

Arquitetura e literatura em diálogo

uma comparação entre o “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins, e a Catedral de Brasília, de Oscar Niemeyer

Adelaide Calhman de Miranda

Arquiteta e mestre em Teoria Literária / UnB

A palavra, porém, não é o símbolo ou reflexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito, o sopro na argila.

OSMAN LINS

A arte é realizada no espaço e no espírito; adquire sua forma pela matéria e seu significado pelo tempo¹. Uma atividade humana por definição, a arte acompanha a humanidade através dos tempos e lugares, e exerce assim, pela universalidade, seu papel de ponte entre os povos. Singular é a sua capacidade de dialogar, de se comunicar com o contexto sócio-político da época, com as tendências culturais, com a arte de outros tempos e lugares. Ademais, uma obra de arte se relaciona com outras, estabelecendo uma história de continuidades e rupturas, valores e desvalores, emoções e lógicas.

Esse diálogo entre artes pode ser observado a partir do conto “Retábulo de Santa Joana Carolina”², de Osman Lins. Começando pelo seu nome, *retábulo*, que estrutura a composição do conto e indica uma construção de significado religioso, de pedra ou madeira, que fica por trás ou acima do altar e contém painéis pintados ou esculpidos. Frequentemente, um retábulo ilustra momentos da vida de um santo, para que esta possa se fixar na memória dos fiéis e servir-lhes de modelo, ou inspiração.

O conto é composto de doze imagens do retábulo, ou mistérios, cada um narrado por personagens diferentes e relacionado a importantes momentos da vida da protagonista, Joana Carolina. Por meio das imagens e das narrações associadas, o “Retábulo” conta a vida de uma mulher pobre no sertão nordestino. A escassez de alimentos, a carência de qualquer assistência social, o trabalho árduo para sustentar

e criar os filhos sozinha são algumas das dificuldades relatadas.

A elaboração do conto é também a construção do retábulo que o ilustra e que o define. Assim, Osman Lins aproxima a literatura da arquitetura, sugerindo o tema deste trabalho. Inicialmente, serão analisadas algumas diferenças essenciais entre a literatura e as artes visuais, dentre elas, a arquitetura. Em seguida, certas mudanças advindas do modernismo podem ser elucidadas. Por fim, foi escolhida uma obra de Niemeyer para ser confrontada ao “Retábulo”, de acordo com as categorias desenvolvidas por Heinrich Wölfflin. Uma edificação específica não pode representar a totalidade do modernismo, mas o movimento como um todo não consegue aclarar as inúmeras particularidades de uma obra. Assim, para aprofundar a comparação, optou-se, aqui, pela Catedral de Brasília. A ornamentação e um certo “barroquismo” são características que unem esta obra e o “Retábulo”, para além de suas marcas modernistas.

Para romper as fronteiras entre as artes, Daniel Schwarz propõe a interpretação da metáfora realizada em cada meio de expressão. Ou seja, deve-se pensar como as artes trabalham metaforicamente. O autor então insiste no componente narrativo das artes visuais; elas contariam a própria história do modernismo³. Esta polêmica será retomada em breve, por enquanto, convém lembrar que é através da forma de manifestação que a arte se impõe como tal.

O importante, então, é atentar para as particularidades de cada arte. Assim, a metáfora literária comporta uma estrutura e um processo próprios, diversos das outras artes. Isto pode parecer contraditório: afinal, o propósito deste trabalho não é a aproximação das duas artes?

Como a demonstração de suas diferenças pode auxiliar a realização do desafio proposto? Em *Laokoon revisitado*, Gonçalves reconhece o maior mérito do clássico de Lessing, *Laokoon* (1766), como “a constatação da necessidade de divisão das artes, e dos gêneros dentro de cada arte, bem como o reconhecimento da existência de limites para tal divisão.” Ao enfatizar a condição determinante do meio de expressão em cada arte, o autor propõe uma análise que supere a interpretação restrita à influência de uma arte na outra: “É inegável a necessidade de se compreenderem as especificidades dos gêneros e de se deplorar a confusão entre eles. Só assim tornar-se-á possível caminhar ‘mais além’ das influências e atingir a questão da *homologia estrutural* de procedimentos”⁴.

Apesar de admitir a importância do estudo de Lessing, Gonçalves contesta sua tese principal: a delimitação do domínio literário ao tempo e das artes visuais ao espaço. Para o teórico brasileiro, todas as artes apresentam aspectos temporais e espaciais, não obstante a preponderância de um ou outro. No entanto, alguns autores contemporâneos, como W. J. T. Mitchell, reafirmam esta distinção, o que exacerba a polêmica. Anteriormente, foi dito que a arquitetura possui um componente narrativo já que ela conta uma história; para Schwarz, a história do modernismo. Mas uma edificação pode contar várias histórias, como será visto. Assim, também, será demonstrado que o “Retábulo”, como qualquer obra literária, possui características espaciais. No caso específico do conto de Osman Lins, a dimensão espacial não somente participa da narrativa mas define sua estrutura.

