ABÍLIO DA SILVA GUERRA NETO

"Lúcio Costa – modernidade e tradição. Montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira"

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Profa. Dra. Maria Stella Martins Bresciani.

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 28 / 02 / 2002.

BANCA

Profa. Dra. Maria Stella Martins Bresciani (orientadora)

Profa. Dra. Aracy Amaral

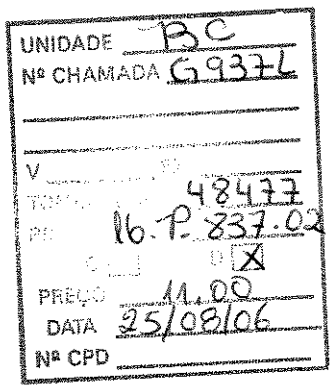
Prof. Dr. Carlos Roberto Monteiro de Andrade

Profa. Dra. Cristina Meneguello

Prof. Dr. Lucio Gomes Machado

FEVEREIRO/2002

BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO



FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

G 937 L

Guerra Neto, Abílio da Silva
Lúcio Costa : modernidade e tradição - Montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira / Abílio Guerra . - - Campinas, SP : [s. n.], 2002.

Orientador: Maria Stella Martins Bresciani.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Costa, Lúcio, 1902-1998. 2. Andrade, Mário de, 1893-1945. 3. Arquitetura moderna - Brasil. 4. Planejamento urbano. 5. Modernidade. 6. Patrimônio cultural – Brasil. 7. Cultura - Brasil. 8. Arquitetura moderna. I. Bresciani, Maria Stella Martins . II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

Resumo

O trabalho trata do enorme vínculo existente entre o pensamento arquitetônico-urbanístico de Lúcio Costa e o modernismo paulista da década de 20, em especial as concepções de arte e cultura defendidas por Mário de Andrade. A articulação entre modernidade e tradição visando uma arte moderna com estreitos vínculos com as raízes da nacionalidade defendida pelo intelectual paulista vai ser o ponto de partida para que o arquiteto carioca desenvolvesse sua visão de uma arquitetura ao mesmo tempo atualizada em relação aos princípios modernos europeus – em especial, os de Le Corbusier – e que mantivesse profundos vínculos com a arquitetura tradicional realizada por mestres anônimos durante o período colonial. Mário de Andrade e Lúcio Costa – intelectuais que tiveram papel fundamental na constituição do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – forjaram uma política de tombamento e preservação fundada na relação entre modernidade e tradição e tutelada por homens engajados no ideário moderno.

Trazendo à tona as múltiplas relações entre os discursos dos principais protagonistas do início do modernismo no Brasil – Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Le Corbusier, Gustavo Capanema, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e diversos outros –, atuantes nas mais diversas áreas – arquitetura, urbanismo, paisagismo, literatura, pintura, sociologia, estética, etc. –, como também a tradição crítica e historiográfica que consagrou uma certa visão do Brasil e de sua cultura – Philip Goodwin, Henrique Mindlin, Yves Bruand, Carlos Martins, Hugo Segawa, Otília Arantes, Margareth da Silva Pereira, Sophia da Silva Telles, etc. – , o trabalho tenta estabelecer os vínculos reais e imaginários entre a concepção intelectual de uma *arquitetura moderna brasileira* e as realizações efetivamente materializadas pelos arquitetos nacionais.

Abstract

This thesis looks at the close association between the ideas of Lúcio Costa on architectonic and urban planning issues, and Modernism in São Paulo in the 1920s – particularly the conceptions of art and culture posed by Mário de Andrade, who posed the articulation between modernity and tradition in the quest for a modern art closely tied to Brazil's roots as a nation. This was also the basis for Lúcio Costa's development of his own approach in architecture, which was attuned to the most modern European principles – particularly Le Corbusier – and at the same time profoundly connected to the traditional architecture of the anonymous masters of the colonial period. As intellectuals who played a crucial role in establishing Brazil's Historical and Artistic Heritage authority, Mário de Andrade and Lúcio Costa forged a listing and conservation policy based on the relation between modernity and tradition and guided by their commitment to the modern agenda.

This study will bring out the multiple relations between the languages of the principal characters in the beginnings of modernism in Brazil - Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Le Corbusier, Gustavo Capanema, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy and many others who were active in the most diverse fields of architecture, urbanization, landscaping, literature, painting, sociology, aesthetics, etc. - as well as the critical and historiographic tradition that consecrated a certain vision of Brazil and its culture, including Philip Goodwin, Henrique Mindlin, Yves Bruand, Carlos Martins, Hugo Segawa, Otília Arantes, Margareth da Silva Pereira, Sophia da Silva Telles etc. In raising the subject of these relations, I will attempt to establish real and imaginary connections between the intellectual conception of a modern Brazilian architecture and the actual material achievements of the country's architects.

Agradecimento

Quando um trabalho se encerra, é necessário agradecer. A tradição nos ensina, a compulsão nos obriga. Sabemos também que as omissões são inevitáveis. Aqueles que me ajudaram de alguma forma e aqui não estão citados, não tomem como um ato falho, afinal um cachimbo às vezes pode ser apenas um cachimbo. A vocês meu agradecimento inicial.

Minha eterna gratidão para Maria Stella Martins Bresciani, minha grande incentivadora, pessoa sensível e generosa, com quem tive o prazer de conviver durante os cursos de graduação, mestrado e doutorado e a quem poderão ser atribuídas algumas das eventuais qualidades de minha tese, que seriam certamente maiores, houvesse eu me atido com mais rigor e determinação à sua orientação. Meu reconhecimento à atenção e apoio que mereci de Wilson Ribeiro dos Santos Jr. (Caracol), chefe e companheiro por mais de uma década, e que tornou possível a evolução do meu trabalho intelectual no seu sentido mais amplo.

Convicto de que o processamento intelectual só se materializa a partir do entrechoque das opiniões, adianto que diversas das idéias expressas a seguir não seriam possíveis sem a constante interlocução mantida ao longo do tempo com professores da FAU PUC-Campinas, em especial os companheiros de tantos anos Áurea Pereira da Silva, Beatriz Picolloto Siqueira Bueno, Margareth da Silva Pereira, Maria Beatriz Camargo Aranha, Maria Eliza Castro Pita, Ricardo Marques de Azevedo, Silvana Rubino, Vladimir Bartalini, Wilson Roberto Mariana, Sophia da Silva Telles e Luis Espallargas Gimenez, sendo o apoio, o incentivo e a amizade destes dois últimos, nos momentos de maior dificuldade e de desânimo, um fator crucial para o término do presente trabalho. Apoio fraterno que, ao longo de tantos anos, mereci também de Marco do Valle e Nelson Kon – que, de brinde, ainda me muniram de idéias e imagens – e dos antigos companheiros da revista Óculum, Paulo Dizioli e Renato Anelli.

Por fim, mas para deixar claro que se trata do mais importante, meu agradecimento à minha companheira Silvana Romano Santos, que me possibilitou tudo aquilo que sempre almejei legar para a posteridade: filhos, um livro e uma tese.

BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP

Sumário

Resumo / Abstract 3

Agradecimento 5

Introdução / O silêncio da esfinge e o canto das sereias 9

Capítulo 1 / Vila Monlevade 17

Capítulo 2 / Parque Guinle 85

Epílogo / Nós 179

Bibliografia 183

Anexo 1: Vila Monlevade 199

Anexo 2: Parque Guinle 205

Anexo 3: Brasília 207

Imagens 215

Introdução

O silêncio da esfinge e o canto das sereias

> *"Seria legítimo mostrar que o entrelaçamento da linguagem não faz mais do que emanar dos grupos sociais em conflito entrecruzado e, em última instância, das classes sociais. Concluir, porém, que análise deveria referir-se aos grupos sociais mesmos, sem entreter-se no plano secundário da língua é uma ingenuidade. Seria como dizer que a investigação física deveria, por razões ideológicas, centrar-se na matéria mesma, sem levar em conta os fenômenos luminoso por serem supérfluos", Jean Pierre Faye*[1]

Lúcio Costa, em famoso debate travado com Geraldo Ferraz em 1948, defendeu que a arquitetura moderna realizada no Brasil só ganha um real interesse quando as bases funcionais da arquitetura moderna – diretamente legadas a nós por Le Corbusier –, são apreendidas e desenvolvidas pelo *gênio nacional*. A partir de então, poderíamos nos orgulhar de uma arquitetura autenticamente nossa, fortemente enraizada numa tradição que remonta ao barroco mineiro. Oscar Niemeyer cumpriria na produção moderna um papel equivalente ao de Aleijadinho – a de personalizar e materializar no seu mais alto grau as possibilidades latentes da *brasilidade*. "Há muito mais afinidade" – diz Lúcio Costa – "entre a obra de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha e a obra de Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra-prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a do Warchavchik – o que é, a meu ver, significativo"[2]. Mais significativo ainda é o critério utilizado por Lúcio Costa no alinhamento das afinidades: o *nacional* é mais significativo do que o *moderno*. De um lado, as obras genuínas, inovadoras, sementes que brotam vigorosas em solo tropical, tendo como alimento a mais autêntica seiva nativa. Do outro, as imitações destituídas de vínculos com a tradição, cópias de "segunda ou terceira mão", como se fossem plantas exóticas transplantadas após sua plena maturação. As palavras de Lúcio Costa acima apresentadas, prenhes de significados, implicações e comprometimentos, constituem uma excelente forma de se apresentar sinteticamente uma distinção que terá longa vida entre nós – *arquitetura moderna brasileira* e *arquitetura moderna no Brasil*.

A sentença de Lúcio Costa de tão repetida tornou-se um axioma intocável há até bem pouco tempo. Como diz Otília Arantes, a construção de um Oscar Niemeyer "miraculoso", comporta-se como uma "história exemplar de formação", uma espécie de "conto bem urdido", uma "fantasia exata que veio desde então assumindo proporções mitológicas, tal o sucesso com que cada obra da Moderna Arquitetura Brasileira, grandiosa ou não, reforçava a fábula de sua própria origem miraculosa"[3]. Fenômeno só possível por estar Lúcio Costa dos dois lados do tapume: no terreno da prática, como o líder primeiro dos jovens arquitetos brasileiros que dariam ao mundo o primeiro "arranha-céu" moderno segundo os princípios corbusianos – o

---

[1] FAYE, Jean-Pierre. *Los lenguajes totalitarios*, p 116

[2] COSTA, Lúcio. "Carta depoimento", datada de 20 de fevereiro de 1948 e publicada n'*O Jornal*, de 14 de março de 1948. Republicada em *Lúcio Costa: Sobre arquitetura*, p. 123-128, e posteriormente em *Lúcio Costa. Registro de uma vivência.* Trata-se de uma resposta ao artigo de FERRAZ, Geraldo. "Falta o Depoimento de Lúcio Costa", de 01 de janeiro de 1948.

[3] Otília Arantes, "Lúcio Costa e a *boa causa* da arquitetura moderna" in Otília Arantes e Paulo Eduardo Arantes, "Sentido da formação", p 126.

edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro; e no terreno das idéias, como principal teórico do grupo e autor intelectual da visão que entende a história da arquitetura tupiniquim como um *religio* dos liames quebrados entre o moderno e a tradição. Durante o período em que seus postulados vigoraram como verdades históricas, poucas vezes se entrou no mérito dos compromissos assumidos que, de tão extensivos e profundos, davam à arquitetura um protagonismo decisivo na própria história do país. As demandas de responsabilidade dos arquitetos corresponderiam a um extenso arco, que ia da materialização estética da racialidade até a instalação adequada do homem brasileiro no território tropical.

Demandas não contestadas, nem pelos arquitetos, muito menos pela coletividade – formada por uma base amorfa e silenciosa e uma elite econômica e intelectual crente que elas corresponderiam às próprias necessidades do país. A crença não era, portanto, compartilhada apenas pelos homens do metiê, ela transbordou para o seio da sociedade e foi instrumentada pelos homens do poder. Foram trinta anos de hegemonia plena. Brasília foi construída sob essa fé no poder de realização da arquitetura nacional e no seu poder de reordenação da estrutura política, social e econômica do país. Durantes os longos e tristes anos de chumbo da ditadura, que dentro de sua estupidez característica foi incapaz de se safar da acusação de culpada de todos os males e incompetências que nos afligia, o aparente fracasso de Brasília – que passou a ser identificada como uma ilha da fantasia, onde o desperdício econômico fazia par com os conchavos políticos, longe portanto da imagem utópica de cidade moderna e dinâmica – e o beco sem saída em que se meteu a arquitetura brasileira, passaram a ser vistos, por aqueles que defendiam seus princípios mais gerais, como um momento de refluxo ou, no máximo, como uma derrota para um adversário desleal e descomprometido com os destinos da nação. Por outro lado, nasceu no ventre dos grupos adversários do regime ilegítimo uma crítica visceral contra a alienação dessa arquitetura que, em última instância, estaria a serviço do capital. Pautada em interesses e causas justas, tal crítica – marcada pelo discurso sociológico abstrato e palavras de ordem, ambos alinhados com a resistência política – foi incapaz de forjar um antidiscurso que desvelasse a persistente esfinge, que fosse capaz de desgrudar a arquitetura de suas vestes pegajosas. A presença de intelectuais desses grupos na fornada de novos historiadores da arquitetura moderna brasileira comprova as duas coisas: a sinceridade da resistência política e a incapacidade crítica daquele primeiro momento.

A segunda metade dos anos 80 e os anos 90 constituem um período de revisão historiográfica, onde novas balizas conceituais e novas metodologias permitiram que uma história menos comprometida ideologicamente com o próprio objeto fosse aos poucos se constituindo. Contudo, por ela não estar receitando saídas salvadoras para a prática cotidiana, foi ignorada olimpicamente por aqueles que se sentiram injustamente prejudicados – os próprios arquitetos – que, assim refratários, poderiam continuar a produzir com a tranqüilidade permitida pelas convicções arraigadas. Abandonar a certeza do dever cumprido por um embate intelectual ao qual estavam desacostumados – e provavelmente despreparados, afinal estamos falando da terceira ou quarta geração, com contato demasiado esgarçado com os postulados originais – foi uma jornada impossível aos arquitetos que ainda mantinham vínculos afetivos com a *tradição* (afinal o tempo já havia passado o suficiente para merecer tal distinção) moderna. O que mais se ouviu durante estes quinze anos, no meio da confraria dos herdeiros destes princípios, foi da incapacidade dos que não fazem arquitetura de falar sobre arquitetura – *quem não pratica arquitetura, não entende de arquitetura, portanto não pode e não deve falar sobre arquitetura*, frase que os mais exagerados tomam como um axioma.

Ao mesmo tempo em que crítica e arquitetos modernos entabulavam um diálogo de surdos – que podia descambar, com certa facilidade, para ofensas de ordem pessoal, como tivemos o desprazer de presenciar, infelizmente, por mais de uma vez –, o pós-moderno foi ganhando adeptos entre os jovens – alguns não tão jovens assim – arquitetos, muitas vezes

eles próprios responsáveis pela "conceituação" que eles julgavam ser uma obrigatoriedade. Os novos compromissos assumidos não partiam de uma crítica sincera e coerente sobre o momento antecedente, portanto era incapaz de fazer juízos de valor sobre o legado moderno e ver com clareza suas qualidades e insuficiências. Repetia-se assim, mais uma vez, a triste sina da *intelligentzia* brasileira de fazer do passado uma tábula rasa, negando em bloco toda a discussão e realizações anteriores. Como bem disse Roberto Schwarz a respeito da crítica literária brasileira, mas que serve como uma luva para as disciplinas em geral, e a crítica arquitetônica em particular:

> "É fácil observar que só raramente a passagem de uma escola a outra corresponde, como seria de se esperar, ao esgotamento de um projeto; no geral ela se deve ao prestígio americano ou europeu da doutrina seguinte. Resulta a impressão – decepcionante – da mudança sem necessidade interna, e por isso mesmo sem proveito. O gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho de conhecimento, e constitui outro exemplo, agora no plano acadêmico, do caráter imitativo de nossa vida cultural. [...] Tem sido observado que a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero. O apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a conseqüente descontinuidade da reflexão"[4].

A situação atual é muito confusa. De um lado, o pós-moderno morreu prematuramente como questão de interesse nos meios arquitetônicos mais comprometidos com a discussão intelectual, mas sua relação incestuosa com os ícones retóricos da sociedade de massas fez com que a especulação imobiliária o adotasse como estilo, enxergando nas suas formas banais um alto potencial mercadológico. Falando sobre Las Vegas, mas servindo como uma luva para a situação apontada, Eduardo Subirats diz que "a ordem pós-moderna chamada a legitimar a redução da arquitetura em desenho comercial era: domínio do signo sobre o espaço e redefinição da arquitetura como ação comunicativa"[5]. Ao adotar o simulacro como solução, onde o encanto de um edifício resume-se ao brilho ofuscante de seus materiais e às formas reconhecíveis levemente modificadas de suas fachadas, o mercado imobiliário borra os múltiplos significados culturais da tradição arquitetônica, que passa a sobreviver em remansos isolados – residências para familiares, pequenas edificações para amigos esclarecidos, e outras situações equivalentes – ou de forma vegetativa nos ambientes assépticos fechados da academia ou dos grupos de pesquisa. Trata-se, no caso brasileiro, de uma situação alarmante, que revela um perigoso fosso entre as instâncias representativas da categoria – escolas, institutos culturais e sindicatos profissionais – e o mercado. Em diversos países, em especial da Europa ocidental, as forças do mercado têm que dialogar com instituições mais sólidas e uma opinião pública mais ativa, resultando em uma arquitetura minimamente preocupada com o cidadão comum e com a qualidade de vida da coletividade, mesmo considerando o exagero do *marketing* tão em voga, vide Bilbao com seu Museu Guggenheim.

As cidades brasileiras estão sendo construídas hoje com uma participação esquálida dos arquitetos. Eles perderam terreno junto à alta burguesia que, assomada por valores consumistas e corrompida pelo gosto vulgar vendido pelos meios de comunicação de massa, prefere dirigir suas encomendas aos decoradores que saberão com mais preciosismo dar ao seu lar um *status* correspondente ao seu. E também junto ao empresariado nacional que, ao entender os novos edifícios menos como locais de trabalho e muito mais como a materialização de valores simbólicos de sua empresa, sente-se mais seguro ao colocar nas mãos de grandes corporações, em geral norte-americanas, aquilo que entende ser a própria identidade de sua

---

[4] SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. BORNHEIM, Gerd et alii. *Cultura brasileira: tradição / contradição*, p. 94.

[5] SUBIRATS, Eduardo. Desaprendendo com Las Vegas.

empresa. E, por fim, também junto ao governo em todos os níveis – municipal, estadual e federal – que, mesmo diante da crise econômica crônica, continua a ser o grande cliente de construções – habitações, escolas, hospitais, praças, parques, etc –, mas que já há muito tempo, independente da cor partidária do titular da cadeira executiva, prefere dirigir a demanda para grandes empreiteiras que "solucionam" tudo com as famigeradas repetições alienadas e alienantes dos Cingapuras, CDHUs, CIEPs e outros *outdoors* da mesma espécie. A arquitetura hoje hegemônica – esquecida de valores sociais, compromissos coletivos e reserva ética que teve ou pensou ter – tornou-se parte integrante do mundo das aparências do capitalismo avançado, onde reina a imagem publicitária, onde tudo se converte em valor de troca, onde o conteúdo não tem qualquer importância. Simulação perversa, cuja finalidade exclusiva é vender.

Nos anos mais recentes presenciamos um interesse crescente no exterior, em especial na Europa, pelas obras dos arquitetos modernos brasileiros consagrados. Exposições e publicações das obras de Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas, Sérgio Bernardes, Affonso Eduardo Reidy, Lina Bo Bardi e outros, que aconteceram na Inglaterra, Holanda, Suíça, Bélgica, Portugal, França e Itália, recolocaram na cena internacional nomes que caminhavam para o ostracismo, com a exceção de sempre de Niemeyer. Nosso sempre vivo sentimento de inferioridade não passou incólume a essa revalorização. Estruturalmente ciclotímico, oscila entre a sensação melancólica da impotência e o furor quase divino da onipotência. *Se os estrangeiros estão dizendo, é evidente que nossa arquitetura foi a mais fantástica do mundo, quiçá ainda seja!* O Prêmio Mies van der Rohe recentemente outorgado a Paulo Mendes da Rocha acabou, de maneira involuntária, contribuindo para corroborar a convicção. Nada que resista a uma aferição minimamente isenta: o destaque dado aos nossos arquitetos valoriza obras assinadas – fora de série – e não corresponde a um tributo generalizável ao que se convencionou chamar de *arquitetura moderna brasileira.* E o prêmio dado a Mendes da Rocha corresponde à categoria "arquitetura latino-americana", bem menos cotada do que a premiação principal oferecida à arquitetura européia, o que não deixa de ser injusto diante da magnitude da obra do brasileiro, principalmente quando comparada às dos seus pares europeus contemporâneos.

Contudo, a nova cena poderia – e pode! – ser positiva, pois aponta para qualidades já um tanto esquecidas e menosprezadas pelas novas gerações e talvez desperte um interesse crítico por esse legado do passado. Entre a negação psicanalítica radical do pai e a adoração religiosa da deidade, precisamos instaurar uma crítica que nos reconecte com a tradição, para com ela aprender a redimensionar o futuro levando em conta os desacertos do passado. Mas o aprendizado precisa se dar em outras bases. Se o recorte nacional *versus* internacional era incapaz, já nos albores do modernismo, de dar conta da experiência moderna em solo brasileiro, hoje, diante de um mundo globalizado, é ainda mais flagrante a inoperância de conceitos que retiram sua força em excepcionalidades ou em origens. O que não significa que as coisas que acontecem aqui e alhures sejam iguais. A tão propalada globalização reserva benefícios e mazelas quantitativa e qualitativamente diversas tanto no aspecto geopolítico – continentes, regiões e países – como no aspecto sócio-econômico – classes sociais. Não há como confiar mais em atavismos, em realidades autóctones, mas não podemos nos permitir a ingenuidade ou a leviandade de contar com uma improvável regulagem das brutais diferenças mundiais ou recalcar a pérfida divisão de classes sociais. Refletir sobre uma arquitetura possível hoje no Brasil e que tenha algum tipo de comprometimento com a sociedade e a cultura brasileiras passa necessariamente pelo esforço de compreender a inserção atual do país no concerto geral das nações e a correlação interna das forças antagônicas. Uma reflexão que, em nosso entendimento, resultará numa enorme redução da abrangência no campo cultural da disciplina arquitetura e correspondente arrefecimento das ambições que defende há

tanto tempo. Quem sabe, com menos angústias insolúveis e desejos inalcançáveis se faça melhor.

Nesse sentido, a revisão histórica é fundamental, como é fundamental que ela seja compreendida como legítima e necessária pela crítica e pela área produtiva. Se a refutação que mereceu até o momento pode ser considerada injusta, não há como negar que a nova historiografia ainda não conseguiu estabelecer um campo discursivo comum ou uma narrativa que trate simultaneamente das questões internas à arquitetura – que os defensores da trincheira chamam de conhecimentos próprios do metiê – e de suas múltiplas relações com os discursos disciplinares fronteiriços. Se há algum tipo de engajamento no presente trabalho, ele se encontra exatamente aqui: tentar contribuir na fixação do campo discursivo.

A narrativa que apresentamos a seguir buscou desvelar os mecanismos de engendramento do discurso de Lúcio Costa que, no nosso entender, é tributário do modernismo da década de 20 que floresceu em São Paulo e teve nos Andrades escritores – Oswald e Mário – e na pintora Tarsila do Amaral suas figuras de proa. A contradição entre os desejos de atualização das artes em relação à produção européia e de reencontro das raízes da nacionalidade era acomodada com um projeto cultural que defendia a síntese dos antagonismos – *sermos brasileiros e modernos, ao mesmo tempo*. Fórmula que virou panacéia para todos os males, principalmente os imaginários. Fórmula que criou um discurso cultural de grande amplitude, que dava sentido e significado para problemas que, em última instância, não poderia resolver pois não diziam respeito à sua real abrangência. Contudo, não basta a denúncia do engodo, pois o discurso modernista é, como força ativa, uma *realidade* e o modo específico como se constituiu influiu na evolução histórica brasileira. Mesmo levando em conta que as forças econômicas e as relações de produção conduzam a história, elas só serão operacionais e eficazes se transcenderem a condição abstrata e alcançarem o *status* de *conto bem urdido*, sem o qual não é possível a sua conversão em ação. E ao serem urdidos, os "contos" condicionam a realidade, pois são eles que dão forma ao abstrato. E é também no modo que é urdido um bom conto que podemos encontrar a razão de sua eficácia e, em conseqüência, o segredo para sua anulação. Sendo assim, não é possível compreender realmente os discursos sem esmiuçar seu conteúdo e sua forma de expressão, alma e corpo indissolúveis.

Para falar do discurso alheio com alguma propriedade é necessário muitas vezes fazer com que ele próprio ganhe a cena e se mostre com a beleza sensual e a retórica persuasiva que lhes são particulares. Na metodologia da escrita, significa recortar e combinar. Na prática da leitura, significa interpretar e diferenciar. A mimese que eventualmente possa ser detectada em uma ou outra passagem de nossa narrativa deve-se ao próprio procedimento metodológico, que leva sempre em conta a *eficácia* do discurso estético-cultural e sua capacidade em se propagar pela tessitura social. Ao seguir o inimigo poderoso tão de perto, muitas vezes pode significar capitulações involuntárias a seu encanto. Detectamos, agora que o trabalho está pronto, que nos iludimos muitas vezes ao tentar fazer aquilo que nos ensinou Ulisses – nos amarrarmos ao tronco seguro da razão, para nos deixar seduzir pelo canto mavioso das sereias sem o risco da perdição. Mas não há como, diante da história, se portar como espectador privilegiado e manipulador. Basta olhar para todos aqueles que nos antecederam – tantos deles mais argutos e mais letrados – para constatarmos que, apesar dos esforços que se somam, a esfinge continua silenciosa. Esperemos que outros momentos, estes de lucidez, tenham colaborado para um passo adiante, mínimo que seja.

O desafio é acompanhar o confronto das palavras, argumentos, conceitos e postulados. Uma nova teoria ou obra de arte significativa não é fruto do isolamento individual, mas resultante do diálogo entre autor e tradição, entendendo esta como o conjunto de valores disponíveis no contexto histórico onde o autor está inserido. Uma nova obra, arquitetônica,

literária ou sociológica, é uma dentre as infinitas maneiras dos indivíduos e dos grupos participarem do perene confronto humano; ela não nasce no vácuo, como geração espontânea da sensibilidade, genialidade ou inspiração, mas no entrechoque de visões de mundo pré-existentes e já codificadas nas diversas áreas do saber. A eficácia social de uma cosmovisão está na sua capacidade de reprodução, penetração e sobrevivência sociais, processamentos que derivam fundamentalmente de sua *verossimilhança*, de sua capacidade de criar o edifício intelectual e os alicerces que o sustentam, do quanto ela é capaz de persuadir coletivamente que fala a *verdade*. Diante disto tudo, esta – a *verdade* – não passa de um detalhe insignificante, o lendário "MacGuffin" de Alfred Hitchcock[6]. Os mecanismos de reprodução social dos discursos acarretam deformações, descaracterizações, reinterpretações, empobrecimentos conceituais, oscilações significativas e todo tipo de adulteração possível aos vícios de raciocínio e às distorções da propagação. Como que por magia, o conceito metamorfoseia-se em preconceito, a idéia em dogma, a teoria em religião, o estilo em trejeito.

No que diz respeito ao fenômeno histórico-cultural que nos propomos estudar, a busca empreendida pelo modernismo brasileiro de originalidades absolutas, que seriam frutos do isolamento ou da persistência de atavismos, tem como contraponto o enfrentamento viril com a cópia importada, uma Quimera que mereceu seu Belerofonte – o próprio projeto cultural que criaram. Contudo, uma nova visão de mundo sempre compartilha, ao menos em parte, de convicções anteriores e muitas de suas proposições inovadoras se estruturam a partir de elementos "importados" ou mesmo "contrabandeados" de outras áreas do saber. Não são raros os episódios onde esses elementos teóricos eram verdadeiros lugares-comuns no meio intelectual anterior. Portanto, o mal-estar diante da imitação, que Roberto Schwarz aponta nas elites intelectuais brasileiras, não seria, como quer o autor, uma *falsa consciência* – reflexo destorcido da realidade social ou uma justificativa interessada – pois a imitação é a própria essência do engendramento discursivo de todas as sociedades modernas.

As linguagens e suas diversas manifestações cultas (filosofia, artes, comunicação, etc.), mesmo sendo produtos dos grupos ou classes sociais, exercem sobre elas, através da lógica especular, efeitos substantivos, entre eles a própria possibilidade de conhecer os eventos: sem iluminação não é possível a visibilidade e sem visibilidade não existe o conhecimento. "Na idade quântica", argumenta Jean Pierre Faye, "já não é possível omitir o fato de que a emissão luminosa, mesmo que produzida pelos campos de gravitação material, está produzindo sobre eles efeitos, e o efeito do conhecimento (ou da visibilidade) em primeiro lugar. O mesmo se sucede com a relação entre as sociedades humanas e as linguagens humanas, e em condições de homologia demasiadamente carregadas em conteúdo para serem puramente metafóricas". E finaliza, desenvolvendo até o limite a analogia entre emissão luminosa e emissão da linguagem: "Uma emissão não é um reflexo. Converte-se em reflexo quando se choca com outro corpo. Se se intentasse usar analogias óticas com precisão – já que se introduzem sem cessar no discurso teórico, e estão já presentes na palavra teórica – seria preciso mostrar o jogo dos espelhos ideológicos que se joga entre grupos ou classes sociais em enfrentamento". O caráter eficiente (e não apenas representativo) e intelectivo (e não apenas ideológico) da linguagem permite ao autor dizer que sua intenção não "é abandonar o terreno das sociedades reais, dos

---

[6] Hitchcock, em entrevista a François Truffault, explica o que significa o *MacGuffin*: "É um desvio, um truque, um arranjo, chamamos isso de *gimmick*. Então, aqui está toda a história do MacGuffin. Você sabe que Kipling escrevia freqüentemente sobre as Índias e os britânicos que lutavam contra os nativos na fronteira do Afeganistão. Em todas as histórias de espionagem escritas nessa atmosfera, tratava-se invariavelmente do roubo dos planos da fortaleza. Isso era o MacGuffin. MacGuffin é, então, o nome que se dá a esse gênero de ação: roubar... os papéis –, roubar... os documentos –, roubar... um segredo. Isso não tem importância na realidade e os lógicos não têm razão de procurar a verdade no MacGuffin. No meu trabalho, sempre pensei que os *papéis*, ou os *documentos*, ou os *segredos* de construção da fortaleza devem ser extremamente importantes para os personagens do filme, mas sem importância alguma para mim, o narrador". *Hitchcock / Truffault. Entrevistas*, São Paulo, Brasiliense, 2. ed., 1986, p. 81.

grupos sociais em conflito e das classes em luta; muito ao contrário, é ver como se ilumina este terreno com mil signos que indicam seus traços. A linguagem, privada da massa material, é essa emissão da materialidade social que não deixa de produzir ações, sínteses viventes ou feridas mortais".[7]

[7] FAYE, Jean-Pierre. *Los lenguajes totalitarios*, p. 116, 117, 119, respectivamente. Alguns dos argumentos teóricos utilizados aqui foram desenvolvidos em GUERRA, Abilio. O homem primitivo: origem e conformação no universo intelectual brasileiro (séculos XIX e XX), dissertação de mestrado, 1990.

Capítulo 1 / Vila Monlevade

Uma rede suspensa por pilotis

"Era perpetuamente
el aire clarefycado,
el sol en seteno grado
era ally mas prefulgente
Era tanto rresplandor
syn excesyuo calor,
y syn frio desmedido
mas el medio posseydo
cõ muy suave dulçor".
Garcia de Resende, Cancioneiro geral, século XVII [1]

Em 1934 a Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira promoveu um concurso de arquitetura e urbanismo para a construção de uma pequena cidade para abrigar seus funcionários. Entre os concorrentes estava Lúcio Costa[2], que apresentou para o júri um texto e alguns croquis[3], antecipando em 20 anos o gesto radical de sua participação no concurso para o plano-piloto de Brasília. A relevância do segundo concurso – tratava-se afinal da nova capital do Brasil – levou a maior parte dos concorrentes a preparar desenhos e memoriais com raro preciosismo técnico e formal. Lúcio Costa apresentou um documento escrito breve – onde descrevia a espacialidade da nova cidade e a vida cotidiana de seus habitantes – e uma série de croquis desenhados à mão livre, apostando que o júri saberia garimpar, no meio das diversas propostas, uma idéia vigorosa que pudesse ser desenvolvida a contento no momento apropriado. A vitória no concurso lhe outorgou uma glória ímpar no século 20 e rara em todos os tempos – a de projetar e ver construída a capital de seu país.

O sucesso desta ocasião é antípoda ao resultado do concurso promovido pela Belgo-Mineira na década de 30. Não foi dada, naquela ocasião, muita atenção ao seu trabalho,

---

[1] RESENDE, Garcia de. *Cancioneiro geral*, Coimbra, 1910-1919. Citado por HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visões do Paraíso*, p. 174.

[2] Lúcio Costa (1902–1998) nasceu em Toulon, França. Filho de um engenheiro naval a serviço do governo brasileiro, foi educado na Inglaterra e na Suíça. Radicou-se definitivamente no Brasil em 1916, quando a família retornou ao Rio de Janeiro. Formou-se arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes em 1924, à qual retornou como diretor em 1930, promovendo uma frustrada reforma do ensino. Mesmo sem ter conseguido quebrar a espinha dorsal do academismo, sua passagem pela escola foi suficiente para aglutinar jovens estudantes que seriam em breve os primeiros modernos brasileiros. Convocado pelo ministro Gustavo Capanema a projetar a sede do Ministério da Educação e Saúde, cercou-se dos pupilos: Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer. Trouxe Le Corbusier ao Brasil como consultor e assim nasceu o primeiro arranha-céu corbusiano do mundo – o MES, depois renomeado como MEC, hoje Palácio Gustavo Capanema. Foi vencedor, em 1957, do concurso para o Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, formando com Oscar Niemeyer, autor dos principais edifícios, a dupla responsável pelas características formais de Brasília. Lúcio Costa faleceu em sua casa no Rio de Janeiro, em 13 de junho de 1998. [Fontes: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*; GUIMARAENS, Ceça de. *Lúcio Costa – um certo arquiteto em incerto e secular roteiro*]. *Observação: nesta e nas outras pequenas biografias que se seguem, apenas os fatos históricos são de responsabilidade das fontes mencionadas; eventuais juízos de valor são de nossa responsabilidade.*

[3] COSTA, Lúcio. *Vila Monlevade*. Memorial descritivo do anteprojeto para a Vila de Monlevade, próxima a Sabará, Minas Gerais, objeto de um concurso promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira. Publicado na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* n. 3, volume III, maio de 1936. Republicado em COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*, e posteriormente em COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência.* O Memorial encontra-se reproduzido na íntegra no final deste capítulo.

classificado em último lugar[4]. Não tivesse sido, dois anos depois, publicado pela *Revista da Diretoria de Engenharia* da Prefeitura do Distrito Federal, provavelmente teria caído no esquecimento. Este periódico, que se tornaria o principal órgão de divulgação da arquitetura moderna brasileira nos anos 30, tinha entre seus fundadores a engenheira Carmem Portinho[5] que depois se notabilizaria como calculista e construtora das obras de seu marido, Affonso Eduardo Reidy[6]. A ascendência que Lúcio Costa já tinha naquele momento sobre os jovens arquitetos defensores da "Arquitetura Nova" talvez fosse razão suficiente para a publicação do projeto para Monlevade. Mas a concordância de Lúcio Costa para que um trabalho desprezado pelo júri viesse a público, indica, por parte do autor, uma predisposição especial em divulgar as idéias ali contidas. Tanto é verdade que dois anos após a publicação, Lúcio Costa ainda insistia, ao tratar arquitetura tradicional do passado colonial, no acerto de sua proposta e demonstrava uma certa mágoa pelo descaso que mereceu:

> "O engenhoso processo de são feitas – barro armado com madeira – tem qualquer coisa do nosso concreto-armado e, com as devidas cautelas, afastando-se o piso do terreno e caiando-se convenientemente as paredes, para evitar-se a umidade e o barbeiro, deveria ser adotado para casas de verão e construções econômicas de um modo geral. Foi o que procuramos fazer para a vila operária de Monlevade, perto de Sabará, a convite da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira – não tendo sido o projeto levado a sério, já se vê"[7].

A Vila Monlevade de Lúcio Costa se beneficiaria das conquistas recentes do urbanismo moderno, com a disposição funcional dos edifícios segundo seus programas, caracterizando a clara distinção entre a área de moradia e o centro cívico, onde se localizaria a igreja, o cinema, o mercado, a escola e o clube. Por outro lado, Monlevade deveria manter aquele aspecto típico

---

[4] Cf. SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil – 1900-1990*, p. 79.

[5] Carmen Velasco Portinho nasceu em Corumbá, Mato Grosso, em 1903. Participou com ardor da luta pela emancipação feminina e já em 1922 integrou-se na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, tendo participação decisiva na instauração do voto feminino universal no Brasil. Em 1926 tornou-se a terceira mulher a diplomar-se em engenharia civil no país e no ano seguinte criou a *Associação Brasileira de Engenheiras e Arquitetas*. No início da década de 30, na condição de editoria, publicou nas páginas da *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* as realizações holandesas, francesas, russas e da Europa Central que alimentaram o repertório local de jovens arquitetos cariocas. Em 1936, após seguir o primeiro curso nacional de urbanismo na recente Universidade do Distrito Federal, recebeu o diploma de urbanista outorgado por tal instituição, com um projeto para a "Capital do Brasil no Planalto Central", inspirado na *Ville Radieuse* de Le Corbusier. Em 1947 foi nomeada diretora do Departamento de Habitação Popular da Prefeitura, tendo a oportunidade de viabilizar a construção dos projetos de seu marido, o arquiteto Affonso Eduardo Reidy. Em 1952 é nomeada diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ, também projetado por Reidy. Ao receber em 1953 a visita de Max Bill, interessa-se pelo ensino do desenho industrial na *Hoschule für Gestaltung* de Ulm. Com a ajuda de Tomás Maldonado e Otto Aicher cria a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial, primeira da América Latina) e atua como diretora do instituição entre 1967 e 1988. Faleceu no Rio de Janeiro, aos 98 anos, em agosto de 2001. [Fontes: SEGRE, Roberto. Carmen "Portinho (1903-2001). Sufragista da arquitetura brasileira"; NOBRE, Ana Luiza. *Carmen Portinho, o moderno em construção*, 1999]

[6] Affonso Eduardo Reidy (1909–1964), cidadão brasileiro, nasceu acidentalmente em Paris. Seu pai, engenheiro de nacionalidade britânica, fixou residência no Rio de Janeiro após casar-se com brasileira, filha de um arquiteto italiano. Estudou no Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes (1926-1930), participando como estagiário, ainda na condição de estudante, do Plano de Remodelação, Extensão e Embelezamento da Cidade do Rio de Janeiro, projeto do urbanista francês Alfred Agache. Em 1931 foi professor assistente de Gregori Warchavchik, participando da fracassada renovação do ensino na escola levada à frente por Lúcio Costa, nomeado diretor pelo presidente Getúlio Vargas. Concursado em 1932, tornou-se funcionário da Prefeitura do Distrito Federal, onde pôde realizar suas mais importantes obras – os conjuntos habitacionais de Pedregulho (1948) e da Gávea (1952), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-RJ (1952). Em 1936 foi um dos membros da lendária equipe de arquitetos que projetou e construiu o MES. Foi responsável, entre outras obras urbanas, pelo Plano de Urbanização da Esplanada do Castelo, em 1938. Junto com Oscar Niemeyer e Rino Levi, forma a trinca de arquitetos brasileiros mais importante da primeira geração moderna e que mereceu maior atenção no exterior, com expressiva presença em revistas, livros e enciclopédias. Sua experiência como urbanista, a maior dentre os arquitetos modernos brasileiros, torna muito estranha e polêmica sua ausência do concurso para o Plano Piloto de Brasília. [Fonte: BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*, 1999]

[7] COSTA, Lúcio. *Documentação necessária*, 1938. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 459.

das cidades interioranas brasileiras, onde o improviso, a irregularidade e a dispersão constituem sua maior característica: "as *ruas* pedidas deveriam conservar, tanto quanto possível, aquela feição despretensiosa peculiar às *estradas* – fazendo-se, em vez de calçadas, simples caminhos de placas de concreto fundidas no lugar e com juntas de gramas, para se evitarem as trincas futuras; atualização das velhas *capistranas*"[8].

Assim, a pequena cidade idealizada por Lúcio Costa é resultante de uma síntese entre elementos e valores aparentemente díspares: concreto e barro, telha de amianto e venezianas de madeira, pilotis e muxarabi, festança da roça e móveis *standard*, estradas rurais e preceitos da urbanização moderna... Cenário onde vive um homem ao mesmo tempo bucólico e urbano, de temperamento simples, quase rústico, mas atualizado com as conquistas dos novos tempos. Um microcosmo onde impera uma felicidade silenciosa e algo melancólica, onde o *novo* aparece embalado pela solidão e nostalgia de um mundo talvez soterrado em um passado esquecido. Ressoa nessa busca de sossego e aconchego a visão do paraíso terreal que descobridores e colonizadores deitaram sobre a terra desconhecida, império luxuriante da mata virgem. Podemos pressentir alguns dos elementos, concepções e motivos oriundos de tradições diversas e que a baixa Idade Média e o Renascimento amalgamara para descrever o *locus* paradisíaco. Não faz frio, nem calor. O homem saciado e refestelado em sua rede usufrui da "primavera perene ou temperatura sempre igual sem a variedade das estações que se encontra no clima europeu, bosques frondosos de saborosos frutos e prados férteis, eternamente verdes ou salpicados de flores multicoloridas e olorosas..." [9]

No conjunto proposto ecoa um certo *ethos*, uma certa maneira de se viver a vida, que oscila entre a preguiça tropical expressa na rede de dormir tupi-guarani e na eletrizante fruição moderna do salão de baile e da platéia do cinema. O monlevadense frui uma vida onde imperam a *simplicidade* dos valores espirituais e a *clareza* dos movimentos cotidianos, onde a somatória do resguardo individual de cada um deles conforma uma coletividade que goza tranqüila o ócio do tempo longe do trabalho. "A única felicidade possível daqueles que, certamente, nela terão que viver todos os seus dias, contribuindo em silêncio ao bem-estar de tantos outros"[10]. Um pequeno mundo perfeito, sereno, apartado dos fatores históricos de corrupção e decadência, uma espécie de mônada tributária de visões de mundo diversas, tidas quase sempre como incompatíveis ou inconciliáveis.

Simples, tranqüilos e modernos

> *"A poesia-Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente"*[11]*.*
> *Oswald de Andrade, Manifesto da Poesia Pau-Brasil, 1924*

---

[8] COSTA, Lúcio. *Vila Monlevade*, 1934. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 99.

[9] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visões do Paraíso*, p. 170.

[10] COSTA, Lúcio. *Vila Monlevade*, op. cit., último parágrafo.

[11] ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Correio da Manhã, 18 mar 1924. In: ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*, p. 9.

A *simplicidade* e a *clareza* assinaladas não podem ser confundidas com pobreza ou carência. Não se trata de dar ao operário destituído o mínimo de condições materiais para sua sobrevivência. Simplicidade e clareza são valores nobres que apontam para uma síntese específica entre bens materiais – edifícios, equipamentos, objetos – e valores individuais e coletivos de ordem moral e psíquica – tranqüilidade, honestidade, familiaridade, companheirismo. Elas estão presentes antes de tudo nas moradias, dispostas irregularmente em meio ao arvoredo, mas – como valores positivos a serem conquistados – se dispersam por todo o cenário proposto: "Quanto às plantas dos demais edifícios – armazém, escola, clube, cinema, igreja – desnecessário se torna aqui apreciá-las: os desenhos dizem melhor; chamaremos apenas a atenção para a *simplicidade* e *clareza* de todas elas, qualidades que, logicamente, se refletem nos cortes e elevações. Embora atribuindo a cada edifício o caráter próprio à sua finalidade, procuramos manter, em todos, aquela unidade, aquele *ar de família* a que já nos temos referido e que, repetimos, caracteriza os verdadeiros estilos."[12]. A simplicidade primitiva e a clareza modernista comportam-se, nessa busca de familiaridade por Lúcio Costa, como antídotos para a complexidade desagregadora e estranhamento convulsivo da vida moderna. O segredo da comunidade feliz reside na sua capacidade de reviver, a partir de elementos modernos positivos dispersos no mundo contemporâneo, a essência utópica do passado longínquo e transmitida até nós pela tradição.

Lúcio Costa afirma que sua proposta urbanística parte de três requisitos: fuga da rigidez do desenho para obtenção de uma implantação melhor ajustada à topografia local; economia de custos com poucos terraplenos; e menor prejuízo possível da beleza natural do lugar. A adoção da estrutura da *Maison Dom-Ino*[13] de Le Corbusier para todas edificações permitiria a pouca movimentação do terreno natural e, principalmente nas habitações, o uso de *pilotis* no nível do solo possibilitaria a soltura da edificação e um chão mais agreste, com a manutenção das inclinações do solo natural. Se em Corbusier a soltura dos volumes construídos tem como principal fundamento a hierarquização funcional de caminhos de vários gabaritos e finalidades sobre o solo agora liberado, em Lúcio Costa temos uma preocupação hegemônica de preservar a beleza da paisagem e permitir uma melhor integração do conjunto construído com a natureza circundante. Trata-se, portanto, de uma adaptação de um sistema construtivo atrelado a certos princípios urbanísticos a um modo um tanto diferenciado de ver a acomodação do homem no território. Se para Le Corbusier o *pilotis* é antes de um tudo um artefato urbanístico, para Lúcio Costa ele terá um finalidade paisagística essencial – concepção que merecerá posteriormente um desenvolvimento notável nas mãos de outros arquitetos modernos brasileiros –, ou seja, como elemento de integração com a paisagem natural. A boa relação do homem com seu *habitat* natural – dentro desse raciocínio, uma das bases fundamentais para a constituição de uma cultura enraizada e consistente – estaria assim recomposta graças à escolha correta de um artifício construtivo moderno.

As opções e decisões de projeto que coordenam a proposição de cada edificação são pautadas por uma noção que mais tarde merecerá uma conceituação mais clara por parte de Lúcio Costa – o de *integração*. O que se busca é integrar numa base espiritual e cultural primitiva os elementos e artefatos da civilização moderna, integrar na natureza exuberante e portentosa dos trópicos o homem dos dias de hoje. A moradia operária é, do ponto de vista

---

[12] COSTA, Lúcio. *Vila Monlevade*, 1934. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 94.

[13] O projeto da *Maison Dom-Ino* é de 1915 e previa um agrupamento ortogonal no território de módulos standard tal como um jogo de dominó. Seu desenho para a estrutura do módulo – de concreto armado, com pilares, vigas, lajes e escadas – transformou-se na imagem prototípica do sistema construtivo moderno, onde a ossatura estrutural se destaca dos fechamentos, agora chamados de "vedações" e considerados apostos.

técnico, a somatória da estrutura em concreto armado, cobertura de telhas Eternit, vedação em barro-armado e aberturas com venezianas de madeira nas janelas. Para o conforto cotidiano de seus moradores, cada unidade contaria com banheiro, móveis standard e utensílios domésticos simples e eficazes. Por outro lado, adoção de casas geminadas dispostas irregularmente no terreno garantiria, do ponto de vista espiritual, uma maior intimidade e um relativo isolamento por parte dos moradores. O decorrente maior contato com a natureza anularia aquilo que Lúcio Costa chama de "gosto de vizinhança", dispensável para homens que no seu cotidiano estão dentro de indústrias ruidosas[14]. A moradia cumpre assim o duplo papel de assegurar ao operário da Vila Monlevade o acesso aos benefícios inegáveis da sociedade industrial e de reconciliar o homem com o meio natural.

Os demais edifícios previstos – clube, escola, armazém, cinema e igreja – são pensados, tal como as moradias, como objetos arquitetônicos simples e sintéticos, com a utilização de estrutura em concreto armado, fechamento em barro armado e esquadrias com venezianas. Como são edifícios maiores e com programas diversificados, conta com maior variação nas vedações – janelas de rótula, treliçados de madeira, janelas com guilhotina – e nos acessos, com a previsão de rampas, pontes e escadarias. Aqui fica bem clara também a intenção de adequar as edificações à topografia irregular predominante: "O clube e a escola foram estudados de forma a permitir o acesso por níveis diferentes, tornando assim fácil adaptá-los ao lugar."[15]. O detalhamento e acabamento muito simples do clube social eram propícios aos momentos festivos : "o salão de festas seria todo caiado de branco, com os alizares pintados de azul, conservando-se as venezianas e caixilhos na cor natural do cedro, com acabamento apenas de óleo fervido. A ornamentação para festas seria feita com flores de papel, formando grandes festões pendurados ao teto, bandeirolas, etc., procurando-se assim conservar aquele *charme* um tanto desajeitado, peculiar às festanças da roça"[16]. Dando conta dos programas necessários à vida moderna – acesso a bens, serviços e diversões só existentes, na ocasião, em cidades de certo porte –, os edifícios se acomodam no território de forma calma e tranqüila, sem qualquer grandiloqüência que pudesse comprometer a integração do conjunto à paisagem circundante.

É visível a tentativa de induzir os habitantes da vila a um certo tipo de comportamento individual e de convivência coletiva. Nas plantas funcionais dos diversos programas arquitetônicos, no uso incondicional de móveis *standard* nas moradias e na proibição da poda *bizarra* de árvores e arbustos proposta por Lúcio Costa aos futuros administradores de Monlevade se vislumbra uma visão pedagógica moderna, compartilhada com as vanguardas modernistas, que acredita residir na educação dos hábitos e da sensibilidade uma alavanca poderosa para a reconciliação entre a cidade fruto da industrialização e os valores coletivos e individuais humanos. Diante da transformação brutal das cidades e da nova vivência que se empunha, cristalizou-se a crença sobre a obsolescência das formas tradicionais de transmissão do conhecimento e da necessidade de novas formas e métodos educativos para se lidar com os problemas e demandas antes inexistentes e agora gerados pelo novo *status quo*. A expressão mais radical, no contexto europeu, dessa ânsia de ensinar a viver no novo mundo foi a Bauhaus, mas diversas outras formulações pedagógicas estavam em voga, com maior ou

---

[14] COSTA, Lúcio. *Vila Monlevade*, 1934. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 99. A expressão "gosto de vizinhança" é buscada a Roy Nash, também citado na epígrafe inicial: "Construiu-se a aldeia para o convívio e o calor humano". NASH, Roy, *The conquest of Brazil*.

[15] COSTA, Lúcio. *Vila Monlevade*, 1934. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 94.

[16] COSTA, Lúcio. *Vila Monlevade*, 1934. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 95.

menor penetração.[17] Evidentemente que reside aqui uma profunda desconfiança, por parte das vanguardas modernas, acerca da capacidade do homem comum se dar conta dos problemas urbanos e existenciais em que está enredado e de conseguir equacioná-lo de maneira satisfatória. Quase duas décadas depois de Monlevade, Lúcio Costa mantinha essa descrença:

> "As próprias populações interessadas ignoram tanto os princípios ferais nos quais se funda essa nova concepção urbanística, quanto as soluções de conjunto e pormenor que a técnica contemporânea oferece para resolver o problema da habitação e desconhecendo-os não estão em condições de antever com a necessária objetividade e clareza o estilo diferente de vida, equilibrada e serena – o oposto precisamente da agitação febril erroneamente associada a idéia de *vida moderna* – que ela enseja. E se não o antevêem, não podem aspirar; se não aspiram não terão motivos para reclamar o que de direito lhes é devido"[18].

Constatação que leva Lúcio Costa à defesa de um trabalho universal de persuasão, sob a tutela da Unesco, com filmes e brinquedos educativos para jovens e crianças. A simplicidade e clareza buscadas não são sinônimas, como podemos verificar, de facilidade ou espontaneidade.

Arquitetura moderna brasileira ou arquitetura moderna no Brasil

> *"Le Corbusier foi, portanto, o ponto de partida para que a nova escola de arquitetura brasileira pudesse se exprimir com uma grande espontaneidade e chegar a soluções originais. Como a música de Villa Lobos, a força expressiva de um Lúcio Costa e um Niemeyer foi uma criação intrinsecamente nossa, algo que brotou de nossa própria vida. O retorno à natureza, e o valor que vai ser dado à paisagem como elemento substancial, salvaram nossos arquitetos do que se poderia considerar formal em Le Corbusier"*[19].
> José Lins do Rego, *O homem e a paisagem*, 1952

Em 1948, em artigo publicado em jornal paulista de grande circulação, o jornalista Geraldo Ferraz[20] contesta o epíteto de *pioneiro da arquitetura contemporânea no Brasil*

---

[17] "Nos primeiros três anos de sua existência, a Bauhaus foi dominada pela presença carismática do pintor e professor suíço Johannes Itten, que chegou no outono de 1919. Três anos antes, ele havia criado sua própria escola de arte em Viena, sob a influência de Franz Cizek. Num ambiente extremamente carregado, matizado pelas atividades anárquicas anti-secessionistas do pintor Oskar Kokoschka e do arquiteto Adolf Loos, Cizek desenvolvera um sistema único de instrução baseado no estímulo da criatividade individual através da produção de colagens de diferentes texturas e materiais. Seus métodos haviam amadurecido numa atmosfera cultural impregnada pela teoria educacional progressiva, desde os sistemas de Froebel e Montessori até o aprender fazendo, movimento iniciado pelo norte-americano John Dewey e vigorasamente difundido na Alemanha, a partir de 1908, pelo reformador educacional Georg Kerschensteiner." FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*, p. 149.

[18] COSTA, Lúcio. "O arquiteto e a sociedade contemporânea", 1952, in *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 272.

[19] REGO, José Lins do. "O homem e a paisagem" in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n. 42-43, Boulogne, 1952, p. 8-14. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*, p. 303.

[20] Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves (1905–1979) nasceu em Campos Novos SP. Dedicou-se durante sua vida ao jornalismo, à crítica de arte e à literatura. Em 1933, fundou e dirigiu o semanário *Homem livre*, em São Paulo, e posteriormente, com Mário Pedrosa, o jornal *Vanguarda socialista*, no Rio de Janeiro. Em parceria com a esposa Patrícia Galvão (Pagú) publicou em 1935 o romance *Famosa revista*. Sua mais famosa ficção, *Doramundo*, veio à luz em 1956. Como crítico de arte, foi um dos organizadores do Salão de Maio, em 1937, e publicou obra sobre Lívio Abramo e vários ensaios sobre a arte moderna brasileira. [Fonte: Grande Enciclopédia Larousse Cultural, 1987]

atribuída à Lúcio Costa – título conferido por revista de estudantes gaúchos – e cobra do arquiteto um depoimento para desfazer o que chamou de "falseamento informativo" e "escamoteação da verdade histórica", sendo esta última expressão, com pequenas variações, utilizada por quatro vezes! [21] Em tom panfletário, Ferraz advoga a primazia de Gregori Warchavchik[22] e Flávio de Carvalho[23], que num ambiente cultural sem cultivo e hostil, enfrentando a ignorância sórdida dos detratores, teriam conseguido pensar e construir as primeiras edificações modernas no país. "É Flávio que apresenta no Rio, em concorrência pública, também, e pela primeira vez, o projeto da nova Embaixada da Argentina. É Warchavchik quem constrói no Rio, pela primeira vez, uma casa moderna, a da Rua Toneleros, em Copacabana"[24]. Seriam eles, ainda no final dos anos 20, os legítimos representantes brasileiros das vanguardas européias, cabendo a eles portanto a homenagem de pioneirismo. Se o famoso catálogo *Brazil Builds*, que também havia cometido o pecado da omissão sobre a primazia de Warchavchik e Carvalho, poderia ser em parte desculpado pela ignorância típica de estrangeiros que aportam em terras desconhecidas, o grosseiro equívoco vindo do sul era indesculpável e exigia uma retratação.

Lúcio Costa não fugiu da refrega. Sua resposta, contudo, foi desconcertante. Abandonando a polidez que lhe era característica, desloca por completo a argumentação ao afirmar que "arquitetura não é *Far-West*", não adiantando, portanto, "perderem tempo à procura de pioneiros"[25]. A questão essencial não estaria em se saber qual foi o primeiro edifício moderno ou qual arquiteto sofreu mais com a hostilidade conservadora ou reacionária, mas em verificar onde residia a colaboração qualitativa e diferenciada que daria à arquitetura moderna uma trajetória peculiar em nosso país. Surge aqui uma nuance que fará carreira vitoriosa nas

---

[21] FERRAZ, Geraldo. "Falta o depoimento de Lúcio Costa", *Diário de São Paulo*, 01/02/1948. Republicado em *Lúcio Costa: Sobre a Arquitetura*, p. 119-122. Em 1947, organizado pela revista *Anteprojeto* dos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura, foi publicado um álbum – *Arquitetura Contemporânea no Brasil* – que reunia fotografias de projetos e obras construídas, procurando, em linhas gerais, mostrar o trabalho dos arquitetos brasileiros, principalmente a partir de 1940. Era dedicado "ao arquiteto Lúcio Costa, mestre da arquitetura tradicional e pioneiro da arquitetura contemporânea no Brasil".

[22] Gregori Warchavchik (1896–1976) nasceu na cidade russa de Odessa e iniciou em escola local o curso de arquitetura que seria finalizado em Roma, no *Istituto di Belle Arti*, em 1920. Trabalhou durante dois anos com Marcello Piacentini, transferindo-se em 1923 para o Brasil para trabalhar na Companhia Construtora de Santos, a maior empresa do ramo no país. Ainda na década de 20, publicou em jornais paulistanos diversos artigos sobre arquitetura moderna, sendo que o mais famoso, Acerca da arquitetura moderna, torna-se um dos mais famosos panfletos da defesa dos princípios de Le Corbusier e Walter Gropius no Brasil. Em 1927 constrói a primeira de uma série de casas modernistas – a Casa da Rua Santa Cruz – que, ao lado da Casa Modernista de 1930, torna-se um símbolo do início da arquitetura moderna no Brasil. Foi sócio de Lúcio Costa no início da década de 30, participando também, como professor, da tentativa de renovação do ensino de arquitetura na Escola de Belas Artes. Sua passagem pelo Rio de Janeiro resultou na primeira casa modernista da cidade, a da rua Toneleros, de 1931. [Fontes: FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. "Gregori Warchavchik: introdutor da arquitetura moderna no Brasil", revista *Óculum* n. 2, 1992; *Warchavchik, Pilon, Rino Levi – três momentos da arquitetura paulista* (catálogo de exposição). Museu Lasar Segall, São Paulo, 1983]

[23] Flávio de Carvalho (1899/1973) nasceu em Barra Mansa RJ. Descendente de família tradicional fluminense, estudou em internatos franceses e ingleses. Formou-se em engenharia na Inglaterra na Universidade de Durham, em New Castle, onde freqüentava à noite a Escola de Belas Artes, retornando ao Brasil em 1922, dedicando-se às mais variadas atividades, incluindo a arquitetura, a pintura, a gravura e a escultura. Influenciado pelo surrealismo e pelas leituras de Darwin e Freud, vai ter participação destacada nas vanguardas brasileiras, em especial no movimento antropofágico liderado por Oswald de Andrade. Ainda na década de 20, participa de diversos concursos de arquitetura – Palácio do Governo (1927), Embaixada Argentina no Rio de Janeiro (1928), Farol de Colombo (1928), Universidade de Minas Gerais (1928) e Palácio do Congresso do Estado de São Paulo (1929) – com projetos-manifestos, leitura muito particular do modernismo europeu. Nos anos 50, antecipa em mais de uma década os *happenings* norte-americanos com suas experiências provocativas de rua, passeando com sua roupa tropical ou desfilando na contramão de uma procissão. [Fontes: LEITE, Rui Moreira. "Flávio de Carvalho: o arquiteto modernista em 3 tempos", revista *Óculum* n. 2, 1992; MATTAR, Denise (curadoria). *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico*, 1999; DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*, 1982.]

[24] FERRAZ, Geraldo. "Falta o depoimento de Lúcio Costa", 1948. In: *Lúcio Costa: sobre arquitetura*, p. 120.

[25] COSTA, Lúcio. "Carta depoimento", datada de 20 de fevereiro de 1948 e publicada n'*O Jornal*, de 14 de março de 1948. Republicada em *Lúcio Costa: Sobre arquitetura*, p. 123-128, e posteriormente em *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*. Trata-se de uma resposta ao artigo de FERRAZ, Geraldo. "Falta o Depoimento de Lúcio Costa", de 01 de janeiro de 1948.

cenas crítica e histórica brasileiras – de um lado, a *arquitetura moderna realizada no Brasil*, segundo os princípios estabelecidos na Europa, que foram importados e aplicados em bloco, e que poderia muito bem ter acontecido em qualquer outro país do mundo; de outro, a *arquitetura moderna brasileira*, algo inusitado e surpreendente, que vicejou única e tão somente aqui, encontrando formas e soluções plásticas inusitadas, ganhando por este motivo o interesse e os elogios da crítica estrangeira.

O fluminense Flávio de Carvalho estudou desde cedo na Europa, formando-se engenheiro na Inglaterra. No seu retorno ao Brasil acabou se radicando no Estado de São Paulo, circulando entre São Paulo e Valinhos, cidade no interior, próxima a Campinas. Modernista de primeira hora, sua atuação como arquiteto é bissexta, com apenas duas obras construídas, a sede da Fazenda Capuava, sua residência em Valinhos, e o conjunto residencial no Jardim Paulista, em São Paulo. Seu estilo polêmico e provocativo o levou a participar de diversos concursos de arquitetura, com projetos programáticos e panfletários. O primeiro deles, para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo, de 1927, mereceu três artigos de Mário de Andrade, onde demonstra sua simpatia pela carga teórica presente, mas faz fortes restrições, principalmente à rígida simetria da composição[26]. A crítica de Mário de Andrade é muito acertada, mas não há como negar que sua atuação chamou atenção para a renovação arquitetônica em curso na Europa. Sua presença nas artes plásticas e na cenografia vai ser muito mais expressiva, com significativa contribuição, mas sua fama vai se impor principalmente pelas atitudes polêmicas, em especial suas experiências comportamentais públicas que antecederam em décadas os *happenings* norte-americanos.

Gregori Warchavchik, judeu de origem russa, estudou arquitetura na Itália e mudou-se para Santos para trabalhar na Companhia Construtora de Santos, cargo posteriormente ocupado pelo arquiteto Rino Levi[27]. Radicou-se depois em São Paulo, onde manteve escritório atuante por diversas décadas, com breve interrupção no início dos anos 30, quando se mudou para o Rio de Janeiro para ser professor da Escola de Belas Artes a convite de Lúcio Costa, na época diretor interventor. Chegaram a montar sociedade em escritório de arquitetura, que se encerrou prematuramente após retorno do arquiteto russo para a capital paulista, onde realiza diversas casas fortemente influenciadas pela nascente arquitetura moderna européia e cujo despojamento causou sensação e celeuma, principalmente por afrontar o gosto dominante. Sintomático das dificuldades enfrentadas, os *censores de fachada* da prefeitura municipal não aprovaram o projeto por este não conter os elementos decorativos exigidos para o padrão do bairro. "Seu estratagema – narra Agnaldo Farias – consistiu em mandar um desenho de fachada provido de cornijas e outros adereços em voga, para depois, ao término da obra, justificar sua ausência alegando falta de dinheiro para aplicá-los"[28]. As casas das ruas Santa Cruz, Itápolis e Bahia – projetadas e construídas no final da década de 20 e início da de 30 – tornaram-se pontos de visitação para intelectuais modernistas paulistas e de seus convidados forasteiros, tanto de outros estados como do estrangeiro.

As obras de Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho conformam, no ponto de vista de Lúcio Costa, *uma arquitetura moderna realizada no Brasil*, mas que poderiam ter sido realizadas em qualquer outro lugar, por se caracterizarem como experiências derivadas de

---

[26] ANDRADE, Mário de. "Arquitetura moderna I-II-III". Apud MOREIRA LEITE, Rui. "Flávio de Carvalho: o arquiteto modernista em 3 tempos", p. 26-27.

[27] Ver ANELLI, Renato; GUERRA, Abilio; e KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade*, p. 28.

[28] FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. "Gregori Warchavchik: introdutor da arquitetura moderna no Brasil", p. 15.

modelos exóticos. Ao contrário da outra linhagem, fruto de nossa terra, que sintetiza duas características distintas: *a filiação ao ideário moderno europeu* e a *originalidade nacional*. Tal é a característica fundamental das obras maiores, sendo a obra de Oscar Niemeyer[29] a mais expressiva – "sua obra procede diretamente da de Le Corbusier" ao mesmo tempo em que foi "o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma com já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho". A dupla influência – externa com os princípios modernos, interna com os elementos tradicionais – se amálgama e resulta na exuberância plástica inusitada obtida com o concreto armado na obra de nosso arquiteto maior.

O intrigante da resposta de Lúcio Costa não está no fato de advogar a qualidade superior da arquitetura de Oscar Niemeyer quando comparada aos outros arquitetos modernos brasileiros, uma predileção pessoal que até poderia ser contestada – afinal sempre haverá quem preferisse Affonso Eduardo Reidy – mas totalmente dentro de um quadro argumentativo esperado e previsível. Ora, o surpreendente é que a qualidade superior da obra de Oscar Niemeyer está não exatamente em sua *opção estética* inovadora, mas no cumprimento de um *imperativo moral!* Ao materializar necessidades históricas latentes que advém de vetores culturais atávicos e exóticos, cumpre um destino que ultrapassa as possíveis vicissitudes ou preferências pessoais. O fenômeno estético, nesta perspectiva, está enraizado profundamente em uma experiência histórica coletiva de uma dada sociedade, onde a novidade pode frutificar, mas sempre no sólido terreno da tradição. Quatorze anos depois do *Memorial da Vila Monlevade*, Lúcio Costa volta ao assunto, agora não mais para propor mas sim para consagrar uma visão de mundo, um projeto pessoal que sempre acreditou encarnar as próprias necessidades do país.

---

[29] Oscar Niemeyer (1907–) nasceu no Rio de Janeiro e formou-se em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes, em 1934. Na condição do mais jovem arquiteto, participou da equipe responsável pelo MES. Sua primeira obra individual construída foi a "Obra do berço" no Rio de Janeiro, de 1937, mas em 1935 Carmem Portinho já tinha publicado na revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal um projeto de sua autoria, o Club Sportivo. Seguindo o receituário de Lúcio Costa, construiu o Hotel de Ouro Preto em 1940. Na década de 40 inicia sua colaboração com o político Juscelino Kubitschek, na ocasião prefeito de Belo Horizonte, projetando todos os edifícios da Pampulha, que lhe valeu fama internacional. Sua obra vai culminar com os projetos públicos para a nova capital do país, Brasília, depois de ter assinado significativos nas principais cidades do país – São Paulo (edifícios do Parque do Ibirapuera, Copan), Rio de Janeiro (Hospital Sul-América, Banco Boavista, Casa de Canoas) e Belo Horizonte – e diversos projetos importantes no exterior – Paris (sede do Partido Comunista), Milão (sede da editora Mondadori), Haifa (Universidade), Berlim (conjunto habitacional de Hansa) e Argel (plano urbanístico). Ainda atuante, seus projetos das três últimas décadas – Memorial da América Latina em São Paulo, Teatro de Ópera de Araras, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, etc. – demonstram um esgotamento da capacidade resolutiva, com resultados muito aquém de sua obra anterior, o que levou – injustamente – a crítica internacional mais recente condenar em bloco toda a sua obra. [Fontes: GUTIÉRREZ, Ramón (org). *Architettura e società. L'America Latina nel XX Secolo*; MAILLARD, Robert (dirección). *Diccionario universal del arte y de los arquitectos*]

A dupla paternidade da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e a tradição

> *"No Brasil, tanto em 22 como em 36, os empenhados na 'renovação' foram os mesmos empenhados na 'preservação', quando alhures, na época, eram pessoas de formação antagônica e se contrapunham. Em 22, Mário, Tarsila, Oswald e Cia, enquanto atualizavam internacionalmente a nossa defasada cultura, também percorriam as cidades antigas de Minas e do norte, na busca 'antropofágica' de nossas raízes; em 1936, os arquitetos que lutaram pela adequação arquitetônica às novas tecnologias construtivas, foram os mesmos que se empenharam com Rodrigo M. F. de Andrade no estudo e salvaguarda do permanente testemunho do nosso passado autêntico"*[30].
> Lúcio Costa, *SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1970

Em um texto já na sua vida madura – *Semana de 22 e a arquitetura* –, Vilanova Artigas[31] acabou por contradizer duas afirmações defendidas em sua juventude no famoso texto de 1952 – *Os caminhos da arquitetura moderna*. A primeira afirmação diz respeito ao papel histórico de Le Corbusier[32], a quem Artigas atribui o sórdido papel de, a serviço da patronagem

---

[30] COSTA, Lúcio. "SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", 1970. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 437.

[31] João Batista Vilanova Artigas (1915–1985) nasceu em Curitiba PR. Iniciou curso universitário na Escola de Engenharia do Paraná, mas acabou se transferindo para o curso de arquitetura da Escola Politécnica de São Paulo, radicando-se em definitivo na cidade. Antes de se formar no final de 1937, estagiou no escritório de Oswaldo Bratke em 1936/37, onde, entre outras atividades rotineiras de iniciantes, detalhava esquadrias, o que se mostrou posteriormente fundamental na sua obra de arquiteto. Em 1938, a convite de Gregori Warchavchik, participou como associado do concurso para o Paço Municipal de São Paulo, obtendo o segundo lugar. Logo após, na própria escola onde se formou, iniciou carreira docente intensa e engajada, que culminou na construção da FAU-USP (edifício e metodologia de ensino) em 1961. Como arquiteto, após uma primeira fase com forte influência do organicismo de Frank Lloyd Wright, torna-se o principal ideólogo do chamado *brutalismo paulista*, defesa radical das construções em concreto armado aparente, com estruturas arrojadas e grandes vãos, onde a grande integração com o território ao nível do solo e as transformações internas das plantas e programas eram defendidas como alavancas da transformação social em prol de uma sociedade mais democrática. Além do mencionado edifício da FAU-USP, quase sempre com seu sócio Carlos Cascaldi, projetou significativos edifícios com os mais variados programas: o Estádio do Morumbi, o edifício residencial Louveira, a Garagem de barcos Santa Paula Iate Clube, dezenas de casas unifamiliares – todos na cidade de São Paulo –, os Ginásios Estaduais de Itanhaém e Guarulhos, o conjunto habitacional Zezinho Magalhães em Guarulhos e as Estações rodoviárias de Londrina e Jaú. Participou ativamente da vida institucional – com Eduardo Kneese de Mello e Rino Levi, foi um dos mais ativos criadores do IAB-SP – e política – desde o segundo pós-guerra era filiado ao Partido Comunista Brasileiro – do país. Em 1969 foi cassado pelo regime militar, sendo aposentado compulsoriamente do cargo na universidade. Retornou após a anistia, um pouco antes de sua morte. [Fonte: ARTIGAS, Rosa (org). *Vilanova Artigas*]

[32] Charles-Édouard Jeanneret (1887–1965), vulgo Le Corbusier, nasceu na cidade suíça de La Chaux-de-Fonds. Sem cursar formalmente uma escola de arquitetura, seu desprendimento e interesse acabaram por lhe proporcionar o mais intenso aprendizado, tendo contato direto com as mais variadas fontes da nova arquitetura que nascia no início do século 20 – esteve com Josef Hoffmann em Viena (1907), com Tony Garnier em Lyon (1908), com Auguste Perret em Paris (vários meses em 1910) e com Peter Behrens em Berlim (1911/12). Desde o início de suas considerações sobre a nova arquitetura – que se expressavam através de projetos não construídos e de textos –, Corbusier defendia uma articulação de escalas, que envolvia a cidade, o edifício e o objeto utilitário, englobando-os em um mesmo raciocínio que derivava diretamente da nova sociedade industrial que se instaurava no mundo ocidental, reordenando as relações humanas. Ao buscar uma arquitetura e um urbanismo que fossem consonantes com a nova sociedade industrial acabou dando um novo significado e um novo sentido para a disciplina. O uso intensivo do concreto armado e a apropriação do conceito fabril de standard, levaram-no, ainda na década de 10, a formular a estrutura *Domino* – arranjo de pilares, vigas, lajes e escadas que permitiria a construção de qualquer programa arquitetônico. Em 1922 propôs a Cidade contemporânea para 3 milhões de habitantes, emblema até hoje da cidade funcional pois já setorizava a cidade segundo as atividades humanas e alavancava o automóvel ao posto de principal veículo de transporte. Foi um dos mais entusiasmados fundadores dos CIAM – Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – e o principal redator da *Carta de Atenas*, de 1945. Seus diversos livros – *Por uma arquitetura*, 1925, *Os três estabelecimentos humanos*, 1945, e dezenas de artigos sobre arquitetura e urbanismo – são republicados até hoje em todo o mundo. Sua obra construída é pequena proporcionalmente ao total de obras concebidas, mas numericamente expressiva e qualitativamente exuberante. A Ville Savoye, de 1929, a Unidade de Habitação em Marselha, 1947, a capela de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp, 1950, a cidade e os palácios de Chandigarh na Índia, 1951, o Convento de La Tourette, 1957 e diversas outras, são obras que exemplificam o que há de melhor na produção arquitetônica do século passado. Le Corbusier manteve estreito contato com o Brasil mas, devido os acasos da história, não teve a oportunidade de

americana, tentar "convencer a burguesia de que ainda há o que fazer, que é possível postergar a data da derrocada".[33] A segunda é sobre o radicalismo de fachada dos artistas modernistas liderados por Mário de Andrade na década de 20, que "criaram uma auréola revolucionária que aumentava ou diminuía conforme convinha à classe dominante"[34], fato que teria sido comprovado pela posterior cooptação, por parte do governo reacionário de Getúlio Vargas, desses falsos intelectuais de esquerda. No texto de 1977, Artigas revê as avaliações anteriores, redefinindo sua visão sobre a origem de nossa arquitetura moderna: "A contribuição de Le Corbusier para o projeto do edifício do Ministério é inegável. Tem sido afirmada e reafirmada tantas vezes que não vale a pena pormenorizá-la. Cabe-nos, entretanto, constatar que o terreno cultural achava-se como que preparado, dominado por figuras que puderam valorizar e assimilar com lucidez a experiência artística do mestre francês, conformando-a aos ideais nacionalistas e reformadores da revolução de 30."[35]

As críticas contundentes do início da década de 50 que Artigas dirigiu a Le Corbusier e aos modernistas foram feitas a partir de um quadro político-partidário onde prevalecia um marxismo radical, ainda não devidamente informado das "más notícias" do leste europeu. Nesse momento, onde a revolução socialista mundial pareceu a muitos como uma realidade palpável, o funcionalismo corbusiano e o culturalismo modernista brasileiro eram tomados pelo arquiteto paulista como mecanismos ideológicos e diversionistas. A mudança de seu ponto de vista histórico se dá após uma revisão política-ideológica, onde abandona a perspectiva internacionalista em prol da autonomia econômica e cultural do país. Sob a nova ótica, era não só justificável, mas também admirável e louvável a busca de uma síntese entre as raízes da cultura brasileira e a atualização civilizacional ambicionada pelos modernistas de São Paulo na década de 20, lição digerida e adaptada pelos arquitetos cariocas na década seguinte. A arquitetura moderna, vista no primeiro momento como expressão da classe dominante, ganha na versão mais atualizada de Artigas um papel transformador ao caracterizar uma tradição arquitetônica genuinamente nacional, que alia dois vetores positivos e essenciais: *a independência cultural* e a *autonomia tecnológica*.

Mesmo sendo os dois ajuizamentos históricos derivados de posturas políticas – comprovando que para Artigas a arte e a arquitetura sempre devem estar a serviço de projetos com abrangência social que transcendam interesses restritos e particulares[36] – a recusa inicial de entrar em uma discussão estética é substituída por uma ênfase à "memória formal brasileira" e pelo elogio à "genialidade" de Oscar Niemeyer, endossando as palavras que Lúcio Costa repetiu durante quase toda sua vida.[37] Ou seja, se a primeira postura obliterava os estudos

---

ver uma obra sua construída no país. Por sua obra, militância e – principalmente – difusão de suas idéias no seio das diversas sociedades, seguramente Le Corbusier pode ser considerado o principal arquiteto do século 20 e um dos mais importantes intelectuais do período. [Fonte: MAILLARD, Robert (dirección). *Diccionario universal del arte y de los arquitectos*]

[33] ARTIGAS, Vilanova. "Os caminhos da arquitetura moderna" in *Caminhos da arquitetura*, p. 75.

[34] ARTIGAS, Vilanova. "Os caminhos da arquitetura moderna" in *Caminhos da arquitetura*, p. 78.

