

3.DISCURSOS ARQUITETÔNICOS, construções culturais II.

Compreender a produção discursiva escrita de Alberto Prebisch e os seus esforços por introduzir no meio disciplinar argentino (ou melhor, *porteño*) as idéias sobre a ‘nova arquitetura’ –importadas em primeira mão da sua experiência europeia– implica, paralelamente ao realizado com relação a Lucio Costa, a sua prévia inscrição no campo mais amplo da produção cultural do período, e dentro desse campo, nos específicos âmbitos de filiação intelectual escolhidos, além da indispensável avaliação do lugar que tais âmbitos ocuparam no contexto da distribuição geral dos bens culturais na Buenos Aires desses anos. De fato, se há alguma coisa que logo salta à vista no exercício de tensionar as trajetórias profissionais-intelectuais de cada um deles, é a diferença dos lugares desde os quais cada um exerceu sua missão difusora: entanto Costa o fez inserido numa *intelligentsia* associada ao aparato cultural estatal e portanto, já legitimado ‘de cima’, Prebisch o fez basicamente desde uma minoria intelectual elitista (na origem, a vanguarda *martinferrista*), que se bem prestigiosa e até consideravelmente influente, deveu disputar os seus valores num campo social excepcionalmente denso e dinâmico. Em função disso, poderíamos arriscar-nos a dizer com M. De Certeau, que entanto o primeiro pôde desempenhar-se e armar o seu discurso moderno desde a figura do ‘estrategista’, o outro desempenhou-se mais bem como ‘tático’¹, sobretudo nas suas primeiras ações dentro do sistema profissional.

¹ Para melhor compreender a aplicação destes conceitos nas figuras de Costa e Prebisch, cabe trazer à tona a distinção postulada por M. De Certeau entre ‘estratégias’ e ‘táticas’: “Chamo *estratégia* ao cálculo (ou à manipulação) das relações de forças que se faz possível desde que um sujeito de vontade e de poder resulta isolável. A estratégia postula *um lugar* susceptível de ser circunscrito como *algo próprio* e de ser a base onde administrar as relações com uma *exterioridade* de metas [...] Chamo *tática* à ação calculada que determina a ausência de um lugar próprio. Portanto, nenhuma delimitação da exterioridade lhe proporciona uma condição de autonomia. A tática não tem mais lugar que o do outro. Além disso, deve agir num terreno que lhe impõe e organiza uma força estranha. Não tem o meio de *manter-se* em si mesma, a distância [...] Não conta, pois, com a possibilidade de dar-se um projeto global nem de totalizar o ‘adversário’ num espaço distinto, visível... Opera pouco a pouco. Aproveita as ocasiões e depende delas...” M. De Certeau; *La invención de lo cotidiano. I- Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, pp.42-43. (trad.minha). É claro que tal enunciação é válida sempre e quando se respeite um mesmo plano de localização: neste caso, a inegável eficácia da legitimação desde o poder público dos valores culturais defendidos por Costa, perante as relativas validações de uma *fração* –a moderna– dos grupos cultural e economicamente dominantes em Buenos Aires (caso Prebisch). De fato, se colocarmos ambos arquitetos com relação a outros grupos –por cima e/ou por baixo das suas esferas de ação– é possível que alternativamente se puderam identificar enquanto ‘estrategistas’ ou enquanto ‘táticos’: Costa poderia operar taticamente no contexto da política nacional de Vargas; e Prebisch poderia ser visto como estrategista com relação aos grupos de menor inserção social, ou mais ‘excêntricos’ a respeito dos pólos produtores da cultura oficial.

Não por evidente deve deixar de mencionar-se que o compromisso com a produção de uma ‘identidade nacional’ veio dado, no caso específico de Lucio Costa e dos intelectuais próximos dele, não só pelas lógicas reações decorrentes dos processos de assimilação e reflexão sobre uma idéia de Modernidade cujas raízes –culturais, ideológicas e tecnológicas- estavam sobretudo na Europa; mas também pelo lugar concreto – o Poder Público²- desde o qual se pensou e implementou o ‘moderno’; ou quando menos, uma grande proporção das produções culturais daquele grupo associadas a esse projeto.

Não foi precisamente esse o lugar desde o qual Prebisch concebeu e administrou as suas relações com os destinatários do seu programa estético, ou em todo caso, não durante o processo de formação e consolidação de suas posições teóricas e modalidades compositivas, que iniciadas na sua viagem a Europa e fixadas no decorrer da década de 30’, mantiveram-se quase sem variação até o final de sua carreira profissional.³ Contudo, e apesar de agir desde um lugar relativamente descentrado ou com menor visibilidade e representatividade institucional de que o Estado (ou seja, isento do nacional como prescrição), tampouco se poderia afirmar que ele não articulara o seu discurso desde um espaço de poder: se pensarmos no conceito *foucaultiano* de ‘dispositivo’ –o qual F.Liernur há implementado para explicar as múltiplas relações de força que disseminadas em vários domínios da estrutura social

² A esta circunstância deve acrescentar-se o próprio ideal “construtivo” que caracterizara a essa específica administração de Vargas, ou seja, o projeto –moderno- de assentar as bases da nacionalidade, de forjar a brasilidade.

³ No entanto, cabe esclarecer que a sua trajetória interceptou-se em algumas oportunidades com o poder público (dentre as que se destacam a sua convocação para projetar e construir o Obelisco em 1936, e sobretudo, quando aceitou o cargo de Prefeito ‘de transição’ da Cidade de Buenos Aires, entre 1962 e 1963) mas não implicaram grande mudança nos padrões de ação profissional e intelectual já forjados de antemão e que o acompanharão sempre. Afora essas duas circunstâncias, cabe acrescentar que em 1932 integrou o diretório da *Comisión Nacional de Casas Baratas*, e em 1933 o diretório do Teatro Colón (que partilhou com Victoria Ocampo), cargo que voltaria a ocupar em 1943. E ainda antes do cargo de Prefeito, entre outubro de 1955 e junho de 1956 se desempenhou como Decano Interventor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UBA, cargo para o que foi eleito em 1968 e ao qual renunciou em 1970, pouco antes de morrer. Com relação a sua gestão na Prefeitura, embora curta –16 meses-, pode-se dizer que manteve –e teve a oportunidade real de aplicá-los- os valores de ordem e de ‘higiene’ defendidos por ele desde os anos 20’ para a cidade de Buenos Aires, ao tempo que estimulou grande quantidade de regulamentações e ações destinadas à melhoria do espaço público metropolitano (central e bairrista), dentre as que deve mencionar-se o Decreto Nro. 9064 de 1962, que assumia a parte que correspondia à cidade de Buenos Aires do estudo da OPRBA para a Plan Diretor para a Capital Federal, que não era senão a versão desenvolvida, metamorfoseada e atualizada do famoso Plano para Buenos Aires realizado por Le Cobusier, Ferrari Hardoy e Kurcham em 1947-48 entre Paris e Buenos Aires.

porteña convergiram naquilo que denominou o “dispositivo da casa”⁴-, e levando em conta os circuitos hegemônicos aos que Prebisch pertenceu dentro dessa densa trama cultural, resulta evidente que ele teve certa capacidade para colocar os seus valores em jogo, e que de fato, tais valores –junto com outras ações culturais- se constituíram afinal nos verdadeiros antecedentes da arquitetura moderna argentina.

Porém, os distintos lugares-domínios que cada um deles como profissionais e intelectuais ocupara, e a decorrente diferença dos compromissos perante a questão de articular ou não os seus discursos em torno do ‘nacional-argentino’ e da ‘brasilidade’,⁵ se bem determinantes, não alcançam a dar conta do complexo universo real e simbólico que esteve na base de suas produções, ainda que impliquem um ponto de partida incontornável. As respectivas “máquinas culturais” ativadas e vigorantes nesse período, e dentro delas, os específicos espaços de produção intelectual –sobretudo literária -, marcaram outras tantas cadências que condicionaram seus percursos modernos. Em função disso, e apesar deste capítulo estar dedicado ao caso argentino e à trajetória de Prebisch, a alusão a Lucio Costa e às circunstâncias em torno de sua própria versão do moderno será freqüente, na medida em que a bagagem do já analisado configura nesta instância uma base referencial irrecusável para revisitar em paralelo os dois casos em questão.

Todavia, cabe esclarecer que esse diálogo específico Brasil-Argentina (por desmarcá-lo dos incluídos nos vários projetos sobre o sul-americano) já conta com certos antecedentes dentro dos estudos culturais, como os trabalhos de Jorge

⁴ Se bem que esta questão já fora colocada no capítulo 1, cabe agora defini-la, dada a sua proximidade ao tema deste capítulo: “O dispositivo [da casa] tem um objetivo, que é pura e simplesmente –da mesma forma que o dispositivo do sexo- produzir e controlar a reprodução da força de trabalho [...] A casa ia-se definindo pouco a pouco, em seus menores detalhes, em suas táticas mais interiores, e se ia delimitando assim aos seus habitantes, nas possibilidades de desenvolvimento e de uso dos seus corpos, nas relações com as coisas e com os seres [...] Na sociedade argentina, a necessidade de fazer discurso, de por em palavras e portanto designar e organizar o problema aparece num momento nitidamente determinado: no momento do descomunal estalido étnico-cultural que é conseqüência da multiplicação da força de trabalho a partir da imigração.” F.Liernur, “Introducción a los términos del debate...”, op.cit.

⁵ Cabe esclarecer que pela própria razão da comparação, se está utilizando a idéia do ‘nacional’ como uma forma de estabelecer uma validade simultânea ao conjunto de reflexões e representações que cada uma das partes em jogo elaboraram em torno do ‘próprio’ e da tradição; porém, deve ressaltar-se que o ‘nacional-argentino’ guardara uma dimensão bem mais política e até cívica que a implícita na mais culturalista de ‘brasilidade’, que por sua vez se distanciara de outros projetos de ‘nação’ produzidos em paralelo para o Brasil. O caso de Lucio Costa e dos intelectuais próximos dele se situa na vertente da ‘brasilidade’, relativamente desmarcada de um programa político, e mais ainda de uma definição partidária.

Schwartz sobre os poetas-literatos Oswald de Andrade e Oliverio Girondo⁶, e de Emir Monegal sobre Mário de Andrade e Jorge Luis Borges⁷; os artigos resultantes do encontro “Em busca da identidade. O ensaio de interpretação nacional no Brasil e Argentina. Homenagem a Gilberto Freyre no centenário do seu nascimento”⁸, que convergiram especialmente no confronto em torno do par dos ‘ensaístas’ Gilberto Freyre e Ezequiel Martínez Estrada; assim como noutra terreno, o estudo de José Guilherme Merquior sobre os padrões de construção do Estado no Brasil e na Argentina⁹. Embora como parte das próprias fontes, e eventualmente entremeados nas lógicas de explicação/diferenciação dos caracteres históricos das colônias portuguesa e espanhola na América, *Casa-grande & senzala*, de Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, constituíram-se nos referentes mais antigos do diálogo previsto, remontados aos estágios pré-nacionais dos povos e culturas em questão. Todos estes trabalhos contribuíram a sustentar, organizar e firmar as relações e tensões aqui postuladas.

3.1. “Homogeneizar”: desandar a mescla.

Se, como antecipado nos inícios da reflexão centrada em Costa, “toda análise sobre os processos de leitura, apropriação e redefinição de idéias e/ou manifestações alheias pressupõe invariavelmente um problema de mescla”; se a mescla, ou especificamente a ‘mestiçagem’ –já não só como processo senão como assunto- configurara o centro do debate intelectual dos anos 30 no Brasil e fora até promovida enquanto especificidade nacional; se, como Beatriz Sarlo postulara desde o seu já clássico estudo sobre a Buenos Aires de 1920 e 1930, esta cidade fora “o grande cenário latino-americano de uma cultura de mescla” na qual coexistiram “modernidade europeia e diferença rioplatense, tradicionalismo e espírito renovador, *criollismo* e vanguarda”¹⁰; se afinal das contas, toda reflexão sobre as operações de construção das identidades nacionais a partir dos novos

⁶ J.Schwartz; *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*; São Paulo, Perspectiva, 1983.

⁷ E.Monegal; *Mário de Andrade/Borges. Um diálogo dos Anos 20*; São Paulo, Perspectiva, 1978.

⁸ Os vários textos que comporam esse encontro -realizado em outubro de 2000 na Fundação Centro de Estudos Brasileiros e na Universidad Nacional de Quilmes- se acham reproduzidos num Dossier publicado na Revista de história intelectual *Prismas* Nro.5, Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 2001.

⁹ J.G.Merquior; “Padrões de construção do Estado no Brasil e na Argentina”, em: John Hall (org), *Os Estados na História*; Rio de Janeiro, Imago, 1992.

¹⁰ B.Sarlo; *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

estados modernos e independentes da América do Sul não pode completar-se senão em função dos destinos reservados aos laços com as metrópoles coloniais européias - ou seja, às resultantes daquelas mesclas fundadoras entre o forâneo e o autóctone; nada aparece com maior evidência de que o tema da *mescla* constitui um verdadeiro ponto nevrálgico no contexto dos panoramas culturais em questão.

O fato de colocar de partida o assunto nesses termos se associa ao que vem a ser uma das hipóteses que vem guiando esta análise, e que reside na idéia de que ambos arquitetos, desde o momento em que foram os primeiros –ou os mais visíveis- em assumir a difusão de um discurso arquitetônico devindo das vanguardas européias e portanto, em encarar –consciente ou inconscientemente- um problema de transculturação¹¹, procederam dentro das pautas que cada uma das suas culturas de origem, no marco da construção das modernas identidades nacionais¹², vinham definindo (não sem conflito) com respeito à dinâmica das traduções e suas interações; às relações entre o próprio e o alheio, o novo e o tradicional, o hegemônico e o subalterno; suas tramas, suas dosagens, suas perdas, suas incorporações e seus saldos.

Todavia, o problema se apresenta quando, perante a forma explícita em que Freyre articulara a questão da mestiçagem no contexto da formação sociocultural brasileira, e perante a simultânea expressão que outorgara Costa a sua formulação de uma arquitetura moderna e sincrética cuja *mescla* “preserve a lembrança das diferenças”, deparamo-nos com um Prebisch que praticamente não

¹¹ Tomo o conceito de transculturação (em terceira mão e via a adoção de Gorelik do elaborado por Angel Rama, em: A.Gorelik, “Identidad y...”; cit.) quase como um sinônimo -mais especificamente voltado para a reflexão em torno da cultura moderna- da significação aqui atribuída ao conceito mais leigo e abrangente de ‘*mescla*’, levando em conta que se bem o seu uso remete mais direito para transações na esfera da cultura e não para cruzamentos raciais (por isso aqui articulado aos processos de ‘leitura’ de Prebisch e Costa, porém potencialmente aplicável ao caso argentino em seu conjunto) não apresenta demasiadas assimetrias com respeito à particular versão de Freyre sobre a mestiçagem –a que aqui interessa-, fundada na separação entre a noção de raça da de cultura e na primazia absoluta outorgada a esta última na análise da vida social. No entanto, nos percursos do texto às vezes primará a ‘especificidade’ e às vezes a ‘abrangência’.

¹² Como é sabido, tais construções definiram um percurso cujo início se remonta à constituição dos Estados independentes; que apresentara um capítulo decisivo nos respectivos ‘centenários’ – próximos e bem vigorantes na hora do ingresso de Prebisch e Costa na cena cultural- e que, ainda durante o tempo em que eles perfilaram os seus discursos, não era só uma senão que eram várias as linhas ideológicas que disputavam o seu modelo no campo das representações do nacional. Porém, as filiações de cada um a específicos grupos de intelectuais dentro desse amplo panorama cultural, demarcaram os recortes nos quais enxergar as pautas que nortearam os posicionamentos perante as traduções já ancoradas na tradição e as novas gerações de mesclas emergentes e que, sem dúvidas, contrastaram, contestaram e/ou conjugaram-se com respeito àqueles panoramas maiores.

falou em mescla senão para incriminá-la; cuja obra e pensamento se inscreveram, como se verá, em uns ideais de pureza, ordem e simplicidade; e que pertenceu a um grupo intelectual que na vez que se ufanava do seu cosmopolitismo, desenhava ‘por baixo do pano’ claras linhas de identificação nacional.

Que configuração adquire, então, a questão da mescla no panorama cultural argentino e nos específicos setores em que Prebisch atuou? Que houve mescla, não há dúvidas. O texto de Sarlo atesta sua centralidade na época focalizada: anos 20 e 30. No entanto, a ‘mescla argentina’ teve bem pouco a ver com a brasileira; a começar porque para além das diversas expressões nas que se refratara, nunca chegou a estruturar-se formalmente enquanto ‘programa cultural’. Para dizê-lo sem muito preâmbulo e *grosso-modo*: se no caso brasileiro, e segundo a linha de inspiração freyreana seguida por Costa e reivindicada ‘de cima’, a mescla significara a possibilidade de uma articulação positiva-inclusiva de um modelo de identidade nacional: uma “formação” - nas próprias palavras de Freyre; no caso argentino –e sobretudo dentro dos grupos sociais que nos interessam- a idéia de mescla, ou a realidade da mescla, significou em termos gerais praticamente o contrário, ou seja: ameaça de dissolução, perversão ou “deformação” dos componentes do ser nacional. Em conseqüência, a mescla subjazeu, mas na própria base da chamada a diferenciar-se dela, promovendo a ‘volta ao homogêneo’ - o seu contra-programa-, ou a invenção de outras formas e/ou espaços alternativos que ainda sempre mesclando referentes locais e elementos do grande acervo universal, configuraram-se, antes do que como mesclas sincréticas que preservam as diferenças, como produtos de sínteses, sobre-impressões e deslocamentos, num marco geral de ‘apagamento’ dos limites entre a cultura ocidental e a cultura argentina - ou melhor, a *porteña*-rioplatense-. Lógico que os detonantes de cada situação, além de ser vários em cada um dos casos, foram em essência diferentes; pois entanto que na Argentina –sobretudo em Buenos Aires- a mescla encarnara no fenômeno moderno da imigração européia; que por sua dimensão e condensação temporal configurou um verdadeiro acontecimento histórico com força para mudar subitamente o panorama sociocultural e os seus cenários¹³, no Brasil o acontecido em termos de

¹³ Talvez seja este o momento oportuno para oferecer alguns dados ao respeito: Como produto das políticas de atração à imigração –estimuladas em grande medida pela figura intelectual e política de um J.B.Alberdi- a população argentina incrementou-se entre 1860 e 1910 em 3.670.000

alterações da constituição populacional –mescla racial e cultural –, embora plenamente vigente em seus efeitos no período em questão, já estava inscrito há muito no passado colonial do país, e escrito ‘há menos’ nos olhares históricos e literários sobre ele. Retomar a mescla era, de alguma maneira, retomar a tradição.

Assim e numa primeira instância, se a problematização da mescla ou a sua reconsideração por parte de Freyre implicou um trabalho sobre o processo histórico da miscigenação, ensaiando uma nova leitura –pluralista e inclusiva- da gênese sociocultural brasileira (e que coincidira casualmente –ou não- com os ideais delineados pela política cultural de Vargas para o “Homem Brasileiro [moderno]”¹⁴), na Argentina se tratou mais bem de uma reação perante um fenômeno de origem relativamente recente cujos vários efeitos não paravam de emergir; ou quando menos, problematização-reconsideração e reação consumaram-se quase juntos, numa mesma unidade de tempo histórico. Ademais, e para ajuntar mais um contraste, se a operação moderna de Freyre inverteu o antigamente malconceituado em valor positivo, as reconsiderações que sofrera a questão da imigração (porque as houve ainda nesse curto lapso) desde Alberdi até Lugones ou o próprio Borges desenharam o caminho inverso: da saudação e o estímulo ao receio e o menosprezo. Os dados oferecem a possibilidade da compreensão histórica –não da aprovação- de tal reação perante a mescla:

“A Argentina se acha no segundo lugar dentre as nações que têm recebido maior imigração européia na centúria que abrange desde aproximadamente a metade do século XIX até a década de 50 deste. Se levarmos em conta o volume migratório em relação

habitantes estrangeiros, constituindo a imigração o principal fator de crescimento populacional. Visto num recorte que vá de 1870 a 1930, o povo de Buenos Aires aumentou 9 (nove) vezes, atingindo o percentual de residentes estrangeiros em 1914 o 61% da população total. Embora a partir desse ano essa proporção começara a diminuir, ainda em 1930 –a época em que se centra o nosso interesse- os imigrantes estrangeiros constituíam o 40%; e isto sem contar com a geração dos “filhos de imigrantes” que, nascidos no país, todavia engrossavam o volume do ‘elemento forâneo’ que era rejeitado pelos “argentinos velhos”. Com efeito, nesse lapso a figura da imigração sofreu uma mudança radical: de fator de progresso, de “promessa”, de “condição para uma nova nacionalidade” (Alberdi) a “ameaça”, fator de disgregação, agente da barbárie e ‘mala’contaminação (pois houve da ‘boa’) para os nacionalistas do Centenário, e também todavia para uma grande proporção dos intelectuais dos 20’ e dos 30’.

¹⁴ Precisamente foi Capanema, a pouco de assumir a chefia do Ministério de Educação e Saúde Pública quem o definiu como o “Ministério do Homem”; aquele destinado a “preparar, compor e afeiçoar o homem do Brasil”. Dentro desse ideário, e já no processo de projeto e construção do edifício do MES, é bem ilustrativa toda a discussão gerada em torno da definição fisionômica a dar à estátua do “Homem Brasileiro” que se erigiria no pátio de acesso, ou seja, aos rasgos de um “autêntico tipo nacional”. É claro que a questão da raça ocupou o centro desse debate, enxergada em termos ‘científicos’ e em termos ‘ideais’, pois tanto para Capanema quanto para vários dos cientistas e intelectuais que consultou, o ‘tipo brasileiro’ ainda não existia. Cfr. M.Lissofsky e P.S.Moraes de Sá, *Colunas da Educação*; Rio de Janeiro, MINC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996.

com o tamanho total da população que o recebe, o caso argentino é ainda mais notável, já que foi o país que teve maior impacto imigratório europeu no período de referência. Por outro lado, a Argentina é na atualidade [1978] um dos países mais urbanizados do mundo com quase o 80% de sua população residindo em aglomerações urbanas, e foram as migrações internacionais em primeiro lugar e as internas mais tarde, os principais fatores demográficos determinantes do processo de urbanização.”¹⁵

A estes dados, envolvidos por Sarlo em seu estudo, a autora acrescenta a dimensão subjetiva do impacto em função do breve tempo em que se consumaram as mudanças; pois “homens e mulheres podem lembrar uma cidade diferente àquela em que estão vivendo; [e se] já em 1890 tinha-se quebrado a imagem de cidade homogênea, trinta anos [ainda eram] poucos para assimilar, na dimensão subjetiva, as radicais diferenças introduzidas pelo crescimento urbano, a imigração e os filhos da imigração.”¹⁶

É dessa dimensão subjetiva –quando encarnada nos representantes da alta cultura, os ‘*criollos* velhos’¹⁷ - que surge a reação, e da reação, a contraproposta, ou seja: a própria ameaça de confusão e dissolução provocada pela mescla cultural de vozes, línguas e comportamentos devinda da imigração estrangeira, junto ao espetáculo modernizador que ia minando progressivamente os lugares de reconhecimento biográfico, induziram a emergência alternativa de uma outra ‘forma’ que garantisse a preservação e identificação dos traços puros, genuínos do ‘ser argentino’. Se tratou, mais que de uma, de um conjunto de operações ou enunciados programáticos que por diversos caminhos –às vezes de base ideológica encontrada- apontaram para um resgate essencializado dos tópicos da tradição nacional, e que se inauguraram com as primeiras décadas do século XX a partir do que Sarlo e Altamirano –entre outros- definiram como a ‘reação nacionalista’; intimamente vinculada com a ideologia do Centenário, a emergência de um campo intelectual profissionalizado e a ‘fundação da literatura argentina’¹⁸. O fator comum a este conjunto de produções –ao qual vai

¹⁵ A.Lattes e R.Sautu; *Inmigración, cambio demográfico y desarrollo industrial en la Argentina*; apud: B.Sarlo; *Una modernidad...*, cit., p.17. (trad.minha).

¹⁶ Sarlo, ídem.

¹⁷ Uso a palavra ‘criollo’ –em espanhol- e não ‘crioulo’ para deixar explícita a diferença de acepções que existe entre os termos no Brasil e na Argentina: entanto no Brasil é mais abrangente pois implica tanto os filhos de espanhóis e portugueses nascidos em território americano, quanto indivíduos de raça negra e inclusive negros nascidos na América; na Argentina implica só o primeiro sentido referido, carregado ademais de conotações de teor sociopolítico. De fato, os *criollos* conformaram a ‘classe’ que protagonizou a Revolução de Maio e a Independência.

¹⁸ Evidentemente este conjunto de processos é em extremo complexo e cheio de forças encontradas que dificultam qualquer intenção de síntese homogênea sobre seus agentes, obras, e valores defendidos; o qual implicaria uma análise que –além de já estar feita- desviaria muito as

acrescentar-se pouco depois a versão do grupo *martinfierrista*- esteve dado basicamente pela oposição da figura –positivada- do *gaucho* ou *criollo* à do ‘gringo’ ou imigrante, em contraste com a conotação despectiva que aquele tinha ganho entre as elites intelectuais da segunda metade do século XIX; pois “o *gaucho*, o deserto, a carreta já não são os representantes de uma realidade ‘bárbara’ que deve deixar-se atrás na marcha rumo à ‘civilização’, senão os símbolos com os quais se trama uma tradição nacional que o ‘progresso’ ameaça dissolver.”¹⁹ Assim, a célebre dicotomia sarmientina de ‘civilização e barbárie’ continuou a organizar o sistema de valores do período, mas sofrendo uma curiosa inversão: o lugar do ‘bárbaro’ que agora deixava livre o *gaucho* (e com ele, a pampa e todo o imaginário rural) para encarnar, senão diretamente a ‘civilização’ sim uma nova base fundadora (mítica) para a cultura argentina, resultou ocupado pelo imigrante europeu, despojado de toda filiação áurea com o Velho Mundo e portador de uma ‘contaminação’ interdita que nada tinha a ver com aquela que, centrada sobre a língua, fora operada pela Geração de 37 em torno do “espanhol rioplatense”²⁰. Entretanto, essa barbarização com que se quis estigmatizar a massa imigratória não respondeu simplesmente a uma reação genérica e ‘localista’ perante a idéia mais bem quantitativa de ‘invasão populacional’, mas também a uma reação elitista, de classe, perante o ascendente processo de mobilidade social do qual também se beneficiaram os estrangeiros e os seus filhos (como parte majoritária –dependendo da década- dos setores médios e

questões que aqui interessa colocar. Remito então aos trabalhos de Sarlo e Altamirano reunidos basicamente em *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*; Buenos Aires, Ariel, 1997, que estudam detalhadamente toda a serie de processos aqui só enunciados e estabelecem os vínculos, correspondências e derivações.

¹⁹ Sarlo e Altamirano, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”; em: ídem, *Ensayos...*; cit., p.184. (trad.minha)

²⁰ Noutro lado deste trabalho já se ha comentado sobre a larga influência que essa geração teve para a formação intelectual argentina. Para o grupo dos martinfierristas –dentre os que contamos a Prebisch- essa influência foi decisiva, retomando várias das linhas programáticas daquela geração. O tema da língua –e da oralidade, a “fonética”- será uma das linhas-chave assimiladas, sobre as que se refundou uma nova versão da diferença no contexto cultural da capital cosmopolita. Diz Sarlo: “...a segurança que os martinfierristas experimentam frente a sua ‘língua natural’ emparenta-se com um motivo clássico do debate sobre a língua na Argentina: o da peculiaridade do espanhol rioplatense, que, desde a geração de 1837, opôs os rasgos renovadores da língua dos intelectuais argentinos a qualquer pretensão de hegemonia por parte do espanhol de Espanha. O tema da independência lingüística une-se em *Martín Fierro*, como nos românticos, com a reivindicação de uma liberdade: a de ‘contaminar’ a língua literária com as línguas estrangeiras”. Sarlo e Altamirano, *Ensayos...*; cit., p.238. Como se verá, tal tema resulta importante para o nosso caso na medida que define em parte a posição de Prebisch não só com relação a uma espécie de ‘direito adquirido’ para assimilar naturalmente os discursos europeus (basicamente da tradição

populares), impulsionado em grande medida pelas políticas de alfabetização e escolaridade de finais do século XIX –cujos efeitos permitirão o ingresso às universidades (Lei de Reforma Universitária: 1918) e a possibilidade de disputar lugares no campo da cultura; pela abertura dos espaços de participação política através da Lei do sufrágio universal (1912) e inclusive, um pouco mais na frente, pelo projeto de democratização social empreendido pelos setores da esquerda cultural porteña.²¹ Dessa progressiva e ameaçadora ‘homogeneização’, somada à ausência de distinção racial, é que emerge a fúria de tintes xenófobos e até racistas dos intelectuais do Centenário, com Lugones e Gálvez à cabeça²²; desse campo de disputa que vai se perfilando entre ‘o letrado’ e ‘o popular’ é que se desprende parte do diagnóstico de ‘crise espiritual’ que acompanha os seus discursos e fundamenta os seus programas nacionalistas. Daí a rejeição da mescla cosmopolita ‘ilícita’ dos imigrantes e a promoção do ‘mito gaúcho’ (antes do que mescla, ‘simbiose’ –conservadora- entre a elite moderna e os valores tradicionais e impolutos da terra), ancorada no –a partir desse momento- ‘texto fundador’ da nacionalidade: o *Martín Fierro* de José Hernández (1872).²³ No entanto, nada havia de intrinsecamente ‘popular’ no resgate dessa obra poética –de fato, tampouco o houve de todo na produção letrada do próprio texto²⁴- mas antes, um

francesa e alemã), mas também com respeito à distância apresentada perante a herança espanhola do período colonial.

²¹ Sobre o tema da cultura popular na Buenos Aires das primeiras três décadas do século XX, da disputa pela identidade e a ação dos intelectuais de esquerda me remeto sobretudo ao trabalho de G.Montaldo; *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1999.

²² É bem ilustrativo dessa reação nacionalista o seguinte trecho, que corresponde ao prólogo de *El Payador*, livro de Leopoldo Lugones que condensa o famoso ciclo de conferências sobre o *Martín Fierro* que ditara em 1913 em Buenos Aires, e que representara um dos marcos chave dentro da disputa pela identidade nacional na sua versão mais conservadora. Ademais o prólogo dá conta de um episódio violento que sofrera o próprio poeta naquelas circunstâncias: “A plebe ultramarina, que a semelhança dos mendigos ingratos, arrumava-nos escândalo no saguão, desatou contra mim ao instante seus cúmplices mulatos e os seus sectários mestiços. Solenes, tremebundos, imunes com a representação parlamentar, assim se vieram. A ralé majoritária paladeou um instante o quimérico pregosto de manchar um escritor a quem nunca tinham tentado as luxurias do sufrágio universal”. Apud B.Sarlo e Altamirano, cit, p.190. (trad.minha).

²³ “...O movimento de revalorização do *Martín Fierro*, que teve o seu ponto de condensação no ano 1913 [...] não foi só ocasião para a transfiguração mitológica do gaúcho –convertido em arquétipo da raça- senão também para estabelecer o texto ‘fundador’ da nacionalidade [...]. Teve os seus episódios chaves nas conferências ditadas por Lugones sobre o *Martín Fierro*, no discurso com que R.Rojas fez-se cargo da recém fundada cátedra de Literatura Argentina e finalmente, nas controvérsias promovida pela enquete [da revista] *Nosotros* a propósito do poema de Hernández”. Sarlo e Altamirano, cit., p.187.

²⁴ Embora de enorme circulação entre os setores sociais baixos, a ‘poesia gauchesca’ foi um tipo de escritura que “pactuou uma aliança entre dois setores sociais: os letrados, que puseram o seu programa político, e o gaúcho, que proporcionou a ‘voz’. (Ludmer, 1988) Os termos dessa aliança

procedimento cultural de corte aristocratizante que postulou a filiação do *Martín Fierro* dentro da estirpe dos relatos épicos, estabelecendo –ou pressupondo– um nexos entre épica e nacionalidade²⁵, e afirmando assim “através do mito de origem, o direito tutelar da elite dos ‘criollos velhos’ sobre o país; direito que os recém chegados apareciam impugnando [...]A obra de Hernández representaria para os argentinos o que a *Chanson de Roland* para os franceses e o *Cantar del Mio Cid* para os espanhóis.”²⁶ Desse modo, a figura do *gaucho* fora mais bem isso: figura, símbolo; privilegiando a sua idealizada ligação –congênita e autêntica– com a terra e apagando sua concreta condição nômade, desapossada, excluída –do Estado, da Nação moderna e republicana– e analfabeta, ‘carne de canhão’ para as guerras civis. Um *gaucho* essencializado, depurado, como suporte de uma identidade nacional que pretendia contrastar-se e separar-se da mistura babélica devinda da ‘ralé’ imigratória.