A principal objeção feita por Gonçalves e Schwarz ao argumento de Lessing diz respeito à participação do contemplador no processo artístico. Neste sentido, a leitura de uma obra de arte visual requer um tempo para a sua apreensão, durante o qual a visão se desloca e a sensibilidade assimila o que é visto. Quando se nega a temporalidade nas artes visuais, para Gonçalves, se está “negando a função do fruitor na complementação do trabalho de arte, indubitavelmente realizada quando em ‘sintonia’ comunicativa com o público”⁵. Schwarz, por sua vez, esclarece este processo ao analisar a recepção da pintura modernista:

Mesmo que sejamos primeiramente impressionados pela justaposição de cores e

formas, não é verdade que domesticamos e narramos as pinturas porque elas falam sobre nós, seres humanos? (...) Assim como os romancistas modernos não acreditam mais que haja uma realidade objetiva a imitar, os pintores modernos não vêem mais o mundo material como sólido e imutável. (...) A pintura inclui elementos da história – eventos dramáticos que implicam uma seqüência – e discurso – a apresentação de eventos num discurso organizado. O olhar de uma platéia exige que façamos ligações entre eles e providenciemos uma hipótese – uma hipótese de estrutura temporal, uma hipótese de começo e fim para dar forma ao meio⁶.

Mas quais são então as diferenças entre as artes poéticas e as artes visuais, já que as duas apresentam tanto temporalidade como espacialidade? Gonçalves explica que as primeiras são predominantemente temporais; assim, para apreendê-las, é preciso seguir uma ordem predeterminada. Já as artes visuais permitem o livre percurso dos olhos, em qualquer direção ou velocidade.

Além disso, nas expressões plásticas, todas as partes estão presentes constantemente, ao passo que no poema temos de recorrer a formações ou imagens retidas pela memória. Todavia, não nos podemos valer das diferenças reais, cujas distâncias têm sido bastante atenuadas pelas duas artes ao longo da história, para desfigurar procedimentos sutis, mas verdadeiros, existentes numa e noutra arte. Assim sendo, o que, em verdade, é predominância (do tempo na apreensão do poema e do espaço na apreensão das artes plásticas), Lessing transforma em condição absoluta, confundindo *duração menor* com *inexistente*⁷.

Esta diminuição da distância entre as artes mencionada por Gonçalves se deve, sobretudo, à transformação do ideal de arte mimética em arte expressiva. O conceito de arte baseado na perfeita reprodução da realidade foi sendo gradualmente substituído ao longo da história pela idéia de que a arte deve exprimir a emoção do artista. A orientação artística a partir do romantismo se desviou da visão externa para a interna. Além disso, a consciência do tempo, própria do século XVIII, uni-se à consciência da linguagem. Ou seja, com o novo objetivo de metaforizar a emoção e expressar o espírito criador, as artes “se voltaram para a natureza de seus meios e assim para as potencialidades de suas representações”⁸. Foi deste modo que começou a tendência de experimentação que se intensificou no modernismo. Em decorrência da inovação e do

ideal de expressividade, afrouxaram-se as fronteiras e reduziu-se a distância entre as artes.

Esta constatação é especialmente importante para o estudo das relações entre artes; a proximidade crescente facilita e justifica a comparação. Então, se os componentes espaciais e temporais já eram presentes nas artes clássicas, o modernismo levou esta interpenetração às últimas conseqüências. “Uma característica da pintura modernista é que ela se esforça em ilustrar temporalidade e movimento, até mesmo quando a literatura modernista busca uma configuração espacial”⁹.

O “Retábulo” é um ótimo exemplo; sua organização interna é fundada na espacialidade. Além dos signos gráficos e dos desenhos com palavras, o conto compõe-se de doze mistérios, que são, na verdade, imagens de um retábulo. Assim ele concretiza alguns dos ideais modernistas, como a multiplicidade de perspectivas e a simultaneidade. Esta última subverte a temporalidade tradicional da narrativa, o que aproxima o conto das artes visuais por ainda mais um motivo.

Além das imagens do retábulo, o espaço no texto apresenta um significado fundamental. Um exemplo são as três léguas entre a cidade e o Engenho Serra Grande, que representam a distância entre a liberdade e o cativo, entre a esperança e a solidão. Laura descreve o alívio na despedida da mãe ao deixar o Engenho definitivamente: “Ergueu a mão espalmada e passou-a diante da paisagem, com o mesmo gesto que fazia ao quadro-negro, apagando o que já fora ensinado e aprendido” (JC, 112)¹⁰.

O gesto de apagar, movimento que denuncia a espacialidade no texto, ocorre em ainda outro mistério. O padre, no décimo primeiro mistério, testemunha a morte de Joana e suas últimas palavras: “ ‘Já não me lembro quase de nada. Nem do mal que fiz, nem do que sofri. Tudo agora é quase de uma cor. Não é assim que fica o mundo, no...’ Soltou-me o braço, fez um gesto com a mão, um gesto de apagar, que significava sem dúvida: ‘...no entardecer?’” (JC, 131).

Assim, o entardecer é a metáfora utilizada para designar a morte. O espaço da atmosfera simboliza a vida de Joana, que ela apaga como apagava as lições no quadro. Do mesmo modo, no sétimo mistério, a protagonista apaga o tempo em que viveu no Engenho Serra Grande. Observa-se, então, que espaço e tempo se relacionam intimamente.

Esta ligação entre os dois elementos também ocorre na arquitetura; é possível distinguir um elemento temporal na sua própria espacialidade. Decorrente de sua propriedade construtiva, o ritmo é uma das manifestações da temporalidade em arquitetura, para Gillo Dorfles, que também discorda da distinção entre artes do tempo e do espaço.

Também na arquitetura, arte tipicamente imóvel e estática, é possível conceber uma espécie de “duração” que deriva exatamente de sua cadência rítmico-temporal. A arquitetura cadencia através de sua espacialização um tempo e cria, assim, uma duração que se congela e se enrijece, tornando-se ritmo imóvel, sucessão estática, mas nem por isso menos capaz de um movimento temporal íntimo¹¹.