[35] ARTIGAS, Vilanova. "Semana de 22 e a arquitetura" in *Caminhos da arquitetura*, p. 126. O artigo foi originalmente publicado na revista *Módulo* n. 45, Rio de Janeiro, Editora Avenir, mar./abr. 1977

[36] "Jovens arquitetos. Ao sairdes da nossa querida Faculdade para enfrentar a vida profissional, tão cheia de lutas mas ao mesmo tempo tão fértil em alegrias e estímulos do trabalho criador, abrem-se diante de vós as avenidas de um futuro radioso e feliz. Tende a certeza de que o vosso futuro se confunde com o do nosso povo e da nossa pátria – futuro de progresso e felicidade." Vilanova Artigas, discurso "Aos formandos da FAUUSP", 1955. In: ARTIGAS, Vilanova. "Os caminhos da arquitetura moderna" in *Caminhos da arquitetura*, p. 21-22.

[37] "Com as obras de Pampulha, Oscar Niemeyer organiza a síntese necessária ao encaminhamento da arquitetura brasileira na direção segura que a caracteriza. Lúcio Costa já chamou sua presença de milagre. A força de seu gênio, a partir das obras de Pampulha, conduziu arquitetura brasileira para caminhos amplos e fecundos que fazem da possibilidade de pesquisa formal pelos mais jovens um vasto campo cultural." ARTIGAS, Vilanova. "Semana de 22 e a arquitetura" in *Caminhos da arquitetura*, p. 127.

estéticos de um fenômeno de antemão condenado, a segunda abria-se para a materialidade e expressividade das formas, induzindo à compreensão dos mecanismos que possibilitaram "novos símbolos, como, por exemplo, a coluna do Palácio do Alvorada, que Malraux chamou de *cariátide*".[38] Essa redefinição não é fruto de nenhuma inovação teórica abrupta ocorrida no pensamento de Artigas, mas tributária de encaminhamentos acomodatícios adotados pelo Partido Comunista e do novo ambiente intelectual pós-reabilitação do modernismo por parte de alguns intelectuais paulistas[39], fenômeno intelectual-acadêmico que fomentou novos encaminhamentos estético-culturais, em especial a Tropicália.

Levando em conta a participação pífia da arquitetura na Semana de Arte Moderna ocorrida em São Paulo no ano de 1922, ganha relevância a relação estabelecida por Artigas entre este evento artístico e a arquitetura moderna brasileira, que surgirá com pelo menos dez anos de defasagem e em outro cenário, o Rio de Janeiro. Sendo dominada pelas artes plásticas e literatura, a Semana paulista não poderia fornecer à arquitetura soluções formais de uma maneira imediata, mas apenas *mediata*. Quando Artigas afirma que "o terreno cultural achava-se como que preparado", refere-se seguramente ao esforço modernista de "descoberta das *raízes brasileiras do universo*"[40], que vai de encontro à visão que Lúcio Costa tinha do período: "Ao contrário do que ocorreu na maioria dos países, no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura das suas raízes, de sua tradição, tanto em São Paulo nos anos 20, como no Rio, em Minas, sul e nordeste nos 30, propugnando pela defesa e preservação do nosso passado válido (SPHAN)"[41]. Os intelectuais de 22 e 36 – para alinhar as palavras de Lúcio Costa, que abre como epígrafe este sub-capítulo, com as de Vilanova Artigas – compartilham do mesmo espírito de síntese entre a *renovação* e a *preservação*. Essa reavaliação histórica – que não é apenas de Artigas, como veremos a seguir – tem como resultado imediato o restabelecimento da dupla paternidade de nossa arquitetura moderna – *Le Corbusier* e a *tradição brasileira* – e como subproduto uma certa maneira de ver a evolução histórica de nossa arquitetura que acabará condicionando a historiografia que começa a se formar neste período.

---

[38] ARTIGAS, Vilanova. "Semana de 22 e a arquitetura" in *Caminhos da arquitetura*, p. 127.

[39] Em especial os poetas e professores da USP e PUC-SP Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos.

[40] ARTIGAS, Vilanova. "Semana de 22 e a arquitetura" in *Caminhos da arquitetura*, p. 126.

[41] COSTA, Lúcio. "Razões da Nova Arquitetura", 1934, post scriptum de 1931, in *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 116.

Justaposição de técnicas tradicionais e modernas

> *"Os primeiros passos para a criação de uma arquitetura moderna de* caráter local *são creditados, nas publicações recentes, a Lúcio Costa. No entanto, a despeito de seus escritos serem tão influentes quanto suas obras, e de ele ser repetidamente louvado como o teórico do movimento e mesmo como pioneiro em alguns setores da pesquisa do patrimônio artístico nacional, ninguém até agora reconheceu, salvo engano, que boa parte dos estudos da arquitetura brasileira deriva do modelo de análise por ele elaborado. Não por acaso são estes estudos que insistem na importância do arquiteto para a criação de uma arquitetura moderna* autenticamente *nacional"*[42].
> Marcelo Puppi, *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*, 1998

Sabemos que o pequeno texto de Artigas, que veio à luz em 1977 na forma de artigo publicado na revista Módulo, não é a origem da discussão sobre a paternidade de nossa arquitetura moderna – na verdade, trata-se de uma discussão sempre presente e que antecede até mesmo a famosa polêmica entre Lúcio Costa e Geraldo Ferraz referida anteriormente –, mas vinda de uma personalidade tão emblemática no cenário artístico nacional, nos damos conta de seu recrudescimento e de quanto ela calava fundo nas discussões intelectuais da década de 70. Não é de se estranhar, portanto, que o texto de Artigas seja quase contemporâneo do mais amplo estudo já realizado até hoje sobre nossa arquitetura moderna: *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, do francês Yves Bruand, cuja versão em português veio à luz em 1981. Originalmente tese de doutorado defendida em 1971, *L'architecture contemporaine au Brésil* narra a epopéia de nossa arquitetura com um *roteiro* decalcado nas idéias dos próprios protagonistas que a produziu – os *arquitetos modernos brasileiros*. O que temos aqui é uma completa sintonia entre a reavaliação histórica operada por Vilanova Artigas e o restabelecimento da ótica modernista como fomentadora de pesquisas da história da arquitetura brasileira.

No que diz respeito ao tema aqui tratado – a trajetória teórica e prática de Lúcio Costa que culminará em Brasília – Yves Bruand vê com clareza o sentido geral da obra do arquiteto e urbanista carioca e sua presença profunda e inspiradora na arquitetura brasileira: "todas as tentativas que fez para encontrar um vocabulário novo, que fosse ao mesmo tempo internacional e local, moderno e ligado ao passado, foram logo estudadas e serviram como fonte de inspiração a um movimento ativo de pesquisas nesse sentido, que é uma das características mais marcantes da nova arquitetura brasileira. Essa influência foi ao mesmo tempo profunda e difusa".[43] Bruand salienta que a influência de Lúcio Costa não se faz de maneira restritiva, o que poderia levar a criações repetitivas e estereotipadas. Ao contrário, sua linha de pensamento "forneceu uma moldura flexível", onde os diversos arquitetos que a seguiram puderam encontrar uma solução pessoal que equacionasse a problemática colocada.

São diversos os encaminhamentos pessoais que derivaram das idéias de Lúcio Costa, entre eles o do arquiteto Francisco Bolonha. Bruand destaca que este se limita à *justaposição* de técnicas tradicionais e modernas, enquanto Lúcio Costa chega a mais completa *integração* – conceito que Bruand não chega a desenvolver a contento, o que nos levará a retomá-lo mais à frente –, obtendo um conjunto unitário. O autor francês alinha alguns outros arquitetos, percebendo nas variações pessoais algumas constantes formais que lhe permitem supor "duas

---

[42] PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*, p. 17.

[43] BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p. 140.

correntes: uma visando a explorar as condições locais ao acentuar o caráter rústico, outra procurando um vocabulário novo, fruto da técnica contemporânea, que, embora inteiramente diferente daquele utilizado no passado, inscreva-se na mesma linha e o lembre sutilmente".[44] Segundo Bruand, estas duas correntes seriam variações dentro da mesma escola – a da Região Sul do país. Uma segunda escola, também fundada na busca de uma fusão entre o tradicional e o moderno, teria se desenvolvido com grande autonomia no nordeste brasileiro, em especial nos estados de Pernambuco e Bahia, com destaque para as obras de Paulo Antunes Ribeiro, Delfim Moreira e Luís Nunes. Esta segunda corrente estaria fora da influência direta de Lúcio Costa, o mesmo tendo acontecido com os irmãos Roberto[45], participantes da primeira corrente, mas cuja obra desenvolve-se em paralelo a do mestre carioca, no mesmo tempo e lugar.

A avaliação de obras e arquitetos feita por Bruand nos parece muito correta, identificando nuanças pessoais e proximidades de grupo, o que lhe permite, ao mesmo tempo, destacar a contribuição de cada individualidade e propor sua inserção em "correntes", "movimentos" e "escolas". O limite da avaliação crítica de Bruand se dá, contudo, quando atribui univocamente a escolhas pessoais o encontro de uma fórmula mais ou menos feliz para a *fusão entre o tradicional e o moderno* dentro da "moldura flexível" fornecida por Lúcio Costa. É evidente que a inteligência e o talento dos arquitetos citados, Lúcio Costa em especial, estão acima de quaisquer dúvidas e são, em última instância, as escolhas pessoais e os desenvolvimentos obtidos que determinam a qualidade final das obras arquitetônicas. Se para a crítica formalista da arquitetura a capacidade individual em converter discursos em formas já seria suficiente para chegar a considerações aprofundadas e juízos definitivos de valor, não podemos dizer o mesmo para a história da arquitetura preocupada em compreender o fenômeno estético em sua inserção no campo mais vasto da sociedade. Estamos diante da relativa autonomia da arte: ao mesmo tempo em que uma obra de arte tem suas qualidades asseguradas pela coerência estrutural e observância estrita da visão de mundo do artista, esta última jamais é uma invenção subjetiva e descolada da realidade, pois certamente se escora no campo das possibilidades determinado objetivamente pela época em que o artista está inserido.

Nesse sentido, ao personalizar o evento histórico, Bruand acaba por reduzi-lo a uma seqüência de correntes e escolas, aonde as afinidades pessoais vão agrupando e dividindo os artistas participantes. O risco mais evidente de tal procedimento é reduzir a compreensão histórica a uma avaliação material das obras construídas. Mesmo considerando que o estudo das *afinidades* formais é algo essencial, não podemos nos esquecer que ao se deter unicamente aos aspectos técnicos e formais, corre-se o risco de distinguir obras formalmente distintas que se estruturam no mesmo *conceito* e aproximar obras apartadas intelectualmente que possuem coincidências figurativas aparentes. Uma história estético-materialista da

---

[44] BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p. 143.

[45] Marcelo Roberto (1908–1964), Milton Roberto (1914–1953), Maurício Roberto (1921–) nasceram no Rio de Janeiro e se formaram arquitetos na Escola Nacional de Belas Artes em 1930, 1934 e 1944, respectivamente, tornando-se titulares do escritório MMM Roberto. Ainda sem a parceria do irmão mais jovem, projetaram dois dos mais significativos exemplares da arquitetura moderna brasileira: os edifício-sede da ABI – Associação Brasileira de Imprensa, em 1936, e o Aeroporto Santos Dumont, em 1937. A arquitetura dos irmãos se caracterizava pela extrema racionalidade construtiva e funcional segundo os princípios corbusianos, com grande atenção pelos aspectos climáticos. Nos edifícios Instituto de Resseguros (1941), Colônia de férias da Tijuca (1943), Seguradoras (1949) e Marquês de Herval (1952) – mesmo que neste último tenham sido criminosamente retirados – o desenho inventivo dos suportes com *brise-soleil* constitui enorme contribuição para a consolidação formal daquilo que seria identificada como arquitetura moderna brasileira, onde a racionalidade construtiva é contestada pela exuberância formal que muitas vezes chega ao limite da ilusão de movimento. Os irmãos Roberto tiveram participação destacada no concurso para o Plano-Piloto de Brasília, dividindo com o escritório Rino Levi Arquitetos Associados a terceira colocação [Fonte: GUTIÉRREZ, Ramón (org). *Architettura e società. L'America Latina nel XX Secolo*]

arquitetura deve considerar, assim como faz Yves Bruand, essa rede de influências entre os participantes de um movimento cultural, afinal é justamente este o mecanismo de transmissão de idéias e soluções formais. Mas deve também sempre se lembrar que este fenômeno corriqueiro e importante é apenas uma das pautas na gestação e desenvolvimento de um encaminhamento estético-cultural. Bruand visivelmente intui a limitação de sua abordagem ao se referir mais de uma vez à um indefinido "parentesco de espírito"[46] entre a arquitetura moderna brasileira e a arquitetura colonial, mas visivelmente seu método era incapaz de dar conta do problema ao ponto de forjar uma explicação aceitável.

Nosso trabalho tem como ponto de partida a hipótese de que o projeto de Lúcio Costa ultrapassa em muito uma mera preferência pessoal por um estilo ou corrente arquitetônica. Trata-se sim de uma versão pessoal – a mais sofisticada e de maior inserção no âmbito da arquitetura e urbanismo – para um projeto cultural de pretensões muito abrangentes que se esparramou pelo Brasil a partir de sua gestação no modernismo paulista da década de 20. Um projeto estético que se outorgou o direito e a obrigação de solucionar problemas profundos de nossa existência coletiva e que tinha como meta maior a cristalização um *caráter nacional* expresso harmoniosamente por uma cultura de base e uma arte de elite organicamente articulados. Assim visto, a *integração* entre tradição e modernidade deixa de ser uma opção estética de ordem pessoal e ganha seu verdadeiro estatuto – a de ser um engajamento em um dos encaminhamentos historicamente possíveis – quem sabe, o mais viável naquelas circunstâncias – na constituição da nossa nacionalidade.

A importância da obra de Lúcio Costa não está apenas na qualidade intrínseca de seus projetos ou de seus textos, mas na acomodação que eles fazem dentro da arquitetura e do urbanismo de uma visão de mundo forjada fora das hostes do *metier*. As peculiaridades da atuação de Lúcio Costa – o envolvimento precoce na problemática do ensino, a insistência em fomentar a produção de caráter coletivo apesar de sua propensão individual ao isolamento, o engajamento na preservação do patrimônio arquitetônico nacional, a participação indireta nos desígnios do poder público, sua luta de décadas para transformar Oscar Niemeyer no *gênio* de nossa arquitetura – quando vistas sob a ótica do fomentador cultural que sempre foi, deixam de ser aspectos isolados ou complementares de sua atuação profissional para se mostrarem facetas de uma mesma e constante visão de mundo. Visão esta totalmente tributária do modernismo paulista, como sempre soube e nunca escondeu Lúcio Costa, que por diversas vezes voltou ao tema, como é o caso da justificativa para o *Salão de 31*: "Daí a idéia de romper com a já cansada monotonia das mostras anteriores convocando a participar do Salão Oficial aqueles artistas de certo modo comprometidos com a Semana de 22, cujo verdadeiro propósito, no fundo, fora de entrosar a nossa mais autêntica seiva nativa, as nossas raízes, à seara das novas idéias oriundas do fecundo século XIX, já então, na Europa, na terceira fase da sua eclosão. Objetivava-se com isto realizar aqui, conquanto tardia, uma lúcida e necessária renovação".[47]

Em *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*, livro que veio à luz em 1998, Hugo Segawa se propõe o desafio de tirar de Yves Bruand o privilégio da autoria do único manual sobre a arquitetura brasileira do século XX e corrigir a perspectiva equivocada adotada pelo autor

---

[46] BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p. 142. Bruand, na mesma página, refere-se também à "fusão espiritual" obtida por Lúcio Costa entre técnicas antigas e modernas. Como não considera a concepção cultural de *integração* que orienta a obra de nossos modernistas, Bruand fica desarmado para operar a transposição das questões "espirituais" para as imediatamente materiais – as técnicas construtivas. O tom vago de suas afirmações apenas denotam o limite metodológico de sua obra, incapaz de ultrapassar as descrições e os elementos materiais imediatamente observáveis.

[47] COSTA, Lúcio. "Salão de 31" in *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 71.

francês. Não escapou a Segawa a abordagem laudatória e apologética do modernismo realizada pelo autor de *Arquitetura Contemporânea Brasileira* e o conseqüente arraigamento do preconceito que os arquitetos modernos brasileiros tinham em relação aos outros estilos. Bruand, em sua opinião, "assimilou todos os preconceitos modernistas contra a arquitetura do ecletismo"[48]. À falta de distanciamento constatada em Bruand, Segawa pretende responder com um caminho crítico mais isento, que dê voz às diversas manifestações em curso. Daí o plural do título – *Arquiteturas no Brasil* deve atender à constatação prévia de que "não há definição unívoca de modernidade"[49], mas sim múltiplas *modernidades*. Temos aqui um consciente abandono da trincheira da história da arte e da arquitetura que nos garantia o termo "modernismo" em prol de uma abordagem mais larga do fenômeno histórico resultante da introdução do conceito de "modernidade". A semântica adotada por Hugo Segawa – "a busca de alguma modernidade", "modernidade pragmática", "modernidade corrente", "episódios de um Brasil grande e moderno" – confirma a prevalência de uma visão de história apoiada nos vetores gerais da evolução social. Como resultado, sob esses rótulos genéricos temos uma grande homogeneização do juízo de valor das diversas *arquiteturas brasileiras* que, dentro de suas possibilidades, participam com mesmo empenho da modernização tecnológica e social do país.

A periodização de Hugo Segawa tem como critério básico o modo como cada momento se relaciona com o processo de modernização tecnológica e social do país. O primeiro modernismo – de Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho –, tributário do funcionalismo vanguardista europeu, é chamado de "modernismo programático" por se ater ao ideário sem ter o devido conhecimento técnico e apropriação tecnológica adequada para colocá-lo em prática. Simultaneamente a esse modernismo engajado, temos a "modernidade pragmática", um sem número de experiências construtivas dos mais diversos extratos – industrialismo de Roberto Simonsen, moderno *a la Perret*, arranha-céu Art Déco –, cujo ponto comum é a modernização da construção civil. Ao processamento histórico resultante do encontro entre Le Corbusier e o grupo de Lucio Costa, Segawa chama de "modernidade corrente", adjetivação indicativa da hegemonia desta em relação às outras modernidades. Mais do que explicar o motivo da hegemonia, Hugo Segawa alinha em seqüência cronológica os diversos episódios – reforma da Escola de Belas Artes, vinda de Corbusier, a presença de Juscelino Kubitschek, etc. – e os diversos edifícios modernos relevantes derivados dessas circunstâncias – Pavilhão brasileiro em Nova York, MES, Pampulha, etc. Seu método se mostra esquemático e ineficaz ao tratar questões de fundo, em especial a síntese primitivismo-modernização da "modernidade corrente", e os resultados que obtém na compreensão das razões da hegemonia ficam aquém das considerações de Bruand[50].

---

[48] SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, Edusp, São Paulo, 1998, p. 15.

[49] SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, Edusp, São Paulo, 1998, p 16.

[50] Tal crítica é pontual e não visa desqualificar o excelente trabalho de levantamento de fontes realizado por Hugo Segawa e no qual o presente trabalho se apóia com constância.

Genealogia de uma visão de mundo

> *"O Brasil é país de contrastes, resultado de um período de especulação febril. Barracos toscos pululam como cogumelos nas áreas livres das grandes cidades e nos terrenos, ridiculamente caros, de sua periferia. Nenhum equilíbrio da estrutura social e nenhum planejamento urbano em grande escala serão possíveis antes que esse caos financeiramente seja controlado. Apesar disso, o prodígio da arquitetura brasileira floresce como uma planta tropical"*[51].
> Sigfried Giedion, *O Brasil e arquitetura contemporânea, 1956*

Os argumentos desenvolvidos por Yves Bruand em 1971 participam de uma genealogia intelectual pouco visível mas vigorosa, à qual pertence, entre outras produções intelectuais, um livro de 1956 e lançado pela primeira vez em português há poucos anos: *Arquitetura Moderna no Brasil*[52], publicado em inglês próximo do início da construção de Brasília, com edições em francês e alemão nos anos subseqüentes. O autor, Henrique Mindlin[53], era arquiteto de projeção e manteve por anos uma profícua associação com o arquiteto italiano Giancarlo Palanti. Parido próximo ao fecho do período heróico da constituição de nossa arquitetura moderna – a construção da nova capital brasileira no planalto central –, o livro de Mindlin tem como intenção flagrante a divulgação mundial de um modo nacional específico de materializar os pressupostos modernos, ou seja, a *brasilidade* de nossa arquitetura.

Foi em viagem pelo Estados Unidos em 1943, logo após inauguração da exposição *Brazil Builds* promovida pelo MoMA de Nova York, que Henrique Mindlin tomou contato com expressão forjada pelos norte-americanos e que teria longa vida na crítica internacional – *Brazilian School* ![54] Entusiasmado com a exposição e com sua repercussão, da qual participou como autor de uma obra, Mindlin conceberá, alguns anos depois, uma obra que pretendia ser a continuação do catálogo realizado na ocasião: "este trabalho foi concebido como um suplemento ao livro *Brazil Builds,* de Philip Goodwin, uma magnífica apresentação da antiga e da nova arquitetura no Brasil, publicado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, e ilustrado com esplêndidas fotografias de G. E. Kidder Smith. No entanto, como *Brazil Builds* está esgotado há vários anos, decidiu-se mais tarde incluir aqui alguns exemplos mais importantes ali mostrados anteriormente. Assim será possível dar uma imagem mais completa do desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, dos seus primórdios no final dos anos 20 até os dias de hoje"[55].

O assumido *suplemento* de *Brazil Builds* concebido por Henrique Mindlin – *Arquitetura moderna no Brasil* – herda daquele aspectos estruturais e estilísticos, em especial a retórica que explora o liame espiritual entre as arquiteturas moderna e colonial, inflando a percepção de

---

[51] GIEDION, Sigfried. "O Brasil e arquitetura contemporânea", maio de 1956. In: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*, p. 17.

[52] MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.*

[53] Henrique Ephim Mindlin (1911-1971) nasceu em São Paulo e formou-se engenheiro-arquiteto na Universidade Mackenzie em 1932. Foi um dos mais importantes divulgadores da arquitetura moderna no exterior e, além do livro *Arquitetura Moderna no Brasil,* teve participação destacada na realização da mostra de arquitetura brasileira no MoMA de Nova York, em 1943, que resultou no lendário catálogo *Brazil Builds.* Atuou em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde se radicou na década de 50. Em 1957, com Giancarlo Palanti, Henrique Mindlin foi o quinto colocado no concurso para o Plano Piloto da nova capital do Brasil.

[54] SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990,* p. 102.

[55] MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*, p. 21.

BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO

uma *tradição nacional* em total consonância com o discurso de Lúcio Costa, que passou toda a vida costurando e recosturando sua versão.Tanto no texto do arquiteto autor como no prefácio assinado por Sigfried Giedion – que também prefaciaria o livro sobre Affonso Eduardo Reidy lançado na Alemanha em 1961 – vamos encontrar diversas afirmações sobre as vicissitudes – quase todas positivas – de nossa arquitetura moderna, seu enraizamento em nosso passado cultural, sua capacidade de fusionar elementos da tradição construtiva colonial aos aspectos técnicos e funcionais do ideário europeu. Para justificar tal especificidade, Giedion e Mindlin vão fazer uso de noções pouco afeitas ao discurso arquitetônico, tais como a *miscigenação racial brasileira*, a *elasticidade mental* de nosso povo, a *integração com a natureza tropical*...

Contudo, talvez fruto do distanciamento histórico de mais de uma década da obra que o inspirava, quem sabe devido ao fato de ser arquiteto atuante, portanto mais afeito à prática do que ao discurso – o fato é que o texto de abertura escrito por Mindlin repassa as antigas premissas, mas os abandona na fase final da argumentação. Ao indicar os fatores que explicariam o grande desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, ele vai apontar para dois fenômenos históricos muito mais prosaicos: em primeiro lugar, a "pesquisa sobre os problemas da insolação", desenvolvidas com o aporte científico e acadêmico de Lúcio Rodrigues Martins na Escola Politécnica de São Paulo e mais tarde prosseguida no Rio de Janeiro por outros especialistas; em segundo lugar, o "desenvolvimento de uma técnica avançada de uso do concreto armado, que resultou não só em estruturas mais leves e elegantes, mas também em uma economia significativa, em comparação com o custo da construção em outros países". Graças à formação sólida de nossos engenheiros, entre eles Emílio Baumgart e Joaquim Cardozo, notoriamente capazes de traduzir os problemas arquitetônicos em soluções práticas adequadas, foi possível a concretização deste segundo fator. E Mindlin conclui: "Esses dois fatores estão associados diretamente às duas características mais salientes da arquitetura moderna no Brasil: o emprego de grandes superfícies de vidro, protegidas, quando necessário, por brise-soleil, e o uso de estruturas livres, apoiadas sobre pilotis, com o térreo aberto quando possível. Essas duas características mostram também a marcante influência de Le Corbusier"[56].

Como pode se ver, é possível explicar a qualidade ou as características essenciais da arquitetura moderna brasileira sem munir-se de fatores raciológicos, mesológicos ou culturais. Henrique Mindlin, com sobriedade, precisão e honestidade, busca nos homens que realmente participaram dos eventos narrados e nas circunstâncias históricas concretas em que estavam inseridas as explicações para os encaminhamentos e materializações constatadas. São os homens atuais – arquitetos, os engenheiros, os cientistas –, motivados por circunstâncias históricas específicas – os novos cálculos para concreto armado, a presença de Le Corbusier, a consciência que a tecnologia permitiria solucionar inconvenientes advindos do clima – que estão em cena. Que os argumentos anteriores – baseados em crenças forjadas em ambientes intelectuais já um tanto longínquos – tenham sobrevivido em meio ao seu discurso direto e quase sempre desprovido de generalizações ou empréstimos conceituais, é uma pequena prova da força impressionante do conceito transformado em lugar-comum, que metaforicamente poderíamos imaginar como sua conversão em uma espécie de *Leitmotiv* ideológico que dá inteligibilidade às coisas pela simples presença no discurso.

Se em Henrique Mindlin os conceitos culturalistas e assemelhados aparecem de forma assessória e quase decorativa, no prefácio de Sigfried Giedion eles constituem a base da

---

[56] MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*, p. 32-33.

argumentação. Giedion se mostra, como podemos ver na epígrafe deste subcapítulo, surpreso com o contraste entre a carência econômico-social do Brasil e a pujança de sua arquitetura. Diante da falta de uma base civilizacional consistente que explicasse a manifestação estético-arquitetônica em curso, Giedion afirma que "há qualquer coisa de irracional no desenvolvimento da arquitetura brasileira"[57]. Amplia sua perplexidade também para a tão propalada influência corbusiana: "Sem dúvida, a vinda de Le Corbusier ao país, em 1936, ajudou as vocações brasileiras a encontrar seu próprio caminho. Mas Le Corbusier tinha visitado muitos outros países sem que nada resultasse, salvo manchetes hostis nos jornais, como aconteceu certa vez em Nova York"[58]. Se a influência cultural externa e a base material interna eram causas insuficientes, onde buscar então a explicação para o estágio atual da arquitetura moderna no Brasil? Giedion recorre à metafórica orgânica: "o prodígio da arquitetura brasileira *floresce* como uma planta tropical"; "a arquitetura contemporânea deitou *raízes* no solo tropical"; "o livro de Mindlin deixa evidente o florescimento da arquitetura brasileira a partir dos anos 30"[59]. Na falta de elementos de ordem material mais evidentes que pudessem explicar o rápido desenvolvimento da arquitetura de concreto armado no Brasil, Giedion apela para uma explicação mediata e já devidamente codificada. A relação do homem com o meio tropical entra em cena, devidamente chancelada pela autoridade de Gilberto Freyre[60] e Hermann von Keyserling[61]. São as características de ambos – homem e meio – e sua interação específica que conformam um quadro ideal para a arquitetura moderna "vicejar".

Fazendo jus ao fato de ser uma obra de divulgação, a finalidade maior do livro de Henrique Mindlin era cantar uma ode em homenagem à nossa arquitetura, enaltecê-la mais uma vez com novos projetos dos arquitetos já consagrados, dar-lhe uma amplitude ainda mais larga espraiando para um número muito maior de autores e projetos os epítetos anteriormente atribuídos apenas aos mestres e obras-primas. Ao lado de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Affonso Reidy, Irmãos Roberto, Álvaro Victal Brazil, Atílio Correa Lima e Rino Levi – presentes em *Brazil Builds* –, teríamos agora entronizados Francisco Bolonha, Sérgio Bernardes, Eduardo Corona, Hélio Duarte, Ícaro de Castro Mello, Olavo Redig de Campos e outros. Os fatores que

---

[57] GIEDION, Sigfried. "O Brasil e arquitetura contemporânea". In: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*, p. 17. Se em Giedion a ausência de uma base política, social e tecnológica necessária à introdução da arquitetura moderna em nosso país é uma questão mencionada *an passant*, posteriormente foi um dos argumentos mais fortes para a sedimentação de uma visão mais ácida da crítica internacional em relação à arquitetura moderna brasileira. O selo de "formalismo" dado às obras de Niemeyer e companheiros tinha como principal aliado, por ironia do destino, o próprio discurso hegemônico de atribuir à nossa arquitetura características inatas de nosso povo – uma espécie de flor rara que brota espontaneamente do próprio solo.

[58] GIEDION, Sigfried. "O Brasil e arquitetura contemporânea". In: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*, p. 17.

[59] GIEDION, Sigfried. "O Brasil e arquitetura contemporânea". In: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*, p. 17. Já tivemos oportunidade de comentar em nossa tese de mestrado o quanto a metafórica orgânica é parte integrante de uma visão de mundo atrelada à matriz intelectual romântica e como ela serve para expressar, de forma adequada, as variadas crenças em uma relação profunda entre homem – meio – cultura.

[60] Gilberto Freyre (1900-1987) nasceu em Recife PE. Estudou sociologia nos EUA – Universidades de Baylor e Colúmbia –, tornando-se pioneiro no uso do culturalismo norte-americano como instrumento metodológico da análise da realidade brasileira. Foi um dos organizadores do I Congresso Brasileiro de Regionalismo, de 1926, que defendia idéias opostas à Semana de 22, ressaltando o regionalismo contra a importação de modelos culturais estrangeiros. Publicou seu livro mais famoso e influente, *Casa-grande e senzala*, em 1933. Nesse e em outros textos colabora na constituição dos mitos da mestiçagem racial e do fusionamento cultural no Brasil colonial, assim como cria a imagem do senhor de escravo bondoso e da escravidão benigna. Utilizando-se de termos imprecisos como "amolecimento" e "adoçamento", constitui um vocabulário metafórico que fará enorme sucesso, tanto na academia como nos meios intelectuais artísticos, inclusive entre arquitetos. Sua militância conservadora e muitas vezes reacionária culminará com o apoio ao regime militar instalado com o golpe de 1964. Durante muito tempo alegou ser o autor do primeiro manifesto primitivista, lido no Congresso de 1926, o que diversas pesquisas demonstraram ser uma invenção retroativa. [Fonte: Grande Enciclopédia Larousse Cultural, 1987]

[61] Hermann von Keyserling (1880-1946) nasceu em Könno, Alemanha. Viajante compulsivo, visitou diversas partes do mundo. Sua passagem pela América Latina resultou em dois livros que tiveram grande repercussão e influência no Brasil: *O mundo que nasce*, de 1927, e *Meditações Sul-americanas*, de 1933. [Fonte: Grande Enciclopédia Larousse Cultural, 1987]

Mindlin alinha como explicação para o surgimento dessa arquitetura – pesquisas sobre insolação e concreto armado – são por demais prosaicos e destituídos de glamour para dar conta da relevância do papel histórico dessa manifestação cultural. Não é de se estranhar, portanto, que tenha trazido mais uma vez à tona os mesmos argumentos de sempre, alinhando os novos espécimes arquitetônicos na pauta da *tradição* moderna brasileira. Os fatos de serem argumentos utilizados pela enésima vez e de terem origem e autoria identificáveis são olimpicamente ignorados. Suas exposições significariam a substituição da certeza da *descoberta* de algo que existe em si – a propalada arquitetura moderna brasileira – pela dúvida própria de toda *invenção discursiva*.

Se o prefaciador Giedion relativizava a influência do Corbusier de 1936, o autor principal vai ser ainda mais radical: "quando Le Corbusier passou pela primeira vez por São Paulo e pelo Rio, em 1929, na volta de uma viagem à Argentina e ao Uruguai, encontrou o terreno mais ou menos preparado". Dando um passo além ao dado por Giedion, Mindlin filia a arquitetura moderna brasileira a uma genealogia específica, mas tal como este, também acaba chegando ao solo tropical: "A Semana de Arte Moderna trouxe consigo o germe de um autêntico renascimento que, com o tempo, iria estabelecer uma relação com os mais altos valores da vida brasileira, com fontes do passado, com a terra e com o povo"[62]. Ainda fortes mas um tanto desbotados pela presença de elementos materiais mais consistentes, os argumentos de Mindlin que apelam para o enraizamento da arquitetura moderna em nosso solo cultural ecoam palavras proferidas em 1945 – portanto mais de uma década antes da publicação de seu livro – dando a medida do quanto era tributário dessa visão de mundo:

> "O roteiro da nova arquitetura no Brasil já se acha traçado. Como nos outros países, onde o trabalho dos bons arquitetos, evoluindo do estrito funcionalismo de vinte anos atrás, se caracteriza hoje por um regionalismo sadio, assim também entre nós os arquitetos emancipados estão criando uma nova visão, uma nova visão arquitetural. Não se trata de estreito regionalismo, e sim de uma adaptação profunda à terra e ao meio. Dentro da mais completa identificação com o espírito da época, sobre a base larga da liberdade espiritual, que é uma tradição de nossa cultura, ao sopro de um lirismo que é o reflexo da alma coletiva, os novos arquitetos do Brasil estão criando a arquitetura do *sol*. Do sol, porque foi no estudo do fato primário da luz no controle da insolação, que se assentaram as primeiras realizações concretas da nossa arquitetura. Foi assim que nasceram a ABI, o Ministério da Educação, a Estação de Hidros e tantas outras obras que a crítica internacional consagrou como a *escola brasileira*. Foi da corajosa aplicação de um ponto de vista intransigentemente orgânico aos nossos problemas locais, que surgiram esses edifícios cheios de luz e ar apontados em todos os países como exemplo aos arquitetos de hoje. Esse prestígio de que se dourou a cultura brasileira, pelo consenso internacional de que tais obras constituem atualmente a mais importante contribuição do Brasil ao patrimônio da cultura universal, esse reconhecimento geral de que a nossa nova arquitetura interessa ao mundo inteiro, devem servir, ao menos, para apontar a quem queira estudar arquitetura".[63]

---

[62] MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*, p. 27.

[63] MINDLIN, Henrique. Discurso pronunciado na Escola de Engenharia do Mackenzie, agosto de 1945. Apud SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, p. 105. O recorte que Segawa faz do pronunciamento de Mindlin visa comprovar a consciência que teriam nossos arquitetos do sentido geral de nossa arquitetura. Passam desapercebidos, portanto, os vínculos profundos de tal discurso – ao manipular noções mesológicas, raciológicas e culturalistas – com pensamentos novecentistas. Também a idéia de que a importância de nossa arquitetura moderna reside na sua particularidade regional é vinculada diretamente aos argumentos desenvolvidos por Mário de Andrade e, antes dele, Graça Aranha, já no âmbito de nosso modernismo. São questões que serão devidamente tratadas no próximo capítulo.

O caminho norte-americano

> *"Simples na aparência , apesar da diversidade, modesto nas dimensões, o pavilhão de Lúcio Costa e Niemeyer impunha-se por sua leveza, harmonia e equilíbrio, por sua elegância e distinção. (...) Tratava-se de convincente exemplo de nova forma de expressão arquitetônica, com características de criação autenticamente brasileiras em sua flexibilidade e riquezas plásticas; contudo esse caráter nacional não era mais perseguido na cópia esterilizante das formas do passado, mas através de uma linguagem moderna, com marcante interpretação pessoal plenamente válida e de grande significação"*[64].
> Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, 1981

O episódio *Brazil Builds* – tanto a exposição realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943, como o catálogo de Philip Goodwin / Kidder Smith – e o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York – *New York World's Fair* – em 1939 constituíram o *caminho norte-americano* que abriria o caminho para o reconhecimento europeu de nossa arquitetura moderna. Em plena 2ª Guerra Mundial, os eventos apresentaram para o público norte-americano não só a situação atual de nossa arquitetura, mas também o estágio atual do desenvolvimento econômico brasileiro e fatos relevantes de sua história.

No caso específico do evento de 1943, além dos exemplares atuais de arquitetura moderna, Goodwin selecionou e Kidder Smith fotografou dezenas de exemplares de arquitetura do período colonial, mas ignoraram olimpicamente diversas manifestações significativas, caso de importantes edifícios de estilos neoclássico e neocolonial. Mesmo os primeiros exemplares da arquitetura moderna realizados no país, projetados por Flávio de Carvalho e Gregori Warchavchik, são menosprezados – do primeiro, não aparece nenhuma obra, apenas uma menção nos agradecimentos do catálogo, e do segundo, além de igualmente presente na lista de agradecidos, temos apenas três rápidas referências: uma foto de um edifício de apartamentos de 1940, situado na Alameda Barão de Limeira em São Paulo; uma foto de uma "casa simples em São Paulo" com telhado de duas águas, sem maiores referências; e uma foto da casa da rua Bahia, com uma equivocada legenda, que lhe atribui a primazia de ser "a primeira casa moderna construída em São Paulo"[65]. A casa da rua Bahia é de 1930. Antes dela, duas outras casas foram construídas por Warchavchik e mereceram maior atenção, tanto da crítica, como do público. A casa da rua Santa Cruz, de 1927, é "consagrada como a primeira casa modernista construída no Brasil"[66] e a casa da rua Itápolis, também de 1930, mereceu o dístico de *Casa Modernista* – "graças ao alarde que se seguiu à inauguração" e ao conseqüente afluxo de público, que teria chegado à respeitável marca de 20.000 visitantes, segundo os jornais da época[67] – e entusiasmados artigos de Mário e Oswald de Andrade e Flávio de Carvalho[68].

---

[64] BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, p. 107.

[65] GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, p. 178-179. As fotos do edifício e da "casa simples" estão, respectivamente, nas páginas 118 e 99.

[66] FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. "Gregori Warchavchik: introdutor da arquitetura moderna no Brasil" in *Óculum* n. 2, set 1992, p 15. A casa modernista e o enorme terreno onde está implantada foram transformados, há alguns anos, no Parque Modernista. Localizado na Vila Mariana, encontra-se abandonado, estando o imóvel em precário estado de conservação.

[67] FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. "Gregori Warchavchik: introdutor da arquitetura moderna no Brasil" in *Óculum* n. 2, p 18.

[68] Mesmo considerando as discordâncias e polêmicas entre os Andrades, há nos três autores uma consciência na relação entre os princípios da nova arquitetura, presentes no exemplar de Warchavchik, e mudanças estruturais da sociedade moderna. "Ora a Arquitetura também possui um destino, que não consiste nela ser bonita, mas agasalhar suficientemente, não um corpo mas um ser

A presença discreta dos dois arquitetos modernos paulistas em *Brazil Builds* é discrepante quando comparada com o destaque imenso que mereceram da mídia nas décadas de 20 e 30, mas é totalmente compreensível quando levamos em conta o contexto onde se tornou possível a exposição e o catálogo, tanto institucional – que será discutido logo à frente – como conceitual. O recorte histórico feito por *Brazil Builds* é fortemente marcado pelas elaborações teóricas de Lúcio Costa, que atribuiu à arquitetura moderna um vínculo espiritual com a arquitetura colonial, tanto na versão erudita das igrejas barrocas de Aleijadinho, como na versão prosaica da arquitetura civil realizada pelos anônimos mestres de ofício.[69] Segundo esta ótica, as primeiras manifestações – no caso, as realizadas por Flávio de Carvalho e Gregori Warchavchik – estariam presas por demais aos modelos europeus e foram incapazes de incorporar os vetores culturais da tradição. Seriam, portanto, exemplares de menor importância ao não se revelarem uma interpretação local dos princípios modernos. Sua importância estaria no fato de terem contribuído no momento de atualização das idéias e de início de discussões, não como manifestações orgânicas da cultura brasileira[70]. Nas palavras do próprio Lúcio Costa, a obra de Warchavchik padecia de um "modernismo estilizado", sem uma compreensão clara dos "princípios corbusianos", mas era indubitável seu valor como obra precursora[71].

Hugo Segawa atribui ao autor de *Brazil Builds* uma importância estratégica no direcionamento das discussões em solo nacional. "Goodwin organizou uma publicação de arquitetura brasileira que os próprios brasileiros desconheciam, como testemunhava Mário de Andrade. A ordenação *antigo/moderno* revigorava a relação tradição/modernidade no discurso que se instaurava entre os arquitetos modernos do Rio de Janeiro"[72]. É possível e até mesmo provável que o eterno complexo de inferioridade que habita o âmago da inteligência brasileira, diante do elogio do estrangeiro, tenha gerado uma relevância extra para a temática, o que justificaria amplamente o comentário de Segawa[73]. Mesmo que no momento da publicação do catálogo Lúcio Costa ainda não houvesse produzido alguns de seus artigos mais importantes – portanto não havia ainda sistematizado sua teoria de uma relação profunda entre tradição e modernidade – as alusões à questão são diversas e são elas e não o catálogo, seguramente,

---

humano, com corpo e também alma. As almas florentinas se agasalharam bem na Renascença. E as gregas e as chinesas. E ainda os mamelucos e emboabas da Ouro Preto setecentista, que jamais não cogitara de construir uma São Francisco em estilo gótico ou manuelino. Pois nós também, se almas atuais, temos que agasalhar nossas almas nas casas atuais a que chamam de *modernistas*. Tudo mais é desagasalho, é desrespeito de si mesmo e só serve pra enganar. É o *falso*". ANDRADE, Mário. "Exposição duma casa modernista (considerações)", *Diário Nacional*, São Paulo, 05 abril 1930. In: *Depoimentos* n. 2, Centro de Estudos Brasileiros, GFAU, São Paulo, 1966, e em *Arte em Revista* n. 4 (Arquitetura Nova), agosto 1980. "A casa modernista de Warchavchik não se poderá nunca perder, como não se perderá Le Corbusier, na massa de construção de estilo geométrico, que inundará sem dúvida São Paulo, a América, Sidney, Jaboticabal e Rouen, dentro de alguns anos". ANDRADE, Oswald. "A casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações", Diário da Noite, São Paulo, jul 1930. In *Arte em Revista* n. 4. "A casa de Warchavchik representa para São Paulo uma mudança: ela é extra-normal, em relação ao nosso ambiente construído". CARVALHO, Flávio. "Modernista Warchavchik", *Diário da Noite*, São Paulo, 08 jul 1930. In: *Arte em Revista* n. 4.

[69] Como veremos com maior acuidade a seguir, existe nesse momento uma predileção, por parte de Lúcio Costa, pela arquitetura civil. Ver "Documentação necessária", 1938. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 457-462.

[70] Cf. discutido anteriormente, quando comentamos a polêmica entre Geraldo Ferraz e Lúcio Costa. Ver subcapítulo "Arquitetura moderna brasileira ou arquitetura moderna no Brasil?", capítulo 1.

[71] COSTA, Lúcio. "Gregori Warchavchik". In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 72.

[72] SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, p. 101.

[73] "Eu creio que este é um dos gestos de humanidade mais fecundos que os Estados Unidos já praticaram em relação a nós, os brasileiros. Porque ele virá, já veio, regenerar a nossa confiança em nós, e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços que nos prejudica tanto. Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado, diante desse livro que prova possuirmos uma arquitetura moderna tão boa como as mais avançadas do mundo. Essa consciência de nossa normalidade humana só mesmo os estrangeiros é que podem nos dar. Porque nós, pelo mesmo complexo de inferioridade, ou reagimos caindo num por-que-me-ufanismo idiota, o num jeca-tatuísmo conformista e apodrecente." ANDRADE, Mário. "Brazil Builds". In: *Arte em Revista* n. 4, p. 25-26. Apud SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, p. 100.

que embasam não só o discurso em curso entre os arquitetos cariocas aludido por Segawa, mas o próprio discurso de Philip Goodwin. Relativizando um pouco nossa afirmação, antecipamos que o discurso de Lúcio Costa é aparentado ao de outros intelectuais modernos, em especial com o de Mário de Andrade, que já vinha discutindo a síntese entre modernidade e raízes nacionais desde a década de 20. Seria mais correto, portanto, apontarmos para um quadro discursivo mais amplo e articulado que estaria sustentando as afirmações de Goodwin e dos "arquitetos cariocas", sendo a voz de Lúcio Costa, já naquele momento, a mais evidente dentro do ambiente arquitetônico. Com um espírito lírico equivalente ao do *Memorial da Vila Monlevade*, ainda no ano de 1936, Lúcio Costa termina assim a explicação do projeto realizado por sua equipe para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro:

> "Obedece o projeto à técnica contemporânea, por sua própria natureza eminentemente internacional – poderá no entanto adquirir, graças às particularidades de planta, como as galerias abertas, os pátios, etc., à escolha dos materiais a empregar e respectivo acabamento (muros de alvenaria de pedra rústica, placas lisas de gnaiss, azulejos sob os pilotis, caiação ou pintura adequada sobre o concreto aparente, etc.) e graças, finalmente, ao emprego da vegetação apropriada – um caráter local inconfundível, cuja simplicidade, derramada e despretensiosa, muito deve aos bons princípios das velhas construções que nos são familiares"[74].

Pavilhão brasileiro: uma história verdadeira?

> *"O aproveitamento da curva bonita do terreno comandou então todo o traçado. É o motivo básico que em grau mais ou menos acentuado se repete... dando ao conjunto graça e elegância e fazendo com que assim corresponda, em linguagem acadêmica, à ordem jônica e não à dórica, ao contrário do que sucede o mais das vezes na Arquitetura contemporânea. Essa quebra de rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo ao outro toda a composição tem qualquer coisa de barroco... representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura lusa-brasileira"*[75].
> Lúcio Costa, *Memória escrita do Pavilhão do Brasil*, 1939

A exposição *Brazil Builds* aconteceu pouco tempo depois da Feira Mundial de Nova York de 1939, evento onde o Brasil foi representado pelo Pavilhão de autoria de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e que contou ainda com a colaboração dos arquitetos americanos Paul Lester Wiener e Thomas Price, autores, respectivamente, dos projetos de interior e paisagismo. Os fatos rocambolescos e cheios de peripécias referentes ao processo de escolha do projeto foram por diversas vezes narrados[76], mas vale lembrar que a negativa de Lúcio Costa em aceitar a premiação por considerar o projeto segundo colocado, de Oscar Niemeyer, superior ao seu, acabou por criar a possibilidade de uma nova colaboração entre os dois arquitetos, agora não mais na situação de mestre-aprendiz, como foi o caso do projeto do Ministério da Educação e Saúde em 1936, mas sim em pé de igualdade ou, na versão contada por Lúcio Costa, com

---

[74] COSTA, Lúcio. "Cidade Universitária", 1936-1937. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 186.

[75] COSTA, Lúcio. "Memória escrita do Pavilhão do Brasil". In: *Álbum comemorativo do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York*, Nova York", 1939. Apud COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro", p. 94.

[76] "Julgando o trabalho classificado em segundo lugar de melhor qualidade que o seu, Lúcio Costa não acatou o resultado, sendo autorizado pela comissão a elaborar um novo projeto, em parceria com Niemeyer". BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, p. 105.

predominância criativa do antigo discípulo. Nos reportamos a Yves Bruand para termos contato com as peculiaridades do julgamento do concurso:

> "O júri, constituído por arquitetos, indicados pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, e de funcionários do Ministério do Trabalho, patrocinador do concurso, decidiu classificar os anteprojetos em função de dois critérios: prioritariamente pelo caráter nacional e secundariamente pelas condições técnicas que deveriam corresponder a um pavilhão de exposição. É importante notar que o caráter nacional não fora encarado como imitação do passado, mas como pesquisa de 'uma forma arquitetônica que pudesse traduzir a expressão do meio brasileiro'."[77]

Carlos Eduardo Comas, em instigante artigo de 1989, tenta compreender o projeto do Pavilhão Brasileiro como fenômeno histórico específico que atende coerentemente às demandas políticas e culturais mais amplas estabelecidas pelo concurso – e que na verdade refletiam as preocupações da *intelligenza* do governo Vargas em dar forma ao ideário nacionalista hegemônico. O programa do edifício foi estabelecido por uma comissão sob coordenação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, e deveria "destacar a unidade, originalidade e dinamismo da cultura brasileira, assim como as riquezas agrícolas e minerais, bases da qualificação exportadora do país"[78]. A maneira específica que Lúcio Costa e Oscar Niemeyer interpretam o problema colocado – o Pavilhão deveria ser simultaneamente representativo da nacionalidade e exemplo do grau de desenvolvimento do país – acabam gerando o edifício cuja originalidade e qualidades resultaram no primeiro reconhecimento internacional dos arquitetos brasileiros.

No entender de Comas, o segredo da compreensão dos mecanismos intelectuais que possibilitaram do surgimento do primeiro projeto da arquitetura brasileira que materializaria a "leveza que se tornaria marca registrada dominante"[79] reside na interpretação específica da obra de Le Corbusier realizada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, interpretação essa fundada nas convicções estéticas que compartilhavam e fortemente marcadas pela tradição acadêmica prevalecente no ambiente intelectual onde dois arquitetos se formaram. Tentando amparar suas afirmações nos discursos – principalmente de Lúcio Costa – e decisões de projeto, Comas defende que a apropriação do ideário corbusiano por parte dos arquitetos brasileiros se faz como "estilo", onde os problemas de "composição", típicos das operações formais clássicas e neoclássicas, ganham um novo encaminhamento e novas possibilidades de resolução.

Escorando-se em texto de Julien Guadet, certamente do conhecimento de Lúcio Costa, Comas lembra que a "idéia de composição implicava aceitação e manipulação deliberada de elementos, esquemas e princípios formais definidos"[80], sendo que os elementos incluíam dois tipos: "de um lado, os componentes materiais como paredes e janelas, que sozinhos não podiam configurar volumes fechados, mas que se podiam considerar elementos de Arquitetura ou elementos primários de composição. De outro, os elementos de composição propriamente ditos, aqueles fechados virtual ou literalmente como salas, circulações e pórticos"[81]. Tendo em conta tais princípios, presentes na formação acadêmica de ambos, Oscar Niemeyer e Lúcio

---

[77] BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, p. 105.

[78] COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro", p. 92.

[79] COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro", p. 92.

[80] COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro", p. 94.

[81] COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro", p. 94.

Costa teriam tomado a estrutura independente de Le Corbusier – a estrutura Dom-ino – como o fundamento técnico do "estilo moderno" que adotaram. A total independência entre "vedação", "suporte" e "laje" – os elementos de composição mais importantes da arquitetura moderna – possibilitava possibilidades compositivas inimagináveis dentro de parâmetros construtivos anteriores, resultando numa sintaxe geométrica muito mais livre e abstrata. Na prática, significava que a figuração corbusiana poderia – e foi ! – ser muito adulterada sem que os princípios compositivos que lhe eram inerentes fossem conspurcados.

A contribuição formal do Pavilhão Brasileiro, na avaliação de Comas, foi propor uma solução inovadora para a estrutura Dom-ino onde a *percepção planar* e a *percepção volumétrica* pudessem coexistir sem se anularem. Tal operação atenderia à convicção de Lúcio Costa de que a arquitetura moderna operaria historicamente a síntese entre as tradições greco-latina e gótico-oriental, ou seja, entre os caudais culturais que resultaram no *clássico* e no *barroco*. O "cristal" – metáfora das tendências classicistas e mecanicistas – e a "flor" – metáfora das tendências organicistas e românticas – poderiam conviver dentro de uma mesma concepção estética e a arquitetura moderna brasileira e o Pavilhão Brasileiro para a Feira Mundial de Nova York como primeiro exemplar seriam materializações surpreendentes da sua real possibilidade. As formas curvas e diversos elementos de composição teriam afinidades barrocas, liame com nosso passado colonial. As formas ortogonais e o sistema construtivo demonstrariam nosso desejo de atualização, a sintonia com o mundo moderno. Se era certo, no entender de Lúcio Costa, que a arquitetura corbusiana expressava o mais profundo "espírito da época", também é certo que o Pavilhão Brasileiro expressaria a participação específica do país no contexto geral da modernidade.

Um segundo conceito, segundo Comas, seria fundamental no raciocínio teórico de nossos arquitetos: o de *caráter*. Novamente apoiado nas palavras de Guadet, o autor gaúcho aponta para duas variedades de caráter: "caráter tipológico ou programático" e o "caráter genérico". Enquanto o primeiro "busca revelar o propósito do edifício e os valores conexos a esse propósito – levando em consideração a influência do clima e a natureza do sítio e do lugar", o segundo "busca representar civilização e cultura em coordenadas temporais e geográficas, o *espírito da época* ou o *espírito do lugar*"[82]. Comas ressalta que tais noções não mereceram de Guadet uma fórmula operacional mais objetiva na sua utilização em arquitetura, resultando que a desejável proporção de cada um deles e as eventuais acomodações ou conflitos que pudessem gerar estavam ausentes como proposta ou solução. De qualquer forma, o conceito de caráter habita as preocupações de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, cuja arquitetura visa, antes de tudo, as "afirmações de identidade e tradições nacionais"[83] dentro de um contexto civilizacional onde prevalecem os vetores universalizantes.

Dentro da perspectiva adotada pelo presente trabalho, as colocações de Carlos Eduardo Comas corroboram nossa hipótese de que a arquitetura moderna brasileira se constitui a partir de um bem articulado discurso que busca a síntese entre *modernidade* e *tradição*. A filiação do pensamento de Lúcio Costa à tradição acadêmica apontada pelo autor gaúcho é um elemento a mais, que se soma a outros que estivemos mostrando ao longo do trabalho e que visa demonstrar o quanto o pensamento modernista brasileiro estava contaminado por visões de mundo anteriores. O conceito de caráter oriundo da tradição acadêmica é operativo no pensamento de Lúcio Costa e tem papel estratégico, principalmente por estar contaminado por preocupações muito mais abrangentes do que seu aspecto estético-formal. O tema do *caráter*

---

[82] COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro", p. 99.

[83] COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro", p. 100.

nacional era pedra de toque de todo o modernismo das décadas de 20 e 30 e envolvia ainda outros aspectos difusos – raciológicos, em especial –, também presentes na concepção de Lúcio Costa. Aqui poderíamos registrar uma certa limitação nos argumentos de Comas, uma vez que se reporta apenas *an passant* ao debate intelectual externo à arquitetura:

> "Dialeticidade, ambivalência e inclusividade podiam também ser considerados atributos emblemáticos de um país que nesse momento tomava consciência de sua cultura como produto da interação entre raças distintas via trabalhos de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, respectivamente *Casa Grande e Senzala* e *Raízes do Brasil*"[84].

A argumentação de Carlos Eduardo Comas, extremamente focada na formação acadêmica dos arquitetos brasileiros, acaba desconsiderando em demasia os vínculos profundos que suas idéias e valores mantinham com o debate intelectual em curso no meio modernista há mais de uma década e da qual as idéias de Freyre e Holanda eram partícipes, mas de forma tão tardia como os arquitetos. Publicados respectivamente em 1933 e 1936, *Casa Grande e Senzala* e *Raízes do Brasil* inauguravam perspectivas mais científicas de análise da realidade brasileira, amparados nas novas metodologias antropológica e sociológica que os autores foram buscar na Europa e nos Estados Unidos. Se é certo que o trabalho de ambos, fundado em pesquisa e análise acuradas de dados concretos da história sócio-cultural do país, ultrapassa em muito a crítica impressionista que predominava até então, também é certo que tanto o paulista Sérgio Buarque de Holanda como o pernambucano Gilberto Freyre eram tributários da discussão anterior ocorrida no modernismo, que já considerava como estratégica a fusão racial – e conseqüente caldeamento de hábitos, crenças e costumes – na compreensão do fenômeno cultural e civilizacional brasileiro. Pelo próprio encaminhamento do debate, os laços de amizade e afinidade intelectual que os arquitetos mantinham com outras personalidades envolvidas, os compromissos ideológicos e mesmo político que os motivavam, por toda essa confluência de fatores diversos, seria mais prudente considerarmos que os princípios estéticos acadêmicos participaram de forma subsidiária nos compromissos estéticos e nas decisões de projetos de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.

Carlos Eduardo Comas parece, contudo, mais interessado em utilizar Freyre e Holanda como contraprova da relação entre uma realidade estrutural brasileira – que envolve um psique coletiva fruto do fusionamento étnico-cultural – e o produto estético-cultural. Ou seja, o exemplar arquitetônico Pavilhão Brasileiro é fruto do "espírito da época" – está prenhe de *tradição* e *modernidade* – daí sua qualidade e seu valor.[85] Deste ponto até a constatação de uma sintonia completa entre a obra e seu tempo é apenas um passo: "Nacionalidade e cultura brasileiras se afirmam tranqüilamente situadas no marco mais amplo da cultura e da civilização

---

[84] COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro", p. 98.

[85] Uma nota no Boletim mensal do IAB, n. 13, janeiro de 1954, assinada por Jorge Wilheim e Telésforo Giorgio Cristofani, dá uma boa idéia de como essa discussão se disseminou e catalisou as discussões durante um bom período de tempo: "Arquitetura e Nacionalidade. Realizou-se a tão esperada mesa redonda sobre o tema em epígrafe à qual compareceu bom número de arquitetos e estudantes [...]". Iniciaram a discussão os arquitetos convidados para fazerem parte da mesa, a saber: Flávio de Carvalho, Eduardo Kneese de Mello, Corona, Luiz Saia, Artigas, tendo-se depois alargado o debate. Inicialmente Flávio de Carvalho falou nos fatores internacionalistas da arquitetura (cálculo, materiais, etc.) e nos fatores nacionalistas (ambiente, clima, realidade social); julga que a arquitetura será totalmente transformada pelo novo cálculo do concreto, cálculo em três dimensões, que plasmará novas formas. Artigas interveio dizendo que o que dá caráter nacional à arquitetura é o seu aspecto humano. O arq. Corona não considera que nossa arquitetura contemporânea tenha sido importada, pois não considera as primeiras obras de Warchavchik e mesmo de Flávio de Carvalho como obras que tenham tido em seu tempo uma influência definitiva; a nova fase da arquitetura iniciou-se no Brasil em 1934, no tempo em que se iniciaram os projetos do Ministério da Educação". A opinião de Eduardo Corona, relevando-se o equívoco quanto à data do início do projeto do MES, é exatamente o argumento constituído por Lúcio Costa por ocasião de sua polêmica com Geraldo Ferraz em 1948.

ocidentais, seja em termos de passado, seja de presente e futuro."[86]. Aqui nos afastamos por completo da análise do crítico gaúcho. Acreditamos estar diante de um raciocínio tautológico: o produto intelectual – seja ele um romance, um poema, uma tese sociológica ou um edifício – gestado a partir de convicções que apontam para uma cultura nacional, acaba sendo utilizado como prova inconteste da existência concreta dessa mesma cultura nacional ! A perspicácia e erudição de Comas – o autor chega até mesmo ao requinte de buscar em Heinrich Wölfflin o conceito de barroco mais adequado às circunstâncias culturais brasileiras – não impedem que sua argumentação recubra o discurso modernista. A adesão de Comas aos princípios culturais modernistas alinha seu discurso – de forma surpreendente, quando consideramos a presença incômoda da filiação de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer à tradição acadêmica – à historiografia laudatória de nosso modernismo. Mais um véu a recobrir o fato histórico. Quanto mais os discursos se sobrepõem, mais e mais se torna mítico o fato que buscam explicar.

Pavilhão brasileiro: uma história construída?

> *"Havia na feira de Nova York excelentes edifícios modernos, mas nenhum de tão elegante leveza como o Pavilhão Brasileiro. Distinguia-se pela maneira feliz com que foi o espaço aproveitado e pelos pormenores vivos e frescos"*[87].
> Philip Goodwin, *Brazil Builds*, 1939

A qualidade do projeto e o sucesso do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York, tão propalado ao longo dos anos, remonta ao livro *Brazil Builds* de Philip Goodwin, e foi sendo reforçado ao longo dos anos por diversos críticos. Em *Arquitetura moderna no Brasil*, Henrique Mindlin destaca sua repercussão internacional: "este pavilhão atraiu a atenção mundial sobre a obra dos arquitetos brasileiros que, naquela época, tinham poucas obras completas para mostrar"[88]. Yves Bruand ateve-se às qualidades excepcionais do projeto: "a intenção dos arquitetos traduzia-se numa realização impecável, tanto do ponto de vista funcional, quanto plástico"[89]. Carlos Eduardo Comas atrela a repercussão internacional à qualidade do projeto: "à originalidade indiscutível do Pavilhão, Lúcio e Oscar devem o seu primeiro reconhecimento internacional"[90]. Hugo Segawa, por sua vez, é enfático na repercussão: "o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York foi considerado um dos pontos altos de toda a exposição (...); o sucesso internacional do pavilhão brasileiro pode ser creditado a uma postura serena quanto ao significado do Brasil e da arquitetura brasileira no contexto mundial"[91]. Fernando Lara, em texto mais recente onde analisa a repercussão da arquitetura brasileira na mídia internacional, afirma que "o primeiro fator conjuntural externo relevante é o final da Segunda Guerra Mundial (1945) quando à demanda reprimida de artigos e revistas de arquitetura vem somar-se o encantamento com a arquitetura moderna brasileira que já vinha ocupando espaços no exterior desde o Pavilhão Brasileiro da feira mundial de Nova

---

[86] COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro", p. 98.

[87] GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, p. 194.

[88] MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*, p. 202.

[89] BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, p.107.

[90] COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro", p. 92.

[91] SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil – 1900-1990*, p. 93.

York"[92]. O enorme sucesso do projeto de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa foi amplamente noticiado ao longo do tempo e estes são apenas alguns exemplos.

Seria, porém, o "sucesso internacional" um fato incontestável? Hugo Segawa menciona apenas dois artigos, um publicado na revista *The Architectural Forum*, outro na revista brasileira *Arquitetura e Urbanismo* – que, por sua vez, menciona outras duas publicações estrangeiras não especializadas, *The Magazine Art* e *Fortune* – para atestar "o sucesso internacional" do Pavilhão Brasileiro que evoca. No caso de Fernando Lara, é impossível saber, sem ter acesso aos detalhados levantamentos estatísticos que menciona, se a atribuição do início do interesse internacional pela arquitetura brasileira deve-se de fato ao sucesso do Pavilhão ou se a frase é retórica e motivada por uma coincidência de datas. Lara aponta para um vertiginoso crescimento de publicações sobre a arquitetura brasileira nos meados da década de 40, mas esse fenômeno poderia ter como causa outros episódios – a circulação do catálogo de *Brazil Builds* ou a notícia da inauguração do MES no Rio de Janeiro – e não o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York. A falta de uma comprovação documental mais objetiva do fato histórico alardeado permitiu que o crítico argentino Jorge Francisco Liernur contestasse tanto o sucesso como a própria originalidade atribuída ao projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer: "creo que es posible afirmar que su popularidad crítica, y especialmente la de su *singularidad* será una construcción historiográfica a posteriori, y se producirá recién a partir de su inclusión en el operativo de consagración organizado por el MoMA em 1943. En 1939 la *excepcionalidad* de la obra no fue advertida ni por el público ni por la crítica especializada para la cual el Pabellón de Brasil ocupó un lugar similar a los de otros países como Finlandia, Suecia, Argentina y Venezuela". E, para comprovar sua afirmação, continua, em nota de rodapé: "según una encuesta de Gallup publicada en mayo de 1939, 'a los visitantes de la Feria les gustan los seguientes lugares de exhibición: General Motors, el Centro Temático (*Democracity*), el de American Telephone and Telegraph, Ford Motor Company, el pabellón Soviético, el pabellón Británico e la Muestra de los Ferrocarriles'"[93].

O assunto em questão – o sucesso real ou construído do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York[94] – não teria maior interesse caso sua desmistificação por parte de Liernur não viesse acompanhada de uma interessante argumentação sobre as circunstâncias históricas e culturais que permitiram tal montagem discursiva. As linhas argumentativas são de duas ordens. A primeira demonstra o quanto a forte presença cultural brasileira nos Estados Unidos – *Brazil Builds* no MoMA, Zé Carioca na Disney, Carmem Miranda na Broadway –, estava em consonância com os interesses norte-americanos em países da América Latina, em especial México e Brasil, durante o período da Segunda Guerra Mundial. Esses argumentos – que apontam o quanto a aproximação cultural com o universo latino-americano foi instrumentalizada pelo Departamento de Estado norte-americano – são de menor relevância para a discussão presente em nosso trabalho e são fatos que já tinham sido amplamente divulgados ao longo dos anos, tanto em programas de televisão como em publicações. Até mesmo alguns dos autores que temos citado, mesmo não tendo dado relevância maior, já

---

[92] LARA, Fernando. "Espelho de fora: arquitetura brasileira vista do exterior" in: *Vitruvius*.

[93] LIERNUR, Jorge Francisco. "The South American Way. El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)", p. 28 e nota 24, p. 39, respectivamente.

[94] Em recente livro publicado na Espanha, que traz, segundo a opinião do autor, os cinquenta mais importantes Pavilhões realizados no século XX, figura o Pavilhão do Brasil para a Feira Internacional de Nova York de 1939, demonstrando que, caso tenha havido uma montagem retrospectiva, ela se alastrou vigorosamente. Ver PUENTE, Moisés. *Pavilhões de exposição. 100 anos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

haviam tratado da questão.[95] A segunda linha de argumentação nos interessa de perto pois têm como pauta nossas preocupações centrais: a relação entre a arquitetura moderna brasileira e a montagem discursiva que alia *modernidade* e *tradição*.

No que diz respeito ao Pavilhão de 1939, Liernur vai direto à questão:

> "¿Qué Brasil se mostraría en New York?: un país grande y con numerosos recursos naturales (necesarios para los Estados Unidos), pero también un país con vocación modernizadora y con una fuerte personalidad propia, independiente. El principal rasgo de diferencia que el Pabellón indicaba a sus anfitriones norteamericanos era el de la prioridad de lo sensible por sobre lo calculado o lo utilitario. Si los Estados Unidos o los otros países industrializados podían impresionar a los visitantes por su avanzada tecnología o por su capacidad organizativa, el Brasil se presentaría a sí mismo como orgulloso de poseer un inefable sentido del disfrute sensual de la vida: un gigante amistoso, alegre y vital. Por eso el Pabellón exhibe por un lado una idea de la naturaleza brasileña, pródiga en recursos, y por otro un conjunto de actividades de disfrute de los sentidos: el oído, la vista, el gusto, el olfato, el tacto"[96].

O apelo sensual em prejuízo do utilitário, segundo Liernur, apontam para uma arquitetura que se afasta do ideário racional e funcional do movimento moderno: "las curvas del Pabellón de Brasil son en cambio absolutamente arbitrarias. Es cierto que su uso está determinado en la planta por la forma del terreno, pero una vez descubierto como *tema*, su repetición en la totalidad de la partitura del pabellón deja de apoyarse en razones funcionales, económicas o simbólicas, y se exhibe como um producto gratuitamente exquisito del talento de sus creadores"[97]. Tal preciosismo expressivo da individualidade criativa já tinha sido observado por Max Bill por ocasião de sua vinda ao Brasil na década de 50. Já em 1954, logo após a inauguração, Max Bill criticava com grande ferocidade o Palácio da Indústria de São Paulo, atual Pavilhão da Fundação Bienal, no Parque Ibirapuera, projeto de Oscar Niemeyer e equipe:

> "Vi, ali, coisas chocantes: a arquitetura moderna naufragada nas profundezas, um sedicioso desperdício anti-social desprovido de qualquer senso de responsabilidade tanto para com os ocupantes comerciais quanto para com os seus clientes. (...) Pilotis grossos, pilotis finos, pilotis de formas estapafúrdias, tudo sem pé nem cabeça, ocupando o espaço todo. (...) É desconcertante explicar a existência de tal barbarismo num país no qual existe um grupo dos CIAM, um país onde são realizados congressos sobre a arquitetura moderna, onde se publica uma revista como a Habitat e onde existe uma bienal de arquitetura. Essas obras nascem de um espírito destituído de qualquer decência e responsabilidade em relação às necessidades humanas. É o espírito da decoração, algo diametralmente oposto ao espírito que anima a arquitetura, que é a arte da construção, a arte social por excelência"[98].

---

[95] "O interesse do Estado Novo de Vargas pelo Pavilhão era considerável, tanto no plano econômico quanto no diplomático. A participação do Brasil na Feira, decidida em novembro de 37, se inscrevia no marco da Política de Boa Vizinhança de Roosvelt". COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro", p. 92. "O calendário de eventos de 1939 teria dois pontos altos por conta do esforço dos Estados Unidos em promover um encontro de nações, no delicado panorama político internacional, que acabou desembocando na Segunda Guerra". SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil – 1900-1990*, p. 92.

[96] LIERNUR, Jorge Francisco. "The South American Way. El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)", p. 27.

[97] LIERNUR, Jorge Francisco. "The South American Way. El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)", p. 28.

[98] BILL, Max. "Report on Brazil", Architectural Review, outubro de 1954, p. 235-240. Apud: FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*, p. 315.

> "As formas livres são puramente decorativas [...]. Inicialmente os pilotis eram retos, mas agora estão começando a tomar formas muito barrocas. A boa arquitetura é aquela em que cada elemento cumpre sua finalidade e nenhum elemento é supérfluo. Para alcançar essa arquitetura o arquiteto deve ser um bom artista. Deve ser um artista que não tem a necessidade de extravagâncias para chamar a atenção; alguém que, acima de tudo, está consciente de uma responsabilidade em relação ao presente e ao futuro"[99].

O preciosismo expressivo da individualidade criativa, na avaliação de Max Bill, carregaria em si a semente do formalismo que teria contaminado a obra de Oscar Niemeyer e parte importante da arquitetura moderna brasileira[100]. O mal-estar causado no meio arquitetônico nacional encontrou em Lúcio Costa, sempre de prontidão para defender a genialidade de Oscar Niemeyer e a integridade de sua própria obra e pensamento, o esteio para um revide à altura. Em sua resposta, Lúcio Costa diz que Max Bill em sua visita ao Brasil considerou ruins todos os aspectos de nossa arquitetura, dos apartamentos burgueses do Parque Guinle à falta de proporção humana presente nos pilotis do Edifício do Ministério da Educação e Saúde, passando pelos "inúteis e prejudiciais os azulejos" presentes nos volumes do térreo desse último. Após apontar a má vontade e os preconceitos do artista e crítico suíço, Costa defende sua obra: "ora, o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluido adotado na composição dos grandes painéis têm a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apóia nelas, mas nas colunas. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa que era a nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação"[101]. Apenas Affonso Reidy foi poupado por Max Bill, e seu projeto do Conjunto de Pedregulho foi enfaticamente elogiado[102], mesmo assim, no entender de Lúcio Costa, para melhor desancar o conjunto da Pampulha: "num ponto, porém, estamos de inteiro acordo. É quando põe na devida evidência a esplêndida realização de Pedregulho. Mas ainda aqui as segundas intenções do crítico se revelam quando, como contrapartida, desmerece Pampulha. Ora, sem Pampulha, a arquitetura brasileira na sua feição atual – o Pedregulho inclusive – não existiria. Foi ali que suas características diferenciadas se definiram"[103]. Lúcio Costa defende com unhas e dentes o "dengue gracioso", a "graça desprevenida e pacífica" presentes nas curvas sensuais da obra de

---

[99] BILL, Max. "Report on Brazil", Architectural Review, outubro de 1954, p. 235-240. Apud: SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil – 1900-1990*, p. 109.

[100] Uma interessante nota no Boletim mensal do IAB, n. 14, março de 1955, assinada por Jorge Wilheim e Telésforo Giorgio Cristofani, dá uma boa medida do quanto a crítica internacional reverteu nos anos 50 a avaliação positiva que prevaleceu na segunda metade da década de 40, motivada provavelmente pelas críticas de Max Bill e Bruno Zevi: "*O irracional na obra de Niemeyer.* Sob este título, a revista Metron (Itália) publicou um artigo assinado por Natalio David Firszt. [...] O autor exprime a opinião que a obra de Niemeyer encontra suas razões mais profundas no caráter egocêntrico e na sua concepção racionalista da arquitetura – e não tanto na tradição barroca. Niemeyer, diz-nos o autor, cria com extrema facilidade. Em suas soluções mais ousadas, dominadas por uma espécie de frenesi assimétrico, percebe-se com clareza que seu objetivo final é tão somente a forma. Forma esta aumentada por um egocentrismo sensual mesmo em prejuízo de outros valores. É inútil, afirma Firszt, tentar explicar esta arquitetura como de costume: sua psicologia foge às regras, pois ela procura como única razão de ser, o desenvolvimento de uma extraordinária capacidade plástica".

[101] COSTA, Lúcio. "Desencontro", 1953. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 202.

[102] "Considero esse belo conjunto como um notável êxito, não somente de arquitetura, mas ao mesmo tempo de urbanismo, e de todos os problemas sociais. Para mim, Pedregulho é o mais importante exemplo neste domínio e eu estaria contente se na Suíça existissem muitas realizações como esta. Infelizmente, há poucas. O sentido humano em Pedregulho parece-me perfeito, de primeira ordem, pois cada vez que entro em uma residência, pergunto-me: desejaria eu morar neste apartamento? Pois bem, minha resposta, logo que visitei um daqueles apartamentos, foi a seguinte: amanhã mesmo, se alguém me convidasse, eu me mudaria com grande prazer para tão confortáveis apartamentos". Apud: BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*, 1999, p. 18.

[103] COSTA, Lúcio. "Desencontro", 1953. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 202.

Oscar Niemeyer e partilhada por parte substancial da arquitetura moderna brasileira, inclusive a de Affonso Reidy.

Ao defender tanto a liberdade criativa como a utilização de elementos tradicionais, Lúcio Costa aponta para a peculiaridade do modernismo brasileiro em relação à sua matriz européia. Ao mesmo tempo em que segue fielmente os princípios básicos da doutrina de Le Corbusier, a arquitetura moderna brasileira se pauta pela aproximação com a tradição nacional, aonde vai buscar elementos para sua expressividade. Assim, numa aliança entre o sentido funcional e a intenção plástica, chega-se à síntese específica que tornou a arquitetura brasileira conhecida "num mundo ainda ferido e embrutecido ela autoflagelação da guerra"[104]. Ou seja, aonde Max Bill enxergava uma irresponsável distorção dos princípios modernos, principalmente pelo abandono do compromisso social e da contenção ética na utilização dos recursos plásticos e construtivos, Lúcio Costa via um desvio consciente e construtivo que constituía a colaboração brasileira no desenvolvimento da arquitetura moderna mundial. Mesmo apoiando-se nas objeções de Max Bill, Jorge Francisco Liernur não faz destas apenas um solo de legitimidade para derrubar a arquitetura moderna brasileira do pódio olímpico onde se colocou, mas fundamentalmente para buscar uma legibilidade para a questão fundamental: como foi possível se articular o discurso que legitima a pretensão de ser a arquitetura moderna brasileira uma vigorosa e superior expressão da arquitetura mundial.

A argumentação de Liernur nos parece muito correta quando adverte que o fenomenal sucesso do Pavilhão Brasileiro foi forjado retroativamente e que por detrás do episódio de *Brazil Builds*, cuja existência só foi possível graças aos interesses estratégicos norte-americanos, estavam os pressupostos teóricos de Lúcio Costa. Também nos parece correto que tenha advertido que *Brazil Builds* aplainou as complexidades e incongruências de suas idéias em prol de uma visão mais sintética e harmônica da arquitetura nacional. "Aunque en algunos aspectos las posiciones evidencian su influencia, el libro no reproduce exactamente la posición de Lúcio Costa. *Brazil Builds* recoge las líneas dominantes del debate reduciendo sus contradiciones a una aparente unidad y constituye un primer paso en la imposición de una idea – el *barroquismo* como particularidad de la arquitectura moderna brasileña – que no estaba plenamente aceptada em 1942"[105]. Liernur acertadamente aponta que Lúcio Costa somente integrará os excessos barrocos à sua síntese teórica alguns anos mais tarde e que, nos idos do "caminho norte-americano" de nossa arquitetura, sua preferência era operar a conciliação entre a arquitetura moderna de extrato corbusiano e a arquitetura rotineira doméstica dos mestres de obras que produziram durante o período colonial. "Allí, en las repuestas encontradas y continuadas por los constructores anónimos del pueblo era donde podía encontrarse la ininterrumpida línea de identidad que conectaría a la arquitectura moderna com el eterno e inmutable espíritu del Brasil"[106].