Daqui pode deduzir-se outra das diferenças importantes entre os casos argentino e brasileiro com relação às construções das figuras de identidade; pois enquanto a moderna aposta pela especificidade mestiça do Brasil fundamentou-se na miscigenação e transculturação de origem colonial - porém vigentes ainda hoje e portanto, com mais razão, palpáveis e presentes [os indivíduos mulatos, caboclos, brancos, negros, etc.] na realidade social brasileira dos anos 30’; a formulação de uma identidade argentina em torno do *gaucho* desde o próprio centro da capital cosmopolita, sustentou-se numa ‘figura’ não só essencializada, mas já ausente da vida política do país:

Durante a modernização de inícios de século, ser *gaucho* já há deixado de ser algo natural para transformar-se num disfarce, numa pose que grande parte da cultura argentina adota como modelo nacional; a personagem, já ausente da vida política, segue sendo entendida, no entanto, como emblema natural da nação [...] O disfarce gauchesco se mantém ainda em manifestações urbanas por excelência como a música de tango (Gardel inicia sua carreira como cantor urbano vestido, “fantasiado”, de *gaucho*).²⁷

serão manejados, no entanto, pelo letrado...[assim] a incorporação do *gaucho* através da escritura do letrado implica, necessariamente, o seu ingresso neutralizado”. Montaldo, cit., p.46.

²⁵ Diz Lugones, no livro já citado: “As coplas do meu *gaucho* não me impediram traduzir a Homero e comentá-lo ante o público cuja aprovação em ambos casos demonstra uma cultura certamente superior. E essa flexibilidade sim que é coisa bem argentina”. Apud Montaldo, p.145.

²⁶ Sarlo e Altamirano, cit., p.188. Se bem o nexos com a épica e sua relação com a nacionalidade fora postulado tanto por Lugones como por Rojas, os autores esclarecem que houve diferenças entre a filiação histórico-literária atribuída por cada um. Entanto Lugones estabelecia nos poemas homéricos os antepassados do *Martín Fierro*, para Rojas se vinculava à épica medieval.

²⁷ G.Montaldo, *Ficciones...*; op.cit., p.157.

Vale a pena reter essa dimensão figurada, tênue, quase ausente, ou mais para a evocação do que para a presença [física,política] desta fase das interpretações sobre a identidade; pois, como se verá, esse *gaucho* simbólico e amaciado não foi o único caso de apelo para um universo representativo-metafórico sobre o próprio: a operação borgiana sobre a história e rumo ao mito –que também incluiu o *gaucho*, mas numa versão urbanizada; a ancoragem da essência nacional quase exclusivamente no terreno impalpável da língua ativada pela vanguarda martinfierrista; e a série de imaginários sobrepostos à natureza e ao território (enquanto tópicos-chave da nacionalidade) que tendem sempre a fugir do ‘geográfico’ para preferir o ‘cartográfico’, os mapas como metáfora do ‘corpo da nação’²⁸ e o tabuleiro urbano como sinédoque da cidade (basicamente Buenos Aires), constituíram outras tantas elaborações ‘sintéticas’ da realidade, sempre permeadas por véus neutralizadores da sua apreensão em termos naturais, sensoriais; ou como dissera Sarlo, “[definindo] com alguma essência que nunca se manifesta de todo uma nacionalidade sempre ameaçada ou incompleta.”²⁹

A atenção atribuída a este conjunto de operações no plano da produção da alta cultura *porteña* tem a ver –cabe esclarecê-lo antes de prosseguir- com a necessidade de pôr em evidência um panorama geral em que essa certa familiaridade com o abstrato, a síntese, as essências e as depurações constituiu de por si um sistema de valores e até de procedimentos que em grande medida promoveu as condições de assimilação e desenvolvimento da arquitetura moderna, na sua versão mais despojada e racionalista, sem muitas resistências pela decorrente perda dos repertórios figurativos que tradicionalmente viabilizavam as expressões do nacional. Assim, nem Prebisch nem o resto dos ‘mestres racionalistas’ se questionaram muito o problema de ‘formalizar’ uma arquitetura moderna argentina, pois, para além de engrossar as fileiras de um programa de *retour à l’ordre* sustentado no diagnóstico do ‘caos babélico’ (produto da des-regulação historicista dos acadêmicos e do ecletismo desfigurado e leigo da emergente população cosmopolita), e inclusive de assumir em primeiro

²⁸ “...a metaforização do mapa como corpo da nação [é sem dúvida] uma novidade: a necessidade de sintetizar o espaço geográfico e histórico numa *forma*, para produzir esquemas sobre o seu sentido. A ensaística da década de 1930 parece querer recortar a fisionomia geográfica do país como medida da alma do seu povo [...] embora já o geográfico não está compreendido em termos de paisagem, meio ou ambiente...”. Cfr. A.Gorelik, “Mapas de identidad. La imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal Feijóo”; em *Prismas*, Revista de historia intelectual, Nro. 5, 2001, pp. 283-311. (trad.minha).

plano as demandas de tipificação e regulação edilícia devidas do fenômeno urbano e suburbano da capital, comungaram, também, com a idéia de uma ‘argentinidade’ sempre mais latente do que manifesta, conotada antes do que ‘revelada’; ou em todo caso, com aquela argentinidade que achara a sua fórmula –de Sarmiento em diante, e sobretudo no Sarmiento resgatado pela vanguarda- na ausência de limites [localistas] perante a cultura ocidental.³⁰

Entretanto, e voltando às análises de Sarlo e Altamirano, o *criollismo*, como termo condensador das diversas figuras (conservadoras e de vanguarda) que adotara a questão da nacionalidade cultural- constituíra “um campo de disputa [no qual] a afirmação de um criollismo [se fizera] sempre explicitamente em contra de outro”. A inclusividade inerente ao programa brasileiro de positivação da mestiçagem (incluindo toda manifestação cultural, seja popular ou erudita, local ou forânea –segundo consta no projeto de M.de Andrade para o SPHAN- e só excluindo os detratores desse programa) que não ficara só na legitimação multirracial mas se entrosara com uma política nacional de integração regionalista contrasta, à simples vista, com a idéia de um *criollismo* que não só se apresentara –no interior das variantes aqui em jogo- como o produto de uma síntese já depurada e atualizada, senão que no nível relacional, externo, dessa disputa pela supremacia de um modelo sobre os outros também demonstrara a sua substância excludente, e com ela, a circunscrição a um domínio discursivo (sobre o nacional) bastante restrito, e a sua decorrente defesa em termos pelo geral, taxativos. Como se verá mais na frente, são estes caracteres do campo intelectual, somados à própria identificação como vanguarda assumida pelos *martinferristas*, e a sua inerente política de ‘dividir’ o público- os que em grande medida explicarão os termos duros e quase inflexíveis com que Prebisch, desde essa mesma revista, inaugurara a defesa dos novos valores em arte e em arquitetura.

²⁹ B.Sarlo, “Oralidad y lenguas extranjeras”, em: Altamirano e Sarlo, *Ensayos...*; op.cit, p. 275.

³⁰ “Num incompatível mundo heteróclito de provincianos, de orientais e de *porteños*, Sarmiento é o primeiro argentino, o homem sem limitações locais” : tal é a cita de Borges sobre Sarmiento resgatada por B.Sarlo na sua análise do poeta no contexto do seu estudo sobre Buenos Aires dos anos 20 e 30; *Una modernidad...*; cit, p.43. (trad.minha). Por outro lado, cabe esclarecer que o liame com o ‘sujeito universal’ não fora exclusivo domínio das elites: a cultura, para os já mencionados grupos de esquerda atuantes em Buenos Aires, também foi “um conceito universal, basicamente letrado, e agrupava todos os saberes convencionais da tradição ocidental [...] deve ver-se esse traço dentro dos pressupostos iluministas e modernos da cultura da esquerda tradicional, na construção do proletariado como sujeito universal”. Cfr. Montaldo, *Ficciones...*, op.cit., p.153. (trad. minha).

É dentro desse campo de disputa no qual não só se jogaram as bases da identidade do argentino, mas as linhas lícitas e ilícitas da produção literária (que constituía o seu maior suporte enunciativo) que destaca, então, a trajetória dos *martinfierristas*; ou seja, do grupo de escritores, intelectuais e artistas que se reunira em torno da publicação da revista *Martín Fierro* a partir de fevereiro de 1924 e que configurara, como já mencionado, o âmbito de filiação intelectual escolhido por Prebisch. De fato, e entanto que ‘vanguarda’, os *martinfierristas* foram os que na verdade abriram com o seu programa inovador a frente contestadora dos valores do sistema literário vigente, que eram - segundo o referido até aqui- os mantidos pelos ‘intelectuais do Centenário’, artífices do primeiro corpo doutrinário do nacionalismo cultural argentino e simultaneamente cultores da estética e poética modernistas.³¹

Se bem não houve –como salienta Sarlo- uma estética comum identificando essa vanguarda, a questão do ‘nacionalismo lingüístico’ constituíra um ponto central das suas buscas, que entrosado no debate corrente sobre a identidade, porém munido de uma flexão particular e decisiva: a ênfase na oralidade, na fonética, nas nuances do ‘tom’- virara um tópico de grande projeção na década seguinte. Todavia, o ‘móbil’ fora o mesmo que o dos poetas do centenário: a rejeição do imigrante e a individuação do ‘argentino’ numa *essência* que conseguisse furtar-se da corrupção lingüística –e genérica- devinda da mescla cultural. Essência pura contra mescla licenciosa, devassa. O acento depositou-se na ênfase na realização natural, não-mediada da língua materna (que era, para eles, a oralidade rioplatense da linhagem *criolla* nacional³²); incompatível com o *esforço* intelectual de ‘argentinar-se’ pressuposto na sua aquisição por parte dos filhos de imigrantes, os que, ou diretamente ‘mal-falavam’ o castelhano, ou semeavam-no de hipérbolos amaneiradas com o afã de disfarçar uma condição

³¹ Cabe esclarecer que a diferença da ambigüidade apresentada no Brasil por este termo, o ‘modernismo’ na Argentina se identificou com a ‘geração de 900’, cujo horizonte ideológico se assentara basicamente no nacionalismo francês via Barrès, Maurras e Daudet; no espírito de conciliação com Espanha -o ‘hispanismo’-; no espiritualismo anti-positivista de Rodó –o ‘arielismo’-; e na estética *fin-de-siècle* e o ‘cosmopolitismo hispano-americano’ articulados sobretudo nos programas de Rubén Darío e José Martí como figuras centrais.

³² A simples vista, esta operação de ‘ênfase na oralidade’ não dista muito da implementada por Freyre, Mário de Andrade e até o próprio Costa no Brasil; porém num sentido radicalmente oposto: entanto os argentinos adotaram o espanhol rioplatense (que é na vez aquela língua formada a partir da rejeição da língua herdada da ‘colônia’ e contaminada adrede sobretudo com o francês) para desmarcar-se –isto é, mais uma rejeição- do processo de hibridação-vulgarização idiomática

idiomática forânea e/ou recente. Segundo se verá, o lema de ser ‘argentinos sem esforço’ apareceu reiteradas vezes na defesa de Prebisch de uma arte e uma arquitetura que, confiando numa sintaxe inconsciente ou ‘já dada’, pretendiam desmarcar-se dos repertórios afetados e apriorísticos do nacional: “Sem dúvida alguma, o cunho racial de uma arquitetura é um resultado, uma conseqüência. Um povo chega a marcá-lo sem se o propor de antemão, por vontade inconsciente da raça e não pelo desígnio preconcebido de um artista”.³³

À margem da formulação pioneira de Oliverio Gironde no contexto do “*Manifiesto*” aparecido no Nro. 4 (“Martín Fierro tem fé na nossa fonética”) e da bastidão de brilhantes e eficazes imagens que ele articulara ao respeito³⁴, foi a figura de Borges a que se recortara nitidamente na própria origem desta operação - que nele assumiu um caráter quase programático- tão distante das exagerações artificiosas do *gaucho* e/ou do *arrabaldeiro* como das ‘impermeabilizações’ preservadoras do espanhol castiço³⁵. Diz Sarlo:

Esse “exagero do protótipo” é, precisamente, o que Borges busca evitar: a ‘má’ mescla onde os recém chegados ou os seus filhos não operam dentro de uma tradição verdadeiramente própria e, em conseqüência, salientam aqueles elementos culturais ou lingüísticos que acreditam nacionais, passando por cima do fato de que a nacionalidade reside nos matizes do *tom*, o sistema das conotações, os deslocamentos do humor e a ironia, todos esses traços que não são substanciais nem podem ser adquiridos por uma ação completamente voluntária e consciente [...] O nacional de uma cultura e de uma língua não têm uma presença positiva, antes respondem a um conjunto de restrições: nem exageros, nem marcas demasiado evidentes, nem pitoresco folclorizante. O argentino surge como *efeito de detalhe* percebido por quem conhece uma língua desde dentro e desde muito perto, estabelecendo relações de interioridade espontânea e de propriedade não adquirida senão transmitida como herança através do tempo.³⁶

devindo da babel migratória, os brasileiros o fizeram para incluir e positivar essa dimensão – presente- do popular e do ‘naturalmente contaminado’ nos seus textos e programas culturais.

³³ A.Prebisch, “La Nueva Arquitectura”, em: *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, 121, janeiro 1931. (trad.minha)

³⁴ “Descrever Cochinchina, e que o poema tenha um sabor, inconfundível, a *carbonada*”; é –além de um dos tantos *rodapés* que escrevera Gironde para a revista- uma imagem que representa bem a feição girondeana dentro da figura translata, sutil, conotada do ‘argentino’ segundo o nacionalismo *martinfierista*. ‘Carbonada’ é um cozido típico nacional, análogo à feijoada no Brasil.

³⁵ “Melhor fizeram-no os nossos maiores. O tom da sua escrita foi o da sua voz; sua boca não foi a contradição da sua mão. Foram argentinos com dignidade: seu dizer-se *criollos* não foi uma arrogância *orillera* nem um mau-humor. Escreveram o dialeto usual dos seus dias: nem recair em espanhóis nem degenerar em malevos foi a sua apetência.[...] Disseram bem em argentino: coisa em desuso. Não precisaram disfarçar-se de outros nem *dragonear* de recém-vindos, para escrever. Hoje, essa naturalidade gastou-se”; J.L.Borges, *El idioma de los argentinos* [1928], Buenos Aires, Alianza, 1995, p.155. (trad.minha).

³⁶ B.Sarlo, “Oralidad y lenguas...”; op.cit, p.278-279. (trad.minha)

Pelo rumo desse nacionalismo lingüístico-cultural interiorizado, como série de restrições ou como condensação de valores essenciais - porém só enunciáveis por aqueles nativos rioplatenses que exerciam o ‘direito da língua’- descortina-se uma considerável porção da trama ficcional tecida por Borges nos anos 20’, que vai desde a invenção das ‘orilhas *porteñas*’ (*nem* cidade *nem* pampa; povoadas escassamente por tipos urbanos que não são gauchos *nem* espanhóis *nem* imigrantes), como parte de sua busca de *síntese* clássica e vanguardista - além de nacionalista- entre modernidade e tradição até a diagramação das ‘histórias infames’ como corolário insuspeito da universalidade contida naquele território sintético do *criollo*, consumando a comunhão literária com a grande herança da cultura ocidental e reivindicando o direito genuíno –de classe e de língua- a traduzir e até a deformar ou falsear aquele legado (claramente, contra as ‘más’ traduções e deformações próprias do ‘povo gringo’).³⁷

De fato, não foi senão nesse sistema ideológico e estético plasmado na produção ensaística e poética do primeiro Borges - que B.Sarlo definiu como ‘*criollismo* urbano de vanguarda’- e que no entanto se estendeu a outras figuras-obras *martinferristas*, no qual abeberara em grande medida o próprio sistema estético e discursivo desenvolvido por Prebisch (como um *martinferrista* a mais e quase da primeira hora) e dos ‘mestres modernos’ que atuaram em simultâneo a ele; seja em relação ao nacional e os seus modos essenciais e interiorizados de manifestar-se; seja no substrato definidamente urbano dessa tradição, deduzido a partir e em contra das formulações ‘realistas e naturalistas’ –porém quase sempre essencializadas- da ideologia gaucha-rural do Centenário; seja nas tensões entre renovação e nostalgia, ou entre vanguarda e classicismo; seja em relação às transações desacanhadas com a ‘cultura universal’, ou na filiação cosmopolita-europeizante que entroncara, antes do que diretamente com ‘o alheio’, com a

³⁷ Os exemplos a oferecer são muitos. Valha esta mínima seleção. Para o tema das *orilhas*: “Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo. Una manzana entera pero en mitá del campo” (em “La fundación mitológica de Buenos Aires”, 1929); para o nexos *criollo*-universal: “Lo inmanente es el espíritu *criollo* y la anchura de su visión será el universo. Hace ya más de medio siglo que en una pulperia de la provincia de Buenos Aires, se agarraron en un contrapunto larguísimo un negro y un paisano y se fueron derecho a la metafísica y definieron el amor y la ley y el contar y el tiempo y la eternidad” (*El tamaño de mi esperanza*, 1926). Para o caso das histórias infames, sirvo-me da síntese já feita por Beatriz Sarlo: “A ficção se *acriolla*: desde “los quinientos mil muertos y pico de la Guerra de la Secesión” até Billy the Kid aprendendo “el arte vagabundo de los troperos”, ou o japonês senhor de la Torre que “sacó una espada y le tiró un hachazo”; em: B.Sarlo, *Una modernidad periférica...*, op.cit, p.49. Os trechos pertencem à *Historia universal de la infamia*.

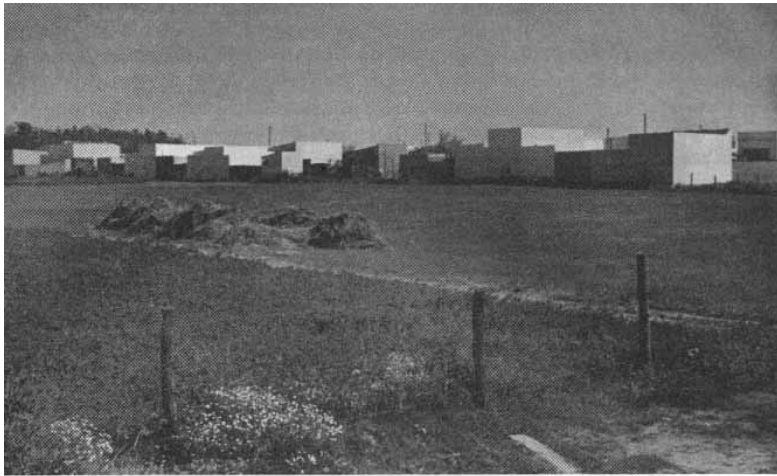
‘estirpe rioplatense’ fundada pela geração de 37³⁸; seja até também no estatuto atribuído às operações de ‘tradução’ e o seu correlato: a relativização da originalidade como valor; seja, finalmente, no grau de moderação evidenciado tanto no ‘panteão de heróis’ adotado e na desatenção das vanguardas européias mais radicais, quanto na concentração das rupturas quase que exclusivamente no território do estético.³⁹

A partir deste sistema de valores, poder-se-ia dizer que o processo de assimilação do ideário arquitetônico do movimento moderno e a possibilidade de sua projeção no contexto argentino desde a óptica do Prebisch *martinfierrista*, dificilmente teria dado num arranjo de teor sincrético entre o alheio e o próprio; e não só pelo caráter interiorizado que assumira esse ‘próprio’, mas pela sugestiva mitigação das diferenças tradicionalmente associadas a ambos termos, ou seja: por um lado, um ‘alheio-europeu’ que, pela via da antiga reivindicação rioplatense do poliglotismo, foi incorporado sem qualquer receio, no contexto de uma *familiaridade* com respeito ao ‘direito de tradução’; pelo outro, um ‘próprio’ que não se fundara estritamente na natureza, nem no campo, nem no gaúcho, nem na herança colonial, mas no urbano –ou melhor, num urbano (e suburbano) classicizado e portanto, apto –potencial e virtualmente- para desterritorializar-se e inclusive, deshistoricizar-se: curiosa maneira de instituir o tradicional-nacional. Assim posto, isto não faz senão remeter-nos novamente à construção ficcional borgiana –porém já na sua dimensão mais espacial, na qual, literal e literariamente, se assistira à “fundação mitológica de Buenos Aires” e cuja novidade consistiu –tal como o coloca Gorelik- numa ‘mudança radical de cena’;

³⁸ Cabe acrescentar que o parentesco –de classe, de casta- estabelecido com os ‘criollos velhos’ da geração de 1837, para além de sustentar a ‘seguridade lingüística’ exibida pelos martinfierristas, arrastou outra série de ‘senhas’ também marcantes das suas posições nacionalistas; como a relativa desatenção tanto ao legado pré-hispânico (por ‘bárbaro’, segundo a linha sarmientina) como ao da colônia espanhola (por pretender-se hegemônico). A reivindicação poliglota e a liberdade de ‘contaminar’ a língua hispana com línguas estrangeiras –basicamente o francês e o inglês- foi a resposta dos românticos de 37 a essa dupla negação, dando por resultado o ‘espanhol rioplatense’; e a sua retomada pelos martinfierristas, antes do que como um traço de serventia ao ‘alheio’, deve ver-se como um abono àquela tradição criolla. Cfr. Altamirano e Sarlo, *Ensayos...*; op.cit.

³⁹ “O moderatismo da revista e de toda a vanguarda argentina fala não só dos limites ideológicos dos seus integrantes, senão fundamentalmente do campo intelectual e da sociedade que o contém. A repressão sexual e moral, o apoliticismo, a disciplinada afirmação da nacionalidade e o poder do Estado, têm a ver com ideologias sociais ainda tradicionais nas suas estruturas de base, que neste plano produzem uma vanguarda pouco questionadora da ordem social”; *ibid.*, p.225.

isto é, na promoção do bairro suburbano (as ‘orilhas’) como sinédoque de uma Buenos Aires capaz de *sintetizar* modernidade e tradição, cidade e pampa.⁴⁰



Fotografia de Horacio Cópola para a albume que confeccionara por ocasião do quarto centenário da cidade: *Buenos Aires, 1936.*

Ou seja; nem o ‘centro’ capitalino como sede de frenética modernidade (ou, quase no seu avesso, como ‘berço da nação criolla-rioplatense’), nem o campo como a mais tradicional e tradicionalista representação dos valores ‘naturais’ da terra-pátria. O bairro borgiano realiza a síntese entre esses dois extremos porque ancora sua operação na instituição do tabuleiro urbano como epítome das essências tão procuradas pela vanguarda clássica; pois “nada mais essencial que essa *estrutura abstrata* - tão abstrata como a pampa, que já desde inícios do século vinha aparecendo como o mais essencial desta cultura”. Entretanto, a originalidade de Borges não se fundara tanto nessa operação –que se remonta a toda uma tradição de interpretação e recusa culturalista do par tabuleiro/pampa⁴¹ iniciada em Sarmiento e atualizada em Martínez Estrada-, mas na sua inversão –reativa, contracorrente, vanguardista- em termos positivos, na sua ‘recuperação’ como o próprio nó do seu novo mito fundador para Buenos Aires. Dessa maneira,

⁴⁰ “La fundación mitológica de Buenos Aires” corresponde a *Cuaderno San Martín*, e data de 1929. No entanto, Borges já vinha há tempo ‘coleccionando’ essas imagens arquetípicas do bairro; desde *Fervor de Buenos Aires* (1923), *El tamaño de mi esperanza* (1924) e *El idioma de los argentinos* (1928). As observações de Gorelik correspondem a *La grilla...*; cit, pp. 373-386.

⁴¹ “Na linha de análise culturalista que se inicia com Sarmiento essa conjunção [era] demonizada por tradicional: a dupla barbárie da colônia [sintetizada no tabuleiro espanhol] e da natureza que se potenciavam mutuamente em Buenos Aires e impediam a modernização. Mas as críticas regeneracionistas habituais no centenário repudiam o tabuleiro já não por tradicional senão por moderno e capitalista, e quebram esse par: enfrentam a malha a uma pampa [como] reserva de valores...emblema da nacionalidade...ameaçada pelo avanço da racionalidade quadriculada. A inícios dos anos vinte poder-se-ia dizer que o repúdio do tabuleiro se há independizado completamente, há sobreposto diferentes capas, inclusive contraditórias, identificando-se como a

o ‘*criollismo* urbano de vanguarda’ –não isento de um marcado tom nostálgico e contraprogressista- procurou fazer-se cargo de toda a tradição (a rural-pampeana e a colonial), na vez que ancorou-a (ou melhor, sobreimprimiu-la) na dimensão urbana-suburbana dos bairros, ou seja, paradoxalmente, “na região mais progressista da cidade dos anos vinte, resistida a ser incluída na imagem *da cidade* pelos setores tradicionalistas.” Esta operação de síntese constituíra quicá a particularidade local mais original no marco dos equacionamentos [de época] entre modernidade e tradição; síntese que –vale notar- contribuíra a ofuscar, no plano das construções da identidade, a imagem ‘pura’ do território natural (como aquilo distintivo, acervo canônico das representações do próprio) em favor de um registro tendente a enxergar analogicamente pampa e tabuleiro urbano. Assim privilegiara, por um lado, a fusão por sobre o contraste, a síntese sobre a sincrise (claro que dentro da lógica desse olhar mítico, ou dessa construção de identidade); e pelo outro, a dimensão dos conceitos e as abstrações por sobre a dimensão dos objetos (pampa por ‘vazio’ ou ‘essência’, sempre mais evocada do que descrita; cidade por ‘tabuleiro’, ‘malha urbana’). Se bem cabe antecipar que Prebisch –e o resto da vanguarda arquitetônica- não comungaram de todo com a recuperação *criollista* do tabuleiro⁴² e mais bem se filiaram junto com Corbusier à recusa modernista da ‘rua-corredor’, deve levar-se em conta, todavia, o efeito que essa sobreimpressão de pampa e cidade –e o decorrente apagamento do ‘território natural’- teve nas condições de assimilação da poética corbusierana em torno das relações entre paisagem e arquitetura (tal como o instara o mestre nas conferências de Buenos Aires e Rio de Janeiro), e afora essa particular poética, na idealização geral da ‘nova estética moderna’; muito distantes, sem dúvidas, das que favoreceram o impacto que teve na assimilação e ulteriores elaborações de Lucio Costa e os arquitetos brasileiros.

chave universal dos males de Buenos Aires: da fealdade e o anonimato, da modernidade e da tradição.” A.Gorelik; ídem, p.382 (trad.minha)

⁴² Num depoimento que fizera em plena polêmica sobre o Obelisco, Prebisch dá clara conta dessa postura: “Aconteceu que o público porteño adiantou por demais os seus juízos. Julgou a obra quando esta não era mais do que uma enorme mole de concreto. Hoje, quando *serve para dar fim* a uma perspectiva e desde quatro pontos da cidade observa-se-lhe em toda a sua grandeza, se pensa diferente. Minha idéia foi precisamente essa. *As ruas de Buenos Aires traduzem algo do espetáculo da pampa*. Prolongam-se indefinidamente, sem que nenhum detalhe destacável interrompa o nosso olhar. São, neste sentido, ruas sem personalidade.” ; em jornal *La Gaceta*, Tucumán, maio de 1936; apud: J.Tartarini, em: AAVV, *Alberto Prebisch...*; op.cit, p.140.

Contudo –salienta Gorelik- aquele bairro mitológico de Borges (já no seu registro mais figurativo, paisagístico) fora construído a partir da “reunião e potenciação poética de uma série de objetos existentes no bairro real”: casas despretensiosas de muros retos e cegos, retas fileiras de árvores sobre ruas também retas, a luz do cair da tarde sobre as esquinas, etc.; visões que foram partilhadas e reproduzidas pela lente do seu amigo e fotógrafo modernista Horacio Cóppola (uma sorte de Marc Ferrez *porteño* do século XX⁴³) durante os longos passeios que costumavam dar juntos pelos subúrbios da cidade; e por certo, curiosamente a mesma paisagem que pouco tempo depois Le Corbusier (em 1929) e Hegemann (em 1931) resgataram –no contexto das conferências na AAA e na AAC respectivamente- como o grande patrimônio *moderno* já existente em Buenos Aires. Assim, esse olhar clássico e moderno na vez não fora ‘instaurado’, mas referendado pelo olhar externo dos dois ilustres visitantes, os quais –vale a pena lembrar- praticamente resumiam, na época, os grandes pólos em que se repartia a vanguarda européia:

Vejam: desenho um muro de escora; abro uma porta nele, o muro prolonga-se pelo remate do beiral com uma pequena janela no centro; à esquerda, desenho uma ‘loggia’ bem quadrada e neta. Sobre o terraço da casa, instalo este delicioso cilindro: o tanque de água. Vocês pensam: Caramba, heis aqui o que compõe uma cidade moderna! Nada disso: hei desenhado as casas de Buenos Aires [...] Vocês dizem: ‘não temos nada!’. Eu respondo: têm isto, um plano standard, e um jogo de belas formas, formas muito puras, sob a luz argentina.”⁴⁴

Prática –e paradoxalmente- coincidindo com Le Corbusier, Hegemann disse:

[...] as empresas construtoras levantam ainda hoje milhares de pequenas casas que estão completamente dentro das formas clássicas [que] têm-se simplificado e depurado dos agregados barrocos e têm-se entregue de cheio, imediata e inocentemente, a um materialismo moderníssimo [...] Não foi necessário na América do Sul a importação do cubismo do após-guerra por arquitetos europeus, pois formou-se só, como consequência natural e lógica da sua sadia tradição.⁴⁵

⁴³ Nascido em 1906, integrou-se ativamente à vida cultural da cidade nos finais dos anos 20’. Em 1927 começou a fotografar Buenos Aires segundo esse olhar classicista que partilhara com Borges, aparecendo suas fotos no livro que publicara o poeta sobre *Evaristo Carriego* (1930). Viaja a Europa em 1930 e na volta, toma outra série de fotografias da cidade que serão publicadas nos números 4 e 5 da revista *Sur*, de Victoria Ocampo. Em 1932 volta a Europa, e se integra no gabinete de fotografia da Bauhaus –na época de Mies van der Rohe-. Em 1935, já de novo em Buenos Aires, realiza a primeira exposição de fotografia moderna, auspiciada por *Sur*; experiência da qual surgirá o projeto de fazer um livro para o quarto centenário da cidade, e no qual o processo de construção do obelisco de Prebisch ocupará um lugar central. A partir desses anos trabalha em vínculo direto com artistas e arquitetos modernos da capital.

⁴⁴ Le Corbusier, *Precisiones...*, op.cit, p.251.

⁴⁵ “El espíritu de Schinkel en Sud América”, *Revista de Arquitectura* No. 142, Bs.As, outubro 1932; apud: A.Gorelik, *La grilla y el parque...*; op.cit, p.379.

De fato, a importância desses ‘olhares’ –de Borges, Cópola, Le Corbusier, Hegemann-, cuja notável coincidência não pode ser obturada, resulta central para compreender a operação levada adiante por Prebisch –agora sim, plenamente compatível com esse criollismo urbano-classicista-; não só pela potência com que esse imaginário da ‘cidade branca, simples, sintética’ entrosou-se com o imperativo do *retour à l’ordre* levantado pelos mestres racionalistas em sua dupla missão de neutralizar o caos e de dotar à cidade moderna de uma tradição [clássica] que suportasse alguns valores essenciais no vaivém do progresso; mas também pelo acento – talvez tanto como no ‘objeto’ do olhar- na ‘função’ do olhar como local de realização –basicamente intelectual- da experiência do moderno. Como se verá, o desenvolvimento do seu pensamento estético esteve fortemente marcado pelo grande compromisso exigido na recepção –atenada, culta; e portanto, redutiva e elitista- das obras de arte e de arquitetura ‘modernas’; e não por acaso ele preferira o conceito de ‘efeito’ estético ou plástico ao de ‘intencionalidade’, quando posto a abordar as dimensões artísticas da nova arquitetura uma vez superadas as determinantes funcionais e técnicas. Contando – como ele contara no próprio entorno *martinferrista-* com um ‘público’ apto para aceitar os desafios da renovação estética (obviamente, com as restrições e moderações que condicionaram o vanguardismo do grupo) ou seja, com uma realização do moderno quase simetricamente partilhada entre produtores e fruidores de obras, é possível deduzir uma das razões de sua relativa desatenção com respeito ao chamamento para uma atitude ou ‘intenção’ estética e original destinada a consumir-se preferentemente na pesquisa sobre a forma –artística, arquitetônica- moderna, tal como aparecera com insistência nos discursos de Lucio Costa e Mário de Andrade.⁴⁶

Finalmente, antes de entrar na análise dos textos produzidos por Prebisch, e em função da extensão concedida à operação literária borgiana, cabe esclarecer

⁴⁶ Vale lembrar a centralidade concedida por Costa à *legitimidade da intenção plástica* no contexto do seu discurso, perante o generalizado “menosprezo do fato plástico e certa pobreza puritana de execução” que ele reconhecia nos já numerosos exemplos de arquitetura moderna existentes nos outros países (inclusive do ‘primeiro mundo’); centralidade que presente sobretudo a partir de suas “Considerações sobre arte contemporânea”, fora mantida irredutivelmente até o último dos seus textos. Já em “O artista e o artesão”, Mário de Andrade se ocupara de deixar bem clara a importância da ‘solução pessoal do artista *no fazer a obra de arte*’, a ‘necessidade imprescindível de uma técnica pessoal’; e que ‘a atividade artística, muito antes que ser subjugada por abstrações, deve contribuir para que nos libertemos delas [pois] a fixação dos conceitos nos levaria fatalmente a uma organização sistemática de nosso pensamento artístico, nos levaria a uma Estética...e não aos artistas que devemos ser’; M.de Andrade, op.cit.

que para além de ter pretendido marcar certos liames entre essa obra poética e a dimensão discursiva prebischiana, a importância de tal relação radicava fundamentalmente na sua capacidade de resumir uma lógica maior, em tudo expressiva da medida em que a cidade formou parte do debate sobre a construção de uma tradição cultural levada adiante pela vanguarda literária e artística, e na qual convergiram a movimentada história *porteña* entre os bairros e o centro (grande articuladora de todo o enredo literário, político e cultural da época); a concentração e tráfego de imagens imbricadas nessa história -produtos dela e provindas de diversos ângulos (territoriais e ideológicos); e o marco dilatado, abrangente e neutralizador de muitas ambigüidades que constituía a opção pelo ‘clássico’ como grande síntese homogeneizadora entre tradição e progresso, entre o local e o universal, entre harmonia perdida e nova ordem reparadora. Afinal, o apelo ao clássico –entanto ‘essência’ antes do que forma- como virtual saída do conflito imanente do moderno entre permanência e mudança, ou como modelo de um olhar fundo que perfure o espetáculo passageiro e acelerado das coisas, configurara, para além de suas diversas magnitudes de apreensão, todo um ‘clássico’ dentro da história do moderno.