Outro aspecto da temporalidade na arquitetura pode ser definido pelo tempo exigido pelo contemplador; não apenas para vislumbrar a obra, como nas outras artes visuais, mas também para penetrá-la. Assim, constata-se que, entre as artes visuais, a arquitetura é a que mais apresenta o componente temporal. A sua função somente é cumprida se o usuário realiza o programa para o qual ela foi concebida. Qualquer atividade requer tempo; a sucessão de eventos executada na edificação compõe uma narrativa. Gillo Dorfles define este aspecto temporal da arquitetura como “seqüência”:

Tenha-se em mente a simples operação que consiste em passar de fora para dentro de um edifício. Primeiro, do lado de fora, o indivíduo encontra-se mergulhado em um espaço ilimitado, voltado para um volume restrito dentro do qual prepara-se para entrar; depois, ao contrário, a sua situação é totalmente diferente. A importância da mudança da situação dimensional entre homem e edifício muitas vezes é deixada de lado. (...) O produto da interação entre o espaço interno (ou externo) e o tempo empregado no percurso constitui justamente aquela lei seqüencial habitual que deve ser diferenciada da “proporcionalidade” habitual de um edifício, como da avaliação habitual de sua relação “escalar”. A obtenção em arquitetura de uma seqüência idônea que sirva para produzir em quem a percorre aquele sentido particular de dilatação ou de coarctação desejado é um dos mistérios e um dos segredos de grande arquiteto¹².

A ação do tempo também está presente no desgaste físico da arquitetura. Esta idéia é mais importante do que pode parecer, porque a edificação é como um ser vivo que se modifica e requer manutenção. Isto ocorre porque a

arquitetura é feita para a utilização humana; que se altera tanto quanto as próprias pessoas. Se não forem efetuados serviços periódicos de adaptação e melhoramento, a função do prédio pode ficar comprometida.

Outro conceito de tempo ao qual se submetem todas as artes é o tempo histórico. Qualquer obra se situa em sucessão, entre outras, lembra Focillon¹³. Pelo mesmo motivo, Souriau considera que a arte é o conjunto de todas as obras, de todos os gêneros, já realizadas¹⁴. A sua modificação ao longo do tempo possui um desenvolvimento interno e externo; uma configuração própria e outra que se relaciona com o meio onde se insere. Isto é, a arte sofre influência de fatores raciais, nacionais, espirituais, geográficos e sociais, mas também exerce uma influência sobre este mundo.

Se a obra de arte cria meios formais, que intervêm na definição dos meios humanos, se as famílias espirituais têm uma realidade histórica e psicológica não menos manifesta que a dos grupos lingüísticos e dos grupos étnicos, não deixa de ser ela própria acontecimento, ou seja, estrutura e definição do tempo. Essas famílias, esses meios, esses acontecimentos provocados pela vida das formas, agem, por sua vez, na vida das formas e na vida histórica. Agem, nelas, de colaboração com os momentos da civilização, com os meios naturais e sociais, com as raças humanas. (...) Nesses mundos imaginários, dos quais o artista é o geômetra e o historiador, a forma, através do jogo das metamorfoses, passa perpetuamente do reino da necessidade para o da liberdade¹⁵.

Por outro lado, Wölfflin defende a periodicidade das transformações artísticas. Isto é, a evolução histórica que se verifica na arte ocorreria mediante um movimento cíclico, onde a transição da arte clássica para a barroca se repete periodicamente. Os cinco pares de categorias estéticas que o autor utiliza para analisar este movimento podem ser transportados para qualquer época histórica. No entanto, o ponto de reinício do ciclo nunca é o mesmo; por exemplo, o neoclassicismo que segue ao período barroco não equivale exatamente ao renascimento, apesar de compartilhar dos princípios da estética clássica. Assim, o autor propõe “a imagem de um movimento espiral”¹⁶ para descrever o desenvolvimento da arte ao longo do tempo.

De acordo com sua teoria, então, o modernismo corresponde a um período de retomada dos valores clássicos. De fato, a clareza, o equilíbrio estático, a forma pura e fechada são

algumas das características verificadas na arquitetura modernista. No entanto, algo diferente ocorre nas obras de Osman Lins e Niemeyer, chamado por alguns de neobarroco. Não se pretende esgotar aqui esta discussão polêmica. As categorias de Wölfflin possibilitam, contudo, um confronto entre as artes ao serem aplicadas a obras concretas.

Uma obra arquitetônica que pode exemplificar tanto a expressão artística modernista quanto a qualidade narrativa e temporal da arquitetura é a Catedral de Brasília. Além de ser uma expressão dos ideais de Niemeyer, ela pode ser considerada uma das obras mais significativas do modernismo brasileiro e internacional. Sua principal característica é a máxima exploração das possibilidades tecnológicas para fins estéticos. A preocupação formal aliada ao progresso técnico produziu um volume claro e compacto, determinado por uma planta circular e dezesseis peças estruturais parabólicas dispostas verticalmente e fixadas por dois anéis horizontais, um na base e um próximo ao topo. Além da inovação formal decorrente da técnica, o aspecto simbólico e ascendente da composição é uma de suas características mais marcantes. Formando um novo tipo de cúpula, a sua forma lembra duas mãos erguidas em prece, ou a coroa de espinhos de Cristo na Paixão.

Encontra-se nesta edificação um equilíbrio perfeito entre a serenidade estática e a força dinâmica. O movimento ascendente realizado pelas peças conta a história de mãos em prece, uma história de fé, ao mesmo tempo em que evoca a trajetória de Cristo. O deslocamento livre e enérgico da base ao topo impõe a presença de um tempo; o tempo do percurso visual e do ritmo espacial lembrado por Dorflès. Há também o tempo da prece, o tempo em que as pessoas se unem para participar da missa; o tempo do movimento das pessoas dentro e fora da Catedral. Outro dado relevante é a movimentação provocada por atividades ligadas ao turismo. Além de revelar as transformações e os princípios da estética modernista e de Niemeyer, esta arquitetura conta uma outra história: uma história de gente.