Antes de prosseguirmos, vale ressaltar que Lúcio Costa, no seu texto fundamental publicado um ano antes do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York – "Documentação necessária", de 1938 –onde faz uma ampla e entusiasmada defesa da necessidade de estudos sistemáticos sobre a produção anônima da arquitetura portuguesa acomodada à cena colonial, refere-se a Aleijadinho de forma muito positiva: "Se já existe

---

[104] COSTA, Lúcio. "Desencontro", 1953. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 201.

[105] LIERNUR, Jorge Francisco. "The South American Way. El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)", p. 32.

[106] LIERNUR, Jorge Francisco. "The South American Way. El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)", p. 33.

alguma coisa sobre as principais igrejas e conventos – pouca coisa, aliás, e girando, o mais das vezes, em torno da obra de Antônio Francisco Lisboa, cuja personalidade tem atraído, a justo título, as primeiras atenções –, com relação à arquitetura civil e particularmente à casa, nada ou quase nada se fez"[107].

Dando continuidade à sua demonstração da montagem intelectual que está por detrás de *Brazil Builds*, Liernur alinha diversos argumentos apontando para a incoerência de uma identidade nacional homogênea e original como o motivo fundamental do sucesso alcançado pela arquitetura brasileira exposta em Nova York: a presença de arquitetos estrangeiros, tais como Bernard Rudofsky e Gregori Warchavchik; a presença de influências estrangeiras difusas inevitáveis diante de tais presenças, como é o caso da *italianidade* dos pátios de Rudofsky; os diversos regionalismos surgidos dentro da arquitetura moderna, como pode ser observado na Escandinávia, Europa Central e países do Mediterrâneo; a sobrevivência de aspectos primitivos em outros locais além do Brasil, como é o caso de praticamente todos os países da América Latina e mesmo de regiões diversas ao redor do mundo; as ausências de obras que pudessem ser identificadas como precursoras, o que acabou provocando a impressão de que "los *moderns buildings* que el libro presentaba parecían salidos bruscamente, sin transición alguna, de una fusión entre principios internacionales y el *alma local* finalmente recuperada"[108]; o fato das características formais atribuídas genericamente aos arquitetos brasileiros serem encontradas quase somente nas obras de Oscar Niemeyer, prova de uma generalização indevida e ideologicamente comprometida. A argumentação de Liernur culmina numa constatação que aponta para os limites da montagem intelectual em curso:

> "He tratado de mostrar,en síntesis, no sólo o no tanto que el topos de la *arquitectura brasileña* fue construido entre 1939 y 1943, sino que la imagen de esa arquitectura *brasileña* estaba asociada en su mayor parte al *extraordinario* talento individual de Oscar Niemeyer. Por ese motivo, lo que vendría después debía tener inevitablemente la marca de la *maniera*; y por ese mismo motivo no podía haber, a la larga, ninguna continuidad sino frustración. Como la identificación de la totalidad de la arquitectura en Brasil con la arquitectura de Niemeyer era artificial, sería necesario forzar la realidad para encausarla en ese esquema. En consequencia debieron dejarse de lado gran cantidad de fermentos, ideas y experiencias de enorme valor – incluso del propio Costa –, las que debe, de haber existido sin tener que suportar el peso de la *construcción monumental* instalada por la operación del MoMA, seguramente hubieran podido florecer en tantas nuevas y múltiples propuestas como las a lo largo de su compleja y rica historia, y como no podía ser de otro modo, había producido hasta entonces el Brasil real"[109].

Em nosso entendimento, Liernur inflaciona por demais o papel do episódio *Brazil Builds* no encaminhamento posterior da arquitetura brasileira. Tal desenvolvimento argumentativo tem como conseqüência imediata – uma vez que este teve participação marginal neste episódio – a diminuição da importância de Lúcio Costa na construção geral da tão propalada arquitetura moderna brasileira – seja ela um fenômeno estético-cultural verdadeiro, seja ela um *constructo* discursivo. Também temos uma ampliação indevida dos elementos externos em detrimento dos

---

[107] COSTA, Lúcio. "Documentação necessária", 1938. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 457. É impressionante a simetria dessas afirmações com as propostas de documentação das manifestações populares diversas que estavam sendo defendidas por Mário de Andrade em São Paulo já há alguns anos.

[108] LIERNUR, Jorge Francisco. "The South American Way. El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)", p. 34.

[109] LIERNUR, Jorge Francisco. "The South American Way. El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)", p. 37-38.

internos. Mesmo admitindo que Liernur esteja certo quanto à generalização indevida das qualidades de Niemeyer para toda a produção arquitetônica nacional e que a arquitetura moderna brasileira não passa de uma montagem intelectual sem comprovação na realidade, mesmo assim não podemos aceitar o papel subsidiário do debate intelectual em curso no Brasil. Seriam fundamentalmente os personagens– Goodwin, Rudolfsky –, e as instituições – MoMA, departamento de Estado norte-americano – estrangeiros os grandes promotores desse engodo?

Mesmo com toda a agudeza de sua análise, pelo menos para uma questão fundamental Jorge Francisco Liernur não nos deu uma resposta satisfatória: qual o motivo, diante de um cardápio tão vasto à disposição, da adoção por parte dos ideólogos do modernismo brasileiro, em especial Lúcio Costa, do receituário de Le Corbusier como o elemento externo a ser sintetizado à tradição nacional? A rápida alusão de Liernur à questão – "la reivindicación de un rol plástico específico para la arquitectura ubicaba Costa en la corriente representada por Le Corbusier y opuesta a la encabezada por los *alemanes* de la llamada *línea dura* funcionalista"[110] – é correta, mas sua flagrante superficialidade talvez seja derivada diretamente da preocupação de compreender o fenômeno por dentro dele próprio. Ao tratar o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira tão somente como um fenômeno histórico periférico e um engodo intelectual – e reiteramos que compartilhamos em parte de tal constatação –, fica a descoberto a compreensão da importante discussão em curso no meio intelectual modernista brasileiro há pelo menos quinze anos. É ali que precisamos encontrar a justificativa da escolha de Le Corbusier. Quem sabe não estaria justamente ali a raiz da própria montagem histórica denunciada por Liernur?

Le Corbusier e Lúcio Costa: modernidade, tradição e profecia histórica

> *"É fácil então compreender por que a obra de Le Corbusier encontrou um terreno particularmente receptivo: difundida em grande escala numa língua acessível, ela não só constituía a melhor solução dentre todas para as condições materiais locais, como também satisfazia a sensibilidade brasileira graças à associação de um rigor cartesiano um tanto simplista com um entusiasmo visionário de caráter profético"*[111].
> Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, 1991

No mesmo número da revista *Block* onde saiu o artigo de Jorge Francisco Liernur, foi publicado texto de Carlos Alberto Ferreira Martins[112] que nos interessa de perto por ser uma importante contribuição na compreensão da montagem intelectual que conformou a arquitetura moderna brasileira. Tal como Liernur, Martins apontará para o papel importante do catálogo/exposição Brazil Builds promovidos pelo MoMa de Nova York em 1943: "El trabajo de Goodwin es importante por la proyección internacional que da a la arquitectura brasileña pero también porque inaugura una matriz de lectura que se tornará recurrente en la historiografía"[113].

---

[110] LIERNUR, Jorge Francisco. "The South American Way. El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)", p. 32.

[111] BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, p. 26.

[112] MARTINS, Carlos A. Ferreira. "*Hay algo de irracional...* Apuntes sobre la historiografia de la arquitectura brasileña", p. 8-22.

[113] MARTINS, Carlos A. Ferreira. "*Hay algo de irracional...* Apuntes sobre la historiografia de la arquitectura brasileña", p. 8.

Diferentemente de Liernur, que centra sua análise nos eventos norte-americanos, Martins apontará para a clara vinculação entre as motivações intelectuais do episódio e as idéias anteriormente difundidas por Lúcio Costa:

> "Es sabido que el libro de Goodwin ha sido el detonador de una ola de divulgación internacional de la arquitectura brasileña. Pero su contribuición fundamental fue, sin duda, inaugurar una trama narrativa que se tornaria recurrente en la historiografía y se apoyaría esencialmente en la idea de indisociabilidad entre la *originalidad* – y el consecuente reconocimiento internacional – de la arquitectura brasileña y su identificación con un proyecto de articulación entre modernidad y tradición, sostenido y apoyado en la expansión e y la necesidad de afirmación ideológica del aparato estatal varguista. Los vínculos con el esquema teórico propuestos y desarollado por Costa, desde su famoso texto *Razões da Nova Arquitetura*, no son, como se sabe, simples coincidencias"[114].

Martins estabelece não só a filiação dos argumentos de Goodwin aos de Lúcio Costa, mas demonstra com clareza a propagação, ao longo do tempo, das mesmas convicções. Os livros de Henrique Mindlin e Yves Bruand, os principais seguidores e divulgadores das idéias em questão, partem praticamente dos mesmos pontos e chegam sempre às mesmas afirmações quanto à existência de uma arquitetura moderna específica, de caráter regional, desenvolvida no Brasil, e cuja principal característica é tornar possível a síntese entre modernidade e tradição. A conformação de tal "trama narrativa", como designa o autor, não se faz sem o apagamento de elementos desestabilizadores, que poderiam colocar em risco a limpidez e coerência da argumentação. Menciona o menosprezo às manifestações de extrato neoclássico, a pouca atenção dada aos primeiros arquitetos modernistas, Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho, e outras evidências, que já abordamos anteriormente, quando tratamos dessa questão. Mas vai ser em algumas revelações e contradições presentes e omissões não presentes nos argumentos dos autores que Martins conseguirá tirar o melhor proveito na sua intenção principal de comprovar a montagem narrativa.

Em primeiro lugar, Martins traz à cena o livro de Geraldo Ferraz sobre Gregori Warchavchik e um argumento precioso: em sua vinda ao Brasil, Le Corbusier teria tecido comentários elogiosos às obras pioneiras do arquiteto lituano radicado em São Paulo. O mais surpreendente era o aporte corbusiano, que destacava a *regionalidade* dos projetos – teria sido de Warchavchik "la mejor adaptación de las directrices del arte moderno de construir en el paisaje tropical de Sudamérica"[115]. A revelação de Ferraz traz à luz um fato significativo: a caracterização de Warchavchik como autor de uma arquitetura moderna ainda não aclimatada ao solo tropical – argumento crucial para que a paternidade da verdadeira arquitetura moderna brasileira seja atribuída ao ramo carioca – foi concretizada com a omissão do juízo proferido por Le Corbusier, o guru de nossos arquitetos modernos. Ferraz lembra que a relação entre as dimensões internacional e regional da arquitetura moderna era muito presente na visão de mundo de Warchavchik, chegando ele, no IV Congresso Pan-americano de Arquitetura realizado no Rio de Janeiro de 1928, a fazer digressão específica sobre o tema: "Tendremos, quizás, una arquitectura europea, otra sudamericana, otra norteamericana. Finalmente, todas juntas formarán un solo estilo mundial creado por las exigencias mismas de la vida actual [...] (pero) esta arquitectura será la más regional posible, porque su primera y principal exigencia

---

[114] MARTINS, Carlos A. Ferreira. "*Hay algo de irracional...* Apuntes sobre la historiografia de la arquitectura brasileña", p. 11.

[115] FERRAZ, Geraldo. Warchavchik e a introdução da arquitetura moderna no Brasil, 1965. Apud: MARTINS, Carlos A. Ferreira. "*Hay algo de irracional...* Apuntes sobre la historiografia de la arquitectura brasileña", p. 16.

será adaptar-se a la región, al clima y a los costumbres del pueblos"[116]. No juízo de Ferraz – corroborada por Martins apesar deste fazer questão de apontar um evidente bairrismo paulista nas motivações do autor – o fato principal da exclusão de Warchavchik da historiografia oficial devia-se à sua relativa marginalidade após retornar a São Paulo e da escala reduzida de seus edifícios quando comparada à dos edifícios oficiais construídos pelos arquitetos cariocas.

Em segundo lugar, Martins aponta que tanto no prefácio escrito por Giedion para o *Brazil Builds*, como no texto introdutório de Henrique Mindlin para *Arquitetura Moderna no Brasil*, encontram-se referências à quantidade significativa de boa arquitetura moderna disseminada pelo país. Em sua maioria, eram obras destituídas das qualidades geniais em geral atribuídas às mais exuberantes, de autoria de pouquíssimos arquitetos. Que a historiografia tenha se apegado às exceções, tanto obras como arquitetos, e que este apego tenha resultado, ao longo do tempo, em uma eleição ainda mais estreita dos protagonistas por parte de críticos e historiadores, apontam para uma zona obscura que necessita esclarecimento. Martins alerta que "compreender la lógica de montaje de la narrativa historiográfica es reconstituir el proceso de construcción hegemónica de un proyecto particular que se convirtió en *proyecto* brasileño. Es decir, es importante para no seguir prisioneros de un discurso basado en la aceptación de la supuesta *naturalidad* del recorrido"[117]. A visão de mundo estabelecida por Lúcio Costa não só teria se sobreposto às demais manifestações modernas no Brasil, como também sua repetição constante tornou-a praticamente um axioma indiscutível.

Por fim, gostaríamos de destacar um terceiro ponto interessante desenvolvido por Martins e que tem importância estratégica nos argumentos que desfiamos ao longo de nosso trabalho. Trata-se das observações que faz quando aborda o livro de Yves Bruand, em especial quando o historiador francês condiciona a escolha do ideário corbusiano por parte de nossos arquitetos modernos à sintonia de visões de mundo. O discurso profético de Le Corbusier, fruto da associação de um "entusiasmo visionário" e de um "rigor cartesiano simplista", atendia claramente à "inteligência viva e artificial" dos brasileiros. A grandiloqüência corbusiana mantinha absoluta consonância com o individualismo anárquico típico do brasileiro, assim como o autoritarismo latente no suíço-francês era naturalmente assimilável em um ambiente de extremo respeito à hierarquia social. Martins destaca também que Bruand traz à luz uma revelação importante: a de que a utilização de azulejos e palmeiras imperiais na arquitetura moderna brasileira foi indicada por Le Corbusier. Segundo o próprio Lúcio Costa, não apenas os azulejos, mas a própria especificação da pedra de revestimento adotada e indicação da escultura principal da praça sofreram interferência do arquiteto fraco-suíço: "acatamos suas [de Corbusier] recomendações no sentido do emprego de *azulejôs* nas vedações térreas e do gnaiss nos enquadramentos e nas empenas, bem como a preferência assinalada no seu risco por outra escultura de Celso Antonio que não a escolhida por nós, – o *Homem Sentado*"[118]. Ou seja, a síntese com o tradição – tão cara aos nossos arquitetos – era compartilhada pelo mestre, o que revela uma insuspeita aceitação, por parte deste, de soluções regionais na produção moderna local.

---

[116] WARCHAVCHIK, Gregori. Articulo no jornal *Correio Paulistano*, 8 de julho de 1928. Apud: MARTINS, Carlos A. Ferreira. "*Hay algo de irracional...* Apuntes sobre la historiografia de la arquitectura brasileña", p. 16.

[117] MARTINS, Carlos A. Ferreira. "*Hay algo de irracional...* Apuntes sobre la historiografia de la arquitectura brasileña", p. 19.

[118] COSTA, Lúcio. "Relato pessoal", 1975 in: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 136. Muitos anos depois, Lúcio Costa confirmou novamente em entrevista a afirmação de Bruand. Perguntado se o uso dos azulejos e do granito no Edifício do MES tinha sido uma sugestão de Le Corbusier, o arquiteto brasileiro respondeu o seguinte: "É, foi sugestão dele". COSTA, Lúcio. "Presença de Le Corbusier" (entrevista concedida a Jorge Czajkowski, Maria Cristina Burlamarqui e Ronaldo Brito em 1987). In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 146.

O artigo que estamos comentando constitui-se, na realidade, um compêndio dos argumentos e idéias expostas na tese de mestrado de Martins, trabalho pioneiro na tentativa de estabelecer uma compreensão do engendramento da trama histórica hegemônica na interpretação da arquitetura moderna brasileira. Aqui, Martins menciona a *convergência ideológica* entre "alguns princípios e concepções doutrinárias básicos do movimento moderno no Brasil e as características fundamentais do que convencionou chamar de pensamento autoritário no Brasil". [119] Nesse sentido, os pressupostos corbusianos, onde são encontráveis traços inconfundíveis de um positivismo autoritário, são totalmente adequados a um grupo que busca forjar um projeto de ação convergente com as forças políticas ativas de então. O papel da arquitetura e do próprio arquiteto na obtenção e gestão do bem estar social estariam impregnados de uma visão autoritária e simplificadora da sociedade:

> "Em parte já em Corbusier, mas de forma acabada nos teóricos brasileiros que enfocamos, temos uma concepção de sociedade basicamente estruturada a partir da relação entre quatro setores ou agentes sociais: os proprietários da terra, os industriais, a *massa* e os intelectuais. Entre os últimos e o Estado se estabelece uma relação particular baseada, por um lado no *caráter benefactor* do Estado, erigido em agente social capaz de superar a irracionalidade decorrente do descompasso entre a produção técnica e a distribuição injusta de seus benefícios e, por outro, no caráter específico desse setor de intelectuais, cujos interesses se identificariam com os do conjunto da nova sociedade"[120].

Os argumentos de Martins apontam para uma conclusão importante: o advento da arquitetura moderna brasileira não é um milagre, como quis Lúcio Costa, nem irracional como advogou Giedion. Tampouco a opção por Le Corbusier é um acaso ou fruto de uma preferência pessoal, mas resultante de uma aprofundada identidade de valores e discursos, além de uma empatia subjetiva provocada pela forte personalidade do suíço. Comentando certa vez as diferenças entre Le Corbusier e Walter Gropius, Lúcio Costa deixa claras as qualidades decisivas de sua opção pessoal:

> "Gropius era uma figura excepcional e de uma qualidade excepcional também. Muito culto, era casado com uma mulher muito inteligente e bonita. Durante a primeira guerra ele foi da cavalaria, foi ulano, ele mesmo me contou. Era uma figura esplêndida. Estive longamente com ele em Paris, e depois aqui, lá em casa. Gostou muito de Leleta, que o levou ao Jardim Botânico. Mas Le Corbusier era o único que encarava o problema de três ângulos: o sociológico – ele dava muita importância ao social –, a adequação à tecnologia nova e a abordagem plástica. Isso é o que mais me marcou, que o diferenciava de todos, embora Gropius lá na Bauhaus tivesse organizado uma coisa estupenda. Muita gente vê hoje aquele movimento da Bauhaus como uma coisa muito rígida e restritiva, mas não podemos esquecer a estrutura fabulosa que foi, na época, a Bauhaus, – Kandinsky, Klee, etc. Mas a abordagem de Le Corbusier seduzia mais. Depois ele tinha o dom da palavra e o texto das publicações, com diagramação diferente, aliciava. Era uma fé na renovação no bom sentido, aquela força que se comunicava com as pessoas jovens"[121].

---

[119] MARTINS, Carlos Alberto F. *Arquitetura e estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa (1924-1952)*, dissertação de mestrado, p. 89. Os argumentos presentes no artigo podem ser encontrados em especial no capítulo "Arquitetura moderna no Brasil: uma trama recorrente".

[120] MARTINS, Carlos Alberto F. *Arquitetura e estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa (1924-1952)*, dissertação de mestrado, p. 98.

[121] COSTA, Lúcio. "Presença de Le Corbusier" (entrevista concedida a Jorge Czajkowski, Maria Cristina Burlamarqui e Ronaldo Brito em 1987). In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 144-145.

A visão profética de Le Corbusier, que imagina uma nova cidade planejada para a civilização na era da máquina, fazia muito sentido em uma sociedade como a brasileira, que passava por profundas modificações com os rearranjos políticos e culturais emanados no episódio histórico da Revolução de 30. "Era um renovamento permanente", afirma Lúcio Costa, "com uma segurança total. Na época, nós estávamos convencidos que essa nova arquitetura que nós estávamos fazendo, essa nova abordagem, era uma coisa ligada à renovação social. Parecia que o mundo, a sociedade nova, assim como a arquitetura nova, eram coisas gêmeas, uma coisa vinculada à outra"[122].

Os trabalhos de Carlos Alberto Ferreira Martins constituem uma aprofundada argumentação que comprovam não só a existência da montagem discursiva, mas também as motivações políticas e ideológicas que a insuflava. Nosso trabalho tenta se enveredar por um caminho distinto, mas não contraditório. Temos em conta que tão importante quanto sabermos da existência e dos motivos de um fenômeno histórico é podermos compreender a materialidade do engendramento, como discursos dispersos no âmbito cultural foram processados, transformados, adaptados e/ou deturpados para que se adequassem a um determinado fim. A eficácia do discurso não se encontra em sua veracidade, mas em sua capacidade de evocar, quase sempre inconscientemente, forças latentes no seio de uma coletividade. Os discursos podem dar forma ao informe, transformar pulsões dispersas em energia operativa com a criação de cenários mentais onde elas passam ganhar um significado e um sentido. A montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira atendeu a uma finalidade histórica onde convergiram interesses diversos mas passíveis de uma acomodação. Entender como isso foi possível é a contribuição à qual nosso trabalho se propõe.

Le Corbusier e o Brasil

> *"Quando escalamos as 'Favelas' dos negros, os morros altos e inclinados onde prendem suas casas de madeira e taipa pintadas com cores vivas, pregadas como os mariscos nos rochedos do porto: – os negros são limpos e de estatura magnífica, as negras estão vestidas com um tecido de florzinhas brancas, sempre limpo; acabado de lavar; não há nem rua, nem caminhos – tudo é muito inclinado – mas veredas que são ao mesmo tempo enxurrada e esgoto; desenvolvem-se ali cenas de vida popular animadas por uma tão magistral dignidade que uma escola de grande pintura do gênero encontraria no Rio um grande futuro; o negro faz sua casa quase sempre a pique, empoleirada sobre pilotis na parte da frente, a porta do lado de trás, do lado da colina; do alto das 'Favelas' vê-se sempre o mar, a bacia, os portos, as ilhas, o oceano, as montanhas, os estuários; o negro vê tudo isso; o vento reina, útil sob os trópicos; há uma altivez no olho do negro que vê tudo isso; o olho do homem que vê vastos horizontes é mais altivo, os vastos horizontes conferem dignidade"*[123].
> Le Corbusier, *Corolário Brasileiro*, 1929

---

[122] COSTA, Lúcio. "Presença de Le Corbusier" (entrevista concedida a Jorge Czajkowski, Maria Cristina Burlamarqui e Ronaldo Brito em 1987). In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 151.

[123] CORBUSIER, Le. "Corolário Brasileiro", 1929. In: PEREIRA, Margareth Silva e outros. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 88.

O Le Corbusier que tão profundamente inebriou nossos jovens intelectuais modernistas não foi o do pensamento já lapidado e estabilizado. Foi o jovem arquiteto – naquela ocasião muito mais um prosélito das promessas modernistas na ausência de realizações a oferecer – que para aqui veio no final da década de 20 e deslumbrou-se com a imensidão do território e o esplendor da mata virgem.[124] A tradição dos viajantes europeus, que durante todo período colonial e imperial aqui aportaram para nos retratar, foi retomada pelos modernistas paulistas que para aqui trouxeram, entre outros, Marinetti e Blaise Cendrars. Este, que nos visitou em 1924, continuou a manter contato com os intelectuais paulistas, tão logo soube comunicou ao amigo Le Corbusier a disposição do governo brasileiro em construir uma nova capital para o país.[125] Corbusier de pronto entrou em contato com Paulo Prado[126], amigo e principal responsável pela vinda do poeta belga ao Brasil, oferecendo-se para a empreitada e propondo uma visita ao Brasil. Prado parece ter estimulado tal possibilidade, pois os contatos e correspondências entre ambos prosseguem, sendo a vinda ao Brasil e o projeto da nova capital os assuntos principais: "Prezado Senhor, saí de Paris sem ter tido o prazer de encontrá-lo. Retornarei por volta do dia 20 de agosto. Será que o senhor ainda estará por aqui? De qualquer modo, gostaria muito de poder fixar as bases de minha viagem ao Brasil. (...) Efetivamente, o sonho de Planaltina não me sai da cabeça: gostaria de poder construir nesses seus países novos alguns dos grandes trabalhos de que tenho me ocupado aqui, cuja letargia continental certamente jamais permitirá."[127] Como se vê, há aqui um forte indício sobre os reais motivos que levaram Le Corbusier a atravessar o Atlântico.

A vinda de Le Corbusier pelas mãos de Paulo Prado demonstra que, naquele momento, cabia ainda ao modernismo paulista a hegemonia na luta pela renovação cultural no país, quadro que mudaria radicalmente logo a seguir com a revolução de 30, a forte centralização do poder político no Rio de Janeiro e conseqüente deslocamento do eixo cultural. O arquiteto suíço chegou no Brasil em 1929, após estadia na Argentina e no Uruguai, para fazer apresentações públicas em São Paulo e no Rio de Janeiro. Teve depois a oportunidade de descrever a magnífica sensação da viagem entre Buenos Aires e a capital paulista: "do avião presenciei espetáculos que poderia chamar de cósmicos. Que convite à meditação, que evocação das verdades fundamentais de nossa terra!"[128] Ao contrário dos viajantes do passado, Le Corbusier

---

[124] Os três textos frutos da viagem à América do Sul – disponíveis hoje em português graças ao importante trabalho de pesquisa de Margareth Silva Pereira e companheiros, que resultou no livro *Le Corbusier e o Brasil* – são muito reveladores no que tangem à visão corbusiana do território sul-americano.

[125] "ATENÇÃO: informo-lhe que o governo brasileiro acaba de pedir ao Congresso a verba necessária para a construção da capital federal prevista na Constituição. Construção de uma cidade de um milhão de almas: PLANALTINA, numa região ainda hoje virgem! Creio que isto deva lhe interessar! Se for mesmo o caso, colocarei você em contato com quem de direito." Carta de Blaise Cendrars ao Le Corbusier. In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 42. Este livro acompanha com ampla documentação primária as diversas tentativas de Le Corbusier em receber a encomenda para o projeto urbanístico da nova capital do Brasil.

[126] Paulo da Silva Prado (1869-1943) nasceu em São Paulo. Membro da aristocracia paulistana, empresário influente com interesses no exterior, era intelectual de prestígio, tendo papel importante no desenvolvimento do modernismo paulista da década de 20. Alguns autores chegam a atribuir à sua participação o fator decisivo para a realização da Semana de Arte Moderna de 1922. Seu principal livro foi *Retrato do Brasil – ensaio sobre a tristeza brasileira*, de 1928, onde interpreta as origens remotas do caráter nacional brasileiro. A tristeza constitutiva do brasileiro seria fruto da *luxúria* e da *cobiça* dos brancos conquistadores e da *tristeza* de negros e índios subjugados. [Fontes: Grande Enciclopédia Larousse Cultural, 1987; PRADO, Paulo. Retrato do Brasil,.]

[127] Carta de Le Corbusier a Paulo Prado, de 28 de julho de 1929. In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 44.

[128] Le Corbusier, "Prólogo Americano". In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 74.

pôde nos ver de cima, de sobrevôo, o que, em se tratando de um urbanista, foi uma vantagem enorme na compreensão da imensidão territorial do Brasil.[129]

A profusão de riscos, croquis, esboços, anotações, desenhos, cartas, textos é testemunha do vertiginoso embate intelectual que Corbusier se propôs, impulsionado por um "olhar estrangeiro" que observava a realidade tropical como se esta estivesse ainda envolta em uma atmosfera primordial: "A terra não é uniformemente verde, ela tem todas as manchas e diferenças de cor de um corpo em putrefação. Palmeiras elegantes, campos floridos, rios majestosos, ou riachos encantadores, floresta virgem, – grandeza que nos dão lá embaixo e à queima roupa, as sensações de nobreza, de exuberância, de opulência, de vida – *tu* árvore, vocês todos, vistos do céu, não passam de um bolo aparente. E tu Terra, oh! Terra desesperadoramente úmida, não passas de bolor! E tua água, em forma de vapor ou líquido, manobrada por um astro de fogo tão distante, traz tudo a ti ao mesmo tempo, a alegria ou a tristeza, a abundância ou a miséria."[130] "Tudo é conforme as escrituras: a floresta virgem, os Pampas. (...) Há serpentes imensas (...). Não as vemos. A represa está cheia de crocodilos. Não os vemos."[131]

Curiosamente, esse universo aquático, molhado, noturno, cheios de répteis, prenhe de vida originária que surge da pena de Corbusier, tão exótico e primevo que pode ser comparado à criação bíblica, mantém algumas semelhanças com as considerações de Hermann Keyserling, filósofo alemão que visitou a América do Sul no mesmo período e cujos textos tanto empolgaram Mário e Oswald de Andrade. Para Keyserling, a América do Sul era o continente do terceiro dia da criação, a encarnação desse mundo primordial onde o meio cósmico e as energias telúricas conformam a vida ainda precária. Mas um mundo originário prenhe de vida, onde a extensão ilimitada está a espera de uma acomodação satisfatória da cultura e da civilização humanas.[132] *O continente do terceiro dia da Criação* é o título do primeiro capítulo de *Meditações Sul-Americanas* e é também a frase recorrente para designar a América do Sul. Segundo a gênesis bíblica, no terceiro dia da criação, Deus apartou as águas das terras e criou os continentes e os mares. Em seguida, sobre o solo firme, criou ervas que davam sementes e árvores frutíferas que davam frutos contendo as próprias sementes. Antes do terceiro dia, Deus já havia criado a luz, o firmamento, a noite e o dia; contraditoriamente, não havia criado nem o sol, nem a lua. O terceiro dia é o da criação específica da terra, uma terra noturna e aquática. A imagem bíblica, usada por Keyserling como uma alegoria para exprimir a idéia de um mundo ainda nos primórdios da evolução, é substituída em outra passagem por uma outra imagem, agora onírica, para ilustrar o mundo primordial:

> "Quando, já na Europa, me absorvi na contemplação das primeiras almas sul-americanas, fui assaltado por visões de serpentes: Vi dorsos atigrados e aleopardados de

---

[129] Há quem suponha uma reversão de influências, onde Le Corbusier foi condicionado pela paisagem brasileira ao desenvolver suas idéias urbanísticas: "Nessa viagem o arquiteto realimenta também a noção de cidade moderna imaginada como parque, como cidade verde, como lugar da luz. Diversas passagens no *Espírito Sul-americano* e no *Corolário Brasileiro* mostram a recorrência dessas noções nas reflexões de 1929 a que inspiram a doutrina da *Ville Radieuse*. Reconquistar o ar, a luz e o verde por todo lado. Dar à cidade um grande desígnio, um grande desenho, um grande destino. As cidades são vistas de avião: amanhã o avião será nosso. O carro, o aço, o cimento estarão nas nossas casas. A *ville radieuse* é uma cidade verde: sem o contato deslumbrado com a natureza do Rio de Janeiro, sem a aquiescência da imaginação ante o desafio de tamanha força e beleza, talvez não lhe fosse possível elaborar a doutrina subjacente à *Ville Radieuse*". In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 19.

[130] Le Corbusier, "Prólogo americano", 1929. In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 76.

[131] Texto escrito na Fazenda S. Martinho durante a viagem ao Brasil. . In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 49.

[132] Tratamos longamente desse assunto em nossa dissertação de mestrado. Ver GUERRA, Abílio. O homem primitivo: origem e conformação no universo intelectual brasileiro (séculos XIX e XX), dissertação de mestrado.

> enormes serpentes, parcialmente iluminadas pela luz filtrada através das copas das árvores, emergindo e nascendo em ondas serpentinas de um lago turvo e sem fundo. Em sua paisagem natal, este mundo abismal que a realidade externa fez surgir em mim, adquiriu logo seu selo original e primordial. Todas as cores empalideceram e se desvaneceram os contornos precisos. Me senti cercado por uma confusão de larvas verminóticas e ressoou em meus ouvidos a música macabra da dança das sombras no Orfeu de Gluck, como se fosse o acompanhamento necessário daquelas imagens. E efetivamente o é. Só no ritmo se equivocou o grande visionário. A fauna abissal desliza com os movimentos de uma projeção cinematográfica em câmera lenta ou como os camaleões dos nossos dias, em um espaço infinito e fechado. E estas larvas assemelham-se a sombras humanas. Não são precisamente serpentes, mas seres serpentinos parecidos sobretudo à primeira forma das enguias imediatamente posterior à situação larvar, só que não são translúcidas mas, por assim dizer, transparentes às trevas. Quando pela primeira vez vi rastejar até mim aqueles corpos frios e viscosos e vi aqueles inumeráveis olhos de basilisco, fixos e vidrosos, cravados em meus olhos, me intimidei e me senti entregue sem defesa ao Mal. Porém não demorei a perceber que nem rastejavam até mim nem me miravam. Se moviam incessantemente sem direção precisa e, apesar dos olhos fosforecentes, não enxergavam, e então se revelou a mim que aquilo que havia acreditado como o Mal não era outra coisa que a Vida Primordial, pois minha primeira associação provinha de haver visto refletida a imagem em um espelho deformante. E então compreendi também porque a vida abissal reflete-se na consciência diurna sob a forma de uma serpente, dando assim a razão aos caldeus que tinham uma só palavra para os conceitos vida e serpente. Nossa consciência não pode pensar senão aquilo que participa da luz, e o mundo abissal é irremediavelmente tenebroso. E assim, quando por acaso emerge, aparece projetado na superfície como contra-sombra, como o contrário de uma sombra: O que é cego se mostra vidente; o inerte, ágil; o invisível, brilhante e preciso; e o que em si é o verme primordial do mundo abissal, impotente para elevar-se, mostra-se como uma serpente astuta, perversa e brilhante como uma jóia"[133].

Mesmo que *an passant*, vale a pena destacar o quanto esta descrição aproxima-se da floresta gestacionária dos textos amazônicos de Euclides da Cunha e da obra antropofágica de Tarsila do Amaral[134]. Se no primeiro caso podemos atribuir a parecença a uma curiosa comunhão de visões de mundo, a comprovada influência causada pela obra de Keyserling dentro das hostes do modernismo paulista leva-nos a supor que, no caso de Tarsila, a influência se deu por mecanismos mais diretos e conscientes. Telê Porto Ancona Lopez, em texto seminal sobre a obra de Mário de Andrade, trata especificamente da profunda impressão causada pelas considerações do alemão na obra do brasileiro:

> "Por essa razão, em 1927, é fora de um caminho marxista que [Mário de Andrade] procura conceituar o homem brasileiro em seu destino chamando Keyserling (*Le monde qui nait*) em seu auxílio. Nesse ano, aliás, sai de São Paulo para uma permanência de três meses no norte do país. É quando põe em contato a sua visão crítica sobre o povo brasileiro, esboçada para o romance Macunaíma, com a realidade e a problemática de uma verdadeira ambiência tropical. Descobre a Amazônia, onde o homem poderia viver sem contradições com sua geografia, liberto de uma civilização importada, realizando-se

---

[133] KEYSERLING, Hermann. *Meditaciones suramericanas*, p. 27.

[134] Tarsila do Amaral (1886-1973) nasceu em Capivari SP. Filha de família tradicional e proprietária de terras, passa a infância na fazenda e estuda em escola de freiras, experiências determinantes em sua atividade artística posterior. Engaja-se, a convite de Anita Malfatti, no modernismo logo depois da Semana de 22 e após viagem pela Europa. Sua união com Oswald de Andrade, seu segundo companheiro, resultou em rica e mútua influência durante a segunda metade da década de 20. Sua pintura vai se tornar a principal materialização do ideário pau-brasil e antropofágicos, expressos nos manifestos de 1924 e 1928. [Fonte: AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, 1975]

como o *Sein* de Keyserling. A Amazônia lhe reforça a certeza da legitimidade da preguiça enquanto ócio criador, que vinha bebendo desde suas leituras de juventude dos clássicos gregos, de Virgílio a Horácio"[135].

O ponto de contato entre as visões do Brasil presentes em Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Le Corbusier e Keyserling – a natureza luxuriante, impenetrável, primordial e imponente – é a base para um sem número de desconfianças sobre as possibilidades do estabelecimento satisfatório do homem no Brasil, ao menos nos mesmos moldes estabelecidos pelos europeus[136]. Com um temperamento de arquiteto e urbanista, Le Corbusier elege como grande questão o enfrentamento do território, como ultrapassar um destino produto de forças brutais comandadas pelo acaso e tomar as rédeas do processo civilizatório.

Tal como diversos viajantes estrangeiros anteriores, Corbusier manifestou sérias dúvidas sobre a possibilidade do homem vencer a natureza tropical. Ao chegar no Rio de Janeiro, teve a sensação de que "tudo seria absorvido por esta paisagem violenta e sublime"[137]. Alguns dias antes em São Paulo, falando ao grupo de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bopp, ele já havia falado sobre o enorme desafio que os esperava: "Os jovens paulistanos, autodenominando-se antropófagos, querem expressar por isto que pretendem lutar contra a dissolução internacional, aderindo aos princípios heróicos cuja memória ainda está presente. Um tal sobressalto de coragem não é negligenciável na América. Disse-lhes muitas vezes: vocês são tímidos e temerosos, têm medo. Nós, componentes da equipe de Paris, somos muito mais intrépidos que vocês e vou lhes explicar porque: no seu país os problemas são tão numerosos, tão imensos, os interiores a colonizar tão grandes, que suas energias diluem-se imediatamente nas dimensões, quantidades e distâncias"[138]. A enormidade de nosso território e a violência selvagem de nossa natureza mereceriam um esforço civilizador diretamente proporcional. A timidez medrosa que observou em nossos modernistas lhe parecia destituída do gigantismo e da radicalidade necessários à empreitada.

A convergência dos discursos de Keyserling e Corbusier – tão semelhantes e tão próximos historicamente – em nosso ambiente modernista periférico mais do que apenas uma feliz coincidência, aponta para um nódulo muito incômodo de nossa existência social. O tema da prodigiosa natureza tropical esteve presente nas visões do Brasil desde sua descoberta. Associada originalmente ao paraíso, nas metamorfoses discursivas de séculos acabou se circunscrevendo, no final do século XIX, ao papel de uma das assertivas negativas nas diversas teorias de nossa inviabilidade civilizacional. Associada ao determinismo mesológico, predominava uma visão bem pouco edificante do caráter do povo brasileiro resultante da fusão racial degradante ocorrida em um meio tão inóspito. Ao retomarem o tema, tanto Keyserling como Corbusier, mesmo reproduzindo em parte o vaticínio pessimista, introduziram possibilidades redentoras – compartilhadas por nossos jovens modernistas – ao identificarem no "primitivo" o potencial do "novo". O quanto a visão pessimista estava introjetada na mentalidade local pode ser entrevisto nessa passagem de Le Corbusier: "Altos personagens brasileiros ficaram furiosos ao saber que no Rio eu tinha subido os morros habitados pelos negros: 'É uma vergonha para nós, pessoas civilizadas!' Expliquei serenamente que, para começar, achava esses negros fundamentalmente bons; de bom coração. Além de belos,

---

[135] LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*, p. 51.

[136] Em nossa tese de mestrado tentamos comprovar o pessimismo inerente ao nosso modernismo na discussão sobre as possibilidades civilizacionais do homem brasileiro, principalmente na versão marioandradiana.

[137] Le Corbusier, "Corolário brasileiro". In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 96.

[138] Le Corbusier, "Prólogo americano". In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 83-84.

magníficos." Para surpresa de sua platéia atônita, Le Corbusier vai além dos elogios sobre a cordialidade nativa para apontar qualidades civilizatórias advindas do caráter terno do povo simples: "sua despreocupação, o limite que sabiam impor às suas necessidades, sua capacidade interior de fantasia, sua candura, faziam que suas casas fossem sempre admiravelmente bem assentadas sobre o solo, a janela surpreendentemente aberta para espaços magníficos, a exigüidade das peças abundantemente eficaz."[139]

Pobres, negros e felizes

> *"Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Oú Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos"*[140].
> Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*, 1928

Em 1936, durante sua segunda viagem ao Brasil, Le Corbusier presenteou Tarsila do Amaral com um desenho de próprio punho registrando uma cena cotidiana do Rio de Janeiro. O croqui, intitulado *Panorama da cidade* e datado de 14 de agosto de 1936, traz em primeiro plano uma negra de costas, carregando um volume indefinido na cabeça, que bem poderia ser uma trouxa de roupa para lavar ou um farnel com comida para vender; ao fundo, a paisagem carioca, com o Pão-de-açúcar, o mar e um coqueiro. Na estilização rápida nota-se a presença de um casario homogêneo, composto de casas simples e assentadas sem conflitos no território[141]. A cena traz elementos de duas outras, desenhadas anteriormente por Le Corbusier durante sua primeira visita ao Brasil, em 1929, e que documentavam o cotidiano das favelas cariocas. Numa delas[142], temos três negras levando algo na cabeça – uma delas, uma lata d'água, as outras duas, volumes indefinidos tal como na cena de 1936. A cena do segundo desenho mantém semelhanças ainda mais flagrantes com o mimo dado a Tarsila. Um negro (negra?) de costas em primeiro plano, cortado na altura dos ombros pela margem inferior do desenho, volta-se para o casario baixo e homogêneo, enquanto ao fundo descortina-se o litoral e o Pão-de-açúcar.[143] Em todas as três cenas temos algo em comum: a tranqüila vida da gente simples num habitat ameno e harmonioso.

Vale a pena especular um pouco mais sobre estes desenhos. Em todos eles, os elementos artificiais frutos da civilização humana são sinteticamente apresentados na forma de um casario baixo e simples. Em simetria, a natureza aparece também ela de forma sintética na forma de palmeiras e massas vegetativas homogêneas. Os elementos naturais e artificiais assentam-se sobre um solo indefinido, algo como terra batida, conformando uma cena global

---

[139] Le Corbusier, "Prólogo americano". In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 78.

[140] ANDRADE, Oswald de. "Manifesto Antropófago", *Revista de Antropofagia* n. 1, maio 1928. In: ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*, p. 14.

[141] Coube a Aracy Amaral trazer à luz este desenho no livro *Tarsila: sua obra e seu tempo*, de 1975. A legenda da autora para a imagem é a seguinte: Desenho de Le Corbusier oferecido a Tarsila em 1936, quando de sua vinda ao Rio: Panorama da cidade. A esquerda, "Rio / 14 août 936 / À Madame Tarsila / Amicalement / Le Corbusier".

[142] *Favela*, Carnet B4-282. Fonte: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 32.

[143] A *Favela*, Carnet B4-287. Fonte: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 36.

equilibrada, onde nada destoa ou chama atenção. Nos aspectos formais e estilísticos podemos notar uma preocupação em equilibrar massas, formas e cores, evitando que algum aspecto se destaque e ganhe o estatuto de elemento principal da cena. Mesmo o Pão-de-açúcar, símbolo da cidade, apesar de reconhecível, encontra-se totalmente amainado em sua presença forte pelo distanciamento e imprecisão dos traços. Entre uma ocupação humana que se impõe sobre o território, controlando-o em todos os aspectos, e uma hegemonia imperial da natureza sobre a vida humana, onde o homem encontra-se subjugado por suas forças portentosas, temos uma espécie de "terceira via": o equilíbrio entre civilização e natureza conquistada por uma cultura humana fundada na simplicidade. Mais do que um registro do que os olhos vêem, os desenhos corbusianos registram aquilo que ele projeta como uma cena adequada e correta. Afinal, diante das péssimas condições de vida do ex-escravos, apartados econômica e politicamente da nova sociedade republicana estabelecida, Le Corbusier seleciona aspectos edificantes para criar suas cenas edílicas.

Emana daqui a sensação de um certo esquematismo formal que podemos tributar a um apego algo consciente a convenções culturais persistentes. Não há realmente uma *descoberta* formidável nas cenas registradas por Le Corbusier, mas uma *constatação* quase que asséptica de pensamentos e convicções arraigadas em seu espírito, o que talvez explique a grande alienação de suas aproximações quando comparadas à realidade brasileira de então. A necessidade de uma reaproximação do homem com a natureza, reparando, ao menos em parte, as mazelas profundas advindas da quebra de vínculos humanos com os fenômenos da chuva, vento e calor, já tinham sido registrados em textos e palestras anteriores à sua primeira vinda ao Brasil. Mas poucas vezes ele foi tão claro como em um dos seus textos sul-americanos:

> "Se penso em Arquitetura *casas dos homens* torno-me rousseauísta: *o homem é bom.* Mas se penso em Arquitetura *casa de arquitetos* torno-me cético, pessimista, voltairiano, e digo: 'tudo vai mal, no mais detestável dos mundos' (Cândido). Eis onde conduz a exegese arquitetônica, a arquitetura sendo o resultado do estado de espírito de uma época. Chegamos a um impasse, os mecanismos sociais e morais estão desorganizados. Temos a sede de um Montaigne e de um Rousseau empreendendo uma viagem para ir questionar o *homem nu.* A reforma a empreender é profunda, é a hipocrisia que reina: amor, casamento, sociedade, morte; estamos inteira e totalmente falsificados, somos falsos!"[144]

Presenciamos aqui a *ponta do iceberg* – o contato íntimo de Le Corbusier com o pensamento nostálgico de extrato romântico, principalmente na sua valoração moral positiva da pureza e da simplicidade pré-industrial, o que confere uma grande ambigüidade para sua visão sobre a sociedade moderna e suas promessas de satisfação material ilimitada. Temos aqui, de forma contundente, uma aproximação discursiva com o ambiente intelectual da vanguarda paulista da década de 20, onde podemos identificar alguns pontos claros de contato e afinidade. Tal sintonia de pensamento e valores foi seguramente elemento importante para a rápida e profunda aceitação do pensamento corbusiano por parte dos modernistas brasileiros – inclusive arquitetos, modernistas de segunda hora e muito dependentes dos colegas de outras áreas intelectuais na elaboração de suas idéias e convicções – nos anos que se seguiram.

Foi em Montaigne e em Jean-Jacques Rousseau, justamente os autores citados por Le Corbusier, que Oswald de Andrade e os antropófagos foram buscar a noção de homem primitivo que adotaram. O *Espírito das leis* e o *Contrato Social* foram obras que incendiaram a

---

[144] Le Corbusier, "Prólogo americano", 1929. In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 79.

imaginação de filósofos, pintores e literatos ao longo das décadas e dos séculos – idealizadores do cenário paradisíaco onde vivia o homem primitivo, estado natural prenhe de liberdade e de igualdade e virgem de repressões e interditos[145]. Trata-se, evidentemente, de uma visão de mundo que concebe como partícipe da essência da natureza humana os valores básicos forjados nos contato com o meio natural. São as necessidades básicas da existência, conformadoras daquilo que há de mais puro e elevado dentre as qualidades humanas, que devemos buscar no "homem nu", como advogam Le Corbusier e os antropófagos, em especial Flávio de Carvalho no seu texto-manifesto de 1930, *A cidade do homem nu*[146].

Tanto o discurso de Le Corbusier como o do modernismo brasileiro da década de vinte apontam para uma dissociação entre os aspectos técnicos e sociais da sociedade moderna, possibilitando desenvolvimentos desencontrados. É justamente a falta de sintonia resultante entre estes aspectos que leva o arquiteto europeu a denunciar a desorganização e falsidade dos "mecanismos sociais e morais". Os manifestos oswaldianos, tanto o *Pau-Brasil* de 1924 como o *Antropófago* de 1928, operam a distinção entre *cultura* e *civilização*, conceitos em voga desde o final do século XIX pela ampla divulgação de trabalhos de pesquisas históricas e antropológicas. De um lado, o acúmulo de tradições, hábitos e costumes; de outro, as conquistas materiais frente à natureza. O saque antropofágico proposto por Oswald e seguidores deveria restringir seu afã apropriador ao âmbito civilizacional – em especial os aspectos técnico-científicos –, desconsiderando por completo a dimensão cultural, afinal já tínhamos a nossa própria cultura, com a qual operaríamos uma nova síntese: "obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar. A reza. O carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil"[147]. No ponto de vista antropofágico, a falsidade dos "mecanismos sociais e morais" seria dupla: ao aspecto salientado por Corbusier se somaria o fato de tratar-se, na realidade brasileira, de uma *cultura importada*, portanto incapaz de expressar uma adequada relação do homem com o seu meio natural.

Ao mesmo tempo em que apostava nas conquistas técnicas do mundo moderno – o automóvel, o transatlântico, a auto-estrada, o arranha-céu... –, Le Corbusier receava que seu avanço ilimitado pudesse colocar em risco a dimensão humana do progresso, o que o levou, em diversos momentos de sua vida, apelar à *Autoridade* para amainar e controlar o poderio anônimo e irracional das forças produtivas: "bastaria que uma autoridade – um homem – suficientemente lírico, desse a partida na máquina, promulgasse uma lei, uma regulamentação, uma doutrina: e então o mundo moderno começaria a deixar a negritude de suas mãos e de seu rosto de trabalho e sorriria, poderoso, contente, esperançoso"[148]. Tal apreço pela personalização do poder o levou, ao longo da vida, a flertar com governos à direita e à esquerda, esperançoso que o ditador de plantão fosse *suficientemente lírico* para colocar em prática sua visão de uma sociedade ordenada e em equilíbrio com o meio ambiente. Oportunismo ou ingenuidade, o fato é que Le Corbusier recalcava de seu discurso os vetores

---

[145] Cf. GUERRA, Abílio. *O homem primitivo: origem e conformação no universo intelectual brasileiro (séculos XIX e XX)*. Em nossa tese de mestrado pudemos desenvolver longamente a genealogia cultural do primitivismo modernista, concepção tributária dos encaminhamentos discursivos do evolucionismo e do romantismo no Brasil.

[146] Trabalho apresentado ao IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo e publicado no Diário da Noite, 1° de julho de 1930. In: DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*.

[147] ANDRADE, Oswald de. "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", 1924. In: ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*, p. 9.

[148] CORBUSIER, Le. "Prólogo americano", 1929. In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 84.

político-ideológicos mais óbvios, o que resultava em uma militância visionária e voluntarista, que prometia um mundo ausente de conflitos, ao mesmo tempo organizado e humano, que poderia ser ofertado à sociedade pela obra e graça do arquiteto: "Arquitetura? Mas é nisso que se vê e sente que está toda a moral da arquitetura: a verdade, a pureza, a ordem, os instrumentos... e a aventura"[149].

O historiador e crítico de arquitetura Kenneth Frampton se apercebeu com clareza da ambivalência com que o arquiteto suíço-francês trata de questões essenciais da sociedade da era da máquina. Recorta com felicidade, para comprovar sua argumentação, uma passagem de Robert Fishman, que nos permitimos reproduzir aqui:

> "Nos anos 1930, a busca da Autoridade por Le Corbusier reflete, finalmente, sua atitude de profunda ambivalência com respeito à industrialização. Seu pensamento social e sua arquitetura repousavam sobre a crença de que a sociedade industrial tinha a capacidade inerente de criar uma ordem genuína e prazenteira. Por trás dessa crença, porém, havia o medo de que a industrialização pervertida e descontrolada pudesse destruir a civilização. Ainda jovem, em La Chaux-de-Fonds, ele havia visto a relojoaria ser literalmente varrida do mapa por feios cronômetros alemães produzidos em série, uma lição que não seria esquecida"[150].

Pau-Brasil e Monlevade

> *"Desenvolve-se ali cenas de vida popular animadas por uma tão magistral dignidade que uma escola de grande pintura de gênero encontraria no Rio um grande futuro; o negro faz sua casa quase sempre a pique, empoleirada sobre pilotis na parte da frente, a porta do lado de trás, do lado da colina; do alto das 'Favelas' vê-se sempre o mar, a bacia, os portos, as ilhas, os oceanos, as montanhas, os estuários; o negro vê tudo isso; o vento reina, útil sob os trópicos; há uma altivez no olho do negro que vê tudo isso; o olho do homem que vê vastos horizontes é mais altivo, os vastos horizontes conferem dignidade; esta é uma reflexão de urbanista"*[151].
> Le Corbusier, *Corolário Brasileiro*, 1929

A formação européia de Tarsila do Amaral a colocou em contato direto com os renovadores da pintura e sua maior afinidade foi, sem dúvida, com o cubismo de Fernand Léger, cujo ateliê visitou com freqüência no ano de 1923, durante sua longa estadia em Paris, já como companheira de Oswald de Andrade. Seu retorno ao Brasil coincide com mudanças bruscas no encaminhamento do modernismo tupiniquim devido a forte presença de um nativismo de extrato romântico que possibilitaria aos artistas brasileiros se reencontrarem com temas desprestigiados e mesmo abandonados no primeiro momento de erupção vanguardista. A preocupação com a temática primitivista não era um corte abrupto com a fonte original européia, afinal no pano de fundo estavam os encaminhamentos primitivistas europeus, em especial as experiências de Matisse e Picasso nos rastros de Gauguin. Neste contexto, tal

---

[149] CORBUSIER, Le. "Prólogo americano", 1929. In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 85.

[150] FISHMAN, Robert. *Urban utopias in the twentieth century*, 1977. In: Kenneth Frampton, *História crítica da arquitetura moderna*, p. 221.

[151] CORBUSIER, Le. *Corolário Brasileiro*, 1929. In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 88.

encaminhamento estético cumpriu o papel de contestar o egocentrismo cultural europeu, empreender uma aventura intelectual onde o universo do "Outro" era uma forma de conhecer a própria essencialidade da experiência humana. O primitivismo europeu, em certo sentido, era uma radicalização do processo de "desaurificação" da arte, que já tinha aproximado diversos movimentos vanguardistas às manifestações diversas da cultura popular dos próprios países europeus.

No contexto brasileiro, o popular e o primitivo confundem-se facilmente, o que faz com que, mesmo diante de flagrantes mudanças no seio do modernismo, a fidelidade ao homem comum – senão como forma expressiva, ao menos como intenção intelectual – estivesse sempre presente. Mesmo no momento mais internacionalista do início da década de 20, onde o engajamento pela instauração de uma arte condizente com a era da máquina tinha um apelo hegemônico entre nossos vanguardistas, pode-se observar o destacado apelo à cultura popular: "molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de Klaxon".[152] Dando início ao segundo momento do modernismo brasileiro, a inclusão de uma temática nativista e a manutenção de um compromisso com o veio modernizador das vanguardas acaba gerando um quadro propício a experimentações artísticas inovadoras.

"A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos"[153], disse Oswald de Andrade, em 1924, inaugurando o movimento Pau-Brasil. No mesmo ano, em meio à uma fase profícua e extraordinariamente rica de sua obra, Tarsila do Amaral pintou *Morro da favela*. Sob forte influência de um cubismo *a la* Fernand Léger, a pintora paulista produz cena muito parecida àquela que receberia de presente de Le Corbusier alguns poucos anos depois. Além do mesmo tema central, lá estava o casario baixo e as palmeiras, os negros simples e tranqüilos, o chão de terra batida dando suporte a todos os elementos, a harmonia de cores e formas, a ausência de um foco hegemônico que pudesse conferir alguma hierarquia, seja ela formal ou temática. Cena morna, serena, tépida, uma ambiência pacífica aclimatada a um território que parece ser o meio do caminho entre o rural e o urbano. Do ponto de vista disciplinar, estamos diante de um nódulo conceitual que seria desenvolvido posteriormente rumo a um urbanismo de acomodação, de síntese, de integração, mas tendo como agente um outro personagem, do qual trataremos mais tarde.

É flagrante a grande coincidência entre o registro textual e imagético de Le Corbusier por ocasião de suas duas primeiras visitas ao Brasil, em 1929 e 1936, e a produção artística modernista de São Paulo, em especial a realizada pelo grupo da poesia Pau-Brasil em 1924 e 1925. Como pudemos ver, a proximidade não é apenas temática – natureza tropical, racialidade e a questão civilizatória – mas aponta para um parentesco das visões de mundo que defendiam naquele momento de suas vidas intelectuais, em especial alguns aspectos específicos, como a valoração ambígua da modernidade que partia do mesmo romantismo difuso e reativo. A anterioridade da produção brasileira, no caso, aponta para uma influência surpreendente sofrida pelo arquiteto durante sua primeira estadia no Brasil, a não ser que acreditemos na

---

[152] "Editorial" in revista *Klaxon* n. 1, 1922. Republicado em TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro.*

[153] ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, 1924

possibilidade ainda mais surpreendente de que nada tenha absorvido, mesmo diante do comprovado convívio social e intelectual partilhado com os jovens paulistas[154].

As conjecturas corbusianas acerca dos limites e riscos da modernidade antecediam sua vinda à América Latina, mas são flagrantes que sua obra tenha tomado novos rumos e observado novos encaminhamentos teóricos e formais. Quem sabe se uma pesquisa mais acurada neste ponto específico não conseguiria dirimir a dúvida aventada por Keneth Frampton?: "por alguma razão cujos fundamentos últimos desconhecemos, o fato é que elementos técnicos primitivos começaram a aparecer em sua obra com uma freqüência e uma liberdade de expressão cada vez maiores a partir de 1930"[155]. Caso se comprove tal hipótese, teríamos que redimensionar a unilateralidade com que é tratada a relação de Le Corbusier com o Brasil, senão na questão específica da arquitetura e da qual é tão cônscio – "fico feliz de ter tido uma influência tão forte no Brasil e de ter podido desencadear, através de minha primeira viagem de 1929, e de minha segunda viagem de 1936, um movimento de arquitetura brasileira absolutamente admirável de invenção criadora e de intensidade"[156] – ao menos no sentido geral de sua obra, cuja evolução é explicada quase sempre com a omissão completa do enorme intercâmbio pessoal e epistolar que travou com intelectuais brasileiros durante quase toda a sua vida.[157]

A pintura de Tarsila, alimentada pelos dois afluentes discursivos – os temários nacional e vanguardista –, busca a codificação de uma nova pintura, que seja ao mesmo tempo brasileira e moderna. Tanto as cenas tipicamente urbanas –"E.F.C.B", "O gasômetro", "A gare", "São Paulo" – como as eminentemente rurais – "O mamoeiro", "Palmeiras", "O pescador", "A caipirinha" – apresentam lado a lado elementos industriais e campestres, onde o equilíbrio das formas e cores são seguidas por uma harmonia da existência humana. As cores alegres mas sem muitos contrastes buscada na sua memória da infância, as palmeiras fazendo pares com postes de transmissão de eletricidade, os caminhos rústicos interrompidos por pontes metálicas, as construções populares singelas fazendo pares com gares ou gasômetros, os meios de transporte maquinizados levando pessoas para feiras públicas ou festividades – enfim, todo um jogo de acomodação de contrastes que resulta em uma cena humana intermediária entre campo e cidade.

Carlos Zílio observa como, do ponto de vista estilístico e temático, se processa a fusão de elementos nacionais e internacionais nos riscos e telas da pintura pau-brasil:

> "A relação de Tarsila com a obra de Léger demonstra bem a inteligência com a qual analisa a arte francesa. O que irá absorver de determinante no sistema de Léger é a utilização do modelo da máquina. Mas a metáfora segundo a qual Léger irá desenvolver seu trabalho tem por objetivo a sociedade industrial. Tarsila fará da *brasilidade* o seu traço distintivo desta formulação, adotando a linguagem de máquina (assim como Oswald de Andrade se utiliza da linguagem telegráfica) como um desejo de atualização, no

---

154 "Mas com Le Corbusier em São Paulo, ponto obrigatório era festa em casa de Tarsila e Oswald". AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, 1975, p. 291. "Os jovens de São Paulo expuseram-me sua tese; somos 'antropófagos'; a antropofagia não era um hábito glutão; era um rito esotérico, uma comunhão com as melhores forças. A refeição era frugal; havia de cem a quinhentos guerreiros comendo a carne do guerreiro capturado. Esse guerreiro era valoroso. Comera a carne dos próprios guerreiros de sua tribo. Logo, comendo sua carne, assimilava-se a carne mesma de seus ancestrais" CORBUSIER, Le. "Prólogo americano", 1929. In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 83.

155 FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*, p. 222.

156 Carta de Le Corbusier a Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Bienal de São Paulo, 4 fev. 1952. In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 211.

157 Afirmação que pode ser confirmada com a ampla documentação apresentada por PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*.

> sentido de situar a percepção do Brasil a partir da ótica aberta pela industrialização. [...] Existe, no entanto, na ingenuidade liberada da pintura de Tarsila, uma identificação entre sua infância e o populismo do Modernismo, isto é, a canalização do vivido num mundo de fazenda, com sua vegetação, a mitologia dos escravos, as cores das habitações interioranas e a sua intenção de elaborar esses elementos em signos."[158]

A arte, diante de um compromisso tão forte como o assumido por Tarsila do Amaral, transcende os limites estéticos estritos e torna-se bandeira de um projeto cultural mais vasto. As telas de Tarsila com cenas cotidianas do universo popular apontam para a constituição do *habitat brasileiro*: ali os homens vivem felizes na sua simplicidade cotidiana, seus hábitos e costumes se ajustam à perfeição no modo específico de acomodação no território. O campo e a cidade deixam de existir isoladamente, fundindo-se em um único cenário onde coexistem harmonicamente as positividades de ambos. A experiência humana torna-se assim possível nos trópicos com a integração do secular tempo humano no insondável tempo da natureza.

A temática e a abordagem não ficaram restritas à pintura de Tarsila do Amaral. Diversos outros pintores brasileiros foram enredados pela preocupação de retratar a alma profunda e permanente do brasileiro, resultante da integração de um povo simples – mescla de brancos, negros e índios – com a natureza tropical complexo existencial. Emiliano Di Cavalcanti exaltou, além da singeleza, a sensualidade e a ginga malemolente resultante do caldeamento racial, em clara sintonia com a visão desenvolvida ao longo dos anos pelo sociólogo Gilberto Freyre e que teria na literatura de Jorge Amado sua máxima expressão. O migrante Lasar Segall, fortemente marcado pela condição judaica e pela estética expressionista, vai fazer esforço imenso para acomodar sua pintura aos princípios primitivistas que se disseminaram na década de 30, não só nas artes plásticas, mas também na literatura, arquitetura e outras áreas da arte e da cultura. Como eles, Vicente Rego Monteiro, Cândido Portinari, Alfredo Volpi e diversos outros pintores de primeira e segunda linha desenvolveram em algum momento uma estética afinada de alguma forma com o primitivismo pau-brasil. Mas a obra de Tarsila, de fato, é a que encarna com mais coerência e substância a tentativa de retratar a brasilidade segundo o ideário forjado na década de 20.

Aracy Amaral, crítica e historiadora que tratou sistematicamente da obra de Tarsila, destaca o quanto a produção do modernismo paulista da década de 20 era fruto de sua inserção no contexto político e social da época, a quem devia as possibilidades e os limites. A produção estética do grupo era ponta-de-lança da hegemonia exercida pela aristocracia rural e pela burguesia do capital, hegemonia essa abalada profundamente com a Revolução de 30, que expressava a nova correlação de forças entre os grupos sociais. A partir daí, os principais intelectuais do grupo, que estavam à frente do movimento de renovação das artes no país, passariam a falar da "margem" e não mais do "centro da arena"[159]. Tal leitura nos parece incontestável quando entendemos o grupo como "aristocracia modernista, que convivia em salões elegantes, navios ingleses, cafés de Paris". A década de 30 abrirá as portas para os intelectuais engajados em bandeiras coletivas no bojo do populismo varguista. Contudo, as idéias e estratégias culturais elaboradas pelos artistas e intelectuais modernista ganharão vida própria e, em novo cenário, diante de novos interesses e na fala de outros personagens, terão sobrevida e contribuirão de maneira efetiva na constituição do novo *status quo*. A *brasilidade* advogada pelos intelectuais orgânicos do período varguista é derivação natural das conjecturas do modernismo paulista. No que diz respeito ao tema específico que aqui desenvolvemos, as

---

[158] Carlos Zílio, *A querela do Brasil*, p 78.

[159] AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*, p. 7.

formulações intelectuais que constituem a cena urbana moderno-primitivista brasileira terá longa sobrevida e será um dos vetores mais fortes do pensamento arquitetônico e urbanístico da década de 30, que terá em Lúcio Costa o grande agente.

Monlevade: presença de Le Corbusier

> *"Apesar de abundarem no texto e nos sistemas figurativos do movimento moderno todos os ingredientes para seduzir o intelectual brasileiro, convencendo-o das vantagens do sistema internacional e da capacidade de atender qualquer realidade, por ser o reflexo do programa e a transparência da técnica e, portanto, dispensando mediações da cultura ou interferências locais, o ideólogo encarregou-se apressadamente de apresentar, mais que as justificativas universais do empréstimo, as razões de sua vocação nacional e o talento para atender naturalmente os requisitos contextuais, para que dessa maneira a arquitetura, estimulada por sua veia artística a falar de seu tempo e de sua gente, se somasse ao esforço mais amplo de todos os segmentos da produção artística para inventar ou respeitar – esta, por se esclarecer – a cultura brasileira."*[160].
> *Luis Espallargas Gimenez,* "Pós-modernismo, arquitetura e tropicália"

Em artigo de 1984, onde discutia a pertinência da discussão teórica pós-moderna no Brasil, o arquiteto e crítico de arquitetura Luis Espallargas acabou causando grande alvoroço no meio arquitetônico, pouco afeito ao debate e – principalmente – à crítica. Alertando que "não de pode adiantar a eficácia dos remédios sem um diagnóstico das misérias a curar" [161], Espallargas aponta para as enormes contradições existentes no desenvolvimento de nossa arquitetura, cuja montagem intelectual em torno da idéia de uma peculiaridade nacional se estabelece com palavras de ordem e valores culturais que pouco ou nada têm em comum com a atividade arquitetônica. O talento inato do arquiteto brasileiro, que teria nacionalizado a arquitetura internacional européia, não passaria – no argumento de Espallargas – de um discurso que acobertaria o fato incontestável de que a arquitetura moderna que se começa a fazer no Brasil foi totalmente pautada pelo modelo exótico. A brasilidade advogada mantinha contatos muito vagos ou inexistentes com os traços autóctones da arquitetura tradicional brasileira, e sua presença constante e compulsória nos discursos só poderia ser entendida a partir dos compromissos ideológicos que compartilhava. E, de tanto se repetir a mesma mentira, ela acaba por se converter em uma "verdade"[162]:

> "Acentuando alguns aspectos, distorcendo algumas regras e apoiando-se na poética de alguns personagens, foi se consolidando a *arquitetura brasileira,* cujo suporte era a cultura virtual daquilo que se queria ser e não daquilo que se havia sido. (...) A arquitetura

---

160 ESPALLARGAS GIMENEZ, Luis. "Pós-modernismo, arquitetura e tropicália", p. 89.

161 ESPALLARGAS GIMENEZ, Luis. "Pós-modernismo, arquitetura e tropicália", p.89.

162 É muito elucidativa da intenção desmistificadora do autor a epígrafe do artigo: "O vasto domínio da imaginação é semelhante ao da mentira... quando se abusa da imaginação se cai na loucura. É uma faculdade nobre enquanto reconhece sua idealidade; quando cessa de reconhecê-la, se converte em demência." John Ruskin, *A lâmpada da verdade.*

> do movimento moderno se torna brasileira quando passa a citar seus próprios exemplos modernos, congelando o estilo e vivendo de estereótipos e de correções caligráficas."[163]

Mesmo não afirmando de forma explícita, fica claro que Espallargas atribui a Lúcio Costa um papel central na constituição da ideologia da brasilidade arquitetônica e é quase certo que seja ele o "ideólogo" presente na epígrafe desse subcapítulo. São várias as referências a temas e conceitos corriqueiros nos textos de Costa – "gênio nacional", "caráter nacional", "brasilidade", "arquitetura moderna brasileira", etc. – e certamente é ele o alvo preferencial das acusações de embuste intelectual. Se o diagnóstico nos parece acertado – afinal estamos tentando, ao longo do presente texto apontar como se deu a montagem discursiva na obra de Lucio Costa que legitimou as experimentações de nossa arquitetura moderna –, o entendimento dessa montagem como uma deliberação consciente e restrita a um pequeno grupo de homens, ou mesmo a um único, mostra-se muito limitada. A constituição de um discurso operativo, que seja compreendido, aceito e compartilhado, só é possível historicamente quando passa pelo processamento dentro de um campo discursivo preexistente e com expressão dentro de um dado grupo social. A solidez histórica de uma "mentira" convertida em "verdade" não é apenas tributária da convicção ou da má fé de quem a profere pela primeira vez, mas da capacidade de seus argumentos se repetirem e se espraiarem pelo tecido social, o que, evidentemente, só é possível se tiver sentido para a coletividade e atender demandas das mais variadas ordens. Assim como não é possível imaginar que o sucesso histórico do discurso nazista esteja diretamente relacionado com as "verdades" que apresenta ao mundo, também não podemos nos iludir que a denúncia de suas mentiras seja suficiente para evitar seu recrudescimento. O sucesso da visão de Lucio Costa só foi possível devido a sua capacidade de se atar a um caudal intelectual muito vigoroso e com ele manter um profícuo intercâmbio de significados e valores. O fato de a denunciarmos como "mentirosa" é incapaz de abalar sua estrutura, pois está entranhada em um discurso mais vasto e complexo, com ramificações no âmbito da psicologia coletiva.

Feitas as objeções, não há como negar a extrema sensibilidade de Espallargas e mesmo sua argúcia premonitória, afinal a denuncia da montagem discursiva de Lúcio Costa presente em seu artigo de 1984 antecede em alguns anos a tese de doutoramento de Carlos Alberto Ferreira Martins, de 1987. Além disso, o artigo tem o mérito de apresentar pela primeira vez uma filiação possível para a vila operária de Monlevade, projeto de Lúcio Costa, mesmo que suas observações sejam incapazes de se enfrentar a fundo com os propósitos do arquiteto carioca:

> "Nem a função, nem a técnica, nem a sociedade, tripé do movimento moderno, visitam espontaneamente a cultura. Lúcio Costa deve sentir este drama com as operações de adaptação que se vê obrigado a fazer em Monlevade, para conciliar seu fascínio pelo novo com seu respeito pelo tradicional. As *Maisons Loucheurs* sofrem todas as transgressões necessárias e dolorosas para ajustar o sistema Dom-Ino à nossa realidade e o resultado é a modernidade possível e o testemunho da confusão entre cultura nacional e cultura arquitetônica: barro e taquara sobre pilotis de concreto"[164].

Espallargas não leva em conta que a síntese buscada por Lúcio Costa se dava dentro de um contexto cultural específico e não pode ser medido com um tacão de medida que lhe seja externo. A operação intelectual de Lúcio Costa sempre será vista como um empobrecimento se levarmos em conta os princípios modernos europeus advogados por

---

[163] ESPALLARGAS GIMENEZ, Luis. "Pós-modernismo, arquitetura e tropicália", p. 89-90.

[164] ESPALLARGAS GIMENEZ, Luis. "Pós-modernismo, arquitetura e tropicália", p. 90.

Espallargas. Devemos considerar, contudo, que mesmo dentro do contexto europeu não há uma homogeneidade tão grande e é muito fácil apontar a presença quase nula da "função" na obra de Mies van der Rohe, da fraca preocupação com a "sociedade" nas experimentações arquitetônicas do neoplasticismo holandês e mesmo a extrema pobreza "técnica" das poucas realizações arquitetônicas do construtivismo soviético. Em todas elas o desejo de modernidade transborda do receituário por circunstâncias históricas específicas ao contexto de sua materialização. Aonde Espallargas enxerga uma "transgressão" podemos apontar um "desvio". Desvio que naquele momento pode ter se mostrado de fato limitado em suas possibilidades formais e espaciais, mas que se mostrou muito fértil no futuro, com realizações de peso por parte do próprio Lúcio Costa – Parque Guinle e Park Hotel São Clemente em Nova Friburgo – e de arquitetos da estirpe de Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Rino Levi, Oswaldo Bratke, Francisco Bolonha e muitos outros. Aquilo que Espallargas enxerga com uma "modernidade possível", podemos entender como uma "modernidade desejada", afinal dentro do "campo do possível" de um dado momento histórico sempre existirão, como formas latentes e virtuais, diversas possibilidades à espera de quem lhes dê vida. Considerações que nos colocam diante de uma constatação importante: independente de sua "veracidade", o argumento de Lúcio Costa foi ponto de partida de uma experimentação estética que, ao longo do tempo, sofrendo um processo de aprimoramento, acabou desaguando em obras significativas da arquitetura.

As *Maisons Loucheurs*, que Espallargas considera a matriz da Vila Monlevade, foram concebidas por Le Corbusier em 1929, o que torna muito aceitável a possibilidade se ter sido realmente uma referência forte para as habitações geminadas que Lúcio Costa projetou em 1934. O mesmo não pode ser dito da Comuna de Piacé, projeto urbanístico e arquitetônico que Le Corbusier e Pierre Jeanneret[165] realizaram a pedido de um grupo de paisagistas do distrito de La Sarthe no mesmo ano do concurso promovido pela Belgo-mineira[166]. É muito improvável que Lúcio Costa conhecesse esse projeto, mas, colocando-os lado a lado, poderemos explorar questões de nosso interesse ao dar luz a diversos pontos de contato e contraste.

A Comuna de Piacé foi concebida como uma implantação no meio rural de uma coletividade com acesso aos benefícios do mundo moderno. Seria um estratagema de não só manter, mas também de devolver o homem ao campo, levando até ele os bens que, de outro modo, o atrairiam para os grandes centros urbanos. Pensada como uma unidade de produção cooperativa e associada a pequenas propriedades familiares, a nova implantação rural correspondia a uma nova forma de organização da produção, tendo o estado como agente da transformação. A vila previa os seguintes equipamentos: silo cooperativo, oficina e garagem de reparos, armazém cooperativo, celeiro, uma unidade de habitações para 40 famílias com serviços comuns, dezenas de casas correio, escola, administração, clube com sala de conferências, sala de festas, biblioteca, etc. Para as pequenas propriedades foram previstas casas unifamiliares. A construção dos diversos edifícios previstos obedecia aos princípios de serialização e estandardização, com a pré-construção dos elementos estruturais de ferro e concreto em usinas e sua posterior montagem no canteiro. A sobriedade e contenção do

---

[165] Pierre Jeanneret (1896–1967) nasceu em Genebra, Suíça. Arquiteto, estabeleceu-se em Paris em 1920. Primo de Le Corbusier, foi seu colaborador constante, principalmente durante o período de 1922 a 1939, participando ativamente dos projetos da Villa Savoye em Poissy (1929-1931), Villa Stein em Garches (1927), Pavilhão do "Esprit Noveau" em Paris (1925), Conjunto habitacional de Pessac (1925-1926), Villa La Roche e Estúdio Jeanneret em Auteuil (1923-1925), entre outros. Excelente designer de mobiliário, dedicou-se também à pré-fabricação de casas. Supervisionou a execução do plano urbano e dos edifícios de Chandigarh, Índia, onde morou na década de 1950 [*Diccionario universal del arte y de los arquitectos / Arquitectos*]

[166] Ver Le Corbusier, *Ouevrès Completes*, p. 186 e seguintes

conjunto e a economia de esforços nas soluções formais nos remete ao comentário de Kenneth Frampton sobre um crescente primitivismo na obra de Le Corbusier após 1930.[167]

As escalas das vilas de Lúcio Costa e Le Corbusier são muito parecidas, abrigando uma comunidade de algumas centenas de pessoas que se aglutinam devido o exercício de um único tipo de trabalho (operários siderúrgicos, em Monlevade, camponeses agricultores, em Piacé). A singeleza das construções denota uma adequação completa entre meios e fins, onde inexiste lugar para ostentação ou grandiloqüência. A disposição dos equipamentos no território obedece aos princípios da setorização por funções, mas relevando-se a escala diminuta e as poucas distâncias. As casas unifamiliares da vila corbusiana – claramente derivações das *Maisons Loucheurs* –, dispostas ao longo de arvoredos, sugerem uma vivência parecida à propiciada pelas casas geminadas de Monlevade. Mesmo os croquis dos arquitetos, onde a casa é associada ao ócio e ao descanso, possuem semelhanças surpreendentes. Os equipamentos coletivos – cinemas, clubes, etc – atendem às diversas necessidades cotidianas e conferem às pequenas aglomerações, em dose reduzida, os prazeres da cultura e do lazer. Os edifícios muito simples em ambas têm um parentesco ainda mais acentuado: a cobertura em quatro abóbadas dos celeiros da vila francesa é muito parecida com a cobertura de quatro águas do armazém da vila brasileira, tanto pelas proporções como pela espacialidade resultante, onde imperam as cinco séries de pilotis em uma planta ampla e desimpedida.

Contudo, diferenças são flagrantes: enquanto em Monlevade temos um acento muito grande em situações urbanas episódicas e autônomas – o centro cívico, as habitações... – onde os percursos são apenas enunciados ou insinuados, o plano urbanístico corbusiano é muito mais lógico, funcional e integrado, com a presença estruturadora de estradas e caminhos de diversos tamanhos, como denunciam a prioritária abordagem de conjunto através de desenhos e maquetes. Ressaltando de sobremaneira a importância da circulação na estruturação das funções, observamos as presenças de automóveis e tratores nos desenhos de Le Corbusier, enquanto que Lúcio Costa não registra, nem em desenho, nem em texto, qualquer preocupação com veículos e as menções a ruas e caminhos sempre se dão como ambiência, nunca como circulação. Na Comuna de Piacé temos pomares homogêneos, onde os troncos brotam regularmente do solo, e a disposição cartesiana das casas unifamiliares ao longo da estrada, cena que sugere um planejamento onde é potencializada a típica ocupação territorial do interior da França – predominância das pequenas propriedades e domínio extensivo e intensivo da natureza. Monlevade, ao contrário, surge como uma clareira no meio da vegetação compacta e irregular, sem qualquer preocupação de controle ou domínio da natureza. Há um claro desejo regressivo de ocupação harmônica, submissa: "aquela fila de casas que serpenteia *ombro a ombro* ao longo das ruas e que tão bem caracteriza as cidades do nosso interior, foi voluntariamente quebrada, para permitir maior intimidade, relativo isolamento"[168].