Corresponde passar, sem mais, para o plano da intervenção direta de Prebisch no contexto do panorama colocado.

3.2. Alberto Prebisch; ida moderna- volta ao simples.

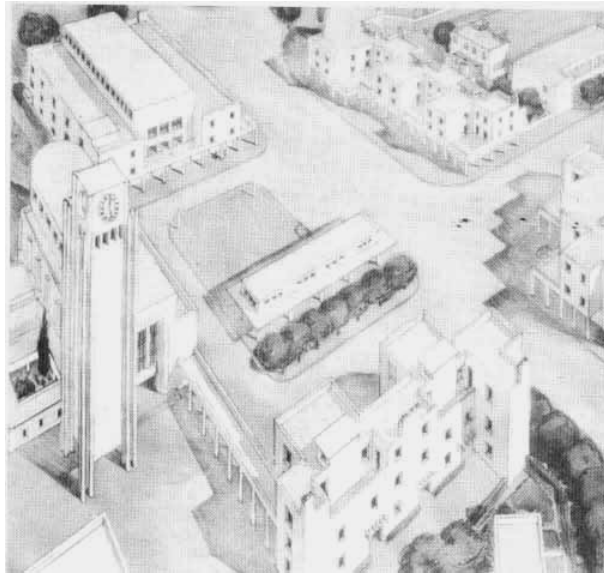
Logo após de se graduar como arquiteto na Escola de Arquitetura da Universidade de Buenos Aires, Alberto Prebisch empreendera, junto ao seu colega Ernesto Vautier uma longa ‘viagem iniciática’ a Europa entre 1922 e 1924, cuja experiência imprimira uma flexão incontornável na sua futura trajetória profissional e intelectual.⁴⁷ “*Ensayo de estética contemporánea*” é o texto que fora redigido como suporte teórico do projeto de ambos de uma “Cidade Açucareira” para a província de Tucumán (local de nascimento de Prebisch), o qual, por sua

⁴⁷ Embora já se ampliará mais detalhadamente sobre a experiência dessa viagem, vale salientar o fato de que os dois jovens arquitetos, uma vez chegados a Paris, decidiram se inscrever numa aulas na Academia de Bellas Artes (o qual define bastante o perfil dessa viagem) e que, “quando constataram que não apreenderiam mais do que tinham recebido em Buenos Aires, foram impulsados a buscar uma nova guia em Tony Garnier”. Tal afirmação fora levantada numa entrevista realizada pelo Arq. Juan Molina y Vedia a Ernesto Vautier, e reproduzida por Ramón Gutiérrez em: “Alberto Prebisch: una vanguardia con tradición”, em: AAVV, *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*; Fundación CEDODAL, Buenos Aires, 1999. p.19. (trad.minha)

vez, surgira espontaneamente –e no próprio decurso da viagem- como um exercício de aplicação dos conhecimentos e do ‘estado de espírito’ assimilados no contato com os grupos renovadores e vanguardistas com que se depararam em Paris. Na volta, fora apresentado no âmbito institucional do “*Salón Nacional de Bellas Artes*” de 1924 obtendo o segundo prêmio; motivo pelo qual fora logo publicado –junto com o artigo em questão- na *Revista de Arquitectura* (órgão da Sociedade Central de Arquitetos –SCA- e do Centro de Estudantes da Escola de Arquitetura), e pouco antes, em versão reduzida, na revista *Martín Fierro* (à qual Prebisch já pertencia há pouco tempo).

Com apreciações de perfil variável, o episódio da apresentação da Cidade Açucareira no Salão de 1924 tem oscilado –no contexto dos comentários em torno da figura de Prebisch- entre o ingresso oficial dele e de Vautier no âmbito arquitetônico *porteño*, e a sua leitura em termos de jogada vanguardista, provocadora, travando batalha justamente nos territórios inimigos. Em função disto último, e embora Prebisch efetivamente apelara a tais estratégias ao longo do seu percurso profissional, a evidência da premiação –revalidada com a publicação numa revista ainda conservadora dos valores tradicionais- faz duvidar da radicalidade da provocação, ou em todo caso, da impermeabilidade da academia argentina. Todavia, a presença do artigo como complemento verbal às proposições arquitetônicas, faz pensar numa dimensão inovadora do projeto, ou na consciência dos seus autores de que devia ser melhor explicitado, legitimado; indiciando de algum modo um contexto despreparado. A simultânea acolhida na *Martín Fierro*, a revista literária-cultural mais vanguardista do momento, acrescenta mais um grau de perplexidade à situação. Entretanto, esse lugar ambíguo concedido alternativamente à Cidade Açucareira não é só expressão do particular campo de forças definido pelo disciplinar e inclusive pelo cultural nesses anos ‘20, mas constitui um caráter intrínseco ao próprio projeto, isto é: a meio-termo entre a criação e a tradução, entre a inovação e a tradição, entre a vanguarda e a academia (de fato, o seu principal referente era a *Cité Industrielle* de Tony Garnier, uma figura bem arquetípica desses ‘entre-lugares’ que têm atravessado todos os percursos históricos do modernismo - nos centros e nas periferias- acusando o difuso dos limites desenhados pelas classificações polarizadas). E até mais: quiçá

tal aparente paradoxo simplesmente antecipe desde os seus primeiros passos o perfil profissional que consolidará na década de '30: o de *intérprete moderado* de uma modernidade não-laica, cuja arquitetura de partidos compactos e geometria regular se inscreveu nos processos de racionalização edílicia porteña, resolvendo em chave clássica os conflitos entre tradição e inovação.⁴⁸



Cidade Açucaireira, Alberto Prebisch e Ernesto Vautier, 1924.
Perspectiva de conjunto, detalhe do centro cívico.

Vista em termos ainda mais gerais, ou seja, para além dos canais de difusão selecionados ou oferecidos à Cidade Açucaireira, cabe salientar duas questões já presentes desde então e que de algum modo também perfilam a figura de Prebisch como arquiteto e como intelectual: por um lado, a entrada no campo arquitetônico por meio do debate teórico com os consagrados (tradicionalistas ecléticos e/ou americanistas), patenteando tanto o estatuto da palavra escrita como ‘ação’ densa no plano da produção cultural *porteña*⁴⁹ como a sua iniciação nas maneiras vanguardistas; e pelo outro, a natureza urbana do projeto como opção temática de

⁴⁸ Tal definição pertence às reflexões de A. Novick, em “Alberto Prebisch. La vanguardia clásica”, em: *CH 9 Cuadernos de Historia IAA* Nro.9; IAA/FAUD-UBA, Buenos Aires, 1998.

⁴⁹ Resulta curiosa a nitidez das percepções que com relação a este assunto já tinha o próprio Mário de Andrade em 1928, muito atento à evolução da vanguarda literária argentina: “Uma enquete de *Nosotros* [revista cultural de consagração literária por excelência] em 1923 teve o mesmo e único mérito da Semana de Arte Moderna aqui; pôs de manifesto senão uma nova sensibilidade, pelo menos uma reação higiênica. Mas aqui a gente discursava no teatro; lá se matutava por uma revista... Isso é bem sintomático. Ao passo que a nossa poesia modernista ia tomar uma feição eminentemente rapsódica, a argentina assumia desde logo um caráter intrinsecamente literário. Tipográfico mesmo...” Noutro artigo se lê uma nova referência sobre a questão: “e vão logo objetivando a ação não apenas nos mutirões dos bares, mas por meio de publicações. Possuem uma consciência social bem forte que é uma prova nobre de vitalidade intelectual do país. Se o perfume de tudo isso nem sempre é excepcional pelo menos a ventania é constante”; em: “Literatura

livre e espontânea iniciativa, evidenciando a presença imanente da cidade no centro de suas primeiras preocupações modernas. Daí pode deduzir-se – e em função do já colocado no capítulo II em torno da extensão do debate urbanístico assentado em Buenos Aires desde bem antes da chegada de Le Corbusier- que de partida, e ainda reorganizando o seu projeto sobre a base das leituras e materiais de colheita européia, Prebisch o concebeu ‘à luz dos problemas locais’, revelando nessa operação o tipo de ‘mescla’ sutil que caracterizará o seu percurso moderno como um procedimento de síntese e ‘tradução’; no duplo sentido de transposição e adaptação.⁵⁰

Com respeito aos materiais ‘importados’ por Prebisch e Vautier para dar conta tanto da resolução da cidade proposta quanto do seu suporte teórico-estético, são várias as linhas de pensamento acolhidas, embora o seu referente principal –a *Cité industrielle* de Tony Garnier- já constituíra de por si uma espécie de condensador dos debates contemporâneos⁵¹. Assim, entanto no projeto são facilmente reconhecíveis o aporte *garnierano* nas formas edilícias –e na unidade formal entre território, cidade e arquitetura- (claro que para além da concepção geral da proposta) e inclusive alguns detalhes à maneira de A.Perret; no artigo são convocados alternativamente (no corpo do texto e nas citas de rodapé) os nomes de Spengler, Worringer, Van der Swaelmen, Geddes e Le Corbusier, dentre os aportes ‘positivos’ (ademais de Einstein, Picasso, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé: só mencionados, porém dentro do seu Olimpo moderno); e já C.Sitte e Viollet-le-Duc dentre os excluídos –por arbitrários e/ou por sentimentalistas. Curiosamente, nem uma menção a Garnier ou a Perret. Afora desta omissão –que segundo parece, fazia parte das maneiras acadêmicas tradicionais- o mais

modernista argentina”, *Diário Nacional*, São Paulo, 29 de abril de 1928. Apud. E. Monegal; *Mário de Andrade/Borges. Um diálogo dos Anos 20*, Perspectiva, São Paulo, 1978. ps. 87 e 89.

⁵⁰ Tal caracterização pertence a Alicia Novick, e fora desenvolvida nas análises realizadas pela autora sobre A.Prebisch, que se concentram basicamente em dois artigos: o já citado, e um outro mais específico sobre o projeto da cidade açucareira: “La ciudad como arquitectura: la *Cité Azucarera* de 1924”, em: AAVV, *A.Prebisch. Una vanguardia con...*; op.cit p. 59 a71. Em ambos artigos Novick afirma que: “as propostas de AP podem interpretar-se em termos de *tradução*, quer dizer, como uma reinterpretação dos princípios do movimento moderno internacional à luz dos problemas específicos que se colocam os arquitetos e comitentes locais”. Nessa linha interpretativa também convergem as posições de E. Katzenstein, J. Liernur, e F.Aliata, entre os historiadores que mais têm trabalhado em torno dos anos 20 e 30 da arquitetura argentina..

⁵¹ Cabe antecipar que Prebisch e Vautier demonstraram um particular interesse na figura e obra de Tony Garnier durante a sua estada na França. Isto se exprime não só na entrevista pessoal que conseguiram do arquiteto lionês e que depois publicaram em Buenos Aires, mas também nas visitas realizadas aos matadouros de *La Mouche* (1906-1932) e ao bairro *États-Unis* (iniciado em 1923).

relevante do assunto é a conjugação de corpus teóricos nem sempre compatíveis que o artigo apresenta, ou seja, a evidência de uma construção recente, de uma pesquisa orientada pela multiplicidade de vozes que convergiam nos debates parisienses de Montparnasse, (alimentados por publicações como *La Cité*, *L'Esprit Nouveau* e *La vie urbaine*⁵²) e estimulada pela avidez de conhecimento e formação 'integral' dos seus jovens autores.

Contudo, e apesar de sua duplicidade –acadêmica e vanguardista- e portanto, de não ter pressuposto uma radical ruptura, a Cidade Açucareira significou um projeto de avançada para a época e o contexto da produção local, desmarcando-se dos empreendimentos de caráter urbano que eram colocados, na grande maioria dos casos, em termos de 'remodelação e embelezamento', tal como tinha sido o "Plano Bouvard" para Buenos Aires em 1911, ou em certos aspectos, o do Projeto Orgânico de 1925 (iniciado em 1923) e até o Plano de Agache para Rio de Janeiro uns anos após –sem prejuízo dos altos coeficientes de 'reforma moderna' implícitos nestes últimos dois -. A 'faixa zero' da qual parte já constitui em si um elemento que se desmarca de tais termos, podendo ser, no entanto, sujeita a razões puramente renovadoras como a certos impulsos anti-metropolitanos –porém nunca arcádicos nem de tendências pitorescas. Por outro lado, a estrutura discursiva em que fora inserido o projeto, para além das defasagens de sentido despercebidas pelos autores, manifesta uma clara vocação inovadora, filiando intencionalmente a Cidade nas diretrizes da 'sensibilidade moderna' ou no 'espírito da época', ou seja, no 'maquinismo triunfante' (sic).

Passemos, pois, para as idéias contidas naquele artigo. O primeiro que salta à vista é o seu título: "Ensaio de estética contemporânea", evidenciando desde o arranque o perfil desde o qual serão tratadas as questões, ainda as mais 'socialmente determinadas' pela época. Assim, nem a arquitetura, nem a cidade açucareira aparecem como o ponto de partida para o texto. De fato, demorarão bastante em comparecer, por causa da própria estrutura tripartida em que se organizam os temas, deixando para o final, e como aplicação implícita, a descrição do projeto. Inclusive poder-se-ia dizer que a articulação entre a resumida descrição da cidade projetada, as conceitualizações filosófico-estéticas

⁵² Tais revistas são mencionadas pois configuram parte dos depoimentos obtidos em entrevistas efetuadas a Ernesto Vautier por D.Schávelzon, resgatadas por sua vez no artigo de A.Novick.

(primeira parte) e os posicionamentos críticos a respeito das condições atuais de vida nas grandes *urbes* em geral –e na América em particular- (segunda parte), tende a estabelecer uma espécie de capacidade complementar entre texto e projeto para colocar em debate o considerável pacote de idéias envolvido. No entanto isso, o projeto não tinha nada de utópico, e pode interpretar-se, junto com a *Cité industrielle* de Garnier e até algumas pesquisas de Le Corbusier, como uma proposição de programas edilícios de grande escala à procura de comitentes audaciosos dispostos a concretizá-los⁵³. Portanto, supera nesse sentido a noção de simples exercício especulativo instrumentalizável só aos fins do debate. Projeto e artigo constituem um único dispositivo renovador, das idéias e das possíveis ações.

A primeira parte se concentra em dar conta do ‘espírito da época’, adotando a corbusierana legitimação do maquinismo ‘triumfante e irreversível’ –e sua decorrente expressão na sensibilidade artística como mais um momento de equilíbrio entre formas e conteúdos, articulado duplamente à cadeia clássica da história e à mais honesta manifestação do presente.

Se volta à tradição, mas por um caminho insuspeito pela perspicácia medíocre dos críticos pseudo-tradicionistas. Porque nós pensamos que é voltar à tradição o fazer que a obra de arte produzida numa época esteja em acordo com a natureza íntima dessa época. Quer dizer, que a forma exterior responda estritamente às necessidades do seu conteúdo, e que não seja o resultado de um transplante caprichoso...⁵⁴

A interdependência estabelecida entre a formação da consciência estética da época (que depois –via Worringer- se traduzirá em ‘vontade artística’) e a possibilidade de um estilo da época; a substituição do antigo orgulho individual do artesão pelo atual orgulho coletivo dos equipes operários; o diagnóstico da defasagem entre esse espírito e as formas tradicionais da arte ainda vigorantes; a ressalva com

Constituíram, pois, fontes diretas onde abeberaram Prebisch e Vautier no percurso e a partir de sua viagem.

⁵³ De novo é A. Novick quem afirma e argumenta esta questão: “as propostas de Garnier e a versão local de Prebisch-Vautier tentaram responder a um programa arquitetônico preciso, destinado a satisfazer as necessidades materiais e morais do indivíduo e a comunidade. Sua intenção foi plasmar projetos materialmente realizáveis. Nesse sentido, diferem das formulações da cidade ideal –como a futurista de Sant’Elia- e dos esquemas de tábua-rasa corbusieranos. A obra monumental de vários tomos de Garnier assim como o pequeno estudo local partilham a intenção de proporcionar anteprojetos terminados. Os planos de conjunto, os bairros e as vivendas foram desenhados em detalhe, configurando um produto disponível para ser oferecido a um potencial público de padrões ou prefeituras reformistas”. Em: “La ciudad como arquitectura...”, op.cit, p.64-65. (tradução minha)

respeito à sensibilidade ‘superior’ implícita na nova estética da máquina; o registro da arte moderna como fenômeno todavia restrito e ao alcance de uns poucos esclarecidos –lembre-se do caráter elitista/separatista da *Martín Fierro*–; etc., constituem todos fragmentos característicos das teorias estéticas vanguardistas dos anos 20, das quais abeberara e por sua vez retroalimentara o próprio Le Corbusier- e que comparecem religiosamente no texto de Prebisch⁵⁴; porém ainda sem citar explicitamente o mestre (o citará depois e numa nota de rodapé). Todavia, Worringer sim fora objeto de uma cita textual, talvez denunciando as suas inclinações por definir o universo da criação artística em termos ainda idealistas, para além dos seus fatores determinantes mais externos – do caráter material, da técnica, das condições históricas, isto é, a partir do conceito de ‘vontade artística’, tão em voga na época e sobretudo entre os pensadores de linha alemã, a começar por A.Riegl, e a seguir pelo próprio Worringer, de quem toma a seguinte passagem: “para a nova ciência da arte, tem de ser axiomático que em arte se há podido sempre tudo o que se há querido; e o que não se há podido é porque não coincidia com a orientação do querer artístico. *O problema está pois no querer*”. Tal questão não deixa de ser bastante conflituosa, tanto neste texto quanto nos ulteriores artigos de Prebisch, exprimindo sua própria busca de esclarecimento em torno dos limites entre o voluntarismo implícito em sua missão difusora, ou seja, a consciência de que a opção pela estética moderna é, nessa época, justamente isso: uma opção ainda incômoda, e o acento colocado nos supostos determinantes psíquicos coletivos da ‘era da máquina’ sobre o ‘espírito do homem’.

Outro tema digno de destacar é o vínculo direto estabelecido entre a obra de arte atual, contemporânea, e sua ‘natureza abstrata’, derivada sem mediações da lei fatal da economia –‘a lição da máquina’- e reveladora de uma surpreendente e inesperada sensação de beleza, porém ainda restrita às sensibilidades (como a dele e o seu entorno) superiores, educadas, não-brandas. Daqui podem observar-se várias coisas: a decidida opção de Prebisch pela arte abstrata (embora seja, como se verá, nas suas versões mais moderadas, na linha do cubismo ‘clássico’ de

⁵⁴ Prebisch e Vautier; “Ensayo de estética contemporânea”, em: *Revista de Arquitectura* Nro.47, Buenos Aires, novembro de 1924; p.407. (trad.minha)

⁵⁵ Além das publicações mais atualizadas circulantes nos grupos de Montmartre às que tiveram acesso Prebisch e Vautier, existe constância de que Prebisch, durante a sua estada em Paris,

André Lhote); o indício da já mencionada localização do ‘efeito estético’ nas dimensões de um olhar modernamente antenado, a correlativa determinação elitista dessa arte, e a indissociável influência do Le Corbusier purista, aquele que ainda em 1929 apelava para as minorias de ‘iluminados’:

Para compreender verdadeiramente uma obra de arte comprimida, sintetizada, reduzida ao seu mínimun indispensável, é necessária quase tanta sensibilidade como a requerida para criá-la [...] A máquina nos indica qual é o espírito de nossa época: espírito científico, preciso, mecânico, que busca afanosamente a claridade e a ordem perdidas. Os artistas conscientes não têm deixado escapar esta lição de probidade que brindam as máquinas. E o seu espírito não há permanecido insensível à sensação nova de beleza severa que produz sua contemplação.

A simples vista, o discurso do *retour à l'ordre*, tão promovido no após-guerra europeu e reivindicado abertamente por algumas figuras que influenciaram bem de perto a Prebisch⁵⁶ –além de constituir o próprio arcabouço do purismo em sua crítica aos desvios cubistas, encaixou perfeitamente com a ampla gama dos diagnósticos vigorantes em Buenos Aires que, desde os mais diversos ângulos e com as mais contrastadas proposições, convergiam, no entanto, na idéia da recuperação de uma ‘ordem perdida’, localizada, de fato, no estágio pré-imigratório da cidade. Partícipe da ‘asa’ mais estetizante e elitista daqueles diagnósticos, Prebisch achou nesse *retour à l'ordre* não só a via mais pertinente e eficiente para dar conta da situação local (nas artes, na arquitetura e na cidade), mas a possibilidade de filiá-la na corrente universal. É então desde a idéia, nunca muito prazerosa, do ‘esforço coletivo’ implícita nos apelos das ideologias do após-guerra à sociedade⁵⁷ (versão leiga do chamado à ordem exigido aos artistas)

recebera do seu amigo e pintor Horacio Butler um exemplar da primeira edição de *Vers une architecture*, em 1923.

⁵⁶ De grande influência foram os pintores argentinos que freqüentavam os ateliers de A.Lhote e O.Friesz, e que Prebisch contactou em Paris, todos ‘retornando’ –pela via mais conservadora dentre as críticas do cubismo- aos poderes ordenadores de um classicismo depurado, essencializado. Embora já se ampliará mais na frente com relação a estes vínculos, convém no entanto esclarecer que foram várias na época as noções dessa ‘ordem’, como também foram várias as alternativas ordenadoras ao cubismo. De fato, as de Lhote e Friesz eram bem mais ‘retroativas’ que as do Le Corbusier purista. Por outro lado, também devem citar-se as leituras feitas em torno do historiador e crítico de arte Elie Faure -acusadas explicitamente em vários textos posteriores de Prebisch-, quem fora não só um dos mais destacados defensores do discurso do *retour à l'ordre*, mas um dos principais referentes na fundamentação teórica de *L'Esprit Nouveau*; e portanto, muito próximo de Ozenfant e Jeanneret, e colaborador da revista.

⁵⁷ Já se há mencionado no capítulo dedicado ao pensamento de Le Corbusier, em que medida ele invocou tais idéias: “effort de peintres mais non pas effort d'une société qui a besoin de s'ordonner” (*Après le cubisme*), e em que medida tais idéias foram matizando-se à par que o processo da ‘reconstrução’ –na Europa e na França- podia ir-se dando por encerrado, como consta nos seus textos a partir de 1927.

e facilmente enraizada no espírito católico-militante de Prebisch, que se compreendem melhor tanto a extensão feita para o público daquela mesma sensibilidade ‘superior’ (e que comporta sem dúvidas uma renúncia) exercida pelos criadores na concepção de obras de arte ‘comprimidas e sintetizadas’- quanto a série de adjetivos duros –como ‘espírito preciso’, ‘obra reduzida’, ‘beleza severa’ e outros que se acrescentarão a seu repertório- com que apresenta e difunde os caminhos abertos pela nova estética (que no seu caso não parecem ser muitos nem tão abertos).

Esta primeira parte se encerra com a introdução da figura do engenheiro mediando a relação do já colocado com as ‘obras utilitárias’, quem “partindo do cálculo *estrito*, da adaptação *vigorosa* do meio ao fim, há ido selecionando, depurando e simplificando sua obra [...] chegando a um resultado de beleza plástica intensa sem buscá-la”. Sobrepondo a proximidade da ‘lição da máquina’ com a neutralização de qualquer estilismo apriorístico (natural nesta ordem de obras) Prebisch articula e contrasta no final –à melhor maneira corbusierana- o papel jogado pelo arquiteto, quem ainda empenhado nas formas tradicionais e na busca do estilo a priori, “há matado a arquitetura”. Se bem que tais idéias são indubitavelmente tributárias de *Vers une architecture*, não há qualquer premência nele por acrescentar que a ‘arquitetura está além’ da lição da máquina e da obra dos engenheiros, tal como –para lá de sua ambígua colocação- Le Corbusier postulara nesse mesmo texto. Assim, a prioridade de Prebisch parece concentrar-se num primeiro momento de ‘higiene radical’, repelindo toda possibilidade de desvios, da queda numa sensibilidade branda, sem controle, aberta virtualmente por aquele informe ‘além’. O lirismo, a beleza, ficam confinados em grande medida a uma experiência intelectual –‘educada’- de contemplação: vêm a ser a satisfação ou a recompensa de quem há conseguido disciplinar o olho e fruir a ‘redução *ad minimum*’ da obra –ou disciplinar a mão e renunciar ao virtuosismo; como quem se regozija na consagração a um jejum religioso. Embora inserida na segunda parte do artigo, a seguinte frase exprime bem esta idéia: “Temos visto mais acima como nesta harmonia *que se desprende* das máquinas, o espírito encontra uma satisfação de ordem superior, satisfação à qual se mistura, por vezes, um intenso sentimento de beleza.”⁵⁸

⁵⁸ Op.cit; p.410. (trad e grifo meus).

Finalmente, cabe salientar o tom empregado pelos autores –ou melhor, o lugar em que eles mesmos se colocam- com respeito à “cerração da generalidade ante toda nova manifestação artística cuja aparição implique um ataque mais ou menos aparente a velhas convicções, a velhos preconceitos...”. A ironia e o sarcasmo presentes tanto nas adjetivações quanto nas alusões diretas –com nome e sobrenome- aos que ainda se resistem às mudanças-que-fatalmente-se-impõem, aparecem como claros sinais de uma atitude provocadora, desafiante, que estimula o seu alinhamento numa frente de combate, na vanguarda *martinfierrista*. Arrogância um tanto exagerada que – nesses começos- fala antes de um lance de auto-exorcismo que de uma convicção plenamente amadurecida.

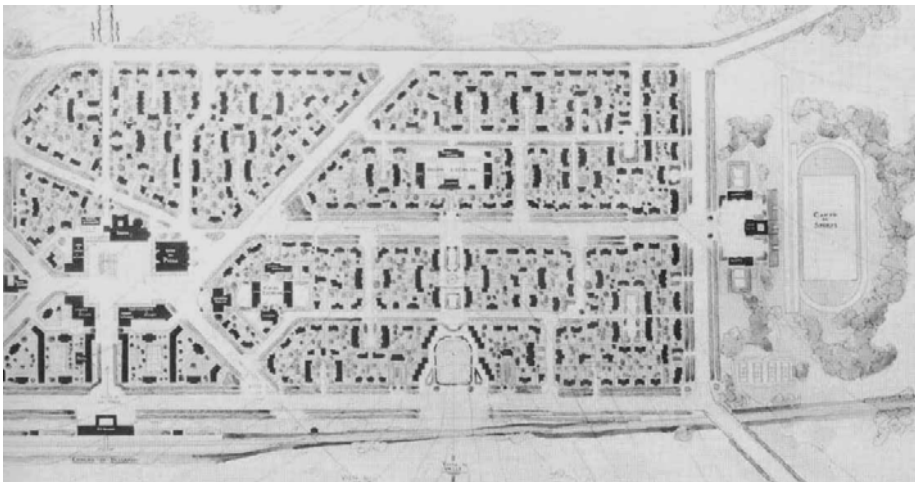
Conhecemos todos o bom senhor que admira sinceramente a Victor Hugo e a Rubens, e que tem em sua mesinha-de-cabeceira as poesias de Belisario Roldán, e na cabeceira da cama alguma escura tricromia de almanaque.[...] Os burgueses soltam a baba ante os dourados da moldura. Conhecemos na Acrópole de Atenas certos lugares cuja entrada é estritamente proibida ao turista ordinário; Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé não receberão jamais as lágrimas nem as batatas do paraíso.[...] Os domingos, nas colunas de “*La Nación*” Monsieur Camille Monclair vocifera como se lhe houveram roubado a camisa ante o mais inofensivo ademão dos artistas da nova geração.[...] Um banho de cubismo é às vezes indispensável a todos os que gritam contra ele sem suspeitar, por certo, sua significação.⁵⁹

Iniciada com uma cita textual de Van der Swaelmen⁶⁰ sobre a cidade como ‘equipamento’ ou ‘mecanismo’, que logo se radicalizará no postulado de que “a cidade é uma máquina”, a segunda parte do ensaio corta abruptamente com os devaneios estéticos para entrar direito num breve comentário sobre o urbano atual. Claramente, constitui o nexos ideal entre o ‘espírito –maquinista- da nossa época’ já colocado, e a futura articulação do projeto da cidade açucareira. Partindo de um lógico diagnóstico negativo sobre a ‘asfixia física e moral do homem moderno nas cidades’ (de novo filiando implicitamente o debate *porteño* numa ordem universal e antecipando-se na vez às demolidoras críticas corbusieranas à ‘Buenos Aires-sem-esperança’) os autores não só dão conta do peso do ‘urbanismo’ no contexto das preocupações modernas –agravado na Europa pela antiguidade das suas capitais, mas salientam a seguir a vantagem que nós, “povo sem passado e sem

⁵⁹ Todos estes comentários pertencem às várias notas de rodapé existentes no artigo.

⁶⁰ “Quelques ‘outils’ a l’usage de l’homme et dont la construction est plus exclusivement soumise a l’obéissance aux lois de la physique ‘sous peine d’accident’ et sous la dépendance d’une stricte adaptation a leur destination ‘sous peine d’échec mettent en évidence d’une façon merveilleuse cette rencontre providentielle du point de vue esthétique avec le point de vue fonctionnel...La ville est une outil...”. A cita não tem qualquer referência bibliográfica.

tradição” temos para “aproveitar amplamente o *severo* exemplo das máquinas”; ou seja, para criar (de faixa zero –como o projeto da Cidade Açucareira- ou sem o lastro sentimentalista do passado, já que o existente é novo e ‘ortopédico’ demais para salvaguardá-lo) o mecanismo que responda com precisão às necessidades novas da vida humana, para instaurar uma modernidade sem qualquer obstáculo.



Cidade Açucareira; 1924. Plano de conjunto.

Nesta questão aparece claramente a participação ‘programática’ de Prebisch nas sistemáticas recusas que desde a vanguarda *martinfierrista* vinham-se decretando contra as recuperações *realistas* e *naturalistas* das virtuais heranças pré-hispânicas e/ou coloniais entanto produtos legítimos do ‘próprio’ refratados sobre a cidade cosmopolita e desvirtuada do presente. Com efeito, ele partilhará com o tandem Borges-Cóppola (acrescido depois com Le Corbusier e Hegemann) da promoção de uma tradição clássica para a ‘cidade sem fantasmas’, porém fundada antes na atemporalidade de ordens geométricas e essenciais do que no passado histórico nacional. Mas simultaneamente, a sua adscrição ao maquínico, muito carregada nessa frase com o espírito moderno da tábua rasa, encerra logo a partilha com o imaginário nostálgico borgiano –muito ancorado no tabuleiro fundador de Buenos Aires- para aproximar-se mais às formulações arquitetônico-urbanas deduzidas da crítica à ‘rua-corredor’, própria de um sistema já obsoleto, segundo o olhar corbusierano, e inclusive, para aproximar-se ainda das figurações menos nostálgicas e mais ‘futuristas’ de um Oliverio Gironde, no mesmo espaço da vanguarda *martinfierrista*. Contudo, e como se verá, tais tensões não acharam correspondência direta no projeto de Prebisch e Vautier para Tucumán, instância

que fará desabrochar uma nova ordem de conflitos, na qual a adscrição ao maquínico aparece bastante relativizada, evidenciando a impossibilidade daquele ‘afastamento absoluto de toda consideração sentimental’ postulado pelos autores, e configurando um singular espécime de ‘máquina com passado’.