Também o conto de Osman Lins narra a vida humana; Joana é uma pessoa e não uma santa. A riqueza simbólica também é uma das principais qualidades do conto. Mas a constante referência à sua religião estabelece um parâmetro para a narração de sua vida. É aí que entram as imagens

do retábulo: elas ilustram o que é considerado relevante na história. Este conjunto de fragmentos presentes em cada mistério é o que compõe o conjunto. De fato, se o retábulo pertencesse a uma igreja modernista, poder-se-ia imaginar algo parecido com o que decora o altar da Igreja de São Francisco na Pampulha. A fragmentação, a simultaneidade, as múltiplas perspectivas e a complementação essencial por parte do contemplador são algumas características em comum aos dois retábulos.

Tanto a Igreja da Pampulha quanto a Catedral de Brasília podem demonstrar a mudança provocada pela nova arquitetura. Segundo Gombrich, a arquitetura foi a arte que melhor definiu um novo estilo, diante do rompimento com a tradição em que eclodiu o modernismo. O primeiro passo foi a eliminação de adornos gratuitos e a ruptura com as antigas ordens que aprisionavam as edificações¹⁷. Outro conceito importante é a veracidade construtiva, onde cada elemento se apresenta em sua real função. A ornamentação, entretanto, ainda possui um significado para a arquitetura modernista, como será demonstrado adiante. O que importa aqui é observar que tanto a Catedral como a Igreja da Pampulha representam uma interrupção dos modelos anteriores de arquitetura, religiosa ou não.

Esta ruptura mencionada por Gombrich também ocorre na linguagem literária; de acordo com Bradbury e McFarlane, há um afastamento “das funções familiares da linguagem e das convenções formais”¹⁸. As principais características dessa nova literatura podem ser encontradas no “Retábulo”: descontinuidade, abstração, narrativa por fluxo de consciência, harmonia interna independente do mundo externo, como no exemplo a seguir:

Cultivo o hábito de esquecer. A um padre compete proteger-se da impregnação das coisas. E que outro bem humano existe mais insidioso que as lembranças, com seu duplice caráter, trazendo-nos, ao mesmo tempo, a alegria da posse e defraudação da perda, sendo esta um reflexo daquela? Vêde a advertência de São João da Cruz, para quem a memória será posta em Deus na medida em que a alma desembaraçá-la de coisas que, importantes embora, não são Deus. Como, porém, nesse sentido, chegar à perfeição? As palavras de Joana, aquela tarde me subiu à garganta, espécie de golfada salitrosa, vômito salgado (JC, 130).

A retomada de valores clássicos pode ser

decorrente deste rompimento; possivelmente este se configure como um reinício do processo evolutivo de Wölfflin. Para o autor, este momento histórico coincide com a “revalorização do ser em todas as áreas”, onde “a nova linha coloca-se a serviço de uma nova objetividade. Não se deseja mais o efeito geral, mas a forma isolada; não mais o encanto de uma aparência aproximada, mas a forma tal como ela é. A veracidade e a beleza da natureza repousam naquilo que se pode medir e apreender”¹⁹.

O primeiro par de conceitos de Wölfflin abrange o estilo linear e o estilo pictórico. O desenho é o gênero onde esta categoria de análise é mais facilmente compreendida: o primeiro destaca as linhas; o segundo realça as massas. Na arquitetura, o autor traduz o estilo pictórico pela impressão de movimento e o estilo linear pela pureza das formas. A Catedral possui uma planta circular, uma forma pura e, portanto, linear. No entanto, constatou-se um movimento de ascendência em suas peças verticais. Há aqui uma contradição; a obra incorpora valores clássicos, mas possui um dinamismo que poderia ser considerado barroco.

O “Retábulo” pode ser classificado como linear, pois a simultaneidade das imagens é um modo estático de representação. O próprio autor corrobora esta classificação, ao traduzir o seu ideal de representação: “Eu gostaria, por exemplo, de não mover jamais os meus personagens. De apresentá-los sempre em quadros fixos e sucessivos como numa fotonovela de grandes proporções. E, sempre que posso, faço isto. Mas não posso sempre. O máximo que consigo é fazer com que a organização das cenas tenda para isso, para essa imobilidade”²⁰.

O conto de Osman Lins apresenta esta disposição estática dos personagens, como se pode observar nas descrições das cenas. O episódio com escorpiões relatado no segundo mistério, por exemplo, parece que foi congelado:

Joana, que completou onze anos no mês anterior, olha para mim com as mãos espalmadas, nada sabendo explicar sobre o porque do seu ato e espantada com as nossas opas verdes. Ao fundo, algumas cruces e um pé de eucalipto. À esquerda do grupo, o filho pela mão, Dona Totônia, entre humilde e colérica, tem o pé erguido sobre os escorpiões que achei entre as moedas. Um pouco à direita, com a portinhola aberta, a Caixa das Almas, pequena construção igual a tantas outras dispersas na cidade (...) No chão, grandes como lagostas e ainda menores

que os vinténs de cobre, os mesmos escorpiões a serem esmagados por Dona Totônia, um dos quais passeia no braço nu de nosso Presidente (JC, 90).