As grandes diferenças entre os dois projetos de vilas refletem distinções ainda maiores existentes entre os contextos sócio-econômicos onde se originam. Enquanto o Brasil passava pelo primeiro surto de industrialização e da mudança do lugar do poder do campo para a cidade, a França já enfrentava problemas decorrentes das grandes concentrações urbanas e o esvaziamento preocupante do ambiente rural. Le Corbusier vai atribuir à revolução industrial e à disseminação dos artefatos da vida moderna – trem, automóvel, jornal – o fim do isolamento do campo. A velocidade de deslocamento dos homens no território, que anteriormente era de 4 km/h, restringiam a vida camponesa "a um raio de quinze quilômetros: trinta quilômetros, ida e

---

[167] Ver nota 155 do capítulo 1.

[168] COSTA, Lúcio. *Vila Monlevade*, 1934. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 99.

volta, marcavam o alcance, portanto o território explorável"[169]. A mecanização eleva a velocidade de forma exponencial para algo em torno de 50 a 100 km/h, transformando a realidade anterior. Na opinião de Le Corbusier, do mesmo modo que velocidade mecânica desestruturou a sociedade rural, ela trazia consigo o germe de um novo estabelecimento, afinal o antigo camponês, para contar com as benesses da vida moderna, tinha que se transformar em "migrante", situação totalmente revertida com o espraiamento tentacular dos instrumentos e equipamentos mecanizados por todo o território. Trazendo a seu favor os argumentos do historiador Gaston Roupnel, autor de *Histoire de La Campagne Française*, Corbusier defende que o urbanismo seria capaz de dar uma resposta técnica adequada desde que o poder público equacionasse o problema da propriedade fundiária, já que as pequenas propriedades e os aldeamentos dos períodos anteriores eram antagônicos à mecanização e à sua velocidade: "os poderes supremos sentem a necessidade de revelar a nova unidade administrativa camponesa de tamanho apropriado que permitirá a um prefeito, ou qualquer outro administrador, assumir suas responsabilidades, desde que um complexo suficiente de terras, gente e acontecimentos lhe seja confiado"[170].

O aporte de Le Corbusier não poderia ser mais funcionalista: a solução para o problema fundamentalmente passaria pela identificação de qual velocidade regeria cada aspecto da vida rural:

> "Devemos primeiro reconhecer, na vida agrária, o que é estritamente (e sem modificação possível) sujeito à velocidade de 4 km/hora; admitir, por outro lado, que o rígido tabuleiro de estradas instalado nos campos e podendo receber veículos mecânicos (o motor e todas as suas conseqüências) é – ou será constantemente – a varinha de condão capaz de resolver os dados do problema representado por este quadro:
>
> | | |
> |---|---|
> | Condições de vida | Abastecimento – o econômico
Habitação (e seus prolongamentos) – o patriarcal
Sociabilidade – o espiritual |
>
> Definamos desde já o que, na unidade agrária, se submete à lei dos 4 km/hora: o gado e os currais; seu equipamento, o estábulo, o moinho (ou o celeiro das palhas), o silo de forragens e o armazém-cozinha dos alimentos dos animais, o alojamento dos pastores. Seu território: as pastagens.
>
> Determinemos em seguida aquilo que se beneficia ou está pronto a se aproveitar da lei dos 50-100 km/hora: é o centro cooperativo que agrupa a leiteria, o silo dos produtos agrícolas, a oficina mecânica, o galpão das máquinas agrícolas e das ferramentas de arar; enfim, a oficina (ou pequena manufatura) de indústrias complementares. E, além disso, o corpo principal, a cooperativa de abastecimento, a escola, a oficina da juventude e o clube com sua área comum de esporte"[171].

Uma vez feita a identificação, a resposta urbanística surgiria naturalmente. Banhadas por um grande entusiasmo positivista, as proposições corbusianas apostam numa reforma social sob tutela do poder constituído, que faria o necessário ajuste entre a modernização tecnológica, ponta-de-lança do processo histórico, e o sistema produtivo arcaico, uma

---

[169] CORBUSIER, Le. *Os três estabelecimentos humanos*, p. 92. O original francês – foi publicado em 1943 e discute as 3 formas modernas de estabelecimento do homem no território segundo o pensamento corbusiano daquele momento: "a unidade de exploração agrícola", "o centro linear industrial" e a "cidade radiocêntrica de trocas". As considerações sobre "a unidade de exploração agrícola" são feitas a partir do projeto da Comuna de Piacé, desenvolvido na década anterior.

[170] CORBUSIER, Le. *Os três estabelecimentos humanos*, p. 93.

[171] CORBUSIER, Le. *Os três estabelecimentos humanos*, p. 95.

sobrevivência da estrutura anterior decadente. O "centro cooperativo" da nova unidade de exploração agrícola – "instrumento moderno que deve ser inserido na vida camponesa"[172] – é o objeto das considerações corbusianas e o elemento a ser projetado e cujo maior mérito seria sua capacidade de se tornar o instrumento da transformação social sem tumultos ou sobressaltos[173]:

> "O centro cooperativo aparece então como o dispositivo técnico portador de segurança e esperança no mundo camponês. Ferramenta a ser confiada e somente a espíritos alerta, informados e tecnicamente desenvolvidos. Ferramenta destina a forjar uma nova consciência feita de exatidão e de entusiasmo, de confiança e de perseverança. Virtudes técnicas e virtudes morais que devem ser extraídas da alma camponesa onde elas estão sempre latentes. Tarefa do instrutor e do educador. Camponês na sua maneira de ser própria ao camponês, mas alimentado pelas contribuições de uma civilização generalizada. A escola rural fará estes ensinamentos, uma escola calcada sobre um programa nitidamente escrito e exatamente medido sobre a escala das necessidades presentes"[174].

A visão pedagógica moderna explicitada aqui nos coloca novamente em sintonia com as idéias de Lúcio Costa para Monlevade, conforme já tivemos a oportunidade de apontar[175]. Na Comuna de Piacé, busca-se ativar a exatidão e o entusiasmo a serviço de uma sociedade extremamente mecanizada, voltada para o trabalho e para o controle avassalador da natureza. Uma sociedade que reflete a lógica da velocidade, a clareza funcional, a vida como expressão do trabalho e da civilização mecanizada. A pedagogia da Vila Monlevade volta-se para a introspecção e para a contenção, propícias a uma comunidade convivendo em harmonia com a natureza, onde – mesmo com o acesso às conquistas do mundo moderno – ainda há lugar para o improviso, para a irregularidade, para a dispersão. Se em Corbusier há uma necessidade de um ajuste dos relógios descompassados dos presentes – civilização e arcaísmo – para que se torne possível um futuro harmonioso, Lúcio Costa aposta num acerto de contas com um passado enraizado no presente. Tal como na religiosidade singela da pintura pau-brasil de Tarsila do Amaral, a presença destacada de uma igreja em Monlevade confere à Vila uma normalidade típica das cidades pequenas, uma evidente preocupação de identificar, codificar e preservar os elementos culturais positivos preexistentes e que exercem papel fundamental na coesão social. Dentro de um sistema econômico cuja lógica e valores não são sequer mencionados, Lúcio Costa desenha um cenário paradisíaco para os homens longe do trabalho, onde não só o descanso físico estaria assegurado, mas fundamentalmente o sossego da alma, "a única felicidade possível daqueles que, certamente, nela terão que viver todos os seus dias, contribuindo em silêncio ao bem-estar de tantos outros e colaborando, de maneira decisiva, para a prosperidade sempre crescente da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira SA"[176].

---

[172] CORBUSIER, Le. Os três estabelecimentos humanos, p. 96.

[173] Seria um exagero afirmar que nessa crença na eficácia reformista do urbanismo ecoa a famosa frase corbusiana, "arquitetura ou revolução" ?

[174] CORBUSIER, Le. Os três estabelecimentos humanos, p. 102.

[175] Ver nota 7 do capitulo 1.

[176] COSTA, Lúcio. *Vila Monlevade*, 1934. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 99.

Monlevade: presença de Auguste Perret

> *"En Costa, la incorporación del vernaculismo es un objectivo moral, tendiente a definir una particularidad regional que debe encontrar su lugar en una estructura teórica, contenida por la racionalidad y que incluya, sin sobresaltos, la enseñanza de la historia y el carácter local, al modo que hubiese preferido la tradición académica"*[177].
> Fernando Aliata e Claudia Shmidt, "Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret"

A descoberta do Movimento Moderno por Lúcio Costa – narrada por ele próprio como uma *revelação*[178] – tinha como contraponto a negação de sua formação tradicional e suas antigas crenças, em especial sua recente adesão ao movimento regionalista do neocolonial. É justamente de uma dupla argentina – Fernando Aliata e Claudia Shmidt [179] – a autoria de um interessante estudo que relaciona o projeto da Vila Monlevade, de Lúcio Costa, a alguns projetos de Auguste Perret[180], traçando entre eles algumas simetrias conceituais, em especial a busca aparentemente impossível de uma conciliação entre *renovação acadêmica* e *modernismo vanguardista.*[181]

A viagem de Lúcio Costa à Europa durante o ano de 1926 pôs fim na sua ilusão de que o neocolonial pudesse ser a saída para a renovação da arquitetura brasileira. Sua passagem por Portugal e o conhecimento *in loco* de sua arquitetura tradicional trouxe à tona a distância profunda entre a técnica construtiva original e a cópia estilizada e decorativa que se

---

[177] ALIATA, Fernando e SHMIDT, Claudia. "Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret", p. 58.

[178] Lúcio Costa destacou, em várias oportunidades, a pouca importância que deu a Le Corbusier durante sua palestra de 1929 no Rio de Janeiro. Em carta para Le Corbusier, datada de 26 de janeiro de 1936, Lúcio Costa conta o desdém com que tratou a primeira visita de Corbusier ao Brasil: "Por ocasião de sua visita ao Rio de 1929, fui escutá-lo: a conferência estava no meio, a sala repleta – 5 minutos mais tarde saía escandalizado, acreditando sinceramente ter me deparado com um *cabotino*". In: PEREIRA, Margareth da Silva et alli. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 142. Em outra entrevista, concedida em 1987, Lúcio Costa afirma: "Eu era inteiramente nessa época, mas fiz questão de ir até lá. Cheguei um pouco atrasado e a sala estava toda tomada. As portas do salão da Escola estavam cheias de gente e eu o vi falando. Fiquei um pouco depois desisti e fui embora, inteiramente despreocupado, alheio à premente realidade". COSTA, Lúcio. "Presença de Le Corbusier" (entrevista concedida a Jorge Czajkowski, Maria Cristina Burlamarqui e Ronaldo Brito em 1987). In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 144. No mesmo ano, em entrevista a Hugo Segawa, Lúcio Costa cristalizou a história: "Em 1929 era o tal período em que estava alheio. Naturalmente, como essa conferência foi muito badalada, fui para o Salão Nobre da Escola de Belas-Artes. Cheguei lá e já tinha começado. O salão estava cheio e as portas – as três portas que dão para o *hall* da escada – estavam abarrotadas de pessoas olhando e querendo participar. Cheguei, olhei e vi aquele vulto no grande quadro – pregaram folhas grandes que ele ia arrancando na medida em que ilustrava a palestra com desenhos. Só fiquei pouco tempo porque não via quase nada. Fui pegar meu trem para voltar para Correias, onde eu morava". COSTA, Lúcio. "Lúcio Costa: a vanguarda permeada com a tradição" (entrevista a Hugo Segawa), p. 148. Lúcio Costa também lembra de um contato com a norte-americana Mary Houston, que atesta seu desconhecimento de Le Corbusier em 1927: "Brincando de *forca* ela propôs um nome começado por L, e a coisa foi indo até que me enforcou: tratava-se, simplesmente, de *Le Corbusier*. E pensar que, três anos depois, na minha reforma do ensino, aconteceria o que aconteceu". "Mary Houston, registro de viagem" in COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 48.

[179] ALIATA, Fernando e SHMIDT, Claudia. "Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret", p. 54-61. Trata-se de um número especial dedicado ao Brasil. As considerações apresentadas nesta sub-capítulo são tributárias deste artigo, mesmo considerando que diversos dos argumentos já estivessem presentes em relatórios anteriores. O estudo de Aliata e Shmidt é bem documentado e argumentado e, em nossa opinião, com a primazia de ter sido o primeiro texto publicado sobre o assunto.

[180] Auguste Perret (1874-1954) nasceu em Ixelles, França. Foi um destacado aluno na Escola de Belas Artes de Paris e construiu em 1903, em sociedade com dois irmãos, o primeiro edifício residencial em concreto armado, material ao qual se manteve fiel durante toda a vida profissional. Suas obras importantes – estando a Igreja de Raincy entre elas –, sempre expressaram a ambivalência de sua opção por técnicas modernas e o apego estético aos modelos clássicos. [Fonte: *Diccionario universal del arte y de los arquitectos / Arquitectos*]

[181] O trabalho de Fernando Aliata e Claudia Shmidt está em sintonia, provavelmente devido uma contaminação de ambientes intelectuais que mantêm contato regular, com uma linha de pesquisa histórica que já há alguns anos desenvolve-se no sul do país e que busca trazer à luz os vínculos da arquitetura brasileira com a tradição acadêmica e com o ensino das Belas Artes no país.

disseminava na antiga colônia. Na opinião de Aliata e Shmidt, a aposta de Lúcio Costa no neocolonial devia-se justamente na sua convicção acadêmica de que a preocupação última da arquitetura é a expressão de um caráter local a partir da "conformação das particularidades locais, filhas naturais de condições geográficas distintas das que nutrem o academicismo europeu".[182] O desencanto não levou o arquiteto brasileiro a uma ruptura com a visão acadêmica, mas, ao contrário, o fez se aproximar o debate mais atualizado que acontecia em Paris, onde diversos grupos se digladiavam para fazer da sua a versão vencedora da renovação da arquitetura francesa.

Em um primeiro momento, coube à "Nova Tradição" – que defendia a "alternativa do primitivismo, com a idéias preconcebida de encontrar ali as formas puras e primárias, os materiais em estado bruto e a exaltação do artesanal dos sistemas construtivos que pudessem unificar *particularidade* e *classicismo*"[183] – a hegemonia durante a década, praticamente tornando-se a arquitetura oficial do Estado. A arquitetura de Auguste Perret estabelecia-se justamente nesta pauta: buscava formatar uma *linguagem modernista* que expressassem os mesmos *valores clássicos* consagrados pela tradição. Sua visão da história filiava-se às de Viollet-le-Duc e Choisy, onde a arquitetura surge como produto resultante de sua verdade estrutural – o estilo é a própria racionalidade construtiva – e propunha, diante das inovações dos sistemas construtivos expressos fundamentalmente no concreto armado, um novo estilo que fizesse o acerto da arquitetura com a nova época.

A adaptação dessas idéias às condições locais seria, na opinião de Aliata e Shmidt, a saída para o dilema enfrentado por Lúcio Costa: diante da impossibilidade de defender o descaracterizado neocolonial, mas ainda submetido às mesmas convicções clássicas vitaminadas agora pelo contato com a discussão em curso, o arquiteto brasileiro se dispõe a adaptar os argumentos europeus ao panorama cultural distinto da ex-colônia, operação intelectual que permitiria, agora sob novas proposições, continuar a defender uma arquitetura que expressasse o caráter nacional. Como nossa tradição colonial nos apartava irremediavelmente do modelo clássico francês, a equação européia – que buscava uma síntese entre *particularidade* e *classicismo* expressa tecnologicamente em concreto armado – ganharia uma versão nacional, onde as particularidades culturais locais – práticas vernaculares diversas – seriam a maior contribuição.

Monlevade seria, segundo os historiadores argentinos, a contribuição local para o debate e estaria fortemente apoiada, na configuração formal das edificações propostas, em algumas obras de Perret, em especial os armazéns construídos na Argélia em 1915 e a Igreja Notre-Dame du Raincy, de 1924. Os primeiros, também base para as Casas Monol de Le Corbusier, seriam o ponto de partida para praticamente todos os edifícios institucionais de Monlevade – clube social, escola, cinema e armazém; a segunda seria o modelo para as escolhas formais da igreja de Monlevade, único edifício onde a massa construída se sobrepõe à verdade construtiva do concreto armado. Os edifícios utilitários de Perret haviam sido construídos em uma colônia francesa, portanto em condições culturais análogas às do Brasil, o que, talvez, tenha sido um ingrediente extra para se tornar modelo para Monlevade. Tanto nos armazéns argelinos como em Monlevade, os elementos vazados na parte superior das paredes, além de permitir uma ventilação natural constante, significava a apropriação de técnicas locais

---

[182] ALIATA, Fernando e SHMIDT, Claudia. "Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret", p. 54.

[183] ALIATA, Fernando e SHMIDT, Claudia. "Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret", p. 55 (grifos nossos).

vernaculares. As habitações geminadas sob pilotis propostas por Lúcio Costa seriam uma adaptação das Casas Loucheur, de 1929, de Le Corbusier, sendo esta, no entendimento de Aliata e Shmidt, a única influência direta do mestre suíço francês sofrida por Lúcio Costa nesse projeto, observação que avança um passo em relação à já mencionada constatação de Luis Espallargas Gimenez sobre essa filiação.

O encaminhamento futuro do movimento moderno se enveredará cada vez mais pelos procedimentos de composição estilística em busca da liberdade formal, abandonando seu apego inicial às determinações tecnológicas. Na obra de Le Corbusier, tal tendência histórica se traduzirá logo mais no distanciamento paulatino das preocupações perretianas de determinação construtiva em prol de uma adesão crescente às idéias formalistas desenvolvidas pelos grupos vanguardistas no âmbito das artes plásticas. Mas isto ainda não estava claro no início da década de 30 e a Monlevade de Lúcio Costa surge como uma adesão prática ao ideário de Perret, em simultâneo a um alinhamento ideológico (mais retórico do que teórico) ao discurso corbusiano.

Outra observação de Aliata e Shmidt é de fundamental importância: inexiste em Monlevade, uma vila operária, qualquer traço de transformação radical do modo de vida de seus habitantes, como era o caso da ideação mais significativa daquela época para um programa equivalente – *a cidade industrial de Tony Garnier.* A postura de Lúcio Costa é reformista e aposta em uma vida comunitária descentralizada, onde a ocupação harmônica do território era a o resultado de uma síntese entre "arte, natureza e planificação".[184] Os autores argentinos entendem – e, no nosso modo de ver, corretamente – que Monlevade aponta para a continuidade das formas de vivência locais em novos suportes construídos em concreto armado. A contradição porventura existente entre os elementos é arrefecida no processo de síntese entre os elementos díspares.

Se acompanhamos até o momento, sem maiores discordâncias, os argumentos da dupla argentina, teremos que relativizar o último argumento construído. Trazendo à cena as proposições de Quatremère de Quincy de um estilo nacional forjado ao longo do tempo por uma produção anônima, Aliata e Shmidt supõem uma adesão integral às mesmas por parte de Lúcio Costa. Trata-se de uma meia verdade, como teremos a oportunidade de tentar demonstrar no capítulo seguinte. Para que não fique aqui um vazio insuportável, apenas adiantamos que, ao longo dos anos, mesmo que tivesse a oportunidade de rever e refazer argumentos, Lúcio Costa defendeu tanto a produção dos anônimos artesãos do período colonial como a obra elevada do barroco brasileiro. Sua reiterada versão de uma filiação espiritual entre Aleijadinho e Oscar Niemeyer é face mais visível desta questão.

Fernando Aliata e Claudia Shmidt sem dúvida iluminam questões essenciais acerca das circunstâncias culturais de gestação da Vila Monlevade. Contudo, temos a desconfiança que tributar exclusivamente à formação tradicional de Lúcio Costa na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e às convicções sobre a arte e a arquitetura que se solidificaram em seu espírito a partir de seu embate com os pressupostos clássicos toda a materialização da Vila Monlevade seria tomar a colaboração crítica dos mesmos como palavra definitiva sobre o tema, automaticamente inviabilizando o caminho de esclarecimento que o próprio trabalho inaugura. O fundamental é compreender que Lúcio Costa não era nem de formação, nem de temperamento, um moderno autêntico, ao menos não nos moldes do que pudéssemos mensurar com o tacão de medidas europeu. Contudo, o ambiente cultural moderno onde Lúcio

---

[184] ALIATA, Fernando e SHMIDT, Claudia. "Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret", p. 58.

Costa estava mergulhado era tão eclético como suas idéias e é justamente este caldo cultural que está ausente da explicação de Aliata e Shmidt. Nos limites estritos de um artigo cujo objetivo era demonstrar o vínculo de Monlevade com as experiências africanas de Perret, não é de se estranhar que tais preocupações estivessem ausentes das indagações e das respostas propostas pelo artigo.

A Vila Monlevade poderia ser considerada, sem grande exagero, uma primeira manifestação de um urbanismo pau-brasil, principalmente se levarmos em conta que estamos considerando que pau-brasil é, antes de tudo, uma atitude intelectual que busca a fusão entre modernidade e tradição aliada a uma dada subjetividade emotiva e delicada. A arquitetura moderna de Perret e Le Corbusier, feita de concreto armado e sob tutela do raciocínio geométrico e da estandardização, contribuem com elementos formais importantes, devidamente amolecidos pela presença do barro, da taquara e dos muxarabis. Os argumentos, fatos e discursos que apresentamos até aqui comprovam não só a proximidade intelectual que existe entre Lúcio Costa e o ambiente modernista de São Paulo, mas também as circunstâncias pessoais e históricas que justificariam tal relação. No próximo capítulo tentaremos aprofundar ainda mais as proximidades intelectuais existentes entre o arquiteto carioca e o ambiente modernista de São Paulo, em especial com as idéias de Mário de Andrade, de quem Lúcio Costa foi, sem sombra de dúvida, um êmulo exemplar. Antes, porém, no epílogo desse primeiro capítulo, trataremos da materialização de Monlevade.

Uma Monlevade na selva amazônica

> *"Duas pesquenas cidades que parecem o sonho de um urbanista lírico. Duzentos quilômetros de estrada de ferro. Um porto onde encostar transatlânticos. Nas cidades há escolas, hospital moderno, supermercado, clube, piscina e cinema. As casas de operário são tão boas e bonitas que a gente fica pensando com melancolia naqueles arruados tipo vila de conferências vicentina que se constróem no Rio para abrigar favelados. Água, esgotos, telefones e o mais que é preciso para garantir o conforto moderno naquelas duas linhas abertas no meio da mata. Você anda meio quilômetro para lá da Serra do Navio e já está dentro da floresta onde, quinze anos atrás, só tinha onça e algum bugre. E doença braba na água parada dos iguapós"*[185].
> Raquel de Queiroz, *O Cruzeiro*

Conforme narra Hugo Segawa, em meados da década de 50, a Indústria e Comércio de Minérios – Icomi, empresa que havia obtido uma concessão para extração de manganês em uma jazida 200 km distantes de Macapá, contratou o arquiteto Oswaldo Bratke[186] para projetar

---

[185] *Raquel de Queiroz,* O Cruzeiro, 8 de maio de 1965. Epígrafe do livro SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 235.

[186] Oswaldo Arthur Bratke (1907–1997) nasceu em Botucatu SP. Ainda criança, mudou-se para São Paulo com a família, onde cursará mais tarde, na segunda metade da década de 20, o curso de engenharia da Escola de Engenharia Mackenzie. Com Rino Levi formou a dupla mais importante da primeira geração de arquitetos modernos de São Paulo. Ao contrário da maior parte dos arquitetos brasileiros daquele momento, a influência direta do ideário corbusiano em sua obra é praticamente nula, uma vez que sua atenção voltou-se desde cedo para as experimentações em curso na costa oeste dos Estados Unidos, a chamada "arquitetura californiana", que terá em nomes como Richard Neutra, Charles e Ray Eames, Marcel Breuer, Paul Rudolph e outros suas grandes expressões. Atuou nos primeiros anos de profissão associado a Carlos Botti, mas já na década de 40 inicia carreira solo, dedicada apenas ao projeto, fato raro naquela ocasião. Com enorme concentração no Estado de São Paulo, sua obra foi praticamente toda

duas vilas no longínquo Estado do Amapá, naquele tempo ainda um território sob tutela do governo central. As duas vilas previstas – Serra do Navio e Amazonas, como viriam a ser chamadas – tornariam possível a atividade econômica em uma região inóspita e com ocupação humana rarefeita e primitiva. A Vila Amazonas, a ser construída nas redondezas da cidade de Porto Santana, estava em uma situação estratégica muito mais tranqüila do que a Vila Serra do Navio, a ser erigida como ponto avançado na selva, junto à zona de extração. O isolamento decorrente da ausência de outras cidades nas proximidades, as grandes distâncias envolvidas, o pouco conhecimento existente sobre as condições geográficas e dos recursos naturais, a precariedade do transporte praticamente reduzido a uma estrada de ferro construída pela própria empresa, faziam de Serra do Navio um desafio logístico. Foi justamente a clara percepção desse problema que deu a vitória a Bratke durante a concorrência: ao invés de um plano urbanístico pronto e fechado que havia sido solicitado, o arquiteto paulista propõe um amplo e aprofundado estudo anterior das condições reais do local escolhido, como também um inventário completo das necessidades, problemas e possibilidades de seu equacionamento. Segundo o arquiteto, seria a forma mais eficaz de diminuir ao mínimo os erros e, por decorrência, os custos do empreendimento[187].

A situação era excepcional, em vários sentidos. O responsável pela empresa – o engenheiro Augusto Trajano de Azevedo Antunes – tinha preocupações sociais e ambientais absolutamente atípicas na época e exigia que ao término do período de extração de 50 anos não restasse na região uma cratera imunda associada a um processo de degradação social[188]. Foi capaz também de delegar todas as responsabilidades dos projetos urbano e arquitetônico ao responsável, no caso, Oswaldo Bratke. Este quis conhecer outras concentrações operárias equivalentes construídas na América do Sul, mas foi incapaz de encontrar soluções satisfatórias. "As visitas, para Bratke, serviram menos para buscar modelos e mais para observar como não fazer cidades"[189]. A experiência urbanística de Bratke naquele momento restringia-se a empreendimentos imobiliários no bairro do Morumbi, em São Paulo, onde adota soluções típicas dos bairros-jardins realizadas pela Cia. City. O sucesso dos projetos amazônicos é atribuído, por Hugo Segawa, ao extremo pragmatismo do arquiteto, que o tornava capaz de equacionar um problema após amplo estudo de todas questões que o envolve. Mesmo considerando que seja de fato o método de trabalho o principal fator do sucesso, não é aceitável supor que todas as soluções formais, nas diversas escalas de intervenção, resultassem apenas e tão somente de um processamento intelectual que visasse a melhor resposta técnica para o problema[190].

Os possíveis contatos entre os projetos das Vilas Serra do Navio e Amazonas com outros projetos urbanísticos contemporâneos foi, de certa forma, negligenciados por Hugo

---

ela realizada junto à iniciativa privada, com destaque para a arquitetura residencial, principalmente a de casas unifamiliares, amplamente conhecida do público especializado. O grande apuro técnico de seus detalhamentos e a constante experimentação com novos materiais foram os grandes diferenciais de sua atuação. Ao responder com impressionante qualidade e engenhosidade à encomenda de duas vilas operárias no Amapá, elevou-se à condição de urbanista de estatuto maior.

[187] Cf. SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 238 e seguintes.

[188] Faltando menos de 2 anos para o final do prazo da concessão, pode-se afirmar que a Vila Serra do Navio é um grande sucesso, com a consolidação de uma vida social e a preservação do projeto arquitetônico-urbanístico original.

[189] SEGAWA, Hugo. "Uma aventura amazônica", in SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 242.

[190] Caracterizar o projeto de arquitetura como resultado lógico de uma equação e que tinha no "partido" sua síntese, esteve muito em voga na arquitetura paulista das décadas de 50 a 70. Evidentemente pensar que uma forma seja resultante lógica da equação de um problema de ordem social só é possível diante de um quadro ideológico radical que busca dar um estatuto científico a opções que, em essência, são estéticos.

Segawa, que apenas relaciona os já mencionados princípios do bairro-jardim ou dos novos subúrbio norte-americanos, mesmo assim de forma vaga e difusa. As edificações – habitações, supermercado, centro cívico, escola, hospital, etc – também não merecem maiores referências, mas aqui podemos supor que as corretas observações sobre a grande influência sofrida por Bratke pela experiência arquitetônica em curso na costa oeste dos Estados Unidos, como também seu grande interesse pela arquitetura tradicional japonesa, tenham marcado presença nas opções formais e técnicas adotadas. Contudo, no nosso entendimento, não são apenas essas as influências e Bratke vai fazer suas opções levando em conta outros princípios além dos apontados por Segawa. Podemos adiantar que existem diversos pontos de contato, semelhanças e coincidências entre as vilas amazônicas de Bratke, em especial a Vila Serra do Navio, com a Vila Monlevade de Lúcio Costa, tanto nos aspectos urbanísticos como arquitetônicos. Podemos apontar, de antemão, a incrível semelhança de serem aglomerados humanos habitando clareiras abertas no meio da vegetação cerrada do interior do país.

Uma boa pista para uma possível relação entre Oswaldo Bratke e Lúcio Costa seria a amizade do arquiteto paulista com um grupo de arquitetos cariocas, todos eles ligados ao mestre, mas Hugo Segawa faz questão de restringir o contato a afinidades de ordem pessoal: "Oswaldo Bratke estabeleceu relações de camaradagem com alguns promissores jovens cariocas ainda em 1930, quando conheceu Carmem Portinho, Affonso Reidy e Jorge Moreira[191] durante o Congresso Pan-Americano de Arquitetos no Rio de Janeiro. Até viajaram para Ouro Preto, onde juntos fizeram croquis dos monumentos coloniais. Mas tudo indica que esse contato redundou numa duradoura amizade e não numa imediata interlocução substantiva de idéias arquitetônicas"[192]. Ora, temos aqui, na viagem de estudos a Ouro Preto, um elemento de identidade precioso entre Bratke e Costa: o apreço pela arquitetura antiga, principalmente a vernacular. No próprio livro de Segawa, ilustrando o artigo assinado pelo co-autor Guilherme Mazza Dourado[193], podemos observar maravilhosos desenhos de sua autoria, em diversas técnicas, retratando a arquitetura vernacular de diversas localidades. Se o apuro dos desenhos denuncia sua formação calcada nos valores da escola de Belas Artes presentes na sua graduação, a temática adotada aponta para um interessante ponto de contato com as afinidades eletivas do arquiteto carioca. A viagem do grupo de arquitetos a Ouro Preto faz parte da movimentação dos jovens modernistas brasileiros em busca das raízes culturais do país que se iniciara em São Paulo alguns poucos anos antes com as viagens lideradas por Tarsila do Amaral, Paulo Prado, Oswald e Mário de Andrade, e que contou com a participação até mesmo do suíço-francês Blaise Cendrars. A viagem do renomado poeta europeu aconteceu em 1924 e mereceu um interessante comentário de Brito Broca:

---

[191] Jorge Machado Moreira (1904–1992) nasceu em Paris, França. Passou a infância e a adolescência no Rio Grande do Sul e iniciou curso universitário na Escola de Arquitetura de Montevidéu. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1927, onde cursou a Escola Nacional de Belas Artes, formando-se em 1932. Participante da equipe de jovens arquitetos responsável pelo projeto do Ministério da Educação e Saúde, foi o principal coordenador do projeto e construção da Cidade Universitária do Rio de Janeiro de 1936 a 1962. Foi atuante membro do Instituto de Arquitetos do Brasil, ocupando diversos cargos ao longo das décadas. Com atividade acadêmica esporádica, dedicou-se a projetos diversos em seu escritório, com dezenas de residências e edifícios para usos diversos. Seu projeto para Faculdade de Medicina da Universidade do Rio Grande do Sul foi premiado no Congresso Pan-americano de Lima, em 1947. Foi responsável pelos principais projetos da cidade universitária, dentre eles o Instituto de Puericultura e Pediatria, o Hospital das Clínicas e a Faculdade Nacional de Arquitetura [Fontes: CZAJKOWSKY, Jorge (org). *Jorge Machado Moreira.*; GUTIÉRREZ, Ramón (org). *Architettura e società. L'America Latina nel XX Secolo*].

[192] SEGAWA, Hugo. "Elementos de Oswaldo Bratke", in SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 19.

[193] DOURADO, Guilherme Mazza. "A paixão pelo desejo de arquitetura", in SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 297 e seguintes.

> "O que merece reparo nessa viagem é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que eles vão mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século 18, seus casarões coloniais e imperiais, numa paisagem tristonha, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas. Pareceria um contra-senso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio, em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu, da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas, como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às raízes da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras, haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte"[194].

Ao que tudo indica, a busca das raízes nacionais não era algo que tivesse uma importância premente para Bratke, mas ele compartilha com Lúcio Costa as convicções de que a arquitetura deve sempre contar com "soluções simples e autênticas", que deve ser "ajustada às condições climáticas, aos materiais disponíveis e às técnicas em voga", que "uma obra arquitetônica não é um elemento isolado e sim uma peça de um sistema existente ou a se formar, que, completado, dever ser um complexo harmônico e que, atravessando os tempos, se autentica, conta a cultura de uma época"[195]. Ou seja, a arquitetura é uma manifestação vigorosa de uma dada época, em um dado sítio geográfico, em uma da cultura específica. Os desenhos de Bratke presentes no livro de Segawa e Dourado, maior parte deles retratando cidades européias, registram as variações técnicas regionais, os detalhes construtivos curiosos e eficazes, a implantação adequada que caracterizam cada uma das diversas acomodações humanas em territórios distintos. Sempre o olhar atento à adequação das respostas às necessidades, a argúcia – mescla de simplicidade e engenhosidade – presente naqueles testemunhos de outras épocas e localidades. Mesmo não havendo comunhão completa, a preocupação e o valor dado à arquitetura vernacular aproxima-o de Lúcio Costa. O que o próprio Segawa, mesmo que involuntariamente, acaba confirmando ao comentar a adoção do "elemento vazado" por Bratke:

> "É possível que Bratke tenha cunhado e vulgarizado o termo *elemento vazado* em São Paulo para denominar as peças que eram e são conhecidas como cobogós. Esta palavra procede do Recife, e originalmente era uma peça pré-fabricada de cimento e areia destinada a levantar paredes de baixo custo. Luiz Nunes, dirigindo o Departamento de Arquitetura e Urbanismo do Recife, especificou-as para levantar paredes permeáveis, visando ventilação e iluminação natural. Bratke recorda-se de sua admiração pela solução na caixa d'água do Alto da Sé, em Olinda (obra de 1936), imaginando as possibilidades de filtragem de luz e ventilação, de conformar uma barreira visual com preservação de certa intimidade num meio urbano como São Paulo. Foi também uma recuperação da memória de suas visitas a antigas casas de fazenda e construções rurais, com seus muxarabis e outras formas de tramas. Os elementos vazados se incorporaram de maneira expressiva no vocabulário de Bratke no final dos anos 1940, e

---

[194] BROCA, Brito. "Blaise Cendrars no Brasil, em 1924" in "A Manhã", Rio de Janeiro, 4 mai 1952. Apud AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, ed Martins, São apulo, 1968, p. 47.

[195] BRATKE, Oswaldo. "Anotações sobre arquitetura" in SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 94.

> foram da maior importância enquanto elemento de fácil pré-fabricação por ocasião das obras de Vila Amazonas e Vila Serra do Navio"[196].

A pesquisa de Geraldo Gomes[197], mencionada por Segawa, comprovou a origem do nome "cobogó" como também o pioneirismo de seu uso em obras de Luiz Nunes no Recife. Não há qualquer reparo a fazer aqui – a contribuição foi imensa, atestada pela fenomenal popularização do seu uso por todo o Brasil. Mas, se levarmos em conta os argumentos do próprio Segawa, se de fato o objetivo de Nunes era a adaptação do bloco vazado preexistente para se obter uma parede permeável à luz e ao vento, não há como se esquecer que tal procedimento já está sugerido em Monlevade, onde os treliçados de madeira cumpriam exatamente a mesma função. Luiz Nunes foi aluno da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, onde pôde conviver com a geração de Niemeyer e Reidy e partilhar dos ensinamentos do professor Lúcio Costa. Os muxarabis das fazendas antigas que – segundo Segawa – se fixaram na memória de Bratke também foram o ponto de partida para as reflexões do mestre carioca. A noção de pré-fabricação dos elementos tradicionais já estava presente nas preocupações de Lúcio Costa, voltadas para a síntese entre o tradicional e o moderno, e fez carreira brilhante durante um longo período. O Pavilhão de Nova York, de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer (1939), o Parque Guinle, também de Lúcio Costa (início dos anos 40), o conjunto habitacional de Pedregulho, de Affonso Reidy (1947), o Sedes Sapientiae, de Rino Levi (1940) e até mesmo a própria casa deste último, datada de 1944 – e, assim como estes, seria possível citar diversos outras edificações que se utilizam de *elementos vazados* antes de sua adoção por Oswaldo Bratke – são projetos que se utilizaram de diversos elementos pré-fabricados de concreto, cerâmica e madeira, com a finalidade de ventilação e contenção do excesso lumínico. E mesmo a mencionada "preservação de certa intimidade" já está presente, como já nos referimos anteriormente, no memorial da Vila Monlevade.

Não é nossa intenção desautorizar o excelente estudo de Hugo Segawa, a importância da invenção de Luiz Nunes ou mesmo o crédito dado a Oswaldo Bratke como principal divulgador do termo *elemento vazado*. Contudo, a ponte direta que faz entre Recife e São Paulo, sem passar pelo Rio de Janeiro, acaba por reforçar – voluntária ou involuntariamente – seu argumento da inexistência das questões cariocas na obra de Bratke. Mais ainda: a omissão do papel central de Lúcio Costa na elaboração conceitual do elemento vazado como artefato modernizado da tradição vernacular, como também da importância fundamental da arquitetura carioca na propagação do seu uso – que pressupõe a acomodação do "gosto" coletivo – acaba por borrar algo que nos parece muito visível: a grande importância de Monlevade da elaboração da Vila Serra dos Navios. Não temos nenhum elemento histórico comprobatório da relação direta aqui proposta que, em última instância e contra todas probabilidades, pode ser apenas uma coincidência. Mas, mesmo se tratando de uma coincidência, teríamos que admitir que as opções formais e construtivas de Oswaldo Bratke para as duas vilas amazônicas que projetou não eram decorrências lógicas de um método "pragmático", mas compartilhavam com outras experimentações arquitetônicas contemporâneas soluções derivadas das elaborações conceituais de Lúcio Costa, que pressupunham essencialmente a síntese entre a simplicidade das soluções primitivas e os benefícios da técnica moderna.

Como elemento comprobatório da atenção e apreço que Lúcio Costa e sua obra mereciam de do arquiteto paulista podemos citar o próprio Segawa: Oswaldo Bratke "cita a casa

---

[196] SEGAWA, Hugo. "Elementos de Oswaldo Bratke", in SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 36.

[197] SILVA, Geraldo Gomes. "Marcos da arquitetura moderna em Pernambuco" in SEGAWA, Hugo (ed). *Arquiteturas no Brasil / Anos 80*, Projeto, São Paulo, 1988.

de praia de Le Corbusier, ou as casas projetadas nos anos 1980 por Lúcio Costa para lembrar que a casa do arquiteto maduro é sempre um retorno à simplicidade, ao despojamento"[198]. Ou então, nas próprias palavras de Bratke em entrevista no mesmo livro: "Com Dubugras já velho, Lúcio Costa apresentaria soluções de fundo caracteristicamente brasileiro... Hoje, poucos conhecem a história e pensam que ele só projetou depois do surgimento do movimento de renovação aparecido na Europa. Uma das suas boas obras, o conjunto das Laranjeiras [edifícios do Parque Guinle], está aí para mostrar a classe do mestre. Note-se que realizar arquitetura não é provocar impacto, mas sim fazê-la honesta. Aliás, li a carta que ele escreveu defendendo o trabalho de Zanine Caldas. Conheço muito bem o Zanine. É um grande artista e suas obras são excelentes. A carta de Lúcio Costa reflete exatamente meu ponto de vista"[199]. Como podemos constar, Oswaldo Bratke acompanhava com atenção a obra do mestre carioca, conhecendo até mesmo sua produção pré-moderna, quando se dedica ao neocolonial. Também é relevante o destaque dado às noções de "simplicidade", "despojamento", "honestidade", e apreço pelo vernacular presente no mútuo respeito e admiração à obra de Zanine Caldas. Mesmo tendo dedicado praticamente sua vida profissional inteira aos empreendimentos particulares, muitos deles para a alta burguesia, verifica-se na obra de Bratke uma grande contenção, uma sobriedade surpreendente quando levamos em conta o uso intensivo de componentes pré-fabricados ou mesmo industrializados. Do ponto de vista do ofício, tal efeito só foi possível diante de uma constante vigília contra os desvios da monumentalidade, o abuso da tecnologia e o uso grandiloqüente dos materiais, de resto, lições de Lúcio Costa.

Hugo Segawa nos explica de forma cabal, com boa documentação e perspicácia nas explanações, o quanto as decisões de projeto, principalmente a escolha dos materiais utilizados na construção das vilas amazônicas, foram decorrências de uma visão estratégica e logística – acessibilidade, transporte, custos, adaptação à região, mão de obra, racionalização da construção, durabilidade, etc. Mas certamente as decisões formais, tipológicas e urbanísticas são pautadas por valores e princípios que apontam para uma filiação moderna evidente, seja na sua origem corbusiana – o que contraria a afirmação de Segawa da praticamente inexistente influência de Le Corbusier na obra de Bratke –, seja na sua matiz tupiniquim presente na releitura de Lúcio Costa.

Na implantação geral da Vila Serra do Navio estão presentes duas pautas de preocupações: a primeira, de extrato funcionalista, onde a circulação[200] e a setorização das funções exercem a coordenação; a segunda, de ordem sensível, de valorização da paisagem. A primeira pauta aproxima bastante o projeto de Bratke às propostas corbusianas de vilas agrárias – onde a relação funcional entre os setores especializados prescindem da ordem geométrica clássica –, relevando-se as diferenças impostas pelo tipo de atividade econômica predominante em cada um dos aglomerados. Na vila européia além de todos os edifícios destinados à habitação, cultura, lazer, ensino, administração e saúde presentes também na vila brasileira, temos também os destinados ao trabalho agrícola, ausentes na Vila Serra do Navio, essencialmente voltada para abrigar operários da indústria mineira. Em suma, o conglomerado

---

[198] SEGAWA, Hugo. "Elementos de Oswaldo Bratke", in SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 51.

[199] BRATKE, Oswaldo. "A arte de bem projetar e bem construir" [Entrevista a Hugo Segawa], in SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 65. A carta mencionada de Lúcio Costa foi publicada na revista Projeto, n. 103, set. 1987, p. 95, em matéria que trata do exercício ilegal da profissão, caso de Zanine Caldas, talentoso autodidata.

[200] Ao contrário de Lúcio Costa em Monlevade, Oswaldo Bratke leva em conta a circulação: "Devemos levar também em conta o advento do automóvel, mesmo para assalariados de menor padrão, assim dimensionando vias, vielas etc., em função do mesmo". BRATKE, Oswaldo. "Um depoimento de época: o relatório de 1955/56" in SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 282.

urbano é o local do não-trabalho, tal como na Vila Monlevade. Tal proximidade entre as vilas brasileiras é também flagrante na segunda pauta: a implantação leva em alta conta questões paisagísticas que relevam a natureza tropical – relação do conjunto com a selva preexistente – e a disposição "amolecida" dos edifícios entre si. "Sendo a região coberta de espessa mata", afirma Bratke, "necessário se faz seu desbaste para as áreas serem construídas. Não deve, porém, ser limitado a essas necessidades o desmatamento. Antes, devemos encará-lo sob dois outros fatores, quais sejam o da necessidade de ventilação e o de abrir perspectivas sobre pontos de interesse, valorizando a paisagem local"[201]. Por outro lado, na disposição das moradias, "o desalinhamento dos volumes quebrava a monotonia, evitava uma simetria desagradável e proporcionava outra sensação de espaço"[202].

Hugo Segawa atribui o último aspecto – "o desalinhamento dos volumes" – à influência das cidades-jardins, provavelmente as propostas por Ebenezer Howard e seguidores. Mesmo entendendo que a referência não seja despropositada, não custa lembrar que a variabilidade das casas e de sua disposição no terreno, no caso de Howard, seria uma forma de possibilitar a expressão individual dos gostos e preferências dos moradores, amenizando os condicionantes gerais do planejamento urbano[203]. O desalinhamento proposto por Bratke concilia a repetição modular das habitações e a variabilidade da disposição dessas no território, visando fundamentalmente à abertura de perspectivas visuais, confirmada por sua sugestão da proibição de muros dividindo o terreno em lotes, fato que comprometeria definitivamente o olhar desimpedido da paisagem. Não há, portanto, preocupação de se possibilitar a expressão do gosto individual, mas a imposição de regras normativas que garantissem o critério estabelecido pelo arquiteto. A variabilidade das cores das moradias proposta por Bratke também vai nessa direção: "o estudo cromático foi feito pelo pintor Francisco Rebolo Gonzales. Combinamos que a casa que fosse azul teria a porta de tal cor. Ele estudou variações de cores para não ficar monótono"[204]. Trata-se evidentemente de uma imposição visando a prevalência de um valor subjetivo do arquiteto, que – evitando o rigor geométrico-abstrato de formas e cores padrão – busca uma relação mais amena das moradias com a paisagem. A motivação e o resultado são muito próximos dos envolvidos na Vila Monlevade – a estandardização moderna amenizada pela dispersão na paisagem tropical –, semelhança realçada de sobremaneira pela adoção, em ambos os casos, de casas geminadas para os operários, onde a ausência de grandes massas construídas reforça o ar de vila tranqüila e pacífica.

A existência de um conjunto de regras impositivas e restritivas em Serra do Navio reflete, tal como em Monlevade, uma constante preocupação com a educação de hábitos, costumes e gostos. No levantamento realizado na região, Bratke pôde constatar o uso extensivo da rede de dormir, mas – considerando o uso de camas superior culturalmente –

---

201 BRATKE, Oswaldo. "Um depoimento de época: o relatório de 1955/56" in SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 281.

202 SEGAWA, Hugo. "Uma aventura amazônica", in SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 257.

203 "La variadísima arquitectura y dizeño de las casas y grupos de casas – algunas de ellas provistas de jardines comunes y cocinas cooperativas – nos informan que las disposiciones que regulan la construcción de viviendas obligan a la observancia general de la línea de trazado de la calle o bien a un alejamiento armonioso de ésta; las autoridades municipales mantienen un control sobre estos puntos, promoviéndose paralelamente la expresión más completa del gusto y preferencias individuales". HOWARD, Ebenezer. "Las ciudades-jardín del mañana" in AYMONINO, Carlo. *Origenes y desarollo de la ciudad moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p. 140.

204 BRATKE, Oswaldo. Citado por SEGAWA, Hugo. "Uma aventura amazônica", in SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 257.

acaba optando pela imposição de camas, o que implicaria nas mudanças de hábitos consolidados. No final, não só a cama, mas praticamente todo o mobiliário necessário às habitações e equipamentos – cadeiras, sofás, mesas, luminárias, etc. – foi projetado pelo arquiteto, produzido em outras localidades para posterior montagem *in loco*. A motivação fundamental da decisão era a impossibilidade prática de cada família levar seu mobiliário particular, mas a adoção generalizada de móveis modernos garantia condições de habitabilidade condizentes com o projeto urbano e arquitetônico da Vila Serra do Navio. Em outro momento, ao invés da imposição, Bratke opta pela persuasão ao longo do tempo, como é o caso da previsão de banheiros em todas as moradias:

> "O banheiro tinha dois batentes, um aberto para fora e outro fechado, embutido na alvenaria, voltado para dentro. Num primeiro momento, o banheiro com acesso por fora era mais compatível com a falta de hábito daquela peça entre as dependências internas da habitação. Na medida em que se assimilava o uso do banheiro, era possível estabelecer a ligação direta do interior da casa ao sanitário mediante a abertura daquele batente emparedado. No começo, o pessoal sujava muito o vaso sanitário. Era uma questão de tempo. Numa visita recente, uma jovem nascida em Serra do Navio me perguntou o porquê do acesso por fora..."[205]

Vale a pena ressaltar que a preocupação de prover as unidades habitacionais também ocorreu a Lúcio Costa no seu projeto para Monlevade, assim como o aspecto educativo e emancipador dessa decisão:

> "Ousamos prever banheiro mínimo indiferentemente para todas as casas. O acréscimo de despesa que tal *inovação* (!) representa sobre o clássico metro quadrado com latrina e chuveiro por cima – os moradores que se arranjem – é tão pequeno, que um aumento insignificante de alguns cruzeiros no aluguel mensal terá coberto, em certo número de anos, o capital empregado e respectivos juros. Não se diga que, por estarem os nossos operários pouco habituados a esse *conforto* – ele não se justifica: a prevalecer tal argumento, deveríamos todos abdicar dos benefícios da civilização e retroceder, coerentemente, ao primitivismo mais rudimentar"[206].

A intenção pedagógica dessas medidas – que, como já comentamos anteriormente, é parte constitutiva das convicções ideológicas das vanguardas modernas européias – mostra, em alguns momentos, flagrantes desvios autoritários, principalmente quando as regras são restritivas ou punitivas. Do mesmo modo que Lúcio Costa, na defesa do bem comum pautado pelos valores da vida moderna, solicitava aos administradores a proibição da "poda das árvores e arbustos em formas bizarras ou geométricas" e a venda de "setinetas, falsos brocados e toda essa quinquilharia de mau gosto com que indústrias baratas costumam inundar os subúrbios e o interior"[207], Oswaldo Bratke propunha – com igual finalidade – que, no caso de não obediência do regulamento de utilização dos pátios internos coletivos para criação ou plantio de lazer, todos os moradores responsáveis – mesmo que o infrator fosse um único – perderiam "o direito àquele uso e poder-se-ia proceder à limpeza dos mesmos e remoção do lixo até por meio de

---

[205] BRATKE, Oswaldo. Citado por SEGAWA, Hugo. "Uma aventura amazônica", in SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 256.

[206] COSTA, Lúcio. *Vila Monlevade*, 1934. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, Empresa das Artes, São Paulo, 1995, p. 94.

[207] COSTA, Lúcio. *Vila Monlevade*, 1934. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, Empresa das Artes, São Paulo, 1995, respectivamente p. 99 e p. 98.

máquinas"[208]. A ânsia de controle absoluto foi tamanha que levou aos dois arquitetos, desconfiados da capacidade ou vontade de pessoas oriundas de extratos baixos da sociedade zelarem pela própria moradia, proporem o estabelecimento de concursos entre os moradores, supondo que o estratagema os levaria a um comportamento cotidiano mais adequado à manutenção e à preservação.[209] Se os hábitos e comportamentos são alvo de uma modelagem, não escapa o mais óbvio e imediato: em ambos é flagrante a preocupação com a oferta de uma formação profissional adequada à sociedade moderna para os jovens, adultos e até mesmo idosos.

No que diz respeito aos projetos arquitetônicos, a já mencionada comunhão de princípio com Lúcio Costa – a busca de uma síntese entre o vernacular e o moderno –, leva Oswaldo Bratke a desenvolver um sem número de elementos arquitetônicos – esquadrias, *brises*, elementos vazados, treliças, etc – para garantir porosidade aos diversos planos de vedação das edificações. Como a Vilas Serra do Navio e a Vila Amazonas são projetos que foram à frente, chegando à execução, fica muito difícil comparar suas soluções às apenas esboçadas para Monlevade, contudo, considerando as soluções posteriormente desenvolvidas por Lúcio Costa em diversas casas e no Parque Guinle, é visível a proximidade das soluções, apenas salientando uma certa propensão deste último para a delicadeza das texturas, contrastando com a engenhosidade móvel dos elementos projetados por Bratke. Tanto em Monlevade como nas vilas amazônicas, os diversos edifícios – hospital, escola, administração, supermercado –, mesmo quando atendem programas mais vastos e complexos, são concebidos como edifícios singelos, quase sempre caixotes regulares de um único pavimento, com telhados de uma ou duas águas, opção que se mostra adequada à constituição de uma ambiência urbana com ares rurais. Um elemento dissonante merece alguma consideração: a ausência de pilotis nas moradias projetadas por Bratke. O fato é estranhável se levarmos em consideração que as habitações da região são em geral erguidas do solo por palafitas para fugir do índice pluviométrico altíssimo, como também a presença constante de casas suspensas do solo na obra do arquiteto paulista. Talvez essa opção seja decorrente da determinação da empresa americana responsável pela construção em executar terraplenos em grandes planos. Fica aqui, contudo, uma interrogação.

Por fim, um último comentário comparativo: ao contrário de Monlevade, onde a todos os habitantes têm o mesmo acesso às moradias e equipamentos, em Serra do Navio é visível a estratificação social, grande o suficiente para ser prevista na implantação uma divisão estanque entre os setores de moradias de operários e funcionários burocráticos. Os primeiros, mais numerosos e constituídos por contingentes oriundos de regiões mais próximas e, portanto, mais pobres, ocupam uma área muito maior e suas unidades são menores e mais simples, mas com conforto muito superior ao costumeiro. Os segundos, em menor número, são profissionais mais qualificados de regiões mais desenvolvidas e que, a princípio, estariam muito pouco propensos a mudar-se para a Amazônia caso não existissem atrativos extras. O tamanho e o conforto

---

[208] BRATKE, Oswaldo. "Um depoimento de época: o relatório de 1955/56" in SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 282.

[209] "É interessante criar o espírito de competição em favor da manutenção das coisas públicas e da própria casa. Para isso, a formação de blocos de vizinhos que disputariam com outros a primazia da manutenção e melhoramentos locais seria medida recomendável". BRATKE, Oswaldo. "Um depoimento de época: o relatório de 1955/56" in SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*, ProEditores, São Paulo, 1997, p. 295. "A fim de estimular o interesse pela conservação – não pelo *enfeite* – das casas, seria curioso aplicar-se à Monlevade o exemplo da SKF, na Suécia: todos os anos, em dias não estabelecidos previamente, uma comissão examina as casas, conferindo como prêmio, às mais bem conservadas, dispensa do aluguel por prazo que varia de um a doze meses". COSTA, Lúcio. *Vila Monlevade*, 1934. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, Empresa das Artes, São Paulo, 1995, p. 98-99.

superior das unidades habitacionais deveriam cumprir tal finalidade. A área residencial do pessoal qualificado possuía ainda uma subdivisão interna, com a separação entre funcionários médios e superiores. Bratke justifica a setorização rígida das moradias segundo o nível do empregado argumentando que a decisão – mesmo parecendo "antipática e discriminatória" – era a melhor solução devido à enorme discrepância cultural dos dois grupos, além de facilitar o enraizamento dos operários, em número muito maior. Além do mais, as benesses oferecidas aos operários eram muito superiores às condições existentes na região.

São argumentos falaciosos que tentam justificar uma medida que visa fundamentalmente apartar classes sociais distintas. Também fica aqui difícil comparar com Monlevade, que não passou de alguns croquis e um texto explicativo. O que aconteceria caso Lúcio Costa tivesse recebido a encomenda e a responsabilidade de desenvolver e viabilizar o projeto? Poderíamos arriscar dizer que seria esperar demais um resultado superior ao fracasso da integração de classes sociais prevista para Brasília. A fé no papel pedagógico da arquitetura e do urbanismo modernos se origina e se legitima na autoridade e alteridade forjada pela clivagem social. A crença que o discurso superior de ordenação do território e da vida humana se anularia de forma voluntária, dissolvendo-se numa nova ordem onde as distinções onde ele faz sentido estivessem ausentes, é uma das provas mais visíveis da sobrevivência do discurso utópico no seio das vanguardas. O pragmatismo de Oswaldo Bratke – um homem de temperamento reformista, que defende as transformações constantes e sem sobressaltos – mostra-se assim muito mais realista e honesto. A pedagogia embutida em seu projeto urbanístico volta-se sem qualquer subterfúgio para a plebe pobre e ignara. A paulatina melhoria de suas condições de vida está assegurada, ao menos como projeto factível. Poderíamos dizer o mesmo da visão essencialmente culturalista de Lúcio Costa que, ao mesmo tempo em recalca as profundas distinções de classes, projeta na tela de nossos sonhos mais sublimes uma imagem coletiva sintética fundada na nacionalidade?

Mesmo com as diferenças apontadas, a Vila Serra dos Navios materializa em grande parte os sonhos presentes em Vila Monlevade, fato que nos coloca diante de uma constatação muito ambígua. Ao aliar simplicidade primitiva e princípios modernos de forma conveniente e projetar um maravilhoso estabelecimento humano no meio da selva, Oswaldo Bratke acaba comprovando de forma cabal o acerto dos postulados de Lúcio Costa. É flagrante que os conhecimentos construtivos locais, longe de empobrecer ou arruinar a composição geral, contribuem em muito para a qualificação do conjunto. Por outro lado, instala-se uma insidiosa desconfiança, a mesma que já notamos anteriormente nas palavras do arquiteto Henrique Mindlin: a ausência de preocupações intelectuais mais abstratas na atuação de Oswaldo Bratke abre a possibilidade de entendermos seu empreendimento como resultante de um raciocínio projetual que alia conhecimentos técnicos modernos e vernaculares com engenhosidade e inventividade, sem a menor necessidade de recorrer a uma hipotética *brasilidade* da tradição local.

Capítulo 2 / Parque Guinle

Varanda tupi-guarani para a burguesia carioca

> *"Talvez a construção colonial pertença muito menos à história da técnica, como tem sido vista nas escolas de arquitetura, do que à primeira visão propriamente moderna da paisagem brasileira. Visão modernista, que se encontra em Tarsila, mas também em Guignard, na música de Villa Lobos, na língua brasileira de Mário de Andrade, e assim vai. E são os modernistas que juntam a civilização e a mata virgem, o automóvel, o mundo rural, a cidade e a natureza, muito tempo atrás. Assim, diante dessa casa com seu ar ameno, íntimo e tranqüilo, há uma visão completamente moderna da paisagem brasileira" Sophia S. Telles*[1]

No final dos anos 40 – com o edifício do MES já inaugurado e, portanto, mais experiente como arquiteto e como construtor – coube a Lúcio Costa a oportunidade de projetar um conjunto habitacional de alto padrão. A situação não poderia ser mais "familiar": um amigo o procurou para contar que "os herdeiros de Eduardo Guinle – o visionário e gastador – encaravam a contingência de ter que abrir uma rua no parque da mansão para obter renda, e já estavam com um projeto de prédios de estilo *afrancesado* para *combinar* com o palácio". Um aristocrata à beira da falência, movido pelas agruras econômicas e pelo instinto de sobrevivência, estava prestes, dessa maneira anedótica e involuntária, a se tornar mola propulsora de um dos mais bem sucedidos conjuntos arquitetônicos construídos no Brasil. Lúcio Costa comenta em tom jocoso o quanto a possibilidade de se construir um casario num estilo francês qualquer poderia se tornar uma alegoria grotesca da relação escravocrata *casa grande* e *senzala* e o quanto tal relação de dependência poderia desagradar aos futuros moradores. Sua resposta para o problema foi deslocar o foco da dependência do casarão para o parque e propor uma arquitetura mais condizente com a atualidade: "aconselhei então uma arquitetura contemporânea que se adaptasse mais ao parque do que à mansão". Como recebeu a encomenda, ele pôde não só colocar em prática seu desejo imediato, como também desenvolver um projeto paradigmático para a história da arquitetura brasileira. Em certo sentido, o Parque Guinle reflete, tanto do ponto de vista urbanístico como arquitetônico, um ponto mediano imaginário de duas trajetórias reais: a do mestre Le Corbusier – entre a elegância serpenteante dos projetos para Argel e Rio de Janeiro e o brutalismo racionalista da Unidade de Marselha **[196 a 198]**; e a do próprio Lúcio Costa – entre o bucolismo campestre de Vila Monlevade e as superquadras verdejantes de Brasília. Como disse o próprio autor do projeto, "foi o primeiro conjunto de prédios construídos sobre pilotis e o prenúncio das superquadras de Brasília"[2].

O terreno de 400 x 400 metros do Parque Guinle tem uma topografia acidentada, em aclive quando se caminha da entrada para o interior da gleba, mas com uma depressão na parte central, hoje ocupada pelo parque público e por pequenos lagos na parte mais deprimida. A acessibilidade é muito limitada, com entrada única pela rua Gago Coutinho, que tangencia por

---

[1] TELLES, Sophia S. Pequena crônica, p. 117.

[2] COSTA, Lúcio. Parque Guinle. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 205. Esse texto, mesmo sem ter a qualidade e a profundidade dos memoriais de Vila Monlevade e Brasília, contém diversos aspectos culturais importantes e está reproduzido no final deste capítulo.

alguns poucos metros um dos seus lados, pois os limites restantes do terreno são fronteiriços de outras propriedades. A entrada é marcada pelo portão que data do início do século, tal como a mansão da família, construída em estilo eclético no ano de 1916, hoje residência oficial do governador do Estado do Rio de Janeiro, e que fica logo à esquerda, mas no ponto mais alto da propriedade. Como o terreno ali é muito íngreme, o caminho que vai da entrada até a mansão faz um longo percurso em forma de círculo imperfeito por dentro do terreno, circundando a área de cota mais baixa destinada às águas e à vegetação exuberante **[199]**. A disposição dos seis edifícios originalmente previstos era de difícil equação, principalmente por que a melhor localização – junto ao caminho, com vista para o parque –, implicava em problemas climáticos já que alguns dos edifícios ficariam com sua face principal orientada para oeste, com a indesejável incidência do inclemente sol da tarde. A solução urbanística adotada – "em forma de anfiteatro", tendo como ponto focal a antiga propriedade, como bem definiu um crítico[3] – cobrava uma arquitetura solidária, de compromisso no mais alto grau. Os artifícios arquitetônicos para obstaculizar o sol obviamente não poderiam obliterar o olhar, afinal, caso o fizessem, a face principal voltada para o parque perderia sentido. Sua decisão entendia que os "prédios alongados, de seis andares, fossem soltos do chão e dispusessem de *loggias* em toda a extensão das fachadas, com vários tipos de quebra-sol, já que davam para o poente"[4].

A organização dos edifícios em "meia lua", na definição de Comas, seria uma "surpreendente leitura de *crescent* georgiano" [5], um tipo urbanístico de rara incidência nos projetos modernos europeus, mas que não causa espanto ao ser usado por Lúcio Costa, que convocará os recursos urbanísticos das mais variadas origens para seu plano-piloto de Brasília. O edifício serpenteante de Le Corbusier, originalmente pensado para Argel e depois realocado para o Rio de Janeiro, pode ser visto como uma remota referência tipológica, mas sua escala territorial e sua suspensão do solo por vários metros – dezenas, em algumas situações onde o terreno era mais deprimido – impediam a constituição da noção de *lugar*, essencial na configuração do tipo *crescent*, de origem inglesa, e muito forte no resultado urbanístico do Parque Guinle. A adaptação realizada por Affonso Reidy no edifício principal do conjunto residencial de Pedregulho mantém com o projeto corbusiano uma relação mais íntima, principalmente no que diz respeito aos aspectos formais – o edifício ondulante suspenso por pilotis – e à relação monumental com o entorno natural, mas são flagrantes as adulterações resultantes da segmentação da estrutura original corbusiana – pensada como suporte estrutural de escala urbana, chegando a prever autopistas na laje de cobertura para o rápido deslocamento por longas distâncias – e conseqüente redução a uma escala arquitetônica.

Lúcio Costa implanta um dos edifícios – o Nova Cintra **[200 a 203]**, justamente o primeiro a ser construído – na pequena faixa de terreno da propriedade que é frontal à via publica, o que faz com que sua face principal fique voltada para sul, possibilitando uma fachada urbana diferenciada, totalmente de vidro, com o piso térreo destinado ao comércio. Essa decisão, muito provavelmente tomada para tirar partido do valor comercial específico do terreno fronteiriço à rua, não é, no nosso entendimento, uma decorrência específica das *unités* corbusianas, como já foi afirmado: "Costa propõe uma fachada de *pan de verre* para a rua Gago Coutinho, criando a imagem de um edifício urbano polifuncional enfatizada pelo uso comercial

---

[3] NOGUEIRA, Mauro Neves. Parque Guinle. Reinterpretação das 'unités d'habitation', p. 92.

[4] COSTA, Lúcio. Parque Guinle. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 205. Lúcio Costa afirma, em outra situação, que "eram prédios orientados para o poente, tínhamos sol à tarde. Então se impunha uma estrutura que funcionasse como quebra-sol". COSTA. Lúcio. Lúcio Costa: a vanguarda permeada com a tradição, p. 150.

[5] COMAS, Carlos Eduardo Dias. "A racionalidade da meia lua. Apartamentos do Parque Guinle no Rio de Janeiro, Brasil, 1948-52".

do pilotis (a *galerie marchand* de Marselha)"[6]. As *unités* – tributárias de um ideal de auto-suficiência que Le Corbusier foi buscar no falanstério utópico do século passado[7], nos conventos religiosos medievais e nos transatlânticos modernos – são concebidas como artefatos urbanísticos autônomos, que prescindem das ruas tradicionais. As galerias comerciais, tais como as *rues-intérieures* previstas por Charles Fourier, ficam em andares intermediários, interiorizando o comércio tradicional de rua. O projeto de Lúcio Costa vai no sentido contrário: busca acomodar um edifício habitacional de princípios modernos no lote urbano preexistente, tomando partido de valores tradicionais, como é o caso da calçada de pedestres e o comércio junto a ela – uma solução, inclusive, de ampla utilização no Rio de Janeiro, São Paulo e outras grandes cidades. O privilégio ao pedestre que se dirige para o interior do parque se mostra em uma pequena gentileza extra: "a parede envidraçada do local comercial da esquina se quebra para indicar a calçada que conduz ao interior do terreno"[8] **[204]**.

Os edifícios de apartamento são lâminas horizontais com seis pisos úteis[9] – 65 metros de cumprimento e 15 metros de largura – que seguem os princípios previstos na *Maison Dom-Ino* e desenvolvidos em diversos projetos posteriores de Le Corbusier: esqueleto estrutural de concreto independente suspenso por pilotis **[205]**, cobertura em laje plana, circulação vertical com escadas e elevadores em estrutura independente externa ao volume, garagem no subsolo. Suas proporções, são bem próximas das encontradas nas casas do estudante na Cidade Universitária de Paris, tanto na brasileira – de 1952, projeto com cinco pisos, além dos pilotis, realizado por Lúcio Costa **[206]**, posteriormente desenvolvido e construído pelo escritório parisiense de Le Corbusier – como na suíça, projeto de quatro pisos sob pilotis, realizado anteriormente, em 1930, pelo mestre franco-suíço e que se tornou um dos marcos da arquitetura moderna na sua primeira fase purista **[207 e 208]**. A proporção horizontal é encontrada com muita freqüência no primeiro modernismo europeu, algumas vezes sem os pilotis no térreo – o conjunto residencial Narkofin em Moscou, de M. Ginsburg e I. Milinis, de 1929 **[209]**; a Vila Bianca em Seveso, de Giuseppe Terragni, de 1936-37 **[210]**; a Colônia Kiefhock em Roterdam, de Jacobus J. Pieter Oud, de 1925-30 **[211]**; a casa de aluguel em Stuttgart, de Mies van der Rohe **[212 e 213]**; podem ser apresentados como exemplos de uma lista significativamente mais numerosa de projetos expressivos. Todos eles experimentam as possibilidades do volume em forma de paralelepípedo longo e estreito, com grandes aberturas horizontais nas superfícies verticais maiores. O desenvolvimento precário do elevador era um forte inibidor da ânsia pelos arranha-céus presente nos primeiros esquemas corbusianos para a cidade contemporânea de 3 milhões de habitantes, de 1922 **[214]**, e no Plano Voisin, de1925 **[215]**, mas é certo que questões diversas – custos, hábitos, programa, insuficiências técnicas, princípios estético-formais, etc. – também funcionavam como freios.

---

[6] NOGUEIRA, Mauro Neves. Parque Guinle. Reinterpretação das 'unités d'habitation', p. 98.

[7] O Falanstério, concebido por Charles Fourier na primeira metade do século XIX, era um dispositivo arquitetônico unitário correspondente ao sexto período humano no caminha da harmonia universal e que abrigaria uma comunidade com laços pessoais e comunitários totalmente reformulados, a Falange. Prevendo uma população moradora em torno de 1500 a 1600 pessoas, e diversas atividades além das moradias, Fourier concebeu as "rues-intérieures" que permitiriam os moradores circularem por dentro da edificação como se estivessem nas calçadas das cidades tradicionais. Coube a Jean Baptiste Godin construir uma versão simplificada e bem mais modesta, que ganhou o nome de Familistério. Cf. BENEVOLO, Leonardo. *As origens da urbanística moderna*.

[8] COMAS, Carlos Eduardo Dias. "A racionalidade da meia lua. Apartamentos do Parque Guinle no Rio de Janeiro, Brasil, 1948-52".

[9] Um sétimo andar, recuado em relação às fachadas, e com apartamentos diferenciados com sacadas descobertas em todo o contorno do edifício, acabou sendo incluído, tomando o lugar dos volumes anteriormente previstos nos croquis e que correspondiam a caixas d'água, marquises, caixa de elevadores, etc. Certamente trata-se de uma referência aos volumes escultóricos que Le Corbusier usava para contrastar com a regularidade cartesiana do volume principal e que foi deixada para trás por motivos que desconhecemos. Com o recuo desse volume superior, temos como resultado um coroamento discreto, que mantém o espírito dos croquis iniciais.

A relativa estreiteza da barra facilita a iluminação correta de todos os cômodos internos que são, em geral, dispostos em renques, levando quase sempre a um fechamento cego na face horizontal menor (nos exemplos em questão, a Vila Bianca é uma exceção, mas trata-se de uma habitação unifamiliar isolada, sem os condicionantes de repetição de um conjunto com múltiplas unidades e pisos). A "empena" cega indica a possibilidade de articulação de dois ou mais volumes, quase sempre respeitando a ortogonalidade e, por decorrência, a melhor orientação em relação à insolação. A disposição do edifício no território e a composição de seu volume e de suas aberturas constituem princípios do primeiro racionalismo, que acredita estar garantindo as melhores condições de salubridade (insolação e iluminação), materializando a forma mais adequada à reprodutibilidade técnica da era da máquina (padronização e industrialização de peças e componentes) e conquistando um conforto psicológico reconfortante (visuais e tranqüilidade). Considerando os três aspectos mencionados, o projeto moderno obtém sucesso inquestionável frente aos sérios problemas apontados pelos higienistas no final do século XIX e até hoje a fórmula que inventou é considerada uma solução adequada, quando os condicionantes econômicos e legais o permitem. As decisões formais, contudo, estão contaminadas pelos princípios estéticos puristas oriundos das artes plásticas e não se justificam por uma melhor adequação à essência da industrialização[10], afinal vão muito além dos ângulos retos ou derivações dos sólidos geométrico platônicos as possibilidades da máquina gerarem formas (e nunca é tarde lembrar que a indústria nunca impôs na construção civil sua lógica completa, como ocorreu em outras áreas da sociedade contemporânea). Nesse sentido, a forma adotada não se justifica por uma pretensa racionalidade expressa no famoso adágio – *a forma segue a função* – e hoje passa cada vez mais a ser entendida, por críticos e historiadores, como uma questão estilística cuja afirmação depende do *gosto*, tal como aconteceu em outros períodos da história da arquitetura[11]. Por fim, a crença moderna de uma satisfação psicológica do homem se estabelece em cima de um diagnóstico e de seu sucedâneo. O mal é o descompasso entre a sociedade industrial e a sociedade contemporânea. O remédio é a utilização correta dos princípios positivos da nova era em benefício do homem. E a arquitetura teria um grande papel a cumprir, segundo a opinião de um dos seus maiores prosélitos, Walter Gropius:

> "Ainda temos em vista aquela unidade de mundo-ambiente e posição intelectual, como ela caracterizava a época pré-industrial. Sentimos que nossa própria época perdeu essa unidade, que *a doença de nosso atual ambiente caótico, sua feiúra e desordem, que muitas vezes nos penalizam, tem sua origem em nossa capacidade de colocar necessidades fundamentais do homem acima dos imperativos econômicos e industriais.* [...] A chave para a reconstrução efetiva de nosso mundo-ambiente – eis a grande tarefa do arquiteto – reside em nossa decisão de reconhecer de novo o elemento humano como fator dominante"[12].

A nostalgia diante da unidade perdida entre a sociedade humana e o meio natural é uma das principais alavancas das proposições arquitetônico-urbanísticas do movimento moderno

---

[10] O historiadores Alan Colquhoun e Sigfried Giedion compartilham a convicção de que as concepções estéticas das vanguardas pictóricas foram tão ou mais fortes do que a tecnologia na consolidação dos princípios modernos em arquitetura. COLQUHOUN, Alan. Modernidad y tradición clásica. Barcelona, Jucar Universidad, 1989. GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura.* Madrid, Dosat, 1982 Apud OLIVEIRA, Ana Rosa de. Hacia la extravasaria: la naturaleza y el jardín de Roberto Burle Marx.

[11] É necessário apontar para uma diferença fundamental da arquitetura moderna em relação aos estilos do passado. Estes últimos sempre foram normalizados de fora para dentro, a partir de códigos, manuais e tratados. A arquitetura moderna, tal como o pensamento romântico já havia feito mas sem repercussão nessa área específica, entende que a obra individual tem as próprias regras, que lhes dão inteligibilidade e o próprio tacão de medida de sua qualidade. O que resulta numa obra única, mas jamais arbitrária.

[12] GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitetura*, p. 118.

europeu. A satisfação psíquica é tão importante como o conforto material[13], e com esse objetivo a atuação do arquiteto deve se voltar para a busca da beleza – entendida aqui como a adequação das formas aos princípios da era industrial (standardização, padronização, simplificação, etc) – e a integração com a natureza. "As estreitas janelas de grade com pequenas vidraças, necessárias em outros tempos, por causa dos limitados métodos de fabricação de vidro, foram substituídas por grandes aberturas de janelas com vidros inteiros. Eles nos permitem tratar o espaço exterior como parte da composição arquitetônica, que não mais termina nas paredes externas, mas produz nova correlação entre interior e exterior. Esta se tornou uma característica própria da arquitetura moderna, que consciente ou inconscientemente deve influenciar a todos"[14]. Como se vê, o reencontro do homem com sua paz interior se daria em um duplo movimento: o primeiro, regressivo e nostálgico, de restabelecimento de um elo quebrado; o segundo, progressista e otimista, de aceitação e transformação de princípios técnico-econômicos em valores sensíveis. Certamente tais raciocínios e procedimentos estiveram presentes nas preocupações de Lúcio Costa, mas ele também estava sujeito a pressões do seu próprio meio sócio-cultural, aonde ocupou lugar proeminente durante muito tempo. Suas decisões formais e suas convicções acerca da psicologia do homem moderno sofriam fortes influências do universo discursivo em curso e do qual participava ativamente. O selo de *brasilidade* buscado interferia nas duas questões: a *forma* e o *homem*, além de *modernos*, deveriam ser também *brasileiros* – deveriam refletir uma interação específica com uma natureza singular, no caso, a *natureza tropical* exuberante.

O projeto do conjunto residencial para o Parque Guinle reflete claramente essa situação ambivalente e da qual Lúcio Costa tinha ampla consciência. A busca de integração dos princípios normativos abstratos deveria ter como correspondência uma integração de princípios arquitetônicos e urbanísticos – formais, tipológicos e construtivos. Segundo o plano original de Lúcio Costa, partindo em arco por detrás do edifício Nova Cintra, teríamos os outros cinco previstos, de uso exclusivamente residencial, dos quais apenas dois deles foram construídos – Bristol e Caledônia –, felizmente os mais próximos ao da entrada, permitindo uma idéia clara da excelência que resultaria o conjunto totalmente edificado, o que, infelizmente, não se materializou. Os apartamentos levaram muito tempo para serem vendidos, situação causada pela convergência de problemas de ordens diversas: os custo elevado do imóvel, a falta de hábito da burguesia em habitar edifícios de apartamentos e mesmo a inabilidade dos corretores que tinham em mãos um produto totalmente novo. No local onde estavam previstos três outros edifícios de Lúcio Costa acabou sendo construído um único **[216]**, de autoria do escritório MMM Roberto[15]. Alguns anos depois ele deixava claro o quanto havia ficado magoado com o ocorrido:

> "Resultaram, apesar de tudo, em prédios simpáticos, interessantes, que, infelizmente, os corretores da época não souberam vender – eles tiveram dificuldades no começo. Quem ganhou foram os compradores, na segunda venda, ao passarem adiante. Mas chegou um momento em que o César me procurou e disse que o resultado econômico não tinha sido satisfatório pela demora no retorno e quis fazer, então, um prédio novo; foi procurado pelo Marcelo Roberto e seu outro irmão, para fazer um prédio grande nas áreas que eram para mais três prédios desses. E, naturalmente, disse-lhe que ficasse à vontade, fizesse o que bem entendesse, não tinha importância. Eles fizeram, então, um

---

[13] "Satisfazer a psique humana por meio da beleza é tanto ou mais importante para uma vida civilizada quanto satisfazer a nossa necessidade material de conforto". GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitetura*, p. 117.