Com relação ao caráter da última parte do artigo, que já focaliza a proposta da Cidade Açucareira, pode-se dizer que resulta numa simples descrição ordenada, que apresenta em primeira instância o projeto como um ‘tipo’ possível de desenvolver-se nas cercanias de Tucumán-capital (de estado), respondendo aos imperativos de exploração da riqueza da zona (cana-de-açúcar) e gozando da dupla vantagem da distância (sadia vida rural) e da conexão (ferroviária) com a cidade central, além de todos os equipamentos necessários. A máxima expressão da racionalidade pretendida para o projeto se concentra em dois pontos: a zonificação por funções (o seu traço mais ‘maquínico’: “peças que hão de coordenar-se para integrar o imenso mecanismo que constitui uma cidade”) e a padronização dos edifícios (construção em série, uso do concreto armado, formas depuradas).

Áreas de usinas (engenhos) com toda a infra-estrutura moderna –serviços e transportes- e convenientemente isoladas por faixas espessas de vegetação; áreas de habitação loteadas e organizadas em bairros segundo densidade e orientação conveniente; sistema circulatório discriminado em ordem decrescente de fluxos (trânsito pesado, ruas de ‘circulação’ –veicular- e ruas de ‘habitação’, acabando em *cul-de-sac* frente às casas), distribuição equilibrada de espaços livres e escolas nos bairros; edifícios públicos concentrados ao redor de dois praças diferenciadas: uma de corte civil, com a “Casa do Povo”, o mercado, Correios, Polícia, Bombeiros e áreas de comércio; e outra religiosa, com a Igreja –‘retirada do barulho’- e a Estação Sanitária por perto. São mencionadas a previsão dos eixos de crescimento da cidade e a localização de outros serviços fora do perímetro inicial (hospital, cemitério, etc).

Entretanto, há duas questões que chamam a atenção dentro do relato, e que se correspondem com os nós principais a partir dos quais o projeto há sido conceituado como um ‘produto com traços próprios, claramente distintivos do

modelo *garnieriano* em que se inspirou⁶¹: o acento outorgado à organização da malha urbana e o comentário final sobre o cemitério, que vale transcrever:

Por último, o cemitério, situado num terreno irregular e isolado da população, com sua capela e o seu crematório, domina a cidade desde a eminência em que se encontra, em cujo ponto mais alto, o monumento aos mortos lembra aos vivos os seus antepassados.

Esse ‘não esquecer os antepassados’, que encobre na sua versão individualizada um coletivo ‘não esquecer o passado’, que ‘domina a cidade’ e que –por cima- é a frase que encerra o artigo, é o flagrante que acaba costurando toda uma série de indícios que evidenciam o grau em que a tradição aninha na ‘maquina moderna’ de Prebich e Vautier, e que levam a Novick a salientar essas fronteiras difusas entre ‘organismo e mecanismo’, onde essa *cit * não são responde –com Garnier- ao “ideal comunitário de uma unidade de produ o reduzida e controlada, a um espaço onde o equilíbrio perdido poderia ser reconquistado”, senão que é ainda governada por valores religiosos; o que já pressupõe tanto um distanciamento do modelo *garnieriano* –o qual, além de ideologicamente preconcebido, carece de âmbitos institucionais de controle civil: igreja, polícia, poder judiciário- como um marcado contraste com algumas das idéias postuladas pelos próprios autores nas duas anteriores partes do mesmo texto, sobretudo com aquela da ‘cidade-máquina’.

Os rasgos maquinais de sua cidade açucareira são a zonifica o, a série e a organiza o funcional; já esboçadas na cidade jardim do século XIX. AP e EV não tratam o tema metropolitano. Afinal, a Cidade Açucareira pode ser contemplada enquanto espaço comunitário, como uma verdadeira *cit *.⁶²

Mas é com rela o ao desenho da malha urbana e ao particular interesse de Prebisch e Vautier por esclarecer verbalmente os critérios implementados, que se exprimem mais abertamente tanto o impulso modernizador do projeto quanto os determinantes locais que subjazem na sua própria razão de ser. Com efeito, é nesse contexto que –embora numa nota de rodapé-   por fim convocado o nome de Le Corbusier para legitimar que “ao espírito lhe praz marchar reto”, e que os caminhos deliberadamente tortuosos (fazendo explícita referência ao ‘urbanismo pitoresco’ de C.Sitte) se correspondem com o caminho das bestas, ou “le chemin des  nes”; patenteando o nível de acompanhamento das idéias mais recentes

⁶¹ Novick, op.cit.; p.59.

publicadas pelo mestre⁶³. Por esse motivo, as ruas da Cidade Açucareira acusam um traçado retilíneo, porém sem configurar um tabuleiro, pois: “o sistema de ruas formando quarteirões quadrados é absurdo, simplista e ilógico; desconhece em sua uniformidade burocrática a multiplicidade da vida urbana, e em lugar de adaptar-se ao seu funcionamento, tiraniza-a”⁶⁴. Todavia, e para além de dar conta do interesse dos autores por compenetrar-se no mais último da discussão urbanística européia, o que está na base dessa posição não é outra coisa que a sua *respuesta a um tema local* que já para a época tinha sua própria ‘tradição’ em Buenos Aires, isto é: o repúdio da quadrícula (tabuleiro ou malha urbana) ‘infinitamente igual a si mesma’ e que, como salientara A.Gorelik⁶⁵, não só traduzira e atualizara o repúdio sarmientino da ‘dupla barbárie da tradição espanhola e da natureza pampeana’, mas exprimira os conflitos surgidos na cidadania *porteña* perante o fenômeno da irrefreável expansão suburbana da capital, e sua conseqüente perda de ‘forma’. Assim, tal debate, que começara a ressoar desde 1904 (data de publicação do primeiro plano que quadriculou todo o território anexado a Buenos Aires em 1887⁶⁶) e que nos anos 20’ achara um dos seus momentos mais densos a partir da emergência pública –política, cultural e literária- desse subúrbio, superara em grande medida uma discussão ‘técnica’ sobre um instrumento de intervenção urbanística, para atingir as próprias representações articuladas em torno da esfera pública cidadã, na sua dimensão material tanto como na socio-política. É nesse contexto que devem compreender-se as posições adotadas por

⁶²Idem, p.67.

⁶³ De fato, é bem possível que assim como *Vers une architecture* resultara de uma compilação dos textos publicados em *L’Esprit Nouveau*, o mesmo acontecera –total ou parcialmente- com os conteúdos de *Urbanisme*, já que essa famosa figura de “le chemin des ânes” corresponde a esse último livro, publicado em 1925. O texto de Prebisch e Vautier está datado em novembro de 1924.

⁶⁴ Prebisch e V.; “Ensayo...”; op.cit, p.414 (nota de rodapé).

⁶⁵ A.Gorelik, *La grilla y el parque...*; op.cit, ps. 13-35.

⁶⁶ Quiçá seja útil transcrever o parágrafo em que Gorelik inicia o seu relato sobre este longo debate em Buenos Aires: “Em 1887, como derivação da federalização da cidade de Buenos Aires realizada a começos da década, o governo da província de Buenos Aires lhe cedeu ao governo nacional uma parte adicional de território para ampliar a Capital, a partir do qual, um ano após se traçaram os limites definitivos. O município tinha até então pouco mais de 4 mil hectares, embora os seus 400 mil habitantes ocupavam uma área edificada bem menor; a partir de sua ampliação passou a ter mais de 18 mil hectares, transformando-se numa das jurisdições municipais mais extensas entre as metrópoles mais importantes”. Op.cit, p.13. Como dado ilustrativo, o autor acrescenta depois que na época, afora Londres, com 30 mil hectares, nenhuma das grandes cidades européias tinha jurisdições tão extensas: Paris 7.900 ha, Berlim até 1914, 6.300 ha; sendo todas cidades com muitíssima maior população que Buenos Aires. Esse grande ‘vazio’ só preenchido por um desenho de ruas em tabuleiro vai marcar, com efeito, e durante muito tempo, a imagem que os habitantes de Buenos Aires tiveram dela, o ‘horror-vácuo’ representado nesse espaço abstrato e

Prebisch e Vautier na sua Cidade Açucareira: a sua decisão duplamente anti-metropolitana (longe da macrocefalia de Buenos Aires e longe de Tucumán-capital), sua insistência na ‘ordem’ como principal instrumento, e inclusive a ‘vontade de forma’ expressada na sua planta de conjunto, são, antes do que as interpretações em chave clássica-acadêmica que mais imediatamente saltam à vista (e que são igualmente pertinentes, expressão de um diagnóstico e de uma terapêutica que têm em Buenos Aires o seu maior estímulo e referente. E mais ainda: o peso de Buenos Aires na concepção deste projeto vai além da livre escolha de sua natureza urbana; pois condiciona -e condicionará no sucessivo, como se verá- as premissas convergentes na própria idéia de arquitetura moderna defendida tanto por Prebisch e Vautier como pelo resto dos ‘mestres racionalistas’ atuantes na época. Assim, o ideal de ordem não é somente invocado para exorcismar os surtos caóticos da arquitetura eclética e os descompassos cada vez mais evidentes com relação à inovação técnica; mas também e sobretudo para conter as forças divergentes, múltiplas e alienantes contidas na experiência e nas representações do ‘metropolitano’⁶⁷. O pensamento sobre a cidade, e sobre a ‘arquitetura da cidade’ constitui o principal eixo da construção do discurso moderno local.

Pois bem; esta específica dimensão urbana-cidadã do moderno e sua total imbricação com os ideais de ordem prescritos para Buenos Aires, vêm a juntar-se, em Prebisch, com aquele ‘esforço coletivo’ requerido à sociedade e implícito na ideologia e na estética do *rètour à l’ordre*, tal como ele as assimilara/importara da sua experiência européia, segundo já mencionado. Porém, essa estética, junto à promoção de determinados padrões de beleza, estimulava sobretudo novas premissas de comportamento estético, especialmente concentradas –no que atinge às artes plásticas- na esfera da percepção das obras. Daí, a solicitação ‘ao olho’ de

a curiosa ‘ameaça’ da pampa realizada sobre a cidade, segundo as interpretações culturalistas da questão, porém muito estendidas no imaginário *porteño*.

⁶⁷ Aqui a idéia do metropolitano volta a comungar com a especificada por Gorelik no contexto do seu estudo, tomada por sua vez do sentido outorgado por G.Simmel a essa noção: “a metrópole é de forma geral de ‘existência’ moderna, produzida pelo processo de racionalização mercantilista das relações sociais que modificam a qualidade da cidade tradicional num universo *quantificado e abstrato*. No caso de Buenos Aires, já as avenidas do prefeito Alvear na década de 1880, com seus edifícios em altura que promovem uma nova forma de renda urbana, estão colocando uma nova cena que rompe com a cidade tradicional; mas a mudança fundamental que permite começar a falar de metrópole, é a expansão territorial de 1887 pela transformação e complicação que produz do mercado –urbano, político e cultural-, introduzindo a massividade dos novos setores populares à cidade e à cidadania.” Gorelik, *op.cit*; p.21 (tradução e grifo meu)

desenvolver a capacidade de fruir tão somente com a *ordem* resultante daquela ‘redução ad mínimo’ de pinturas e esculturas ‘modernas’, que já salientara Prebisch na primeira parte do texto analisado.

Se a idéia de ordem podia, então, entremear-se tanto na dimensão do objeto artístico quanto na dimensão da cidade, é (para além da óbvia condição objetual de obras de arte e ‘pedaços arquitetônicos de cidade’, com as suas leis numéricas, geométricas e plásticas) justamente porque convergia nesse padrão de comportamento perceptivo solicitado à sociedade, ou melhor, àquela sociedade que aspirasse a sintonizar de vez com o ‘espírito da época’⁶⁸ (de fato, o seu comentário sobre que “ao espírito lhe praz marchar reto” não se entenderia fora desse registro). Em função disto, não deve surpreender o salto temático realizado por Prebisch e Vautier no seu artigo, ou seja, o descrito entre a reflexão puramente estética e a proposição de uma cidade ordenada e ordenadora. Provavelmente eles –mas sobretudo Prebisch- confiavam nas virtudes introdutoras, preparatórias ou complementarias da arte nesse processo ‘pedagógico’ que tinha por alvo final – arquitetura mediante- a reconfiguração mais equilibrada e harmônica da cidade-metrópole⁶⁹; já que, em princípio, a instalação dos parâmetros da nova arte eram mais acessíveis ao seu voluntariado estético-cultural que as forças múltiplas e encontradas determinantes da forma urbana e da sua escala. E na medida que, no contexto da ‘institucionalização arquitetônica dos problemas da moradia em grande escala’⁷⁰, era a demanda geral do público quem regia –através do sistema

⁶⁸ Por sobre as premissas da ‘necessidade-tipo’ e da ‘função-tipo’ precisas para instalar “o estado de espírito de habitar casas em série”, segundo o Le Corbusier do pós-guerra- deve atentar-se sobretudo aqui para a ‘emoção-tipo’, também prescrita dentro desse mesmo programa, e válida tanto para a fruição da arquitetura quanto da pintura ‘puristas’, assim como também da ‘cidade-máquina’.

⁶⁹ Na medida em que a idéia de espaço público –tal como vivificada e representada na Buenos Aires da época- remete, além de lugares e formas materiais, a esferas da ação (política) humana; e paralelamente -segundo o já colocado no capítulo II- o pensamento da cidade –e os projetos concebidos para ela- comprometiam a própria idéia participativa (ou inibitória, segundo o caso) de ‘cidadania’, resulta factível projetar em Prebisch, como intelectual antenado e membro dos círculos mais exclusivos da cultura *porteña*, essa relação dinâmica entre ‘produtos materiais’ (artísticos, arquitetônicos, urbanos) e pautas de comportamento, ou esferas de ação; já que podem assimilar-se à experiência daquela ‘ambigüidade constituinte’ nas idéias do espaço público e da cidade-cidadania. Junto a isso e como se verá logo, a história da construção do ‘dispositivo da casa’ no contexto local comporta um singular exemplo da medida em que a arquitetura e as pautas sociais de comportamento estavam imbricadas na Argentina dessa época.

⁷⁰ É F.Liernur quem, num artigo bem anterior ao livro varias vezes citado, coloca a importância da demanda massiva de habitação, e dentro dela, a demanda de uma *representação diferente do habitar* como fatores básicos do desenvolvimento de uma arquitetura moderna na Argentina: “...o grande problema moderno que afeta à arquitetura é a construção do ‘dispositivo da casa’ [o controle dos comportamentos é uma necessidade verdadeiramente obsessiva na época, e a casa,

imobiliário- os lineamentos que parcela a parcela iam tramando freneticamente a cidade, era necessário educar esse público/mercado, ou melhor, ‘construí-lo’, tal como se propôs fazei-lo a vanguarda *martinfierrista*. Com efeito; ele começou – poucos meses antes de publicar o “*Ensayo...*”- a escrever os seus artigos de arte naquela revista; no entanto, a própria base de decolagem escolhida já antecipava o gênero da mensagem e o número dos seus destinatários, ou seja: nem um posicionamento modernista baseado nas condições de reprodutibilidade dos bens imóveis (o qual representaria a resposta mais lógica aos termos em que estavam colocados os problemas sobre os quais Prebisch tinha deduzido grande parte do seu diagnóstico do ‘caos urbano’) nem a conseqüente orientação a um público de massas, senão todo o contrário: uma formulação essencialmente estética da renovação (porém, uma estética sustentada na capacidade da técnica para produzir formas abstratas e ordenadas) implicitamente destinada a uma elite esclarecida e chamada, senão a comandar ‘os rumos’ da modernização do país, talvez sim a definir as formas ou os tons que a caracterizaram durante o período em questão.

Curiosamente (ou quiçá não tanto, se lembrarmos do colocado em torno da função pedagógica/preambular da arte na formação de uma estética da ordem) os artigos que constituíram a temática de estréia de Prebisch como redator da *Martín Fierro* foram dedicados às artes plásticas, condensando a totalidade do publicado durante o seu primeiro ano nessa revista. Este fato não só evidencia a sua natural inclinação pela arte e a importância do estético na construção do seu pensamento arquitetônico moderno, mas, no particular, vincula-se ao grande impacto que gerara nele a experiência da sua viagem européia, e sobretudo, os contatos com o âmbito da boêmia artística parisina (na verdade, mediados pelos pintores argentinos residentes na cidade) que freqüentara como remate desse estendido

segundo o autor, é ‘dispositivo’ pois contribui explicitamente na formatação desses comportamentos, nos quais a idéia de ‘núcleo familiar’ é central]; algo que é simultâneo ao outro grande processo de transformação, aquele da casa em mercancia [...] Num primeiro período os profissionais que intervêm são fundamentalmente médicos...No segundo período, o da crítica moral, se incorporam outros; assim vemos engenheiros, advogados, curas, mestres, etc. Deles depende a elaboração das novas noções e a posta a ponto das novas técnicas que requer o estádio de construção do dispositivo. A linguagem neste ponto não constitui problema nenhum. Faz falta uma organização e uma localização diversas da casa, nada mais; a representação é coisa de quem a realiza [...] É nos anos ’30 quando a arquitetura como Instituição começa a ser afetada, isto é, que se faz necessário um desbloqueio das suas normas e ademais se lhe começa a requerer uma representação diversa do habitar. O que determina este fato é a volta ao centro [de Buenos Aires] dos netos da primeira onda imigratória...”. Liernur; “Introducción a los términos del debate arquitectónico en la Argentina durante la década del 30”; em: Revista *Materiales* Nro.2; Buenos Aires, novembro de 1982.

périple de pós-graduação. A diferença da viagem efetuada por Lucio Costa entre 1926 e 1927, marcada por certa evasão e indeterminação de propósitos, a de Prebisch pode ser considerada como uma genuína viagem iniciática. Corresponde, então, antes de avaliar o conjunto dos textos produzidos pelo Prebisch *martinferrista*, remontar o conjunto das expectativas, atividades, pessoas e personalidades que se conjugaram naquela experiência.

3.3. Urgência e emergência de uma estética moderna.

Como antecipado, entre 1922 e 1924 Prebisch realizou junto a Ernesto Vautier uma longa viagem de pós-graduação a Europa, durante a qual entrou em contato tanto com as obras consagradas do passado clássico quanto com o debate artístico mais candente da época. O percurso pelas cidades históricas (na França, Alemanha, Bélgica e Espanha) e a visita assídua aos museus⁷¹ se alternaram com a assistência a tertúlias e ateneus, o concerto de entrevistas a grandes personalidades do âmbito intelectual renovador, e a peregrinação por quanta livraria acharam a seu passo –para além das literalmente feitas aos lugares de devoção religiosa.⁷² Tal itinerário demonstra a natureza da viagem empreendida pelos jovens arquitetos: uma espécie de ‘descoberta do mundo e do homem’: conhecimento do outro e reconhecimento pessoal; aprendizagem simultaneamente direcionada para a auto-afirmação ou a autoconsciência de si, para a consolidação daquelas estruturas interiores do pensamento –em termos ‘humanísticos’, mas também em termos de definição profissional- e para a incorporação e qualificação dos dados e experiências exteriores vorazmente procurados pelos viajantes. Todavia, uma experiência de viagem iniciática que achava na figura de dom Esteban Echeverría o mais próximo –e válido, segundo a linha intelectual esboçada- referente local:

Passo, mestre, por uma época de intensa curiosidade espiritual. O espírito crítico tem-se avivado em mi nestes últimos tempos com uma intensidade que quase faz sofrer. O

⁷¹“...até agora a nossa existência madrilenha se há limitado a várias visitas ao Museu do Prado e a ouvir umas quantas palestras no Ateneu. Foi o desejo de visitá-lo com toda a atenção que merece que têm-nos impulsionado a prolongar uns dez dias a nossa estada em Madri”. Apud Gutierrez R. “Alberto Prebisch: una vanguardia con tradición”, em: *idem*; op.cit., p.12. (trad.minha)

⁷² “...e lembrando-me de Santa Teresa, lembrava-me de ti, que guardas com ela uma devoção tão fervorosa. Tenho realizado em teu nome várias peregrinações –em teu nome e no meu- para os lugares que ela fala no livro da sua vida. Ávila, cercada dos seus muros almeiados (...) Se compreende muito bem, perante esta paisagem o espírito dessa santa mística (...) Hei de escrever algum dia sobre Ávila e Santa Teresa...” ; *Idem*, *ibidem*, p. 13.

Universo se me apresenta como uma série de incógnitas que é preciso decifrar. Esta curiosidade me obriga a perder-me num mar de leituras de toda natureza, chegando a temer que minha preparação de homem de ‘métier’ se ressinta consideravelmente.⁷³

Nesse contexto de ‘fome espiritual’ são de destaque a quantidade e diversidade das leituras sobre as que Prebisch dá conta nas numerosas cartas escritas desde Europa⁷⁴. Unamuno (*El sentido trágico de la vida*), Flaubert (a *Correspondance*), Valéry (*Eupalinos*), Elie Faure (*L’Arbre d’Eden*), Le Corbusier (*Vers une architecture*). Tais escolhas assinalam a sedução exercida sobre Prebisch pela *intelligentsia* europeia da época, de grande peso na definição do seu corpus discursivo; na vez que ilustram uma perspectiva de reflexão na qual, em princípio, não existe ‘América’ –nem tampouco ‘Argentina’, ou a ‘questão do nacional’– como preocupação intelectual ou profissional, mas ‘o universo’ e a (cândida?) aspiração a decifra-lo. De fato, num precoce artigo de 1924, quase recém-chegado da Europa, Prebisch define a sua posição perante o nacionalismo cultural e a questão do neocolonial, veementemente promovidos –e inclusive interligados– por um dos mais influentes ‘ideólogos do centenário’, Ricardo Rojas, quem nesse mesmo ano publicara a sua obra cume sobre a questão: *Euríndia*.⁷⁵ O artigo, titulado “A Falácia do Americanismo”, fora publicado, paradoxalmente –porém provocadoramente, na *Revista de América*:

Para mim, o artista verdadeiramente americano o será apesar de si, sem sabê-lo. A preocupação tradicionalista parece-me absurda e reveladora de uma fraqueza da personalidade. A voz dos nossos antepassados falará em nossa obra apesar de nós [...] Sob o pretexto de ressuscitar um passado morto, muitos dos nossos artistas, com um olho não depurado e apto somente para captar o aspecto pitoresco e anedótico das coisas, preenchem nossas exposições com quadros em que ponchos, quenás e vasilhas de barro se juntam para evocar-nos, com uma técnica copiada das mais reacionárias escolas europeias, um passado carnavalesco.⁷⁶

⁷³ Carta de Prebisch a Miguel de Unamuno; Louviers (França), março de 1923. Apud R.G. Viñuales, “Alberto Prebisch y las Artes Plásticas. Los ideales de orden, unidad, humanismo y clasicismo”; em: AAVV, *Alberto Prebisch....*; op.cit., p.79 (trad.minha)

⁷⁴ “...tenho comprado muitos livros, que vou mandando a Louviers a medida que os leio, para não sobrecarregar a minha bagagem. Acredite que a única fantasia que me permito é a de comprar alguns livros: é a minha mania, minha necessidade... o que é que posso fazer?”. Ibidem, p.80.

⁷⁵ Talvez *Euríndia* configure a obra mais próxima da idéia de ‘mestiçagem’ inter-racial e cultural concebida na Argentina. Promovendo a instituição de uma síntese entre o aporte europeu e o autóctone –que inclui a herança americanista indígena e a soma das experiências coloniais (‘as Índias’)- além da integração do último aporte migratório, este pensamento, de dimensão basicamente estética, fora incluso abordado desde a arquitetura, e desenvolvido por profissionais de alto renome na época, como Angel Guido e Martín Noel.

⁷⁶ A.Prebisch; “La Falacia del Americanismo”, em: *Revista de América*; Buenos Aires, 1924. Apud. R.Gutierrez Viñuales; op.cit., p.92. (trad.minha). Só a título de curiosidade (ou de fatal constatação?) gostaria de remeter os resultados de uma enquête realizada pelo jornal madrileno *El*



Mercado de Abasto, construído em Tucumán, 1927. Neocolonial 'depurado', em pleno debate antiamericanista. Havia, contudo, restrições

Igualmente marcantes na construção do seu posicionamento como intelectual e crítico de arte foram as mencionadas entrevistas –isto é, o contato direto, pessoal– com figuras da talha de Miguel de Unamuno (o seu ‘mestre’, a quem lhe solicitara insistentemente rumos bibliográficos para aperfeiçoar o seu perfil humanista), Paul Valéry (entrevista que publicará em 1924 sob o título: “Dos horas com Paul Valéry”, também na *Revista de América*) e Tony Garnier, encontro que para além de inspirar o projeto da Cidade Açucareira, motivara a imediata visita às obras lyonesas do arquiteto: os matadouros de *La Mouche* e o bairro *États-Unis*, e sobre o qual também redigira o artigo “Un innovador de la Arquitectura: Tony Garnier” (publicado no jornal *La Nación* em 1927).

Outros influxos também diretos e fecundos na definição do seu olhar estético –tanto para as artes plásticas quanto para a arquitetura– vieram dados pelo vínculo estabelecido com os artistas argentinos residentes em Paris durante os quatro últimos meses de sua estância na Europa. Embora breve, a relação foi o

País do dia sábado 9 de março de 2002. Sob o título “Latinoamericanos ou *hispanics*?”, se interrogava a vários escritores latino-americanos contemporâneos sobre: 1) se há uma identidade hispana determinada pela língua; e 2) se desapareceram os traços locais na literatura latino-americana. Responderam um colombiano (Santiago Gamboa), um mexicano (Guillermo Arriaga), um peruano (Jorge Benavides), um salvadorenho (Horacio Castellano Moya), um chileno (Alberto Fuguet), um cubano (José Manuel Prieto), um boliviano (Edmundo Paz Soldán) e um argentino (Rodrigo Fresán). Com pequenas variações de tom, os primeiros sete concordaram na existência dessa identidade comum, assim como em que os traços latino-americanos não se apagaram, mas se ‘atenuaram’ ou são o suficientemente dinâmicos como para não desaparecer de todo. Porém, o argentino deu uma resposta taxativa: “a pátria de um autor é a sua biblioteca...quando se fala em tradições literárias deve fazer-se sempre a partir de livros, não de lugares...A etiqueta de literatura latino-americana não inclui os argentinos; eu me sinto muito mais próximo de um escritor norte-americano da minha idade do que de um escritor chileno...eu tenho vizinhos, não compatriotas...”. De Fresán a Borges, de Borges a Sarmiento e à geração de 1837, as posições não parecem ter variado muito, e a pátria dos livros só poderia talvez balançar perante a ‘pátria rioplatense’, que é algo assim como a sua prima irmã. Prebisch não foi uma exceção, mas um adepto a mais dessa ‘outra tradição’. A diferença é que, junto a Borges e os *martinferristas*, se manifestaram assim em pleno processo de ‘restauração nacionalista’, com R.Rojas na cadeira da reitoria da Universidade de Buenos Aires.

suficientemente produtiva e intensa⁷⁷ como para gerar em Prebisch a sensação de que grande parte de suas buscas intelectuais do início da viagem (leve-se em conta que foram quase três anos de intensa experiência formativa) principiavam a condensar-se em algumas certezas, a ponto de que não duvidou em entrar ‘no mercado’ –da crítica de arte- assim que chegou a Buenos Aires:

No ano 1925, de volta da Europa, me achei no dever –já que não no direito- de escrever e falar sobre pintura. Depare-me então com que a crítica local permanecia totalmente alheia a certas verdades que por então me possuíam. Teimava-se –acredito que por ignorância- na afirmação de algo que eu sabia caduco e falso. A falta de outrem para fazê-lo –melhor ou pior- empreendi com veemência às vezes excessiva a tarefa de reavaliar o que se considerava como definitivamente aceito.⁷⁸

Tal influente grupo estava formado em sua maioria por pintores que permaneceram durante longas temporadas de estudo alternando entre a capital francesa e Milão, e que se nutriram quase sem exceção das lições plásticas ditadas nos ateliês de André Lothe, Othon Friesz e Maurice Denis. Dentre eles, Horacio Butler (de 1922 a 1933 em Paris), Aquiles Badi (de 1920 a 1936 entre Milão e Paris) e o escultor Pablo Curatella Manes (?) foram os mais próximos de Prebisch durante aquela estância, embora o equipe ‘ampliado’ contasse com figuras como Hector Basaldúa, Juan Del Prete, Antonio Berni, Lino Spilimbergo ou Raquel Forner, que somados a Emilio Pettoruti e Xul Solar –ambos pioneiros na partida, e de trajetórias mais singulares e destacadas no contexto argentino do momento- conformaram o quadro dos artistas modernos privilegiados nas avaliações estéticas publicadas pelo Prebisch *martinferrista*.

Com respeito à qualidade e natureza do conjunto das produções plásticas deste grupo, a sola menção dos mestres escolhidos pela preferência argentina já adianta alguns indícios da ordem de modernidade (ou inovação) que eles estavam em condições de atingir. Assim, o conceito de ‘modernidade moderada’ parece ser o mais adequado e extensível à maioria das poéticas desenvolvidas, segundo o grande consenso dos que têm historiado esta fase da arte argentina. Contudo, vale fazer as oportunas ressalvas dentre os mencionados: Xul Solar –na frente

⁷⁷ Segundo depoimento de Horacio Butler, um dos pintores residentes em Paris, “...nos vimos quase a diário, e as sobremesas diurnas ou noturnas prolongavam-se em debates e utopias comuns a todos nessa idade. Acho que foi então quando Prebisch começou a sentir certo interesse pela pintura ao constatar em quê medida esta contribuía para a afirmação das suas idéias”. Apud R.G. Viñuales, cit, p.80.

⁷⁸ De um manuscrito de A.Prebisch, s/f Arquivo família Prebisch; apud R.G.Viñuales; cit., p. 91.

incontestável de toda a geração- e Juan Del Prete definiram trajetórias arriscadas nas quais o compromisso com a renovação da linguagem plástica se manteve alternativamente presente. Os outros, uma vez passada a discrepância juvenil dos primeiros intentos;

se retiraram a territórios mais seguros, refugiados num discreto epigonismo, com mesuradas bordas de modernidade (...) Sobre um esquema de concepção neoclássica ou naturalista, utilizaram procedimentos sobriamente simplificadores ou modificadores tomados das distintas tendências plásticas modernas⁷⁹.

No entanto, a moderação característica do “Grupo de Paris” -como ficaram conhecidos assim que foram voltando a Buenos Aires- não o isentou de revelar artistas de verdadeiro valor, senão que, ao contrário, “...quicá por furtar-se dos artifícios modernizantes utilizados pelos artistas ‘da primeira vanguarda’ se concentraram no logro de uma autêntica força expressiva, de uma plástica realmente comunicante”⁸⁰, a exemplo de Berni -sobretudo na gravura- e Lino Spilimbergo.

Por outro lado, resulta importante esclarecer que tanto a autenticidade na expressão destes últimos artistas, quanto o grau de moderação (entanto distanciamento das fontes para a sua tradução, interpretação) definido para o grupo em geral nada têm a ver com predeterminadas vontades por atingir alguma espécie de ‘figuração nacional’, tal como Tarsila do Amaral o fizera no decurso de suas aulas com Lhote e Léger. Assim, a expressão se concentrou basicamente no trabalho plástico em si e muito menos na eleição estratégica (simbólica, dramática, folclórica) dos temas, embora tal trabalho nunca se desviara em demasia dos modos tradicionais de representação. Enquanto à moderação – referida a uma hierarquia de ‘modernidade não revolucionária’- se exprime, paralelamente, como dominância de classicidade no plano do pictórico moderno, antes que como produto ‘meio-termo’ de uma negociação (às vezes não consciente, o que implicaria quase uma contradição) entre a busca progressiva da especificidade da linguagem plástica e a necessidade expressiva de uma visualidade de conteúdos figurativo-literários.⁸¹ De fato, o assunto da definição

⁷⁹ Aldo Pellegrini, *Panorama de la Pintura Argentina Contemporanea*, Paidós, BsAs, 1967.

⁸⁰ A. Pellegrini; op.cit.

⁸¹ Essa outra possível interpretação do moderado como “negociação” refere a um enfraquecimento do caráter do moderno gerado por certas buscas que vão em contra de seus próprios postulados. Tal avaliação é sustentada nas reiteradas menções de Ronaldo Brito em torno do absurdo das buscas de

de uma arte nacional, ou a instrumentalização reiterada e mitificadora de certos ícones potencialmente ‘próprios’ dentro dos repertórios dos artistas, dificilmente aparecem mencionados na historiografia da arte moderna local. A identificação pública da ‘primeira vanguarda argentina’ como Grupo de Paris, a relativa neutralidade temática de um dos seus maiores expoentes –Pettoruti-, e a dimensão “Pan” do total das pesquisas estéticas de Xul Solar, constituem provas suficientes do escasso interesse nas buscas do ‘específico-argentino’ naqueles grupos identificados e comprometidos com a renovação (pois, como visto, Prebisch deu sobrada conta das ‘quenás, ponchos e ares carnavalescos’ que povoavam os Salões acadêmicos).