Plano e profundidade definem a segunda categoria de análise de Wölfflin. Para explicar estes conceitos, o autor lembra que a pintura renascentista, tendo dominado totalmente as noções técnicas de perspectiva, utiliza a representação em planos distintos e sobrepostos. Já a pintura barroca confere um efeito de profundidade alcançado pela confusão entre os diversos planos da perspectiva; há uma impressão de movimento em direção ao fundo da tela. Esta noção apresenta algumas óbvias dificuldades quando transposta para a arquitetura; no entanto, o teórico defende a frontalidade como sinal de uma arquitetura plana. A Catedral não é exceção, apesar de sua planta circular:

Não nos devemos surpreender se nos depararmos com construções circulares em “estilo plano”. Ainda que lhes pareça intrínseca a exigência de que se caminhe ao seu redor, não se perceberá nenhum efeito de profundidade, uma vez que esse tipo de construção apresenta sempre a mesma imagem, de todos os lados. Mesmo que o lado onde se acha a entrada esteja caracterizado com toda nitidez, não se verificará qualquer relação entre as partes anteriores e posteriores²¹.

O conto também pode ser considerado plano. Primeiramente, não há descrição em profundidade: personagens, cenários e eventos são descritos superficialmente. Outra característica do estilo plano no conto pode ser encontrada na estratificação de planos na própria imagem do retábulo, como na seguinte:

Em vez disso, corta o pão da merenda para os cinco filhos, dois à sua esquerda, os outros à direita. Pela janela, mascarados contemplam o morto no caixão, uma das máscaras com o banjo sobre o peito; o cavalo repousa, é todo veias, tem olhos roxos, patas sangrentas; dois visitantes de cada lado, dois anjos, dois castiçais, estou com um braço pendido, outro estendido, a mão pousada na frente de Jerônimo; sobrevoa-nos um dos pássaros que ele domesticou e que, havendo fugido, voltará pela janela e pousará em silêncio sobre as chinelas de Joana (JC, 100).

O terceiro par de conceitos de Wölfflin explica a oposição entre a forma fechada e a forma aberta. A primeira volta-se para si mesma, incluindo todos os elementos integralmente. Já a segunda extrapola seus limites, parecendo transcender as fronteiras da obra. Na arquitetura a distinção é feita pelo rigor de regras às quais a

obra se impõe; a primeira é rigorosa, estática; a segunda, fluida, flexível. A simetria presente na Catedral é o mais forte indício de sua forma fechada.

O “Retábulo” é fechado como a maior parte da obra madura de Osman Lins: o rigor de sua construção é semelhante ao da Catedral. Assim, não se pode imaginar o conto com uma imagem a mais: treze mistérios? Treze signos zodiacais? Treze meses no ano? Do mesmo modo, a sua linguagem se reduz ao essencial; cada palavra exerce uma função indispensável, insubstituível:

Tão bom que muitas vezes maldei se Joana sentia mesmo prazer, prazer de mulher, em deitar-se com ele, tão diferente do varão que espossei e que parecia andar no mundo só para aprender artes noturnas, ou amadurecendo a carne em banhos de rio, em dormidas ao ar livre, de modo que eu cedia sempre à sua ordem, me abria igual ao Mar Vermelho diante de Moisés - sabendo que em nove meses teria mais um filho com boca e intestinos, e nenhum níquel a mais - e ele me atravessava com suas hostes de fogo e de alegria, desfraldadas nos mastros as bandeiras mais vivas (JC, 97).

Entretanto, o conteúdo do conto transcende a obra em si, como qualquer obra literária de qualidade. Esta característica é intrínseca à literatura, e não invalida a sua classificação fechada porque as categorias de Wölfflin se concentram no problema da forma, e não do conteúdo.

Pluralidade e unidade são os conceitos definidos pela quarta categoria de Wölfflin. É claro que deve existir uma unidade entre os componentes de uma obra no primeiro, no entanto, estes elementos são percebidos como partes isoladas. No segundo estilo, os elementos são ligados a ponto de se confundirem. Cada parte de uma obra “plural” apresenta uma importância equivalente às demais e, como consequência, uma certa autonomia. No entanto, são regidas por um princípio de unidade. As peças verticais que constituem a estrutura da Catedral dependem umas das outras para que se obtenha o resultado final; no entanto, podem ser claramente percebidas em sua individualidade.

Essa característica pode ser comparada ao equilíbrio estabelecido entre os diversos elementos constitutivos da narrativa do “Retábulo”: as descrições, as imagens, os narradores, os tempos e, enfim, os mistérios. Cada mistério exerce uma função no conjunto global da obra, mas também possui uma existência

própria, independente. O fato de cada um configurar uma imagem única no retábulo já ilustra este princípio.

O último par de conceitos desenvolvidos por Wölfflin para diferenciar o estilo clássico do barroco envolve clareza e obscuridade. O primeiro estilo caracteriza-se pela fácil apreensão da totalidade da obra; enquanto o segundo não se revela por inteiro, guardando um certo mistério. A percepção da Catedral é nítida; não se tem dúvidas sobre a sua composição formal.

Já o conto de Osman Lins é composto por uma contradição. Por um lado, o conto não revela todas as características dos personagens, cenários, eventos etc. Outro tipo de mistério apresentado pelo conto diz respeito às situações que permanecem incógnitas, ou inexplicáveis. Um exemplo pode ser encontrado na descrição do cenário do segundo mistério, já citada. Como os escorpiões podem ser “grandes como lagostas e ainda menores que os vinténs de cobre”? Por outro, a sua composição é explícita; o próprio processo de escrita é evidenciado. Já que estes aspectos dizem respeito ao conteúdo do conto e as categorias de Wölfflin interpretam a forma, conclui-se que se trata de uma composição do estilo em que predomina a clareza. Mas é importante constatar a existência de uma certa ambigüidade.