[14] GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitetura*, p. 115.

[15] Ver biografia do escritório MMM Roberto no capítulo 1, nota 45.

> prédio grande, uma coisa bruta, meio sem graça, que, naturalmente, satisfez a parte econômica"[16].

O edifício do escritório dos irmãos Roberto não poderia mesmo agradar Lúcio Costa. Construído na segunda metade da década de 50, possui uma grande massa construída que lembra o edifício principal de Pedregulho, mas destituído da sua graça e da sua leveza. Com leve toque brutalista – mais decorrente, aparentemente, da falta de cuidado nos detalhamentos e do pouco apuro na execução, do que uma assumida consonância com os novos encaminhamentos da arquitetura moderna –, destoa muito do conjunto projetado por Lúcio Costa, cujo principal sinal identificador é o burilamento quase artesanal dos painéis cerâmicos que recobrem as fachadas. Os dois edifícios localizados no interior da propriedade – Bristol e Caledônia – têm os cômodos principais, quartos e salas, voltados para parque, propiciando maravilhosa vista para os moradores. Entre o vidro que fecha os ambientes e o limite externo do edifício temos um espaço intermediário de profundidade variável, formando pequenas varandas de climatização, que Lúcio Costa chama de *loggias*. A face externa é fechada por painéis com texturas variadas graças à utilização de materiais diversos – lâminas retangulares de madeira e elementos vazados de cerâmica, estes últimos com desenhos variados. As diferentes texturas e formas são ampliadas com as colorações diferentes dos elementos utilizados, compondo um conjunto onde, tal como numa colcha de retalhos, a variação e a combinação das peças conformam uma unidade vibrante e íntegra. Como nos lembra Carlos Eduardo Comas, a solução em retícula vazada mantém vínculos com a tradição arquitetônica brasileira e com a modernidade européia: "as referências ao *mucharabi* lusobrasileiro são óbvias, mas deveria registrar-se também a empatia com o Terragni da Casa del Fascio"[17]. O próprio Lúcio Costa relembra que teve a idéia para o fechamento num passeio que fez na cidade de Nova Friburgo: "percorrendo a cidade, um belo dia vi, num porão de prédio do século passado, uma vedação de vão térreo que dava para a rua com aquela trama, como se fosse uma treliça de cerâmica composta de *oitos* de barro, cada peça com dois quadrados justapostos e certa profundidade. E aquilo era montado para fechar um vão no lugar da grade de ferro porque no Rio de Janeiro – em São Paulo tem pouco – havia muito nos porões das casas do arrabalde: a cercadura de pedra e o vão da janela com gradeado de ferro fundido fazendo o trama" [18].

A principal síntese entre modernidade e tradição observável no conjunto residencial do Parque Guinle está nas *loggias* – o espaço de climatização entre os cômodos principais e trama da fachada –, que, ao mesmo tempo em que atualiza as tradicionais varandas que se abrem à frente dos cômodos principais das casas rurais e urbanas do período colonial, traduz para o contexto brasileiro a solução das *loggias brise-soleil* desenvolvida por Le Corbusier[19]. A proximidade de ambas as soluções encontra-se na dupla função, integradas e complementares, que cumprem – proteger os cômodos internos do edifício da incidência dos raios solares e permitir ampla visão da paisagem externa. Mas divergem em pontos fundamentais, tanto no aspecto construtivo, como no âmbito psicológico. A delicadeza dos elementos vazados cerâmicos utilizados no Parque Guinle resulta numa espécie de muxarabi renovado, que é

---

[16] COSTA. Lúcio. Lúcio Costa: a vanguarda permeada com a tradição, p. 150.

[17] COMAS, Carlos Eduardo Dias. "A racionalidade da meia lua. Apartamentos do Parque Guinle no Rio de Janeiro, Brasil, 1948-52".

[18] COSTA. Lúcio. Lúcio Costa: a vanguarda permeada com a tradição, p. 150.

[19] A filiação a esta última foi mencionada por um crítico, mas que dando uma exclusividade indevida, no nosso entender: "o edifício se estrutura a partir do módulo espacial das varandas – as *loggias brise-soleil* de Le Corbusier – que se repete em toda a fachada da zona noite/dia". NOGUEIRA, Mauro Neves. Parque Guinle. Reinterpretação das 'unités d'habitation', p. 98.

"furado" de quando em quando por aberturas retangulares – memória das velhas janelas aonde se apóia para o desfrute da paisagem. A grande transparência da visão interior-exterior é antípoda à grande opacidade do olhar em sentido contrário, garantido algo muito caro ao arquiteto brasileiro: *intimidade e relativo isolamento* **[217 a 220]**. As *loggias brise-soleil* corbusianas expressam a rudeza crescente da obra do arquiteto suíço-francês nesse momento de sua vida profissional, com elementos vazados de cimento cumprindo o papel de fechamento do guarda-corpo encimado por uma viga de concreto armado, que pode ter uma pequena mesa do mesmo material consolidada na estrutura. O grande quadro superior fica totalmente desimpedido, permitindo uma ampla visão da paisagem. Visto de fora, o efeito de conjunto, com a grande barra escavada por volumes em toda sua extensão, é de um enorme contraste de claros e escuros, principalmente quando expostos ao sol, uma espécie de retorno às possibilidades formais e tipológicas exploradas na *Immeuble Villa*, projetada por Le Corbusier em 1922[20] **[221]**. A pureza formal anterior, da qual o Pavilhão da Suíça na cidade universitária de Paris é a grande expressão, se vê assim transgredida e desautorizada, tanto pela forma como pela técnica construtiva.

O quanto as *loggias brise-soleil* **[222 e 223]** estavam longe do vocabulário arquitetônico de Lúcio Costa pode ser ilustrado por um episódio muito significativo (não só por esse motivo, como veremos a seguir). Em 1952 ele recebeu a incumbência do governo brasileiro para projetar a casa do estudante brasileiro – a *Casa do Brasil*, como gostava de dizer –, dentro da cidade universitária de Paris. Na ocasião, passando longa temporada na Suíça para tratamento de saúde de sua filha e estando em trânsito por Portugal, ele envia seus estudos para Rodrigo Mello Franco de Andrade, seu superior no SPHAN, para que os encaminhassem para o ministro. Na carta que acompanha as folhas de desenho, Lúcio Costa apresenta o compromisso assumido em Paris sobre os responsáveis locais pela obra: "já deixei a coisa apalavrada em princípio com o sr. Wogenscky do atelier Le Corbusier pois me pareceu justo caber a incumbência ao velho atelier da rua de Sèvres 35, onde nasceram as idéias que foram dar vida nova à arquitetura brasileira contemporânea"[21]. Era uma gentileza, que tentava retribuir Le Corbusier pelo enorme impulso ao desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira que significou suas duas vindas ao país e, principalmente, propiciar-lhe o tão almejado projeto "brasileiro", mesmo que não fosse no nosso território – o que nunca acabou acontecendo, apesar das insistências de Lúcio Costa e companheiros. Os estudos iniciais do arquiteto, feitos com incrível despojamento com o material escolar da filha, mostram uma volumetria muito próxima da que foi posteriormente construída, mas com mudança significativa em dois aspectos, que alteraram muito o caráter do projeto. Em primeiro lugar, as cores e texturas, as quais Lúcio Costa especifica com predomínio de azul, vermelho e branco na fachada, e com muito mais cuidado e apuro nos interiores:

> "Quanto à cor, estabeleci o esquema seguinte a fim de garantir a variedade sem prejuízo da uniformidade: tetos e a parede da janela, inclusive cortina, serão brancos; as paredes do lado de quem entra serão cinza ou havana; quando a parede for cinza o chão será havana e vice-versa; as paredes opostas poderão ser azul, rosa, verde água ou amarelo limão; quanto às capas das camas e poltroninhas serão todas cinza ou havana por conveniência de conservação e troca; serão cinza como a parede onde o piso for havana, e havana no caso contrário; nos corredores a parede dos quartos será sempre cinza e a parede oposta, bem como a do patamar, mudarão de cor conforme o andar, porque fica

[20] Como podemos verificar no Pavilhão do Espírito Novo de 1920, projeto de Le Corbusier, Amédée Ozenfant e Paul Dormee, e que pode ser entendido com uma célula da *Immeuble Villa*, o volume resultante da "escavação" era muito maior e correspondia à inclusão, dentro de cada unidade habitacional, de um grande jardim suspenso.

[21] COSTA, Lúcio. Casa do estudante. Cité Universitaire, Paris. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 231.

> mais agradável e ajuda a identificar o piso de chegada. Previ igualmente um painel de 3,20m por 7,00m mais ou menos, na sala de estar, para nosso Portinari"[22].

Em segundo lugar, o fechamento da fachada principal, que corresponde aos quartos em todos os andares: "As janelas só terão 1,05m de altura, mas vão de fora a fora, sendo metade de abrir, metade fixa, com vidro opaco; na metade de abrir haverá uma pequena persiana externa de enrolar para fora, do tipo econômico e muito prático de uso corrente aqui em Lisboa e que nunca vi noutro lugar; na parte fixa haverá cortina. No peitoril estão a estante e o radiador"[23]. Conforme podemos imaginar facilmente com uma descrição tão precisa, teríamos na fachada a alternância de faixas horizontais, com o peitoril no seu lado externo pintado com as "cores que são predominantes na França" se alternando com as faixas de vidros transparente e opaco. A equipe corbusiana liderada por André Wogenscky vai desconsiderar a requintada escolha de cores feita por Lúcio Costa, com a predileção pelos semi-tons diversos e a neutralidade do cinza, optando pela rudeza hegemônica do concreto aparente. Na fachada correspondente aos quartos, foram adotadas as *loggias brise-soleil*, com as paredes laterais das varandas pintadas, de forma alternada sem ordem aparente, em cores vivas – vermelho, verde, azul e amarelo –, mas com o concreto armado aparente absoluto em todos os elementos em primeiro plano: pilares, vigas, elemento vazado e pingadeiras **[224]**. As *loggias brise-soleil* conformavam, nesse momento da obra de Le Corbusier, uma resposta padrão para problemas análogos, sendo adotadas não só nas *unités*, mas também na fachada correspondente às celas individuais das religiosas do Convento de La Tourette, próximo a Lyon **[225 e 226]**.

Diante do resultado final, fortemente dissonante em relação à arquitetura delicada praticada durante toda sua vida, Lúcio Costa não se pronuncia de forma enfática contra o resultado final. Apenas tenta se desvencilhar da autoria do projeto, atribuindo-a quase de forma integral aos arquitetos de Paris: "tendo em vista a próxima inauguração, desejava definir a parte de cada um, para efeito de inscrição de praxe, onde se deverá ler, entre outras coisas, '... construído sob direção do Atelier da Rua de Sèvres, 35, segundo risco inicial de Lúcio Costa e projeto de Le Corbusier', tal como sugiro"[24]. A sua decisão sempre foi vista – e diversas atitudes equivalentes tomadas em momentos cruciais de sua vida só servem para corroborar essa visão do fato – como uma atitude honesta e despojada do velho mestre. Devemos, contudo, olhar com certo cuidado para esse desfecho pois ele parece conter um significado que vai além da conhecida honestidade e correção ética de Lúcio Costa. A frase que ele propõe para ser imortalizada em pedra é uma adaptação muito fiel da que foi gravada na parede do edifício-sede do Ministério da Educação em Saúde, inaugurado menos de uma década antes, em 1945: "Projetado pelos arquitetos Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Lúcio Costa e Hernani Vasconcelos. Segundo risco original de Le Corbusier. 1937–1945" [25]. Tal como havia acontecido durante a construção do MES, o estudo preliminar transforma-se em "risco", um ponto de partida, uma inspiração. Ao tomar a iniciativa de designar claramente a quem cabia os louros do projeto parisiense, Lúcio Costa reitera mais uma vez a autoria do projeto do Rio de Janeiro. Como significado extra – que talvez não passe de uma maledicência de nossa parte – podemos entrever ali uma silenciosa reprimenda aos reclamos ofensivos de Le Corbusier ao pleitear, nos anos imediatamente anteriores, a autoria do MES.

---

[22] COSTA, Lúcio. Casa do estudante. Cité Universitaire, Paris. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 234-235.

[23] COSTA, Lúcio. Casa do estudante. Cité Universitaire, Paris. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 234.

[24] COSTA, Lúcio. Casa do Brasil em Paris. *Sobre arquitetura*, p. 291.

[25] COSTA, Lúcio. Mise au point. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 141.

A circulação vertical de cada edifício se dá em dois lugares e, em cada um deles, divide-se em dois dutos, um interno, correspondente aos elevadores, e outro externo, com a escada em caracol dentro de uma caixa transparente de vidro. Cada conjunto de escadas e elevadores chega em cada andar ao mesmo hall, acessando dois apartamentos (como são dois conjuntos, totalizam quatro apartamentos por andar); o hall se divide em "social" e de "serviço" com o estrangulamento provocado pela estrutura dos elevadores. São muito bem resolvidas as plantas dos pisos. O primeiro piso é livre e recortado nos dois edifícios internos ao parque, conformando áreas coletivas de estar, funcionando além disso como elegante ajuste das cotas do terreno que desce no sentido longitudinal dos prédios. No edifício Nova Cintra, disposto junto a calçada da rua Gago Coutinho, parte mais plana do terreno, o primeiro piso torna-se uma sobreloja, que não gera qualquer desequilíbrio justamente por estar o edifício localizado na parte mais baixa do terreno **[227]**. Os seis pisos seguintes são ocupados por quatro apartamentos por andar, simples nas pontas, duplex no setor interno, permitindo uma boa variabilidade das áreas e número de cômodos de cada unidade. Na área frontal – que nos edifícios Caledônia e Bristol corresponde às faces voltadas para o parque e no edifício Nova Cintra, para o arruamento – temos dispostos, em fileiras, os quartos e salas, enquanto os espaços destinados aos serviços ficam na outra face. Pelo menos dois fortes motivos levaram Lúcio Costa a privar os moradores deste último prédio da bela vista do Parque: o uso comercial no piso térreo, que seria extremamente prejudicado – quiçá, inviabilizado – com a presença da caixa externa de escadas; e a proximidade da empena lateral do Bristol, que prejudicaria irremediavelmente a vista de metade dos apartamentos.

Carlos Eduardo Comas enxerga na conformação geral das plantas "uma qualidade de casa esparramada, muito de acordo com a tradição brasileira de residência rural. Inclusive nos duplex, sugestivamente dispostos na seção intermediária dos blocos, Costa prefere conectar-se com os sobrados coloniais – casas em fita de dois pavimentos – e abster-se de qualquer efeito dramático nas secções, que fosse comparável aos de Le Corbusier em seus *immeubles-villa*"[26]. Essa tentativa de também nas plantas buscar um vínculo com a arquitetura tradicional é evidente em Lúcio Costa, principalmente quando ele concebe uma segunda varanda, que chama de *caseira*: "eu tinha imaginado que teriam sempre, junto da entrada, uma espécie de sala, um ambiente aberto – uma espécie de jardim de inverno que seria um ambiente de receber, uma coisa independente da sala. E um outro espaço, entre a cozinha e os quartos, que corresponderia a uma *varanda caseira*. Então o apartamento teria duas varandas digamos, embora meio fechadas – porque incorporadas ao prédio –, respeitando assim as proposições originais do século XVII das casas paulistas, chamadas bandeiristas, aquelas casa bonitas, de taipa de pilão, que sistematicamente debaixo do mesmo telhado têm um salão central, dois corpos laterais com os quartos e duas *loggias*, ou varandas entaladas no corpo da casa"[27]. Contudo, se o espaço foi assim concebido, não foi assim que ele foi usado. Nenhum dos moradores colocou em prática o uso previsto de *varanda caseira*, convertendo o cômodo para algum outro uso[28]. Há aqui uma certa ingenuidade, ou pretensão, em supor que o projeto poderia mudar costumes e hábitos arraigados – de resto uma ingenuidade ou pretensão muito comum em projetos modernos –, fazendo com que, nesse aspecto específico, a síntese buscada se mostre artificial e sem eficácia. As plantas obedecem fielmente ao espírito moderno

---

[26] COMAS, Carlos Eduardo Dias. "A racionalidade da meia lua. Apartamentos do Parque Guinle no Rio de Janeiro, Brasil, 1948-52".

[27] COSTA, Lúcio. Lúcio Costa: a vanguarda permeada com a tradição, p. 151.

[28] "Nenhum proprietário, comprador ou corretor assimilou a idéia para, de fato, criar esses cômodos, as duas varandas, soi disant, uma de receber e a outra de intimidade, de modo que ficaram transformados em quarto mesmo, ou sala, ou jardim de inverno, e o espírito da coisa se perdeu. Não houve nenhum comprador que se instalasse com esse espírito que caracterizasse as duas varandas". COSTA, Lúcio. Lúcio Costa: a vanguarda permeada com a tradição, p. 153.

e é assim, no nosso entender, que devem ser compreendidas, mesmo que à revelia de seu autor e de parte da crítica.

O resultado geral do projeto de Lúcio Costa para o Parque Guinle é surpreendente. Alia com grande segurança aspectos diversos: integração exemplar entre os volumes construídos e os espaços livres, visuais maravilhosas para praticamente todas as áreas nobres dos apartamentos, racionalidade na climatização correta, apuro estético na composição dos planos de fechamento, simplicidade no uso dos elementos, adequação da tipologia tradicional ao uso contemporâneo, engenhosidade na tradução da treliça colonial em enormes "gelosias" de cerâmica e um grande senso no equilíbrio da aparência artesanal dos fechamentos e o aspecto técnico verificado na reprodutibilidade das grandes estruturas. O projeto como um todo transpira à tranqüilidade, comportando-se como um grande remanso no meio do burburinho constante e intenso da metrópole. Não há lugar para qualquer tipo de ostentação, seja no uso dos materiais, seja nos recursos estilístico ou tipológico. Há quase que uma perfeição no controle da *medida*, no senso de *adequação* – a sensação resultante é de que, a todo o momento, o que gerenciou as decisões de projeto foi um foco exclusivo no *morar bem*, pautado evidentemente numa segura visão de mundo onde esse ato essencial do homem é sinônimo de recolhimento espiritual e contemplação da natureza. O projeto formal havia sido esboçado em 1934, nos croquis e no memorial para a Vila Monlevade. Ao que tudo indica, foi uma dádiva o fato de não ter sido construído. Sem os recursos técnicos e a e enorme experiência arquitetônica e cultural que permitiram o Parque Guinle, Lúcio Costa poderia ter chegado a um resultado imaturo e desinteressante, fracasso que, provavelmente, teria abortado de forma prematura o desenvolvimento de um dos mais ricos filões da arquitetura mundial do século XX.

Le Corbusier e o Brasil (episódio do MES)

> *"As conversas que tenho tido aqui desde o Rockfeller até as pessoas mais humildes: é dizendo que o presidente Getúlio é querido pelo povo, que as nossas leis trabalhistas são as mais avançadas do mundo, que ele criou o Ministério da Educação e Saúde, o Ministério do Trabalho. Que o presidente é um grande patriota que tem defendido o que estão fazendo comigo. Falo assim com o senhor, porque tem sido o seu apoio que me tem levantado até conseguir o sucesso que obtive aqui", Cândido Portinari*[29]

O edifício do Ministério da Educação e Saúde e os episódios rocambolescos que o acompanharam desde o concurso de 1935 até sua inauguração em 1945 já foram narrados por diversos estudiosos. Yves Bruand dá ao episódio um papel decisivo no encaminhamento futuro da arquitetura moderna no Brasil, "especialmente pela visita de Le Corbusier"[30], e trata com uma atenção diferenciada o desenrolar dos fatos. A presença do arquiteto suíço-francês, convidado pelo ministro Gustavo Capanema[31] após ingerência de Lúcio Costa, ganha uma

---

[29]Carta de Cândido Portinari ao ministro da educação e saúde do governo Vargas, Gustavo Capanema, datada de 29 de novembro de 1940, e enviada de Nova York, Estados Unidos. Apud SCHWARTZMAN et alii. *Tempos de Capanema*, p. 347.

[30] BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p. 81.

[31] Gustavo Capanema Filho (1900–1986) nasceu em Pitangui, Minas Gerais. Formou-se em direito em Belo Horizonte, onde fazia parte do grupo conhecido como "intelectuais da rua da Bahia" e composto por nomes que viriam a alcançar grande prestígio: Abgar Renault, Mário Cassanta, Gabriel Passos, Emílio Moura, Milton Campos, João Alphonsus, João Pinheiro e Carlos Drummond de Andrade. Foi, ainda em Minas Gerais, vereador de Pitangui, oficial-de-gabinete do governador do Estado e Secretário de Interior e

dimensão épica, fundadora de um novo estado das coisas. A narrativa de Bruand não só consolida as falas dispersas dos protagonistas, em especial as de Lúcio Costa, mas confere o estatuto de "verdade histórica" que será repetida ao longo do tempo. Mais recentemente o estudioso carioca Lauro Cavalcanti aprofundou a pesquisa e apresentou ao público uma versão ainda mais detalhada da evolução dos fatos nos bastidores, tornando visível um debate agudo entre grupos intelectuais distintos e antagônicos.[32] Acompanhar novamente esses fatos tem a finalidade, no nosso trabalho, de capturar a montagem narrativa que confere ao edifício do MES o dístico de primeiro exemplar da moderna arquitetura brasileira. Bruand advoga que, mesmo diante da ascensão do mestre sobre os discípulos brasileiros, "é preciso reconhecer uma indiscutível contribuição autóctone no domínio da plástica"[33] no projeto final construído, que contou com diversas interferências decisivas por parte dos jovens arquitetos brasileiros:

> "Essas, modificações introduzidas no estudo de Le Corbusier transformavam-no num projeto inteiramente novo, embora integralmente baseado nas propostas iniciais do arquiteto consultor e aplicando os princípios por ele ditados. Não cabe aqui negar a contribuição fundamental de Le Corbusier, plenamente reconhecida pelos jovens brasileiros, que consideravam uma honra o fato de terem podido trabalhar sob a direção do mestre que tanto admiravam. Mas não se deve cair no extremo oposto, atribuindo exclusivamente ao seu talento o Ministério da Educação e Saúde. O projeto definitivo, como se viu, foi obra da equipe brasileira, que lhe deu um desenvolvimento e um encanto peculiares, de que não cogitava o arquiteto consultor"[34].

Yves Bruand, de resto, apenas corrobora a opinião de Lúcio Costa sobre o episódio: "baseado em risco original do próprio Le Corbusier para outro terreno, motivada pela consulta prévia, a meu pedido, tanto o projeto quanto a construção do atual edifício, desde o primeiro esboço até sua definitiva conclusão, foram levados a cabo sem a mínima assistência do mestre, como espontânea contribuição nativa para a pública consagração dos princípios por que sempre se bateu"[35]. Oscar Niemeyer, em entrevista na década de 80, contrariando Lúcio Costa, atribui os méritos do MES a Le Corbusier, requisitando para os arquitetos brasileiros apenas o desenvolvimento do projeto executivo e interferências localizadas que apenas acentuaram o conceito original[36]. Nas opiniões antípodas dos dois vislumbra-se um conflito de interesses: do lado de Lúcio Costa, demarcar o edifício do MES como a origem da verdadeira arquitetura

---

Justiça. Torna-se, em 1930, mentor de Francisco Campos, primeiro Ministro de Educação e Saúde do governo Vargas, com quem fundará a Legião Liberal Mineira, grupo paramilitar de inspiração nazi-fascista. Substitui o amigo no posto de Ministro do MES, cargo no qual permaneceu durante o período de 1934 a 1945. Suas bandeiras iniciais à frente de pasta eram a retomada das campanhas sanitárias, criação da Universidade do Brasil e construção do edifício-sede do MES, todas elas cumpridas. Após a instauração do Estado Novo em 1937, a orientação de sua pasta segue as linhas gerais da nova fase do governo Vargas – centralizador e autoritário. Criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Instituto Nacional do Livro em 1937, a Faculdade Nacional de Filosofia em 1939, a Escola Técnica Profissional em 1942. Após a queda de Getúlio e a redemocratização do país, foi deputado federal e senador por seu Estado de origem e apoiou o golpe militar de 1964. Sua proximidade com a área cultural levou-o à presidência do MAM-RJ e ao Conselho Deliberativo da Bienal de São Paulo. [Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, 1995].

[32] CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, 1995.

[33] BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p. 88.

[34] BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p. 89.

[35] COSTA, Lúcio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 168. Ou ainda, nessa passagem: "Éramos todos ainda moços e inexperientes – Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Afonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos; o mais velho e já vivido profissionalmente era eu. Entretanto agimos como donos da obra. [...] Seja como for porém, a verdade é que depois daquelas quatro semanas de 1936 não houve mais qualquer interferência de Le Corbusier, que só veio a conhecer o edifício já pronto poucos anos antes de sua morte, quando aqui retornou para projetar a embaixada da França em Brasília". COSTA, Lúcio. Relato pessoal. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 136 e 138.

[36] Documentário TV Cultura, São Paulo, 1987. Duração 53 min. Acervo de vídeos do Centro Audiovisual da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas.

moderna brasileira; do lado de Oscar Niemeyer, desvincular-se do episódio dando a ele um peso menor e acentuando o significado de sua carreira *solo*, que se inicia com a Obra do Berço e Pampulha. Como veremos à frente, não se trata de opiniões inconciliáveis, mas sem dúvida expressam visões e participações muito diferenciadas de dois dos principais protagonistas da instauração da arquitetura moderna no Brasil.

Defensor das idéias de Lúcio Costa, Yves Bruand se vê na obrigação de explicar o deslocamento essencial produzido pela equipe brasileira em relação ao receituário de Le Corbusier que justificaria uma classificação à parte do projeto do MES e de toda a série de projetos que o sucedeu. Segundo Bruand, a série de modificações operadas pelos arquitetos brasileiros – auditório assentado diretamente no solo, o aumento dos pilotis de 4 metros para 10 metros no bloco principal, a duplicação deste dos 7 originalmente previstos para 14 andares – conferiram ao conjunto um caráter especial. "As características assinaladas (dinamismo, leveza, riqueza plástica) são, portanto, contribuições indiscutíveis a crédito dos arquitetos brasileiros, e foi justo ter a opinião pública visto no Ministério uma expressão do gênio nacional, apesar da contribuição fundamental que inicialmente proporcionou Le Corbusier"[37]. A "opinião pública" na realidade é uma crença restrita aos meios arquitetônicos, principalmente os oficiais, que naquele momento já aceitam como inconteste a versão de Lúcio Costa. Ao legalizar, dentro da historiografia, essa visão parcial e interessada, Yves Bruand difunde a pretensa relação umbilical entre a arquitetura moderna brasileira e as raízes da nacionalidade, da qual o MES seria uma expressão histórica. Considerando que ele materializa de forma categórica os princípios corbusianos – estrutura de concreto armado independente da vedação possibilitando uma grande versatilidade das plantas, *brise-soleil* como artefatos arquitetônicos controlando a insolação, pilotis elevando o edifício e permitindo o uso público do solo, panos de vidro resultando em grande integração psicológica dos usuários com o meio circundante – e levando em conta que a utilização de pedras locais e azulejos no revestimento, como também o emprego de obras de artes de brasileiros no conjunto, foram sugestões de Le Corbusier, fica muito difícil a caracterização proposta, o que leva Bruand a uma verdadeira ginástica verbal para demonstrar as distinções:

> "Le Corbusier sempre colocou seus edifícios solidamente plantados no chão, mesmo quando emprega pilotis; nunca lhes deu um caráter francamente aéreo e sua evolução prosseguiu sem cessar no sentido da massa e solidez; sua plástica sempre foi baseada na pujança e não na elegância. Ora, o Ministério da Educação, com suas delgadas colunas, alia essas duas qualidades, deixando transparecer uma preocupação que irá tornar-se uma das características dominantes da arquitetura contemporânea no Brasil"[38].

Nem as colunas são tão delgadas assim, como também não é verdade que falta aos projetos de Le Corbusier um "caráter aéreo", como atesta o projeto urbanístico para o Rio de Janeiro, de 1929, com os edifícios ondulando por cima da cidade histórica, apoiados em imensos pilotis. A dificuldade em caracterizar o edifício do MES como o primeiro exemplar da arquitetura moderna brasileira é tão flagrante que Lúcio Costa nunca se estendeu muito sobre o assunto, preferindo chamar a atenção para o fato de ter sido o momento do desabrochar de um talento: "foi durante esse curto mas assíduo convívio de quatro semanas que o gênio incubado de Oscar Niemeyer aflorou". Sub-repticiamente, o elogio ao papel do mestre traz consigo uma afirmação categórica: Le Corbusier não ensinou, apenas "despertou" algo preexistente e adormecido. Genialidade é uma aptidão intrínseca, intransferível e inamovível. O que está em jogo não é apenas a autoria do projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde, mas a

---

[37] BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p. 93.

[38] BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p. 92.

própria possibilidade de existência de uma arquitetura moderna brasileira. Bruand e, antes dele, Lúcio Costa, apontam para questões externas à arquitetura – a genialidade individual ou coletiva – ou se munem de adjetivações imprecisas – *dinamismo, leveza, riqueza plástica* – na tentativa de legitimar uma especificidade material no domínio das artes. Talvez possamos deixar mais clara a discussão – e principalmente os interesses que estão em jogo – se nos reportarmos à sucessão de fatos históricos e aos protagonistas mais atuantes. Para tanto, nos apoiaremos em parte no mencionado trabalho de Lauro Cavalcanti, que realizou um pormenorizado levantamento da sucessão de fatos ocorridos na época.

Criado por Getúlio Vargas em 1930, o Ministério da Educação e Saúde Pública teve como primeiro titular Francisco Campos. Gustavo Capanema, seu sucessor, ficou à frente da pasta por longo período, de 1934 a 1945, portanto durante todo o Estado Novo, período mais autoritário da primeira era Vargas. Ao assumir, Capanema dá outro estatuto ao ministério, que passa a exercer papel de destaque na consolidação ideológica do poder em curso. Seu chefe de gabinete durante toda sua gestão, o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, colocou-o em contato com a *intelligentzia* modernista, sendo que diversos de seus membros passaram a colaborar direta ou indiretamente com o novo Ministério, dentre eles nomes como Mário de Andrade, Cândido Portinari, Manuel Bandeira, Heitor Villa-Lobos, Cecília Meireles, Lúcio Costa, Gilberto Freyre, Joaquim Cardozo, Vinicius de Morais, Afonso Arinos Melo Franco e Rodrigo Mello Franco de Andrade[39]. A relação entre os artistas e o ministro mereceu, por parte dos estudiosos, as mais variadas interpretações, mas é de se esperar que tão grande adesão não ocorreria sem uma grande identidade de propósitos – fundamentalmente no que diz respeito ao papel formador do Estado Nacional. Evidentemente o *staff* do ministro não se resumia a esse time seleto, mas ele foi decisivo em deliberações futuras de Capanema.

Em 1935 foi tomada a decisão de se construir a sede do MES, medida também seguida pelos titulares dos outros dois novos ministérios do governo Vargas, do Trabalho e da Justiça. A construção de projetos acadêmicos neoclássicos no caso desses dois últimos coloca em questão uma afirmação apressada de um acordo harmônico entre o governo Vargas e as hostes modernistas. No mesmo ano foi obtida junto à prefeitura uma quadra inteira na nova Esplanada do Castelo, resultante do morro de mesmo nome que havia sido desmontado, escolhido um júri e publicado um edital. Evidenciando o quanto ainda era incerta a futura escolha, o edital, ao exigir uma submissão às leis municipais, induzia a opção por projetos convencionais. Como disse posteriormente Lúcio Costa, "a lei exigia o limite de sete pavimentos alinhados com quadra interna"[40] e foi justamente essa imposição que levou o júri – formado por arquitetos de formação e prática neoclássicas, outra prova evidente da inexistência de uma opção prévia pelo moderno – a desclassificar "33 projetos com ocupação *não-convencional* do terreno"[41], dentre eles, todos os de inspiração moderna, segundo sua opinião. O processo levou à seleção de três projetos, os quais foram apresentados novamente em segunda fase quatro meses depois. O julgamento final mereceu um relatório sem entusiasmo, onde a atribuição do prêmio ao vencedor é justificada mais pelas deficiências dos outros do que pelas qualidades do próprio. Com apenas dois votos, a vitória coube ao projeto de estilo "marajoara" – seja lá o que isso signifique... – de Archimedes Memória[42] **[228]**. O de Raphael Galvão **[229]**, fortemente

---

[39] Cf. CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 205.

[40] COSTA, Lúcio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 169. Citado também por Lauro Cavalcanti, *As preocupações do belo*, p. 57.

[41] CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 58.

[42] Archimedes Memória (1893–1960) nasceu em cidade do interior do Ceará. Mudou-se já adulto para o Rio de Janeiro, onde cursou arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, onde ganhou, dentre outros prêmios, a *Medalha de Ouro de Arquitetura*, em 1917. Ingressou como professor interino da ENBA em 1920, assume cátedra definitiva via concurso público em 1921 e ocupa por duas vezes o cargo de diretor da escola. Como arquiteto, participa do escritório do seu sogro Heitor de Mello, realizando

marcado por uma composição *art decó*, ficou em segundo lugar e o trabalho de Gerson Pinheiro **[230]** em terceiro, cada um deles merecendo uma indicação para a primeira colocação. O projeto de Pinheiro era o único que apresentava alguns recursos da arquitetura moderna – pilotis, formas ortogonais, ausência de elementos decorativos, etc. Vale a pena ressaltar que Gustavo Capanema, como quinto membro do Júri, ainda na primeira fase poderia ter usado seu voto de Minerva para desempatar em favor de Memória, mas preferiu dá-lo a Pinheiro, forçando a segunda fase.

À falta de convicção da decisão do júri e à insatisfação do ministro somaram-se reações externas dos modernos. Logo após a primeira fase, em evidente manifestação de desagrado com o encaminhamento adotado, a revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, dirigida por Carmem Portinho, publica dois dos projetos desclassificados – de Affonso Reidy **[231 a 235]**; e da dupla Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos **[236 a 238]** – ambos de orientação moderna. Assim que foi divulgada a decisão final, outro foco de descontentamento manifestou-se dentro do próprio gabinete do ministro, junto ao mais alto escalão formado pelos intelectuais modernos. Insatisfeito com o resultado e respaldado pelos aliados, Capanema decide premiar os finalistas, mas cancelar a construção do projeto vencedor. Para se amparar legalmente, solicita de diversas áreas técnicas pareceres específicos sobre o projeto de Archimedes Memória que, quando chegam, são unânimes na sua condenação. Abre-se assim a oportunidade para o convite feito a Lúcio Costa que, provavelmente incomodado diante de uma situação absolutamente arbitrária[43], ao invés de tocar sozinho a empreitada, acaba formando uma equipe com seguidores dos ensinamentos modernos e que estiveram ao seu lado na frustrada tentativa de renovação do ensino de arquitetura na ENBA, ou como alunos – Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos[44], Carlos Leão[45] e Oscar Niemeyer –, ou como professor, caso de Affonso Reidy, assistente de Gregori Warchavchik na cadeira de Composição Arquitetônica[46]. Outro ponto em comum era a "alta extração social de suas famílias"[47], sendo que três deles

---

importantes projetos na capital brasileira: a Assembléia Legislativa, o Palácio Tiradentes, a Câmara dos Vereadores, a sede do Botafogo Futebol e Regatas e o Hipódromo do Jockey, dentre outros [Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, 1995].

[43] Yves Bruand comenta o seguinte sobre o episódio: "tratava-se de uma atitude prudente, ditada por um sentido de justiça e, talvez, por uma certa insegurança". E complementa em nota de rodapé: "Lúcio Costa agiria da mesma forma três anos mais tarde, quando do projeto do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de New York". BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p. 82. A hipótese de Bruand é coerente e coloca em outro registro a tão propalada modéstia de Lúcio Costa.

[44] Ernani Vasconcelos (1912–1988) nasceu no Rio de Janeiro RJ. Formou-se arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes onde estudou de 1928 a 1933, participando ativamente da reforma de ensino levada à frente por Lúcio Costa. Foi premiado com a Medalha de Ouro em sua graduação e agraciado com o prêmio de viagem à Europa. Participou, a convite de Jorge Moreira, da equipe de arquitetos que, sob liderança de Lúcio Costa, projetou o edifício-sede do MES no Rio de Janeiro. Monta escritório nos anos 40, dedicando-se a projetos de moradias. Trabalha também na Companhia Barlaine, construtora de prédios públicos. Foi durante mais de 30 anos professor da UFRJ, aposentando-se em 1982. Foi também diretor da COHAB do Estado da Guanabara na gestão de Carlos Lacerda e arquiteto do Metrô durante os anos 70 [Fontes: CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*; BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*].

[45] Carlos Leão (1906–1983) nasceu no Rio de Janeiro RJ. De família de intelectuais, primo de Vinicius de Morais, teve contato muito cedo com a arquitetura moderna. Formou-se em 1931 na Escola Nacional de Belas Artes e tornou-se sócio de Lúcio Costa, de quem já era amigo. Foi convidado por este para participar da equipe responsável pelo projeto e construção do edifício-sede do MES. Em 1939 ingressa no SPHAN, mas as desavenças ocorridas durante o desenvolvimento do projeto do Grande Hotel de Ouro Preto o levaram a se transferir para o Instituto dos Bancários. Considerado na mocidade o mais promissor arquiteto de sua geração, chamando a atenção de Le Corbusier durante sua estadia no Rio de Janeiro em 1936, teve uma atividade discreta e espaçada como arquiteto. Ao longo das décadas vai se dedicando cada vez mais ao desenho, chegando a alcançar certa projeção no meio profissional. [Fontes: CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*; BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*].

[46] Cf. BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p. 82.

[47] CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 66. A proximidade intelectual e de classe social deve ter sido fator importante de coesão do grupo. A familiaridade e laços de amizade foram, contudo, decisivos para a escolha de Lúcio Costa: "Carlos Leão, pessoa culta e fina, chamei porque era meu sócio e amigo. Afonso Reidy e Jorge Moreira, colegas na ENBA, haviam apresentados bons projetos. Moreira disse que só aceitaria colaborar caso viesse também o Ernani. Oscar, colaborador meu, argumentou que também merecia estar no grupo". Apud CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 66. Também em outro texto:

nasceram na França e todos eles falavam o francês, com exceção de Niemeyer, fato que certamente facilitou bastante o contato com a obra de Le Corbusier.

A decisão arbitrária de Gustavo Capanema gerou reação dos preteridos, em especial do ganhador, Archimedes Memória, membro destacado da elite carioca e um dos mais eminentes arquitetos do ecletismo neoclássico. Memória envia carta diretamente para o Presidente da República, tentando indispô-lo com o grupo modernista, insinuando vínculos deste com o comunismo, golpe baixo que teve repercussão por longo tempo, mas que não produziu o efeito desejado de cancelar a encomenda. O grupo liderado por Lúcio Costa parte para o trabalho e elabora um primeiro projeto **[239 a 241]**, com uma planta com três corpos em forma de "U", com o auditório em anexo do lado externo do corpo central. A planta é derivada diretamente do projeto apresentado por Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos no concurso cancelado. Mas é evidente na sua concepção, como na de Gerson Pinheiro e principalmente na de Affonso Reidy, o impacto que causou nos jovens arquitetos brasileiros o projeto de Le Corbusier para o Palácio dos Sovietes, em Moscou, projetado em 1929 e inaugurado em 1933 **[242 e 243]**, o que não deixa de dar um pouco de razão à acusação de influência esquerdista sofrida pelos modernos feita por Archimedes Memória. O ministro Capanema, por necessidade de isonomia e para se proteger de futuras acusações de privilegiar o grupo escolhido, solicita novos pareceres técnicos para o projeto apresentado pelo grupo liderado por Lúcio Costa. Os relatórios retornam com aprovações, mas, inesperadamente, com diversas restrições e ressalvas que, colocadas em prática, descaracterizariam por completo os princípios modernos do projeto. Segundo Yves Bruand e Lauro Cavalcanti, frente ao impasse, Lúcio Costa propõe, primeiro para Capanema, depois para o próprio Vargas, a vinda de Le Corbusier, na condição de consultor. A ousada solicitação de Lúcio Costa é compreensível diante da delicada situação em que se encontrava, agravada pelas brigas intestinas, onde grupos diversos brigavam por suas preferências ideológicas e estéticas. No mesmo momento em que Lúcio Costa conseguia barrar o projeto de Archimedes Memória para o MES, os defensores do neoclássico estavam bancando Marcello Piacentini, arquiteto oficial do fascismo italiano de Mussolini, como autor do projeto muito mais importante da cidade universitária. Sem querer exagerar no exercício de futurologia, podemos considerar o quanto poderia ter sido diferente o encaminhamento da arquitetura brasileira caso Piacentini tivesse conseguido construir o projeto neoclássico da cidade universitária e, ao contrário, a vinda de Corbusier e a construção do MES houvessem fracassado.

Conseguir a vinda de Corbusier e sua chancela ao projeto do grupo era uma forma de Lúcio Costa fortalecer sua posição e seu poder de pressão junto aos seus superiores. "Para o arquiteto brasileiro e seu grupo" – afirma Lauro Cavalcanti – "o apoio do mestre europeu era fundamental no sentido de legitimar sua atuação junto ao ministro Capanema e, com isso, assegurar a autoria das obras da sede do MES e da cidade universitária, na disputa com os acadêmicos e neocoloniais que, por seu turno, cortejavam o arquiteto italiano Marcello Piacentini"[48]. Por outro lado era um risco, como assevera a troca de correspondência publicada entre o arquiteto suíço-francês e Monteiro de Carvalho. Arquiteto brasileiro, que possuía residência em Paris onde passava parte do ano, Monteiro de Carvalho recebeu a visita Carlos Leão que solicitou sua ajuda nos primeiros contatos com Le Corbusier. Na primeira carta, datada de 21 de março de 1936, o intermediário menciona que o ministro da Educação e Saúde havia encomendado a uma equipe de jovens arquitetos – e destaca o nome de Lúcio Costa, "o mais criativo dentre os jovens arquitetos brasileiros" – e a participação em suspenso de Piacentini – além de questionada pelo grupo moderno, uma nova lei nacionalista impedia a

---

"Inicialmente não convidara o Oscar para colaborar no projeto, mas como Jorge Moreira me solicitasse a participação de Ernani Vasconcellos, seu sócio, ele reclamou a sua inclusão também, em igualdade de condições com o demais". COSTA, Lúcio. "Oscar Niemeyer", prefácio para o livro de Stamo Papadaki, 1950. In: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 195-196. Em outro momento, Lúcio Costa aponta como critério a participação no concurso original do MES, para logo se desmentir: "Reuni um grupo de jovens arquitetos que haviam participado do concurso: Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão – que não concorreu mas era meu amigo. Depois foram incluídos Oscar Niemeyer e Fernando (*sic*) Vasconcelos". SABBAG, Haifa. A beleza de um trabalho percurso, síntese da tradição e da modernidade, p. 17-18.

[48] CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 70.

contratação de arquitetos estrangeiros – no projeto da cidade universitária. Após essas considerações, apresenta um convite um tanto vago:

> "Os dois (Lúcio Costa e Carlos Leão) assim como um grupo de camaradas modernistas *à la Corbusier*, entre os quais Affonso Reidy, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer, Ernani Vasconcelos, etc. pensam que o Ministro poderia convidá-lo para dar um curso de dois a três meses na Escola de Belas Artes e, uma vez aqui, provavelmente o Ministro pedirá também o seu parecer sobre a Cidade Universitária e será mais fácil arrumar as coisas para que você possa ao menos dirigir o projeto aproveitando os jovens brasileiros"[49].

No dia 25 de março do mesmo ano, quatro dias após a carta de Monteiro de Carvalho, o ministro Gustavo Capanema convida oficialmente Lúcio Costa para elaborar um novo projeto para o edifício sede de seu ministério[50]. A data anterior da carta de Monteiro de Carvalho comprova que Lúcio Costa foi convidado extra-oficialmente pelo menos alguns dias antes, o que sugere a seguinte situação: a equipe de jovens modernos ainda não havia desenvolvido o novo projeto e não havia como ter recebido os pareceres com objeções; portanto, o convite para Le Corbusier não diz respeito ao MES, projeto assegurado e promissor, mas ao plano da cidade universitária, ainda pendente e muito próximo dos adversários.[51] A carta de Monteiro de Carvalho é muito clara quanto a isso: a menção ao MES é para que Le Corbusier tenha em conta a devida importância dos futuros anfitriões. Não há sequer a mais leve insinuação sobre uma possível participação dele na obra já reservada aos jovens brasileiros. Em sua quase imediata resposta – e aqui desenvolvemos a menção feita acima sobre o "risco" corrido por Lúcio Costa –, o arquiteto europeu demonstra enorme entusiasmo pela participação não só no projeto da cidade universitária, mas também no do MES – "o essencial é minha eventual participação na construção do novo Ministério da Educação"[52] –, propondo-se inclusive a trabalhar no anonimato para driblar a lei impeditiva. Quanto ao convite oficial de ministrar um curso, ele o descarta por ser muito extenso e propõe algo mais expedito. Na carta subseqüente, Monteiro de Andrade reitera, e de forma mais enfática, o convite anterior para participar da Comissão do Plano da Universidade do Brasil: "nossos amigos Lúcio Costa e Carlos Leão disseram-me, ainda ontem, estarem certos de que uma vez aqui, você conseguirá convencer o Ministro, que é jovem e inteligente, e que certamente encontrará um meio de aproveitá-lo, que dizer, de colocá-lo na comissão. O projeto do Ministério eles já o estão fazendo"[53]. O que mereceu um comentário maledicente do arquiteto suíço-francês: "seus amigos Lúcio Costa e Carlos Leão parecem ter reservado só para eles o estabelecimento do projeto do Ministério da Educação. É isso mesmo? E não há nenhuma esperança para mim, como você me escrevera

---

[49] Carta de Monteiro de Carvalho a Le Corbusier, 21/03/1936, reproduzida em PEREIRA, Margareth da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 134.

[50] Cf. CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 75.

[51] "A construção da Cidade Universitária, no entanto, não chegaria a ser iniciada na gestão de Capanema. Um decreto-lei de 1944 (nº 6.547, de 8 de junho) transfere a localização da futura Cidade Universitária para a Vila Valqueire, antiga fazenda Valqueira; outro, de 21 de maio de 1945 (nº 7.566) transfere novamente o local para a ilha do Fundão, onde a sede da futura Universidade Federal do Rio de Janeiro seria finalmente construída sem nada incorporar dos projetos de Piacentini ou Le Corbusier". SCHWARTZMAN et alii. *Tempos de Capanema*, p. 105. Coube a Jorge Machado Moreira, participante da equipe de arquitetos brasileiros responsável pelo MES, a coordenação geral do projeto da Cidade Universitária, o que não deixa de ser, de certa forma, uma vitória dos modernos, mesmo que tardia.

[52] Carta de Le Corbusier a Monteiro de Carvalho, 30/03/1936, reproduzida em PEREIRA, Margareth da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 135.

[53] Carta de Monteiro de Carvalho a Le Corbusier, 08/04/1936, reproduzida em PEREIRA, Margareth da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 136.

na sua primeira carta, onde parecia que eu devia colaborar com os dois colegas?"[54] Infelizmente abre-se uma lacuna na correspondência e duas cartas de Monteiro de Andrade estão desaparecidas. Nas mensagens seguintes, Le Corbusier fala explicitamente sobre os honorários para dar os "pareceres sobre os projetos do Ministério e da Cidade Universitária", nos levando a pensar que Lúcio Costa acabou aceitando a pressão vinda de Paris. De qualquer forma, não se confirma a versão narrada por Yves Bruand para o episódio – "decidiu-se que seria ele convidado como arquiteto consultor, não só para opinar sobre os planos do ministério, bem como para elaborar o primeiro esboço da Cidade Universitária, que se pretendia construir no centro do Rio de Janeiro" –, segundo ele baseada nos depoimentos de Lúcio Costa e Le Corbusier[55].

Os fatos subseqüentes são mais conhecidos. Le Corbusier, a bordo do *Graf Zepelim*, chega no dia 12 de junho de 1936 no Rio de Janeiro, onde permaneceu durante apenas quatro semanas. De imediato coloca-se contra o projeto elaborado pela equipe de Lúcio Costa para o MES – ao qual apelida de "Múmia" –, criticando sua simetria clássica e a utilização de alas, desconsiderando que ele próprio havia usado as mesmas em seu projeto para a cooperativa dos sovietes. Discorda também da localização do terreno, optando por outro frente ao mar[56]. Assumindo o comando da equipe, elabora para essa nova área "com extrema espontaneidade, o belo risco de um edifício de partido baixo e alongado que serviu como ponto de partida para o projeto definitivo"[57] **[244]**. Como se tratava de terreno da Prefeitura, que já havia doado outro terreno para a construção do Ministério, a troca não se efetivou. Antes de partir, Le Corbusier faria ainda um segundo estudo **[245]**, adaptando o projeto da praia para a quadra na Esplanada do Castelo, mas as limitações do terreno, da legislação e da pressa "resultou numa composição algo contrafeita, que não agradou nem a ele nem a nós"[58]. O croquis final de Le Corbusier prevendo um edifício laminar principal sob pilotis, com seus anexos dispostos ortogonalmente a ele, foi mantido, cabendo à equipe de brasileiros manipular as proporções da lâmina, a disposição dos anexos entre si e em relação à lâmina, e a implantação do conjunto na quadra. Os princípios formais e as principais decisões de projeto são fundados nas concepções corbusianas, o que torna difícil aceitar que a autoria chegue a ponto de caracterizar a obra em uma outra coisa que não seja um edifício corbusiano. Contudo, os croquis deixados eram por demais esquemáticos e as modificações são muitas e significativas, o que nos leva a considerar que a autoria do projeto final construído – levando em conta a estreita filiação – cabe realmente à jovem equipe brasileira **[246-250]**, o que não impediu que, passados alguns anos, ocorresse uma constrangedora polêmica sobre a autoria.

---

[54] Carta de Le Corbusier a Monteiro de Carvalho, 17/04/1936, reproduzida em PEREIRA, Margareth da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 137.

[55] Bruand alerta que a versão deveria ser considerada com cuidado pois "é bastante restrita a documentação referente às negociações que precederam a vinda e estadia de Le Corbusier ao Brasil. Os arquivos pessoais de Capanema poderiam proporcionar muitos dados, mas não são acessíveis". BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, nota 10, p. 82.

[56] Segundo Lúcio Costa, em texto de 1975, Le Corbusier "considerou, de saída, o terreno impróprio porque estaria dentro em pouco cercado por terrenos inexpressivos. Parecia-lhe que o edifício deveria ficar voltado para o mar e o Pão de Açúcar, fixando-se na área correspondente, antes do segundo aterro, àquela onde se encontra o MAM". COSTA, Lúcio. COSTA, Lúcio. Relato pessoal. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 136. Segundo Lauro Cavalcanti, o terreno seria onde foram construídos a Casa di Itália e a Maison de France. CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 72. Contudo, em entrevista a Haifa Sabbag, Lúcio Costa reiterou a versão de que Le Corbusier "argumentava, com razão, que ele deveria se situar em outro local, com vista à Baía de Guanabara e Pão de Açúcar, na direção onde está hoje o Museu de Arte Moderna".SABBAG, Haifa. A beleza de um trabalho percurso, síntese da tradição e da modernidade, p. 16.

[57] COSTA, Lúcio. Relato pessoal. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 136.

[58] COSTA, Lúcio. Relato pessoal. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 136.

Ao ser inaugurado em 1945, o edifício-sede trazia inscrito em pedra o seguinte crédito: "Projetado pelos arquitetos Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Lúcio Costa e Hernani Vasconcelos. Segundo risco original de Le Corbusier. 1937–1945" [59]. A colocação de Niemeyer na frente de todos – fugindo à ordem alfabética, à hierarquia dentro da equipe e mesmo à escala das idades – é uma evidência do quanto Lúcio Costa atribuía ao jovem arquiteto o papel mais importante no desenvolvimento do projeto. O chefe da equipe entendia também estar dando os justos créditos ao mestre suíço ao assinalar que coube ao seu "risco" o *start* do processo, mas tomava todo o cuidado de colocá-lo na "pré-história" – Lúcio Costa data o projeto de 1937 a 1945, enquanto a vinda de Le Corbusier ocorreu em 1936... O esgarçamento dos contatos entre os brasileiros e o arquiteto suíço-francês, separados por um oceano durante a Segunda Guerra Mundial, e diante das notícias esparsas que chegavam na França sobre a inauguração do edifício, levou Le Corbusier – cuja soberba e convicção quanto à sua própria importância levava-o muitas vezes ao exagero – a reclamar a autoria do projeto. O primeiro passo foi publicar um croquis do MES **[251]** em suas obras completas, no volume que trazia a produção correspondente aos anos de 1934 a 1938[60]. O desenho mantinha notável semelhança com o edifício construído e seria prova contundente de autoria, não fosse ele apócrifo e quase certamente realizado a partir de fotos do edifício já pronto. O passo seguinte dado foi uma carta para Pietro Maria Bardi, na ocasião já diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde o missivista chama a si a responsabilidade pelo projeto: "em 1936, desenhei eu mesmo, e fiz desenhar por uma equipe charmosa e devotada do Rio, as plantas do Ministério da Educação Nacional (*sic*), plantas inteiramente revolucionárias no Rio como, aliás, nas três Américas"[61]. Le Corbusier comenta ainda o não recebimento dos honorários correspondentes à autoria do projeto[62] e do esquecimento a que foi legado por parte dos arquitetos e autoridades brasileiros[63]. Bardi entrou em contato com Lúcio Costa, que prontamente respondeu a Le Corbusier, lembrando-o de mensagem anterior, onde o arquiteto suíço-francês atribui, de forma pacífica, a autoria aos brasileiros:

> "Falaram-me ontem à noite de sua atitude insólita com um jornalista a respeito do caso do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, e gostaria muito de saber de que se trata, pois sua interpretação atual dos fatos, segundo o que me dizem, não é mais aquela de 1937. De fato, em 13 de setembro de 1937, depois de haver tomado conhecimento das plantas definitivas do novo projeto, você me escrevia: '*Seu palácio do Ministério da Educação e Saúde Pública me parece excelente. Quero dizer com isso: animado de um espírito clarividente, consciente dos objetivos – servir e emocionar. Ele*

---

[59] COSTA, Lúcio. Mise au point. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 141.

[60] LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète*, 3° volume, anos 1934-38, p. 81.

[61] Carta de Le Corbusier a Pietro Maria Bardi, Paris, 18 out. 1949, reproduzida em PEREIRA, Margareth da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 198.

[62] "Anos 46/48, tento fazer compreender aos brasileiros que encontro, morando em Paris ou de passagem por aqui, minha grande surpresa em ter sido deixado oficialmente na inteira ignorância da construção do edifício"; "Em 1948 ou 1949 (?), a Embaixada do Brasil patrocina uma Exposição brasileira de arquitetura moderna no grande anfiteatro da Escola de Belas Artes em Paris. Não sou convidado pela Embaixada, mas pela Ordem dos Arquitetos Franceses". Carta de Le Corbusier a Pietro Maria Bardi, Paris, 18 out. 1949, reproduzida em PEREIRA, Margareth da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 198-199.

[63] Como já foi dito anteriormente, Le Corbusier veio ao Brasil como palestrante e consultor, recebendo honorários correspondentes. Sua permanência no Brasil foi de apenas quatro semanas. Sobre isso, lembrou Lúcio Costa ao próprio Le Corbusier: "Mas, se é de dinheiro que se trata, permito-me levar ao seu conhecimento que durante as quatro semanas de sua estadia aqui, recebeu mais de que todos nós outros durante os seis anos que durou o trabalho, pois éramos seis arquitetos e, apesar das contribuições individuais serem desiguais, os honorários sempre foram divididos igualmente entre nós". Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier, Rio de Janeiro, 27 nov. 1949, reproduzida em PEREIRA, Margareth da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 200; e também em COSTA, Lúcio. Mise au point. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 140. Como o original está em francês, adotamos a tradução desta última reprodução.

não tem esses hiatos ou barbarismos que freqüentemente, nas obras modernas alhures, revelam que não se sabe o que seja harmonia. Ele se constrói, este palácio? Sim? Tanto melhor, então; e ele será belo. Será como uma pérola em meio à mediocridade agáchica. Meus parabéns, meu ok *(como vocês pedem)*"[64].

Na mesma carta, Lúcio Costa, rebatendo a insinuação do esquecimento, lembra que "na inauguração do edifício, durante a guerra, quando não tínhamos notícias suas, fizemos questão de vincular o projeto finalmente construído àquele que você tomou a iniciativa de conceber e esboçar para outro terreno, nas proximidades do aeroporto, e que nos serviu de bússola e ponto de referência". A passagem omite, consciente ou inconscientemente, as tentativas feitas por Le Corbusier para adequar o edifício concebido para o terreno da praia na quadra do centro da cidade, fortalecendo o lado brasileiro. No *post scriptum*, vem a estocada mais aguda: "o esboço feito a posteriori, baseado em fotos do edifício construído, e que você publicou como se se tratasse de proposição original, nos causou a todos uma penosa impressão"[65]. Le Corbusier, de seu lado, depois de dizer não se lembrar dos fatos, apela para sua autoridade moral, dizendo-se incapaz de falta de lisura: "É me absolutamente impossível saber se meus croquis foram feitos a partir da maquete como você parece dizer; não tenho a menor sombra de uma lembrança de ter tido a intenção de instalar os marcos de uma polêmica nesta história. [...] Meu caro Lúcio Costa, você não deve neste *post scriptum* tão pequeno, sugerir que tenha sido eu que tenha feito um plágio. Isto não está nos meus hábitos"[66]. E no seu próprio *post scriptum*, "lembra-se" repentinamente de olhar a documentação: "O instinto da verdade conduz minha mão: no momento em que releio esta página, vem-me a idéia o número especial Brasil, de *Architecture d'Aujourd'hui*, pág. 13, encontro o croqui, e sua carta. É então deste croqui que você fala? Não tenho nada com isso; as pág. 12 e 13 são dos redatores da revista. Referem-se (é evidente) à Obra Completa L.C. – III vol. Penso que a questão esteja esclarecida agora"[67]. Não estava. O croqui publicado pela revista francesa foi retirado das obras completas de Le Corbusier. De diferente, apenas as legendas: enquanto a de seu livro era omissa quanto à autoria[68], a da revista atribuía claramente o desenho ao arquiteto suíço-francês[69]. Mas o livro induzia ao erro, pois o breve texto de apresentação do trabalho, ao mesmo tempo em que fala claramente que o projeto em construção no Rio de Janeiro era decorrente do segundo projeto

---

[64] Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier, Rio de Janeiro, 27 nov. 1949. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 140. É muito ambígua a participação de a Pietro Maria Bardi no episódio, uma vez que no primeiro momento tomou as dores do arquiteto suíço-francês: "comecei imediatamente a fazer gestões junto a algumas pessoas com o objetivo de obter para o Sr. a satisfação moral e a compensação monetária que lhe são devidas. Não há dúvida a propósito da autenticidade de sua paternidade quanto aos desenhos e croquis do Ministério... Peço-lhe, caro Le Corbusier, que nos diga, aproximadamente quais seriam seus honorários pelos serviços prestados ao governo brasileiro". Carta de Pietro Maria Bardi a Le Corbusier, São Paulo, 17 nov. 1949. Apud PEREIRA, Margareth da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 123. Em seu livro sobre Le Corbusier, Pietro Maria Bardi omite por completo sua reação inicial de representar o arquiteto na sua briga pelos honorários e aponta para uma atuação mais comedida e cautelosa, o que evidentemente não aconteceu: "Apesar de não conhecer ainda muito bem o Brasil naquele tempo, fiquei pensando ser mais um dos absurdos do Amigo, ou pelo menos um equívoco. Todos sabiam da correção de Gustavo Capanema. De qualquer modo, através de Gregori Warchavchik, Lúcio Costa interessou-se e foi averiguar o caso. Como eu pensava, o Calculador esquecera-se de ter recebido o que fora combinado em contrato e de ter passado o recibo correspondente". BARDI, Pietro Maria. *Lembranças de Le Corbusier – Atenas, Itália, Brasil*, p. 107. Ao escrever o livro, em 1984, Bardi não considerou a possibilidade de ser desmentido, o que acabou acontecendo com a publicação de sua carta em *Le Corbusier e o Brasil* apenas três anos depois.

[65] Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier, Rio de Janeiro, 27 nov. 1949. COSTA, Lúcio. Mise au point. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 140.

[66] Carta de Le Corbusier a Lúcio Costa, Paris, 23 dez. 1949. PEREIRA, Margareth da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 203.

[67] Carta de Le Corbusier a Lúcio Costa, Paris, 23 dez. 1949. PEREIRA, Margareth da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 203.

[68] "Adaptation sur le terrain adopté en dernière heure, des aménagents du projet de la page 78". LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète*, 3° volume, anos 1934-38, p. 81. Na página 78 estava o croqui feito realmente por Le Corbusier para o terreno na praia.

[69] "Second projet de Le Corbusier, adapte au terrain definitivement choisi". *Architecture d'Aujourd'hui* (número especial sobre o Brasil), vol. 18, n. 13-14, set. 1947, p. 13.

corbusiano, sequer menciona os arquitetos brasileiros, que aparecem apenas na quarta e última página, numa legenda, como "equipe do projeto". Desde 1956, quando Henrique Mindlin publicou em seu livro a sucessão de croquis **[252]**, tornou-se pública a evolução correta das idéias, mas Le Corbusier, por muito tempo, insistiu na insídia[70].

A evidente má fé de Le Corbusier no episódio não pode fechar nossos olhos para o cerne da questão, que é o peso específico dos princípios corbusianos no projeto do Ministério da Educação e Saúde. A posição de Lúcio Costa é muito ambígua quanto isso, e oscila entre o tributo ao mestre e o culto da *brasilidade* que teria se manifestado no edifício do MES. Em sua carta para Le Corbusier, ele dá, num primeiro momento, os méritos ao arquiteto estrangeiro: "nós queríamos associar definitivamente o seu nome a este edifício, doravante histórico, que se deve principalmente a Oscar N. Soares, mas onde se aplicavam, pela primeira vez em escala monumental e com nobreza de execução, os princípios construtivos que você soube estabelecer e ordenar como fundamentos da técnica arquitetônica e urbanística nova, criada por você"[71]. Em pelo menos outras três ocasiões reitera esta opinião, salientando a filiação corbusiana do projeto e sua condição de primeiro exemplar a se realizar no mundo na escala monumental:

> "Esse belo edifício do Ministério é, conforme já tenho dito, um marco histórico e simbólico. Histórico, porque foi nele que se aplicou pela primeira vez, em escala monumental, a adequação da arquitetura à nova tecnologia construtiva do concreto armado, inclusive a fachada totalmente envidraçada, o *pan de verre*; as experiências anteriores haviam sido todas em edifícios de menor porte. Quando, com sua estrutura já adiantada, fui com Oscar Niemeyer cuidar do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de 1939, não havia em Nova York *nenhum* edifício com essas fachadas translúcidas que caracterizam a cidade, as agora chamadas *curtain walls* ou *murs rideaux*. Vieram todos depois. E simbólico porque, num país ainda social e tecnologicamente subdesenvolvido foi construído com otimismo e fé no futuro, por arquitetos moços e inexperientes, enquanto o mundo se empenhava em autoflagelação"[72].

> "Dizem que o *international style* nasceu nos Estados Unidos, mas não é verdade, porque o primeiro grande edifício com fachadas de vidro foi o do Ministério. Tanto Gropius como Mies já tinham empregado esses conceitos na Europa, em edificações menores. Os arquitetos americanos vinham ao Brasil para ver o Ministério, Pampulha. Depois é que passaram a adotar o estilo nos Estados Unidos. O partido da Lever House **[253]** é uma réplica do Ministério, uma versão nova, mais leve. O Ministério é mais sólido, mais dórico. É perfeito"[73].

> "Quando levei o Oscar Niemeyer comigo a Nova York, em 1938, para fazer o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional, não havia lá nenhum edifício com fachada envidraçada

---

[70] "Le Corbusier recebe o projeto final do Ministério em junho de 1937 e envia felicitações em resposta. Entre 1937 e 1939, suas sugestões para conseguir algum projeto no Brasil se multiplicam sem êxito. A frustração vira ressentimento após 1945. Reivindicações de autoria e honorários do Ministério se tornam freqüentes, as relações pessoais se estremecem. Mesmo em 56, reaproximado de Lúcio Costa e encarregado do projeto da Casa do Brasil em Paris, o assunto volta à baila. Lúcio recorda a diferença entre o 'edifício alongado, situado noutro terreno e o projeto construído durante a guerra', sem nenhum contato entre a equipe brasileira e o arquiteto francês, e o repreende de novo, porque o croqui publicado para sugerir a autoria do partido definitivo 'constitui um falso testemunho, realizado a *posteriori*, a partir das fotografias do edifício pronto ou da maquete'". COMAS, Carlos Eduardo Dias. Le Corbusier: os riscos brasileiros de 1936. TSIOMIS, Yannis (org.). *Le Corbusier. Rio de Janeiro 1929 1936*, p. 31.

[71] Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier, Rio de Janeiro, 27 nov. 1949. COSTA, Lúcio. Mise au point. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 140.

[72] COSTA, Lúcio. Relato pessoal. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 138.

[73] SABBAG, Haifa. A beleza de um trabalho percurso, síntese da tradição e da modernidade, p. 17.

> e o Ministério da Educação já estava em construção, de modo que o Brasil antecipou a aplicação inovadora da chamada *curtain wall* ou *mur rideau, pan de verre*, como os franceses dizem"[74].

Na mesma carta para Le Corbusier, Lúcio Costa reafirma a filiação com uma metáfora orgânica: "nunca deixamos de vincular diretamente a você o admirável impulso da arquitetura brasileira: se a floração é bela, deveria lhe dar prazer, pois o tronco e as raízes, – são você"[75]. A metafórica orgânica – como teremos a oportunidade de falar com mais cuidado ainda neste capítulo – é comprometida com uma visão culturalista da produção artística, que enxerga uma íntima relação entre arte e cultura nacionais, cuja manifestação estética no seu grau mais puro é dependente do *gênio nacional* (que pode ser entendido como uma individualidade – Oscar Niemeyer, Aleijadinho... – ou como um atributo coletivo disperso na coletividade e ativado por uma elite de intelectuais). A metáfora usada, ao mesmo tempo em que filia a arquitetura brasileira aos princípios corbusianos, aponta para uma autonomia posterior, própria dos seres viventes. Para confirmar nossa hipótese, vamos dar novamente a palavra para Lúcio Costa:

> "Este prédio, esta nobre *casa*, este *palácio*, concebido em 1936 – há, portanto, mais de meio século – é duplamente simbólico: primeiro que mostrou que o gênio nativo é capaz de absorver e assimilar a inventiva alheia, não só lhe atribuindo conotação própria, inconfundível, como antecipando-se a ela na realização; segundo, porque foi construído lentamente, num país subdesenvolvido e distante, por arquitetos moços e inexperientes mas possuídos de convicta paixão e de fé, quando o mundo, enlouquecido, apurava sua tecnologia de ponta para arrasar, destruir e matar com o máximo de precisão"[76].

Como podemos ver claramente, temos aqui uma inversão, onde o objeto central da especulação não é mais o exótico e sim o nacional: estamos falando de um *gênio nativo* que foi capaz de *absorver* e *assimilar* – termos usados na mesma acepção que os antropófagos davam para *devorar* – a *inventiva alheia*, procedimento equivalente ao proposto por Oswald de Andrade de deglutir a civilização européia. A *conotação própria* que Lúcio Costa enxerga na arquitetura moderna brasileira é justamente a expressão material das qualidades espirituais presentes no *gênio nacional*, virtualidades à espera de situações históricas concretas para sua materialização. Nesse procedimento – que os brasileiros acreditam ser uma derivação particular e autônoma de seus princípios arquitetônicos e que ele próprio tem a certeza de ser um saque descarado – parece ser a fonte do enorme descontentamento de Le Corbusier, no imediato pós-guerra, em relação aos jovens arquitetos liderados por Lúcio Costa. O real pomo da discórdia não é a autoria do projeto do MES, mas a própria autoria dos princípios modernos em arquitetura, o que, em certa medida, justifica a indignação do arquiteto suíço-francês. A mordaz ironia presente na sua narrativa de uma conferência – proferida durante uma exposição de arquitetura moderna patrocinada pela Embaixada do Brasil e montada na Escola de Belas Artes de Paris – é muito sintomática deste estado de espírito:

> "a exposição comporta trabalhos de Niemeyer e Reidy, todos de uma série de trabalhos marcados pela minha influência: pilotis, brise-soleil, fachada de vidro, andar corrido, cidade verde, etc. O conferencista, que explica diante das autoridades convidadas as

---

[74] COSTA, Lúcio. Lúcio Costa: a vanguarda permeada com a tradição, p. 148. Diferente do que afirma aqui, Lúcio Costa e Niemeyer vão a Nova York em 1939 e não em 1938.

[75] Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier, Rio de Janeiro, 27 nov. 1949. COSTA, Lúcio. Mise au point. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 140.

[76] COSTA, Lúcio. "Ministério da Educação e Saúde", década de 90, in *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 128. Na mencionada entrevista a Haifa Sabbag, Lúcio diz o seguinte: "Essa arquitetura nasceu na Europa, teve o seu primeiro exemplo, de caráter monumental, aqui, num país subdesenvolvido, realizado por arquitetos jovens, inexperientes, com o apoio de um ministro que confiou neles". SABBAG, Haifa. A beleza de um trabalho percurso, síntese da tradição e da modernidade, p. 17-18.

> fotografias expostas (este conferencista é professor brasileiro da nova geração, vindo especialmente do Rio) anuncia ser esta arquitetura brasileira e a invenção própria do Brasil. E eu, presente ao lado dele, divertindo-me loucamente em ver uma tão fulminante nacionalização do meu pensamento. Digo ao conferencista: 'fiquei prodigiosamente interessado no que o sr. disse', palavras que toma por cumprimento"[77].

O que é reiterado com ênfase em praticamente todos os depoimentos de Lúcio Costa é a enorme façanha que foi realizar um projeto tão complexo em um país periférico e subdesenvolvido, num momento onde o mundo se convulsionava com a Segunda Guerra. Contudo, o mesmo não acontece com a atribuição da paternidade a Le Corbusier, que em vários momentos é ofuscada pelo eloqüente elogio à capacidade nativa. A oscilação do discurso de Lúcio Costa é sintoma das demandas diversas e em alguns pontos divergentes com os quais ele e os modernos tinham que lidar. A primeira demanda, de ordem intelectual, diz respeito à defesa da *integração entre modernidade e tradição* que o compromisso histórico com o modernismo paulista os obrigava. A segunda, de ordem instrumental, diz respeito à guerra intelectual em curso, onde grupos se digladiam para ocupar posições dentro do cenário político-ideológico. A materialização do conceito de integração era uma necessidade pois consagrava a primeira demanda e automaticamente se convertia em munição excelente a ser usada na segunda. As características formais do edifício do MES – evidências da visceral filiação do projeto aos postulados de Le Corbusier – não se mostravam muito adequadas à situação, mas a excepcionalidade do edifício impossibilitava que ele fosse descartado. A transparência com que podemos ver a ambigüidade e a oscilação do discurso de Lúcio Costa nesse momento é fruto da enorme dificuldade em conferir ao palácio da educação o estatuto desejado. Mas, conforme os novos edifícios vão surgindo – frutos de experiências formais compatíveis com o discurso de integração –, a transparência metamorfoseia-se em opacidade.

A vinda de Le Corbusier ao Brasil a convite dos jovens arquitetos modernos capitaneados por Lúcio Costa tem uma carga simbólica significativa pois expressa, ao mesmo tempo, a culminância de um processo de renovação estético-cultural que remonta ao modernismo paulista da década de 20, que busca na síntese entre *modernidade* e *tradição* um caminho renovador, e o fortalecimento da posição ideológica do grupo moderno dentro de um novo cenário político, os anos 30 pós-revolucionários, completamente distintos da aristocrática década passada. O que estava em jogo era muito mais do que a simples autoria de um edifício, por mais significativo e qualificado que fosse. Os prosélitos dos valores acadêmicos e neocoloniais desde o início do governo Vargas competiam entre si e com os modernos pela preponderância de seus princípios no que diz respeito aos vínculos necessários com a tradição e os compromissos fundamentais com o futuro, ou seja, suas concepções de *tradição* e *modernidade*. Estamos diante de um confronto de concepções intelectuais sobre a arte e a cultura para se tornarem aceitas e implementadas pelo Estado varguista, que se propõe, naquele momento, a elevar o Brasil ao patamar superior de país tecnologicamente avançado ao mesmo tempo em que, com clara inspiração fascista, volta-se para a constituição da nacionalidade. O convite e a vinda de Le Corbusier ao Brasil é uma jogada inteligente e decisiva

---

[77] Carta de Le Corbusier a Pietro Maria Bardi, Paris, 18 out. 1949, reproduzida em PEREIRA, Margareth da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 198-199. O número especial dedicado ao Brasil da revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, de setembro de 1947, publicou, entre outros, os seguintes projetos: Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, conjunto arquitetônico da Pampulha, Obra do Berço, Park Hotel São Clemente, edifício-sede da ABI, Sedes Sapientiae. Além de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Irmão Roberto e Rino Levi, autores dos projetos mencionados, estão apresentadas obras de Attílio Correa Lima, Álvaro Vital Brazil, Francisco Bolonha, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Eduardo Kneese de Mello, Aldary Henriques Toledo, Sérgio Bernardes, Roberto Burle Marx e outros. Se tomarmos por base esta publicação, os projetos apresentados em Paris provavelmente conformaram um quadro muito representativo da enorme influência corbusiana no Brasil. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, vol. 18, n. 13/14, set. 1947.

dos *modernos* dentro desse cenário belicoso, pois a abrangência de seu postulado atendia muito bem às necessidades estratégicas do grupo de Lúcio Costa. Afinal, como já apontamos anteriormente, são diversas as coincidências entre o discurso corbusiano e elementos do ideário do Estado Novo: a fé de que à nova era corresponderia um homem novo; a certeza do papel essencial do Estado na transformação social sem conturbações; a percepção da pedagogia oficial na educação dos hábitos e costumes compatíveis à nova realidade; o gosto pelo monumental e pelo grandiloqüente; e a busca da homogeneidade fundada na simplicidade redentora do primitivo.

Le Corbusier foi o homem certo na hora certa. A postura respeitosa e filial frente ao mestre foi uma constante nos momentos iniciais da arquitetura brasileira e perdurou por muito tempo, mas com significativo arrefecimento de sua intensidade e de sua sinceridade, conforme os "filhos" foram construindo suas *obras maravilhosas* e as mesmas foram vistas como formidáveis e inovadoras no Brasil e – principalmente – no exterior. Se ela era muito adequada para o consumo externo, pois os colocava na cena internacional como legítimos modernos, tal postura frente ao mestre era desgastante no cenário interno, principalmente no confronto com os adversários, onde ela se mostrava inadequada por ser facilmente confundida com subserviência ao estrangeiro. O conflito pela autoria do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, inaugurado no Rio de Janeiro em 1945, tem como ponta do iceberg o gênio irascível e o temperamento tortuoso de Le Corbusier, mas seu gélido corpo submerso, enfiado no negrume do oceano profundo, é formado substancialmente de interesses políticos e compromissos ideológicos do grupo moderno. Contudo precisamos manter certa reserva sobre uma imputação apressada e provavelmente injusta sobre o oportunismo dos modernos pois as concepções que defendem são anteriores à revolução de 30 e mantém profundas divergências com o ideário direitista entronado[78]. Não há como negar, no entanto, o enorme senso de oportunidade dos protagonistas, que souberam conciliar os pontos comuns de posicionamentos distintos, tornando possível a materialização histórica de suas propostas estético-culturais[79].

Modernos, acadêmicos e neocoloniais. A luta pela brasilidade (SPHAN e Grande Hotel em Ouro Preto)

> *"A base teórica da retradução de valores, com vistas à formação de uma nova identidade nacional, era elaborada, no campo arquitetônico, por Lúcio Costa, em consonância com os postulados modernos estabelecidos pela vanguarda literária da época – Oswald de Andrade e Mário de Andrade propugnavam, também, o casamento de uma vanguarda erudita com elementos tradicionais e populares", Lauro Cavalcanti*[80]

A atenção peculiar que os arquitetos modernos brasileiros prestaram à arquitetura tradicional estava em desacordo com o movimento originário na Europa, onde os estilos

---

[78] O que não impede que algumas manifestações de clara subserviência ao poder tenham ocorrido, como é o caso de Cândido Portinari, autor da deprimente epígrafe deste subcapítulo e um pintor sempre submisso aos ditames estéticos do ministro Capanema, fato facilmente comprovado na correspondência entre os dois. Ver SCHWARTZMAN et alii. *Tempos de Capanema*, p. 95.