Com relação a Pettoruti, essa neutralidade vigorou pelo menos até 1944, quando inicia suas pesquisas em torno do ‘sol argentino’ que, contudo, traduzidas num estudo da luz de grande sutileza não deixam de remeter para uma questão de natureza pictórica (a ‘nacionalidade’ desse sol ou dessa luz só se reconhecem graças aos títulos dos quadros). Fora disso, o seu registro temático fora reduzido. No início, em sua época de estudos na Itália cultivou as paisagens, depois, já na Argentina (1924) se dedicou às figuras humanas: retratos, músicos e os picassianos arlequins (que para além do referente artístico, curiosamente representam uma das imagens mais clássicas do status antigo dos comediantes: homens itinerantes e desenraizados, ‘sem pátria’, ou seja, o exato oposto dos pretendidos ícones nacionais). Assim, apesar da sua ênfase no gênero dos retratos e levando em conta a época de pleno debate em torno da identidade nacional que define o seu reencontro com o país depois de onze anos de ausência, não chegaram a aparecer nos seus quadros as características figuras da fauna telúrica (gaúchos, índios ou crioulos), ou qualquer outro elemento de exposta identificação local. Interiores e naturezas mortas de um cubismo quase ‘caricatural’ completam em grande proporção o seu repertório.⁸² Em função destes caracteres e para além

uma “arte moderna brasileira”, e se exprime no contraponto entre um pensamento da modernidade como crise da visualidade e/ou como interrogação, e um pensamento da modernidade como afirmação, identificação, resposta. (Brito, “A Semana de 22. O trauma do moderno”, “O moderno jeitinho brasileiro”). Já para o caso argentino, a moderação revela uma atitude anódina, que não contradiz os postulados senão que os assume tênueamente, fazendo primar sempre a harmonia por sobre o conflito.

⁸² “Emilio Pettoruti rara vez se cinge à letra do natural, cujo espírito, porém, aferra e plasma vigorosamente em termos de alta plasticidade. O sujeito, nele, se impõe, de fato, ao objeto, e as retificações, as reduções, as ampliações, as deformações com que modifica o que se dá em chamar a ‘visão normal’ são ditadas não só pelos seus temas inéditos mas também por sua emotividade peculiar [...] as normas inflexíveis do seu propósito construtivo e suas preocupações rítmicas, além

do seu indiscutível pioneirismo na renovação das artes plásticas no país (coisa que de por si favorecera o respeito e reconhecimento de todo ‘vanguardista’), custa pouco identificar a sua personalidade artística com o universo de valores, desvalores e buscas sustentado por Prebisch (e sem prejuízo de que este questionara em mais de uma oportunidade o trabalho do pintor).

Sentimento do universal e imaginário cósmico parecem aproximar alguma chave à projeção da obra de Xul Solar, a segunda grande figura em questão; quem passara mais de vinte anos na Europa -entre 1903 e 1924-, primando em sua bagagem vanguardista as experiências do expressionismo alemão e de Paul Klee. No entanto, contrariamente à índole ‘fantástica’ com que pelo geral tem sido avaliada (e talvez associada por demais ao imaginário daquele pintor suíço), ele sempre afirmou que “os seus quadros não eram fantásticos, mas realistas, que ele não tinha inventado nada, que eram *quadros realistas de outro mundo* que ele via nos estados de êxtase”. Para além dessa autointerpretação, o próprio Borges –seu amigo-, ratificando a vocação universalista de Xul ao compará-lo com o escritor-metafísico Macedonio Fernandez, acrescentava: “ele e Macedonio eram dois deuses de ordens diferentes. Se Macedonio vivia pensando o mundo, repensando-o, tentando entendê-lo, Xul era um demiurgo que vivia recriando o mundo”⁸³. Dentro de essa recriação é que deve entender-se a invenção da *panlínua*, espécie de síntese de vários idiomas, baseada na combinatória de monossílabos sem gramática, e orientada à união-comunião dos homens, cuja escrita tipo taquigráfica utilizou também como instrumento compositivo dos seus quadros.⁸⁴

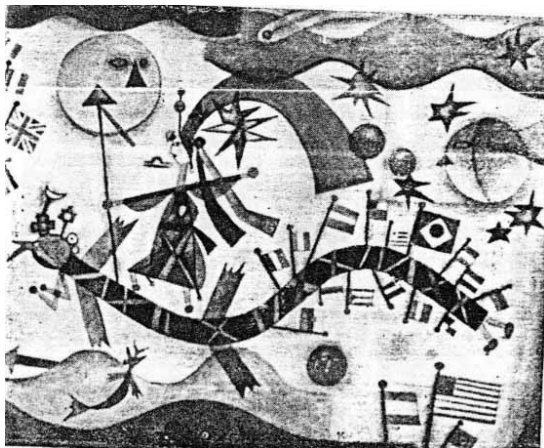
do velho conflito entre a dinâmica e a estática, que há de resolver-se num equilíbrio dado...” . J.E.Payró, *Emilio Pettoruti*; Poseidón, Buenos Aires, 1948. (trad.minha). A referência ao ‘caricaturesco’ do seu cubismo não responde só a um intento de maior definição ou adjetivação de sua particular maneira de abordá-lo, mas também a que a caricatura constituiu o seu único ‘bagagem artístico’ prévio à viagem para Europa, bagagem que no entanto lhe fez ganhar a bolsa para sua formação na Itália. Permaneceu, então, como marca pessoal de sua pintura.

⁸³ Comentários feitos por Borges, na ocasião de uma conferência sobre Xul Solar, e levantados em: Tcherkaski, J. *A primera vista. Grandes reportajes*, Corregidor, Buenos Aires, 1994.

⁸⁴ “Xul sabia que vivíamos uma época de grandes blocos –paneuropa, panamérica, panasia- e propunha a ‘panlínua’ como complementaria para os três blocos. [...] Ele mesmo assim a explicava: ‘se escreve tal como se pronuncia, tem raízes básicas, unívocas e invariáveis, combináveis a vontade, de fonética fácil, musical, e nela todos os sons pronunciáveis estão registrados...’”. À par e como parte da ‘panlínua’, Xul Solar também criou o ‘panjogo’ ou ‘jogo astrológico’, o qual partindo do xadrez foi acrescido de outros elementos, “capazes de auspiciar um passatempo artístico de caráter universalista, pelas diferentes maneiras de poder jogá-lo”. Cf. O.Svanascini; *Xul Solar*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962. (trad.minha). Tendo já analisado os trabalhos de Mário de Andrade e inclusive de Freyre com relação à língua e dentro dela, a defesa da ‘oralidade’ como parte de uma reivindicação do ‘popular-brasileiro’, ou seja, inserida num programa de identificação do ‘próprio’; resulta irrecusável tensioná-lo com a operação de Xul Solar, na medida em que ainda optando por uma fusão ...

Em função de tais caracteres, resulta absurdo procurar nele uma expressão ‘puramente argentina’ de sua arte, já que o seu interesse sempre foi para além de qualquer limitação. “O representante mais original e autêntico da vanguarda argentina”; “exemplo de artista total para o qual a pintura não é mais do que uma língua para expressar o Homem em toda sua dimensão e profundidade”, são outras definições dadas sobre ele pelo crítico A. Pellegrini. Mas afora essa questão do ‘universal’ que praticamente exclui toda evocação premeditada de uma nacionalidade a reivindicar, e que nesse sentido, comungaria *in toto* com o credo prebischiano, os motivos que incluem Xul Solar no conjunto de referencialidade estética e cultural de Prebisch não aparecem tão claros como no caso de Pettoruti. De fato, a ‘des-regulação’ de todos os campos de expressão artística, a liberdade irrestrita inerente à sua estética, o domínio do fantástico no seu universo criativo, são todos fatores que estabelecem mais fronteiras do que identidades. Não é casual então que Prebisch, inclusive sendo colega seu na *Martín Fierro*, apenas lhe dedicara algum que outro comentário –sem questionar o seu lugar na vanguarda- no contexto das exposições coletivas realizadas na AAA. Entretanto, um olhar atento e perito como o de Beatriz Sarlo –consumado no contexto de uma apreciação sobre o pintor e sua obra- pode iluminar convergências veladas que o reintroduzem na mesma órbita cultural que direcionou a trajetória de Prebisch:

Sempre vi estes quadros de Xul como quebra-cabeças de Buenos Aires. Mais do que a sua intenção esotérica ou sua liberdade estética, me impressionaram sua obsessão semiótica, sua paixão hierárquica e geometrizante, a exterioridade do seu simbolismo [...] As ordens são sua obsessão: modificar o jogo de xadrez ou o tarô, mudar o desenho das notas musicais ou o da casa funcional moderna. Como em seus quadros, Xul assinala, identifica, combina, geometriza e mescla.⁸⁵



Xul Solar. *Bandeiras e figuras*, 1927 (dir.)

⁸⁵ B.Sarlo; *Una modernidad periférica...*; op.cit., p.14.

Finalmente, os artistas que definiram as fontes mais próximas do estatuto estético de Prebisch no seu estágio iniciático, se bem correspondem àquele grupo dos modernos moderados, se alinham com a tendência geral da não-predeterminação nacionalista ou localista dos temas; cuja escolha adquire, todavia, grande relevância enquanto objeto da mais *rigorosa severidade* compositiva. Assim; a ênfase na composição determinou a ênfase nos temas compositivos clássicos (naturezas mortas, paisagens, retratos, nus, etc), justamente para descarregar o mais possível o peso dos conteúdos, e carregá-lo no seu tratamento pictórico. *Disciplina metódica* –quase científica- e requinte na fatura completam os caracteres praticamente invariantes que perpassaram a produção conjunta desse ‘subgrupo’, que, como se verá – e por isso não são destacados em *itálica*⁸⁶- configuram os mesmos caracteres –quase elevados ao status de valores- que defenderá e salientará Prebisch, tanto em seus textos sobre esses artistas quanto nas suas reflexões gerais sobre estética, quanto nas suas posições em torno da ‘nova arquitetura’, quanto na sua própria praxe profissional.

Entretanto, e para além dos traços comuns identificáveis dentro desse ‘Grupo de Paris’, e inclusive dos traços específicos que determinaram trajetórias de variável valoração, houve também ali certos artistas –a saber, Butler, Curatella Manes e Badi- que gozaram de singular consideração por parte de Prebisch; em parte porque foram os mais próximos e marcantes de sua experiência em Paris, e em parte porque encarnaram –sobretudo os dois primeiros- da forma mais acabada e indeclinável aqueles princípios artísticos e estéticos que melhor se acomodaram aos valores –basicamente éticos- presentes na personalidade Prebisch.

Horacio Butler, formado com A.Lhote e O.Friesz -e quem presenteara Prebisch com a primeira edição do livro de Le Corbusier de 1923- veiculou nele os ensinamentos dos seus mestres em torno da teoria do *rètour à l'ordre*, isto é, dos benefícios da volta à disciplina clássica, à harmonia, o equilíbrio, a geometria

⁸⁶ De fato, talvez seja obvio esclarecer que tais avaliações resultaram de uma espécie de consenso geral decorrente dos juízos emitidos pelos críticos e historiadores de arte que se ocuparam desse período argentino (Pellegrini, Brughetti, Svanascini, Payró, González Lanuza, dentre os consultados). A quase total coincidência entre a adjetivação utilizada por estes autores (alguns contemporâneos às obras e trajetórias analisadas, outros não) para essa ‘turma’ de artistas nacionais, e a utilizada por Prebisch nos seus artigos; e inclusive, a sugerida ainda hoje pela produção arquitetônica dele, constitui um indício rotundo do liame cultural existente.

e à unidade de conceito na obra, além da procura incessante pela alta qualidade da pintura⁸⁷. Diz Pellegrini sobre ele:

os seus quadros estão presididos por um convicto ‘fazer’ no qual uma sabedoria não improvisada há ido organizando os seus achados (...) e apresentam uma realidade ligeiramente deformada para adaptá-la a uma estrutura ornamental com reminiscências cubistas. A cor, evitando toda estridência e destramente modulada sobre um tom geral de qualidade fria, imprime à sua pintura uma expressividade serena na qual toda intenção emocional ou perturbadora fica eliminada.⁸⁸

Ao que acrescenta González Lanuza:

artista decoroso, breve em referências anedóticas, levou o seu afã de novidade a ponto de preferir dedicar-se ao trabalho e ao estudo antes de seguir os acreditados exemplos da boêmia parisiense (...) Longe de ter contribuído a manter nos franceses a ilusão da nossa ‘sauvagerie’, os desencantou com as obras enviadas aos salões dos Independentes, de Outono...⁸⁹

Todavia, Butler também enviou regularmente sua obra a todos os salões nacionais –argentinos- desde 1924, obtendo já em sua estréia oficial os ‘honores da recusa’. No entanto, foi acolhido (junto com o resto dos artistas do Grupo de Paris) pela *Asociación Amigos del Arte* (AAA) –na qual realizara exposições coletivas e a sua primeira individual em Buenos Aires (1933) – e apoiado pelos escritores e críticos reunidos em torno da revista *Martín Fierro*, além de Prebisch.

Não há dados concretos em quanto à ascendência do trabalho e pensamento de Aquiles Badi sobre o jovem Prebisch na circunstância daquela viagem; só que formou parte do seu círculo mais íntimo de relações. Embora tendo freqüentado o estúdio de Lhote e dado conta em sua obra da incorporação da *técnica construtiva* do mestre, Badi passou a maior parte de sua estância européia em Milão, definindo uma expressão bastante próxima da pintura metafísica italiana. Figuração *geometricamente simplificada*, linearidade, cor contida e *estatismo* se reiteram na sua própria versão do *moderado*: uma atmosfera de lirismo compositivo de *acentos leves e ausência de choques*. Seus temas oscilaram das naturezas mortas aos interiores e paisagens italianas, além de

⁸⁷ Othon Friesz, ao igual do que a maioria dos seus colegas *fauves* da primeira década do XX (afora Braque), não conseguiu se manter ‘na luta’ após o fatal embate dado por Picasso em 1907, que determinara –segundo Argán- a “diáspora do grupo”. O resto, seguindo a linha de Matisse em menor grau, abandonou a pesquisa engajada refugiando-se em posições mais cômodas mas sem perder o fio da alta qualidade na fatura pictórica. G.Argán, *Arte Moderna*, Cia. Das Letras, SP, 1996.

⁸⁸ A.Pellegrini, op.cit. (tradução minha)

⁸⁹ E.Gonzalez Lanuza, *Horacio Butler*. Buenos Aires, Losada, 1941. (trad. minha)

cenas em cabarés e portos europeus e de algumas intervenções em temas literários e da tragédia clássica.

Por último, e seguindo a lista das influências artísticas mais próximas daqueles anos de aprendizagem no exterior, resta mencionar o escultor Pablo Curatella Manes, quem introduziu Prebisch nos ensinamentos do seu mestre, Antoine Bourdelle. Questões relativas à escultura enquanto construção no espaço, e sobretudo ao *construtivo* como sinônimo do *primário* ou intrínseco (e não-detalhado) reconduziram-no para as idéias sobre *arte pura* já balizadas desde o pictórico, que somadas ao conceito do ‘primitivo’ enquanto expressão *autêntica* não afetada pela academia (que Prebisch inferira da paixão daquele mestre pela escultura medieval) afirmaram as suas reflexões estéticas e as achegaram de um olhar quase completamente persuadido da *inevitabilidade da tradição clássica* como único caminho para uma arte –moderna- válida. A importância que as lições de Bourdelle –via Curatella Manes- tiveram sobre a consolidação do ideário artístico e arquitetônico de Prebisch está confirmada pelo artigo que lhe dedicou na *Revista de Arquitectura* assim que chegou a Buenos Aires.

“Possuído pelas verdades” procuradas e em parte achadas na experiência européia, e diante de um contexto artístico enxergado como “caduco e falso”, Prebisch assumiu então o “mandato” de empreender as tarefas de renovação estética em Buenos Aires. Afora os artigos soltos que publicou na *Revista de Arquitectura* e na *Revista de América*, essa missão foi só levada adiante sistematicamente –e com frequência ininterrupta- nas colunas da *Martín Fierro* desde quase sua aparição até o seu próprio fechamento: entre 1924 e 1927, para depois continuar a sua tarefa em *Criterio*, *Número*, *Sur* e *Nuestra Arquitectura* entre 1928 e 1950 aproximadamente, porém com frequência menor.

Todavia, Prebisch não foi o único a escrever sobre arte nessa revista, senão que partilhou o espaço com outros autores e até com correspondentes estrangeiros que enviaram assiduamente seus artigos sobre os rumos da arte “de fora”. Mas ele sim conservou a exclusividade dos comentários sobre os Salões Nacionais de Belas Artes (estratégia para canalizar a comum fobia vanguardista pelo acadêmico, e ganhar visibilidade no campo institucional) e sobre várias das exposições dos artistas locais, sobretudo as realizadas na galeria *Witcomb* e nas salas de *Amigos del Arte*. Sobre um total de 27 artigos redigidos e publicados ao longo da vida editorial da *Martín Fierro*, quase a metade (13) trataram em torno

de pintura e escultura; nove foram sobre arquitetura -em parceria com seu colega de viagem e sócio Ernesto Vautier-, e os poucos restantes sobre temas culturais vários (homenagens, visitas especiais, teatro).

3.4. O Prebisch *martinfierrista*.

Ainda que no contexto da mesma revista, e às vezes, de um mesmo número, Prebisch manteve sempre uma clara separação formal entre os comentários de arte e os de arquitetura. Como se se tratasse de um outro escritor (de fato, a autoria sobre o total dos de arquitetura era partilhada com Vautier) ele nunca misturou os assuntos. Isso em parte já foi tensionado desde uma possível ‘estratégia pedagógico-estética’, em parte pode adjudicar-se a certos receios de enfrentar o arquitetônico de partida (ou seja, aquecer-se no campo artístico), mas basicamente deve associar-se a concretos posicionamentos com respeito à relação prescrita por ele mesmo entre as diferentes manifestações artísticas, que tem a ver com certa recusa perante a idéia –de indiscutível base romântica- sobre a ‘síntese das artes’, segundo já se verá. Entretanto, os olhares e razões que fundamentaram uns e outros acabaram demonstrando uma convergência de pautas que até chega a ultrapassar o que convencionalmente se entende como o produto espontâneo e lógico da perspectiva pessoal; tendendo a tensionar a qualificação do seu pensamento arquitetônico moderno como preeminente estético.

3.4.1. Os artigos sobre arte.

Fazendo um seguimento de todos os artigos sobre arte redigidos por Prebisch durante o tempo de participação na *Martin Fierro*, é possível extrair a estrutura de regras e premissas através das quais ele enxergou -em princípio- as produções pictóricas e escultóricas locais (ou daqueles artistas argentinos que enviavam e expunham suas obras em Buenos Aires) e depois, as próprias razões da nova arquitetura. Provinda de uma personalidade determinada pela contínua procura de valores *claros e sadios*, tal estrutura resulta *claramente* evidente à vista e não oferece variação significativa ao longo de todo o período de sua escrita, isto é: desde o início são sempre as mesmas questões que aparecem mediando o olhar sobre as obras e, portanto, os valores e desvalores achados nelas; o que indica que o seu aparato ético-estético estava potencialmente armado desde a sua volta da

Europa, quiçá só à espera de cristalizar-se a partir do estimulante quadro cultural *porteño*, e de realizar-se no embate direto com o trabalho crítico e as obras.

Por outro lado, tal conceito de ‘aparato’ se corresponde com um dispositivo constituído tanto de premissas concretas e objetivas em torno do ‘dever ser’ da arte moderna, quanto do léxico utilizado em sua enunciação e aplicação às obras, cujo caráter é amplamente iluminador do estrito senso ético incorporado ao juízo estético de Prebisch; mas também do momento e lugar históricos –o sentido da vanguarda, a densidade de perspectivas do debate cultural- em que se consumou tal percurso.

Assim, começando pela ordem das premissas objetivas, a presença de um sistema de leis e princípios plásticos regendo o quadro ou a peça escultórica devém uma exigência *sine qua non* para todo produto artístico moderno:

A *Figura* de Butler é a obra de um verdadeiro e sólido pintor. Butler compreendeu perfeitamente que o quadro tem as suas leis plásticas iniludíveis, e se há mantido rigorosamente dentro dos seus limites;

[...]A submissão à Natureza aparente implica sempre a intromissão no quadro de elementos que nada têm a fazer com as exigências autônomas –de caráter plástico- de toda obra pictórica;

[...] sente-se a aguda necessidade de um sistema de leis e princípios capazes de orientar com certeza uma tumultuosa sensibilidade[...] A ausência de um princípio dirigente, de uma intenção plástica mais ou menos clara, faz com que o nosso espírito não ache nenhum estímulo nesse conjunto de telas híbridas.⁹⁰

Tributário daquelas leis plásticas que devem vigorar nas obras é o princípio de ‘unidade’, que parece exprimir tanto uma vontade de coerência formal que não admite transgressões uma vez definidas as regras do jogo no quadro ou na escultura, quanto um caráter de efeito de conjunto que sem chegar a uma pretensão de síntese abstrata, pressupõe certa anulação dos detalhes, ou de qualquer convite a uma leitura de ordem descritiva das obras:

O quadro tem suas exigências que a natureza desconhece. E a unidade (a unidade plástica indispensável) é uma dessas exigências primordiais;

[...] firmeza de expressão, unidade de um solo ritmo dominante do quadro, e a riqueza de sua sólida matéria, demostram a proveitosa passagem do autor [H.Butler] pelos melhores museus.⁹¹

⁹⁰ As citas correspondem, respectivamente a “El XIV° Salón Nacional de Bellas Artes”, em *Martín Fierro*, Nº 10-11, BsAs, set-out de 1924; “El XV° Salón Nacional. Los nuevos artistas”, em *M.F.* Nº 24, out de 1925; e “Salón Nacional de Bellas Artes de 1926”, em *MF* Nº 35, nov de 1926. Todas tomadas em: *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*; Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1995. (trad.minha)

⁹¹ “El XIV° Salón...”; cit. ; e “Salón...de 1926”; cit. Ibidem.

Desse sentido de unidade enquanto efeito de conjunto que Prebisch enuncia como princípio fundamental, se deriva um questionamento de todo fato singular ou gestual intrínseco às obras que admita a convivência de aspectos periféricos ao ‘ritmo dominante’, levando-o para uma conflituosa condena da individualidade na arte, que remete tanto para o grau de ortodoxia com que levava adiante o programa do *rètour à l’ordre* –no qual o esquema instrumental de apreciação estética se estende indiscriminadamente para toda ordem de expressão, e onde é perceptível a sua moderna associação ao espírito da estandardização e a série; quanto para à sua lógica mais profunda e paradoxal: a rejeição elitista do múltiplo, da diferença, ‘do outro’; a razão da ‘homogeneidade’, porém não sob o seu perfil democrata, mas sob o seu perfil ‘higienista’.

A individualidade do ator –que dificultava a ação concentrando no seu gesto mais insignificante a atenção do público- fica anulada. A expansão de cada ator modera-se em relação aos outros. O egocentrismo pretensioso do cantor privilegiado desaparece de fato. E o interesse da ação se reparte num trabalho conjunto, onde cada indivíduo constitui uma peça imprescindível de um vasto organismo.⁹²

Embora esta última cita constitua em si um fato singular, pois pertence ao único escrito de Prebisch sobre teatro moderno, ela resulta bem expressiva da lógica de funcionamento do seu aparato reflexivo-estético. Assim, da demanda de unidade em quadros e esculturas, passa-se à valoração de peças teatrais sob as mesmas consignas. O interessante disto, é que um processo transitivo similar vai determinar em grande medida o seu olhar sobre a arquitetura e até sobre a cidade, expresso na sua condena de Buenos Aires como lugar da polisémia, “vítima de um exacerbado individualismo”, e daí, sua conseqüente adesão ao racionalismo arquitetônico como instrumento para neutralizar o caos e homogeneizar a cidade. Mas sobre essa questão nos estenderemos mais na frente.

Não obstante o princípio plástico da unidade ser –entre outros- aparentemente extensível ao conjunto total das produções artísticas modernas segundo Prebisch, há uma outra ordem de leis –ou sistemas de leis- que devem responder exclusivamente às determinantes próprias de cada área de expressão, que são autônomas e que excluem qualquer relação imitativa com a natureza ou

⁹² “El Coq D’Or en el Colón”, em *Martín Fierro*, Nº 20, Buenos Aires, agosto de 1925.

contaminante das outras artes (daí o antecipado no início com respeito à separação entre escritos de arte e de arquitetura).

a arte moderna quer descartar a todo custo esta categoria de sensações que não são obtidas por meios puramente plásticos, de expressão universal: simples distribuição de cor na pintura, relação de volumes na arquitetura e escultura, relação de sons na música;

[...]Cada arte tem seu meio próprio de expressão, e é isto precisamente o que estabelece a diferença entre elas. Nós não temos podido suportar jamais, na linguagem equívoca da crítica corrente, a qualificação de literato-pintor nem a de pintor literato. Que cada um cultive o seu jardim.⁹³

Diferença que todavia, volta a apresentar-se bastante matizada quando subsumida no ‘lirismo espiritual’ da época, que se exprime através de uma vocação generalizada para o construtivo.

percebem-se quatro influências dominantes [nas esculturas de Irurtia]: Miguel Angel, Donatello, os neoclássicos e Rodin. Para um artista cuidadoso de acordar a sua obra com as exigências essencialmente construtoras da arte moderna; que sugestão interessante pode apresentar uma cuja íntima natureza fica assim manifesta? [...] Ante tudo, falta nele um conceito claro e sadio da escultura. O princípio arquitetural que informa todo classicismo não aparece manifesto em momento algum da sua obra.

[...]Uma preocupação constante perturba as suas buscas: a de dar à forma humana uma interpretação arquitetônica e construtiva ... [este afã de superação da natureza] só constitui um ponto de partida rumo a um concerto de formas harmonizadas escultoricamente, ou seja, arquitetonicamente.⁹⁴

Para além dos modos discursivos gerais e estendidos na época em torno da aplicação do conceito do construtivo (assim como o de ‘funcionamento’) às produções culturais modernas (pois até pode aplicar-se à poesia e a literatura), a quase automática derivação para o arquitetônico que se evidencia em cada comentário de Prebisch em torno da escultura oferece um claro indício da ordem preminentemente estética na qual tinha ancorado sua concepção da nova arquitetura; quando menos, durante esse primeiro período de atividade como crítico. A importância já indicada do seu vínculo com Pablo Curatella Manes e as lições que este lhe transmitira do seu mestre Bourdelle têm sem dúvida implicação nessa abordagem. Em qualquer caso, resulta claro na evolução dos seus artigos – tanto como na natureza de todo o previamente procurado e aprendido na

⁹³ “Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas”, em *Martín Fierro* Nº 5-6, BsAs, maio-jun de 1924; e “El XIVº Salón...”; cit.

⁹⁴ Respectivamente, “Irurtia”, em *Martín Fierro* Nº 18, BsAs, jun de 1925.; e “Pablo Curatella Manes”, em *MF* Nº 12, BsAs, out-nov de 1924.

Europa- que Prebisch configurou o seu pensamento arquitetônico a partir do registro da arte.

Outra das questões básicas que se reiteram ao longo de toda a sua reflexão em torno da arte se vincula ao particular acento que Prebisch adjudica à idéia de ‘superação da natureza’. É claro que ela se inscreve na determinação da autonomia do olhar artístico sobre o mundo e na ruptura definitiva com o imitativo enquanto representação fiel das aparências; mas esse combate adquire nele uma dimensão que parece superar o universo do olhar e da representação modernas para atingir a própria Natureza como fonte potencial dos desvios, lugar do caos e da confusão; que se bem chega a ser enxergado na sua potencialidade dialética com relação à ordem, carrega em si um *handicap* sobejamente negativo.

[...] como bem diz Vicente Huidobro no seu excelente ensaio “La Creation Pure” (L’Esprit Nouveau) jamais o homem há estado mais perto da natureza que agora, que não busca mais imitá-la nas suas aparências, senão fazer como ela, imitando-a no fundo das suas leis construtivas. A natureza se apresenta diante de nossos olhos fragmentária, desordenada, desigual. E é precisamente desta necessidade profundamente humana de ordem que cada um de nós leva em si que se origina a criação artística.

[...] chega quase a uma abstração que só podem compreender os que desestimam de imediato toda imitação mais ou menos estilizada, sempre estreita, das formas fugaces e brandas da natureza.

[...] Uma força tumultuosa e desordenada agita a arte deste pintor de vigoroso temperamento plástico. O instinto expressivo predomina aqui sobre uma consciente vontade ordenadora. Daí, a aparência precipitada e caótica desta obra que se apresenta carregada de elementos confusos e desnecessários ... A obra de Del Prete falha em quanto o seu autor se mostra incapaz de dominar as suas emoções diante da natureza.⁹⁵

De fato, a referência a Huidobro expõe a conexão direta com todo o posicionamento do *purismo* com respeito à natureza como arquétipo da representação do espetáculo acidental das coisas, do pitoresco e imitativo, e da sua opção pelo ‘invariante’ no lance de exaltar só a estrutura –ordenada, clara- da sensação plástica, tal como Le Corbusier-Jeanneret e Ozenfant repetiram até o cansaço desde *Après le Cubisme*. No entanto, a excessiva adjetivação à que apela Prebisch no lance de fixá-la como desvalor, e o código desprezível, inexorável com que termos como ‘o informe, o caótico, o fugaz, o tumultuoso, o fragmentário, o desordenado e o confuso’ (por referir só os citados nestes trechos) aparecem ao longo de todos os seus juízos estéticos, não podem senão alertar sobre os possíveis influxos de uma questão que tem uma ancoragem já

especificamente local, isto é, de toda aquela tradição intelectual na qual a imagem da pampa ou ‘o deserto’ –como sinédoque por antonomásia da natureza argentina- fora sistematicamente estigmatizada como o lugar do caos e da ‘barbárie’, ou melhor, como ‘não-lugar’ informe e ilimitado, como um ‘nada’ oposto ao programa civilizatório e que conduzira, inevitavelmente, a uma apreensão mediada antes pelo inteligível do que pelo sensível.⁹⁶ Assim, quase tanto -ou mais- ‘conceitualizada’ do que ‘fruída’, a natureza argentina, e o lugar dela dentro das representações artísticas filiadas no moderno, poupou Prebisch (e os artistas por ele reivindicados) de grandes esforços por abstraí-la a um plano não-figurativo, essencializado, ‘invariante’, já que isso vinha de alguma maneira já implícito -e prévio a qualquer manobra das vanguardas européias- dentro de suas ‘propriedades naturais’⁹⁷. Vale antecipar que nada de muito diferente ocorreu no campo da arquitetura, com o próprio Prebisch e com o resto dos ‘pioneiros modernos’; o que explica em parte a relativa apatia com que eles responderam à insistência corbusierana sobre uma paisagem natural para a cidade (o qual evidenciava a sua própria idéia de ‘cidade americana’, predestinada à natureza), com ‘o rio’ e aquela pronunciada ‘horizontal’ como bases para toda gestualidade urbana e arquitetural; que não fizera senão evocar justamente uma paisagem cujo imaginário ainda não conseguira furtar-se de todo das confusas projeções herdadas dos artífices do ‘argumento do deserto’. Projeções que, como já visto,

⁹⁵ Respectivamente; “Sugestiones...”, cit.; “Pablo Curatella...”; cit.; e “Ultimas exposiciones de Amigos del Arte”, em *Martín Fierro* Nº 37, BsAs, jan de 1927.

⁹⁶ Essa tradição, que se remonta à famosa oposição sarmientina entre ‘civilização e barbárie’ não só organizou boa parte do programa cultural da geração de 37 que, como diz Sarlo, via “a Argentina como território desabitado, como espaço prehistórico e pura natureza, onde os índios e a cultura hispanocriolla colonial não conta[vam] na produção de uma nova cultura pós-revolucionária” (Altamirano e Sarlo, *Ensayos...*; cit., p.26); mas permanecera no imaginário territorial de muitos intelectuais como uma questão em aberto, que suscitara em geral colocações de tipo ‘metafísico’ antes do que ‘físicas’, que também achara continuidade e atualização na sua ‘sobreimpressão’ à figura do infinito tabuleiro urbano de Buenos Aires e as suas correlativas críticas, -como já tratara Gorelik-, e que fora retomada e até exacerbada dentro desse mesmo ‘eixo do repúdio’ inclusive um século após, no iniludível ensaio de E.Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (1933). De outro lado, cabe salientar que se bem a natureza tropical brasileira fora em seu momento igualmente objeto de um ‘programa de rejeições’ similares e identificada também com a ‘barbárie americana’, esta idéia -além de não prosperar entre os intelectuais que comandaram a ‘reinvenção do Brasil’- nunca tendeu para a abstração ou para a ausência/vazio, nem opôs um olhar necessariamente ‘conceitual’, mas tudo o contrario: definiu a presença de um ‘outro’ material e fisicamente apreensível.