Outro princípio da arquitetura modernista foi concebido pela Bauhaus e define-se pelo funcionalismo. O lema da arquitetura modernista se tornou “forma segue função”; o resultado plástico seria derivado das necessidades funcionais da planta. No conto de Osman Lins, verifica-se que o produto estético final foi obtido respeitando-se as condições internas do conto, em oposição à narrativa tradicional, em que a história é inserida dentro de um padrão obrigatório. Assim, no romance do século XIX, era imperativa a ilusão de que se descrevia tudo sobre o protagonista, para criar a impressão, no leitor, de um conhecimento profundo. Aqui, narra-se o que interessa para a produção do efeito estético desejado; ou seja, ao contrário da narrativa tradicional, fragmentos de uma vida misteriosa.

O funcionalismo como princípio pode ser uma evidência da presença de um “espírito de época”, como resultado do processo de industrialização. Entretanto, Wölfflin ressalta a insuficiência deste conceito para explicar as transformações artísticas. A necessidade de um repertório formal, assim como a evolução interna

da arte, são pressupostos para determinado resultado artístico. Então, é importante considerar tanto os fatores externos à arte quanto os internos²². Esta conclusão, semelhante à de Focillon, lembra o equilíbrio entre forma e conteúdo enfatizado por Bakhtin e adotado aqui.

Os princípios da arquitetura modernista europeia e norte-americana, derivados da arquitetura dos quatro grandes mestres (Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier), não foram simplesmente transpostos para o Brasil. A influência de Le Corbusier foi decisiva, mas a arquitetura brasileira adquiriu cores próprias. Segawa enfatiza a importância de se considerar a arquitetura nacional em seu próprio ritmo de desenvolvimento:

A produção latino-americana, e a brasileira em particular, que alcançou significativa repercussão mundial no período, sempre foi analisada como extensão do *International Style* formado a partir dos anos de 1920 na Europa, o que, conforme a abordagem, pode constituir grave equívoco conceitual. Não existiu um *International Style* propriamente dito no Brasil, antes do advento do grupo do Rio de Janeiro no cenário da arquitetura local, à exceção, talvez, do esforço isolado de um Gregori Warchavchik no final dos anos de 1920. Algumas análises da crítica internacional pressupõe que a moderna arquitetura brasileira evoluiu na mesma linearidade histórica configurada nos países europeus, analogamente ao raciocínio que vislumbra o barroco/rocóco latino-americano como mera extensão do fenômeno estilístico europeu²³.

O arquiteto europeu que mais influenciou a arquitetura brasileira foi Le Corbusier, sobretudo quando da sua participação do projeto do Ministério da Educação e Saúde. Bruand cita três aspectos onde esta influência pode ser constatada: o método de trabalho, a preocupação com os problemas formais e a valorização dos elementos locais. No entanto, os brasileiros acrescentaram às lições do mestre qualidades próprias: dinamismo, leveza e riqueza plástica²⁴. Desta fusão de valores europeus e brasileiros é que vai surgir um estilo nacional.

Uma das particularidades brasileiras pode ser ilustrada, por exemplo, nas curvas de Oscar Niemeyer, presentes tanto na Catedral como na Igreja da Pampulha. As duas obras têm como principal característica a beleza plástica decorrente da inovação formal. O próprio arquiteto admite suas fontes de inspiração

nacionais, ao evidenciar a diferença entre suas obras e as estrangeiras:

E foi no papel, ao desenhar esses projetos, que protestei contra essa arquitetura monótona e repetida, tão fácil de elaborar que se multiplicou rapidamente dos Estados Unidos ao Japão.

E o fiz com desenvoltura inesperada, cobrindo a igreja de Pampulha de curvas variadas e a marquise da Casa do Baile a se desenvolver, também em curvas, pela margem da pequena ilha.

Era o protesto pretendido que o ambiente em que vivia exaltava com suas praias brancas, suas montanhas monumentais, suas velhas igrejas barrocas, suas belas mulheres bronzeadas. Não tinha dentro de mim apenas as montanhas do Rio, como Le Corbusier dizia, mas tudo que me emocionava²⁵.

Talvez seja por isso que certos teóricos, como Gillo Dorfles, alegam o surgimento de um movimento neobarroco na arquitetura brasileira, a partir especificamente da Pampulha. Alguns autores também atribuem este rótulo à narrativa de Osman Lins. Isto explicaria as contradições encontradas na análise das obras pelas categorias de Wölfflin. Bruand é um que discorda desta classificação, devido aos princípios clássicos incorporados nas obras do arquiteto brasileiro:

O fato de Niemeyer ter usado audaciosamente a curva, até então praticamente banida pelo movimento racionalista, e o fato de ter-se lançado em pesquisas espaciais, como os arquitetos barrocos, não significa que se possa enquadrar as obras do período sob esse rótulo. (...) É inútil tentar catalogar a Pampulha em função de estilos do passado; é claro que se pode ali encontrar traços capazes de serem aparentados ao gosto barroco, mas, em contrapartida, a compreensão imediata que emana dos edifícios, sua clareza, seu equilíbrio perfeito, a lógica intrínseca que presidiu sua concepção não são qualidades clássicas? Trata-se, na verdade de uma realização fundamentalmente nova, identificada técnica e formalmente com o século XX, mas que incorpora ao mesmo tempo, espiritualmente, uma fusão brilhante das grandes tendências permanentes da história da arte com os fatores que as inspiraram: a razão e a intuição²⁶.