[79] Utilizamos aqui o termo "oportunidade" na acepção do *kayros* no período arcaico grego, ou seja, a compreensão histórica do tempo oportuno para a ação.

[80] CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 77.

anteriores eram criticados em bloco por seu passadismo. O que, na prática, decorria na especialização daqueles que promoviam na prática a arquitetura nova e daqueles que se dedicavam aos estudos e à preservação do patrimônio arquitetônico anterior. No Brasil vai acontecer algo impensável em um quadro cultural mais estabilizado e grupos mais homogêneos, como é o caso europeu. Aqui encontraremos os mesmos personagens atuando nas duas áreas, conformando uma experiência que buscava a síntese das duas coisas. Não se trata, contudo, de uma iniciativa original, pois estava em grande consonância com o que aconteceu e acontecia no desenvolvimento modernista de São Paulo. Lúcio Costa, em entrevista a Hugo Segawa, mostrava-se muito atento a isso e menciona a "singularidade de que no Brasil eram as mesmas pessoas que propunham a retomada do antigo e a renovação com o moderno. O movimento paulista de 22 até chegou à antropofagia, que era uma forma mais dramática de devorar o europeu, para assimilar o novo. Era um movimento cosmopolita e *antropófago* ao mesmo tempo"[81]. Atenção que será decisiva nos próximos passos dados por ele e por seu grupo.

Além da construção do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, Gustavo Capanema tomou outra decisão com grande repercussão no destino da arquitetura brasileira: a criação de um órgão responsável pelo patrimônio histórico nacional. A encomenda do projeto foi feita a Mário de Andrade, intelectual paulista que tinha uma grande ascendência sobre os jovens modernistas de diversos estados, com os quais mantinha estreita relação através de uma assídua correspondência. Dentre eles, Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete de Capanema. Ao que tudo indica, a opção por Mário de Andrade se deu, além da evidente indicação do amigo, por serem suas idéias de alguma forma compatíveis com o ideário nacionalista vigente no Palácio do Catete e ao fato, nada desprezível, de ser católico atuante[82], o que certamente contava muito para Capanema, que desde a juventude em Minas Gerais mantinha contatos estreitos com o catolicismo tradicional, cujos líderes vão ter grande influência em sua política educacional[83]. As constantes solicitações do ministro ao autor de Macunaíma – além do SPHAN, Mário de Andrade recebeu a incumbência de conceituar as reformas de ensino da Escola Nacional de Belas Artes e da Escola Nacional de Música e a produção da *Enciclopédia brasileira* e o *Dicionário da língua nacional* – comprovam a elevada consideração que merecia após uma trajetória brilhante como artista e como teórico das artes, o que o tornou uma quase unanimidade nacional dentro e mesmo fora das hostes modernistas. Contudo, mesmo sendo sempre cordial e respeitosa, a relação entre Mário de Andrade e Capanema não se deu de forma tranqüila, como atesta a correspondência entre ambos, e as idéias mais radicais do modernista paulista ficaram circunscritas às áreas mais cultas, pouco influindo na base educacional forjada para formar as futuras gerações. Os autores de *Tempos de Capanema* colocam de forma muito correta a tensão existente entre ambos:

> "O modernismo, do qual Mário de Andrade foi um dos principais representantes, era suficientemente amplo e ambíguo para permitir interpretações bastante variadas, e não se colocar em contradição frontal com o programa político e ideológico do Ministério da Educação. Em algumas versões, o modernismo se aproximaria perigosamente do irracionalismo nacionalista e autoritário europeu, e não é por acaso que Plínio Salgado seja identificado com uma das vertentes deste movimento. O que preponderou no autoritarismo brasileiro, no entanto, não foi a busca das raízes mais populares e vitais do povo, que caracterizava a preocupação de Mário de Andrade, e sim a tentativa de fazer

[81] COSTA, Lúcio. Lúcio Costa: a vanguarda permeada com a tradição, p. 149.

[82] Com toda a irreverência que lhe era peculiar, Oswald de Andrade ironizou durante anos esse aspecto da vida de Mário de Andrade.

[83] Cf. SCHWARTZMAN et alii. *Tempos de Capanema*.

> do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte que se tratava de constituir. Capanema estava, seguramente, muito mais identificado com esta vertente do que com a representada pelo autor de *Macunaíma*"[84].

Tensão que não impediu uma relação de conveniências, onde os dois lados poderiam obter benefícios:

> "Era sem dúvida no envolvimento dos modernistas com o folclore, as artes, e particularmente com a poesia e as artes plásticas, que residia o ponto de contato entre eles e o ministério. Para o ministro, importavam os valores estéticos e a proximidade com a cultura; para os intelectuais, o Ministério da Educação abria a possibilidade de um espaço para o desenvolvimento de seu trabalho, a partir do qual supunham que poderia ser contrabandeado, por assim dizer, o conteúdo revolucionário mais amplo que acreditavam que suas obras poderiam trazer"[85].

O projeto de Mário de Andrade para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tinha, na visão de Lauro Cavalcanti, ao menos três focos de resistência institucional, para onde confluíam grupos interessados em conceituar e gerir o patrimônio nacional. O primeiro deles encontra-se no Museu Histórico Nacional, cuja Inspetoria de Monumentos Nacionais era dirigida por Gustavo Dodt Barroso, anti-semita assumido e um ardoroso admirador do arianismo e do Estado forte nazi-fascista. Barroso era também um fervoroso defensor do "culto de nossas tradições", entendendo isso como a preservação para as futuras gerações dos "objetos gloriosos" e dos "monumentos nacionais" do nosso passado comum. Na prática, significava a reunião de elementos da heráldica, louças nobiliárquicas, espadas e outros instrumentos bélicos, e o tombamento dos edifícios identificados com o poder político. Teve atuação destacada na área de Museologia, perdurando sua influência até hoje nos cursos em funcionamento, mas "Barroso não desenvolveu um corpo específico de idéias ou práticas em relação ao Patrimônio, o que foi exatamente o caso dos modernista, em especial Mário de Andrade, Lúcio Costa e Rodrigo Mello Franco"[86]. Chegou a lutar pela criação do SPHAN e, após o fracasso, contentou-se com a versão mistificadora de que o novo órgão havia nascido dentro de sua instituição: "Foi essa Inspetoria de Monumentos Nacionais que o Ministro Gustavo Capanema transformou em Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ampliando seus quadros e atribuições"[87].

O segundo foco, o mais articulado intelectualmente, estava na corrente neocolonial, liderada no Rio de Janeiro pelo intelectual José Marianno Filho[88]. Professor de Lúcio Costa na Escola Nacional de Belas Artes, Marianno o tomava como seu legítimo herdeiro na causa neocolonial e jamais o perdoou por ter se bandeado para a trincheira moderna. Por ocasião do episódio do MES, foi às páginas da imprensa para defender Archimedes Memória e denunciar o golpe dado pelos modernos. Com muita influência no meio arquitetônico – além de diretor da

---

[84] SCHWARTZMAN et alii. *Tempos de Capanema*, p. 80.

[85] SCHWARTZMAN et alii. *Tempos de Capanema*, p. 81.

[86] CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição*, p.12.

[87] Apud CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição*, p.11. A mesma citação pode ser encontrada em CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 139.

[88] José Marianno Carneiro da Cunha Filho (1881–1946) nasceu em cidade da Zona da Mata, em Pernambuco. De família tradicional, formou-se médico, mas jamais clinicou. Atuou como jornalista, professor, ocupando a direção da Escola Nacional de Belas Artes antes da reforma promovida por Lúcio Costa. Foi o principal ideólogo do neocolonial no Brasil, liderando campanha, exitosa durante algum tempo, por sua instauração como estilo arquitetônico mais adequado ao nosso meio por se identificar com o sentimento brasileiro. Instituiu bolsas para alunos de arquitetura da ENBA para o estudo das antigas cidades mineiras, sendo Lúcio Costa um do premiados com viagem para Diamantina [Fontes: CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*; BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*].

Escola Nacional de Belas Artes, foi o fundador, em 1921, do Instituto Brasileiro de Arquitetos e da Sociedade Central de Arquitetos e, em 1924, propõe vitoriosamente a fusão das duas no Instituto Central dos Arquitetos – José Marianno Filho luta para tornar o neocolonial o estilo oficial do Estado, campanha que chegou a vingar por algum tempo após o sucesso popular obtido pelos edifícios construídos nesse estilo durante a Exposição Internacional do Centenário, em 1922. Quatro anos depois, o projeto vitorioso para o Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia, que acabou não sendo construído, era em estilo neocolonial e de autoria de Lúcio Costa. O neocolonial, que havia surgido no Brasil em São Paulo com os arquitetos Victor Dubugras **[259]**, francês, e Ricardo Severo, português – curiosamente dois estrangeiros! –, alcança sua maioridade no Rio de Janeiro pelas mãos de Marianno.[89]

Segundo Lúcio Costa, sua conversão ao moderno se deu muito por conta de sua decepção com a superficialidade com que o movimento neocolonial se apropriava dos elementos construtivos e formais do período colonial após viajar por Portugal e conhecer mais a fundo as cidades mineiras de Sabará, Mariana e Ouro Preto: "comecei aí a perceber o equívoco do chamado neocolonial, lamentável mistura de arquitetura religiosa e civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes, quando teria sido tão fácil aproveitar a experiência tradicional no que ela tem de válido para hoje e para sempre"[90]. E reitera, em outro texto, a ignorância dos elementos tradicionais e a incapacidade em instrumentar o passado – duplo equívoco do neocolonial: "equívoco ainda agravado pelo desconhecimento das verdadeiras características da arquitetura tradicional e conseqüente incapacidade de lhe saber aproveitar convenientemente aquelas soluções e peculiaridades de algum modo adaptáveis aos programas atuais, do que resultou verdadeira salada de formas contraditórias provenientes de períodos, técnicas, regiões e propósitos diferentes"[91]. Ao pastiche que enxerga no neocolonial, Lúcio Costa opõe uma incorporação dos elementos da arquitetura tradicional à arquitetura moderna tendo como pauta suas identidades estruturais e "espirituais". Evidentemente, José Marianno não concordava e, polemista nato, usou de seu poder e de seu acesso aos jornais para criticar reiteradamente os modernos e o poder que crescentemente foram ocupando no Ministério da Educação após a nomeação de Capanema: "essa gente que induziu o ministro Capanema a encampar doutrinas anti-nacionalistas de Le Corbusier..."[92]

Por fim, o terceiro foco de resistência à criação de um órgão de proteção ao patrimônio sob inspiração moderna pode ser detectado dentro do Museu Nacional de Belas Artes, na época dirigida pelo "pintor acadêmico Oswaldo Teixeira", mas "tendo em Carlos Maul o seu principal ideólogo e divulgador"[93]. Em um meio onde o ecletismo neoclássico imperava, os principais acadêmicos balizavam suas preferências estéticas por idéias de pensadores como Tobias Barreto, Oliveira Vianna e Nina Rodrigues, defensores do branqueamento da raça

---

[89] "Embora o movimento neocolonial tenha começado em São Paulo em 1914, graças à atuação pessoal de Ricardo Severo, seguido logo depois por Victor Dubugras, não foi nesse Estado que alcançou grande expansão e importância em termos históricos". BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p. 54. Dubugras, que teve uma carreira marcada por profundas mudanças estilísticas, é tido por alguns historiadores como um precursor da arquitetura moderna no Brasil. Segundo Nestor Goulart, "em 1906 o arquiteto realizou o projeto para a estação de Mayrink, em concreto, que se tornou famoso como obra moderna, em momento de sua divulgação. O projeto era plástica e tecnicamente moderno". REIS FILHO, Nestor Goulart. *Racionalismo e proto-racionalismo na obra de Victor Dubugras*, p. 61.

[90] COSTA, Lúcio. À guisa de sumário. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 16.

[91] COSTA, Lúcio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 165.

[92] Citado por CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 144.

[93] CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 145.

brasileira[94]. Dentro dessa perspectiva, a visão do que seria o patrimônio significativo a ser conservado passava ao largo das materializações estéticas que pudessem ser associadas de alguma forma às máculas da fusão racial, o que, de imediato, já colocava de fora parte substancial da produção estética colonial.

Mesmo ocupando posições institucionais e tendo projeção social naquele momento, os opositores dos modernos não conseguiram impedir que o novo órgão fosse fundado com as diretrizes propostas por Mário de Andrade. A fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937 propõe uma abrangente visão de quais seriam os elementos relevantes do passado que mereceriam as atenções das pesquisas e os cuidados da preservação. O escopo ultrapassa em muito a somatória dos interesses dos grupos antagônicos, abrigando manifestações cultas e populares dos mais variados extratos e períodos. Os quatro livros de tombo propostos dão uma boa medida da abrangência da visão cultural de Mário de Andrade: "Belas Artes; Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Histórico e, o último, aquele das Artes Aplicadas"[95]. Nessa altura da vida, Mário de Andrade já tinha levado a cabo diversas pesquisas e levantamentos sistemáticos e já havia publicado artigos e revistas sobre as mais diversas áreas da cultura, com especial interesse na música popular e no folclore. Seu livro *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1298, mesmo ano da primeira edição de *Macunaíma*, é um dos mais importantes registros de sua teoria de uma arte organicamente articulada com as raízes da nacionalidade[96].

O SPHAN começa a funcionar em 1938 tendo como diretor Rodrigo Mello Franco de Andrade e como equipe técnica os arquitetos Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, José de Souza Reis, Renato Soeiro, Alcides Rocha Miranda[97] e Paulo Thedin Barreto, sendo este último o único que não obedecia a orientação moderna. Uma vez em funcionamento, o SPHAN vai, na prática, desvirtuar o projeto original. A presença de uma equipe quase que formada apenas de arquitetos, e com o direcionamento conceitual dado por Lúcio Costa, os processos de tombamento concentraram-se na área de edifícios arquitetônicos e sítios urbanísticos identificados por uma visão excludente, que não colocava em pauta as manifestações consideradas exóticas, como é o caso do neoclássico, dos ecletismos e mesmo do neocolonial. O patrimônio histórico imaterial, que diz respeito aos hábitos e tradições em geral transmitido pela oralidade e encenações, vai ficar marginalizado e somente décadas depois voltará a ser considerado. Curiosamente, como veremos mais à frente, o substrato intelectual que embasava a visão de Lúcio Costa era também ela de Mário de Andrade.

A construção do Grande Hotel em Ouro Preto vai ser um dos primeiros episódios da instrumentação do ideário *marioandradiano* pela equipe técnica do SPHAN. Em 1938, visando a exploração econômica do turismo, o governo mineiro solicita ao órgão as diretrizes para um edifício compatível com a arquitetura colonial da ex-capital do Estado. O órgão assume o projeto e atribui a responsabilidade para Carlos Leão **[260 e 261]**, cuja "preocupação

---

[94] Já tratamos, em outra ocasião, da discussão sobre o branqueamento da raça brasileira, como também dos autores Oliveira Vianna e Nina Rodrigues. Ver. GUERRA, Abílio. O homem primitivo: origem e conformação no universo intelectual brasileiro (séculos XIX e XX). Ver em especial o capítulo "O homem brasileiro".

[95] CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 141.

[96] O raciocínio utilizado para se forjar uma *música brasileira* verdadeiramente articulada com as raízes da nacionalidade é correspondente à sua concepção de uma *literatura brasileira*, que tirasse da *língua brasileira* verdadeiramente falada pelo povo o seu vigor expressivo.

[97] Alcides Áquila da Rocha Miranda (1909–) nasceu no Rio de Janeiro RJ. Formou-se em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes em 1932, mesmo ano quando foi estagiário do escritório de Lúcio Costa e Warchavchik. Foi um dos organizadores do 1° Salão de Arquitetura Tropical em 1933, que trouxe Frank Lloyd Wright ao Brasil. Torna-se arquiteto do SPHAN em 1940, onde trabalha até 1978. Com formação intelectual densa e diversificada, dedica-se também às artes plásticas [Fonte: NOBRE, Ana Luiza de Souza. O passado pela frente. A modernidade de Alcides Rocha Miranda].

fundamental foi a de seguir as linhas tipológicas básicas da arquitetura local, de modo a obter o mínimo de contraste e o máximo de integração"[98]. O projeto, quando ficou pronto, mereceu oposição dentro do próprio órgão por ser exageradamente submisso à ambiência local e à arquitetura tradicional, com forte teor neocolonial. O projeto, contudo, foi do agrado do diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade, e das autoridades mineiras, que imediatamente se mobilizaram para conseguir os recursos para sua construção. O conflito interno se intensificou e Lúcio Costa, mesmo estando em Nova York para a construção do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York **[267 a 271]**, se vê na obrigação de assumir a responsabilidade e envia Oscar Niemeyer, que o acompanhava, de volta para o Brasil com a incumbência de realizar um novo estudo para o Hotel. Em simultâneo, Renato Soeiro, arquiteto da equipe técnica, propõe como alternativa a adaptação de edifícios existentes para o uso hoteleiro.

O projeto realizado por Oscar Niemeyer **[262]** era antípoda ao de Carlos Leão. Volume laminar sobre pilotis, com teto em laje plana com grama plantada, e despojado de qualquer referência direta à tradição, tinha na sua baixa altura a única manifestação de se obedecer às diretrizes de não se afrontar a arquitetura local. Em defesa do seu projeto, Niemeyer argumentava "que o novo hotel, em seu aspecto simples e despretensioso", se destacaria "o menos possível na paisagem ouropretana"[99], cabendo à grama da cobertura o papel de dissimular sua presença quando visto de cima, ao longe. Lúcio Costa, de Nova York, mesmo aprovando-o em linhas gerais, interfere no projeto, indicando que ele deveria adotar cobertura com telhas para melhor se enquadrar no contexto urbano. Quanto ao volume e à técnica construtiva, ele utiliza o argumento de sempre: a semelhança entre as estruturas tradicional e moderna, com o uso de pilares e vigas, em madeira ou concreto armado. Suas opiniões, manifestas em carta que ganha mais tarde o estatuto de documento norteador[100], são decisivas, pois são levadas ao alto escalão do SPHAN e do Ministério da Educação e acabam definindo o projeto a ser construído. A decisão de Lúcio Costa, onde não faz cerimônia para utilizar toda a autoridade que o cargo e sua ascendência sobre os mais jovens lhe outorgam, resulta no enquadramento de Oscar Niemeyer e Carlos Leão, onde a modernidade exagerada de um, e o passadismo superficial de outro, são substituídos por um compromisso de conciliação entre modernidade e tradição. A atitude de Lúcio Costa não deixou de provocar fissuras e desagrados – Carlos Leão vai se desvincular quase de imediato do SPHAN e Oscar Niemeyer, ao montar escritório particular para realizar o projeto de Ouro Preto **[263 a 266]**, escapa de seu controle intelectual direto e jamais mencionou o Grande Hotel dentre suas predileções.

---

[98] CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 155.

[99] CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 161.

[100] "A missiva do arquiteto adquire alcance muito maior do que o mero caso do hotel de Ouro Preto, passando a ser, no âmbito do Patrimônio, espécie de carta de princípios para novas construções em sítios *históricos*". CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*, p. 166.

História como construção do futuro

> *"A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora. Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. [...] A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferocia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul", Mário de Andrade* [101]

O episódio acima narrado – envolvendo os vai-e-vem do projeto e da construção do Grande Hotel de Ouro Preto – nos coloca diante de uma "falha tectônica" do território intelectual montado por Lúcio Costa. Seus princípios teóricos resultam numa visão histórica que enxerga a evolução de nossa arquitetura dentro de um esquematismo rígido de episódios positivos e negativos, onde a relação orgânica entre a interação homem-meio e a materialização civilizacional é fundamental para atestar a significação dos bens arquitetônicos resultantes. A arquitetura colonial, vista dessa perspectiva, foi um árduo processo de acomodação da arquitetura ibérica ao meio tropical e as dificuldades de assentamento em um meio inóspito:

> "Arquitetura regional autêntica tem as suas raízes na terra; é produto espontâneo das necessidades e conveniências da economia e do meio físico social e se desenvolve, com tecnologia a um tempo incipiente e apurada, à feição da índole e do engenho de cada povo; ao passo que aqui a arquitetura veio já pronta e embora beneficiada pela experiência africana e oriental do colonizador, teve de ser adaptada como roupa feita, ou de meia confecção, ao corpo da nova terra"[102].

Ao buscar um vínculo ativo com a arquitetura tradicional, os modernos supunham ser possível resgatar o "espírito" e as "leis" internas que a gerenciavam, evitando assim o equívoco do neocolonial – o pastiche falsificado de uma recuperação das sobrevivências visíveis, ou seja, os elementos formais desconexos. O estabelecimento de tal vínculo "espiritual" com a tradição permitiria aos modernos a produção de uma arquitetura contemporânea onde a adoção dos princípios modernos não significaria mais um novo exotismo. Podemos ver aqui uma evidente contaminação, onde a proposição de continuidade de uma tradição só ganha inteligibilidade por estar a própria tradição sendo forjada, retroativamente, como passado nobre – portanto aceito e necessário – pelos próprios autores do presente moderno. Lúcio Costa e seguidores resgatavam do passado justamente aquilo que poderia justificar o presente. "As raízes da arquitetura moderna" – afirma Alcides Rocha Miranda, – "já estavam na nossa arquitetura do século XVIII. As estruturas de madeira deixavam as paredes livres, podendo até ser de vidro, e nas cidades montanhosas terminavam em palafitas. Os pilotis estão era para nós uma coisa normal. Nós, que estávamos lidando com coisas antigas, estávamos vendo no antigo a estrutura moderna"[103]. Os mesmos protagonistas estão nos dois lados da questão – produzem uma nova arquitetura que mantém um elo umbilical com a arquitetura tradicional e,

---

[101] ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, 1928, p. 24 e p. 65.

[102] COSTA, Lúcio. Tradição local. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, Empresa das Artes, São Paulo, 1995, p. 451. Trata-se da primeira frase do texto e é muito próxima de uma outra que finaliza texto inédito, escrito seguramente antes de 1970, e que pode ser considerado o proto-texto do publicado: "Enquanto, por outro lado, se nos países a formação das várias modalidades de arquitetura regional se processou passo a passo, como decorrência lógica da função a que se destinavam e das imposições do meio físico e social, nos países americanos o processo foi inverso: os colonizadores trouxeram soluções já prontas que se tiveram de ajustar como roupa pronta – ou, para ser mais verdadeiro, de *meia-confecção*, como agora se diz, ao corpo da nova terra". COSTA, Lúcio. Raízes da arquitetura colonial brasileira. *Lúcio Costa: obra escrita*, p. 4.

[103] Citado por NOBRE, Ana Luiza de Souza. *O passado pela frente. A modernidade de Alcides Rocha Miranda*, p. 43.

coincidentemente, as duas são as únicas e "verdadeiras" expressões da brasilidade –, o que, fosse o caso uma pendência jurídica, poderíamos dizer sem receio tratar-se de um conflito de interesses. O que distingue fundamentalmente a situação do SPHAN em relação à produção modernista paulista da década de 20, em especial a de Mário de Andrade onde busca suas principais orientações, é a contaminação ideológica do Estado Novo e, principalmente, o poder de eleição e transmissão que a oficialidade lhe permite. Não causa, portanto, nenhuma estranheza as imediatas providências de tombamento dos ícones da arquitetura moderna – a igreja da Pampulha, em 1947, o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, em 1948, e a Catedral Metropolitana de Brasília, em 1967[104] –, todos eles sacralizados pouquíssimos anos após o término de suas construções. Contudo, é bom que se diga, não se encerra por aqui o problema, afinal a profunda aceitação desse receituário e a imensa propagação que alcançou – tanto no espaço cultural como no tempo histórico brasileiros – apontam para questões ainda não aventadas e de onde, provavelmente, origina-se a energia de irradiação.

Ao se buscar no passado a legitimidade do presente, a equipe do SPHAN desencadeia "uma ação preservacionista que, privilegiando nitidamente um fragmento de nossa história, dignifica a *tradição* como *patrimônio*, não sem lhe atribuir uma função cívica enquanto portadora de uma verdade na qual estaria abrigada a nossa própria essência como Nação – essência essa que seria anterior à suposta contaminação da arquitetura pelas veleidades do ecletismo"[105]. As obras ecléticas – não só elas, mas também as neocoloniais – não merecem maiores atenções no surto preservacionista dos primeiros momentos pós-fundação do SPHAN. O desprezo é tão grande que importantes edifícios históricos do Rio de Janeiro – como é o caso do Teatro Municipal, Museu Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional – só foram tombados na década de 70 e alguns outros – Palácio Monroe e o Solar Monjope, residência de José Marianno Filho – simplesmente foram demolidos sem qualquer proteção do órgão responsável. Evidentemente o descaso da ação preservacionista é amparado em uma dada visão histórica que não elege os edifícios de estilo eclético como testemunhos materiais da *boa* tradição. Ou seja, a "vilanização" do ecletismo e do neocolonial, expressão usada por Marcelo Puppi, é resultante de um modelo interpretativo fortemente fundado nas convicções do vínculo orgânico entre o passado colonial e o presente moderno e de ambos com as raízes da nacionalidade – convicções tão estabilizadas que as *verdades* não precisam ser corroboradas pelos *fatos*.

O fato não chega a gerar um vácuo na pesquisa sobre o ecletismo, mas a qualidade e quantidade insuficientes de estudos sobre o estilo podem ser atribuídas, na opinião de Marcelo Puppi, ao interdito original resultante da hegemonia historiográfica constituída à sombra do ideário de Lucio Costa, que trata o fenômeno eclético como um estrangeirismo desqualificado por não se concatenar, de maneira adequada, na evolução que resulta na arquitetura moderna. Paulo Santos, Yves Bruand, Carlos Lemos, Mário Barata e Giovanna del Brenna, alguns dos autores que tratam do ecletismo, esbarrariam, direta ou indiretamente, na hegemonia dessa visão instrumental da história:

> "Partidário confesso da arquitetura moderna [Lucio Costa] estava sempre muito mais interessado na defesa de sua causa que no estudo efetivo da história da arquitetura. Esta lhe valia menos como objeto de conhecimento que como meio para a demonstração de

---

[104] A Catedral é um caso exemplar, pois foi inaugurada e tombada ao mesmo tempo (tombamento registrado no Livro das Belas-artes, volume 1, folha 088, inscrição 485-A, de 01 de junho de 1967). O "Catetinho", edifício-albergue do presidente Juscelino Kubitschek em Brasília, foi tombado antes mesmo da construção da cidade (registrado no Livro Histórico, volume 1, folha 055, inscrição 329, de 21 de julho de 1959). O conjunto urbanístico de Brasília correspondente ao Plano Piloto de Lúcio Costa demorou um pouco mais: foi tombado em 1990 (registrado no Livro Histórico, volume 2, folha 017, inscrição 532, de 14 de março de 1990).

[105] NOBRE, Ana Luiza de Souza. *O passado pela frente. A modernidade de Alcides Rocha Miranda*, p. 50.

> suas idéias. A forma de estudo histórico reveste de autoridade o programa de arquitetura moderna: Lúcio Costa projeta-o na história, reinterpretando-a e reescrevendo-a única e exclusivamente para comprovar a universalidade do programa de partida – na condição de força motriz da arquitetura em todos os tempos, de seus primórdios aos dias atuais. Tal estratégia revela-se eficaz, e o arquiteto militante fará larga fortuna como historiador".[106]

Marcelo Puppi também entende que as idéias de Lúcio Costa estão muito próximas da defendida por Mário de Andrade em São Paulo: "É justamente nos anos 1928-30 (...) que Mário de Andrade publica, em São Paulo, seus artigos sobre arquitetura, traçando um paralelo entre o funcionalismo moderno e a simplicidade lógica da arquitetura colonial do Brasil. Toda a interpretação dos primeiros textos de Lucio Costa, veremos, fundamenta-se nesse paralelo. As reservas deste em relação à arquitetura moderna, expressas em 1928, não fazia prever, no contexto carioca, a virada funcionalista: esta parece estar no impacto das idéias do escritor paulista sobre o arquiteto carioca, ou pelo menos uma proximidade muito grande entre eles nesses anos."[107] A mudança brusca de Lucio Costa, que abandona a trincheira do neocolonial e migra para a ponta-de-lança do movimento moderno no Brasil estaria umbilicalmente ligada à semelhança apontada por Mário de Andrade entre a simplicidade de nossa arquitetura colonial e do funcionalismo moderno europeu. Mais do que um simples termo, esta palavra – *simplicidade* – ganha posteriormente em Lúcio Costa o estatuto de um conceito.

É uma pena que Marcelo Puppi abandone a simetria entre os pensamentos de Mário de Andrade e Lúcio Costa quanto vai tratar do *método histórico* desse último: "o método não está, portanto, no que é dito, mas no que fica subentendido: a necessidade da correspondência funcional entre forma e sociedade. Em outras palavras, para o autor, a constituição de um estilo na arquitetura só ocorre quando esta expressa as imposições históricas e sociais sob a qual é produzida. O *verdadeiro* estilo da arquitetura colonial brasileira está na grande massa da arquitetura anônima que atende às imposições do meio, e não no Aleijadinho, que lhe é exceção."[108] Além da imprecisão de não esmiuçar mais a fundo a mudança de opinião sobre Aleijadinho ocorrida no pensamento de Lúcio Costa ao longo dos anos, Puppi não busca a origem da idéia de que a arte culta deva necessariamente derivar da arte popular. Tal idéia foi amplamente debatida, desenvolvida e conceituada na década anterior por diversos intelectuais modernistas, com destaque especial para Mário de Andrade, que foi buscá-la em Graça Aranha, mas lhe deu a radicalidade e o dinamismo impensáveis no pensamento conservador do intelectual maranhense. O paulista incentivou os músicos eruditos, em especial Villa Lobos, ainda no final da década de 20, a garimparem nos ritmos regionais populares a base para sua produção *erudita*, e na década seguinte, já sob o regime de Vargas, na condição de funcionário do Departamento de Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo e de consultor do Ministro da Educação Gustavo Capanema, fomentou a pesquisa etnográfica com a justificativa de que esta constituiria a base onde se erigiria uma arte moderna nacional[109].

---

[106] PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*, p. 17-18.

[107] Idem, ibidem, p. 22 (nota de rodapé 7).

[108] Idem, ibidem, p. 21.

[109] Em carta de 30 de abril de 1935, respondendo uma solicitação informal de Capanema por sugestões para a reforma do ensino superior na área de artes, Mário faz as seguintes considerações: "Há porém certas disciplinas que abrangem imediatamente todas as artes. A Estética (na sua concepção filosófica), a História das Artes e a Etnografia. Neste ponto o que eu desejo submeter à sua apreciação é a criação, na Universidade, ou dum departamento especial de alta cultura artística, compreendendo essas três disciplinas e mais disciplinas afins (fonética experimental, laboratórios de acústica, discografia e cinegrafia etnológicas etc.), ou pelo menos a criação dessas três cadeiras. E os alunos das diversas artes seriam obrigados a freqüentar, juntos, essas três cadeiras, nos seus últimos anos de curso. A freqüência em conjunto importa muito para que todos adquiram uma orientação única, o

No *Ensaio sobre a música brasileira*, escrito e publicado em 1928, mesmo ano de *Macunaíma* – obra-prima escrita após rigoroso estudo etnográfico e mitológico das tribos latino-americanas – Mário de Andrade defende que a única música de uma dada época era a música nacional que foi composta tendo como base a música popular. Nesta poderia ser encontrada, entranhada, a verdadeira essência de uma raça ou de um povo. Contudo, não há como confundir uma coisa com a outra, pois "se de fato agora que é período de formação devemos empregar com freqüência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não se esqueça que a música artística não é fenômeno popular porém desenvolvimento deste"[110]. A música erudita é qualitativamente superior em relação à música popular, mas é nesta última que se reflete as características essenciais da racialidade. O verdadeiro trabalho de composição da *verdadeira* música conta, portanto, de dois momentos: num primeiro se coligiria os ritmos, as melodias e as instrumentações populares; num segundo, se daria a elaboração erudita a partir do material coletado. O valor de uma obra de arte não está em sua originalidade, mas na sua *autenticidade* e o músico deve sacrificar sua individualidade e se engajar na arte interessada. O elemento popular nacional autêntico não deve ser considerado, unilateralmente, como o indígena, o negro ou o branco pois se trata de resultante de um processo de interação e fusão ainda em curso, inclusive com abertura para possíveis contatos com elementos culturais estrangeiros.[111] Os conceitos e – em especial – a concepção de arte defendidos por Mário de Andrade foram devidamente deslocados para o âmbito da arquitetura, permitindo que Lúcio Costa não só concebesse sua proposta de fusão entre a *tradição* e o *moderno*, como também justificasse sua ação à frente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A *autenticidade* e a *simplicidade* tão características da arquitetura verdadeiramente brasileira são também atributos louváveis e desejáveis nas outras artes pois elas são a própria expressão da essência nacional.

Turistas em seu próprio país: expedições para conhecer as raízes da cultura brasileira

> *"Depois do primeiro movimento de rebeldia, os modernistas põem um olho na tradição colonial e outro no movimento parisiense", Lourival Gomes Machado* [112]

Em 1924[113], usufruindo o prêmio "Heitor de Mello" – julgamento do Instituto de Arquitetos Brasileiros e outorgado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes –, Lúcio Costa conhece a

---

chamado *espírito universitário*, tão importante para fixar o caráter cultural e nacional dum país". Carta de Mário de Andrade a Gustavo Capanema. Apud SCHWARTZMAN. Simon et alii. *Tempos de Capanema*, p. 362.

[110] ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 37.

[111] Cf. GUERRA, Abílio. O homem primitivo: origem e conformação no universo intelectual brasileiro (séculos XIX e XX). Ver em especial o capítulo "O primitivismo modernista brasileiro".

[112] MACHADO, Lourival Gomes. "Sobre a influência francesa na arte brasileira", *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 67, nov. 1946. Apud AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, p. 2.

[113] No texto "Diamantina" Lúcio Costa menciona o ano de 1992 como data de sua viagem. Trata-se evidentemente de um erro editorial ou de um lapso do autor, como comprova a carta de apresentação assinada por Juscelino Dermeval da Fonseca, presidente da Câmara Municipal de Diamantina, datada de 10 de maio de 1924, e que se encontra publicada como ilustração do próprio texto. Lúcio Costa formou-se em 1922, condição necessária para receber a distinção e talvez daí se origine a confusão de datas. Ver também GUIMARAENS, Ceça de. *Lúcio Costa – um certo arquiteto em incerto e secular roteiro*, p. 22, onde a autora aponta 1924 como a data correta da viagem.

cidade mineira de Diamantina. A distinção foi criada por José Marianno Filho para premiar os alunos que se destacassem no trabalho de final de curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, possibilitando-lhes o conhecimento *in loco* da arquitetura tradicional dispersa pelo interior do país, em especial no estado de Minas Gerais. A viagem, feita de trem, demorou mais de trinta horas, só de ida, outras tantas de volta, e a ela o futuro criador de Brasília se referiria assim no futuro:

> "Lá chegando caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que eu ignorava, um passado que era novo em folha para mim. Foi uma revelação: casas, igrejas, pousada de tropeiros, era tudo de pau-a-pique, ou seja, fortes arcabouços de madeiras – esteios, baldrames, frechais – enquadrando paredes de trama barreada, a chamada taipa de mão, ou de sebe, ao contrário de São Paulo onde a taipa de pilão imperava"[114].

Não temos a data precisa da data desse depoimento de Lúcio Costa[115], mas é bem pouco provável que registrem exatamente as impressões vividas no momento. O olhar arguto para com os detalhes construtivos não é compatível com sua pouca vivência e principalmente com olhar específico do neocolonial ao qual se filiava naquele momento, mais preocupado com questões estilísticas e formais. A possibilidade de uma memória retroativa se acentua quando verificamos que ele próprio atribui à sua segunda viagem ao interior mineiro – quando passa um longo período de convalescença em Sabará, Mariana e Ouro Preto no ano de 1927 – e às observações que foi capaz de fazer na ocasião, o início de seu desencanto com o neocolonial[116]. Sua ruptura com o neocolonial, contudo, só aconteceria mais tarde, em 1930, período de auto-crítica que resultou no seu primeiro texto importante sobre o moderno, *Razões da nova arquitetura*[117].

As viagens de Lúcio Costa às cidades históricas durante a década de 20, principalmente a primeira para Diamantina **[293 e 294]**, haviam sido feitas sob a tutela intelectual de José Marianno Filho. Mesmo levando em conta as diferenças enormes entre o moderno e o neocolonial, não há como negar que, no que diz respeito à atenção e à valorização da arquitetura vernacular realizada no Brasil durante o período colonial – absolutamente desprezada pela tradição culta de orientação neoclássica que predominou desde a chegada da Missão Francesa com D. João – Marianno no Rio de Janeiro e, anteriormente, os arquitetos Ricardo Severo e Victor Dubugras em São Paulo, foram os precursores. O neocolonial, mesmo

---

[114] COSTA, Lúcio. Diamantina. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 27.

[115] O texto acaba com a seguinte frase: "E mal sabia que, 30 anos depois, iria projetar nossa capital para um rapaz da minha idade nascido ali". Ou seja, o texto foi escrito pelo menos na década de 60, mas não deveríamos desprezar a hipótese que ele tenha sido produzido para seu livro-testamento, *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, de 1995.

[116] Ver nota 90 deste capítulo.

[117] Na verdade, o texto só veio a público seis anos depois, quando foi publicado na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* n. 1, volume III, janeiro de 1936. Nesse mesmo ano se dá o embate público com José Marianno Filho tendo o concurso do edifício-sede do MES como estopim, ocasião em que Lúcio Costa é tratado pelo oponente como um traidor da causa do neocolonial. Alberto Xavier data o texto como sendo de 1930, cf. COSTA, Lúcio. *Sobre arquitetura*, p. 17. No livro-testamento, sob responsabilidade de Lúcio Costa e de sua filha Maria Elisa Costa, o mesmo texto aparece datado como sendo de 1934, cf. COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.*, p. 108. Lúcio Costa, em outra oportunidade, faz o seguinte comentário: "A convite de Celso Kelly fui então professor – pela única vez – juntamente com Prudente, Gilberto Freyre, Portinari e tantos outros da lamentavelmente extinta Universidade do Distrito Federal, curso consolidado no estudo *Razões da nova arquitetura*". COSTA, Lúcio. À guisa de sumário. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 17. Os cursos da natimorta Universidade foram ministrados no curto período de julho de 1935 a 20 de janeiro de 1939, quando é extinta por um decreto-lei assinado por Getúlio Vargas. Cf. SCHWARTZMAN, Simon et alii. *Tempos de Capanema*, p. 210 e seguintes. De qualquer forma, a atuação de Lúcio Costa como diretor-interventor da Escola Nacional de Belas Artes no período de 1930-31 comprova uma adesão bem anterior à publicação do seu primeiro texto importante sobre arquitetura moderna e torna verossímil a datação de Xavier. Se levarmos em conta o hábito de Lúcio Costa reescrever textos e utilizar-se de passagens anteriormente escritas em outros novos, podemos aventar a hipótese que *Razões da nova arquitetura* tenha passado por um longo processo de gestação antes de ser publicado.

que a negação tipicamente psicanalítica de "matar o pai" tenha levado os modernos em geral, e Lúcio Costa em particular, a execrá-lo posteriormente, cumpriu um papel intelectual equivalente à do romantismo na literatura[118] – a de olhar para dentro do próprio país: "esse movimento (o neocolonial) foi na realidade a primeira manifestação de uma tomada de consciência, por parte dos brasileiros, das possibilidades do seu país e da sua originalidade"[119]. Alguns estudiosos, como é o caso de Nestor Goulart Reis Filho, enxergam em arquitetos do neocolonial um procedimento análogo ao dos modernos, buscando no passado lições essenciais que pudessem servir às aspirações de uma arquitetura atualizada com os novos tempos: "a grande lição da arquitetura colonial comum, a simplicidade construtiva, que seria um critério de norteamento da arquitetura brasileira modernista, depois de 1936, teve seu grande precedente na obra de Dubugras, que realizou um trabalho de caráter racionalista, onde outros mergulharam no decorativismo"[120]. Um certo anacronismo observável nos historiadores que privilegiam exageradamente os aspectos técnicos em detrimento dos formais e culturais – permitindo filiações nem sempre exteriorizadas pelos objetos analisados –, não deve borrar a compreensão de que o neocolonial protagonizou significativo papel ao quebrar o preconceito arraigado profundamente na consciência nacional da inferioridade da produção caseira. De resto, o neocolonial cumpriu a mesma finalidade cultural e ideológica nos Estados Unidos e diversos países latino-americanos[121].

No mesmo ano de 1924 em que Lúcio Costa fazia sua viagem a Diamantina sob as rédeas nostálgicas de José Marianno Filho, uma outra troupe, esta vinda de São Paulo, também vagueava por Minas Gerais. Ciceroneando o poeta suíço-francês Blaise Cendrars, um grupo de intelectuais e aristocratas paulistas, formado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, d. Olívia Guedes Penteado, René Thiollier e Gofredo Silva Telles, percorreu o itinerário que passava por São João del Rei, Tiradentes, Mariana, Ouro Preto, Divinópolis, Sabará, Belo Horizonte, Lagoa Santa e Congonhas do Campo. Mário de Andrade, que já havia feito uma viagem parecida em 1916 e que resultou em diversos artigos para a Revista do Brasil, fazia o papel de guia[122]. A viagem misturava a disposição descompromissada de apresentar ao convidado estrangeiro em férias uma faceta desconhecida do país, e uma pretensão, desproporcionalmente dividida entre os participantes, de ser a experiência uma espécie de viagem de estudos. Nas obras de Tarsila do Amaral e de Oswald de Andrade vai repercutir o cenário singelo, a religiosidade sincrética toda perpassada por um misticismo chão, a simplicidade rotineira de homens em seus ofícios simples. A forma de olhar as sobrevivências materiais e espirituais do passado não era comandada por uma vontade nostálgica de registrar um mundo em vias de desaparição, mas por um forte desejo de compreensão de elementos que ainda poder fazer sentido no mundo moderno contemporâneo. A essa, outras *viagens de estudo* se sucederam, ao longo da década de 20, com a participação de diversos outros modernistas, com o mesmo espírito jovial, alegre e engajado[123].

---

[118] "Na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolitismo; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu". CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*, p. 112.

[119] BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p. 52.

[120] REIS FILHO, Nestor Goulart. *Racionalismo e proto-racionalismo na obra de Victor Dubugras*, p. 75.

[121] Ver diversos artigos presentes em AMARAL, Aracy (org). *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos.*

[122] Cf. AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, capítulo "Viagem a Minas", p. 45 e seguintes.

[123] O mais entusiasmado dentre os modernistas certamente era Mário de Andrade. Além da já mencionada excursão ao interior de Minas Gerais em 1924, em 1927 ele liderou uma excursão à região norte em companhia das aristocratas Olívia Guedes Penteado,

São nestas viagens, e não nas viagens isoladas proporcionadas pelo prêmio de Marianno, que se inspiraram os arquitetos do SPHAN para as freqüentes viagens de prospecção que fizeram – principalmente para as cidades coloniais mineiras – a partir de 1937, após a instauração e início de funcionamento do órgão de preservação, como bem dá a entender o próprio Lúcio Costa, ao comentar a distinção entre as viagens patrocinadas por José Marianno Filho e as promovidas pelos jovens paulistas: "A ação do Marianno foi como presidente a Sociedade Brasileira de Belas-Artes. Foi através dessa coisa que ele financiou algumas das idas a Minas de vários arquitetos, de três arquitetos – eu fui para Diamantina. Mas você tem que levar em conta que, com todo o movimento modernista em São Paulo da Semana de 22 – todas aquelas grandes figuras: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila –, nesse mesmo ano em que se criava a Semana organizavam excursões a Minas e ao norte para retomar as raízes do Brasil. Para estudar, conhecer, viagens apaixonadas"[124]. Em seu estudo sobre o arquiteto Alcides Rocha Miranda, Ana Luiza Nobre faz a mesma associação: "De imediato, teria que se prestar os primeiros socorros à memória nacional, tarefa que reúne um pequeno grupo de pioneiros em torno de Rodrigo Melo Franco de Andrade, ao qual Alcides Rocha Miranda logo se incorpora. Através de estradas de terra, muitas vezes em longas viagens de trem, jipe ou cavalo, esse pequeno mas fiel grupo persegue a mesma idéia norteadora das viagens etnográficas de Mário de Andrade pelo país, sem poupar esforços heróicos"[125]

A visão instrumental peculiar às viagens realizadas pelos arquitetos modernistas já no final da década de 30 – quando buscam nas construções erigidas no período colonial e dispersas pelo país os valores fixos e trans-históricos da nacionalidade, que poderiam ser incorporados em uma arquitetura atualizada pelos valores europeus recentes – foi forjada na década de 20 pelos modernistas de São Paulo. Não é, contudo, uma unanimidade a compreensão que se tem do significado cultural do processamento intelectual realizado pelos jovens paulistas. A aceitação de que a busca das raízes da brasilidade empreendida pelos Andrades e companheiros seja algo factível e adequado passa necessariamente pelo compartilhamento crítico dos princípios teóricos que nortearam a própria busca. Significa acreditar em uma brasilidade dispersa pela nação e compartilhada pelos homens que a compõem. Qualquer desconfiança quanto à existência desse elo espiritual trabalha insidiosamente em prol de uma desmontagem crítica. Mas, mesmo dentre aqueles que apostam na *brasilidade*, temos os que a enxergam em formação, com um caráter coletivo a ser conquistado no devir. De um lado, uma essência autóctone pronta e acabada, a ser descoberta. De outro, um caráter unificado em gestação, em processo de síntese e que pode ser redirecionado ou mesmo inventado. Esse desentendimento entre críticos e historiadores engajados no projeto moderno, explicita, de alguma forma, a oscilação das convicções que é flagrante dentre os próprios modernistas de primeira hora. Um desentendimento crucial, que pode levar aos juízos completamente antípodas da perspicácia ou da ingenuidade do projeto modernista.

A oscilação de nosso modernismo entre um discurso com tinturas futuristas, onde os elementos maquínicos da modernização ocupam papel estratégico, e um discurso nativista, onde os elementos nacionais e regionais passam ocupar a cena principal, aponta para uma

---

Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto, filha de Tarsila. Em 1929 vai sozinho para o nordeste, onde conviverá com amigos intelectuais – Ascenso Ferreira, Cícero Dias, Antônio Bento de Araújo Lima, Ademar Vidal – dos vários Estados da região que visita: Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba. LOPEZ, Telê Porto Ancona. Viagens etnográficas de Mário de Andrade. ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*, p. 16 e seguintes.

[124] COSTA, Lúcio. Lúcio Costa: a vanguarda permeada com a tradição, p. 149.

[125] NOBRE, Ana Luiza de Souza. *O passado pela frente. A modernidade de Alcides Rocha Miranda*, p. 64.

cena mais ampla de nossa história cultural, cuja dinâmica parece oscilar entre o local e o internacional. Ao menos é assim que Antônio Cândido, um dos principais intelectuais brasileiros, enxerga a questão em texto de 1950: "se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo"[126]. No entender de Antônio Cândido, a condição perene de país de segunda linha – *colonial* e posteriormente *periférica*, após a emancipação política – sempre condicionou a vida intelectual e artística do Brasil à uma constante importação da cultura européia, estando esta em perpétuo desacordo com a vida tropical. No âmbito propriamente estético, configura-se um conflito entre meios expressivos alienígenas e o conteúdo nativo, o que resultaria, no âmbito da psicologia das elites, num constrangedor sentimento de inferioridade. Antônio Cândido supõe que a sensação de subalternidade cultural acaba derivando em dois sintomas antagônicos: a aceitação passiva da cultura importada, que corresponderia à imitação acrítica dos modelos europeus e conseqüente recalque das deficiências reais ou supostas da nacionalidade; ou a rebeldia emancipadora, muitas vezes banhada por veleidades mistificadoras ao negar os laços históricos com a Europa. Entre um lado e outro da movimentação do pêndulo, a valoração do intelectual paulista é explícita: a positividade reside no esforço particularista em busca de uma cultura nacional autônoma, passo decisivo para a emancipação cultural, juízo de valor que o alinha intelectual e ideologicamente ao objeto analisado.

Na opinião de Antônio Cândido, o modernismo brasileiro é uma manifestação do localismo: "inaugura um novo momento da dialética do universal e do particular, inscrevendo-se neste com força e arrogância, por meios tomadas a princípio do arsenal daquele"[127]. O período vanguardista seria, simultaneamente, uma ruptura e uma retomada. Ruptura pois provoca a emersão de uma série de recalques históricos, sociais e étnicos à consciência nacional, o que constituiria a contribuição mais original e fecunda do Modernismo à cultura brasileira. Retomada na medida em que volta aos temas nativos, alinhando-se espiritualmente a outro momento particularista essencial da história cultural brasileira: o romantismo. O papel "psicanalítico" de reconsiderar uma série de complexos recalcados ao longo do tempo – e que resultaram na introjeção no inconsciente nacional de uma série de mazelas que nos foram atribuídas pelos europeus ao longo do tempo – já havia sido apontado com antecedência pelo crítico Lourival Gomes Machado, em 1945:

> "Marquemos somente o efeito maior do Modernismo na história da cultura brasileira que foi, indubitavelmente, a eliminação dos arrepelamentos azedos e do abatimento sorumbático, que revelavam um como-que-incurável complexo de inferioridade secularmente embricado na personalidade intelectual do Brasil, e sua substituição por uma calma consciência de nossas verdadeiras e curabilíssimas inferioridades. O que – parece – é bem saudável"[128].

O paralelismo apontado entre modernismo e romantismo – esses dois "momentos decisivos que mudam o rumo e vitalizam toda a inteligência" nacional –, não é, na opinião de Antônio Cândido, uma relação de equivalência, pois falta ao segundo a confiança e a sinceridade investigativa do primeiro: "parece que o Modernismo (...) corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro. Nele, e sobretudo na culminância em que todos os seus frutos amadureceram (1930-40), fundiram-se a libertação do academismo, dos

---

[126] CÂNDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. *Literatura e Sociedade*, p. 109.

[127] CÂNDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. *Literatura e Sociedade*, p. 119.

[128] MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna do Brasil*, p. 91. Apud ÁVILA, Affonso. *O modernismo*, p. 17.

recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências de educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país"[129]. A autenticidade apontada, e onde parece residir o selo de qualidade superior, contém duas pautas diferentes mas complementares: contempla a aceitação da própria condição cultural – que até então era tida como inferior – e o trabalho consciente e enérgico de elevar tal condição ao patamar de cultura autônoma. O intelectual que adota tais valores é engajado numa bandeira: à terapia cultural deve suceder necessariamente uma militância emancipadora, papel historicamente cumprido pelo modernismo brasileiro. Diante desse quadro de valores, Antônio Cândido lança uma hipótese que terá vida longa na cena crítica brasileira: o primitivismo defendido e difundido pelo modernismo brasileiro, mesmo sendo importado das vanguardas européias, adequava-se melhor ao panorama cultural brasileiro do que ao próprio contexto original:

> "Não se ignora o papel da arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturavam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro"[130].

Mesmo tendo levado à altura superior devido sua capacidade crítica e teórica, a hipótese apresentada por Antônio Cândido não é original. Oswald de Andrade, em 1949, já havia alegado que o "primitivismo, que na França aparecia como exotismo, era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo"[131]. De qualquer forma, a visão oswaldiana, transformada em tese explicativa do primitivismo modernista por Antônio Cândido, só se sustenta abstraindo-se as reais condições de produção intelectual no país. As viagens de redescobrimento do Brasil – modo tão tipicamente modernista de conhecer nossas raízes – só viraram rotina em 1924, após a primeira visita de Blaise Cendrars ao país. Naquele momento, o Brasil primitivo era tão desconhecido dos nossos intelectuais modernistas como dos vanguardistas europeus, como atesta Brito Broca, em 1952:

> "O que merece reparo nessa viagem é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século 18, e seus casarões coloniais e imperiais, numa paisagem tristonha, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas. Pareceria um contra-senso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio, em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu, da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas, como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora,

---

[129] CÂNDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. *Literatura e Sociedade*, p. 124.

[130] CÂNDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. *Literatura e Sociedade*, p. 121.

[131] Depoimento prestado a Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 26/06/1949. Apud AVERBUCK, Lígia Morrone. *Cobra Norato e a Revolução Caraíba*, p. 31.

> numa volta às raízes da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira?"[132].

Mais um exemplo significativo da precariedade da organicidade cultural brasileira suposta por Antônio Cândido e Oswald de Andrade é o capítulo "Macumba", de Macunaíma, que parodia uma visita folclórica de Mário de Andrade e amigos fizeram, pela primeira vez na vida, a um terreiro carioca. Também parte substancial dos hábitos, costumes e crenças presentes no livro foi buscada por Mário de Andrade nas pesquisas realizadas pelo etnógrafo Theodor Koch-Grünberg e publicado apenas em sua língua pátria, em alemão, com o título *Vom Roraima zum Orinoco*[133]. Mas, como afirma Alfredo Bosi, o *Macunaíma* de Mário de Andrade não aponta para um caráter nacional estabilizado: "Macunaíma perde a muiraquitã, perde a proteção de Ci Mãe do Mato e a de Vei a naíma, amulhera-se com uma portuguesa, mas nem por isso adquire uma identidade fixa, branca e *civilizada.* O seu destino, aliás,vem a ser precisamente este: não assumir nenhuma identidade constante"[134]. A começar do próprio subtítulo da obra – *o herói sem nenhum caráter* – a visão de Mário de Andrade não se ampara numa crença em atavismos ancestrais ainda ativos e constitutivos de um cerne profundo da nacionalidade. Sua aventura é de buscar em nosso passado disperso, fragmentário e múltiplo, elementos vigorosos de uma visão de mundo adequada ao meio e que pudessem ainda fazer sentido no mundo atual. Aventura que ganha estofo intelectual a partir de 1924, principalmente pelas mãos de Oswald de Andrade, quando nosso modernismo abandona uma visão hegemonicamente marcada pelo apego monovalente aos ícones da modernidade – refazendo da forma canhestra esperada a adequação dos princípios estéticos divulgados pelas vanguardas européias – e parte em rumo à descoberta do país, se enfrentando com as insuficiências civilizacionais e espirituais de nossa sociedade. Nas palavras de Antônio Risério,

> "o projeto oswaldiano tinha a sua originalidade. Reimaginava, em termos brasileiros, a aventura cultural européia. Antes de ir a uma civilização distante, Oswald mergulhou em nossas realidades. E foi nessa viagem de volta, superando interdições da cultura dominante, que seu pensamento floresceu. Em vez da negação *futurista* da trindade étnica, que implicava o degredo de matrizes não-lusitanas aos subterrâneos da cultura, aflorou então a *formação étnica rica.* Oswald descobria que nossa questão não era uma *questão futurista,* no sentido do seu paulistocentrismo novidadeiro. Começa-se então a promover o desrecalque dos elementos culturais que nos formaram, com disparos modernistas ferindo a fachada européia de nossa vida social. E o projeto oswaldiano nada tinha de museológico. Distinguia forças em ação no ambiente contemporâneo. *'Temos a base presente –floresta e a escola'*, dizia ele. Parte-se então do que é *bárbaro e nosso* e da atualidade tecnológica."[135]

---

[132] BROCA, Brito. Blaise Cendrars no Brasil, em 1924. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 4/05/1952. Apud Amaral, Aracy do. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, 1968, p. 47. Também em SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da tradição no modernismo. *Cultura Brasileira: Tradição / Contradição*, p. 125.

[133] "Em 1931, na carta-aberta "A Raimundo de Moraes", Mário de Andrade, ao responder à sutil acusação de plágio 'defendendo-o dos maldizentes' que denunciavam em Macunaíma a presença do livro de Theodor Koch-Grünberg, *Vom Roraima zum Orinoco*, faz questão de frisar que a própria natureza da rapsódia havia exigido a convergência de muitos autores e obras até o texto. E Mário não se ocupa da presença erudita, ao mencionar ali aqueles que, de alguma forma, haviam lhe oferecido elementos da cultura, publicamente reconhecidos e proclamados como fontes, atribui maior importância ao *Vom Roraima zum Orinoco*, onde descobrira os mito, lendas e contos dos Taulipangs e Arekunás, bem como o deus de pouco caráter, Macunaíma, sempre às voltas comum antagonista, Piaimã. Essa descoberta já fora, aliás, discutida, desde 1927, em cartas ao amigo Manuel Bandeira". LOPEZ, Telê Porto Ancona. O texto e o livro. Vínculos. ANDRADE, Mário. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* (ed. crítica), p. 311.

[134] BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. ANDRADE, Mário. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* (ed. crítica), p. 180.

[135] RISÉRIO, Antonio. A dupla modernista e as realidades brasileiras.

A visão pau-brasil é uma busca de síntese entre a cultura multirracial brasileira e a base civilizatória européia. Das antigas metrópoles econômicas e culturais só nos interessaria o conhecimento científico e a tecnologia. Nada da religião, de filosofia, da justiça *brancas*. O radicalismo de Oswald – não destituído de uma certa ingenuidade romântica que Antonio Risério atribui ao desconhecimento oswaldiano do índio verdadeiro – teve o grande mérito de operar uma enorme mudança na visão culta citadina sobre nossa origem. A mácula da fusão étnica foi enfrentada cara-a-cara, assim como a grande ignorância que tínhamos do Brasil. O turismo erudito dos modernistas paulistas percorrendo o país foi logo seguido pelas descobertas de um passado colonial soterrado, trabalho levado à frente pelas equipes técnicas do SPHAN. A elevação de Aleijadinho à condição do grande artista do Brasil colonial, os desenhos magníficos de Tarsila do interior mineiro, os diários de viagem, os estudos etnográficos sistemáticos de Mário de Andrade sobre a música e o folclore regionais, os estudos históricos e sociológicos de Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre: o inventário se acumulava e de uma hora para outra a mestiçagem, a ingenuidade, a simplicidade, a primitividade deixavam de ser aspectos vergonhosos de nossa existência coletiva e tornam-se valores ativos na formatação de uma arte e de uma cultura condizentes com o estágio civilizacional do país: "Na teoria modernista – então – primitivismo é aquele valor normativo e metodológico que permite a revisão da cultura nacional a partir da total tomada de consciência da realidade brasileira. Particularmente do seu subdesenvolvimento"[136].

O crítico Roberto Schwarz, tratando do "mal-estar" presente no nosso cotidiano, onde é generalizada a sensação do caráter "postiço" de nossa vida cultural, enxerga – porém com uma contundência crítica que a coloca em outro plano – a mesma troca de sinais operada pelo modernismo:

> "Voltando porém ao sentimento de cópia e inadequação causado no Brasil pela cultura ocidental, está claro que o programa de Oswald lhe alterava a tônica. É o primitivismo local que devolverá à cansada cultura européia o sentido moderno, quer dizer, livre da maceração cristã e do utilitarismo capitalista. A experiência brasileira seria um ponto cardeal diferenciado e com virtualidade utópica no mapa da história contemporânea (algo semelhante está insinuado nos poemas de Mário de Andrade e Raul Bopp sobre a preguiça amazônica). Foi profunda portanto a viravolta valorativa operada pelo Modernismo: pela primeira vez o processo em curso no Brasil é considerado e sopesado diretamente no contexto da atualidade mundial, como tendo algo a oferecer no capítulo. Em lugar de embasbacamento, Oswald propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizada na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora. A distância do tempo torna visível a parte da ingenuidade e também o ufanismo nestas propostas extraordinárias"[137].

Roberto Schwarz entende que o sentimento difuso do caráter imitativo da cultura brasileira é uma falsa consciência, forjada a partir de uma percepção equivocada da realidade. Tal sensação só teria surgido após a independência política do país, quando o problema de uma cultura nacional autônoma se coloca. Durante todo o período que vai da colônia ao Império a adoção dos cânones estéticos e valores culturais europeus não era considerada um demérito, mas sim uma obrigatoriedade, um orgulho, para todos aqueles que buscavam algum tipo de destaque intelectual. A busca de uma cultura nacional autêntica seria a fonte da consciência de inadequação pois não há um conjunto de idéias e valores coletivos que reflitam a realidade brasileira e no qual possa haver uma plena identificação por parte dos brasileiros. Tal constatação – origem do mal-estar – e a busca de sucedâneos para o problema estariam

---

[136] CASTRO, Sílvio. *Teoria e política do modernismo brasileiro*, p. 111.

[137] SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. BORNHEIM, Gerd et alii. *Cultura brasileira: tradição / contradição*, p. 100.

enredadas num falso problema: aonde se enxerga um problema "cultural" de falta de organicidade entre cultura popular e cultura de elite, existe de fato uma brutal desigualdade social. "O sentimento aflitivo da civilização imitada" – diz Schwarz – "não é produzido pela imitação, presente em qualquer caso, mas pela estrutura social do país"[138].

A argumentação de Roberto Schwarz, como era de se esperar, aponta para uma certa inadequação entre idéias e estrutura social, que tem como contrapeso a certeza na existência de uma correspondência mais orgânica entre os dois âmbitos em outras realidades. Não compartilhamos com essa visão, que – em última instância – acaba admitindo um descompasso no desenvolvimento histórico do mundo moderno – uma Europa ilustrada mais coerente de um lado, países periféricos onde a modernização convive com resíduos da barbárie que insistem em sobreviver, de outro. A separação entre público e privado, as liberdades civis, o parlamento democrático e outras conquistas nobres são a face luminosa da moeda que tem na face suja a exploração, a miséria, a brutal divisão de classes. Contudo, as observações do crítico paulista a respeito do mal-estar frente à imitação cultural constituem um posto avançado na visão do problema pois traz à luz do dia os mecanismos discursivos que conferem às noções de "raiz", "cultura nacional", "brasilidade" e termos equivalentes o estatuto de conceitos nobres. De fato estamos diante de um falso problema e as várias tentativas de se evitar a imitação em prol de uma autenticidade nacional só poderiam esbarrar no fracasso ou na mistificação. O paradoxo maior pode ser encontrado justamente naqueles que foram mais radicais: a negativa "pau-brasil" dos valores culturais europeus tem como derivação a busca de valores positivos dispersos na vida colonial, mas praticamente tudo aquilo que podem encontrar é fruto da condição colonial fundada na exploração escravagista. Uma busca mais a fundo da rocha dura da nacionalidade, no "interior longínquo do território, distante da costa atlântica e de seus contatos estrangeirizantes", daria de cara com um formigueiro, como acontece com o personagem de Quarup, de Antônio Callado[139]. É certo que podem "encontrar" valores pré-coloniais – portanto anteriores à série de interditos europeus, como a catequese cristã, a sexualidade contida, a fala erudita... –, que são tratados como vetores utópicos de resistência. Oswald aponta para a quimera do matriarcado de Pindorama, mas o faz com recursos típicos da cultura ocidental: a paródia como forma de linguagem, o culturalismo romântico como forma de pensamento.

A busca de uma cultura nativa mais leve, feliz e confiante – com todas as positividades apontadas por críticos diversos e alinhadas à cima – traz consigo, no próprio ventre, a perpetuação das desigualdades sociais uma vez que simplesmente desconsidera o âmbito específico onde se origina o conflito: uma sociedade injusta, alicerçada em classes sociais estanques, cuja existência é garantida pelo papel específico que protagoniza no teatro geral das nações ocidentais modernas. Com um agravante: a mescla de utopia, ingenuidade e autonomia presentes no discurso modernista alimenta um sentimento antípoda à inferioridade até então reinante. A "arquitetura moderna brasileira", herdeira direta do discurso nacionalista do modernismo paulista, vai cumprir o destino que lhe cabia, a de se tornar a arquitetura mais importante do mundo no período pós-guerra, verdade ou simples crença que teve como combustível a boa recepção obtida em algumas publicações internacionais.

---

[138] SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. BORNHEIM, Gerd et alii. *Cultura brasileira: tradição / contradição*, p. 108.

[139] Cf. SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. BORNHEIM, Gerd et alii. *Cultura brasileira: tradição / contradição*, p. 96-97.

Forças telúricas da natureza tropical

> *"A arquitetura regional autêntica tem as suas raízes na terra; é produto espontâneo das necessidades e conveniências da economia e do meio físico social e se desenvolve, com tecnologia a um tempo incipiente e apurada, à feição da índole e do engenho de cada povo." Lúcio Costa* [140]

Em 1954 uma das principais revistas de arquitetura do mundo – *L'Architecture d'Aujourd'hui* – publicou mais um número especial sobre a arquitetura brasileira[141]. Àquela altura, a arquitetura moderna brasileira – que vinha despontando com uma produção expressiva desde o início da década de 40 – já tinha obtido o reconhecimento da crítica internacional que via na criatividade plástica de Oscar Niemeyer e companheiros o contraponto da rudeza do período da reconstrução da Europa do segundo pós-guerra. O número da revista francesa era mais um dos diversos números especiais dedicados à nossa arquitetura pelos periódicos especializados europeus. Neste número, o literato José Lins do Rego[142] explica, no artigo *O homem e a paisagem*[143], o desabrochar da nova arquitetura no Brasil a partir do já consagrado episódio da vinda de Le Corbusier, a convite de Lucio Costa, para o desenvolvimento de projetos para o Rio de Janeiro, visita que acabou culminando na construção do primeiro "arranha-céu" corbusiano do mundo – o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde. Mesmo apresentando o certificado da paternidade estrangeira, Lins do Rego reitera a *brasilidade* de nossa arquitetura moderna:

> Le Corbusier foi, portanto, o ponto de partida para que a nova escola de arquitetura brasileira pudesse se exprimir com uma grande espontaneidade e chegar a soluções originais. Como a música de Villa Lobos, a força expressiva de um Lúcio Costa e um Niemeyer foi uma criação intrinsecamente nossa, algo que brotou de nossa própria vida. O retorno à natureza, e o valor que vai ser dado à paisagem como elemento substancial, salvaram nossos arquitetos do que se poderia considerar formal em Le Corbusier.[144]

A "explicação" na verdade é uma montagem de duas argumentações já mencionadas – a que Lúcio Costa sacou em seu duelo com Geraldo Ferraz, quatro anos antes; e a de Antônio Cândido, no seu texto de 1950. Do primeiro vem a convicção de que nossos arquitetos, mesmo diante da influência direta do mestre suíço-francês, foram capazes de produzir algo caracteristicamente nosso; do segundo, a indicação de que os princípios estético-formais do primitivismo europeu seriam mais adequados ao contexto brasileiro – ou, para usar a terminologia mais conveniente no caso, o *artificialismo* presente no primitivismo desenvolvido por alguns artistas modernos europeus converteu-se em *organicidade* quando o ideário estético foi transplantado em um solo onde pôde florescer vigorosamente. A simplicidade *buscada* num contexto de enorme desenvolvimento civilizacional – e vista como redentora de uma sociedade

---

[140] Lucio Costa, Tradição local. *Lucio Costa. Registro de uma vivência*, p. 451

[141] A revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicou vários números especiais à arquitetura brasileira: n. 13/14 de setembro de 1947; n. 42-43 de agosto de 1954; n. 90 de junho de 1960 (especial sobre Brasília); e n. 171 de janeiro-fevereiro de 1974 (especial sobre Oscar Niemeyer).

[142] José Lins do Rego (1901–1975) nasceu em Pilar PB. Escritor paraibano, foi um dos mais importantes representantes da literatura regionalista que se desenvolve na década de 30 e seguintes. Deriva diretamente do ideário modernista da década de 20, que defendia uma arte engajada e relacionada com a realidade local. Dentre suas principais obras, podemos citar os romances *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *Riacho doce* (1939), *Fogo morto* (1943) e *Os cangaceiros* (1953). Além da ficção, dedicou-se também às crônicas, memórias e ensaios. [Fonte: Grande Enciclopédia Larousse Cultural, 1987]

[143] REGO, José Lins do. O homem e a paisagem. XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*, p. 302-304. Publicado originalmente em francês na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 42-43, ago 1952, p. 8-14.

[144] REGO, José Lins do. O homem e a paisagem. XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*, p. 303.

onde o artificialismo embotava os princípios vitais da existência humana – era a própria *essência* da condição do homem nativo brasileiro. Como afirmou Antônio Cândido, "as terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com nossa herança cultural do que com a deles". A originalidade da produção moderna brasileira encontra-se, assim, em sua capacidade de se religar com as raízes da nacionalidade que, como já vimos anteriormente, encontra na palavra *tradição* seu sinônimo mais adequado. Contudo, a importância da *tradição* no discurso modernista é por ser ela entendida como resultante da relação específica entre o homem e o meio físico onde se encontra radicado. O título do artigo de Lins do Rego – *O homem e a paisagem* – e sua menção ao "retorno à natureza" recolocam o tema em questão e nos permite especular um pouco sobre os valores e derivações discursivas que estão em jogo.

José Lins do Rego trata de maneira sintética sobre a acomodação do homem no território brasileiro desde a descoberta e colonização pelos portugueses até a vinda do arquiteto suíço-francês. Em sua ótica, o que teríamos como constante na relação homem-paisagem em toda a história do Brasil seria uma reiterada impossibilidade de harmonia – "o homem se opunha à natureza"; "[vivia] em permanente luta com a paisagem"; "nada de carinho para com a terra". A agressividade do meio, o predomínio da imponência e exuberância da mata tropical, o temor frente ao nativo tapuia, esses e outro fatores da mesma ordem, teriam caracterizado o *habitat* humano como um refúgio, um abrigo, uma fortaleza, ou seja, uma espécie *locus* apartado das avassaladoras forças naturais e preexistentes. "Era preciso, portanto, viver em permanente luta com a paisagem, que nos enchia de terror. A casa brasileira, no princípio, não foi uma morada, mas uma espécie de trincheira"[145]. Este "terror" provocado pelo ambiente hostil seria uma constante na vida do colonizador, provocando uma sensação de perene estranhamento, de não pertencimento, que se materializa em uma acomodação no território que reflete fielmente a dimensão psíquica – sítios protegidos por paliçadas, muros e muralhas, mínimos territórios da cultura e civilização humanas, resguardados da natureza hostil e inclemente. Divisão estanque que só se ampliaria no início do século XIX, com a vinda da família real e sua bagagem repleta dos mais variados artificialismos. A sociedade aristocrática transplantada ao invés de se enfrentar com o meio diverso encontrado, acaba optando pela reiteração do resguardo que recalcava os influxos autóctones naturais. "Permanecia ainda o medo da floresta original?", pergunta José Lins do Rego, para em seguida responder: "O nosso Segundo Reinado chegou ao auge do refinamento em matéria de jardins, mas excluía, quase sempre, o que havia de verdadeiramente original em nossa paisagem. Depois de haver vencido a floresta, o homem procura impor outra, a sua, com a mesma atitude com a qual escolhia escravos para seu serviço e prazer. Procurava-se uma solução de cima para baixo, quando a solução deveria provir da terra, das raízes profundas"[146].

A postura refratária de uma nobreza portuguesa descontente, que para cá só veio pois ficar significaria se embater com Napoleão, destoa por completo da generosidade, confiança e vigor demonstrados por Le Corbusier na sua chegada aos trópicos. Sua busca já em curso de uma regeneração da relação entre o homem e o meio ambiente com um estabelecimento humano mais harmônico no território encontrou na imensidão territorial e na virgindade do solo um palco adequado para suas especulações. Suas idéias encontraram ouvidos atentos, as dos jovens arquitetos liderados por Lúcio Costa:

> "É aí que surge a nova Escola de Arquitetura do Rio de Janeiro. Le Corbusier havia feito discípulos no país do sol. O sentido da renovação de sua arte provinha de um movimento

---

[145] REGO, José Lins do. O homem e a paisagem. XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*, p. 301.

[146] REGO, José Lins do. O homem e a paisagem. XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*, p. 302-303.

> de libertação do homem. O mestre francês via o homem dentro da casa, e queria ligar essa casa ao universo. A casa, para ele, não era um isolamento do mundo, um lazareto, um refúgio contra a natureza. Busca uma solução mais ecológica para a arquitetura, e por conseqüência, mais humana, mais poética, mais profunda"[147].

Um aparente paradoxo: a vinda da personalidade estrangeira teria como resultado o surgimento de uma manifestação cultural genuinamente nacional. Le Corbusier teria sido, na opinião de Lins do Rego, o *gatilho* que detonou o processo de formação da arquitetura moderna, mas não sua *essência.* As idéias regeneradoras do arquiteto suíço-francês, quando confrontadas com a cena civilizada européia onde nasceu, transpiram à artificialidade. Ao longo dos séculos o solo do continente europeu havia sido, em quase sua totalidade, transformado profundamente; adequado aos desígnios humanos, expressava agora as necessidades humanas e não mais sua potência original. O que era retórico – ou *formal*, como quer Lins do Rego –, passa a ter aqui, no meio tropical aonde impera a natureza primeira, uma razão de ser por expressar possibilidades reais de sua efetivação. O raciocínio do literato paraibano aponta para uma sofisticada compreensão do âmbito discursivo onde estava operando. A articulação que manipula entre dois conjuntos semânticos – uma metafórica *biológica* e uma terminologia *psicologizante* – e a exploração do potencial metafórico e literal de seus sentidos, contemplam coerentemente uma *noção específica de cultura* que é tributária da discussão ocorrida, no bojo do modernismo paulista, durante a década de 20. A coerência com que José Lins do Rego articula estas questões, acaba dando ao seu artigo um significado e uma importância muito maiores do que seria de se esperar de um *não especialista.* Ao falar de nossa emergente arquitetura moderna, o literato não se restringe aos aspectos estéticos-formais – ao contrário, a eles pouco se refere. Está mais preocupado em detectar um sentido histórico e um significado cultural mais fundos, mais enraizados em nossa tradição – ou seja, o quanto ela é uma contribuição original da cultura brasileira, como de resto, todas as outras manifestações do nosso modernismo. Aí reside seu valor, aí devemos buscar sua razão de ser. Longe de ser uma curiosa abordagem feita para estrangeiros, nela podemos enxergar com nitidez os vestígios de conexões profundas mas nem sempre visíveis da concepção teórica que engendra o nascimento da *arquitetura moderna brasileira* e a produção cultural brasileira do início do século.

Escritor moderno da segunda geração, quando as preocupações de simplicidade e originalidade haviam empurrado a literatura experimental da década de 20 para as soluções mais acomodadas dos diversos regionalismos, no artigo em questão José Lins do Rego denota uma insuspeita convicção sobre a natureza da arte, sua inserção no contexto cultural e sua finalidade social. Longe de expressarem uma visão pessoal, seu texto – cuja erudição deixa evidente as conexões que em outros autores encontram-se mais diluídas – aponta para uma visão de mundo mais ampla, compartilhada não só pelos intelectuais vinculados ao movimento moderno europeu, mas também pelo mais expressivo conjunto de intelectuais brasileiros da primeira metade daquele século. Em um rabisco preliminar, essa visão compartilhada sobre a vida cultural brasileira pode ser assim resumida: as vicissitudes da história – que compreendem os fatos realmente vividos – são fenômenos circunstanciais e episódicos que modelam uma dada *essência* preexistente, onde tudo aquilo que é externo a essa essência só poderá ser alterado no limite de suas possibilidades existenciais, que já estão registradas desde sempre em seu *código genético.* Uma difusa e imprecisa visão orgânica da cultura – e é justamente nessa imprecisão, que se esquiva dos conflitos inevitáveis em formulações categóricas, que se encontra sua força de difusão – que merece uma codificação escrita específica. A semântica biológica – *plantar, semear, florescer, amadurecer, enraizar* –constrói um discurso metafórico

---

[147] REGO, José Lins do. O homem e a paisagem. XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*, p. 303.

que expressa o quanto um fenômeno, seja ele histórico, cultural ou estético, é tributário de uma origem primordial indestrutível. A terminologia psicológica – *atavismo*, *medo*, *pavor* – leva ao extremo a conexão viva entre o espírito e a matéria, onde um e outra formam um organismo vivo e pensante indissolúvel.