⁹⁷ Fora Bernardo Canal Feijoo, ainda nos anos 30’, quem alertara sobre o elevado grau de subjetivismo presente nesses olhares sobre a pampa/deserto como vazio total (de história, de natureza, de civilização) gerados no século XIX mas continuados e reforçados no XX, denunciando que o que realmente encobria esse ‘argumento do deserto’ era um descuido político

alcançaram a cidade, que no seu tabuleiro geometrizado não fez senão ‘realizar a ameaça da pampa: sua expansão não pôde ser vista como culturização da lhanura, mas como metamorfose’⁹⁸, e inclusive alcançaram até o próprio rio -puro horizonte, calmo, sempre igual- enxergado às vezes como ‘pampa líquida’. Ou seja que bastante longe de qualquer Arcádia à qual retornar, como diz Liernur:

A arquitetura moderna argentina não elaborou, durante o período 1930-1940 respostas particularmente interessadas pela paisagem. Nesta década, a natureza não parecia constituir entre os argentinos nenhuma Arcádia rumo à qual ter que regressar como fonte de pureza. Ou, antes bem, essas intermináveis lhanuras de pastagens ou de água deveram ser geradoras de abstrações, segundo a ensaística do período- as que por sua vez instalaram o antinaturalismo de nossas geometrias modernistas.⁹⁹

Ensaística do período que, com relação a esta questão, teve o seu centro no demolidor diagnóstico-prognóstico de Martínez Estrada, elaborado em 1933; ou seja, simultaneamente anti-simétrico ao realizado por Freyre para um Brasil reconciliado com a sua bagagem natural, premissa de uma cultura local.

A amplidão do horizonte, que parece sempre o mesmo quando avançamos, ou o deslocamento de toda a lhanura acompanhando-nos, dá a impressão de algo ilusório nesta rude realidade do campo. Aqui o campo é extensão e a extensão não parece outra coisa que *o desdobramento de um infinito interior*, o colóquio do viajante com Deus. Só a consciência de que se anda, a fadiga e o desejo de chegar, dão a medida dessa latitude que parece não tê-la. É a pampa; é a terra em que o homem está só como um ser abstrato que houvera de recomeçar a história da espécie –ou de concluí-la.¹⁰⁰

Finalmente, e para encerrar o plano da gênese do programa estético de Prebisch, à natureza prescritiva desse *rètour à l'ordre* e à rigidez implícita e substantiva das próprias regras selecionadas, deve acrescentar-se a sua particular forma de adjetivá-las; isto é, o estilo incontestavelmente duro que caracterizou o seu léxico discursivo. O sólido, o maçizo, o récio, o compacto, o disciplinado, o claro, o vigoroso, o firme, o sadio, o masculino, foram todos conceitos associados que adjetivaram *positivamente* uma obra de arte quando comentada e elogiada por Prebisch; conceitos que, poder-se-ia dizer, foram salientados e até promovidos por ele configurando uma espécie de dispositivo cautelar em vistas dos sobrados

sobre a problemática populacional do interior do país. Cf. A.Gorelik, “Mapas de identidad...”, citado.

⁹⁸ Cf. A.Gorelik, *La grilla...*; cit.

⁹⁹ F. Liernur, *Arquitectura en la Argentina...*; op.cit, p.219.

¹⁰⁰ E. Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, em: Revista 3 Nro.9. Amancio Williams, Buenos Aires, 1998.

riscos de queda numa gesticulação branda e fugaz, que definia os temperamentos sentimentalistas, frouxos, frívolos e ‘femininos’:

Basaldúa irá educando paulatinamente o seu espírito, e sua obra irá se fazendo mais compacta e mais sólida ... Bigatti tem chegado a uma certa síntese plástica agradável, que ainda não atingiu a solidez indispensável.

[Butler] Em seus quadros se afasta da pequenez descritiva e feminina que gosta a tantos... Forte e masculina, a arte de Butler encontra-se livre desse preciosismo andrógino [...] Um temperamento de forte pintor [Del Prete] revela-se nos seus quadros; executados com uma técnica vigorosa e reciamente expressiva.

[...] uma evidente insuficiência criativa impõe uma classificação que refere-se fatalmente ao aspecto periférico das coisas da arte. Uma obra vigorosa e plena se resiste a esta frivolidade adjetival.¹⁰¹

De fato, como fora antecipado, essa verbosidade tão rígida deve ser compreendida no marco mais geral daquele ‘campo de disputa’ no qual participara ativamente o *martinfierrismo*, para além das próprias lógicas [agressivas] assumidas por todo movimento de vanguarda para ‘derrocar’ o regime –neste caso, predominantemente estético- vigente. Todavia, estas últimas citas colocam uma outra questão a mais, que também presente em vários dos escritores atuantes na época, se acha bem vinculada à reação contra os ‘gringos imigrantes’. Se trata, já não só de uma reação localista nem de elite, mas de uma reação ‘de gênero’ –masculino- que, assimilada à relação das adjetivações positivadas por Prebisch, acabou por estigmatizar, por contraste, o feminino e todo o seu universo formal associado, ou seja: o brando, o curvo, o gracioso, o sensual. As bases socioculturais dessa reação devem procurar-se na dominância majoritária de homens em idade produtiva (e portanto, reprodutiva) que caracterizou a onda imigratória já de por si tão rejeitada, o que levou a uma espécie de recalque do ‘elemento feminino’ por parte dos *criollos* locais, delineando uma ‘cultura máscula’ que teve por alvo evitar as trocas entre os sexos –e as classes, e as nacionalidades- e por resultado, a relativa exclusão da mulher do espaço público.¹⁰² O discurso estético –e o arquitetônico, e

¹⁰¹ Respectivamente, em: “El XIV° Salón...”; cit.; “El XV° Salón...”;cit.; e em “Salón...de 1926”; cit.(trad.minha)

¹⁰² Esta reação masculina ficou claramente plasmada nas letras da época, em escritores bem próximos aos âmbitos intelectuais freqüentados por Prebisch, como Mallea, Scalabrini Ortiz, Larreta, Martínez Estrada. Beatriz Sarlo, quem também refletira sobre este particular fenômeno da Buenos Aires dos anos 20 e 30, aporta uma cita muito expressiva desta questão: “As mulheres invadem as ruas na hora em que todos os homens estão enganchados nas suas oficinas. Ao cair da tarde [...] as mulheres fogem às suas casas, espantadas. As poucas atrasadas se enjambram nalgumas esquinas, em Suipacha, em Lavalle, em Corrientes, em Florida. Essas demoradas atingem cotizações elevadíssimas de olhares, desejos, apetências. Então fazem a sua apresentação

o moral- de Prebisch entrosou perfeitamente com essa cultura, somando mais uma razão às opções pelo rígido, o maciço, o firme. Se bem nunca determinantes, porém sim poderia falar-se em condições de [im]possibilidade para aquele apreço pelo sinuoso e ondulante que, seja associado ao barroco, aos relevos da natureza carioca ou ao corpo feminino, fora tão caro à sensibilidade de Costa e às suas reflexões sobre a paisagem, o patrimônio, o Corbusier e a obra de Niemeyer.

3.4.2. Os artigos sobre arquitetura.

Corroborando o já antecipado em torno da transferência do olhar-sobre-o-artístico para o arquitetônico operada por Prebisch, e portanto, do caráter preparatório e complementar que o campo da crítica de arte significara para a consolidação da natureza prioritariamente estética de sua adesão à arquitetura moderna, a ordem rígida do discurso e dos valores promovidos nele que se há registrado nos artigos analisados vão reiterar-se naqueles que, publicados na mesma revista, Prebisch dedicara à arquitetura e redigira junto ao seu sócio E.Vautier a partir da segunda metade de 1925.

Com alguns agregados lógicos, como a incorporação do Número, o Cálculo e a Função enquanto valores devidos da aparição da figura do engenheiro na cena arquitetônica moderna (e que não fazem senão acentuar o caráter ‘ másculo ’ da direção marcada por Prebisch para neutralizar simultaneamente todos os desvios sentimentalistas da expressão da forma, o abrandamento perante o espetáculo desordenado da natureza e o caos estilístico e polisêmico da cidade), a relação de princípios estéticos e sua correspondente adjetivação *hard* continua a vigorar sem maiores modificações na série dos seus escritos:

Um conceito *estritamente funcional* de beleza regia os artistas [da Grécia Clássica]; jamais a frívola intenção vigente que caracteriza a quase totalidade dos nossos arquitetos de *fazer arte* a qualquer custo, subordinando a um premeditado e equívoco afã de beleza as exigências da razão e da lógica ... O engenheiro, livre da obsessão estética graças ao cálculo *que lhe impede toda fantasia*, tem atingido, no entanto, um resultado de beleza surpreendente. Tal é a aspiração estética de *nossa época raciocinante* e industrializada.

as mercenárias. Querem fazer acreditar que são as que fugiram e voltaram, mas não enganam senão aos muito apressados. Assim, na possessão da rua procede-se por turnos rigorosos. É tão inusual achar à noite uma mulher na rua Corrientes, quanto a um homem na hora da sesta em Suipacha”. Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera* (1931); apud: Sarlo, *Una modernidad periférica....*; op.cit, p.241.

[...] obras de engenharia nascidas de uma *absoluta submissão* a certas leis matemáticas... assim, regidas pelo número, nos põem em acordo com as leis do Universo ... Já Platão fazia-nos notar o singular acordo existente entre a forma despojada de todo vão acessório, *rigorosamente adaptada* ao seu fim... As formas geométricas simples como as de um templo grego, são *conseqüência direta* do cálculo. O efeito estético que se obtém delas é, pois, um resultado. Procedimento lógico. Indício de um grande estilo em formação.¹⁰³

Conceitos de beleza associados ‘estritamente’ a sistemas de leis rígidos, matemáticos, e não a caprichos individuais estetizantes, obras nascidas de uma ‘absoluta submissão’, formas adaptadas ‘rigorosamente ao seu fim’, fantasia entendida como desvalor; unidade de conjunto como efeito direito das exigências da razão, e não da conveniência de uma intenção plástica clara e autônoma (como era permitida ainda nos quadros); ou seja, nada novo à vista: a dureza dos esquemas segue a falar-nos de sujeição, de limite, de disciplina, de ordem.

No entanto, surpreende a emergência da noção –ainda que ‘funcional’- de Beleza, absolutamente recalcada (por se não se notou) nos comentários sobre arte. É possível que a contenção perante os potenciais perigos de malinterpretação por um uso já viciado –afeminado?- do termo no contexto da crítica artística tradicional tenham, por um lado, justificado tal omissão; e pelo outro, que o comparecimento do Belo no plano da arquitetura moderna apregoada por Prebisch possa ter achado lugar na necessidade de demonstrar –e até de magnificar- a filiação estética da produção da Era da Máquina perante os habituais questionamentos da oposição disciplinar tradicionalista. De fato, se houve algo que constara em quase todos os discursos arquitetônicos modernos, desde o corbusierano até o mais duro dos alemães, foi justamente essa nova articulação entre o belo e o útil, o belo e a função, o belo e a honestidade construtiva; coisa já não tão fácil de sobreimprimir no contexto da natureza inútil da arte, ainda da arte moderna. Todavia, o comprovado contato com as idéias corbusieranas, que para além de enxergar quase tudo desde as exigências da razão e da lógica colocaram a experiência da beleza no momento culminante e irrevogável de realização do fato técnico em fato artístico, parece ter sido objeto de certa neutralização e simplificação nas leituras de Prebisch. Contrariamente, a estruturação geral (gráfica e discursiva) desta série de artigos *martinfierristas* reproduziu com

¹⁰³ Respectivamente, “Fantasía y cálculo” (com E.Vautier), em *Martín Fierro* Nº 20, BsAs, 5/8/1925; e “Hacia un nuevo estilo” (com E.Vautier), em *MF* Nº 21, BsAs, 28/8/1925. (trad. E grifo meus).

grande fidelidade o estilo contrastado, provocador e ‘didaticamente prescritivo’ de *L’Esprit Nouveau*¹⁰⁴:

Quatro exemplos: Carcasona, que “se exprime plasticamente mediante os rígidos “standards” da defesa e a vigilância”; o “standard” da moradia árabe: “toda a construção regida pela necessidade de atenuar os rigores do clima”; Flandes: “a origem racional dos edifícios por resolver a escassa luminosidade”; e a Vila em Vaucresson, de Le Corbusier, como o standard da moradia atual: “a novas necessidades (de homens modernos), novos meios (maquinismo revolucionando a técnica construtiva), e a novos meios, novas soluções”.¹⁰⁵

Visivelmente, as idéias e exemplos extraídos por Prebisch do discurso corbusierano rondaram todas em torno à legitimação da racionalidade, da função, dos standards como únicos critérios de projeção arquitetônica; isto é, questões que –é sabido– não pertenceram exclusivamente a Le Corbusier nem foram características do seu substantivo aporte ao desenvolvimento da arquitetura moderna. Assim, a obra do mestre resultou restrita às suas qualidades ‘funcionalistas’, às virtudes de responder ‘rigorosamente’ às necessidades de uma sociedade industrializada. Contudo, não deve esquecer-se que Prebisch estava lendo o Corbusier de antes de 1927, e prévio à sua visita de 1929, ou seja, aquele arquiteto que –como bem ressaltou Lahuerta– reivindicava o ‘lirismo dos tempos modernos’ ainda sob a ideologia do *retour à l’ordre* e da ‘*émotion-type*’, em ‘estritos’ termos produtivistas. O fato de



¹⁰⁴ Isto é, o confronto de imagens opostas indicando claramente “o bom” e “o ruim” no contexto do ingresso de produtos racionalizados e esteticamente maquinicos no campo de uma produção ainda muito eclética de falsificações ornamentais; ou –além dos famosos paralelos entre o Partenon e um carro de linhas modernas– uma casa corbusierana e um artefato sanitário industrializado, etc. A referência a esses importantes influxos –formais e de conteúdo– da revista francesa na definição da política vanguardista desenvolvida por Prebisch na *Martín Fierro* já fora levantada por A. Novick no artigo já citado.

¹⁰⁵ “El standard base del estilo arquitectónico” (junto com E. Vautier), em *Martín Fierro* Nº 25, BsAs, nov de 1925. Este artigo mostra modelicamente a referencia à estrutura de *L’Esprit Nouveau*, apresentando neste caso quatro exemplos históricos fotografados – o último moderno, de

que Prebisch não tenha acompanhado depois as inflexões no lirismo do mestre, constitui uma questão a colocar, em qualquer caso, fora do contexto da sua época *martinferrista*.

Existem, diz Le Corbusier, necessidades-tipo. Nossa capacidade natural solicita elementos de reforço. Os objetos “*membres-humains*” são objetos-tipo que respondem a necessidades-tipo, e servem docilmente a sua finalidade ... Vamos para a pureza de linha, ao verdadeiro valor dos volumes, à geometria aplicada. Procura-se a comodidade e sobretudo, um ambiente diáfano e claro que nos permita respirar e coordenar nossas idéias em lugares propícios.¹⁰⁶

Mais do mesmo: o útil como estilo-estética da época (ou a estética enquanto função da ‘função’): todas decisões só apropriáveis por temperamentos másculos, dispostos a apresentar batalha à sensibilidade mole ancorada nos nossos próprios instintos, isto é, na nossa natureza humana, natureza perigosa contra a qual deve assegurar-se –apaixonadamente- o reino da razão pura:

Eis aqui algumas obras nascidas de um confronto masculino e decidido com as necessidades da vida. Valorem nelas a clareza de um conceito que não admite nenhuma frívola brandura, nenhuma concessão sentimental.[...] A sensibilidade domina todo o movimento renovador. Mas o poder exclusivo dela sobre a faculdade de criar do artista expõe a este a sérios perigos ... A arte atual se apresenta assim com os caracteres de um intelectualismo exacerbado, do qual não está isenta uma intensa paixão. É o produto de uma luta dolorosa contra os nossos instintos e inclinações individuais.¹⁰⁷

Intelectualismo exacerbado. O ‘dever ser’, a prescrição quase dogmática tendem a dominar as alternativas de um programa híper racional que se enraíza em Prebisch a força de uma obsessiva vontade racionante –paralela ao voluntarismo cultural que partilhara com suas relações mais afins, como Victoria Ocampo- isto é: imposição de um pensamento que se quer (de novo, apaixonadamente) equiparar à altura das circunstâncias da modernização primer-mundista, mas que parece pairar num nível excessivamente conceitual dos problemas. De fato, pouco aparecem no seu discurso os dados concretos da realidade local que virtualmente alimentariam o diagnóstico que está na base das mudanças veementemente postuladas. Nem tão sequer como esforço por demonstrar a medida em que somos parte daquela realidade geral que pressiona o seu pensamento desde a sua volta de Europa. Curiosamente, o seu olhar, aguçado e detalhista na avaliação das obras plásticas,

Le Corbusier- que indicam “o bom” de uma arquitetura vista como efeito de uma causa objetiva. E levando em conta o título, o estilo vem a ser consequência direta disso.

¹⁰⁶ “La arquitectura y el mueble”, em *Martín Fierro* Nº 30-31, BsAs, jul de 1926.

¹⁰⁷ “Como decíamos ayer...” (com E.Vautier), em *Martín Fierro* Nº 27-28, BsAs, maio de 1926.

de alguma maneira perde materialidade quando enxerga questões de índole arquitetônica, condicionando seus comentários a um registro predominantemente teórico e programático (quando menos, na etapa *martinfierrista* que estamos tratando, durante a qual não construíra nenhum edifício segundo sua apregoada estética moderna). Assim, por exemplo, o padrão de assentamento territorial de toda obra, que aparece sistematicamente obturado. Se há algum sedimento de ‘paisagem real’ que possa deduzir-se no marco de suas argumentações em prol da nova arquitetura, este é basicamente urbano, a ‘cena urbana’ como natureza, tal como a reivindicaram os modernos *martinfierristas*: assim, a arquitetura se refrata contra a onipresença da cidade, e sobretudo, contra o caos formal que ela apresenta, através da dupla insistência na necessidade de standardização e na de higiene estética (purista). Mas ela se lê entre linhas, não diretamente. No mesmo sentido, essa ‘intelectualidade exacerbada’ se filtra até nos comentários mais inócuos, como quando Prebisch diz “...vamos para a pureza de linha, ao verdadeiro valor dos volumes, à geometria aplicada. Procura-se a comodidade e *sobretudo*, um ambiente diáfano e claro que nos permita respirar e coordenar nossas idéias em lugares propícios”: afinal, estamos indo, com ele, para o lugar que permita em primeira instância o desenvolvimento do intelecto, do pensamento: o fato de poder *coordenar nossas idéias* devém causa e efeito da nova arquitetura, que então parece resultar num aparato reprodutor das mesmas condições que a fazem possível. Assim, o corpo dos homens aparece um tanto negligenciado dentro desse discurso, inserido no conceito de ‘comodidade’ mas logo seguido daquele “sobretudo...”; que não faz senão evidenciar a dimensão elitista desde a que Prebisch pensa e rumo à qual orienta as suas idéias. Pois o prazer raramente surge da ‘carne’, ou da pele, ou dos sentidos, mas da razão iluminada e iluminadora que coroa (à maneira de uma redenção) o renúnciamento implícito no final da “luta dolorosa apresentada contra os nossos instintos individualistas”; instintos que só uma classe ‘aristocrata’ e segura de si está em condições de desestimar (sobretudo, levando em conta o pano de fundo da estendida mobilidade social que caracteriza a sociedade porteña no momento em que Prebisch está escrevendo). Junto a isso, não pode esquivar-se o virtual influxo da religião católica –para além daquela ‘modernidade-não-leiga’ presente desde o inaugural projeto da Cidade Açucareira- até nessa franca disposição à mitigação do prazer e à redenção pelo sacrifício; isto é, a extrapolação quase direta dos

mecanismos para atingir a saúde moral do Homem para a os mecanismos de alcance da sua saúde estética. A ressalva desta questão, aparentemente anódina, resulta importante, pois a religião católica desempenhou um papel basilar na materialização do processo de ‘re-fundação [espiritual] de Buenos Aires’ que iniciado nos 20’, desabrochou nos 30’, e no qual achara o máximo de visibilidade a operação de síntese entre modernidade e tradição levada a cabo no contexto argentino.¹⁰⁸ E Prebisch ganhou um lugar central (tão central quanto o Obelisco) no que respeita à face arquitetônica dessa operação. De fato, foi justamente a partir do fechamento da *Martín Fierro* no final do ano 1927 que ele estreitara os vínculos entre a prédica [pública] religiosa e a arquitetônica, formalizados na sua participação nas reuniões do “Convivio” (Comissão de Artes e Letras dependente dos Cursos de Cultura Católica¹⁰⁹) e na edição de *Critério* e *Número*, as revistas-órgão do grupo, desde o próprio momento de suas arrancadas.

De qualquer jeito, a mudança de suporte não fez variar em nada os conteúdos desenvolvidos por ele nem o particular estilo verbal da exposição, seja em temas de arte ou de arquitetura. Continuou a visitar as mostras coletivas e individuais dos mesmos artistas e em idênticos âmbitos (galeria *Witcomb*, *Amigos del arte*, os Salões Nacionais, etc.). E dado curioso, não fez referência alguma a um evento de considerável importância para o campo disciplinar: o III Congresso Pan-americano de Arquitetos, realizado entre o 1º e o 10 de julho de 1927, em Buenos Aires (ou seja, ainda na sua época *martínfierrista*); nem sequer para aproveitar a oportunidade de questionar ‘por atacado’ os seus tradicionais alvos de contestação: as definidas tendências –eclético/clássicas e neocoloniais- que organizavam vários dos núcleos temáticos das reuniões, afora os incontornáveis

¹⁰⁸ Sobre o processo de materialização ou ‘consumação urbana’ do longo debate porteño entre expansão e recuperação do centro, e/ou entre modernidade e tradição, e da participação central de Prebisch, volto a remeter-me a Adrián Gorelik e o seu trabalho *La grilla y el parque...*, op.cit. É na sua última parte que se desenvolve esta questão, na qual se faz também referência ao lugar do catolicismo e dos católicos nesse processo, isto é, ao reconhecimento da religião como princípio ordenador dessa ‘refundação simbólica’ que tende à restituição de uma Buenos Aires essencial, via o restabelecimento do cunho católico como conteúdo fundamental da herança espanhola.

¹⁰⁹ Os Cursos de Cultura Católica datam de 1922 e foram fruto da iniciativa de Atilio Dell’Oro Maini (quem para 1936, e como Secretário de Fazenda da gestão do Prefeito M.De Vedia y Mitre, encomendará a Prebisch o projeto do Obelisco). As reuniões do “Convivio”, como parte da série de atividades que se desabrocharam daqueles cursos, começaram em 1927, perdurando durante vinte anos, e nas que Prebisch participou desde o início, não só como redator nas duas publicações que dependeram da organização (primeiro *Criterio* –1928 até ainda hoje-, depois *Número*, 1930-1931), senão inclusive ditando várias conferências sobre arte e arquitetura, sobretudo entre 1932 e 1943. Cf. G.Viñuales, “El pensamiento católico y la cultura en la trayectoria de Alberto Prebisch”, em AAVV, *Alberto Prebisch...*; cit., pp.101-112.

assuntos estatutários e legais da profissão.¹¹⁰ Entretanto, é de grande importância para o que nos ocupa a repercussão que no interior do seu próprio discurso e de sua já desenhada trajetória como difusor do moderno teve a visita e as conferências ditadas por Le Corbusier também em Buenos Aires, em 1929. Alguma coisa daquela história não muito densa em encontros nem em reciprocidades já fora adiantada no capítulo correspondente; contudo, Prebisch deu conta de algumas impressões sobre o mestre e sua obra que devem ser ainda avaliadas, pois nesses comentários acabou por evidenciar, afinal, os alcances e limites do seu conceito do moderno arquitetônico. Cumpre, então, refletir sobre alguns textos a mais que ele escrevera entre 1930 e 1936, isto é, entre o ‘após-contato’ com Le Corbusier e a construção do Obelisco, graças à qual ele entrara de cheio - e na primeira plana- nos debates públicos mais candentes sobre a cidade, sua arquitetura e sua modernização.

3.5. O Prebisch *comentador* de Le Corbusier.

O final do episódio *martinferrista* não implicou qualquer suspensão da atividade difusora iniciada em 1924, e até poder-se-ia dizer que acabou determinando um estilo de exposição que Prebisch manteria ao longo de toda a sua trajetória intelectual. A sua passagem pela revista *Criterio*, embora breve, deixou um saldo de nada menos que doze artigos publicados entre agosto e dezembro de 1928, absolutamente todos eles sobre arte, na medida em que o seu amigo, arquiteto e católico C.Mendioroz fez-se cargo dos de arquitetura. Já na revista *Número*, criada em fevereiro de 1930 a partir das desavenças no interior da redação de *Criterio*- Prebisch alternou com Mendioroz o tratamento dos temas arquitetônicos. Dessa época data o artigo “Arquitetura Popular”, publicado em dezembro do

¹¹⁰ Tal omissão, tanto textual quanto física (pois de modo algum participara do evento, à diferença de alguns colegas seus, como Bereterbide, Carlos Vilar e o seu próprio sócio, E.Vautier, que apareceram nas atas como ‘membros aderentes’) se bem pode entender-se desde a coerência com o seu posicionamento público desde a revista; talvez também possa vincular-se (no senso de que não emitiu crítica alguma) com um episódio que marcou sensivelmente as suas relações com a ‘oficialidade’ institucional da profissão; concretamente, com o arquiteto Alejandro Christophersen, uma das ‘cabeças’ da Sociedade Central de Arquitetos. Com efeito, este tinha publicado na *Revista de Arquitectura* um artigo titulado “Un rato de charla con un futurista”, no qual se criticava ironicamente a um ‘arquiteto futurista’ sem nomeá-lo, mas que concordava com todos os traços profissionais de Prebisch. Assim, este não demorou em responder desde a *Martín Fierro*, com igual ironia, o que acabou constituindo uma polêmica na que chegou a intervir o tribunal de ética da SCA. E tudo aconteceu só a mês e meio da inauguração oficial do Congresso. É de compreender, então, que Prebisch preferisse guardar um pouco de distância. Contudo, tal

mesmo ano, que comentaremos a seguir. No entanto e conforme o antecipado, nada de muito diferente caracterizou esta nova fase; e mais: poder-se-ia dizer que na década de 30' Prebisch não fez senão consumir e consolidar em algumas obras e numa cada vez mais nutrida agenda intelectual os postulados estéticos e posicionamentos profissionais que vinha delineando desde a década anterior. As questões suscitadas do contato pessoal com Le Corbusier podem reduzir-se a uns poucos detalhes, pois, como se verá, ainda no espaço parcial que o mestre ocupara como referente do seu pensamento, ele continuou fiel às premissas ordenadoras que levantara da leitura de *Vers une architecture*, bem antes de conhece-lo em pessoa. Todavia, 1931 foi um ano de particular produtividade para o Prebisch 'divulgador corbusierano'; praticamente todos os textos que aqui se tratarão pertencem a esse ano: afora "Arquitectura popular", que é de dezembro de 1930; "Precision[es] de Le Corbusier" e "Una ciudad de América", publicados nos dois primeiros números da revista *Sur*, de Victoria Ocampo; "La nueva arquitectura", texto publicado na *Revista de Arquitectura*, mas que deveu-se a uma conferência ditada no Iº Salão Anual de Estudantes de Arquitetura; "Arquitectura/Urbanismo", aparecido simultaneamente em *Nuestra Arquitectura* (setembro) e em *Número* (outubro); além de outras conferências ditadas nos Cursos de Cultura Católica (documentadas pela jornais, a exemplo de "As teorias de Le Corbusier. Conferência do Arq. Prebisch..."). Ainda por cima, em 1931 foi inaugurada e publicada a casa de Luis Maria Campos, a primeira –dentre as duas no total- em que mais se aproximara da linha corbusierana; também publicada na alemã *Moderne Bauformen*, em 1932.

Em função dessa certa invariabilidade, não se voltará sobre as questões já colocadas nos artigos analisados (que continuaram a aparecer 'religiosamente'), mas naquelas que implicaram um dado novo, seja no nível conceptual, seja nos elementos envolvidos. Assim, com relação a "Arquitectura Popular", cabe



controvérsia e o caráter público que alcançou no meio profissional, não fez senão corroborar sua posição contestadora, de 'vanguarda'.

salientar a conjugação consumada pela primeira vez em Prebisch entre a tão trilhada ‘volta à ordem ao simples e ao puro’ que comandara todos os seus artigos martinfierristas, e o resgate do ‘acervo moderno próprio’ que, já ensaiado localmente nas letras e na fotografia pelo *criollismo* urbano de vanguarda, Le Corbusier reconfirmara desde dentro do específico campo disciplinar e com a autoridade do seu ‘olhar europeu’, nas conferências de 1929. Heis aqui uma das nuances reconhecíveis no seu sistema discursivo que, com ampla margem de potencialidade e assimilação –pelo contexto cultural já indicado- pode ter motorizado o mestre.

É longe da academia e das teorias estéticas onde acharemos, então, a pureza perdida. Há uma arquitetura ainda não contaminada pela erudição e a falsa cultura, e que segue com ingenuidade a linha tradicional: a arquitetura popular.[...] E em muitas ocasiões, é ela a que encerra, em sua primitiva sabedoria, a única possibilidade de estilo para uma arte exausta. Arquitetura de homens e não de arquitetos. “Busco com verdadeira avidez –diz Le Corbusier- essas casas que são *casas de homens* e não *casas de arquitetos* [...]”. Quando uma época carece de uma vontade de expressão própria, de um sistema construtivo bem determinado, a arquitetura começa a viver uma vida artificial [...] Nessas circunstâncias, a arquitetura popular vem lembrar-nos o caminho da verdade e a pureza [...] E a sua rude lógica não está alterada por nenhum raciocínio erudito e nenhuma consideração sentimental. Com elementos primários e puros [o povo] alça suas vivendas e forma as suas aldeias, surgidas assim à luz como uma concreção natural do chão em que se levantam.¹¹¹

De fato, a luta dos modernos contra o arbitrário e apriorístico que tivera por alvo basicamente os maneirismos ornamentais ecléticos acabou induzindo a promoção do ‘ingênuo’ como via de purificação formal, mas que nada tinha a ver –como é sabido- com o lugar que essas formas puras ocupavam no contexto programático da estética da máquina ou de uma racionalidade iluminada e filiada plenamente na erudição, tal como evidenciadas por Prebisch ao longo do seu percurso intelectual –apesar dele, no geral, afirmar o contrário, como neste caso. Uma situação similar já fora reconhecida por Manfredo Tafuri na obra teórica de Adolf Loos, quem consumara uma reivindicação análoga do ingênuo, dos mestres artesãos, do talabarteiro “que é moderno justamente porque desconhece sê-lo, ou porque não se reconhece como tal” no contexto de sua cruzada iconoclasta contra a idéia de

¹¹¹ A.Prebisch, “Arquitectura Popular”; em *Número* Nº12, Buenos Aires, dezembro de 1930. (trad.minha). Resulta muito interessante a semelhança presente nas imagens que tanto Costa quanto Prebisch articularam com respeito a esta idéia do popular, ou da lição das ‘casas dos colonos’, como a colocara Le Corbusier em *Précisions*. Assim, junto à imagem de Prebisch das “casas surgidas à luz como concreção natural do chão em que se levantam” , pode alinhar-se a

'artes aplicadas' mantida pelos *secessionistas*; mas que no fundo, nada tivera de popular nem de democrático, mas se fundara num aparente ascetismo [nas formas, não nos comportamentos] de raízes incontornavelmente aristocráticas.¹¹² A posição de Prebisch guarda interessantes semelhanças com essa lógica. Porém, e sem ir tão longe, o próprio Lucio Costa promoveu um resgate similar do simples e honesto da arquitetura popular refratado igualmente contra a falsidade eclética; todavia, o acento dessa operação se fundara antes nas modalidades construtivas artesanais ou as lógicas estruturais do que nos resultados de 'pureza plástica' volumétrica ressaltados pelo olhar refinado e essencializante de Prebisch –via o purismo de Le Corbusier. Assim, os valores auspiciados nesse 'popular' resultam bem mais forçados; pois, como dito, se assentam mais no olho do esteta que no objeto enxergado. Inocência e despreensão têm pouco a ver com a 'intelectualidade exacerbada' que ele salientara como recurso forçoso para chegar a entender aquelas obras de arte reduzidas ao mínimo, puras, essenciais, abstratas. Não obstante, juntam-se paradoxalmente na estratégia discursiva moderna para filiar em si própria algumas marcas da tradição. Afinal, não resulta um procedimento demasiado distante daquele que –novamente via o primeiro Le Corbusier ou via os estetas da máquina- enxergara na produção sem a priori dos engenheiros um resultado plástico de alto conteúdo lírico-espiritual. A diferença se acha, contudo, na natureza e orientação puramente modernas que estavam na base daquelas produções e da própria figura do engenheiro no contexto sociocultural da época; o que não encobre paradoxo algum.

famosa "aquilo faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho –é o chão que continua..." do Costa de "Documentação necessária".