Talvez seja por este motivo que tanto a Catedral como o “Retábulo” insinuem movimentos sutis, apesar da estaticidade clássica. De fato, as duas obras são exemplos de um equilíbrio perfeito entre a lógica e a emoção. Não é isto que simboliza “a espiral e o quadrado”? O dinamismo foi admitido pelo próprio Bruand como uma das marcas da arquitetura que é modernista, mas é

também brasileira. Esta contradição, ou ambivalência, não invalida o que foi visto aqui. Além de configurar um traço bem brasileiro, o que é interessante pela proximidade que se estabelece entre o “Retábulo” e a arquitetura de Niemeyer, as categorias não são totalmente rígidas. Wölfflin mesmo admite que “tudo é transição”, e “a forma antiga já contém a nova”. Assim, o importante é perceber as semelhanças entre um meio de expressão e outro, e não encaixá-los perfeitamente numa ou outra categoria. A vantagem do método de Wölfflin é justamente a comparação que ele permite, a flexibilidade de suas categorias de análise. Mas o autor mesmo adverte que “o paralelismo entre cada uma das artes não é absoluto”²⁷, pois cada gênero possui também sua evolução interna.

Por outro lado, o movimento em arquitetura também é consequência do ritmo presente em toda composição arquitetônica, e um atestado de sua temporalidade como lembra Gillo Dorfles:

De fato, o conceito de ritmo, já para os antigos, era inseparável do conceito de movimento, e o próprio fato de falar de ritmo a respeito de uma arte essencialmente estática e imóvel, como a arquitetura, significa que lhe atribuímos aquelas características de dinâmica que fazem dela uma criatura viva, e não um amontoado inerte de pedras ou de cimento. Naturalmente, na palavra ritmo está implícito também o conceito de simetria, equilíbrio e proporção que já analisamos²⁸.

Assim, mesmo a simetria e o equilíbrio clássico encontrados na Catedral importam em ritmo, em movimento. Na verdade, apesar de não haver edificação que se mova, também não há arquitetura totalmente inerte e estática. Como obra de arte, impõe-se um movimento, uma atividade, nem que seja a presença da forma no espírito²⁹, ou a atividade estética do artista ou contemplador orientada sobre a obra, para Bakhtin³⁰. Ao distinguir metro na arquitetura (medida modular) e ritmo, Dorfles revela o papel da repetição rítmica (o ritmo estabelecido pelas peças verticais da Catedral é fruto da sua repetição):

Quando falamos de ritmos de colunatas ou de janelas, de pórticos ou de pilares, ou quando percorremos a respeito de aceleração do ritmo, nos referimos sempre a uma repetição que é também sucessão de elementos iguais ou semelhantes em uma relação mais ou menos constante (...) O ritmo arquitetônico diferencia-se do ritmo das demais artes por uma rigidez característica e por um rigor preciso. (...)

Todavia, com uma simples olhada na evolução da arte do construir, poderemos constatar que, aqui também, métrica e rítmica se sucedem. Por isso, a períodos de maior rigor métrico (como o grego, o egípcio) correspondem outros de maior relevância rítmica (como o chinês, o maia, o barroco)³¹.

Ou seja, Dorflès também admite uma periodicidade qualquer na evolução das formas artísticas que contrapõe o estilo clássico (chamado por ele de grego) e o barroco. Não é um dos objetivos deste trabalho atestar a veracidade ou não da tese de Wölfflin; no entanto, é uma idéia importante que foi, de certo modo, comprovada aqui.

Outra característica própria do modernismo de Niemeyer, que se configura como uma certa contradição aos princípios que inauguraram o movimento, é a contestação ao funcionalismo puro. Aliás, talvez seja por isso que uma das maiores críticas que se faz às suas edificações seja a falta de funcionalidade decorrente de seu caráter escultórico. Todavia, um dos resultados deste questionamento do funcionalismo puro é a beleza plástica de suas obras, como a Catedral. Seu posicionamento a respeito disto pode ser constatado através de um diálogo imaginário com um arquiteto racionalista, redigido pelo arquiteto diante do Palácio dos Doges, admirado com sua leveza:

- O que você pensa deste palácio?
- Magnífico!
- E das suas colunas tão trabalhadas?
- Muito bonitas!
- Mas você, um funcionalista, não as preferiria mais simples e funcionais?
- É exato.
- Mas se assim fosse não existiria esse contraste esplêndido das colunas cheias de arabescos e a parede lisa que suportam.
- É verdade.
- Então você tem de concordar que, quando uma forma cria beleza, tem na beleza a sua própria justificativa³².

Pelo diálogo acima, conclui-se que a ornamentação, para o arquiteto, se justifica pela beleza que esta confere à obra. Não é imprescindível que se leiam suas palavras; suas obras, com seus painéis de pintura (como a de Portinari na Igreja da Pampulha), de azulejos (como a Igrejinha da EQS 307/308, em Brasília), ou de vitrais (como a Catedral) falam mais. Este último elemento incorpora a luz como valor estético:

A luz é tratada, não como um dado inerte, mas

como um elemento de vida, susceptível de entrar no ciclo das metamorfoses e de as secundar. Não apenas ilumina a massa interior, mas colabora também com a arquitectura, para lhe dar a sua forma. (...) Ela própria é a forma, pois que só é acolhida nas naveas depois de ter sido desenhada pela intrincada rede dos vitrais e por eles colorida³³.

O mesmo ideal de ornamentação, a mesma paixão pela beleza em elementos que só cumprem uma função estética, pode ser observado em Osman Lins:

Não é por ser-nos úteis que o burel ou o linho representam uma vitória do nosso engenho; sim por serem tecidos, por cantar neles uma ordem, o sereno, o firme e rigoroso enlace da urdidura, das linhas enredadas. Assim é que suas expressões mais nobres são aquelas em que, com ainda maior disciplina, floresce o ornamento: no crochê, no tapete, no brocado (JC, 106).