Vista desse ponto de vista, a vinda de Le Corbusier ao Brasil e sua convivência com o grupo de jovens arquitetos cariocas poderiam ter passado em branco se inexistisse uma essência a ser modelada, um destino a ser cumprido. O fato de a mencionada circunstância ter ganhado o estatuto de relevância histórica – afinal, a *moderna arquitetura brasileira* estava nascendo ali – seria a prova contundente da preexistência de valores virtuais à espera do momento oportuno para sua materialização. José Lins do Rego reduz (ou estaria ampliando?) a essência da arquitetura à relação específica que cada comunidade estabelece com o território que a circunda. No caso brasileiro, ele aponta o litígio secular entre homem e paisagem, que vai ser suplantado pelo surgimento de uma nova *sensibilidade* onde homem e natureza se reconciliam. Essa sensibilidade é comandada por uma psique coletiva que tem como constante, durante mais de 400 anos, um atroz *terror* diante da natureza. Esse medo agudo teria, após a instauração da arquitetura moderna brasileira, se metamorfoseado em *intimidade* com a natureza:

> "As casas, os palácios, as igrejas, tornam-se uma extensa aléia da floresta, fruto das raízes que brotam do solo. E, ao invés de agredirem a natureza ao seu redor, compõem com ela uma sinfonia. Homem e casa, homem e floresta, homem e bicho não se enfrentam como inimigos, a se defenderem uns dos outros. As praias e os coqueiros, as montanhas de ipês e quaresmas, as margens dos rios, os morros, todas essas paisagens fornecem aos arquitetos elementos que lhes permitem servir ao homem com mais beleza, mais eficácia e até mesmo com mais humanidade. Um brasileiro pode, hoje, dormir no décimo andar de um arranha-céu de portas abertas, o quarto cercado de plantas do sertão. O perfume do campo invade a casa, e ele se sente profundamente ligado ao mundo, mais criatura da terra, mesmo àquela altura. A casa se transforma num poderoso elemento vital. Ela não é mais uma fortaleza contra o meio, mas uma redução poética da natureza. A casa abre as janelas, protege-se da luz, serve-se dos rios, sobe e desce montanhas. É a casa brasileira que vai buscar na paisagem todos os elementos essenciais para ser original, agradável e bela."[148].

O desafio foi vencido, o terror cósmico derrotado. A arquitetura moderna é a culminância histórica do processo de acomodação do homem brasileiro no território tropical. O pavor abissal, fruto da consciência originária diante da natureza fenomenal e inclemente, que foi apenas recalcado com o transplante artificial da sociedade aristocrática do século XIX, foi definitivamente eliminado com o enfrentamento espiritual que somente os modernos foram capazes. Um enfrentamento que pressupõe a coragem da integração, da aceitação dos limites intransponíveis das forças atávicas. O homem brasileiro, para permanecer *autêntico*, não pode se deixar "escravizar às forças telúricas, mas saber extrair das coisas uma espécie de eternidade". A reconciliação conquistada abre as portas para uma utopia possível. O homem brasileiro, para ser mais humano, tem que se confundir com a paisagem. O artista brasileiro – o arquiteto, o paisagista, o pintor, o escritor –, para salvar essa paisagem, deve "fecundá-la com seu gênio criador"[149].

---

[148] REGO, José Lins do. O homem e a paisagem. XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*, p. 303-304.

[149] REGO, José Lins do. O homem e a paisagem. XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*, p. 304.

Telurismo no modernismo brasileiro da década de 20

> *"A floresta tropical é o esplendor da força da desordem. Árvores de todos os tamanhos e de todas as feições; árvores que se alteiam, umas eretas, procurando emparelhar-se com as iguais e desenhar a linha de uma ordem ideal, quando outras lhes saem ao encontro, interrompendo a simetria, entre elas se curvam e derreiam até ao chão a farta e sombria coma. [...] Se por entre as folhas secas amontoadas no solo se escapa um réptil, então o ligeiro farfalhar delas corta a doce combinação do silêncio; há no ar uma deslocação fugaz como um relâmpago, pelos nervos de todo o mato perpassa um arrepio, e os viajantes que caminham, cheios de solidão augusta, voltam-se inquietos, sentindo no corpo o frio elétrico do pavor...", Graça Aranha*[150]

Vai ser nas páginas de *A esthetica da vida*, publicado em 1921, que encontraremos todo o estofo intelectual da argumentação de José Lins do Rego. Graça Aranha[151], autor desse livro tão desconhecido quanto fundamental para a compreensão do universo intelectual brasileiro da primeira metade do século, havia escrito no início do século o romance de imigração *Canaã*. Sucesso de público e crítica, o livro acabou por catapultá-lo para uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, assento que acabou por refugar quando se bandeou para as hostes modernistas nas vésperas da Semana de Arte Moderna, da qual se tornou uma das estrelas. Tal como o escritor e jornalista paulista Menotti del Picchia – que nas páginas do jornal *Correio Paulistano* narrou passo a passo a eclosão do modernismo paulista[152] –, Graça Aranha foi recebido de maneira oportunista pelos modernistas de primeira hora, pois trouxeram consigo o reconhecimento intelectual e a penetração no grande público. O que não impediu que fossem logo à frente colocados à margem do processo, corriqueiro repúdio psicanalítico dos jovens intelectuais se livrando dos pais incômodos, chamados de "passadistas". Graça Aranha mereceu uma homenagem única dos modernistas: um número especial da revista *Klaxon*, com artigos de Ronald de Carvalho, Renato Almeida, Cândido Motta Filho, Rubens de Moraes, Luiz Annibal Falcão e poemas de Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Luis Aranha, Sérgio Milliet. A dedicatória, assinada por Tarsila do Amaral e Heitor Villa-Lobos, responsáveis pelos "Extras" da edição, é retrato do entusiasmo e respeito que lhes dedicavam os modernistas:

> "Este número de Klaxon é dedicado a Graça Aranha. Significa toda a alegria de havermos encontrado em nosso caminho um espírito tão belo e tão alto, que soube sorrir para nós, emprestando-nos um pouco do seu entusiasmo para multiplicar o nosso. Graça Aranha é um companheiro delicioso, que já viajou muito pela vida e nos sabe contar as peripécias mais nossas de suas viagens. Um companheiro sempre alegre, sempre feliz, mais moço do que qualquer um de nós, alma sensível, espírito universal, cérebro de artista e de filósofo, químico do sonho brasileiro, Rouget de L'Isle da literatura brasileira. Este número de Klaxon é mais volumoso que os outros, para que o abraço dos klaxistas a Graça Aranha seja forte e mais longo"[153].

---

[150] ARANHA, José Pereira Graça. *Canaã*, p. 50-51.

[151] José Pereira da Graça Aranha (1868–1931) nasceu em São Luiz MA. Em 1902 publica *Canaã*, romance onde materializa um ideal estético sincrético, amálgama de princípios de origens diversas, como o darwinismo e o positivismo. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras, com a qual rompeu para aderir ao modernismo, sendo um dos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922. Publicou diversos livros, entre eles o romance *A viagem maravilhosa* (1929), onde tenta criar um novo estilo, a peça *Malazarte* (1911) e os ensaios *Estética da vida* (1921) e *O espírito moderno* (1925). [Fonte: Grande Enciclopédia Larousse Cultural, 1987]

[152] Ver BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama. *Menotti del Picchia, o gedeão do modernismo – 1920/22.*

[153] AMARAL, Tarsila do; VILLA-LOBOS, Heitor. Extras. *Klaxon*, São Paulo, n. 8-9, dez.22–jan.23, p. 32.

As manifestações são todas elas entusiasmadas. Nas palavras de Motta Filho, foi Graça Aranha "quem, com mais arte, maior senso filosófico, maior vigor estilístico, conseguiu exprimir, como é nas usas variadas manifestações – a alma brasileira"[154], o que dá uma certa medida de como a visão estética de Graça Aranha foi lida com atenção pelos "meninos" da Semana de Arte Moderna. Rubens de Moraes faz um longo recenseamento das críticas e homenagens recebidas por Graça Aranha na França, atribuindo-lhe o mérito de ter sido o primeiro escritor brasileiro a "brilhar em outros países"[155]. Renato de Almeida destaca a coalisão entre brasilidade, homem e natureza encontrável no escritor maranhense: "Graça Aranha arrancou do fundo da nossa alma popular a figura de Malazarte – esse demônio sutil como Mefistófeles, menos universitário e mais desabusado – e criou o símbolo da imaginação, em que justifica a unidade panteísta do Universo, no esboço da filosofia da Estética da vida"[156]. E, em tom grandiloqüente, Luiz Annibal Falcão comenta *Estética da vida*: "Fundem-se o otimismo inato no destino da raça, a magia e do espetáculo grandioso, o poder sintético do seu pensamento. E o Brasil, sua natureza e sua gente, incorporam-se à obra"[157]. Grandiloqüência que não faltou a Ronald de Carvalho: "Graça Aranha, poeta épico da Raça, Criador de Entusiasmo!"[158]. E, antecipando o estilo telegráfico e a temática rural da poesia Pau-Brasil, os versos "para Graça Aranha" de Guilherme de Almeida:

> "Calor. E as ventarolas das palmeiras,
> e os leques das bananeiras
> abanam devagar,
> inutilmente, na luz perpendicular"[159].

O entusiasmo presente nos elogios dos *klaxistas* a Graça Aranha é substituído pouco-a-pouco por um crescente desdém, sendo Oswald de Andrade, com sua verve sempre afiada para a polêmica, e Mário de Andrade, com sua sede de consolidar uma ascendência cada vez maior sobre os companheiros, os mais ácidos dentre todos. Oswald, muitos anos depois, relembra com sarcasmo a relação de Paulo Prado – e dos próprios modernistas – com Graça Aranha: "Ele colocava em sua frente Graça Aranha, geralmente confuso e parlapatão, filho duma abominável formação filosofante do século XIX, mas grande homem nacional, pertencente à nossa Academia de Letras, e autor de um livro tabu, *Canaã*, que ninguém havia lido e todos admiravam". Mas, na visão retrospectiva de Oswald de Andrade, se intelectualmente não havia muito o que se esperar do literato, os benefícios eram muitos nos aspectos institucionais: "Era evidente que para nós sobretudo o apoio oficial de Graça Aranha representava um presente do céu. Com seu endosso, seríamos tomados a sério"[160]. Em 1958, apenas quatro anos depois dessa sentença, o historiador Mário da Silva Brito vai adotar a visão de Oswald de Andrade e outros companheiros em seu famoso livro sobre a *História do modernismo brasileiro* e salientar que a contribuição do autor de *Estética da Vida* – que retornara de Paris em 1921, quando o movimento já estava articulado – restringia-se ao

---

[154] MOTTA FILHO, Cândido. O psicólogo da raça. *Klaxon*, São Paulo, n. 8-9, dez.22–jan.23, p. 6.

[155] MORAES, Rubens de. Graça Aranha e a crítica européia. *Klaxon*, São Paulo, n. 8-9, dez.22–jan.23, p. 9.

[156] ALMEIDA, Renato. A estética de Malazarte. *Klaxon*, São Paulo, n. 8-9, dez.22–jan.23, p. 4.

[157] FALCÃO, Luiz Annibal. Assim ele compõe. *Klaxon*, São Paulo, n. 8-9, dez.22–jan.23, p. 11.

[158] CARVALHO, Ronald. Graça Aranha, criador de entusiasmo. *Klaxon*, São Paulo, n. 8-9, dez.22–jan.23, p. 3.

[159] ALMEIDA, Guilherme. Mormaço. *Klaxon*, São Paulo, n. 8-9, dez.22–jan.23, p. 11.

[160] ANDRADE, Oswald. O modernismo. *Anhembi*, São Paulo, n. 49, 1954. Republicado em ANDRADE, Oswald. *Estética e política*, p. 123.

endosso dado aos jovens vanguardistas. "Graça Aranha empenharia a importância do seu nome para o êxito da arremetida da juventude intelectual, e foi esse o seu principal papel nos sucessos que ocorreriam no ano em que o Brasil completava um ano de autonomia política"[161]. A frase foi recortada do último parágrafo do livro, do último subcapítulo intitulado "A presença de Graça Aranha". O escritor maranhense vai merecer uma rápida referência no epílogo da obra, quando tudo já tinha acontecido. A constatação de Brito, de certa forma, era confirmada pelo afastamento de Graça Aranha do movimento modernista ainda no seu processo de consolidação. Somada ao fato de que realmente se tratava de um intelectual formado em outro contexto cultural, temos a explicação para que a maior parte dos críticos e historiadores, adotando voluntária ou involuntariamente a versão oficial dos próprios modernistas, inflasse a importância estratégica de Graça Aranha no eclodir do modernismo brasileiro e reduzissem – muitas vezes ao exagero de praticamente desaparecer – a sua relevância intelectual, principalmente a presença de suas idéias em desenvolvimentos posteriores. A exceção é Wilson Martins – sempre desconfiado acerca das racionalizações perpetradas inconscientemente, motivadas por desejos muitas vezes inconfessos –, que faz um interessante comentário sobre a intrigante influência do literato sobre os modernistas, em especial sobre Mário de Andrade:

> "Assim, *detestando* Graça Aranha pela influência inarredável que sobre ele exercia e que misteriosamente exercia sobre o grupo modernista, apesar de todas as divergências conscientes, tentando fazer com que tal hostilidade não aparecesse no seu comportamento e nos seus gestos, é possível que ela haja se manifestado psicanaliticamente e que Macunaíma, o *herói sem nenhum caráter*, tenha sido a resposta antitética e um pouco tardia ao tipão alegre, esportivo, sadio e cheio de *caráter*"[162].

Não advogamos existir um alto estatuto intelectual na obra de Graça Aranha, o que seria, no mínimo, um exagero. *Canaã* é um livro de idéias confusas que se transveste desajeitadamente em romance ficcional, onde impera uma verborragia derramada. *A estética da vida* é um enorme pastiche de idéias de origens diversas –etnologia de cunho darwinista, filosofia de extração romântica, mesologias diversas, sociologia positivista, etc. –, fusionadas sem muita graça de estilo. Textos pretensiosos na sua abordagem e nas suas conclusões, perdem-se muitas vezes em divagações metafísicas aprisionadas em um texto hermético de difícil compreensão. Seu estilo tem cor e sabor de passado quando comparado aos escritos iniciais do modernismo seu contemporâneo. Mas se acrescentarmos uma graça de estilo da qual *A estética da vida* é absolutamente carente, tudo o que foi dito acima não pode servir para a obra de Oswald de Andrade? Por debaixo de seu estilo telegráfico de Oswald – fruto do contato íntimo que mantinha com as vanguardas parisienses – borbulham as mesmas idéias desencontradas[163]. A retirada forçada da influência exercida por Graça Aranha sobre os

---

[161] BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro – 1. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, p. 322.

[162] MARTINS, Wilson. *O modernismo.*, p. 152. A mesma ambigüidade de amor e ódio em relação à Graça Aranha e a mesma visão retrospectiva de esvaziar sua importância intelectual ao inflar a questão institucional podem ser verificadas no episódio de fundação da revista modernista *Estética*: "Prudente de Moraes, neto e Sérgio Buarque de Holanda procuravam um nome para a revista e pensavam escrever o artigo-programa a quatro mãos, quando encontraram Graça Aranha, que, sabendo do problema, resolveu-o imediatamente. Escolheu o nome: *Estética*, e ofereceu-se para fazer o artigo de apresentação. Os jovens editores hesitaram a princípio, mas acabaram aceitando. Sérgio Buarque não deixa dúvida que o título, '(...) que a alguns pode parecer fruto de uma suposta inclinação avant la lettre para o esteticismo dos nossos atuais pós-modernistas, foi pura sugestão sua.' E esclarece: 'Tenho quase a certeza de que concordamos com ele um tanto contra a vontade e na falta de melhor.' A justificativa de Prudente completa a do companheiro: 'Era, ao menos, um nome de imenso prestígio a nos acobertar a aventura'." LEONEL, Maria Cecília de Moraes. *Estética e modernismo*, p. 48.

[163] Não é nossa intenção, de resto já visível nas ilações que fizemos no primeiro capítulo, esvaziar a significativa colaboração estética de Oswald de Andrade. Estamos, neste comentário, nos atendo à confusão presente na sua visão de brasilidade. Contudo, mesmo no que diz respeito a sua contribuição estética, não concordamos *in totum* com a opinião de Haroldo de Campos: "Já a paródia oswaldiana apanha esses mesmos vezos na sua diluição retórica, é uma crítica ferina ao que Paulo Prado, no seu

modernistas teve como resultado contraproducente a pouca visibilidade dos enormes vínculos intelectuais entre as obras de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e muitos outros modernistas, com o contexto cultural brasileiro imediatamente anterior. O privilégio da ruptura, que no aspecto formal-expressivo é muito evidente, tem como contrapartida o apagamento de um contexto cultural dinâmico, cujo hibridismo bem acima do normal é atestado pela curiosa convivência de visões de mundo incompatíveis, resíduo provável da ausência de uma tradição estabilizada e da conseqüente leitura apressada ou de segunda, quiçá terceira mão. Nesse sentido, a importância de Graça Aranha não está no estatuto intelectual de sua obra – na sua relevância como filósofo, crítico ou esteta – mas na profunda inserção de suas idéias no universo intelectual brasileiro, tão profunda que um literato do porte de José Lins do Rego vai utilizá-las em 1952 para explicar o nascimento da arquitetura moderna brasileira.

A antropologia de Graça Aranha – visivelmente influenciada nas idéias desenvolvidas pela famosa "Escola do Recife"[164] – pressupõe, em simultâneo, uma evolução conjunta da espécie humana e o surgimento de particularidades nacionais forjadas na relação entre cada povo e o meio físico que habita. Reportando à hereditariedade fisiológica e psíquica, as idéias étnicas de Graça Aranha comportam tanto um evolucionismo darwinista na versão do filósofo inglês Herbert Spencer maculado por noções positivistas, como concepções românticas na linha de Herder e Madame de Stäel. Síntese ampla que incorpora ainda hipóteses explicativas novecentistas variadas, como a mesologia de Thomas Buckle ou a tríade explicativa de Hippolyte Taine. Dentre os brasileiros, presença da explicação raciológica da literatura realizada por Silvio Romero e sínteses de outros membros da "Escola do Recife", como é o caso da realizada por Artur Orlando, entre o determinismo geográfico e os atavismos étnicos defendidos pelo Conde de Gobineau, no século XIX: "é da comunhão da terra e do homem, da combinação do território e da população que surge a sociedade"[165]. Em seu estudo sobre esse grupo, Nelson Saldanha salienta a enorme propensão do grupo ao fusionamento de idéias e concepções distintas, como é o caso do "esforço de síntese" de Tobias Barreto[166], a tentativa de "conjuntar coisas díspares", levada a cabo por Martins Júnior[167] ou a constatação de que, "para Clóvis Beviláqua, a filosofia era essencialmente *síntese*"[168]. Nos estudos realizados pela "Escola do Recife", o esforço multidisciplinar, ao ser coordenado pelo esforço de síntese, resulta em diversas visões interdisciplinares do fenômeno histórico-cultural. O esforço em questão denuncia não só as diversas orientações conceituais presentes, mas também o amplo espectro de assuntos debatidos:

---

importante prefácio ao primeiro livro de poemas de Oswald (Pau-Brasil, 1925), chamaria *o mal da eloqüência balofa e rogaçante, um dos grandes males da raça*". Segundo Campos, trata-se de um "arremedo parodístico de um linguajar rebuscado e falso e, através dele, a caracterização satírica do status de uma determinada faixa social urbana de letrados bacharelescos a que ela servia de emblema e de jargão de casta". Ver CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande*, p. xix e xvii, respectivamente. Acontece que o "antimanifesto" oswaldiano expressa uma visão particular de um grupo específico que se embate na arena cultural. Mesmo aceitando a qualidade abissalmente superior da estética gerada por estas convicções, o discurso gerado também se materializa como um jargão de casta, com as conseqüentes distribuições do poder dentro das instituições culturais.

[164] "Graça Aranha (1868/1931), formado em Recife (1886), no período inicial de sua atividade foi discípulo ardoroso de Tobias Barreto e partidário do monismo evolucionista, conforme se pode ver de seu prefácio à obra de Fausto Cardoso, *Concepção monística do universo*". PAIM, Antonio. *A filosofia da escola do Recife*, p. 71-72.

[165] Apud SALDANHA, Nelson. *A escola do Recife*, p. 50.

[166] SALDANHA, Nelson. *A escola do Recife*, p. 60.

[167] SALDANHA, Nelson. *A escola do Recife*, p. 63.

[168] SALDANHA, Nelson. *A escola do Recife*, p. 66.

> "As discussões filosóficas envolviam ora crítica de religião, ora problemas de cosmologia e portanto de ciências físicas; os estudos literários se montavam sobre considerações antropológicas, etnográficas e de comparação. Os estudos jurídicos implicavam freqüentemente teoria política, e a sociologia significou, por um lado, interesse pela biologia e pela história no mais largo sentido, e pelo outro lado projeções sobre economia, doutrinas sociais, problemas financeiros, demográficos, higiênicos"[169].

Em Graça Aranha, o esforço de síntese é a compreensão da *integração* do homem em seu *meio físico natural*, com todas as repercussões nos âmbitos mental, social, cultural e artística. A produção espiritual do homem mantém um sutil liame com um nódulo profundo de sua existência mental, ou seja, com seu *caráter*. Se a inteligência caracteriza o povo francês; o sensualismo, o italiano; o espírito metafísico, o alemão; a fé transfigurada, o espanhol, "no Brasil o traço característico coletivo é a imaginação". A *imaginação* característica do brasileiro resultaria da fusão cultural e psicológica de três povos tristes no meio tropical, onde a representação trágica da natureza na alma de negros e índios delineia uma psique amedrontada e enevoada – "tudo é alucinação, pavor, melancolia na alma selvagem que os gerou".[170] O instante fundador da humanidade, segundo Graça Aranha, é a fratura da integração harmônica do homem na natureza, momento em que o mundo assume um aspecto estranho e inexplicável para o homem, germe do surgimento da consciência, só possível quando o homem percebe a si como uma entidade distinta da extensão do mundo[171]. O *terror cósmico* do homem desamparado é a fonte de sua ânsia em compreender o mundo, o solo mais profundo de todos os modos explicativos da existência, seja a religião, a arte, a metafísica ou a ciência. Essa lógica explicativa, sistematizada por Auguste Comte, fundamental na antropologia-filosófica de Levy-Bruhl e na filogênese freudiana[172], alia-se, no texto de Graça Aranha, a componentes naturalistas e românticos. A expressão humana, em suas diversas modalidades, revela o caráter diferenciado das almas dos povos, reflexo dos ambientes físicos distintos onde cada um deles empreendeu sua emancipação da Natureza. As mitologias, as lendas, os folclores, as artes, as línguas, os rituais e os festejos expressariam a origem diferenciada de cada coletividade. A marca original, o atavismo das raças e dos povos, que se perpetuará nas evoluções históricas particulares, conformando o caráter nacional e as expressões culturais coletivas, surge nas impressões primordiais infundidas no homem por seu *habitat* natural. Como diz Maria Cecília de Moraes Leonel sobre Graça Aranha, "cego pelo

---

169 SALDANHA, Nelson. *A escola do Recife*, p. 92.

170 ARANHA, Graça. *Estética da vida*, p. 106.

171 São essas idéias, muito difundidas no século XIX, que ampararam Sigmund Freud na construção de sua hipótese sobre a constituição do ego rudimentar, primeiro momento de separação psíquica do indivíduo em relação ao mundo exterior. "Uma primeira ruptura seria desta forma estabelecida, sobre o fundo da continuidade psíquica entre o bebê e o seio, comparada numa nota dos *Dois princípios ao pinto no ovo*, para significar que a libido que circula neste sistema é a libido de auto-investimento. É deste estado, em que o que vai ser sujeito e o que vai ser mundo ainda são indistintos, que Laplanche e Pontalis fazem derivar o fantasma primitivo, no qual o sujeito ocupa ao mesmo tempo todos os lugares". MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura*, p. 360.

172 Sigmund Freud foi buscar na simetria entre ontogênese e filogênese proposta por Haeckel a inspiração para sua analogia entre o infantil e o primitivo desenvolvida em alguns de seus principais textos culturais – *Totem e Tabu*, *O mal-estar da civilização* e outros. "Tomada do materialismo de Haeckel, a *lei biológica fundamental* postula que, numa espécie determinada, cada indivíduo durante seu desenvolvimento embriológico, reproduz de modo abreviado (e portanto deformado) as etapas da evolução da espécie. [...] O mito da horda primitiva é invocado repetidas vezes, não apenas no contexto da psicologia individual, mas também para dar conta dos fenômenos da multidão em *Psicologia das massas*, da origem do monoteísmo em *Moisés e a religião monoteísta*, e do extraordinário poder das representações religiosas em *O futuro de uma ilusão*. O mito toma assim proporções de princípio heurístico essencial, atuando tanto no inconsciente individual como na gênese das formações sociais e na origem dos conteúdos sociais da máxima importância". MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura*, p. 434-435. Não há nenhuma indicação que Graça Aranha conhecesse a obra de Freud e as diversas proximidades encontráveis devem ser tributadas, pelo menos até que estudos mais sistemáticos comprovem o contrário, às influências intelectuais sofridas por ambos, em especial as idéias evolucionistas derivadas do monismo biológico haeckelino e concepções de atavismo psíquico, de origem romântica, muito presentes na "Escola do Recife".

determinismo biológico que incorporara, o escritor é incapaz de buscar nos problemas políticos, econômicos e sociais o fundamento da situação do país"[173].

Na teoria antropológica de Graça Aranha inexistem elementos visíveis do racismo biológico; os homens são essencialmente iguais, com possibilidades inatas idênticas, e suas diferenciações se dão a partir da interação com a Natureza e evolução histórica posterior. O esplendor, a magnificência e a potência da natureza tropical são a causa essencial do primitivismo intelectual do homem brasileiro; nela se origina a metafísica e a inteligência bárbaras, sob império da imaginação exaltada e melancólica. A letargia, o frenesi lúbrico, a exaltação mística são reflexos espirituais de uma Natureza que se impõe invencível. Vencer a nossa metafísica e nossa inteligência bárbaras são os trabalhos essenciais do homem brasileiro para ultrapassar o fatalismo imobilizante. Mas são conquistas impossíveis sem antes conseguir sobrepujar a Natureza. Não se trata, porém, de uma conquista material, do domínio maquínico-civilizatório sobre as potências telúricas; o pavor cósmico, produto maligno da cisão indivíduo-universo e da conseqüente formação egóica, não poderá ser extinto pela ciência; esta exerce seu domínio apenas no mundo fenomênico, o que a torna incapaz de responder as indagações mais profundas do ser. A conquista deve ser essencialmente espiritual, com a derrota do espectro assustador que habita a alma coletiva. A reconciliação homem-natureza somente se dará, no entender de Graça Aranha, com a adoção de uma concepção estética da vida e da aceitação intelectual do *fieri* incontrolável da existência. Fusão de elementos contraditórios, o projeto cultural de Graça Aranha mostra-se, acima de tudo, radicalmente estetizante.

Não há um paralelismo perfeito entre as idéias de Graça Aranha e a argumentação de José Lins do Rego. Ao tratar da casa brasileira no período colonial, este último está falando explicitamente do colonizador português – do homem branco, de origem européia, que se acomoda nos trópicos. Quando fala, portanto, do medo incutido neste homem pela natureza tropical, não segue o mesmo raciocínio de Graça Aranha, que atribui a negros e índios esse tipo de componente atávico de nossa formação psicológica. Ao invés da utilização de uma "teoria", o que temos aqui – o que, aliás, é uma constante em nossa e outras vidas intelectuais – é uma apropriação livre de idéias alheias que são adequadas aos interesses do autor. Se as idéias são ajustadas a novos contextos explicativos, o que dilui em muito sua pureza conceitual, por outro lado acabam funcionando, por seu aspecto reiterativo, como estabilizadores de uma certa visão de mundo que imperou hegemonicamente na vida cultural brasileira pelo menos até os anos 60. Três pilares estruturais dessa visão de mundo valem a pena ser destacadas:

Em primeiro lugar, *o telurismo como determinante cultural*[174]. Toda e qualquer manifestação humana no âmbito espiritual seriam decorrentes da relação específica homem-paisagem. Para José Lins do Rego, o fundamental para o nascimento de nossa arquitetura moderna não é a invenção de tipologias ou a adequação de técnicas inovadoras, mas a desaparição do medo coletivo frente à natureza. Só assim "a casa abre as janelas, protege-se da luz, serve-se dos rios, sobe e desce montanhas. E é a casa brasileira que vai buscar na paisagem todos os elementos essenciais para ser original, agradável e bela".[175] Quando José Lins do Rego, referindo-se a nossa peculiar relação com o meio, define o Brasil como o "país do sol" não está falando sozinho. Tem ao seu lado, além de Graça Aranha, outros ilustres companheiros. Mário de Andrade, em diversos escritos, fala da "civilização solar" do "primitivo

---

[173] LEONEL, Maria Cecília de Moraes. *Estética e modernismo*, p. 48.

[174] Nossa frase não deixa de ser um tanto redundante, afinal, segundo o dicionário Aurélio, telurismo é a própria "influência do solo de uma região nos costumes, caráter, etc., dos habitantes".

[175] REGO, José Lins do. O homem e a paisagem, p. 304.

duma nova era" – o homem brasileiro – e chega, em carta de 1924 para Tarsila do Amaral, a propor o "mata-virgismo" como saída estética para os impasses do nosso modernismo. Oswald de Andrade, por seu lado, falava da "vegetação", do "país da Cobra Grande", do brasileiro como "filhos do sol" e da "poesia pau-brasil" como a panacéia para nossa indigência artística.

Em segundo lugar, como decorrência direta do telurismo, *a arte como produto coletivo e original de um povo*. Trata-se de uma idéia de extração romântica com profunda inserção em nosso modernismo. Já dissemos anteriormente que para o entendimento do raciocínio de Lins do Rego deveríamos nos ater a dois conjuntos semânticos que utiliza – "uma metafórica *biológica* e uma terminologia *psicologizante*" – que, na articulação mútua de seus sentidos, constroem uma *noção específica de cultura*. Ora, as metáforas orgânica "provir da terra", "raízes profundas", "brotou de nossas próprias vidas" e outros termos equivalentes compõem uma semântica que apontam para o desenvolvimento natural de potências e virtualidades intrínsecas do ser. Noção que é complementada por termos do âmbito psicológico que apontam para a "espontaneidade" e uma certa necessidade de "exprimir" nosso caráter coletivo. Exprimir o que somos traduz-se por expressar nossa relação específica com o meio ambiente. Como essa equação tem componentes múltiplos e diversificados, e como a interação homem-paisagem se dá no tempo e no espaço, a materialização cultural do espírito coletivo terá na *originalidade* seu grande dístico e na *autenticidade* sua maior qualidade.

Em terceiro lugar, em decorrência direta dos dois aspectos anteriores, o artista como catalisador de virtualidades culturais dispersas no seio da coletividade e, em última instância, como responsável pelas renovações e transformações estético-formais. Ou seja, existe uma organicidade completa nos diversos âmbitos da produção espiritual humana. Na extensa base horizontal temos as manifestações espontâneas da coletividade que materializam de diversas maneiras do seu dia-a-dia o caráter coletivo. No extremo superior da estrutura social, cabe ao artista – tendo como única e exclusiva matéria-prima o caráter coletivo – dar cor, forma, volume, texturas, ritmo... enfim, criar as manifestações elevadas do espírito coletivo. O artista, por mais sensível ou genial que seja, é incapaz de determinar a psicologia coletiva de um povo, de forjar um caráter a partir de artifícios mentais ou exotismos intelectuais. Mas cabe a ele dar forma erudita ao que é uma essência amorfa e, principalmente, aos atavismos que já ganharam materialidade em formas, cores e sons mais grosseiros, através de sensibilidades menos aguçadas. Se for incapaz de construir sua obra segundo essa verdade, por mais perfeccionista que seja o artista, o resultado obtido jamais será uma arte vitoriosa. O que teria ocorrido, segundo Graça Aranha, com um dos mais importantes literatos brasileiros, que "dissimula e ignora o grande elemento cósmico em que vive o espírito brasileiro. A esperteza de Machado de Assis, iludindo a existência da natureza tropical que o esmaga, e libertando-se da sua opressão pela ironia, não resolve o primordial problema da inteligência brasileira, que é o de vencer o terror do mundo físico e incorporar a si a natureza. A cultura libertará nosso espírito"[176].

Um acerto de contas do homem com seu meio, realizado na sua faceta culta por um grupo de intelectuais devidamente preparado para o desafio, torna-se um projeto cultural. Ao chamar os artistas brasileiros à sua responsabilidade histórica de se reencontrar com o país e consigo mesmo, dá como pista que isso só seria possível com um compromisso coletivo e uma

---

[176] ARANHA, Graça. *Estética da vida*, p. 121. Invertendo por completo a visão de Graça Aranha sobre a inserção da obra de Machado de Assis em nossa história cultural, Roberto Schwarz enxergará tanta na "ilusão" e "ironia" como nos modelos intelectuais importados uma aguda consciência do mimetismo e uma forma sutil de trazer à tona a alienante realidade social brasileira. Ao reiterar a denúncia de Machado de Assis sobre a "afetação" da vida intelectual brasileira, fruto da incompatibilidade entre as "condições locais" e os "valores importados", Schwarz ressalta o descompasso entre "centro" e "periferia", colocando o problema da literatura e da produção intelectual em geral no campo da ideologia, ou seja, da falsa consciência e da dominação, o que foge do escopo de nosso trabalho. Ver SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*.

busca de uma essência e de um caráter que transcendem a subjetividade individual. No palavreado empolado de Graça Aranha é possível entrever o que se tornaria o cerne do projeto cultural modernista:

> "Assim, nossa inteligência, para se libertar dos elementos bárbaros, fez da cultura um ato de mau gosto e um ato de covardia, produzindo uma literatura incolor, sem obras, onde o idealismo do nosso espírito metafísico não encontra os seus símbolos, nem a vida as sua criações ideais. E no entanto aqueles elementos bárbaros da nossa formação espiritual e da nossa nacionalidade reclamam, antes do seu desaparecimento total, os seus vates e os seus escritores. O que há de grandioso, de descomunal, de monstruoso, de amorfo, de infantil, de caduco mesmo, na natureza e nas gentes, exige a sua epopéia. Alguns tentaram ser o poeta, o épico dessa selvageria. A natureza os fez bárbaros e capazes da necessária inconsciência. A cultura rudimentar, porém, que adquiriram, pô-los em desequilíbrio com a sua verdadeira *pátria*. O pedantismo matou neles a íntima selvageria. Deixaram de exprimir inconscientemente para ver e explicar. Nunca tais escritores se entenderam secretamente com as coisas de que trataram"[177].

Entre o grito primitivista de Graça Aranha – dado em pleno 1921, quando praticamente todos nossos modernistas estavam encantados com os ícones urbanos da era da máquina, cantados em prosa e verso (sem rima!) pelos vanguardistas europeus – e a constatação serena de missão cumprida presente na retrospectiva realizada por José Lins do Rego em 1952, podemos dizer que estão incluídos a eclosão, o desenvolvimento e a acomodação do modernismo brasileiro[178]. Em 1922, os jovens futuristas haviam apostado na cultura popular: "molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de Klaxon".[179] Mas esta visão foi radicalizada ao serem absorvidos os "elementos bárbaros da nossa formação espiritual" presentes na relação homem e paisagem. A natureza brasílica foi assumida por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade, Raul Bopp, Oscar Niemeyer, Burle Marx e outros não apenas como pano de fundo para a encenação da vida contemporânea, mas em todas as suas implicações conceituais, que envolvem racialidade e cultura. Para além de um elemento cenográfico, a natureza tropical é a própria essência da vida do homem brasileiro nela instalado. Um homem simples, sensível e alegre, atualizando sua existência e sua acomodação no território com as novas aquisições civilizacionais. A reconciliação com o meio físico, segundo o projeto cultural montado no período, pressupunha um reencontro e um acerto de contas com os problemas históricos da racialidade e, em decorrência, à descoberta de uma tradição soterrada. Discurso que normatiza desde então, de forma vigorosa, realizações estéticas da mais alta qualidade e nas mais variadas áreas artísticas – literatura, música, pintura, arquitetura, teatro... Mas, no mesmo tempo que propicia um desenvolvimento estético inusitado no país, ele cria, igualmente, um *terrível interdito* e uma *persistente esfinge* na vida intelectual brasileira: a impossibilidade de qualquer manifestação estético-cultural ser tomada como séria se não for *brasileira*[180]; e sua

---

[177] ARANHA, Graça. *Estética da vida*, p. 117-118.

[178] Em nossa dissertação de mestrado discorremos longamente sobre a hipótese de que nosso modernismo tem parte substancial de suas questões ligadas umbilicalmente à tradição do pensamento brasileiro, mesmo que sua formalização, fortemente marcada pela estética modernista européia, aparentemente desminta tal afirmação.

[179] Manifesto da revista Klaxon, 1922.

[180] Tal convicção pode se erigecer em convicções grotescas. Em 1967, no III Festival da Música Popular Brasileira, que aconteceu no Teatro Paramount, em São Paulo, Gilberto Gil e o grupo *Mutantes* de Arnaldo Baptista e Rita Lee, foram proibidos de se exibir a música *Domingo no Parque* acompanhados de guitarras elétricas pois elas seriam, segundo a organização, incompatíveis com uma música autenticamente nacional. Gilberto Gil transformou-se, ao longo dos anos, com guitarra e tudo, num dos ícones da chamada

invisibilidade como discurso normativo ao se apagar como discurso e se perenizar como se fosse a própria realidade histórica. Ao imputar ao "outro" – que pode ser o parnasianismo, gongorismo, o arcadismo, o simbolismo, o naturalismo, o neoclássico, o neocolonial, etc. – a pecha de *artificial*, o discurso moderno atribui a si um profundo vínculo orgânico com a vida brasileira. Nesse sentido, a arte que produzem os engajados no projeto não é passível de uma crítica estrutural, muito menos de uma substituição, afinal ela é a própria extensão da vida:

> "Os europeus, que têm medo da selva, imaginam que nela tudo é perigoso. O brasileiro, que a venceu, ainda guarda em relação a ela vestígios de rancor. Mas esse terrível ressentimento está em vias de desaparecer. Uma retomada de contato possibilitou fazer as pazes. O homem e a paisagem não são mais inimigos. Os pintores não têm mais vergonha de nossas cores, nem de nossa luminosidade. Um Cícero Dias, mesmo longe de seu país, coloca na tela o verde do mar de Boa Viagem, os azuis, os amarelos, os vermelhos das flores de Pernambuco. Conserva-se, a milhares de quilômetros, um homem que traz no sangue a *autenticidade* de seu pedaço de terra natal".[181]

Roberto Burle Marx: integração entre pintura moderna e mata tropical

> "A solução colonialista que condenara a grande palmeira imperial não fizera mais do que copiar os jardins românticos, *avant la lettre*, do fim do século XVIII. Burle Marx mostrou o caráter falso dessa pretensa solução ao ir buscar o material de que carecia nas fontes verdadeiras, isto é, na vegetação brasileira de recursos inesgotáveis, desde a floresta amazônica, de onde nos trouxe espécimes em todo o esplêndido vigor de sua selvajaria, aos fundos das casinhas de caboclo ou à beira dos caminhos, onde foi apanhar plantas e flores abandonadas, desprezadas, mas familiares à ambiência da roça brasileira, como os cães vagabundos, sem donos, dos fundos de quintal", Mário Pedrosa[182].

O arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx[183] cumprirá, na evolução da arquitetura moderna brasileira, um papel de primeira grandeza, não só pelo seu reconhecido talento pessoal, que resultou numa obra inovadora, mas também pela função chave que desempenhará na legitimação dos exemplares arquitetônicos como verdadeiros *espécimes brasileiros*. Ao longo de sua extensa vida profissional – onde teve a oportunidade única de fazer dobradinha com Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Rino Levi, Vilanova Artigas e outras estrelas de primeira e segunda grandeza de nossa arquitetura – Roberto Burle Marx percorreu caminhos variados, fez experiências diversas, mas sempre mantendo um valor originário – a de que o jardim é um artifício que deve reintegrar o homem à sua paisagem natural. Os ensinamentos que recebeu ainda muito jovem de Lúcio Costa se incrustaram de tal forma em seu modo de ver o mundo que parecia não se dar conta do fato. Nas diversas entrevistas dadas – que é o material que dispomos diante de sua atitude refratária ao texto

---

MPB, recolocando a questão novamente nos trilhos da tradição modernista. Não há dúvida que Oswald de Andrade aprovaria a síntese em questão.

[181] REGO, José Lins do. O homem e a paisagem, p. 304. Grifo nosso.

[182] PEDROSA, Mário. O paisagista Burle Marx, 1958. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, p. 267.

[183] Roberto Burle Marx (1994–1909) nasceu em São Paulo SP. Era filho do judeu-alemão Wilhem Marx e da recifense Cecília Burle, que constituía uma família rica e culta, muito bem relacionada com artistas e intelectuais, tanto brasileiros como estrangeiros. Em 1928 Burle Marx visita com a família a Alemanha. Descobre em as plantas tropicais brasileiras no Jardim Botânico de Dahlem e conhece as obras de Manet, Monet, Renoir, Paul Klee e Matisse, com especial interesse por Pablo Picasso e Vicente Van Gogh. De volta ao Brasil, freqüentará a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro no início década de 30, durante a direção de Lúcio Costa, que o convida para realizar o primeiro jardim de sua longa carreira, da casa Scwhartz e o colocará no meio da primeira geração de arquitetos modernos brasileiros. Sua participação, como paisagista, dos projetos do MES, Pampulha, Ibirapuera, Parque do Flamengo e Brasília, são decorrências desse contato inicial. Em 1934 a 1937 teve uma importante passagem pelo Recife, onde participou da Diretoria de Arquitetura e Construções e realizou suas primeiras obras públicas. Sua obra, que alia noções aprofundadas de ecologia e botânica aplicadas e uma sólida formação nas artes plásticas, ganha projeção internacional no início da década de 40, no bojo do sucesso da arquitetura moderna brasileira [Fontes: OLIVEIRA, Ana Rosa de. Bourlemarx ou Burle Marx?; SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx. Paisagens transversas*].

teórico –, as referências de Burle Marx ao velho mestre são sempre simpáticas, mas se restringem, em geral, ao comentário do episódio de sua iniciação profissional nas artes do paisagismo e à rica experiência da convivência pessoal, mas sem entrar no mérito das claras influências intelectuais. Em entrevista dada a Damián Bayón na década de 70, ele afirma que "quando jovem, vivia na mesma rua que Lúcio Costa. Ele me conheceu quando eu tinha 14 ou 15 anos e esse fato contribuiu para minha carreira. Ele viu o jardim que eu realizava em minha própria casa e, como naquele tempo construía a residência de uma família Schwartz, convidou-me a fazer também aquele jardim"[184]. Contudo, não há, no nosso entendimento, como compreender a fundo a obra paisagística de Roberto Burle Marx sem levar em conta o tributo devido a Lúcio Costa.

É recorrente nos textos sobre Burle Marx o papel decisivo que teve em sua vida a descoberta das plantas brasileiras apresentadas como espécimes exóticos em jardim berlinense. O episódio foi também elevado à condição de decisivo em sua vida pelo próprio paisagista, que se referiu ao fato diversas vezes: "Fiz uma viagem à Alemanha em 1928, onde vivi um ano e meio em Berlim. Essa viagem me influenciou muito. No Jardim Botânico de Dahlem, que era um jardim extraordinário, vi pela primeira vez, uma grande quantidade de plantas brasileiras, usadas pela primeira vez com objetivos paisagísticos. Nós, brasileiros, não às usávamos, por considerá-las vulgares. Compreendi então que, em meu país, a inspiração deveria se basear, sobretudo, nas espécies autóctones"[185]. O quanto essa lembrança é fidedigna ou uma memória fabricada retroativamente, não temos – infelizmente – como estabelecer. Mas é pouco provável que em 1928 as impressões de encantamento com as plantas autóctones brasileiras tivessem levado Burle Marx à convicção de uma utilização necessária. Afinal, há um passo a ser dado aqui: não é uma valoração plástico-paisagística que leva a uma utilização exclusivista, mas um julgamento mais fundo de *conveniência*, que acreditamos só ter sido possível na sua experiência ao longo dos anos 30.

Sua primeira obra profissional, o jardim da casa de Alfredo Schwartz, de 1932, colocou-o em contato mais íntimo não só com Lúcio Costa, mas também com Gregori Warchavchik, sócio do arquiteto carioca na ocasião. O arquiteto russo já havia anteriormente, em projetos residenciais construídos em São Paulo, dado grande importância ao jardim, contando aqui com a colaboração de sua esposa, Mina Klabin. Demonstrando que, mesmo na condição de migrante estrangeiro, não ficou imune às discussões em curso no modernismo paulista[186] e acabou se enfrentando com a questão da *brasilidade*, mas de uma forma subsidiária pois lhe faltava tanto a vivência como o estudo sistemático em relação às questões abordadas. Já na mítica casa da rua Santa Cruz **[337]**, de 1927-28, e marco histórico de pioneirismo no transplante para o Brasil dos princípios da arquitetura moderna européia, teríamos dois

---

[184] MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração.* Entrevista publicada originalmente em BAYÓN, Damián. Panorâmica de la Arquitectura Latino-Americana, Barcelona, Editorial Blume, 1977, p. 40-63. Em entrevista a Ana Rosa de Oliveira, muitos anos depois, ele volta a dizer praticamente a mesma coisa: "Eu tive sorte porque Lúcio Costa morava na mesma rua que a minha família. Eu o conheço desde os 9 anos. Se hoje tenho 82 e ele tem 90 anos... Isso lhe mostra o que o convívio com pessoas que conhecem... Uma lição de arquitetura do Lúcio é uma lição de mestre". MARX, Roberto Burle. Roberto Burle Marx entrevistado por Ana Rosa Oliveira, 1992.

[185] MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, p. 306. Em outra ocasião, afirmou quase o mesmo, mas dando os créditos ao botânico responsável: "Em Berlim, freqüentei assiduamente o Jardim Botânico de Dahlem. Esse, cujas coleções de plantas, agrupadas por Engler sob critérios geográficos, foram para mim vivas lições de botânica e ecologia. Foi ali onde pude apreciar pela primeira vez, de forma sistemática, muitos exemplares da flora típica do Brasil. Eram espécies belíssimas quase nunca usadas em nossos jardins" MARX, Roberto Burle. Roberto Burle Marx entrevistado por Ana Rosa Oliveira.

[186] Gregori Warchavchik era concunhado do pintor russo Lasar Segall. Ambos judeus, acabaram se casando com as irmãs Mina e Jenny, da rica e culta família Klabin. O parentesco e o compartilhamento do ideário modernista os colocaram no circuito das discussões em curso e que tinham nos Andrades suas figuras de proa.

elementos que atestam a preocupação com a tradição nacional e com a paisagem nativa – a varanda posterior e os jardins. A questão já foi abordada anteriormente por um historiador:

> "A fachada posterior com sua varanda formada pelo telhado esparramado, apresenta certa familiaridade com as construções tradicionais brasileiras, que não se pode advertir contemplando-se apenas a fachada principal. Warchavchik alega que justamente ali estaria, além do paisagismo realizado por sua esposa, Mina – paisagismo que, aliás, estaria sempre marcando uma expressiva presença nas obras futuras do arquiteto –, um exemplo da sua tentativa de construir uma arquitetura que se harmonizasse com a tradição do país"[187].

A preocupação com a tradição vai ser abandonada em suas outras obras, mas não a importância dada aos jardins, que passam a ser considerados um contraponto que acabariam valorizando pelo contraste as formas geométricas do projeto arquitetônico **[338 e 339]**. Em carta datada de 1930 e enviada ao arquiteto Sigfried Giedion, secretário geral do CIAM, Warchavchik explica a função da vegetação em seus projetos: "os nossos aliados mais eficientes, pelo menos no Brasil, são a natureza tropical que emoldura tão favoravelmente a casa moderna com *cactus* e outros vegetais soberbos e a luz magnífica, que destaca os perfis claros e nítidos das construções sobre o fundo verde escuro dos jardins"[188]. Esse papel dado à vegetação – de moldura tropical para o edifício moderno – tem um alcance muito restrito e teve, nas mãos do casal Warchavchik um desenvolvimento acanhado, principalmente se compararmos anacronicamente com as soluções paisagísticas posteriores no Brasil. Mas, ao que tudo indica, a formulação não passou desapercebida ao jovem arquiteto Lúcio Costa. Recém saído das hostes neocoloniais, não havia ainda encontrado um caminho seguro a seguir dentro da cena moderna, e no qual vai dar os primeiros passos em 1934, com os croquis e memorial para a Vila Monlevade. Os projetos desses anos incertos, que Lúcio Costa chama significativamente de *chômage*[189], a maior parte não construídos, são resultados, segundo sua própria opinião, do estudo sistemático que faz dos baluartes da arquitetura moderna européia: "a clientela continuava a querer casas de *estilo* – francês, inglês, *colonial* – coisa que eu então não conseguia mais fazer. Na falta de trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de doze metros por trinta e seis, – *Casas sem Dono*. E estudei a fundo as propostas e obras dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier"[190]. Observando os projetos das *casas sem dono*, de Mies van der Rohe pouco se vê, mas os desenhos mostram um Lúcio Costa familiarizado com o arsenal corbusiano, em especial os pilotis, e também com a rigorosa geometria de Gropius, mas no registro dado por Warchavchik – os volumes simples e homogêneos contrastando com a vegetação tropical adotado nas suas casas paulistas. Nas três casas sem dono **[340 a 342]** de Lúcio Costa temos a presença assinalada e, em duas delas temos redes presas em pilotis, tal como adotaria em Monlevade, em 1934, e três décadas depois, no Pavilhão do Brasil na 13ª Trienal de Milão, em 1964[191] **[343]**. Ainda nos anos 30 projetaria para seu cunhado a chácara Coelho Duarte **[344 e 345]** segundo o mesmo encaminhamento, mas já demonstrando um visível maior controle dos elementos formais

---

[187] FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. Gregori Warchavchik: introdutor da arquitetura moderna no Brasil, p. 16.

[188] Apud FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940* p. 51. Citado também por FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. Gregori Warchavchik: introdutor da arquitetura moderna no Brasil, p. 19.

[189] *Chômage*, em francês, significa tanto a situação de desemprego como a de inatividade. Lúcio Costa dá ao termo um significado muito próximo ao do *ócio criativo* defendido pelos modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

[190] COSTA, Lúcio. Chômage 1932–36. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 83.

[191] Guilherme Wisnik faz interessante ilação sobre a presença das redes no Pavilhão Brasileira para a Trienal de Milão: "A rede, no Brasil, é ao mesmo tempo lugar de descanso e reflexão. É também um objeto artesanal dos mais finos, cuja tessitura denota um saber construtivo paciente e rigoroso. Suspensa pelo tensionamento de cabos, ela parece revelar, como num *ready-made* às avessas, a possibilidade de um lugar artístico em que a gratuidade significa, ao mesmo tempo, empenho, e em que chômage quer dizer produção e criatividade". WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Entre o empenho e a reserva*, p. 49.

modernos e utilizando pela primeira vez o recuo do fechamento na planta inferior para a criação de uma varanda, fórmula repetida com grande êxito no Park Hotel São Clemente vários anos depois.

Roberto Burle Marx ensaia seus primeiros passos profissionais justamente nesse momento de incertezas e mudanças pelo qual passava Lúcio Costa, do qual, inevitavelmente, compartilhou. Convidado pelo próprio arquiteto carioca para ser professor da Escola Nacional de Belas Artes e para ser seu sócio em escritório no Rio de Janeiro, Gregori Warchavchik acaba exercendo sobre Lúcio Costa uma ascendência momentânea, mas significativa e certamente menosprezada pelos críticos e historiadores. Mais do que informar ao anfitrião carioca sobre soluções concretas da relação entre arquitetura moderna e paisagem brasileira, a experimentação já em curso do arquiteto russo assinalavam o enorme desafio envolvido – tanto no aspecto conceitual como nos conhecimentos científicos necessários – desafios para os quais não estava preparado e jamais viria a estar. Com o passar do tempo, questões que eram laterais em Warchavchik – tradição brasileira e natureza tropical – vão se tornar centrais em Lúcio Costa e vai caber a seu pupilo, o jovem Burle Marx, o papel central de enfrentamento de um dos desafios – integrar a arquitetura moderna na paisagem tropical. Coincidência ou não, em seu primeiro projeto paisagístico de maior significação cultural, Burle Marx vai se valer dos *cactus* – tão apreciado por Mina Warchavchik[192] – para obter o tão almejado selo de brasilidade em seu jardim.

Em 1935, na condição de diretor de Parques, subordinado à Diretoria de Arquitetura e Construções da cidade do Recife, Burle Marx vai projetar o Cactário Madalena **[346]** para a praça Euclides da Cunha. Esta e outras propostas de jardins para Recife **[347 e 348]** causaram uma enorme celeuma junto às elites locais e contava com a simpatia dos intelectuais modernos locais – Gilberto Freyre, Joaquim Cardozo, Cícero Dias e outros. Os conservadores, liderados por "Mário Melo, do Instituto Arqueológico do Recife, reagem ao que entendem ser uma tentativa de devolver a cidade para a selva"[193]. Numa contenda onde os dois lados querem ocupar a mesma trincheira de defesa da brasilidade – repetindo curiosamente o confronto entre modernos e neocoloniais na década passada –, as armas usadas são muito distintas: enquanto Melo apela para o passado heróico local ofendido com a retirada de um monumento comemorativo, Burle Marx vai se defender dizendo que está "semeando a *alma brasileira* e divulgando o *senso de brasilidade*"[194].

A defesa que Burle Marx faz da utilização do *cactus* no Recife não se baseia apenas em suas qualidades paisagísticas intrínsecas, mas sobretudo na sua adequação por ser nativa da região. Advoga, já na ocasião, a utilização quase exclusiva de espécimes locais, abrindo exceção apenas para situações onde houver grande semelhança entre o clima original e o do transplante[195]. Mas no Brasil, onde o número de espécies autóctones de árvores e arbustos é infindável, não haveria razão para uso de plantas exóticas, cujo grande prejuízo é transformar o

---

[192] "Os cactus, sem dúvida, juntamente com a vegetação parcimoniosa do paisagismo de Mina Warchavchik, iriam sempre valorizar as obras do arquiteto. Funcionando como esculturas, eles, com sua rigidez orgânica e sua aparência áspera, fazem contraponto com a assepsia geométrica da obra arquitetônica, como é o caso desta residência localizada na rua Itápolis, projetando nas superfícies limpas e brancas o nanquim recortado das suas sombras". FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. Gregori Warchavchik: introdutor da arquitetura moderna no Brasil, p. 19.

[193] SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx. Paisagens transversas*, p. 18.

[194] SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx. Paisagens transversas*, p. 18.

[195] "A magnólia grandiflora é uma árvore da América do Norte. Pode-se usá-la na Argentina porque existem algumas plantas que vão bem com o clima e que dão a impressão que sempre existiram na paisagem". MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, p. 309.

caráter da paisagem[196]. Sua atuação no exterior muitas vezes provocou estupor ou mesmo decepção ao adotar o mesmo princípio, como é o caso do jardim que realizou em Viena em 1962[197] e os Jardins da Exposição Internacional de Caracas (futuro Parque del Este) na segunda metade da década de 50[198]. O princípio defendido pelo paisagista não pode ser confundido com um nacionalismo esquemático, pois prevê uma aprofundada observação do lugar específico aonde será implantado o projeto paisagístico. Então, dentro do mesmo país ou mesmo dentro de uma região geográfica pode haver incompatibilidades, como explica o próprio Burle Marx: "Eu creio que, para fazermos um jardim, temos que começar por entender o ambiente, o meio ambiente. Se eu faço um jardim para o Amazonas, esse mesmo jardim não pode servir para o Rio de Janeiro ou São Paulo. Temos que compreender que devemos utilizar plantas da natureza e, com elas, construir jardins feitos pelo e para o homem"[199]. Muitas vezes pode haver um grande prejuízo quando o autor do jardim não consegue compreender a realidade natural do local, aquilo que não foi elaborado pelo homem, o que o impossibilitará de criar algo devidamente relacionado com o preexistente. É o que ocorreu, segundo Burle Marx, com um paisagista japonês contratado para realizar o jardim do Palácio da Alvorada, a residência oficial do presidente da República em Brasília, que não teria compreendido a paisagem brasileira, dando ao local um *caráter paisagístico japonês*[200].

No entanto, as reações aqui e acolá contra os projetos de Burle Marx se fundam em gostos arraigados, que esperam de um jardim algo que não se conhece, gosto que mantém correspondência com o desenvolvimento de tradições específicas do paisagismo. Sempre haverá quem ache encantador a diferença – um parque exuberante de plantas tropicais no meio de uma cidade moderna de clima temperado ou então um parque com vegetação européia disciplinada com rígida geometria em meio ao caos urbano de uma cidade de algum país pobre e populoso. Cabe aqui uma pergunta que contém implicações diversas: por quê um jardim deve utilizar necessariamente plantas nativas da região? Ora, qualquer que seja a resposta, ela não conseguirá se restringir a aspectos paisagísticos estritos, pois não há como justificar que uma ambiência seja boa ou ruim, ou que as texturas resultantes de uma certa composição vegetativa seja bonita ou feia apenas pela preexistência ou não das espécies utilizadas na região. Os valores de onde se irradia o julgamento de valor encontram-se em outro âmbito, do qual seria muito difícil nos ocuparmos caso fôssemos obrigados a nos restringir às falas esparsas de Burle Marx e caso não tivéssemos a límpida explanação de Mário Pedrosa, que dedicou ao paisagismo ao menos dois artigos.

Num deles, chamado *Arquitetura paisagística no Brasil* e publicado no Jornal do Brasil em 09 de janeiro de 1958, Mário Pedrosa retoma os argumentos desenvolvidos por José Lins do Rego em seu já mencionado artigo *O homem e a paisagem*, publicado na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, a começar da recuperação do velho argumento de Graça Aranha: "o fato é que essa natureza natural, isto é, tropical e exuberante, não era bem vista pelos

---

196 MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, p. 309.

197 "Lembro-me de um jardim que fiz em Viena, no ano de 1962. As pessoas ficaram desiludidas porque pensaram que eu ia fazer – no centro da Europa – um jardim tropical. Que eu ia pôr orquídeas nos álamos, trepadeiras da selva subindo pelos pinheiros. É claro que não fiz nada disso, porque estou convencido de que cada clima tem a sua flora, cuja utilização tem que estar de acordo com o meio físico". MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, p. 311.

198 "Recordo um fato, quando eu trabalhava no Parque del Este, na Venezuela. Havia gente que se aproximava para olhar, e cujo único comentário era: *Isso é puro mato!*". MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, p. 311.

199 MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, p. 305-313.

200 MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, p. 308.

nossos avós. Dela se tinha medo, ou melhor, se tinha vergonha"[201]. Durante o longo período que vai da colônia ao Império, os jardins que foram plantados pelos portugueses no Brasil refletiram a inadequação e a falta de intimidade do colonizador com a natureza. Eles – os jardins – eram "pedantes e artificiais, sem raça e sem vigor, sem a alma da terra que lá fora arrebentava, pujante e luxuriante, nos arbustos e plantas locais, nas flores selvagens dos campos e das florestas, as quais por vezes vinham até a beira do caminho, ali pertinho, bem defronte dos grandes jardins"[202]. O questionável nos jardins exóticos não se encontra nas texturas, colorações, massas, volumes ou dos odores que abrigam, mas na inadequação entre homem e paisagem natural que expressam. Ou seja, segundo a visão de Mário Pedrosa, o paisagismo – tal como as outras artes – só tem sentido e ganha um estatuto superior se interpretar de forma coerente o caráter nacional que, no caso, seria uma forma harmônica de relação entre o homem brasileiro e a natureza tropical. Mas o paisagismo pensado como arte pressupõe uma forma de expressão e não pode se restringir à aplicação de conhecimentos especializados recentes de ciências como a botânica, biologia e ecologia, ou de práticas ancestrais de horticultura e jardinagem. Assim como o conhecimento da língua coloquial e do folclore regional permitiu ao escritor uma expressão literária superior, ou o inventário de modinhas e cantos populares possibilitou ao compositor uma música elevada – casos exemplares de Mário de Andrade e Vila Lobos – o conhecimento sistemático e abrangente da flora brasileira e das especificidades ecológicas e climáticas constituiriam uma condição necessária, mas não uma condição suficiente, para a elaboração de uma arte paisagística relevante e adequada. E esse papel histórico necessário encontrou alguém que o encarnasse: "Foi então que chegou Burle Marx, jovem, robusto, nativo, revolucionário, e acabou com todos esses preconceitos. Graças a ele, a arquitetura moderna brasileira encontrou seu ambiente, sua integração na natureza. E as plantas nacionais plebéias, como, por exemplo, os crótons nativos de que temos mais de uma dúzia de variedades, nos tons mais belos e transparentes, obtiveram carta de entrada nos novos jardins. E o pintor, em Burle Marx, viu logo, na riqueza desses tons, o material ideal para inaugurar no país uma verdadeira arte paisagística"[203] **[349]**.

Se a matéria prima – no caso, a natureza – é brasileira, as idéias estéticas são fortemente marcadas pela modernidade européia. O conhecimento dos princípios formais da abstração pictórica e a sólida compreensão dos valores defendidos pelas vanguardas, aos quais Burle Marx teve acesso ainda na década de 20, o habilitaram a manipular e a codificar de forma apropriada os elementos naturais orgânicos e inorgânicos, transcendendo a situação original de natureza intocada e obtendo uma paisagem transformada onde homem e natureza se reencontraram. Assim, "o jardim de Burle Marx não se subordina à natureza, à arquitetura, ao lugar, à tradição, mas *sua identidade existe em equilíbrio com eles*"[204]. Ou, agora nas palavras de Mário Pedrosa, Burle Marx "tende, antes a definir o espírito do lugar. Estruturando os espaços circundantes, procura o artista criar um contra-ritmo, que ao mesmo tempo isola a unidade arquitetônica para que ela se defina e expanda, numa espécie de acentuação ou complementação de seu partido e de seu programa, e a integra num todo com o meio ambiente, o clima, a atmosfera, a luz, a natureza, enfim"[205]. O processo de criação artística em paisagismo mantém, portanto, uma completa simetria com as outras artes: um primeiro momento de

---

[201] PEDROSA, Mário. Arquitetura paisagística no Brasil, 1958. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, p. 282.

[202] PEDROSA, Mário. Arquitetura paisagística no Brasil, 1958. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, p. 283.

[203] PEDROSA, Mário. Arquitetura paisagística no Brasil, 1958. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, p. 283.

[204] OLIVEIRA, Ana Rosa de. A construção formal do jardim em Roberto Burle Marx.

[205] PEDROSA, Mário. O paisagista Burle Marx, 1958. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, p. 287.

levantamento extensivo da variabilidade de espécies existentes em estado natural e uma pesquisa aprofundada das relações que elas mantém entre si e com o meio onde vivem; e um segundo momento de elaboração formal, de criação estética, aonde a matéria prima disponível se eleva ao estatuto de arte segundo valores subjetivos ou objetivos do artista[206]. É exatamente por esse motivo que Burle Marx vai reeditar as velhas viagens de estudos dos modernistas paulistas, agora não mais para conhecer fazendas e igrejas esquecidas nas vilas interioranas, mas para descobrir orquídeas e bromélias. Comentando uma expedição científica realizada pelo paisagista à Amazônia – viagem que dura 53 dias e passa, entre outros lugares, por Boa Vista, Serra do Caiapó, Cuiabá, Porto Velho, Manaus e Belém – a historiadora Vera Beatriz Siqueira faz o seguinte comentário, entremeado por passagens retiradas do relatório da expedição:

> "O objetivo principal da expedição é *ampliar o vocabulário jardinístico, através da descoberta de novas plantas*, além de *valorizar a flora brasileira*, renovando o *espírito dos viajantes europeus* oitocentistas, tais como Von Martius, Saint-Hilaire e Gardner. A rotina austera de observação, coleta de espécies, documentação e catalogação, embalagem das plantas vivas, prensagem e secagem do material de herbário, aliada aos hábitos de dormir em acampamentos nos postos de gasolina e de fazer apenas duas refeições ao dia, contribuiu para acirrar o tom científico e aventureiro da viagem"[207].

Colada na própria descrição do paisagista, a historiadora não se dá conta de que as semelhanças entre as expedições são grandes, mas também são as diferenças. As viagens dos naturalistas estrangeiros eram missões científicas de levantamentos, onde os envolvidos, quase sem exceção, objetivavam o trabalho de taxionomia das espécies encontradas, ou seja, a ampliação da classificação em curso dos seres vivos da natureza, no caso, vegetais. Evidentemente os resultados seriam utilizados nas mais diferentes áreas, inclusive a artística, mas a finalidade das viagens, do ponto de vista dos seus participantes, era muito objetiva e específica. No caso de Burle Marx, sua viagem é a primeira parte do seu trabalho – o trabalho de campo da coleta –, e a segunda, tão ou mais importante do que esta, se daria em prancheta, com desenhos e croquis, e *in loco* na implantação do projeto. Do ponto de vista cultural e histórico, as expedições dos estrangeiros, financiadas direta ou indiretamente pelos governos centrais, constituem a ponta avançada e aparentemente neutra do colonialismo europeu, enquanto que as viagens do paisagista brasileiro fazem parte dos esforços, empreendidos pelas elites intelectuais dos grandes centros urbanos, de desvendamento da realidade desconhecida do imenso interior do país. Se nos aspectos científico e aventureiro as viagens se assemelham, o mesmo não pode ser dito dos aspectos profissional, histórico e simbólico.

Se for para fazer um paralelo, seria muito mais oportuno, em nossa opinião, comparar suas viagens com as realizadas pelos modernistas paulistas na década de 20 e as dos arquitetos do SPHAN a partir da década de 30. Vera Beatriz Siqueira não faz qualquer ilação nesse sentido, como de resto não faz qualquer tipo de paralelo entre o procedimento estético de Burle Marx e os princípios desenvolvidos por Mário de Andrade e Lúcio Costa nas suas buscas pela brasilidade na cultura e na arte brasileiras. Salvo engano de nossa parte, o arquiteto carioca é mencionado uma única vez – episódio do convite para o jardim na casa Schwartz[208] –

---

[206] A analogia do seu trabalho com a pintura e outras artes era usual no discurso de Burle Marx: "Não quero fazer um jardim que seja somente pintura. Mas também não posso deixar de reconhecer que a pintura influiu muito em minhas concepções de paisagismo. Trata-se de certos princípios, princípios gerais de arte, que estão indissoluvelmente ligados entre si. Essa é a coisa mais importante. Saber como estabelecer um contraste, como utilizar uma vertical, a analogia de formas, de volumes, a seqüência de certos valores. São princípios que se podem aplicar à música, à poesia. Sem esses princípios, creio que, simplesmente não se pode praticar qualquer forma de arte". MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, p. 307-308.

[207] SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx. Paisagens transversas*, p. 7. Em itálico, as passagens retiradas do relatório original de Burle Marx e entre aspas no texto da autora.

[208] SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx. Paisagens transversas*, p. 11.

e o escritor paulista está ausente de seu livro. O que não deixa de ser integrante, afinal a discussão sobre a opção preferencial pela planta autóctone é uma presença constante na argumentação da historiadora e sua busca, em excursões ao ar livre, foi uma constante na sua vida. Em setembro de 1965, durante uma expedição botânica no Morro do Chapéu, interior da Bahia, Burle Marx presenciaria a morte arquiteto paulista Rino Levi, com quem compartilhou durante anos da amizade e do prazer pelas viagens de estudo e coleta **[350 a 352]**. Ao não dar atenção aos vínculos intelectuais existentes entre as jornadas exploratórias da tradição e da natureza, Vera Beatriz Siqueira obtém um resultado muito limitado sobre a genealogia da operação intelectual realizada por Burle Marx: ou ela não existe – seria ela uma geração espontânea ou uma invenção de sua lavra –, ou ela simplesmente não tem importância. Vale ressaltar que a historiadora aponta com clareza os dois momentos do trabalho do paisagista e aos quais nos referimos anteriormente: "articulam-se, portanto, dois procedimentos: o ecológico e o lingüístico. Por um lado, observar e respeitar a relação da planta com o seu habitat, seus processos de crescimento, germinação e florescimento; por outro, transformar cada planta em signo de um discurso plástico coerente"[209]. Como descrição do trabalho isolado de Burle Marx, está perfeito!

Burle Marx passou a compartilhar com Lúcio Costa, desde o início da sua vida profissional, um conjunto de valores culturais que convergem para a brasilidade. A sua obra vai passar por mudanças no aspecto expressivo, mas o cerne vai permanecer sempre – a predileção pela planta autóctone. A hegemonia de uma visão mais ecológica do início, e que tem no conjunto de jardins recifenses sua grande expressão, vai cedendo aos poucos espaço para as preocupações formais cada vez mais alinhadas com a evolução das artes plásticas modernas na Europa. Já no início da década de 40, quando se ocupa dos jardins do edifício-sede do Ministério de Educação e Saúde **[353 e 354]**, Burle Marx abandona as formalizações mais clássicas em prol da abstração. O próprio paisagista tem consciência da transformação, apesar de insistir em coerências retroativas: "Inicialmente meus jardins tiveram um enfoque ecológico. Mas esse enfoque é bastante relativo. Eu fiz, por exemplo, o jardim do MEC com umas manchas bastante abstratas, pois nessa época eu já conhecia Arp. De modo que não se pode dizer que meus jardins, mesmo nos seus inícios tivessem uma preocupação essencialmente ecológica"[210]. O paisagista Fernando Tábora, seu colaborador durante anos, tinha uma clareza maior da trajetória do mestre: "seu salto evolutivo do classicismo de Pernambuco para as *amebas* do MEC equivale aos mesmos passos dados pelos arquitetos da época, tal como Lúcio Costa no Brasil e Villanueva na Venezuela; do academicismo para a Modernidade. O valor de Burle Marx foi de ter dado o salto junto com eles"[211]. A composição com formas livres, em geral ondas amebóicas coloridas que se expandem e reverberam nas massas vegetativas, passou a conviver com uma abstração geométrica mais rígida a partir de meados dos anos 50 e início dos anos 60 **[355 a 358]**. É bem provável que Burle Marx tenha assimilado, consciente ou inconscientemente, a crítica crescente que se fazia na Europa – Max Bill e Bruno Zevi, principalmente – à gratuidade da forma livre na arquitetura moderna brasileira. O endereço principal da crítica é Oscar Niemeyer, mas não seria de se estranhar que o paisagista tenha se incomodado com as observações ácidas e tenha adotado um novo arsenal formal, onde impera um controle mais rígido do projeto.

---

[209] SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx. Paisagens transversas*, p. 33.

[210] MARX, Roberto Burle. Roberto Burle Marx entrevistado por Ana Rosa Oliveira.

[211] Entrevista de Fernando Tábora à Ana Rosa de Oliveira, em 8 de janeiro de 1997. Apud MARX, Roberto Burle. Roberto Burle Marx entrevistado por Ana Rosa Oliveira.

O pensamento paisagístico de Burle Marx mantém outros vasos comunicantes com valores éticos, morais e culturais do movimento moderno, tanto na sua matriz européia como na sua versão nacional. A crença no poder regenerador da arquitetura moderna, as implicações essencialmente coletiva que lhe cabe, o papel pedagógico a cumprir – são valores que se comportam como linhas mestres no raciocínio e na ação do paisagista. "São Paulo que, para mim, é uma cidade monstruosa, crescendo desastradamente e, na qual, as áreas verdes são cada vez mais escassas"[212], diz a Damián Bayón na década de 70, assustado com o crescimento desorganizado da cidade cuja principal área verde é de sua responsabilidade, o Parque do Ibirapuera **[359 e 360]**. Situação que não é particular à capital paulista, mas existente em todos os grandes centros urbanos acometidos pela explosão demográfica, cujos habitantes urgentemente "precisam de grandes áreas verdes, que devem ser previstas em todos os projetos de urbanismo, para que as populações possam viver um pouco melhor"[213]. O diagnóstico está fundado em valores difusos oriundos dos pensamentos higienista e romântico, aonde a relação do corpo e do espírito com a natureza são uma necessidade existencial. "Parece-me que o jardim", afirma nesse sentido o paisagista, "tem uma função muito importante, porque ajuda a viver ao ar livre. O jardim público é fundamental nas grandes cidades modernas, que tendem a ser monstruosos labirintos de casas e ruas"[214].

E o destino lhe propiciará participar de dois dos projetos paisagísticos mais significativos do século XX – o Parque do Flamengo **[361 e 362]** e Brasília **[363 e 364]**–, aonde poderá colocar em prática seus conhecimentos ecológicos, sua aptidão estética e seu ideário político-social. Sobre a nova capital do país, não tem qualquer dúvida de sua superioridade urbanística em relação aos outros grandes centros urbanos: "É importante falar sobre Brasília, onde colaborei muito com Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Se compararmos Brasília com as outras cidades brasileiras, os jardins constituem a grande diferença. Em Brasília, as construções de todo o tipo – residencial, administrativo – possuem sempre áreas verdes onde as pessoas estão intimamente em contato com a vegetação"[215]. Ao falar do maior parque urbano do mundo, que ajudou a construir no aterro do Flamengo, Burle Marx salienta outra finalidade do paisagismo, que compartilha com a arquitetura moderna – a pedagogia: "No Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro, por exemplo existem áreas dedicadas a esportes, a piqueniques, outras a restaurantes populares, outras ainda em que se faz uma verdadeira exposição da flora brasileira, quase desconhecida para o grande público. Ali se criou, também, um aquário **[365]**. Para mim, o jardim deve possuir qualidades didáticas. A partir do jardim, pode-se distribuir muitos ensinamentos, estimulando o povo a viver melhor"[216]. A correta estruturação das áreas livres das grandes cidades não é a reposição de uma natureza perdida, mas a elaboração de um artifício que corresponda a uma integração homem-paisagem adequada ao homem moderno, que lhe traga não apenas a paz de espírito mas também a elevação intelectual e a responsabilidade coletiva pela preservação da natureza, da qual o parque é apenas um simulacro. Antes de tudo – e essa é a grande lição ecológica de Burle Marx – é necessário sempre ter em conta que "com o desenvolvimento, com o chamado *progresso*, infelizmente se

---

[212] MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, p. 306.

[213] MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, p. 312.

[214] MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, p. 310.

[215] MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, p. 305-313.

[216] MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, p. 311-312.

destruiu muito. Sobretudo com os meios de destruição de que dispomos hoje: o *Bulldozzer* pode destruir, em uma hora, o trabalho que a natureza levou milhões de anos para concluir"[217].

[217] MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, p. 311.

ANEXO 2: Parque Guinle (anos 40), Lúcio Costa

Numa tarde do começo dos anos 40, fui procurado no escritório do Castelo onde o *Ministério* "nasceu", por Armando Faria de Castro, que conhecera em Ouro Preto quando ele era estudante e fazia parte, com outros "bem nascidos" do Rio, de Minas e de São Paulo, da "República dos Lindos". A cidade ainda não era turística, mas apenas vetusta e universitária – as igrejas e os estudantes é que tomavam conta dela e lhe davam vida.

Disse-me então que os herdeiros de Eduardo Guinle – o visionário e gastador – encaravam a contingência de ter que abrir uma rua no parque da mansão para obter renda, e já estavam com um projeto de prédios de estilo *afrancesado* para "combinar" com o palácio; ele, desconfiado, entendeu que deviam me consultar.

E, de fato, ponderei que a vinculação de uma coisa com a outra resultaria numa espécie de "casa grande e senzala", relação de dependência que talvez não agradasse aos futuros moradores.

Aconselhei então uma arquitetura contemporânea que se adaptasse mais ao parque do que à mansão, e que os prédios alongados, de seis andares, fossem soltos do chão e dispusessem de "loggias" em toda a extensão das fachadas, com vários tipos de quebra-sol, já que davam para o poente. Foi o primeiro conjunto de prédios construídos sobre pilotis e o prenúncio das superquadras de Brasília.

Lamentavelmente os corretores da época não souberam "vender" as inovações e assim os proprietários, a meio caminho, foram levados a fazer outra coisa na parte restante do terreno.

Lembro que no primeiro prédio, com frente para a rua Gago Coutinho, os vidros fixos dos peitoris das janelas de guilhotina que descem até o piso, foram pintados, na sua face interna, com um bonito azul mais sobre o cobalto, cuja escolha me dera muito trabalho.

Na volta de uma viagem, anos depois, passando por ali um belo dia, tomo um susto: com a melhor das intenções e grande dispêndio, haviam trocado os "meus" vidros pintados por vidros azuis de verdade, só que, desta vez, de um imenso azul *shocking*.

Este remanso urbano, construído por iniciativa de Cesar Guinle, foi a primeira experiência de um conjunto habitacional residencial de apartamentos destinados à alta burguesia, e também onde primeiro se aplicou, de forma sistemática, depois de tantas tentativas frustradas, o partido de deixar o térreo vazado, os pilotis de Le Corbusier, que se tornariam de uso corrente na cidade.

Mas houve ali outra particularidade que passou desapercebida aos próprios usuários, ou seja, o propósito de fazer reviver, nas plantas de apartamento, uma característica da casa brasileira tradicional; as duas varandas, a social e a caseira – dois espaços, um à frente, para receber, outro aos fundos, ligado à sala de jantar, aos quartos e ao serviço. E isto merece uma explicação.

A cultura aborígines só influiu na casa inicial brasileira em uma coisa – a sua planta. As feitorias foram as primeiras casas, eram verdadeiros alpendrados, onde se cozinhava e dormia. O fogo na parte central, os catres ou redes em volta, ou seja, o próprio partido da casa indígena.

BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO

Com o fechamento dessa área coberta, para resguardo e defesa, conservaram-se dois segmentos abertos, um à frente, outro aos fundos, correspondentes precisamente às duas bocas da oca nativa.