¹¹² No contexto de uma densa argumentação –tão própria a Tafuri- o autor coloca a seguinte questão: "o quê que encerra, no fundo, essa aparente exaltação de um conhecimento ingênuo do próprio ofício?", para acabar sugerindo que, longe das interpretações generalizadas sobre Loos, ele não fora nenhum asceta, "é exatamente o contrário. De fato, ele está predicando uma liberação daquilo que não pode dizer e que não é dito pelas formas, [pois] a dialética arte-vida, toda a explosão do Eros que se lê em Olbrich, para Loos está se encerrando. Para ele, quanta mais forma há, menos possibilidade de existência temos [...] Os inimigos de Loos não são Wagner nem Hoffmann, senão Olbrich, e sobretudo Van de Velde; quer dizer, aqueles professores que queriam, em cada lugar da vida, encontrar forma sintética, totalizante, e palavras plenas, que com a vida não têm nada a ver. Novamente aparece a afirmação de que só o artesanato capta verdadeiramente "o moderno", que é tal porque é tradicional e respeita completamente a vida. [...] O problema de Wittgenstein, de Loos, de Kraus, foi distinguir entre fatos e valores: eles se ocuparão dos fatos para preservar os valores [...] Isso é que é ser moderno para Loos; a busca de elevar cada um ao ato aristocrático que não tem mais necessidade de se expor, de se mostrar, porém tem necessidade de viver a sua própria aristocracia. [...] A Viena tatuada é a cidade dos reprimidos que tentam se liberar [através da arte] dos próprios impulsos porque não querem vivê-los". M. Tafuri, "Adolf Loos teórico", em: *Punto de vista* N° 49, Buenos Aires, agosto de 1994. (trad.minha)

Finalmente, a referência ao ingênuo e o incontaminado, ao “caminho da verdade e da pureza” não pode deixar de ler-se desde o contexto católico a partir do qual Prebisch –agora mais do que nunca- está exercendo a palavra; isto é, desde a projeção de uma ‘espiritualidade’ primigênia, que novamente sobreimprimida no popular está alertando sobre a incidência do elemento moral, ordenador dos comportamentos, no interior desse discurso. O conjunto desses valores moralistas, subsumidos numa estética de corte aristocratizante, vai aparecer com maior ou menor força em todos os seus escritos posteriores.



Casa na rua Luis Maria Campos, Buenos Aires, 1931. Hoje demolida.

“Precision(es) de Le Corbusier” fora encomendado especialmente por Victoria Ocampo e publicado no primeiro número de *Sur*, no verão de 1931.¹¹³ Levando em conta os lineamentos literário-culturais da revista, e sob consciência do vínculo estreito entre os temas daquelas conferências pronunciadas em Buenos Aires e a estrutura do novo livro, Prebisch não se envolveu numa análise aprofundada dos conteúdos nem com a teoria arquitetônica corbusierana; senão que mais bem elaborou um comentário geral em torno da própria

figura do autor enquanto ‘orador’, para logo referir brevemente sobre a possibilidade oferecida por *Précisions* para visualizar ou poder *sintetizar* “os princípios centrais e dominantes [de sua] armação intelectual”.¹¹⁴ Ainda assim, um rastreio dos pontos sobre os quais ele colocara o acento, e sobretudo, da

¹¹³ “A pedido meu, Prebisch escreveu sobre o último livro de Le Corbusier (arquiteto discutido), *Précisions*...Em poucas páginas Prebisch, rápido e direto, tinha dito o essencial de tantas lições. E o estilo por ele empregado, lhano, sem chatura, claro sem ser obvio, atrevido sem insolência, era digno do tema tratado. Para a época, as idéias de Prebisch, admirador de Le Corbusier e Gropius, eram de *avant-garde*, quer dizer, pouco recomendáveis para a maioria”. V.Ocampo, “La autenticidad de Alberto Prebisch”, em: Monografias de Artistas Argentinos, caderno N°9. Alberto Prebisch. Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1972. (trad.minha)

¹¹⁴ Prebisch, A; “Precision(es) de Le Corbusier”, em: *Sur*, Nro.1, ano 1, Buenos Aires, verão de 1931.

maneira de acentuá-los pode oferecer, do mesmo modo que nos seus artigos *martinfierristas*, alguns indícios de sua particular leitura do moderno.

Em princípio, e posto a comentar um livro, chama a atenção o destaque concedido por Prebisch ao caráter de Le Corbusier enquanto orador, conferencista. Possivelmente, isso tenha algo a ver com que ele não escrevera nada sobre o assunto na época. Se junta àquilo a coincidência entre a composição do grupo de leitores-interlocutores aos quais Prebisch se dirige no seu artigo, e o público que eventualmente participara com ele daquele acontecimento ‘cultural’ (cabe lembrar ao respeito que a figura de Victoria Ocampo aglutina tanto a viagem de 1929 e o entorno da AAA, como o espectro de personalidades reunido em torno a *Sur*). Todavia, isso também fala muito da sua constante atenção para a esfera dos ‘comportamentos’, para a ordem integral dos seus juízos.

Enquanto às maneiras com que Prebisch ressalva a paixão implícita na doutrina corbusierana; “paixão que um sempre atuante espírito de juízo não tenta conter...”, resulta curioso achar nos termos usados para adjetivá-la, os mesmos valores –positivos- que presidiram os seus juízos artísticos e arquitetônicos na *Martín Fierro*, e que agora já poder-se-ia afirmar que definem grande parte da sua própria modalidade compositiva; a saber: há uma extraordinária ‘honestidade’ mental do conferencista, uma ‘sólida e concreta’ doutrina arquitetônica, uma ‘gravidade maçiza’ das verdades expostas. Paralelamente, tais virtudes se contrastam e reafirmam contra adjetivações de signo contrário, evidenciando os desvalores implícitos no ideário de Prebisch (e também na sua maneira de conceber a arquitetura), e que este exemplifica na figura de Marinetti, apelando à sua passagem pela AAA pouco antes que Le Corbusier. Assim, há uma ‘gestualidade histriônica’, e despregues ‘artifícios’ de orador forense; porém, “...no Le Corbusier orador, a paixão está na própria doutrina e não no gesto”. Sólido, maciço, concreto, honesto, são de novo valores, que além de definir a arquitetura de Prebisch, se opõem –um tanto arbitrariamente- às noções do gestual e do artifício que, assim justapostas, tendem a investir-se do teatral ou exagerado, trazendo à luz a premissa da interiorização da cultura, da língua, das formas, dos comportamentos, tão difundida entre os *martinfierristas*. No entanto, tampouco pode-se dizer que Le Corbusier preencheria in toto o modelo de comportamento de Prebisch; baste lembrar o colocado ao respeito na ocasião da análise da sua visita

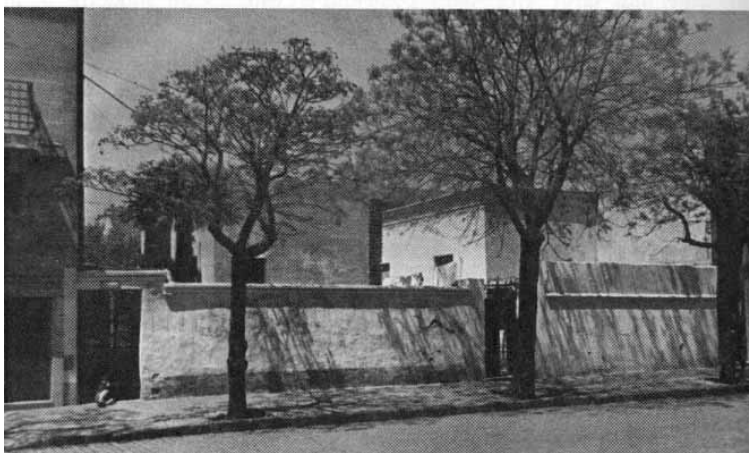
no entorno da AAA.¹¹⁵ Homem espirituoso e com um já bem desenvolvido senso da abstração, os valores são detectados especificamente na esfera do pensamento.

Já em torno das idéias destacadas do texto de Le Corbusier, aquelas que “podemos ver agora refletidas em uns poucos princípios centrais”, e que, já estabelecidas nos livros anteriores, não fizeram senão “acomodar[se] à extensão e finalidade das dez conferências”, se reafirmam os mesmos valores subjacentes à análise da performance oratória corbusierana. Prebisch articula a seguinte síntese: “arquitetura concebida em acordo *rigoroso* com as necessidades do homem normal. A arquitetura surge *diretamente de uma aplicação racional* dos novos elementos construtivos, liberados de toda aureola acadêmica e *reduzidos* à escala humana”. Com efeito, dificilmente possa inferir-se destes fragmentos o potencial ilimitado implícito naqueles novos elementos e suas técnicas afins, tal como o fará Costa uns três anos depois (1934) lendo o mesmo texto. No Prebisch que já lê o Corbusier do ‘após-*rètour à l’ordre*’ seguem vivas as premissas do Corbusier de *Après le cubisme*, nas que a arquitetura não tira partido mas ‘aplica’ metodicamente, e o seu acordo com o aplicado é ‘direto e rigoroso’. A idéia latente continua a ser mais de ordem que de liberdade; pois liberar as possibilidades significa, mais uma vez, tentar os demônios da individualidade e sensibilidade in-controladas. E a realidade arquitetônica-urbana *porteña* que Prebisch prefigura no último parágrafo do texto (e que descreverá quase que apocalipticamente em outros artigos a revisar) parece estar precisando de um ‘exorcismo’. De fato, praticamente a única questão em que ele coincide com o Le Corbusier de *Précisions* -e não com os vestígios das anteriores leituras- é em torno do diagnóstico que o mestre articulara sobre a ‘Buenos Aires inumana’:

“Se penso nas casas dos *homens* me volto rousseauiano: o homem é bom. Se penso nas casas dos *arquitectos* me volto céptico, pessimista, voltaireano”. Este último e não outro pudera ter sido o estado de espírito de Le Corbusier perante o panorama arquitetônico de Buenos Aires. Mas ele veio a América para compreender e não para nos julgar implacavelmente...

¹¹⁵ Naquela ocasião se salientaram os indícios de distância e até de ironia também presentes na avaliação de Prebisch: “Lembremos este homem magro e desdenhoso como um turista ianque: rosto corado e anguloso de paisano normando. Olhos cuja intenção encoberta não conseguem dissimular os grossos óculos [...] Le Corbusier extrai de suas inesgotáveis mangas de prestidigitador verdades imprevistas e rotundas. Com uns maravilhosos giz de cor vai ilustrando seus experimentos sobre grandes folhas brancas que depois pendura como troféus num fio tendido de um extremo a outro do estrado”. Cfr. cap. I, p.59 deste texto.

Assim, voltam a aparecer no seu contexto discursivo original e ampliado, a simplicidade e pureza das ‘casas dos colonos’, observadas pelo mestre durante as viagens de avião e os passeios realizados pelos subúrbios. Paralelamente, ao citar aquelas impressões corbusieranas contidas sobretudo no “Prólogo americano”¹¹⁶, Prebisch dá seqüência à estrutura de *Précisions*; no entanto, nada menciona em torno do “Corolário brasileiro”, e menos ainda, do ‘plano de Buenos Aires’. Embora muitas possam ser as causas de tal omissão (dentre elas, o relativo tamanho e pouca pretensão do artigo), deve levar-se em conta o fato de que nessa última parte do livro é que se percebe com maior ênfase –e até com euforia- o modo em que a sintaxe abstrata derivada do ‘espírito maquinista’ e sua rígida prescrição em termos conceituais/universais incorpora o dado singular, a contingência dos elementos da paisagem e o território, e a própria natureza como um ‘outro’ plástico e não como estrutura essencial¹¹⁷, fazendo deles o correlato de uma poética mais *gestual* que não eclipsa mas nutre -ou amplia noutras direções- o ‘lirismo dos tempos modernos’.



As casas ‘dos colonos’, ou o ‘espírito de Schinkel’. Afinal, as reivindicadas por Prebisch a partir de 1931. Foto Horacio Cópola, 1931.

¹¹⁶ “O livro está precedido de um *Prólogo Americano* no qual Le Corbusier descreve, com um estilo desordenado [a ordem onipresente!!] porém sempre vivo e tenso, uma viagem de avião ao Paraguai. Le Corbusier se emociona ante o pensamento dos primeiros colonos domesticando numa luta solitária a extensão hostil da campanha argentina...”. Idem. Essa ‘extensão hostil da campanha argentina’ se acrescenta à coincidência em torno do diagnóstico da Buenos Aires caótica, na medida que, como colocado, extensão e caos se conjugam nas representações sobre Buenos Aires dessa época.

¹¹⁷ Carlos Ferreira Martins, -entre outros autores- assinala claramente essa passagem operada por Le Corbusier de “uma formulação doutrinária geral sobre o marco natural necessário da cidade moderna à identificação dos elementos-chave da paisagem concreta de uma cidade determinada [...] Se realiza assim o passo da noção de natureza à idéia de território...”; em: *Razón, Ciudad y Naturaleza: La génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier*; Tese Doutoral, Madrid, 1992 (trad.minha).

Porém, tais flexões são sugestivamente inadvertidas pela lente de Prebisch. E não é que ele não atente para ‘o contexto’ nas suas propostas edilícias (embora o seu compromisso com a paisagem parece mais definido pelas tradições do sítio –e até pelas normativas que amparam tais tradições- que pelo sítio mesmo): o Prebisch que lê *Précisions* e escreve este artigo revela-se intensamente concentrado no Corbusier das doutrinas gerais, dos conceitos unívocos, das regras. Um Corbusier funcional ao *rappel à l’ordre* requerido por Buenos Aires. Talvez por isso faz sentido que ele observe em *Précisions* só um arranjo diferente (“acomodado à extensão e finalidade das conferências...”) de uma teoria arquitetônica já estabelecida nos livros anteriores, pois ele está, sem dúvidas, concentrado na formulação de um programa estético válido para a arte e para a arquitetura, vítimas simultâneas de academismo e falsa cultura, ou cosmopolitismo: aquele cosmopolitismo ‘ilícito’ segundo os cânones elitistas da vanguarda estética.

Mas, como se antecipou, o artigo de *Sur* tem as limitações do contexto próprio da revista (literário-cultural) e pouco é o que aprofunda sobre a teoria corbusierana: de fato, a análise feita até aqui sustentou-se quase mais no silenciado que no dito. Todavia, existe um outro artigo de Prebisch que publicado na mesma época (janeiro de 1931, na *Revista de Arquitectura*) fora concebido especificamente para o âmbito profissional-acadêmico, a propósito de uma conferência ditada no Iº Salão Anual de Estudantes de Arquitetura. Apesar desta vez os conteúdos a tratar foram livrados ao seu arbítrio (diferente da encomenda concreta de V.Ocampo) Prebisch incorporou em seu discurso grande parte do ideário corbusierano, chegando a citar textualmente alguns conceitos de *Vers une architecture*. Nesse sentido, se mantém e confirma a sua filiação ao Corbusier purista e à *doutrina* estética maquinista. Assim, caráter doutrinário e domínio estético definem a linha central deste outro texto. O tom continua severo e prescritivo, diagnosticando o ruim, promovendo o bom, e anulando toda margem de flexibilidade na aplicação dessa nova moral para a arquitetura.

Defronte o meio universitário que é desta vez o seu interlocutor, Prebisch não duvidou em orientar a sua estratégia expositiva contra “o estilo como ponto de partida [defendido] pelos falsos tradicionalistas” –que não era senão o modo dominante do ensino acadêmico, e em favor de uma ‘nova arquitetura’ (tal o título da conferência) como “*resultado lógico* das circunstâncias sociais da época, a industrialização crescente das atividades materiais, o maquinismo triunfante, e as

novas condições de vida impostas ao homem”¹¹⁸. Junto a isso, a recusa do ornamento - prévia dissociação do estilo- é radical, pois o objetivo é chegar, por meio de um *‘exigente rigorismo intelectual’* à completa depuração da forma.

“Com materiais próprios de uma região –diz Le Corbusier- com um trabalho adequado ao ‘utillage’ da época, com um giro espiritual próprio de um certo período de civilização, a arquitetura cria sistemas coerentes, que constituem um organismo depurado e posto a ponto, uma entidade, um indivíduo qualificado, infalsificável, exato, que implica um jogo automático de conseqüências estáticas e estéticas, e provocador de uma emoção inalienável, fisiológica e espiritual. No curso das idades a arquitetura tem deixado sistemas puros.” E estes sistemas puros são os estilos.

Embora nutrido de citas concretas, mais estendido em algumas questões, e logicamente focalizado no tema arquitetônico, pode-se dizer que o discurso não variara em quase nada daquele apresentado em 1924 junto ao projeto da Cidade Açucareira; sobretudo na parte dos fundamentos estéticos contemporâneos. Inclusive podem reconhecer-se trechos textuais daquele “Ensaio...”, como os referentes à separação entre arte e técnica, a decadência do artesanato, a beleza ‘imprevista’ das obras puras e calculadas do engenheiro, e a condição intacta em que permanece a ‘questão plástica’ após a maquinização da construção. Não falta, portanto, a condena ‘purista’ dos estilos históricos em favor do ‘estilo da época’, que surge da “aplicação *sistematizada, direta e racional* dos elementos construtivos”, nem a correspondente legitimação ‘histórica’ da nova arquitetura como o último elo da cadeia clássica que costura mundo objetivo-material e expressão subjetiva-artística num equilíbrio que dispensa individualismos; cadeia que começa idealizada no Partenón e acaba viciada no século XIX. Ou seja, muitos elementos do Le Corbusier de *L’Esprit Nouveau*. Conseqüentemente, Prebisch também arrastara consigo –e até talvez apurara- o caráter conflitivo que apresentaram as reflexões sobre o vínculo entre o ‘uso da técnica’ e a ‘vontade artística’ correlativos àquele estágio teórico do mestre. Em Prebisch, a sua separação é às vezes taxativa e às vezes colocada em questão.¹¹⁹ Inclusive, e apesar da insistência com que coloca ao longo do artigo a arquitetura como ‘fato

¹¹⁸ A.Prebisch, “La Nueva Arquitectura”, em: *Revista de Arquitectura* Nº121, Buenos Aires, janeiro de 1931; pp.32-36. (trad.minha).

¹¹⁹ Exemplos de cada um: “O aperfeiçoamento da técnica pode nos dar uma acabada obra de engenharia, mas o problema arquitetônico não fica resolvido. Aqui começa a intervir a criação artística, liberta já do problema técnico...”; “[...] A história da Arquitetura –diz Worringer, separando já, numa abstração perigosa, a técnica da vontade expressiva- não é a história dos

estático antes do que estético’ e como ‘fenômeno ante tudo de ordem funcional’, ele se resiste noutros trechos a fundamentá-la como um “mero acidente econômico dominado e presidido pela técnica e a indústria”; pois se há economia de signos¹²⁰ (ou de significantes, ou de ornamentos), esta é inerente à qualidade abstrata e espiritual da arquitetura e da arte modernas, dado que “vários anos antes da guerra se iniciava já na Europa um movimento racionalista tendente a arrancar a arquitetura da escura selva acadêmica; [portanto] a guerra não fez senão acelerar um impulso iniciado com anterioridade”. A nova arquitetura filia-se nas vanguardas modernas, reproduzindo nessa idéia o seu próprio percurso como renovador.

Contudo, e ainda que a chave do discurso moderno de Prebisch firmara-se desde o início na dimensão estética da nova tecnologia (na sua capacidade de produzir formas abstratas, ordenadas, essenciais antes do que na capacidade de solucionar problemas massivos), cabe ressaltar que a ênfase depositada na órbita da questão estilística e toda a estratégia argumentativa construída ao redor de que “não é possível mudança alguma se não é mediante uma renovação completa do sistema construtivo; [que] sem esta base racional todo intento renovador fica livrado perigosamente à sensibilidade incontrolada; [e que, portanto] a novo sistema, novas formas de expressão” também devem ser avaliadas no contexto da polêmica que ele mantinha contra as posições tradicionalistas (americanistas e/ou nacionalistas) que dominavam no âmbito acadêmico frente ao qual estava se exprimindo. De fato, não é casual que a aula inaugural desse Iº Salão de Estudantes de Arquitetura fora encomendada ao arquiteto Martín Noel -um dos

desenvolvimentos técnicos, senão a história dos variados fins expressivos e das maneiras diversas como a técnica se acomoda ao serviço desses distintos fins”. Prebisch, *idem.* (trad.minha)

¹²⁰A necessidade de argumentação de Prebisch em favor da simplicidade e depuração característicos do novo estilo e a sua legitimação para além das questões econômico-sociais acha uma razão a mais em função das linhas de força que tensionam o debate disciplinar-acadêmico em torno da arquitetura moderna. Opiniões representativas e de grande peso, como a de A.Bustillo, questionam não só a perda dos valores da tradição arquitetônica, mas a devaluação da própria tarefa projetual enquanto praxes altamente qualificada: “...as formas modestas e simples que eles apregõem facilitam enormemente a labor do projetista [...] não requerem maiores conhecimentos nem experiência, e dada a pobreza dos elementos em jogo as possibilidades de erro são muito menores”. Em outra ocasião, e tratando sobre a “casa moderna” que construíra a contragosto para Victoria Ocampo, Bustillo acrescentava: “Eu não encontro mal que se levantem construções arquitetonicamente pobres e econômicas, mas o que não aceito é que isso, que está ao alcance de qualquer construtor, seja chamado de arquitetura. Por tal razão não tenho-a assinado [os planos da casa] sem negar por isso sua paternidade”. A.Bustillo; “El moderno en el Taller”, em: *Revista de Arquitectura* Nº 109, Buenos Aires, janeiro de 1931; e depoimento do arquiteto citado por Julio Rinaldini, em: “Un ejemplo de la nueva arquitectura”, *La Nacion*, Buenos Aires, 4 de agosto de 1929.

baluartes da arquitetura neocolonial- cuja conferência titulou-se “Racialismo e Arquitetura. O racialismo das culturas do Mediterrâneo perante as criações da Arquitetura Moderna”.¹²¹ Um rápido olhar sobre os conteúdos dessa palestra põe em evidência que Prebisch, além de dirigir-se aos alunos, estava contestando aos seus rivais no seu próprio campo: não por nada ele deixara para o final a réplica aos conceitos de “maquinolatria” (acunhada por Angel Guido na sua crítica a Le Corbusier e à ‘toda a seita dos adoradores do dínamo’) e de “regionalismo ou racialismo arquitetônico”, para o qual reiterara as asserções já colocadas desde a *Martín Fierro* (aquelas de “seremos americanos apesar de nós [...] a preocupação tradicionalista revela a fraqueza da personalidade”), e inclusive voltara sobre o tema da ‘arquitetura popular’ como única via para um tradicionalismo –inconsciente de si, ou não-apriorístico-, tal como o desenvolvera no artigo já visto da revista *Número*.

Finalmente, e antes de encerrar os comentários sobre este texto, cabe voltar mais uma vez para a questão do conflito ‘herdado e aguçado’ por Prebisch (pela dimensão tão intelectualizada do seu conceito de experiência estética) referente à passagem do técnico para o artístico; dado que é aqui que por vez primeira –após

numerosas pequenas menções- ele explanara-se de um modo bastante mais estendido em torno de suas leituras corbusieranas; o qual oferece a chance de confrontá-las quase que literalmente com a leitura que Lucio Costa fizera sobre o mesmo nó. De fato, não custa muito advertir que a lógica argumentativa desenvolvida por Prebisch em torno das bases materiais da ‘nova arquitetura’ não diferira muito da ensaiada por Costa uns anos após, no período da ENBA e ainda na redação das “Razões...”.¹²² Quando muito, e afora as ‘rigidezes’ do estilo

L A
MACHINOLÂTRIE
DE LE CORBUSIER



Capa do livro de Angel Guido, com uma de suas vinhetas mais famosas, “homem adorando um dínamo”. Este livro foi publicado no ano seguinte da visita de Le Corbusier a Buenos Aires

¹²¹ Conferência ditada pelo Arq. Martín Noel na inauguração do Iº Salão Anual de Estudantes de Arquitetura; em : *Revista de Arquitectura* N°121, Buenos Aires, janeiro de 1931; pp.28-31.

¹²² Afora a ‘linha dura’ com que o jovem Costa difundira quase ao mesmo tempo que assimilara os discursos modernos na época da ENBA, o seu texto ‘fundante’, “Razões...” poderia interpretar-se de algum modo como situado num plano intermeio entre esses antecedentes inaugurais e o que

prebischiano e a ‘amenidade’ do costiano- os dois chegaram mais ou menos juntos ao ponto de inflexão em que o postulado corbusierano, uma vez colocadas todas as novas condicionantes (materiais) do exercício da arquitetura, proclamava que afinal, esta é uma questão de plástica; que a arquitetura está para além da máquina. É aí, na interpretação individual desse ‘câmbio de fase’ ou no dimensionamento desse ‘além’; isto é, quando entram em jogo as implicações da ‘criação artística’, a ‘intenção plástica’ ou a ‘vontade de expressão’, que começa a pronunciar-se a brecha entre as duas leituras; pois entanto Costa abrisse progressiva e quase irrestritamente o campo de ação à receptividade aguçada dos artistas [modernos], Prebisch os conteve deliberadamente em específicos limites em função dos riscos libertinos da imaginação e a individualidade. Vale confrontar as duas versões:

Um dos eixos sobre o qual gira a teoria arquitetônica de Le Corbusier é precisamente a distinção bem marcada entre técnica e arte, entre engenharia e arquitetura [...] Não pode escapar ao bom senso de ninguém que pelo cálculo puro é impossível chegar à arte [...] Uma solução estática exata não é forçosamente bela. Aqui deve intervir a intuição plástica do arquiteto para escolher, de todas as soluções, *a mais pura e direta, quer dizer a mais arquitetônica*. O qual já significa um desbordamento da idéia utilitária...¹²³

Conquanto seja de fato, e cada vez mais, ciência, [a arquitetura] se distingue...das demais atividades politécnicas, porque, durante a elaboração do projeto e no próprio transcurso da obra, envolve a participação constante do *sentimento* no exercício contínuo de escolher entre duas ou mais soluções...*igualmente válidas de um ponto de vista funcional –mas cujo teor plástico varia- aquela que melhor se ajuste à intenção original visada*.¹²⁴

A diferença pode parecer sutil, mas é definitiva, e quiçá nela se sintetize (com todos os seus porquês históricos e culturais que a sustentam em cada caso) a expressão de duas configurações discursivas, e até de duas ‘cosmovisões disciplinares’ marcadamente distintas. A solução mais pura e direta de Prebisch, ancorada num ‘exigente rigorismo intelectual’ e chamada a ordenar a Babel *porteña* pouco tinha a ver com aquela que realizava a intenção pessoal do artista, patrocinada pelo sentimento e por um conceito de arte essencialmente ‘isenta’,

será a sua leitura mais solta e fecunda após ter entrado em contato direto com o mestre. Não deve obturar-se, portanto, que ele também, nesse texto cheio de tensões, ele também fizera referência a certos perigos ligados à individualidade, coisa que deve ler-se, então, em termos de ‘clima da época’: “de todas as artes é, todavia, a arquitetura...a única que, mesmo naqueles períodos de afrouxamento, não se pode permitir senão de forma muito particular, impulsos *individualísticos*. Presonalidade em tal matéria, senão propriamente um defeito, deixa, em todo caso, de ser uma recomendação...” Costa; cit., p.111.

¹²³ A.Prebisch; “La nueva...”; cit.

¹²⁴ L.Costa, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, cit., p.166.

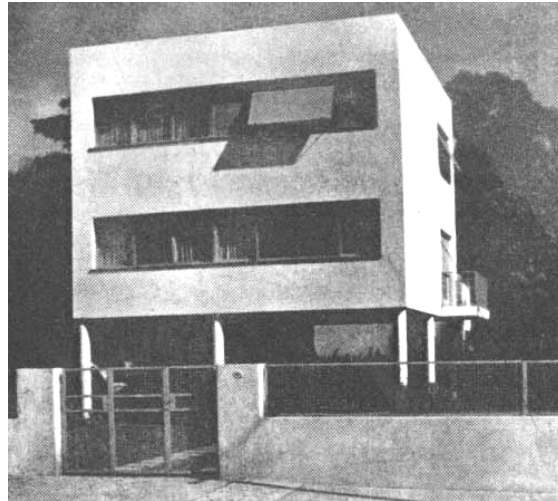
além de alentada por um permanente anseio de revelação [do mundo formal ainda não desvendado]; segundo Costa.

Consequentemente, pode ler-se na insistência de Prebisch na difusão e consolidação do ‘novo estilo’ (levando em conta que estilo é para ele ‘sistemas puros’), e junto ao evidente impulso por ‘renovar’, uma necessidade apremiante por ‘homogeneizar’ (ancorada na sua fé na capacidade homogeneizadora e higienizante das formas puras modernas). Um princípio de homogeneidade que, vale lembrar, pairara em suas mais diversas conotações –mas persistentemente– sobre o clima cultural *porteño*. Assim; neutralizar as formas caprichosas e diversificadas da arquitetura da cidade -homogeneizar a cena urbana-; padronizar os elementos e limitar as suas combinações às soluções mais diretas – homogeneizar a linguagem; restringir os temas na arte e o individualismo nos comportamentos, foram todas expressões do seu comparecimento como profissional-de-elite àquele chamado de época. Na mesma direção, porém no sentido contrário, ele não duvidou em questionar a monótona homogeneidade do tabuleiro urbano quadriculado e, intrinsecamente, a extensão irrestrita do antigo núcleo [homogêneo] urbano, que degenerara em bairros monotonamente quadriculados (os próprios disparadores da poética borgiana), sendo expressão – estes- da progressiva ‘homogeneidade’ de direitos sobre a propriedade do solo (democratização do espaço e da moradia individual, sujeita aos caprichos individuais e portanto, dos ‘destinos formais’ da cidade) e na vez, também da progressiva ‘homogeneidade’ ou democratização do acesso à cultura –inclusive à ‘alta’.¹²⁵ Não se pode, então, vincular a sua aposta pela ‘volta ao simples e às essências’, isto é, à dominância concedida por Prebisch ao processo de renovação lingüística, no conjunto das suas razões modernas, a uma simples adesão esteticista (ou, em todo caso, a uma ‘estética pela estética’): de fato, a tese da

¹²⁵ Deve lembrar-se ao respeito aquele posicionamento de Prebisch –bem martinfierrista- no qual a possibilidade de compreensão de uma obra de arte sintetizada e depurada era só para uns poucos. Com relação ao acesso à alta cultura por parte dos setores populares, volto a remeter-me a Graciela Montaldo, quem assinala, no contexto da política cultural redistributiva operada pela esquerda sobretudo no campo das publicações: “O que a revista [*Claridad*] supõe é, antes do que uma mudança de categorias para pensar o mundo e construir subjetividades novas, uma difusão maior da tradição cultural em setores de população urbana cada vez mais amplos. É por isso –acho- que se produzira a polêmica com a vanguarda de *Florida*: os escritores realistas de *Claridad* estavam botando o pé num campo que pertencia à elite intelectual, o apropriavam, o divulgavam..., faziam que os grandes poetas se leram em tipografia e papel de jornal...” em: *Ficciones culturales...*; op.cit, p.150-51. Cabe esclarecer que a vanguarda de *Florida* identificava-se com ‘o centro’, e com

tábua rasa sustentara-se num projeto tanto formal quanto temporal orientado a purgar a sobreposição de ‘passados’ e ‘memórias’ [menores] decorrentes da sociedade aluvional *porteña* (que, seja encarnados na pedra ou não, não ‘davam a talha’ para a construção de uma tradição para a cidade –ou para a nação); além de que a opção pelo ‘neutro’ das formas abrigara a idéia –já construtiva- de uma identificação de tipo universal, cara a essa mesma composição aluvionária e o seu decorrente cosmopolitismo.¹²⁶

Assim pensada, a síntese do ‘neutro-argentino’ teria resultado tanto ou ainda mais inclusiva do que a síncrize do ‘múltiplo-brasileiro’. Afinal, tanto uma quanto outra operação, embora encontradas, davam curso à realização da mescla que necessariamente subjazia às duas; com a diferença de que no caso argentino essa mescla resultara



Casa em Vicente López, Buenos Aires, 1937. Demolidida

nova e ambígua por demais como para flagrar-se a si mesma –isto é, a própria operação antes dos componentes que conjuga- enquanto valor histórico-tradicional traduzível em termos de identidade, tal como acontecera com a ‘constante híbrida’ brasileira.

“Uma cidade de América” foi o título dado por Prebisch ao artigo publicado no segundo número de *Sur* no outono de 1931, no qual resumira talvez

o grupo martinfierrista basicamente, e que os escritores ‘realistas’ de *Claridad*, com o grupo de *Boedo*, e portanto, com ‘os bairros’.