O escritor também faz a sua própria crítica à arquitetura racionalista, especificamente à proclamação de Adolf Loos, arquiteto partidário desta corrente: "O ornamento é um crime". Para Osman Lins, esta rejeição provoca um rompimento do ser humano com o mundo:

Isto fica bem claro na nova arquitetura, com as suas imensas fachadas retilíneas, sua indefinição, (...) O arquiteto, como quase todos os criadores do século, deixa de ser um elo entre sua obra e o universo. Pois o ornamento, convocando para determinado objeto (concebido este último termo em sua máxima amplitude) sugestões que não lhe são inerentes, *tece o mundo*³⁴.

Mesmo reconhecendo os riscos do ornamento, o autor prega a sua utilização em todas as artes:

Conheço bem os perigos do ornamentalismo: a retórica, a afetação, a diluição do texto em lama de palavras. Não importa. Ousar é indispensável e seria insensato desejar que surgissem, em qualquer campo das atividades humanas, soluções definitivas. (...) Provável, então, que caiba aos escritores, aos *defensores da linguagem*, empreender conscientemente e sem tibieza, tanto por motivos estéticos quanto por razões éticas, o regresso ao mundo³⁵.

Apesar de manifestarem as principais características da arte modernista, tanto o "Retábulo" quanto a Catedral (assim como algumas outras obras de Niemeyer) apresentam qualidades que as diferenciam da arte modernista em geral, mas que aproximam as duas. As curvas, a ornamentação, o mistério, o dinamismo e a contestação ao funcionalismo puro faz com que

se desconfie de um certo “barroquismo”, ou “neobarroco”. Mesmo assim, as obras continuam sendo essencialmente modernistas, conforme foi visto. Não convém, entretanto, uma classificação rígida e exclusivista. Admite-se a presença de sementes barrocas entre florações clássicas. O que importa aqui é a possibilidade de comparar as duas artes, o que o método permitiu. Conclui-se, junto com Wölfflin, que a forma artística se encontra em constante transformação, e que no meio desta permanente migração do clássico para o barroco, duas formas distintas podem se tocar num ponto de encontro.

Notas

- ¹ Este trabalho é uma versão modificada de um capítulo da dissertação *Diálogos sobre fronteiras: a arquitetura do “Retábulo da Santa Joana Carolina”, de Osman Lins*, elaborada sob orientação da professora Regina Dalcastagnè e aprovada em 1999, na UnB.
- ² LINS, Osman – *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, pp. 85-138.
- ³ SCHWARZ, Daniel – *Reconfiguring modernism: explorations in the relationship between modern art and modern literature*. New York: St. Martin’s Press, 1997, pp. 133-5.
- ⁴ GONÇALVES, Aguinaldo José – *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. S. Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 35 e 18, respectivamente.
- ⁵ Idem, p. 80.
- ⁶ SCHWARZ, *op. cit.*, pp. 135-6.
- ⁷ GONÇALVES, *op. cit.*, p. 80.
- ⁸ Id., p. 101.
- ⁹ SCHWARZ, *op. cit.*, p. 137.
- ¹⁰ A partir daqui, todas as citações do “Retábulo de Santa Joana Carolina” serão indicadas com a sigla JC e o número da página correspondente.
- ¹¹ DORFLES, Gillo – *O devir das artes*. S. Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 103.

- ¹² Id., p. 111.
- ¹³ FOCILLON, Henri – *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 85.
- ¹⁴ SOURIAU, Étienne – *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. S. Paulo: Cultrix, 1983, p. 30.
- ¹⁵ FOCILLON, *op. cit.*, pp. 99-100.
- ¹⁶ WÖLFFLIN, Heinrich – *Conceitos fundamentais da história da arte*. S. Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 260. Lembra-se aqui do processo narrativo de Osman Lins, explicitado pelo autor em *Avalovara*.
- ¹⁷ GOMBRICH, E. H. – *The story of art*. Londres: Phaidon Press, 1996, p. 557.
- ¹⁸ BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James – “O nome e a natureza do modernismo”, in BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James – *Modernismo: guia geral*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 17.
- ¹⁹ WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 259.
- ²⁰ LINS, Osman – *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. S. Paulo: Summus, 1979, p. 178.
- ²¹ WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 125.
- ²² Id., pp. 265-71.
- ²³ SEGAWA, Hugo – *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. S. Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, pp. 111-2.
- ²⁴ BRUAND, Yves – *Arquitetura contemporânea no Brasil*. S. Paulo: Perspectiva, 1991, pp. 89-91.
- ²⁵ NIEMEYER, Oscar – *Meu sócia e eu*. Rio de Janeiro: Revan, 1992, p. 34.
- ²⁶ BRUAND, *op. cit.*, p. 114.
- ²⁷ WÖLFFLIN, *op. cit.*, pp. 252, 260 e 258, respectivamente.
- ²⁸ DORFLES, *op. cit.*, pp. 106-7.
- ²⁹ FOCILLON, *op. cit.*, pp. 71-84.
- ³⁰ BAKHTIN, Mikhail – *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. S. Paulo: Hucitec, 1998, p. 22.
- ³¹ DORFLES, *op. cit.*, p. 107.
- ³² NIEMEYER, *op. cit.*, p. 36.
- ³³ FOCILLON, *op. cit.*, p. 40.
- ³⁴ LINS, Osman – *Guerra sem testemunhas*. S. Paulo: Ática, 1974, pp. 206-8.
- ³⁵ Id., pp. 212-3.