¹²⁶ Com respeito à primeira questão, cabe lembrar as idéias vertidas por Prebisch já desde o seu “Ensaio...” (o primeiro texto aqui analisado) no qual salientava “a nossa situação excepcional de povo sem passado e sem tradição [que] nos permite considerar objetivamente as condições da vida atual” (cit.). Com respeito à segunda, e perante a materialização rabiosa perpetrada no próprio Obelisco de Prebisch (1936) daquelas premissas, as seguintes citas resultam bem ilustrativas desse sentido do ‘neutro’: “limpo de história como limpo de formas” (Prebisch); “o seu mérito é ter escolhido uma destacada, ou característica significação recordativa convencional para um grupo humano historicamente convivente que adota um signo em comum do seu coletivo viver” (Macedonio Fernández); “esta obra representa a pujança abstrata de todos e de ninguém, emblema de cidade cosmopolita sem alma e sem caráter” (Martínez Estrada). De resto, as hipóteses traçadas em torno das implicações históricas dessa renovação lingüística são tributárias das reflexões de Jorge Liernur sobre a arquitetura moderna argentina dos anos 30, contidas, entre outros textos, em “El discreto encanto de nuestra arquitectura”, revista *Summa* N°223, Buenos Aires, março de 1986.

da forma mais clara as suas posições em torno a Buenos Aires, evidenciando –não sem paradoxos e tensões- a vertente classicista-nostálgica do *criollismo* urbano de vanguarda combinada com o já mencionado desprezo pelo tabuleiro infinito da capital; além de deixar plasmada nesse testemunho a melhor aproximação às suas mais específicas ‘razões para a nova arquitetura’ (i.e; que afinal, o seu apelo à renovação lingüística não pode desmarcar-se do diálogo com a cidade). O artigo bem pode ler-se como um relato, cuja seqüência descreve um movimento que parte de um diagnóstico em tempo presente e marcadamente negativo (no qual se conjugam a recusa do tabuleiro –por homogêneo- e a do caos formal –por eclético-), para dar lugar à idealização em chave classicista dos tempos prévios à atual ‘Babel’ (desde a Grande Aldeia pós-colonial até quase finais do século XIX), culminando numa dimensão futura programaticamente absurda que prescreve uma solução apocalíptica para a cidade (um terremoto) ao tempo que esboça uma saída que, contudo, foge das coordenadas urbanas do ‘problema’ e que é afinal, uma volta. Embora sem mencionar Le Corbusier em todo o artigo, a figura do mestre aparece sob os influxos de duas questões colocadas em *Précisions* e vinculadas à sua experiência de Buenos Aires em 1929: a impugnação da ‘rua-corredor’ (e por extensão, do tabuleiro urbano *porteño*) e a reivindicação da ‘lógica moderna’ das casas rioplatenses (cuja configuração obedecera em grande medida a uma determinação do padrão urbano). Assim, as tensões entre modernização da cidade e nostalgia pela harmonia perdida que sem dúvida presidem as reflexões de Prebisch (flagradas numa hesitação que não se resolve pois só consegue achar saída numa ‘catástrofe providencial’) são também, em parte, herdeiras de uma tensão já presente na avaliação corbusierana. O salto entre a lógica daquelas casas individuais e a da cidade que se deseja moderna dista –em ambos casos- de ser salvado explicitamente. Vamos, então, para uma mostra do ‘primeiro movimento’:

vivemos na cidade mais feia do mundo [...] Me refiro, é claro, ao Buenos Aires destes dias, ao Buenos Aires petulante e sobranceiro [...] É indubitável que há traído o seu destino, não obstante ter-lhe sido inconfundivelmente antecipado pelo conquistador no rigoroso plano do tabuleiro inicial. E hoje se apresenta contraditória até o absurdo a coexistência da primária geometria de suas ruas com o intricado estilo de suas construções, daquele traçado ingênuo com esta edificação pretensiosa. Essa desavença denuncia em forma categórica a incapacidade de perfeição de Buenos Aires: o excesso de vida material não lhe permite evoluir no sentido imposto pelos seus fundadores. E, a

menos que seja refeita, tampouco poderá desenvolver-se no sentido de uma grande cidade moderna, por impedi-lo a irremediável característica de sua planta urbana.¹²⁷

Aprisionada entre um passado ‘pisado’ -que, aliás, lhe imprimiu uma estrutura incapaz de absorver harmoniosamente (!) as complexidades do presente- e um futuro que não lhe cabe (por causa dessa mesma estrutura ‘estruturante’), a Buenos Aires de Prebisch não tem saída não só porque está sendo enxergada por um olhar purista apto para a escala artística ou arquitetônica -mas não para a metropolitana, senão porque ele mesmo não consegue conciliar o paradoxo instalado entre sua tendência essencialista em favor da dissolução das peculiaridades (ou a sua cruzada contra o individualismo anárquico e pretensioso) e a sua própria recusa da regularidade monótona do tabuleiro. De alguma maneira, esse seu registro também está dando conta daquela superposição de capas –até contraditórias- que Gorelik salientara com relação à tradição *porteña* do repúdio do tabuleiro urbano, “[identificado] como a chave universal dos males de Buenos Aires: da fealdade e o anonimato, da modernidade e a tradição”. Em Prebisch – como em muitos outros- já não se tratava tanto da recusa do tabuleiro por tradicional (à maneira sarmientina, que objetava nessa estrutura colonial-bárbara um obstáculo à modernização) senão justamente da exacerbação moderna dessa estrutura, “de sua ulterior e reiterada repetição rotineira” (como dirá num outro texto), levando-a até o limite de sua coerência [formal], ou seja, à sua degeneração, à ‘traição do seu destino primigênio’. Então, há também aí um questionamento não só do caos polissêmico decorrente do “excesso de vida material” –e basicamente verificado no centro da cidade- mas também do próprio fenômeno da expansão metropolitana, da emergência física, pública e política do ‘bairro’, principal motivo de uma certa sensação de ‘perda de forma’ da própria cidade e de ‘centralidade do centro’ (que já é uma parte de um outro todo) . Sob tudo isso, a nostalgia da unicidade perdida, do equilíbrio culto-popular (privativo de uma escala quase provinciana, longínqua de cosmopolitismos e academias), e afinal, a correspondente atribuição dos cargos à interferência dissolvente da imigração. Entretanto, deve salientar-se que este registro de Prebisch sobre Buenos Aires não respondera exclusivamente a esse olhar nostálgico do passado que poderia achar identificação com os olhares retroativos dos partidários do

¹²⁷ Alberto Prebisch; “Una ciudad de América”, em: revista *Sur*Nº2, ano 1, Buenos Aires, outono de 1931.

‘neocolonial’: sua reivindicação do equilíbrio [perdido] emerge também do cruzamento com as idéias garnierianas –e corbusieranas- em torno das premissas modernas de unidade formal entre território, cidade e arquitetura, tal como ele as plasmara no seu projeto da Cidade Açucareira. É também, então, um imaginário com certo caráter prospectivo e projetivo, puxado do passado por conta de um desejo de modernidade.

Já no ‘segundo movimento’, pode ler-se mais abertamente a lógica implícita naquela reivindicação do passado, além da condena explícita e moralista ao fator principal dos males diagnosticados: o aluvião imigratório, a mescla dissolvente.

Até finais do século passado, a superstição progressista que hoje padece Buenos Aires não tinha turbado a felicidade de suas ruas nem afeado o espírito dos seus habitantes. Era [...] uma cidade de América. Uma cidade humilde, sem diagonais, sem metrô nem pretensões, mas com a beleza das coisas que são o que parecem. [...] O avanço imigratório não tinha alterado ainda a ordenação hierárquica de sua sociedade nem a *fisionomia moral do seu povo*. [...] O *standard* arquitetônico respondia às tradições da colônia: muros brancos e lisos, fachadas vivas graças ao jogo eficaz das janelas...a distribuição da casa obedecia logicamente às imposições do clima e os costumes [...] Na segunda metade do século o *standard colonial* é modificado pela aplicação, reduzida, das grandes ordens clássicas; de onde resulta um novo tipo de habitação [...] Assim, tinha Buenos Aires uma arquitetura própria, determinada pela influência do gosto italiano sobre o estilo colonial. [Ainda] o todo era harmonioso.

Visivelmente, o conceito de ‘standard’ aplicado em retroativo a esse registro do passado dá conta da operação que, sem ser postulada programaticamente (quando menos neste artigo) tem lugar no interior do mecanismo reflexivo moderno de Prebisch. É através desse termo (que é toda uma ‘cosmovisão’ no contexto da assimilação do novo-arquitetônico) e que já fora usado em vários dos seus escritos martinfierristas, que Prebisch realiza –assim como Borges o fizera com o registro clássico das ‘orilhas’-o seu próprio resgate moderno da tradição local rioplatense (de novo, os processos são antes de sobreimpressão e síntese –no próprio olhar- do que de ‘diferença’ apta para o contraste). Afinal, o que ele persegue nas formas modernas é a instauração de um novo *standard* para a arquitetura da cidade, que voltado igualmente para as geometrias simples e puras, dê conta tanto das aplicações ‘diretas e honestas’ dos novos materiais e os seus sistemas construtivos (ou seja, acorde com o ‘espírito do tempo’) quanto de certo liame com o ‘espírito do lugar’, que é, ‘essencialmente’ ou ‘substancialmente’, o espírito da discrição e da auto-contenção *criollas*.

Entretanto, esse ‘espírito do lugar’ fora -no tempo presente em que Prebisch escreve e enxerga a cidade- alterado fatalmente pelo avanço imigratório, que não só interferiu na estrutura social existente mas na própria ‘moral’ do povo. Aqui, como em nenhum outro artigo anterior, ele dá curso aos surtos xenófobos tão salientados no contexto cultural de elite da época, tanto seja entre os martinfierristas quanto nos intelectuais do centenário. A recusa é dupla: pela invasão populacional (perda de escala e de controle geral) mas sobretudo, pelos efeitos –traduzíveis em formas espaciais- da mobilidade social acessível a essa população, motivo pelo qual a Buenos Aires harmoniosa de ontem virara a Babel de hoje.¹²⁸ À falta do recurso poético à que apelara Borges (segundo idênticos motivos) na construção do seu bairro mítico (limpo de mesclas, até quase limpo de gente, mesmo), Prebisch -já no último movimento do seu texto- apela para uma virtual –porém radical- solução, postulada curiosamente logo após de sua segunda investida xenófoba:

[hoje] o bizarro capricho pessoal do ‘parvenu’ há estendido ao longo das *nossas* ruas as mais absurdas variedades de disparate arquitetônico. Para este caos –que não tem a grandeza nem o interesse do nova-iorquino- só resta uma possibilidade de ordem: um terremoto diligente e circunspeto que pulverize com sumas precauções a bagatela dos frontispícios [...] Seria saudável uma forte lição de humildade a esta cidade enferma de amor próprio.

Entretanto, para além dos excessos dessa versão literária de tábua-rasa (que num outro artigo ele tentará salvar) e da obstinação com que ele volta à crítica desse individualismo exacerbado e exibicionista, Prebisch ensaia, na última frase do texto, uma saída mais ‘real’ que, todavia, foge da dimensão urbana para ancorar-

¹²⁸ Com efeito, resulta impossível desligar essa obsessão de Prebisch contra o individualismo encarnado no *cocoliche* [na cafonice] arquitetônico instalado na cidade -na sua dupla frente do deterioro formal do centro e "da irrupção explosiva, no domínio público, do tema bairrista suburbano" (Gorelik)- dos efeitos urbanos da mobilidade social, isto é, da emergência e consolidação progressiva de uma classe média numericamente poderosa (em grande medida, os ‘filhos e netos de imigrantes’) e do simultâneo processo de transformação da casa em mercadoria (de valor de uso a valor de câmbio), conduzindo à formação de um dos tópicos mais expressivos da sociedade argentina da época: a possibilidade de realização do "sonho da casa própria". A ‘reação da cultura’ -como a chama Francisco Liernur- não demora em manifestar-se, e agentes como Victoria Ocampo e o próprio Prebisch são os que oferecem os testemunhos mais evidentes dessa rejeita. Ela diz: "que espetáculo desolador; casas, casas pequenas e grandes, recém construídas e profundamente desproporcionadas, velhas quintas subdivididas em pedacinhos; e a isto leva a realização do sonho da casa própria [...] Por que aberração monstruosa esta gente que se submete com toda natureza a um standard em matéria de automóveis, guardachuvas, caçarolas, se imaginam que o honor exige não se submeter em absoluto quando se trata de casas?". Já Prebisch, para além das opiniões colocadas, acrescenta, sem reprimir o óbvio tamiz moralizante-cristão: "A

se na arquitetura, retomando a idéia corbusierana que já trabalhara em outros textos: “que os arquitetos de Buenos Aires se instruem com amor no antigo arte de construir casas humanas”. De alguma maneira, nessa recomendação ele está dando conta da impossibilidade de construir um programa moderno para a cidade afim com as premissas do simples e o puro; porém, paralelamente, ele está colocando o último elo da cadeia lógica (na construção progressiva do seu discurso como renovador) que se iniciara com a sua defesa de uma estética moderna ancorada nas essências e os processos de redução ao mínimo das obras de arte e da arquitetura; que se seguira –como já indicado- com a identificação no próprio acervo local -ou seja, na ‘arquitetura popular’- desses graus de essencialidade e pureza, e que finalmente acha neste texto a sua filiação explícita com a história: o liame do popular, daquelas casinhas brancas nas 'orilhas borgianas' subtraídas do passo do tempo 'leve' de uma modernização sem qualidade fincada por sua vez num país jovem -sem história-, com os *standards* (mais uma anacronía) do passado prévio a essa modernização (cujo fator demográfico essencial, cabe lembrar, foram as próprias migrações, o 'parvenu'). Enrique Larreta, outro dos vários intelectuais que alimentaram as transações entre as imagens literárias sobre a cidade e as propostas concretas para ela, muito ligado à *Asociación Amigos de la Ciudad* (AAC) e também próximo de Prebisch, sintetiza claramente essa operação de 'liquidação-desaceleração do tempo' e promessa de harmonia no meio da modernização:

Talvez algum dia [...] quase tudo o que hoje se chama de progresso será olhado como proliferação mórbida, neoplasma. Voltar-se-á ao simples. A própria lentidão recobrará o seu valor. Haverá trens para os ricos com a obrigação de andar bem devagar. Aqueles que não puderam pagar-se esse luxo viverão protestando. Os pobres deverão viajar a velocidades infames.¹²⁹

Embora nos seus seguintes escritos possa reconhecer-se alguma que outra ‘recuada’ –sobretudo com relação ao auto-reconhecimento da rigidez com que postulara algumas de suas premissas e diagnósticos-, poder-se-ia dizer que a elaboração teórica do pensamento moderno de Prebisch fica a partir daqui

vaidade nos falsifica de tal modo que nos obriga a rodear-nos de falsidade. O mais ínfimo burguês tem sonhos versalheses e quer construir sua casa segundo o modelo do palácio".

¹²⁹ Enrique Larreta, *Las dos fundaciones de Buenos Aires* (c.1929), Buenos Aires, Emecé, 1943. (trad.minha)

consumada, consolidada e sustentada ao longo de todas as suas intervenções futuras; tanto nas 'letras' quanto nas obras.

Contudo, ele continua a escrever sobre a cidade. Num outro artigo de 1931, titulado "Arquitetura/Urbanismo" ele coloca em evidência a medida em que o diálogo se estabelece com o sistema urbano colocado por uma metrópole como Buenos Aires. De fato, muito longe está de pensar, como Costa, o problema da paisagem natural, tanto nas potencialidades oferecidas para o contraste e mútuo realce com a arquitetura moderna, quanto no perigo latente de que a modernização acabe progressivamente com ela. A cena urbana -e só ela- é a natureza com a que lidam os arquitetos argentinos da geração de Prebisch. Assim, ele pode dizer que

Por excelentes que sejam as intenções de um arquiteto, elas se vêem tiranicamente submersas às absurdas contingências de uma cidade sem ordem e sem concerto. E pode-se dizer, sem exagero, que na cidade atual são os muros meeiros e não o arquiteto os que presidem o planteamento do edifício. Entre dois inamovíveis muros que limitam com abuso qualquer fantasia, já não se trata de resolver um problema "à moderna" ou "à antiga": se trata sobretudo de fazer o único possível. O melhor possível.¹³⁰

O crescimento galopante da cidade não só implicara a perda de *ordem* que Prebisch volta a reclamar, mas o adensamento do tecido metropolitano, o gradual completamento de um tabuleiro que vai consumando a materialização da geometria ideal traçada por sobre o território federal *porteño* desde o plano de 1904,¹³¹ e a decorrente emergência de uma série considerável de normas e regulamentações que acrescentam mais um limite às possibilidades de realizar uma idéia de arquitetura moderna que tende -sobretudo na sua versão corbusierana- para padrões edilícios isolados, que exaltem sua plasticidade objetual e que na vez contribuam na dissolução do sistema urbano sustentado no xadrez e na rua-corredor. Sob uma outra perspectiva, Prebisch reflete novamente neste texto as marcadas tensões produzidas entre o seu conceito mais apurado de arquitetura moderna e os modos de modernização da cidade; entre as premissas de

¹³⁰ A.Prebisch, "Arquitectura/Urbanismo"; em: revista *Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, setembro de 1931. (trad.minha)

¹³¹ Em 1904 se publica pela primeira vez o plano do traçado do tabuleiro sobre todo o território anexado em 1887 -como decorrência da federalização da cidade de Buenos Aires uns anos antes, e para permitir a ampliação da Capital- que fora realizado por uma comissão municipal dependente da Direção de Obras Públicas. Esse plano, era basicamente o desenho de um "vazio": das 4 mil hectares que possuía o município (embora os seus 400 mil habitantes ocuparam uma área edificada bem menor) passou a ter mais de 18 mil após a anexão. Os quarteirões desenhados nesse plano foram os que, praticamente sem modificações, se construíram nos quarenta anos que se seguiram. Esse processo é o que estudara Adrián Gorelik no livro tão citado sobre a história urbana de Buenos Aires. Os dados acusados nesta nota novamente lhe pertencem.

homogeneidade e unidade estilística decorrentes do seu diagnóstico babélico e a sedução do discurso plástico corbusierano. Como, senão, compreender o reclamo pela 'fantasia' obturada pelos muros meeiros, conhecendo a sua cruzada contra os perigos da imaginação e em favor das purezas deduzidas diretamente do "cálculo"?; como entender o seu desgosto (que teria que ser satisfação) pela consumação de uma estrutura que está garantindo a homogeneidade e unidade que ele persegue há tempo? Se em função de todo o até aqui colocado podemos aceitar que essa premissa de 'ordem' fora dupla e até triplamente determinada: socialmente (reação perante um fenômeno demográfico explosivo), fisicamente (reação pela abrupta modernização e diversificação, pela perda de referentes) e historicamente (através do legado dos colonos espanhóis, que já vieram com um padrão de ordem "ideal" - autônomo, portanto, da configuração territorial que os acolheria), isto é, que há um condicionamento que está operando para além de critérios pessoais rígidos e/ou ideologicamente conservadores (que neste caso existem, e magnificam esse condicionamento), pode também pensar-se um lugar para instâncias -mais individuais- em que essas pautas se afrouxam, e cedem para algumas opções alheias ou alternativas àqueles esquemas 'de base'. Nesse sentido, a idéia de "sacrifício" que se desliza -literal ou translatamente- em vários dos textos de Prebisch¹³² pode dar uma pista de que, apesar (ou talvez por causa) do transitado 'argumento da ordem' no curso da legitimação do seu programa moderno, ele assumiu também (como bom cristão, mas também como bom moderno) a possibilidade e até a necessidade da renúncia. Tal situação fica bem evidente numa polêmica que -por escrito, em primeira pessoa e publicamente - ele mantivera só uns anos antes (1927) com Alejandro Christophersen, um dos mais renomeados membros da *Sociedad Central de Arquitectos* e artífice de vários dos edifícios institucionais do 'ecletismo historicista' que marcaram época na capital

¹³² Embora já colocadas na ocasião da análise dos textos martinfierristas de Prebisch, cabe voltar para algumas citações focalizando agora esses resquícios de 'dor' na imposição dessa 'ordem'. A saber: "a arte atual se apresenta com os caracteres de um intelectualismo exacerbado [...] É o produto de uma luta dolorosa contra os nossos instintos e inclinações individuais. Assim o exige o ritmo particular da época", (em: "Como decíamos ayer...", cit.); "É um livro [de Flaubert] que nos incita ao renunciamento, nos move ao sacrifício em homenagem à arte pura, à arte pela arte", (em: correspondência familiar, 1923; apud R.Gutierrez, cit.). Também no artigo "La nueva arquitectura" -de 1931- aparecem vestígios desse assunto, mais vinculados à própria disciplina: "[...] o maquinismo triunfante, as novas condições de vida impostas ao homem por esses faatos irremissivelmente consumados..."; "[...] a arquitetura atual deve virar-se, acorrendo com franqueza rude às possibilidades originais que a época lhe oferece"; cit.

do país. Perante as provocações vertidas num artigo deste titulado "Um pouco de conversa com um futurista", Prebisch responde:

Uma certeza inquebrantável me há conduzido à posição estética na que hoje me encontro, e que ao senhor parece molestar-lhe tanto. Jamais hei posto as minhas idéias ao serviço dos meus interesses. Um invencível pudor nativo, que ao senhor lhe falta, me obriga a calar tudo o que eu tenho sacrificado em favor das minhas convicções. Jamais há intervindo nos meus atos o desejo da notoriedade e do êxito. Tenho de mim mesmo a estimação suficiente como para não apetecer a dos meus semelhantes.¹³³

Com efeito, a noção de sacrifício na sua dupla acepção cristã-moderna resulta em tudo pertinente e coerente com o discurso construído por Prebisch; afinal de contas, a sua *cruzada* moderna tem talvez tanto de restauração moralista quanto de renovação estética. E as duas implicam -dentro dos alvos definidos no seu programa- uma disposição à renúncia (para a qual ele conta com o aquecimento prévio da religião). Se há renúncia há, portanto, tentação, desejo. Todavia, e bem mais longe desse registro, há uma outra questão a colocar perante o aparente paradoxo marcado naquele inesperado desdém pela promessa homogeneizadora implícita no rígido parcelamento da cidade, e que tem a ver com as aporias próprias da reação culturalista à 'mescla', assim como foram colocadas no início: de um lado, a tensão exprimida na tendência a uma homogeneidade estilística e formal que não se corresponde com a heterogeneidade do corpo social (a pergunta aí seria: homogeneidade para quem?, ou, senão: homogeneidade a qualquer custo, harmonia formal fictícia?), e do outro, a recusa do tabuleiro e do parcelamento dos quarteirões ancorada desta vez na sua crítica como expressão de 'modernidade capitalista', ou de modernização mercantil desqualificada, que não tem nada a ver com a recusa historicista dessa mesma malha como legado bárbaro dos colonos, e muito a ver com os processos de expansão da cidade desencadeados pela explosão demográfica.

Porém -ou por causa dessas aporias- Prebisch continua a escrever sobre a cidade, e a intervir sugestivamente nela. "La ciudad en que vivimos" [*A cidade em que moramos*] é o texto que ele redigira em 1936 para o álbum que a Prefeitura de Buenos Aires decidiu elaborar como mais um elo da cadeia de celebrações desabrochada pelo quarto centenário da fundação da cidade. Contudo, ele já

¹³³ "Carta abierta a Don Alejandro Christophersen", 16 de maio de 1927, Buenos Aires. Esta carta foi simultaneamente publicada nas revistas *Martín Fierro* e *Revista de Arquitectura*. Reproduzida em: AAVV, *Alberto Prebisch. Una vanguardia....*; op.cit., -seção documentos pessoais-, p.178.

escreve como o arquiteto artífice do Obelisco, que fora sem dúvida o monumento paradigmático dessa celebração, cujo processo de construção foi fotografado e até filmado por Horacio Cópola, responsável por todas as imagens fotográficas desse álbum. Foi, de fato, uma tarefa conjunta que colocou mais uma vez em evidência os contatos e afinidades entre as representações que desde os anos 20' fora elaborando o *criollismo urbano de vanguarda* e a própria vanguarda arquitetônica, e que nos 30' achara o ápice de sua consumação com a 'referenda institucional' do Estado. Assim, e na medida em que Prebisch escreve 'desde dentro' de um projeto que, como definira Gorelik, "salva *-ex-post-facto-* o conflito entre modernização e história pelo curso de uma recondução às suas essências afinal *descobertas*", ele descreve um movimento de certa mitigação das pautas com que até então vinha enxergando a cidade, e que se manifesta já desde o próprio título. Com efeito, e à diferença da projeção idealista e nostálgica subsumida naquela idéia de "Uma cidade de América", a Buenos Aires evocada neste artigo se apresenta bem mais realista, como "a cidade em que vivemos" (ou seja, 'o que há, o que temos'). Correlativamente a esse giro, Prebisch se vê quase obrigado a ensaiar uma desculpa pelo "excesso de acridão vertido naquele juízo" de 1931:

Se algo ditou minhas palavras naquela época, foi mais bem um sentimento de afecção. Um sentimento de afecção ferido pelas imperfeições da coisa que se desejaria perfeita; e também acaso essa espécie de pudor bem *criollo* que nos empurra a desenrolar diante dos outros os nossos próprios defeitos, por temor orgulhoso de que eles nos os assinalem antes.¹³⁴

Todavia, e ainda dentro desse discurso mais restaurador, ele não consegue se segurar e parte logo para a crítica, que volta a procurar sustento e legitimidade disciplinar-moderna no diagnóstico corbusierano da "Buenos Aires inumana" lançado desde 1929, o qual cita textualmente. A história urbana colonial e a da 'Grande Aldeia' pós-colonial e pré-imigração comparecem de novo abrindo a discussão sobre a unidade e coerência perdidas, contrastando com a magnitude desafortada, o caos orgânico da congestão veicular e o caos formal estético ("produto de uma raça que ainda não teve tempo de assimilar o aporte cosmopolita") que, vigorantes no presente, remontam as suas origens aos fins do século XIX e se identificam com os novos ritmos imprimidos aos processos de transformação da cidade a partir da abertura da *Avenida de Mayo*. Esse é o nó

crucial no qual se conjugam modernização acelerada e onda imigratória -ambas em progressiva e ininterrupta expansão (deve levar-se em conta que ainda em 1936 imigrantes e filhos de imigrantes contribuem ao 75% do crescimento populacional de Buenos Aires). Esse é o nó que obscurece toda possibilidade de recupero da extinta "realidade rioplatense, [concretizada] em simples formas arquitetônicas que respondiam com fidelidade espontânea às necessidades materiais e espirituais de um coerente corpo social". Visivelmente, nada de novo no contexto do seu diagnóstico urbano. Contudo, no decurso dessa já trilhada argüição, Prebisch coloca em jogo um sistema de avaliação da cidade, quase um verdadeiro "crivo" que permeara e até formatara um dos modos bem correntes -na época- de enxergá-la, e que constituíra toda uma tradição na história do relacionamento entre ela e os intelectuais e técnicos que se abocaram a pensá-la; isto é: a força com que 'o plano' de Buenos Aires deveio praticamente uma *realidade* própria a ela com capacidade de mitigar a sua natureza de 'instrumento teórico', 'figuração técnico-administrativa', ou seja, dimensão conceptual. Assim, em Prebisch, bem como em vários outros discursos contemporâneos a ele, podem detectar-se múltiplas ocasiões em que, seja para questioná-la ou para reivindicá-la, a cidade aparece indistinta e simultaneamente evocada como 'plano' ou como fato físico-social. Se bem que tal registro de alguma maneira já aparecera nas vezes citadas em que ele dera curso à sua permanente tensão com respeito ao tabuleiro, neste texto acha uma de suas expressões mais acabadas:

Os males de Buenos Aires se remontam à época de suas origens como cidade. Sobre a planície ameaçada de índios e de fome, Don Juan de Garay implanta o clássico tabuleiro da conquista espanhola. Não é este fato, mas a sua ulterior e reiterada repetição rotineira, o causador do pecado urbanístico que ainda sobrelevamos. [...] À margem das estreitas artérias originais, a cidade central se aperta hoje em casas díspares que estiram o seu pescoço procurando o ar e o sol das alturas [...] Acredito que não se pode me acusar de derrotismo se digo que um dos espetáculos gráficos mais desoladores que tenha visto na minha vida é um plano da cidade de Buenos Aires. Se o compararmos com o de Washington...ou com o da própria Nova Iorque..., sentimos uma apertadora sensação de asfixia.¹³⁵

Sem dúvidas, essa capacidade de abstrair a cidade num plano urbanístico forma parte, para além da tradição herdada dos espanhóis (a 'razão' e organização do espírito conquistador e da própria racionalidade) e de como encarnara essa

¹³⁴ A.Prebisch, "La ciudad en que vivimos", em: *Buenos Aires 1936*, Prefeitura de Buenos Aires, setembro de 1936. (trad.minha)

¹³⁵ *Ibidem*.

herança no espírito dos rioplatenses, do conjunto mais amplo de representações no qual convergiram as já mencionadas tendências à conceptualização, à mediação do inteligível por sobre o sensorialmente perceptível, ao direcionamento para os campos da essencialidade, às operações confiadas à síntese. Esse universo cultural não só promoveu -na sua imbricação com o propriamente disciplinar- uma aceitação mais franca dos padrões lingüísticos-formais da arquitetura racionalista, senão também, e como já antecipado, uma relativa indiferença ('arquitetônica') para os dados 'naturais' do território, questão que coloca em jogo uma das maiores discrepâncias com o caso brasileiro analisado. Essa situação fica manifesta com sugestiva clareza no curso de um comentário de Gorelik sobre o *Projeto Orgânico* de 1924 que, a cargo da Comissão de Estética Edilícia (CCE) fora contemporâneo do retorno de Prebisch a Buenos Aires e de sua entrada decidida no campo do debate urbano:

[Com efeito] o que primeiro chama a atenção no modo em que a CCE considera o plano de 1898-1904 é a naturalidade com que dá por sentada a sua efetivação: não se trata da análise de um fato administrativo, artificial, que há fundado *forma sobre o vazio*, senão da aceitação de uma *realidade da cidade* [...] Se levarmos em conta que o *Projeto Orgânico* projetou a Costaneira Norte, quer dizer, uma operação de aterro do Rio de la Plata de 10 km de comprimento e um movimento de 15 milhões de metros cúbicos de terra, é fácil advertir até que ponto para este reformismo estadual a intactibilidade de um tabuleiro desenhado é incomparavelmente maior à da natureza, indicando uma prioridade que definirá boa parte das eleições subsequentes.¹³⁶

Eleições subsequentes que não ficaram só no plano da urbanística, mas alcançaram grande parte das outras representações sobre a cidade, com destaque para as arquitetônicas que se formularam no período, dando em registros de uma Buenos Aires representada e problematizada tanto pelos instrumentos racionais do pensamento urbano quanto pelos elementos edílicos que lhe davam corpo; isto é: 'cidade-tabuleiro', 'malha' ou 'parcelamento' acompanhando, condicionando e promovendo o trabalho arquitetônico. A esse respeito resulta também muito expressivo que uma das versões para Buenos Aires mais grudadas na urbanística corbusierana que produzira a geração de Prebisch -ou seja, inspirada no sistema da 'planta livre' a escala da cidade e na supressão da rua corredor-, como fora o *City-Block* do arquiteto Wladimiro Acosta, tampouco conseguira se 'livrar' totalmente, em suas experiências iniciais, da influência daquele traçado:

¹³⁶ Adrián Gorelik, *La grilla y el parque...*; op.cit., p.324 (trad e grifo meu)

Se trata de edifícios que não se incorporam a tecidos urbanos existentes. O próprio desenvolvimento do *City-Block* é sintomático: desde a primeira proposta de planta cruciforme, o seu caráter alternativo à cidade é manifesto. Contudo, mantém como base as dimensões que poderiam assimilá-lo ao quarteirão de Buenos Aires: não muda a estrutura da malha cidadina.¹³⁷

De Prebisch a Wladimiro Acosta, passando por todos os mestres atuantes na época, e inclusive atravessando imaginários literários (como o de Martínez Estrada e sua atualização e agravamento da recusa ao par tabuleiro/pampa na sua *Radiografía de la Pampa*, de 1933) e artísticos (como o do próprio e atualíssimo Guillermo Kuitca, com seus mapas e cartografias como toda paisagem possível) a ubiquidade do tabuleiro na história urbana e na cultura urbana de Buenos Aires resulta tão incontornável como a imanência da 'natureza tropical' em todo o histórico do imaginário carioca. Assim, e apesar da *moderação* largamente acusada no pensamento moderno-clássico de Prebisch e na própria obra edilícia - Obelisco incluído-, não pode mitigar-se a condição irrevogavelmente moderna manifesta no alto grau de imbricação dessa 'urbanidade' com essa arquitetura.



"Principalmente, não se pretendeu chegar a nada original, posto que o problema não consistia em dar luzimento ao arquiteto, mas que se luzira a praça. E assim é que foi adotada esta simples e honesta forma geométrica, que é a forma dos obeliscos tradicionais".¹³⁸

¹³⁷ Anahí Ballent, "Acosta en la ciudad: del *city-block* a Figueroa Alcorta", em: *Wladimiro Acosta 1900-1967*; homenagem realizada na Facultad de Arquitectura y Urbanismo; UBA, Buenos Aires, 1987 (trad.minha).

¹³⁸ A.Prebisch; Conferência proferida através de *Radio Stentor* o dia 27 de março de 1936, pouco antes de inaugurar o Obelisco; em AAVV, *Alberto Prebisch. Una vanguardia...*; op.cit, p.188 (trad.minha)