À medida que o programa social evolui e a casa adquire sentido familiar, a planta se define. O centro do primitivo retângulo de quatro águas passa a ser amplo recinto fechado, de telha-vã e chão de terra batida ou piso de lajotas de barro, contidas por duas varandas, uma à frente, outra aos fundos, e por sua vez entaladas entre corpos laterais compartimentados.

É nesse *foyer* ou *hall*, de cunho ainda mais medieval, que se dispõem os cavaletes com pranchões à guisa de mesa e bancos corridos, e se armam as trempes e assam as caças, a fumaça saindo por entre as telhas.

No século XVII o esquema se apura; a capela ocupa um dos compartimentos extremos, contíguos à varanda da frente, servindo o outro de camarinha para a hospedagem dos forasteiros que assim não participavam da intimidade da casa. Os exemplos de taipa de pilão, que o Patrimônio (SPHAN) salvou em São Paulo, onde o clima é justamente mais frio, são preciosos testemunhos dessa fase.

No transcurso do século XVIII a varanda dos fundos passa a ser sala de jantar, envidraçada ou não, conforme a região, surgindo então os puxados. Já no século XIX as casas de arrabalde se alongam em profundidade, e extensos corredores, para os quais se abrem os quartos, ligam a sala da frente, de visitas, e seu terraço de chegada, à sala de jantar e à varanda caseira, aos fundos, com escada de acesso ao quintal.

Foi a essência deste esquema tradicional que se pretendeu reviver nos apartamentos do Parque Guinle: uma espécie de jardim de inverno, contíguo à sala de estar e um cômodo sem destino específico, ligado aos quartos e ao serviço; um mais formal e outro mais à vontade, correspondendo assim à varanda caseira. Mas os corretores não souberam vender a idéia, e assim a oportunidade de recuperar esse partido ainda válido, e restabelecer o vínculo, se perdeu.

Natureza, raça e história: sobre a genialidade de Oscar Niemeyer

> *"Se as idéias corbusianas foram tão bem recebidas pelos brasileiros foi porque, antes de serem modernas, elas captaram e reforçaram alguns dos grandes mitos cultuados nessa parte da América desde o seu descobrimento, dando-lhes nova formulação e uma proposta capaz de torná-los realidade. Mitos como, por exemplo, o da assimilação da imagem do Brasil a um paraíso tropical, e o da busca, que ainda nos acompanha, nesse paraíso natural, de uma Utopia: a construção de uma sociedade ideal num mundo inteiramente novo", Margareth Silva Pereira et alii* [218]

Em nossa tentativa de explicar os motivos da grande aceitação de Le Corbusier no Brasil, tivemos a oportunidade de afirmar que, dentre tantos motivos, talvez o principal tenha sido o fato dele dizer o que os brasileiros não só compreendiam, mas que também gostariam de

---

[218] PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, SANTOS, Cecília Rodrigues dos; Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 12.

ouvir. Uma sintonia que colocava à tona um conjunto de valores, não tanto sobre o papel específico da arquitetura na relação entre homem e paisagem, mas principalmente as convicções dos problemas a serem enfrentados. Margareth Silva Pereira, em artigo de 1990[219], já havia abordado a questão, mas explorando aspectos teóricos que não tivemos ainda a oportunidade de desenvolver a contento. A autora faz inicialmente uma explanação do desenvolvimento do tema *natureza* – ou *paisagem*, quase sempre seu sinônimo – nas matrizes intelectuais européias desde a Renascença até o início do século XX, demonstrando que a transformação da sensibilidade frente ao meio natural foi fortemente afetada pela colonização da América. A dificuldade do estabelecimento do homem europeu num meio adverso e hostil se refletiu na produção intelectual nos mais variados âmbitos – literatura, filosofia, arquitetura, etc. – registros diretos ou indiretos das metamorfoses sofridas pela sensibilidade. A esse rebatimento constante entre as idéias e concepções da inter-relação homem-paisagem, Margareth Silva Pereira vai chamar de *jogo entre afirmação-homem e a presença-natureza*, expressão recortada diretamente de Le Corbusier – "Então, no Rio de Janeiro, cidade que parece desafiar radiosamente toda colaboração humana com sua beleza universalmente proclamada, somos possuídos por um desejo violento, louco talvez, de tentar, aqui também, uma aventura humana – o desejo de jogar uma partida da *afirmação-homem* contra ou com a presença-natureza"[220] –, mas com a preocupação de elevar seus termos à categoria de conceitos explicativos.

O mencionado jogo tem como principal conseqüência mudanças históricas sensíveis na relação natureza-civilização, campo de forças bipolar que concebe, ao longo do tempo, a natureza tropical ora como o *locus* paradisíaco, ora como um território primitivo cheio de deformidades e insuficiências. Durante os séculos XVI e XVII, a identificação da mata luxuriante como jardim edênico servia como contraponto para a convicção dos limites da civilização, onde seu excessivo artificialismo sufocava o significado profundo de uma possível harmonia do homem com o meio natural. O século XVIII vai vivenciar, segundo a autora, uma mudança aguda desse jogo, com as duas principais vertentes culturais sufocando as forças latentes presentes no estado de natureza – tanto as que dignificavam o homem natural, como as que insidiosamente o colocavam diante do pesadelo, da angústia e até mesmo da loucura ou extinção. De um lado, o pensamento romântico, com sua estética das ruínas, traz para o âmbito da continuidade histórica humana os efeitos do passar do tempo, apaziguando o terror sublime frente à eternidade produzido pela contemplação da natureza. Tal acomodação sensível, que transforma as ruínas em monumentos de um memorável passado comum, vai ter outra derivação na arquitetura revoLúcionária da ilustração. Boullé e Ledoux, com seus fantásticos edifícios monumentais, "colocam o gesto do arquiteto frente a forças cósmicas, frente até mesmo à própria morte"[221]. O sufocamento histórico da sensibilidade diante do mundo natural, promovido por estas duas vias estético-culturais, teria – ainda segundo a opinião de Margareth da Silva Pereira – uma enorme repercussão no Brasil:

> "É esse culto do monumento, é esse desejo de passado – mas não de qualquer passado – dominante na cultura brasileira do século XVIII e XIX e fortemente presente até hoje que marca novos tempos para a arquitetura. Atitude que se contrapõe ao abandono e gozo frente ao presente e ao desejo de construção do novo, do diferente, que dominaram as práticas construtivas durante mais de dois séculos e meio, mesmo quando esses europeus desterrados aparentemente reproduziam a tradição. O modelo a partir do final

---

[219] PEREIRA, Margareth da Silva. A arquitetura brasileira e o mito.

[220] CORBUSIER, Le. Corolário brasileiro. PEREIRA, Margareth Campos da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 89.

[221] PEREIRA, Margareth da Silva. A arquitetura brasileira e o mito, p. 13.

> do século XVIII é claro: ele é a longa e evolutiva estrada que retira os homens da barbárie e os encaminha à civilização"[222].

Estamos no período da supremacia dos ensinamentos de Grandjean de Montigny, arquiteto francês que veio ao Brasil pelas mãos da família real. Durante o século XIX o gesto organizador de suas convicções neoclássicas se generaliza nas mais variadas obras de arquitetura, urbanismo e paisagismo, ambicionando o controle não só do espaço, mas também do tempo, convertendo os elementos materiais mais significativos em monumentos comemorativos. A cidade torna-se, assim, um oásis civilizacional, recalcando as forças pujantes da natureza que a envolvia. Até mesmo as palmeiras – sinal da presença paradisíaca nos trópicos desde os primeiros momentos da descoberta – serão convertidas em marcos dos *lugares da memória coletiva* – na verdade, da memória oficial forjada – ao simbolizarem a passagem do Imperador pela localidade, seqüestro que não lhes retiraram o silencioso papel de guardiãs das portas do paraíso.

Esse extenso ciclo da hegemonia do culto ao monumento, que expressava o desejo de um passado da evolução civilizacional, teria novos encaminhamentos no início do século XX. "Com o movimento moderno, sobretudo a partir da visita ao Brasil de Le Corbusier, a paisagem exuberante dos trópicos era repotencializada"[223] Seria o momento da retomada da consciência da presença da natureza tropical exuberante, de seu portento, como bem expressa frase de um Blaise Cendrars surpreso e impressionado diante da paisagem do Rio de Janeiro: "o que quer que eles façam com seu pequeno urbanismo, serão sempre esmagados pela paisagem"[224]. Diferentemente do que imaginou José Lins do Rego, em seu já comentado artigo *O homem e a paisagem* – onde supunha que Le Corbusier superava a sombria persistência do terror humano diante da natureza, esta *repotencialização* seria uma retomada, por parte de nossos arquitetos, de um tema essencial que estava abandonado: "entre 1940 e 1960" – argumenta Margareth da Silva Pereira – "a prática da arquitetura no Brasil, particularmente aquela que pressentiu no discurso corbusiano a voz de uma memória sufocada, encontraria sua força de invenção justamente na atualização do velho jogo afirmação-homem, contra ou com a presença-natureza"[225].

A expressão *memória sufocada* parece indicar a crença em uma essência trans-histórica legada ao presente pelo passado, hipótese confirmada pela própria autora, que afirma que o desejo expresso por Le Corbusier – o de "jogar uma partida da *afirmação-homem* contra ou com a presença-natureza" – "soldava velhos mitos sufocados durante mais de um século pelo peso da história e que reexplodiam agora com toda potência. Desejo de construção do novo e desejo de desfrute de um jardim – secularmente tidos como antagônicos – se aliavam nas mãos de um homem, de um homem, de um arquiteto, para desenhar uma história nova"[226]. Coube a Le Corbusier sintetizar duas correntes culturais que tiveram presença marcante durante os primeiros séculos de colonização – a crença utópica na criação de um novo mundo num novo território, e a busca do paraíso terreal perdido desde tempos imemoriais. Uma corrente, progressista, voltada para o futuro; outra, regressiva, atraída pelo passado – ambas colocadas no limbo pela aposta civilizada do romantismo e da ilustração. A crença na sobrevivência

---

[222] PEREIRA, Margareth da Silva. A arquitetura brasileira e o mito, p. 13.

[223] PEREIRA, Margareth da Silva. A arquitetura brasileira e o mito, p. 15.

[224] Apud CORBURSIER, Le. O espírito sulamericano. PEREIRA, Margareth Campos da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 71.

[225] PEREIRA, Margareth da Silva. A arquitetura brasileira e o mito, p. 16.

[226] PEREIRA, Margareth da Silva. A arquitetura brasileira e o mito, p. 16.

dessas crenças durante todo o século XIX, como um caudal subterrâneo, tem precedente interessante.

Carlo Ginzburg, historiador italiano, em instigante estudo sobre o cotidiano do Friuli italiano no século XVI, viu nas heresias do camponês Domenico Scandella – vulgo Menocchio, que mereceu a condenação da Santa Inquisição – a manifestação de "uma religião camponesa, intolerante quanto aos dogmas e cerimônias, ligada aos ciclos da natureza, fundamentalmente pré-cristã"[227]. Sobrevivente da esmagadora presença da igreja católica durante a Idade Média como uma "corrente subterrânea"[228], ela teria vindo à tona nas palavras de Menocchio, mas também alguns poucos anos antes, nos poemas sacros de um camponês de Lucca, de pseudônimo Scolio. Seus versos falam de uma comunidade em estado de natureza, convivendo em harmonia e seguindo códigos simples e destituídos de dogmas religiosos, uma clara descrição do país de *Cocagne*, uma das várias versões prosaicas do paraíso terrestre. Ginzburg, contudo, dá sentido preciso à metáfora do caudal subterrâneo, quando fala dos conteúdos presentes nas heresias de Menocchio e Scolio: "o elemento decisivo é um estrato comum de tradições, mitos, aspirações, transmitidos oralmente através das gerações. Em ambos os casos, fora o contato com a escrita na escola que fizera esse estrato profundo aflorar"[229]. Ginzburg entende que, por mais remota que estejam as raízes da visão de mundo, ela necessariamente passa por um mecanismo transmissor que garante sua sobrevivência em um determinado âmbito da comunidade, mesmo que à margem da visibilidade maior dada pela cultura grafada. O indivíduo histórico, por mais *excepcional* que possa ser, é incapaz de inventar do nada uma cosmovisão que faça sentido coletivo. "Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um. Com rara clareza e lucidez, Menocchio articulou a linguagem que estava historicamente à sua disposição"[230].

Essa digressão – feita por nossa conta e risco – parece dar certa legitimidade à hipótese de Margareth da Silva Pereira, que atribui a Le Corbusier o papel de soldador de velhos mitos adormecidos. Contudo, restaria à historiadora providenciar um registro mais claro da transmissão, ao longo do período de hegemonia de outras idéias, dos mitos a serem fusionados pelo arquiteto suíço-francês. No nosso entendimento existe aqui, contudo, um problema de ordem teórica. A transmissão subterrânea da qual nos fala Ginzburg é feita pela tradição oral e ganha visibilidade histórica quando volta a ser cifrada de forma organizada, entrando em choque com de visões de mundo mais divulgadas ou hegemônicas. No percurso feito pela historiadora brasileira, que registra o jogo das relações entre homem e natureza ao longo dos séculos, a prioridade é para as palavras cultas de filósofos, críticos e artistas. Durante o longo período da hegemonia do ciclo onde prevalece a aposta na *civilização*, aonde exatamente teriam sobrevivido as antigas crenças e convicções? Caso estivessem nas páginas dos livros, seria fácil resgatá-las, mas então não haveria porque falar em transmissão subterrânea. Se elas permaneceram hibernadas nas crenças e valores populares de alcance restrito, seria necessário um trabalho adequado de levantamento e um esforço extra para recuperar os liames pouco visíveis entre elas e a soldagem realizada por Le Corbusier.

Entendemos ser um trabalho árduo e, provavelmente, inútil. É muito mais plausível entender a rápida e profunda aceitação de Le Corbusier pela correlação das idéias que expôs e as discussões culturais em curso naquele momento no Brasil. A amplitude das mesmas era

---

227 GINZBURG. Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*, p. 209.

228 GINZBURG. Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*, p. 213.

229 GINZBURG. Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*, p. 216.

230 GINZBURG. Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*, p. 27.

dada pelas demandas antagônicas de uma elite intelectual que apostava num futuro civilizado, mas que se sentia na obrigação de acertar as contas com o passado para garantir a autonomia e a originalidade do próprio caminho. Se a história das nossas impossibilidades era fruto da superioridade européia, eles entenderam que uma autonomia não seria possível usando exatamente os mesmos mecanismos civilizacionais e culturais dos dominadores. A elevação do país à condição superior só se daria se fosse encontrada a fórmula justa, que possibilitasse dar vazão às deficiências agudas que atormentavam a nacionalidade. As noções de síntese e integração, forjadas pelos Andrades e companheiros, são fruto exatamente deste momento cultural. Os antigos mitos não sobreviveram organicamente em caudais subterrâneos, mas foram reinventados pelos modernistas paulistas, ainda na década de 20, para cumprirem o papel simbólico de um passado nobre, substituindo a trágica histórica da escravidão. Era necessário encontrar algo nosso que fosse um dístico, um símbolo de nosso valor e, quiçá, de nossa superioridade (para sermos mais precisos, era necessário – antes de qualquer coisa – inventar um *nós*). A antiga tradição da busca do paraíso terreal – desenterrada, é bom que se diga, pelo modernista de primeira hora Sérgio Buarque de Holanda[231] – mostrou-se uma excelente matéria prima para suas criações. A frase que engloba todo esse esforço intelectual encontra-se no manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade: "Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Ori Villegaignon print terre.* Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos"[232]. Suprema ousadia, Oswald de Andrade atribui todas as transgressões estéticas e políticas libertárias da história moderna européia ao contato com o Brasil Caraíba. Mergulhados na selva, em estado quase de natureza, comandados pelo amoroso Matriarcado do Pindorama, preservados da infecção católica e de outros interditos civilizados, os indígenas brasileiros teriam legado à civilização ocidental as possibilidades de sua própria redenção. Mito regenerador, que sublimava todas insuficiências e defeitos atávicos imputados ao homem da terra pelo colonizador. Ao que tudo indica, a síntese entre o "desejo de construção do novo e desejo de desfrute de um jardim" – apontada por Margareth da Silva Pereira – se iniciou com a vinda de Le Corbusier, mas este papel eficiente só foi possível graças à preexistência de um quadro histórico-cultural, onde suas palavras fizeram sentido e puderam ganhar expressão.

A historiadora tenta situar Lúcio Costa diante do desafio proposto por Le Corbusier, constatando que no arquiteto carioca se revela tanto o entusiasmo da ambição pelo novo, como a melancolia do reencontro com a natureza. A positividade do primeiro se revela com mais rapidez, sendo transparente no edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, no plano piloto de Brasília, no plano urbanístico para a Barra da Tijuca e nas residências dos anos 40. Contudo, "mais complexa de se entender é uma certa melancolia entrevista em algumas de suas obras. Melancolia capaz de conceber a arquitetura como uma sucessão de fronteiras que vão anulando os limites do artifício frente à paisagem até recolocar o homem em pura contemplação da natureza"[233]. Uma natureza entendida na sua versão paradisíaca, que solicita "arquiteturas que declinam qualquer ambição à permanência", "deliberadamente *não-acabadas*"[234]. Elementos da arquitetura, da paisagem controlada, dos objetos selecionados – varandas, vedações permeáveis com treliças, palmeiras, redes... –, presentes no Parque

---

231 Ver HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso.*

232 ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios.* p. 14.

233 PEREIRA, Margareth da Silva. A arquitetura brasileira e o mito, p. 19.

234 PEREIRA, Margareth da Silva. A arquitetura brasileira e o mito, p. 19.

Guinle, como já estiveram na Vila Monlevade, que incitam à contemplação, à dissolução frente à natureza. A antinomia proposta na obra de Lúcio Costa nos parece muito oportuna. De fato, nos parece correto dizer que a limpidez e clareza de alguns projetos de sua lavra – caso do MES, do qual falamos, e de Brasília, que será abordado a seguir – denunciam uma filiação direta ao modernismo europeu. Também nos parece sugestiva a alusão à melancolia, que estaria alimentando as "arquiteturas minuciosamente construídas para evocar o paraíso"[235]. Se estamos conseguindo acompanhar o que a autora nos diz, o sentimento melancólico é resultante de uma determinada interação homem-natureza, onde o espírito se vê paralisado pela compreensão limite da transitoriedade da vida. A arquitetura resultante só poderia ser, tal como imaginamos acontecer com as estátuas inacabadas de Michelangelo, a materialização dessa inércia do espírito[236].

Contudo, vale lembrar que euforia e melancolia são facetas de um mesmo tipo psicológico no ponto de vista da psicanálise – o *maníaco-depressivo*. Na tradição européia, aonde Freud foi buscar sua matéria prima, euforia e melancolia aparecem como características constantes dos artistas[237]. A "normalidade" cotidiana é habitada pela rotina, pela vida pedestre, pelas ambições realizáveis, pelas conquistas serenas, pelas projeções seguras. Ela é a soma de todos os mecanismos psíquicos que driblam dia após dia a consciência da inevitabilidade da morte e da insanidade que se volta para a construção do absoluto. A manifestação maníaco-depressiva é sintoma de que a "normalidade" foi suspensa, permitindo a oscilação do espírito entre os extremos. Transpondo e metaforizando, poderíamos supor que a oscilação existente na obra de Lúcio Costa, além de um possível sentimento personalizado, aponta para a própria ambivalência do projeto cultural idealizado pelos modernistas brasileiros. Atravessado por sínteses irrealizáveis – modernidade e tradição, civilização e natureza, utopias progressistas e mitos regressivos – este projeto condiciona a produção estética brasileira a uma perene ciclotimia entre a alegria e a tristeza. Em Lúcio Costa seria observável a mesma alternância de sentimentos presentes na obra-prima de seu símile na literatura, Mário de Andrade. Macunaíma, o *herói de nossa gente*, é impulsionado por um entusiasmo tão grande quanto inesgotável, o que não o impede de ser abatido pela *preguiça*..., pela doença, pela sensualidade lúbrica que leva à letargia pós-coito. Não há luta que não encare, o que não o impede o desenlace melancólico da rapsódia: "É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva,se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu"[238]. Melancolia que só não é maior do que este pungente parágrafo do epílogo:

> "A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói"[239].

---

235 PEREIRA, Margareth da Silva. A arquitetura brasileira e o mito, p. 19.

236 Erwin Panofsky faz interessante registro da vida artística de Michelangelo no meio neoplatônico florentino, onde a angústia melancólica é o atributo maior do gênio artístico. PANOFSKY, Erwin. *O movimento neoplatônico e Miguel Ângelo. Estudos de iconologia. Temas humanísticos na arte do renascimento.*

237 Ver WITTKOWER, Rudolf y Margot. *Nascidos bajo el Signo de Saturno.*

238 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*, p. 166.

239 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*, p. 168. Interessante notar que as aves falantes são associadas ao *locus* paradisíaco desde a antiguidade. "Mas onde o papagaio se insere de modo ainda definido no cenário edênico é uma certa descrição de Arnoldo de Bonneval, mencionada por Patch. Todos os estereótipos dessa paisagem, tal como foi se constituindo durante a Idade Média, estão presentes no texto: a amenidade do sítio corresponde bem à noção do homem feito à imagem de Deus; não se conhece ali neve ou granizo, e nada é triste ou corrupto; sem haver febre ocorre o antídoto, e não existindo defeitos na Natureza, lá aparecem os remédios. Ausentes o horror hibernal e as intempéries; prevalece constante a

Solidão, esquecimento, melancolia. Perenidade, vastidão, silêncio. Integração do homem na natureza, sonho cultural que anula a própria cultura. As coincidências das personalidades de Mário de Andrade e Lúcio Costa são muitas; a simetria de ambas as obras só não é mais assombrosa do que nossa incapacidade média de enxergá-la. O papel de liderança ideológica que exercem em suas respectivas áreas de atividades é análogo, assim como a importância e a qualidade da produção artística. Mas não idênticas a ponto de podermos trocá-los de posição. Além da antecedência de suas idéias e obras, Mário de Andrade leva flagrante vantagem na arte que escolheu, afinal a literatura é o mundo da imaginação, da sugestão, do sonho. As incongruências e impossibilidades podem se transformar, com a devida capacitação estética, em qualidades. Palavras driblam as leis da física, os princípios da lógica e o bom senso rotineiro. Poderíamos dizer o mesmo da arquitetura?

A presença dessa tristeza na obra de Lúcio Costa não escapou à observação arguta de Sophia S Telles em artigo publicado em 1989, onde tenta estabelecer proximidades e diferenças entre os ideários de Lúcio Costa e Le Corbusier. Ao contrário de Margareth Pereira, que a vê como uma das características recorrentes nas obras do velho mestre, Sophia Telles tenta circunscrevê-la à obra de juventude de Lúcio Costa: "Em alguns de seus textos iniciais, Lúcio demonstra uma certa melancolia, quase um conformismo diante da pobreza do país, do povo inculto. Em algum momento chega a falar da precariedade da *raça* e que, no fundo, cultura é uma coisa de raça"[240]. A autora menciona de passagem a ambigüidade existente entre o atavismo – portanto, desconfiança quanto à imutabilidade das coisas – e a confiança na "produção industrial e a educação impulsionada pela autoridade do Estado"[241], que agiriam como alavancas da transformação social. Temos aqui, repostos em outros termos, a mesma relação ambivalente entre o conformismo melancólico frente ao destino inevitável e a confiança no poder transformador da civilização moderna. Os elementos trocados – *natureza* e *raça* – fazem parte do mesmo universo intelectual e são, em certas circunstâncias intercambiáveis, mas este fato não merece maior atenção da autora, mesmo que se refira mais uma vez, em outra passagem, à questão da racialidade. Lúcio Costa, bem lembra Sophia Telles, toma como base referencial para sua arquitetura a casa do colono – não as igrejas ou palácios do período colonial – por entender ser ela a expressão mais justa do *aspecto viril da raça*[242].

> "Sem esquecer, por fim, a *casa mínima*, como dizem agora, a dos colonos e – detalhe importante este – de todas elas a única que ainda continua viva em todo o país, apesar de seu aspecto tão frágil. É sair da cidade e logo surgem à beira da estrada, como se vê pouco além de Petrópolis, mesmo ao lado de vivendas de verão de aspecto cinematográfico. Feitas de *pau* do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para toda a família – crianças de colo, garotos, meninas maiores, os velhos –, tudo se mistura e com aquele ar doente e parado, esperando... (...) e ninguém liga de tão habituado está, pois aquilo faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho – é o chão que continua... Mas, justamente por isso, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação

---

primavera, e tudo quanto há vai em aumento pela própria harmonia do tempo. Para completar o quadro, no topo do cedro e de outras árvores, cantam a fênix, perenemente vivaz, e o papagaio, e uma só é a harmonia dos pássaros inumeráveis, louvando, cada qual à sua maneira, e celebrando, jubilosos, o Criador". HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*, p. 208. Tendo na inversão paródica um dos mecanismos estilísticos fundamentais de sua rapsódia, Mário de Andrade coloca o papagaio como narrador de um paraíso desabitado.

240 TELLES, Sophia S. Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo, p. 79-80. Sophia Telles refere-se, nesta passagem, especificamente a um texto de 1929, intitulado *O arranha-céu e o Rio de Janeiro.*

241 TELLES, Sophia S. Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo, p. 80.

242 TELLES, Sophia S. Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo, p. 76-77.

> respeitável e digna; enquanto os *pseudomissões, normandos ou colonial*, ao lado, não passa de um arremedo sem compostura"[243].

Sophia Telles enxerga aqui um vínculo com a linhagem francesa que parte de Viollet Le Duc, o que não deixa de estar correto. Mas seria mais apropriado aproximar as convicções de Lúcio à uma tradição que se forma algumas décadas antes, e que relaciona de forma mais explícita os aspectos em questão: "a doutrina da estreita correlação existente entre a arte e as condições climáticas, raciais e morais foi firmemente estabelecida pelos teóricos do romantismo, em particular Madame de Stäel e Chateaubriand, e por figura de segundo time como Hazlitt e De Quincey na Inglaterra"[244]. Essas correlações, que mais tarde se estabilizaram na famosa tríade de Hippolyte Taine – *a raça, o meio geográfico e o momento social* [245]–, tiveram grande penetração no Brasil durante o século XIX e podem ser verificadas nas mais variadas manifestações culturais, como é o caso de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, cujos três capítulos seguem regiamente os três conceitos. As referências à racialidade e à natureza tropical estão longe de ser extemporâneas no seio de nosso modernismo. Ao contrário, são noções essenciais para compreendermos a visão de mundo primitivista engendrada pelo modernismo de São Paulo. As diversas teorias de determinismos mesológicos e/ou raciais eram moeda de troca na maior parte dos "retratos do Brasil" esboçados no final do século XIX e início do século XX e foram incorporadas por nosso modernismo em sua síntese antropofágica.

Lúcio Costa, por diversas vezes, se referiu à arte e à arquitetura como expressões da íntima correlação entre homem e meio físico, mas provavelmente nunca de forma tão explícita como no seu projeto de ensino de desenho, publicado originalmente em 1948. Segundo ele, caberia ao professor da quarta série do aprendizado "concluir, reconhecendo, juntamente com os alunos, a impossibilidade de se estabelecer um estalão de medidas capaz de dosar a maior ou menor beleza artística de obras que são, como essas, expressões legítimas de épocas, raças, culturas, concepções e temperamentos diferentes: é que, na verdade, todas são belas, cada qual à sua maneira"[246]. Falta à citação, como podemos constatar, uma menção à natureza, mas em outro texto da década de 40 e publicado em 1952, Lúcio Costa trata da mesma questão, colocando o termo faltante e omitindo agora a referência explícita à raça: "pode-se então definir a arquitetura como construção concebida com a intenção de ordenar e organizar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa"[247]. Em um dos seus textos mais conhecidos, de 1951, Lúcio Costa volta à carga: "a origem da arte é sempre interessada, pois a sua ocorrência depende sempre de fatores que lhe são alheios – o meio físico e econômico-social, a época, a técnica utilizada, os recursos disponíveis e o programa escolhido ou imposto"[248]. Segundo essa tradição intelectual que remonta ao romantismo, a raça é um produto da interação do homem com o meio físico onde está estabelecido. Por sua vez, a produção cultural produzida por esse homem específico traz em seu ventre as características básicas de seu caráter.

---

[243] COSTA, Lúcio. Documentação necessária. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 459. Para melhor compreensão do que está em questão, fizemos um recorte maior do que Sophia Telles.

[244] RYKWERT, Joseph. *La casa de Adán en el Paraíso*, p. 43.

[245] Ver TAINE, Hippolyte. *Historia de la literatura inglesa*.

[246] COSTA, Lúcio. Ensino de desenho, 1948. *Sobre arquitetura* (org. Alberto Xavier), p. 156.

[247] COSTA, Lúcio. Considerações sobre arte contemporânea. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.*, p. 246.

[248] COSTA, Lúcio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.*, p. 166.

Lúcio Costa salienta a distinção entre a *origem* das artes – justamente os condicionantes do meio físico, da raça e do momento histórico – e a essência da arte – a sua *finalidade plástica* isenta, momento no qual o artista vai sempre poder escolher entre "duas cores, duas tonalidades, duas formas, dois partidos igualmente apropriados ao fim proposto, nessa escolha última, ela tão só – *arte pela arte* – intervém e opta"[249]. São justamente estes dois vetores – um condicionante, outro arbitrário – que fazem com que a arte tenha certa constantes em áreas geográficas específicas, ao mesmo tempo em que passa por constantes transformações. Adotar a distinção entre concepção *estática* da forma e a concepção formal *dinâmica*, concebida pelos historiadores alemães do início do século XX, em especial Heirich Wölfflin, foi um passo fácil de ser dado por Lúcio Costa. A primeira, correspondente a uma constante verificável na arte mediterrânea, há uma "predominância dos volumes geométricos e da continuidade dos planos de contorno definido e a conseqüente sensação de densidade, de equilíbrio, de contenção". A segunda, corresponde a uma constante particular onde "a energia concentrada no objeto parece querer liberar-se e expandir", própria das artes gótica, barroca, hindu, eslava, árabe, iraniana e sino-japonesa. E complementa Lúcio Costa: "a cada uma dessas concepções formais, tanto estática como dinâmica, corresponde portanto, originalmente, um habitat natural"[250]. Heirich Wölfflin, na busca do entendimento da relação entre constantes e mudanças na arte, estabelece que uma mesma obra obedece às demandas de quatro instâncias: o *estilo pessoal*, o *estilo da escola*, o *estilo do país* e o *estilo da raça*. E aconselha os estudiosos: "Deparamo-nos aqui, em todos os pontos, com as bases do sentimento nacional, onde o gosto formal entra em contato direto com os elementos espirituais e morais, e a história da arte terá diante de si gratas tarefas, tão logo passe a abordar sistematicamente a questão da psicologia nacional da forma [...] Épocas diferentes produzem artes diferentes; o espírito da época mescla-se ao espírito da raça"[251].

Retomando o fio da meada – a predileção de Lúcio Costa, mencionada por Sophia Telles, pela casa do colono como a expressão mais ajustada do *aspecto viril da raça* –, podemos agora ter a noção da amplitude dessa escolha. O compromisso moderno de Lúcio Costa, assumido no final da década de 20, traz consigo, de contrabando, diversos outros, muitos deles contraditórios com a nova predileção. Os termos de seu vocabulário – *melancolia*, *raça*, *natureza tropical*, *integração*, *contemplação*, etc, – foram importados de outras cenas culturais e amplamente utilizada pelo modernismo brasileiro. A "integração com a natureza" está prevista no telurismo cósmico de Graça Aranha como o principal desafio da arte brasileira e foi perseguida pela poesia pau-brasil e antropofagia oswaldianas, assim como pelo integralismo nativista dos verde-amarelos de Plínio Salgado. Com tais contatações, talvez possamos dar uma outra amplitude à seguinte constatação de Sophia Telles sobre a Brasília de Lúcio Costa:

> "A forma de integração da paisagem que Lúcio preconiza distancia-se mesmo da síntese entre natureza e cultura própria de Corbusier, apesar dos amplos espaços entre as unidades de habitação serem como a referência direta. A diferença entre os dois arquitetos é que Corbusier não deixa de ordenar todo o ambiente segundo as regras da visualidade, pelas quais o objeto construído mantém-se com autonomia. Embora ambos os arquitetos tenham uma formação de raiz acadêmica, orientada para a composição do espaço, a modernidade de Corbusier não terá sido suficiente para diluir o sentido lírico que Lúcio confere à paisagem. Ao mesmo tempo em que seu projeto faz da técnica a forma inaugural do futuro, seu plano parece reiterar a memória da colônia, pela

---

[249] COSTA, Lúcio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.*, p. 166.

[250] COSTA, Lúcio. Considerações sobre arte contemporânea. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.*, p. 247.

[251] WÖLFFLIN, Heirich. *Conceitos fundamentais da história da arte*, p. 8-9.

> disposição em manter a presença rarefeita da escala urbana na geografia extensa do Planalto"[252].

Caberia aqui um último comentário sobre um aspecto de extrema relevância abordado por Sophia Telles: *o papel do artista dentro dessa definição de arte*. Segundo a historiadora, para Lúcio Costa o papel ativo de configurar o espaço moderno fica reservado à racionalidade técnica, cabendo à arte o sentimento e a intuição de integrar a cultura do passado à nova civilização. Em decorrência, "o artista deve condensar as aspirações do povo, deve catalisar as emoções populares, e comover com sua obra o coração das massas. É como se o artista devesse sintetizar o sentimento do país. E é o sentimento, e não o julgamento da arte, que está em questão"[253]. Tal formulação, de genealogia romântica, mas muito corrente no início do século XX nas mais variadas versões ("O artista é antena de sua época", diz Ezra Pound; "O artista é antena da raça", diz Glauber Rocha) tem uma nuance de extrema importância em nosso modernismo, que pode ser encontrada, provavelmente pela primeira vez, no *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade. Já sob forte influência de *Totem e Tabu*, de Sigmund Freud, livro que acabara de ler, o intelectual modernista vai definir que o objeto ou conteúdo da poesia é o lirismo que perpassa a coletividade – "uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo"[254] – e define de maneira clara e precisa a inscrição do artista neste contexto:

> "Si um artista brasileiro sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque como gênio saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau Weber Wagner Mussorgski). Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico porque não tem Gênio por mais nacional (Rabelais Goya Whitman Ocussai) que não seja do patrimônio universal. E se o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porque incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário"[255].

Para Lúcio Costa, no rastro de Mário de Andrade, os dois tipos de artistas – o gênio e o rotineiro – cumprem, dentro de suas possibilidades individuais, o mesmo papel social de forjar uma arte nacional. Os rotineiros com uma participação mais baixa e horizontal, mais próxima da base cultural popular. Os gênios, de forma mais elevada, mais artística, mais pura e por isso mesmo – paradoxalmente – mais próxima da alma do povo. Entre eles, artistas diversos, ocupando posições intermediárias, conforme o talento pessoal que possuem. Eis o motivo pelo qual Lúcio Costa sentiu-se no direito – e na obrigação – de comparar Niemeyer a Aleijadinho, ao mesmo tempo em adotava conscientemente o resguardo e a modéstia típica do mestre de obras. Os personagens ocupam o papel que lhes cabe no enredo histórico. Niemeyer e Aleijadinho cumprem, em circunstâncias culturais distintas, o mesmo papel de elevar a cultura popular brasileira ao estatuto de arte. No período colonial, as igrejas barrocas eram a expressão mais alta e erudita do lirismo nacional, a arquitetura tradicional consubstanciava a praticidade rotineira da vida simples do povo. Ou seja, a arquitetura realizada pelos mestres anônimos tinha seu valor derivado diretamente da *autenticidade* garantida pela maior proximidade com as manifestações populares, enquanto a qualidade da arquitetura de Aleijadinho derivava de uma triagem operada pelo artista, uma escolha, uma *intenção plástica*. A mesma intenção plástica

---

[252] TELLES, Sophia S. Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo, p. 92.

[253] TELLES, Sophia S. Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo, p. 80.

[254] ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. p. 16.

[255] ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. p. 19.

que permitiu a Oscar Niemeyer, em outro momento histórico, expressar a rocha dura da nacionalidade: "Foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma com que já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho"[256]. Contudo, se é certo que as convergências histórico-culturais estão prenhes de virtualidades, sempre há o risco de não surgir a personalidade capaz de captar as possibilidades latentes. Para que o lirismo nacional, disperso na base cultural, se materialize como obra de arte superior, é necessário o acaso de uma personalidade, o surgimento de um gênio. Está aqui o segredo, a chave do enigma: o "milagre" é o surgimento da personalidade de Oscar Niemeyer. Gênio da raça, sua sensibilidade superior consegue materializar o espírito coletivo nacional latente através das possibilidades virtuais da nova técnica, obtendo uma nova arquitetura, nunca antes imaginada, nunca antes vista, arquitetura que integra a mais pura essência da nacionalidade em uma forma inovadora. Formas livres, que desenham arquitetura como expressão de nossa gente e da nossa natureza[257]. Enquanto isso, no extrato logo abaixo da hierarquia cultural, entre a "muita construção" sem qualquer interesse e o "milagre" genial, é possível distinguir "alguma arquitetura" de excepcional qualidade, conformando uma arquitetura brasileira que "já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade do gênio artístico nativo."[258]

O enorme esforço de Lúcio Costa em elevar Niemeyer ao panteão teve como fiel da balança o movimento contrário de seu mergulho no ostracismo. Mas, antes do repousante resguardo na intimidade que manteve por tantos anos, reclama para si, na já comentada Carta-Depoimento de 1948 endereçada a Geraldo Ferraz, um papel modesto na constituição da arquitetura moderna brasileira:

> "Quanto à minha contribuição para a formação dele, foi bastante discreta. Conforme tive ocasião de esclarecer certa vez em conversa ao Sr. Barão de Saavedra, limitou-se ao jardim da infância profissional e nunca se viu professor de primeiras letras pretender participar da glória dos grandes homens. A que atribuir então o título indevido e impróprio, conferido à minha revelia, por alguns arquitetos, ex-alunos da antiga Escola Nacional de Belas-Artes, responsáveis pela publicação que dá motivo ao presente depoimento? Sem falsa modéstia, e uma vez que a lisonja deve ser desprezada, atribuo aquela iniciativa à posição um tanto especial que ocupo no quadro geral dos acontecimentos que então sucederam e ao propósito de quererem assinalar, de alguma forma, essa minha participação indireta no processo de que resultou a evidência da Arquitetura Brasileira contemporânea"[259].

---

[256] COSTA, Lúcio. Depoimento, *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 199. No início de sua carreira intelectual, Lúcio Costa valorizava apenas a arquitetura do mestre de obras e via na obra de Aleijadinho uma incompatibilidade com a sensibilidade nacional. A mudança do ponto de vista permitiu o ajuste conceitual que estamos aqui apresentando. "Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura. A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça e tudo que ele fez foi magro, delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranqüilas, e tudo que ele deixou é torturado e nervoso. Tudo nela é estável, severo, simples, nada pernóstico. Nele tudo instável, rico, complicado, e um pouco precioso. Assim toda a sua obra como que desafina de um certo modo com o resto da nossa arquitetura". COSTA, Lúcio. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional. *Sobre arquitetura* (org. Alberto Xavier), p. 14-15.

[257] "Gosta da beleza. A mulher o fascina e a natureza o emociona". NIEMEYER, Oscar. *Meu sósia e eu*, p. 11. Oscar Niemeyer falou, por diversas vezes em sua vida, que sua arquitetura se inspirava nas montanhas de Minas Gerais pintadas por Guignard e nas curvas da mulher brasileira.

[258] COSTA, Lúcio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, p. 170.

[259] COSTA, Lúcio. Carta depoimento. *Sobre arquitetura* (org. Alberto Xavier), p. 125-126.

A esperança de Brasília e o silêncio de Lúcio Costa

> *"No processo de seu desenvolvimento, muitas vezes as grandes nações encontram seu símbolo e, indubitavelmente, Brasília é um símbolo desse gênero. Quase todas as grandes cidades haviam-se desenvolvido por si mesmas, em volta de um lugar privilegiado. Que hoje a História contemple conosco o despontar das primeiras edificações de uma cidade feita surgir unicamente pela vontade humana. Se renascer a velha paixão das inscrições nos monumentos, gravar-se-á sobre os que aqui vão nascer;* Audácia, energia, confiança. *Não se trata de vossa divisa oficial, mas talvez da que vos dará a posteridade. Sabeis – como o sabem todos os artistas, mas como os governos não o sabem tão bem – que as formas destinadas a perpetuar-se na memória dos homens são formas inventadas. Nesta cidade que tem sua origem na vontade de um homem e na esperança de uma Nação, como as antigas metrópoles surgiram da vontade espiritual de Roma ou dos herdeiros de Alexandre, o Palácio da Alvorada que edificastes, a catedral que haveis projetado nos trazem algumas das formas mais arrojadas da arquitetura, e, ante os esboços da futura Brasília, percebemos que a cidade inteira será a mais ousada que jamais o Ocidente haja concebido. Em nome de tantos monumentos ilustres que povoam nossa memória, graças vos sejam dadas por haverdes depositado confiança em vossos arquitetos para criar a cidade e em vosso povo para que lhe tenha amor", André Malraux*[260]

A inauguração de Brasília em março de 1961 teve repercussão mundial, com a mídia reverberando a notícia e causando grande impacto na comunidade internacional, em especial nos meios arquitetônicos. Dos quatro cantos do planeta começaram a chegar legiões de arquitetos, ávidos para conhecer a primeira capital nacional totalmente planejada segundo o receituário moderno e que os brasileiros ousaram construir em apenas 3 anos[261]. A arquitetura moderna brasileira, já muito divulgada então nas revistas internacionais especializadas, com a construção de Brasília conheceria o ápice de sua fama. Durante os dez anos seguintes à inauguração da nova capital, centenas de arquitetos e urbanistas colocaram o Brasil em suas escalas de viagem e, invariavelmente, a nova capital como ponto obrigatório de passagem. Dentre eles, diversos arquitetos famosos, que aproveitavam para entabular contatos institucionais e profissionais, proferir palestras e conhecer ao vivo as obras que só conheciam pelas publicações. A transformação de Brasília em Meca arquitetônica teve um empurrão oficial e grande empenho por parte dos arquitetos brasileiros. Com evidente intenção de divulgação e propaganda, a cidade ainda em construção sediou, em setembro de 1959, o *Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte*, com o sugestivo tema "A Cidade Nova – síntese das artes"; que prosseguiu e se encerrou posteriormente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Estiveram presentes importantes arquitetos e críticos, tanto da arquitetura como das artes plásticas. Entre os profissionais atuantes na arquitetura, estiveram presentes Richard Neutra, William Holford – presidente do Júri do concurso de Brasília –, Stamo Papadaki – que havia lançado seu importante livro sobre a obra de Oscar Niemeyer há apenas quatro anos –, André Bloc, Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Eero Saarinen. Dentre os críticos e escritores,

---

[260] Discurso de André Malraux, ministro da cultura de Charles de Gaulle, proferido em 1958, em sua visita às obras de Brasília. Reproduzido em "Brasília é audácia, aqui se vai erguendo a Capital da Esperança". Correio Paulistano, São Paulo, ano 106, n. 31.877, 3. caderno, 27 fev. 1960, p. 5.

[261] O projeto de Le Corbusier para a capital do Estado de Punjab, Chandigarh, no noroeste da Índia, é um pouco anterior e sua construção não foi tão imediata como Brasília. De qualquer forma, também lá se verificou o fenômeno das viagens de estudos por parte de arquitetos de todo o mundo.

destaque para Will Grohmann, Tomás Maldonado, Jorge Romero Brest, Frederick Kiesler, François Le Lionnais, Meyer Schapiro, Sandberg e Carola Giedion. Dentre os brasileiros, Mário Pedrosa e Oscar Niemeyer, sendo que a presença deste último acabou salientando a ausência de Lúcio Costa, que preferiu enviar um trabalho escrito. O impacto causado pela construção de Brasília – cujas obras concluídas e em construção puderam ser visitadas pelos congressistas, ciceroneados por pelo arquiteto responsável – acabou polarizando as discussões, que abordaram os vários aspectos suscitados por uma nova cidade. As opiniões emitidas eram quase unanimemente elogiosas, com a importante exceção de Bruno Zevi, convicto do formalismo exagerado da arquitetura moderna brasileira, em especial a de seu maior nome, Oscar Niemeyer[262].

O arquiteto inglês J. M. Richards, que conheceu a cidade recém-inaugurada, em 1960, destaca a *simplicidade clássica* e a *eficácia funcional* da concepção artística de Lúcio Costa: "é interessante notar que, ao passo de um plano formal e simétrico como este, representando, de fato, a tradição renascentista do padrão que *cresce* organicamente do interior para o exterior, um plano desse tipo prometia plenamente ser eficiente do ponto de vista funcional"[263]. Poucos anos depois, em 1965, a mesma simplicidade foi destacada pelo arquiteto norte-americano John Garbes, catedrático de Arquitetura da Universidade de Harvard[264]. O romeno Nathan Shapira, desenhista industrial e diretor de arte da Universidade da Califórnia que esteve na capital brasileira em 1969, ficou admirado com a beleza dos edifícios de Niemeyer – em especial a Catedral de Brasília e o Palácio dos Arcos – e mostrou-se surpreso com a importância dada à arquitetura pelo governo brasileiro, mas manifestou seu descontentamento com o desenho industrial brasileiro, ainda incipiente, carente de uma maior aproximação entre a indústria e a escola"[265]. O arquiteto israelense Moshe Safdie, radicado no Canadá, responsável pelo célebre *Habitat 67*, um dos mais significativos conjuntos residenciais já construídos com os princípios de industrialização, visitou Brasília em 1967[266] e, no ano seguinte, foi a vez do

---

[262] ACRÓPOLE. Congresso Internacional da AICA. São Paulo, ano 22, nº 252, out. 1959, s/n. Além dos intelectuais mencionados, estavam previstas as presenças importantes de Amancio Williams, Gillo Dorfles, Sigfried Gideon e J. J. Sweeney, das quais não temos confirmação.

[263] RICHARDS, J. M. (depoimento). Famoso arquiteto inglês pôs Brasília nas nuvens. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano 106, n. 31.921, 4. caderno, 21 abr. 1960, p. 5-6.

[264] ACRÓPOLE. São Paulo, ano 27, n. 316, abr. 1965, p. 20.

[265] ACRÓPOLE. São Paulo, ano 30, n. 359, mar. 1969, p. 11-12.

[266] ACRÓPOLE. São Paulo, ano 29, n. 344, out. 1967, p. 17.

[267] ACRÓPOLE. São Paulo, ano 30, n. 352, jul. 1968, p. 10.

[268] ACRÓPOLE, São Paulo, ano 26, n. 311, out. 1964, p. 21.

urbanista norte-americano Albert Mayer[267]. Ainda dentre as presenças ilustres, cabe assinalar a presença em Brasília, durante o ano de 1966, do fotógrafo especializado em arquitetura, o norte-americano G. E. Kidder-Smith, responsável junto com Philip L. Goodwin pelo livro-catálogo *Brazil Builds*, editado em 1943[268]. Outros intelectuais menos votados também aportaram no planalto central para conhecer a nova capital: o crítico de arquitetura japonês Ryuichi Hamaguchi, em 1964[269]; o arquiteto australiano Jon Mitchell[270],em 1965; o arquiteto alemão Helmuth Borchert[271], no mesmo ano; e o jornalista holandês F. van Dongen[272], em 1966. São comuns também as excursões em grupo de jovens arquitetos estrangeiros, que aproveitam para fazer um *tour* pelas principais cidades e acabam sempre passando por Brasília:

> "Visitou as cidades brasileiras de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Belo Horizonte uma delegação de arquitetos holandeses, em viagens de estudos"[273].

---

269 ACRÓPOLE, São Paulo, ano 26, n. 311, out. 1964, p. 21.

270 ACRÓPOLE. São Paulo, ano 27, n. 319, jul. 1965, p. 18.

271 ACRÓPOLE. São Paulo, ano 27, n. 319, jul. 1965, p. 18.

272 ACRÓPOLE. São Paulo, ano 27, n. 327, abr. 1966, p. 19.

273 ACRÓPOLE. São Paulo, ano 27, n. 327, abr. 1966, p. 19.

274 ACRÓPOLE. São Paulo, ano 28, n. 328, mai. 1966, p 18.

275 ACRÓPOLE. São Paulo, ano 27, n. 315, mar. 1965, p. 23.

276 ACRÓPOLE, São Paulo, ano 26, n. 311, out. 1964, p. 21.

277 ACRÓPOLE. São Paulo, ano 29, n. 340, jun. 1967, p. 17.

278 ACRÓPOLE. São Paulo, ano 29, n. 345, nov. 1967, p 13.

279 "O projeto do museu de Brasília, devido à difícil situação político-financeira do Brasil, será protelado. [...] A correspondência silencia sobre a continuidade do projeto da Casa da Cultura da França". PEREIRA, Margareth Silva e outros. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 258.

> "Uma delegação integrada por professores e alunos do Curso Vivo de Arte da Universidade Autônoma Nacional do México esteve em visita a São Paulo, a fim de ver as principais obras arquitetônicas da cidade, especialmente o Parque Ibirapuera. A delegação esteve ainda nas cidades de Brasília, Rio de Janeiro, Salvador, Ouro Preto e Congonhas do Campo"[274].

> "Recebeu o Brasil a visita de duas delegações de arquitetos, a primeira proveniente da Inglaterra e a segunda da França. Os vinte profissionais ingleses que estiveram em nosso país, visitaram o Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Da cidade francesa de Lyon provinham os doze arquitetos componentes da delegação francesa, que além de terem percorrido aquelas mesmas cidades, visitaram ainda Congonhas do Campo e Ouro Preto"[275].

Nos anos imediatamente posteriores à sua inauguração, diversos arquitetos importantes a visitaram Brasília, já contratados para realizar projetos das embaixadas e outros edifícios de representações diplomáticas. Em 1964, o casal de arquitetos ingleses Alison e Peter Smithson, comissionado pelo Ministério das Relações Exteriores da Grã-Bretanha chegou para planejar a futura Embaixada da Inglaterra no Brasil[276]. Em 1967, o arquiteto norte-americano William H. Metcalf esteve visitando a cidade, após receber a encomenda para projetar uma das residências oficiais da missão diplomática norte-americana no Distrito Federal[277]. No mesmo ano de 1967, coube ao renomado arquiteto alemão Hans Scharoun, presidente da Academia de Belas Artes de Berlim, chegar a Brasília para estudar a localização da futura Embaixada da República Federal da Alemanha, projeto complexo – residência integrada do embaixador, chancelaria, 2 residências para funcionários, alojamentos, etc. – que foi inaugurado em 1970[278]. Provavelmente estiveram em Brasília, no início dos anos 70, o mexicano Abraham Zabludovisk e o italiano Pier Luigi Nervi, arquitetos responsáveis pelas Embaixadas de seus países, inauguradas em 1975 e 1977, respectivamente. Faz parte dessa leva privilegiada a terceira vinda de Le Corbusier ao Brasil, em 1962, na condição de um dos primeiros arquitetos a receber a encomenda de uma Embaixada Nacional a ser construída em Brasília.

Além da Embaixada Francesa, que justificava oficialmente sua vinda, ele havia recebido a promessa de mais duas incumbências: os projetos para a Casa da Cultura da França e para o Museu de Brasília. Todas as encomendas eram para a nova capital federal e lhe foram solicitadas muito por conta das gestões dos arquitetos brasileiros junto aos governos brasileiro e francês, e que viam assim uma forma de selar dignamente a relação profícua de décadas e agradecer aos ensinamentos fundamentais do mestre, que leram nos livros e mereceram ao vivo, em 1936, durante as sessões de discussão dos primeiros esboços do que viria a ser no futuro o Palácio Capanema. Os arquitetos brasileiros já não eram mais aqueles jovens alvoroçados e ansiosos pelas últimas novidades de Paris que o mestre havia encontrado nas duas vindas anteriores, em 1929 e 1936. O arquiteto suíço-francês estava agora diante de uma geração de arquitetos maduros e consagrados internacionalmente, alguns deles – caso de Oscar Niemeyer e Affonso Reidy –, com obras construídas mais numerosas, relevantes e famosas do que as dele próprio. Dois dos projetos prometidos a Le Corbusier, cujas encomendas não se efetivaram[279], não foram além dos croquis iniciais, mas para a Embaixada o desenvolvimento chegou ao projeto executivo. Por motivos diversos, principalmente financeiros, a execução foi seguidamente adiada e acabou não vingando[280]. E, cumprindo um

---

[280] O projeto de Le Corbusier foi discutido durante muito tempo pelo governo francês e em 1970, cinco anos após o falecimento do arquiteto, foi finalmente abandonado: "O Ministério das Relações Exteriores está consciente do interesse que apresentava este projeto [de Le Corbusier]. Entretanto, sua realização supunha a concessão de créditos que, tendo em vista os imperativos da política orçamentária do Governo, não foi possível liberar. Nestas condições, este Ministério orientou-se para um projeto cuja realização será menos custosa. Entretanto, será o Sr. Guilherme Jullian de la Fuente, arquiteto chileno que foi aluno de Le Corbusier, que será encarregado da execução desta operação. Assim, como o Sr. desejava, será levada na mais alta consideração

destino melancólico, Le Corbusier jamais teria outra oportunidade de ver um de seus projetos construídos num dos países onde suas idéias mais mereceram adesão. Antes de partir para nunca mais voltar, o arquiteto suíço-francês deixa uma mensagem para os anfitriões:

> "Hoje digo adeus aos meus amigos do Brasil. E, antes de mais nada, a seu país – o Brasil – que conheço desde 1929. Existem, para o grande viajante que sou, superfícies privilegiadas sobre o planisfério, entre as montanhas, nos planaltos e planícies por onde correm os grandes rios que vão para o mar; o Brasil é um dos lugares acolhedores e generosos e gostamos de poder chamá-lo de *amigo*. Brasília está construída; eu vi a cidade nova. É magnífica de invenção, de coragem, de otimismo; ela fala ao coração. É obra de meus dois grandes amigos e (através dos anos) companheiros de luta, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. No mundo moderno Brasília é única. No Rio há o Ministério de 1936-45 (Saúde Pública e Educação Nacional), há as obras de Reidy, o monumento aos mortos da guerra. Há muitos outros testemunhos. Minha voz é a de um viajante da terra e da vida. Permitam-me, amigos do Brasil, dizer-lhes obrigado!"[281].

O depoimento sincero e emocionado de Le Corbusier não consegue esconder uma insinuação que brilha a cada letra: a certeza de que a arquitetura moderna brasileira é fruto direto de suas idéias. Ao traçar uma genealogia que retroage de Brasília ao edifício-sede do MES, o velho mestre se coloca na origem, como o verdadeiro pai da geração brilhante. E, como muitos pais, acompanha as vidas e as obras realizadas pelos filhos, buscando nelas os próprios traços – a prova da paternidade –, chegando muitas vezes à beira da indelicadeza. Ou às raias do ofensivo, como aconteceu no *post scriptum* de uma carta endereçada a Lúcio Costa onde – após comentar a execução das plantas da Casa da Cultura de Firminy – faz uma grosseira insinuação de plágio: "notei que Reidy usou essas plantas para fazer seu Museu do Rio de Janeiro (muito bem feito)"[282]. Para onde olhava, sempre via a si mesmo, ou como influência direta, ou como plágio ou como saque. Le Corbusier começa a demonstrar um crescente rancor em relação às suas "experiências americanas". O edifício-sede do MES não lhe havia sido creditado devidamente. Nos Estados Unidos, seu projeto para a ONU havia sido roubado. Na Argentina o mesmo tinha acontecido com seu plano urbanístico para Buenos Aires[283]. Amparado na flagrante e indiscutível influência que exerceu no novo mundo, Le Corbusier comete exageros e injustiças, como parece ser o caso da ONU. No mesmo processo de validação de suas idéias, em seu caderno de viagem dirá com todas as letras: "Brasília é uma *ville radieuse* verde"[284], assumindo por completo a paternidade espiritual da nova capital brasileira **[399]**.

Lúcio Costa, coerente com suas convicções do sentido geral de sua obra, vai apresentar muitos anos depois os *ingredientes* da concepção urbanística de Brasília:

> "1° – Conquanto criação original, nativa, brasileira, Brasília – com seus eixos, suas perspectivas, sua *ordonnance* – é de filiação intelectual francesa. Inconsciente embora, a lembrança amorosa de Paris esteve sempre presente

---

a influência pessoal de Le Corbusier e a grande lembrança que deixou no Brasil". Carta de Maurice Schumann, Ministro das Relações Exteriores da França, a Gabriel Chereau, presidente da Fundação Le Corbusier. Paris, 16 out. 1970. Apud PEREIRA, Margareth Silva e outros. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 301.

[281] CORBUSIER, Le. Algumas palavras para meus amigos do Brasil, Rio de Janeiro, 29 dez. 1962. PEREIRA, Margareth Silva e outros. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 292.

[282] Carta de Le Corbusier a Lúcio Costa, Paris, 15 set. 1964. PEREIRA, Margareth Silva e outros. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 301.

[283] A respeito da ONU e do plano urbanístico de Buenos Aires, ver PEREIRA, Margareth Silva e outros. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 202.

[284] CORBUSIER, Le. *Canets*, vol. IV, 1962, T69, n. 979. Apud PEREIRA, Margareth Silva e outros. *Le Corbusier e o Brasil*, p. 258.

> 2° – Os imensos gramados ingleses, os *laws* da minha meninice, – e daí que os verdes de Brasília provêm.
> 3° – A pureza da distante Diamantina dos anos vinte marcou-me para sempre.
> 4° – O fato de ter então tomado conhecimento das fabulosas fotografias da China de começo do século (1904±) – terraplenos, arrimos, pavilhões com desenhos de implantação – contidas em dois volumes de um alemão cujo nome esqueci.
> 5° – A circunstância de ter sido convidado a participar, com minhas filhas, dos festejos comemorativos da Parson School of Design de Nova York e de poder então percorrer de *Greyhound* as auto-estradas e os belos viadutos-padrão de travessia nos arredores da cidade.
> 6° – Estar desarmado de preconceitos e tabus urbanísticos e imbuído da dignidade implícita do programa: inventar a capital definitiva do país"[285].

O *Champs Elysées*, a *Place de la Concordia* e o Palácio de Versalhes em Paris **[400 e 401]**, os gramados ingleses, a Diamantina colonial, os terraplenos chineses, as *parkways* americanas **[402 e 403]**... Além destas situações urbanas, Lúcio refere-se na sua *Memória descritiva do plano piloto* ao *Picadilly Circus* e ao *Times Square* – além do já mencionado *Champs Elysées* – como referências para o centro de diversões da cidade[286], onde as casas de espetáculo se ligam por "travessas no gênero tradicional da rua do Ouvidor, das galerias Venezianas, ou arcadas articuladas a pequenos pátios com bares e cafés, e *loggias* na parte dos fundos com vista para o parque, tudo no propósito de propiciar ambiente adequado ao convívio e à expansão"[287]. Além dessas, explícitas, não seria exagero supor a presença, como elementos tipológicos referenciais, de pelo menos outras duas estruturas urbanas consagradas: o grande eixo central de Washington, nova capital dos Estados Unidos, projeto elaborado pelo *Senate Park Comission*, em1902 **[404]**; e a *Piazza dell'Campidoglio* em Roma, cuja praça trapezoidal é conformada por três edifícios significativos **[405]**, tal como na Praça dos Três Poderes. Dentre as experimentações modernas, podemos observar alguns parentescos entre Brasília e aspectos específicos de projetos anteriores: o parque residencial que Ludwig Hilberseimer projetou para em 1950 e a Zona administrativa e comercial para sua cidade descentrada, de 1933 **[406 e 407]**, com ambos os projetos prevendo edifícios envoltos soltos no território e envoltos por massa vegetativa; o projeto de Jacob Bakema e Van den Broek para Kennermerland, de 1959,com sua hierarquia funcional das vias e acessos **[408]**; a Cidade dos Motores projetada por Josep Luis Sert e Paul Lester Wiener, em 1945, para a FNM – Fábrica Nacional de Motores, entre Rio de Janeiro e Petrópolis, onde temos a perfeita separação entre o setor fabril, habitacional e cívico **[409 e 410]**.

Tais proximidades com os projetos modernos, mais do que eventuais referências diretas, demonstram o quanto algumas preocupações e soluções manipuladas por Lúcio Costa estavam na pauta das discussões nos anos imediatamente anteriores a Brasília. As referências formais e tipológicas presentes em Brasília são realmente diversificadas, como assinala Lúcio Costa, mas a estruturação da cidade em espaço verde contínuo ("a cidade, ao invés de tornar-se um

---

[285] COSTA, Lúcio. Ingredientes da concepção urbanística de Brasília. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 282. Esse breve texto, escrito provavelmente na década de 90 como abertura do Memorial do plano piloto de Brasília, explicita com um pouco mais de clareza as referências contidas no texto que se segue. As menções aos terraplenos e aos gramados são *en passant*: "A aplicação em termos atuais, dessa técnica oriental milenar dos terraplenos, garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista. Ao longo dessa esplanada – o Mall, dos ingleses – extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias". COSTA, Lúcio. Memória descritiva do plano piloto. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 289.

[286] COSTA, Lúcio. Memória descritiva do plano piloto. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 289.

[287] COSTA, Lúcio. Memória descritiva do plano piloto. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 290.

pedregal impiedoso, é concebida como um grande parque"[288]), setores funcionais para abrigar atividades humanas distintas (morar, trabalhar, divertir-se) e a ligação entre eles por fluxos mecânicos de alta velocidade ("vias reservadas exclusivamente às circulações mecânicas, não têm calçada; nenhuma porta de casa ou de edifício abre-se para elas"[289]) segue regiamente os princípios expostos por Le Corbusier ao longo de sua vida intelectual e que acabaram se tornando receituário através dos CIAM. Uma maior integração da cidade com a natureza era agora uma possibilidade graças aos novos métodos de concepção arquitetônica balizados por pressupostos científicos e higienistas. "Luz, ar, sol", prega Walter Gropius, um dos mais importantes arquitetos alemães. E prossegue: "A concepção mais favorável de conjunto, se levarmos em conta todas as considerações econômicas e de higiene, deveria ser obtida pelo *Zeilenbau* (habitações em fileiras), de orientação norte-sul, com espaçamento suficiente entre essas fileiras".[290] Na versão poética de Le Corbusier para a mesma questão, o *re-ligio* com a natureza parede ter uma profunda nostalgia como fomento anímico – "as cidades romperam o contato com os deuses dos arredores, geradores das condições da natureza. É preciso reconhecer e reencontrar as condições da natureza"[291] – mas tem na abstração geométrica, nas novas tecnologias construtivas e nos princípios de racionalização e estandardização os instrumentos para suas primeiras concepções. A elevação das edificações do solo com o uso extensivo dos pilotis, a pele de vidro transparente que vedam sem obstruir aos olhos a paisagem extensiva, as torres que se distribuem pelo tapete verde de um território domado por séculos de processamento civilizacional – tudo parece cooperar para o restabelecimento da felicidade perdida. Mas se a pulsão que move essa nostalgia pode ser situada no contexto geral do "mal-estar da civilização ocidental" e nas manifestações tardias de um romantismo difuso, os esforços prospectivos são alimentados pelos progressismos de diversas matizes que tinham na fé inabalável na ciência, na técnica e na indústria seu ponto de convergência. Talvez essa fissura entre um desejo regressivo e subjetivo e uma proposição demasiadamente insípida e tecnocrática explique porque funcionalismo modernista jamais mereceu os aplausos daqueles a quem parecia atender – as massas urbanas das grandes metrópoles.

Retornando ao texto de Lúcio Costa sobre o projeto piloto para Brasília, nota-se que se alguns projetos antigos são mencionados, o mesmo não acontece com os projetos de filiação moderna, em especial os corbusianos. Como um reflexo borrado e distorcido da memória retrospectiva paranóica e egocêntrica de Le Corbusier, temos a revisão *psicanalizada* de Lúcio Costa preparada para seu livro-testamento. Sua Brasília – mesmo sendo essencialmente uma "criação original, nativa, brasileira" – acabou sendo moldada também, segundo o arquiteto brasileiro, pelas imagens armazenadas ao longo da vida e que foram manipuladas por ele, consciente ou inconscientemente, no ato de criação. Os *ingredientes* são imagens que se fixaram em sua memória afetiva, uma espécie de coleção de afinidades eletivas que montaram um excelente cardápio. Como vimos, nenhuma referência a Le Corbusier, a não ser que a vaga

---

[288] CORBUSIER, Le. Por uma arquitetura, 1925. Apud CHOAY, Françoise. *O urbanismo*, p. 191.

[289] CORBUSIER, Le. Urbanismo, 1925. Apud CHOAY, Françoise. *O urbanismo*, p. 188.

[290] GROPIUS, Walter. *Zentralblatt der Rauverealtung*. Apud KOPP,Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*, p. 51.

[291] CORBUSIER, Le. *Os três estabelecimentos humanos*, p. 81.

menção à *ordonnance* francesa possa incluí-lo a reboque. Mas, no caso, tomando a sério as palavras de Lúcio Costa, essa não passaria de uma lembrança amorosa de Paris. Dentre as imagens selecionadas, não aparece a *Ville Radieuse*, o plano Voisin. De resto, não há referências diretas às idéias corbusianas que monopolizaram as atenções dos arquitetos no mundo inteiro, em especial os brasileiros, durante pelo menos meio século. Os gramados sem fim de Brasília não vieram das páginas dos livros ou dos croquis de Le Corbusier **[411]**, mas sim das lembranças agradáveis da meninice vivida na Inglaterra. As autopistas – que pululam o imaginário corbusiano desde a Cidade contemporânea de 3 milhões de habitantes de 1922 **[412]** – apenas entraram no *mix* por causa da visita ocasional de Lúcio Costa às *Parkways* do planejador Robert Moses e do prefeito Fiorello LaGuardia nos arredores de Nova York[292]. O conflito intelectual e ético entre Le Corbusier e Lúcio Costa, que atravessou décadas, chega aqui ao seu limite – antinomia completa e complementar dos discursos: o pai que só vê no filho ele próprio e o filho que simplesmente suprimiu o pai.

Muitas vezes supomos que numa obra intelectual que se desenrola por toda uma vida – mesmo que essa faça um percurso cheio de desvios – pode ser encontrado um fio condutor invisível que une o começo ao fim dessa existência. Supondo ser a expectativa razoável, seria de se esperar que as relações intelectuais e projetuais verificadas entre os croquis para a Vila Monlevade e o conjunto residencial construído do Parque Guinle culminassem, de alguma forma, naquela que é, em geral, considerada a principal manifestação do pensamento urbanístico de Lúcio Costa, o Plano Piloto de Brasília. No entender do arquiteto, o Parque Guinle foi "o prenúncio das superquadras de Brasília"[293], confirmando um pouco a possibilidade do fio invisível que aventamos. Contudo, numa aproximação figurativa inicial, nos damos conta de imediato que da arquitetura sintética proposta por Lucio Costa – que alia a técnica moderna do concreto armado e elementos construtivos oriundos da arquitetura colonial – praticamente nada sobrevive na expressão plástica de Oscar Niemeyer, autor de praticamente todos os principais edifícios da cidade. Também as características daquilo que chamamos de urbanismo pau-brasil – que tenta conciliar aspectos distintos e antagônicos do campo e da cidade – parecem ausentes de uma cena urbana onde predominam as grandes artérias viárias, exceto, talvez, nas superquadras. Não é à toa que estudos importantes – caso do livro *A cidade modernista, uma crítica de Brasília e sua utopia,* publicado em 1993 pelo antropólogo norte-americano James Holston – considerem como paternidade única de Brasília o funcionalismo corbusiano.

Antes de entrar no mérito dos argumentos que nos interessam mais de perto, apontamos um problema teórico relevante, que terá como decorrência avaliações e juízos inaceitáveis. James Holston entende o fenômeno histórico do modernismo como um *corpus* teórico e operativo, com conteúdo homogêneo e estável no tempo. Entre suas essencialidades estaria sua propensão inapelável à transformação da realidade histórica, ou seja, "o projeto modernista é intrinsecamente social: em suas formas e nas sua concepção a respeito de como

---

[292] Bem antes de Brasília, em 1946, no livro *Manière de penser l'urbanisme*, Le Corbusier já havia incorporado a solução americana em seu arsenal urbanístico. O princípio da Parkway, segundo ele, "é esculpir delicadamente, através dos campos, vias dominantes, também preservadas de todo o cruzamento perigoso por meio de equipamentos em nível ou com diferença de nível". CORBUSIER, Le. *Planejamento urbano.* p. 85.

[293] COSTA, Lúcio. Parque Guinle. *Lúcio Costa. Registro de uma vivência*, p. 205. Esse texto, mesmo sem ter a qualidade e a profundidade dos memoriais de Vila Monlevade e Brasília, contém diversos aspectos culturais importantes e está reproduzido no final deste capítulo.

organizar o espaço, ele identifica o político com o estético, os processos de transformação social com seus próprios processos de produção. Esse intuito está historicamente dado no modernismo e é totalmente independente tanto de sua realização concreta quanto das afirmações do arquiteto"[294]. Holston tem uma tendência em supor os ditames do CIAM como princípios do modernismo europeu como um todo, onde eventuais diferenças são niveladas pelo papel homogeneizador exercido pelas idéias de Le Corbusier. A Carta de Atenas acaba por se materializar essa homogeneidade num modelo urbanístico, genericamente propagandeado com o jargão *Morar, Trabalhar, Divertir-se, Locomover-se* – redução das necessidades humanas às suas funções básicas. Na prática, os postulados abstratos da Carta de Atenas impulsionaram a arquitetura e o urbanismo modernos ao desenvolvimento de diversas técnicas de *desfamiliarização*, buscando um estranhamento subversivo, transgressor da ordem estabelecida e impulsionador de um novo *status quo* igualitário. Princípios e técnicas que se mostraram, segundo Holston, impossibilidades históricas: "a grande máquina da arquitetura moderna é utópica na medida em que pretende regenerar o presente por meio de um futuro imaginado, o qual é postulado nas formas de construção, como uma cabeça de ponte da nova sociedade em meio à ordem vigente. Como o meio para alcançar esta nova sociedade são as formas de construção, o modernismo argumenta que uma mudança social radical pode – e, na verdade, deve – ocorrer sem a revolução social. Esse desvio utópico é precisamente o desafio e o apelo das sentenças finais do manifesto escrito por Le Corbusier em 1923: *Arquitetura ou revolução. A revolução pode ser evitada*"[295].

Segundo James Holston, Brasília é a materialização do pensamento urbanístico modernista em geral e de Le Corbusier e os CIAM em particular, expressos de forma exemplar na Carta de Atenas de 1941: "Brasília é tomada, neste livro, como um estudo de caso da cidade modernista, tal como proposta pelos manifestos dos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM). Corporifica, em sua forma e organização, a premissa de transformação social dos CIAM, ou seja, a de que a arquitetura e o urbanismo modernos são os meios para a criação de novas formas de associação coletiva, de hábitos pessoais e de vida cotidiana"[296]. Brasília é, enquanto artefato urbanístico, um elemento virtualmente transformador ou – como afirma o autor ao apontar o leninismo difuso que habita as convicções modernistas – *condutor* e *condensador* da mudança social[297]. Uma vez assumido o compromisso de realizá-la a partir dos compromissos estéticos e políticos do modernismo, os agentes históricos que a viabilizaram intelectual e materialmente vão ter suas idéias e ações avaliadas segundo o cumprimento ou não do compromisso assumido e das decorrências esperadas e inevitáveis, independente da consciência ou não desse pacto. Assim Lúcio Costa aparece como um homem astuto, que ardilosamente esconde seus verdadeiros objetivos – "a apresentação de Costa não revelava nem os pressupostos nem as implicações da ideologia modernista de seu plano"[298]; O presidente Juscelino Kubitschek, ao fazer um acordo tácito com o urbanista "bolchevique", só poderia ser um homem ingênuo, um burocrata relapso ou um político astuto – "Tudo indica que ele pode ter tido pouco interesse, ou mesmo ter sido ingênuo, a respeito das intenções sociais de seus urbanistas e arquitetos. Ou, com mais astúcia, ele pode ter-se convencido de que, uma vez construída e ocupada a cidade, tais intenções logo se tornariam irrelevantes"[299]. Oscar

---

294 HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 95.

295 HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 63.

296 HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 37.

297 HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 88.

298 HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 82.

299 HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 101.

Niemeyer seria o mais perspicaz e arguto dos três protagonistas principais da criação da nova capital. Ao falar publicamente que a arquitetura era incapaz de transformar a sociedade e que o papel social de sua obra era encantar os homens que a contemplasse – justificando assim a liberdade plástica irrestrita que adotava –, Niemeyer estaria, no entender de James Holston, fazendo uma sofisticada jogada de cena, cuja intenção última é subversiva:

> "Para Niemeyer, seu objetivo é o de subverter a experiência do dia-a-dia. 'Formas de surpresa e emoção que, principalmente, alheassem o visitante – por instantes que fossem – dos problemas difíceis, às vezes invencíveis, que a vida a todos oferece.' Eis um uso interessante, carregado, do termo alhear. Com efeito, as liberdades arquitetônicas de Brasília são concebidas para alhear o indivíduo de suas... alienações, as quais, em um sentido marxista, alienam-no da sociedade. Assim, como sugere a dupla negativa, a nova arquitetura tem como intuito apresentar uma opção positiva para a sociedade alienada e a vida antinatural das outras cidades. Como os edifícios são planejados para produzir um *efeito de distanciamento*, há por trás do jogo poético da arquitetura de Niemeyer o desejo de trazer dramaticamente à luz um novo momento social e psicológico. Em suma, caberia à criatividade formal da arquitetura de Niemeyer e à metodologia subjacente do projeto produzir transformações sociais, políticas e psicológicas reais. Embora na citação acima Niemeyer descreva como efêmera a desfamiliarização do visitante em Brasília, a implicação é de que o impacto de um ambiente totalmente modernista nos que lá residem de forma permanente será tudo menos breve. Nestes termos, a arquitetura da cidade é em si mesma uma receita para a mudança, e assim encontramos na arquitetura de Niemeyer a mesma inversão no desenvolvimento que caracteriza o plano de Lúcio Costa"[300].

Surpreendente! Oscar Niemeyer, que com toda a sinceridade do mundo assume o formalismo de sua arquitetura, e Lúcio Costa, homem pacato e rotineiro, de temperamento acomodatício, tornam-se – *indépendant la lettre* – intrépidos (e espertos) revolucionários. Mas o esforço explicativo de James Holston, que encapsula os personagens em posturas rígidas e estanques, mostra-se, em certo sentido, capcioso, pois visa elevar para depois derrubar com maior facilidade. O jogo de esconde-esconde onde nossos arquitetos estão envolvidos seria a face pública da relação entre realidade histórica e discurso acobertador, ou, em termos marxistas, a *ideologia*, entendida como *falsa consciência*, ou seja, reflexo destorcido ou uma justificativa interessada da realidade social. Nesse sentido, não há muita importância se os protagonistas têm ou não ciência do papel protagonizado, afinal, consciente ou inconscientemente, estão cooperando para a montagem de um belo tapume que esconde a triste realidade que se esconde por detrás. Na visão de Holston, o discurso modernista, como aparato teórico e técnico, se enfrenta com o mundo buscando algo impossível – a transformação da realidade social pela prática do projeto arquitetônico-urbanístico. Marcado profundamente por sua marca de origem utópica, o modernismo conforma uma narrativa que manipula "termos como igualitário, socialista, coletivista e comunitário" e uma prática de controle espacial que objetiva subjugar as forças sócio-econômicas. A argumentação do intelectual norte-americano o leva ao inevitável, à detecção de um desdobramento das questões em dois níveis de inteligibilidade: o *programa modernista* – "o programa social que os urbanistas modernistas *julgaram* estar concretizando com suas propostas arquitetônicas e urbanas"[301] –; e o *papel ideológico* que o mencionado programa cumpre – "devemos considerar se os urbanistas estavam ou não enganados quanto à natureza da ordem social imaginada em

---

[300] HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 99.

[301] HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 105.

seus programas"[302]. Como toda manifestação da falsa consciência, abre-se aqui um fosso entre conteúdo e forma, entre a realidade histórica e sua representação.

Contudo, a sedução de um discurso tão encantador por tudo explicar, não pode nos fazer esquecer que o modernismo – como todas as manifestações no âmbito cultural – é uma interação de discursos que se embatem, refletindo e distorcendo um ao outro, conformando um universo cambiante, dinâmico, flexível. Mesmo dentro do campo teórico estabelecido pelo materialismo histórico, deveríamos levar em conta as formas discursivas pois são elas que, de fato, estão presentes materialmente na realidade e, mesmo que acobertem ou distorçam a *verdade histórica*, ao cumprirem sua finalidade maligna estariam, automaticamente, determinando uma dada materialização da história. Então, mesmo que sejam "meras expressões" das verdadeiras forças da história, elas são materiais, portanto existem e, como tais, devem ser estudadas e compreendidas[303]. James Holston coloca as obras de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer em um dos lados do fosso, no barranco da ideologia, no caso, a modernista. Para isso teve, como já observamos, que manipular e exagerar: supor um modernismo estanque que nunca existiu e inventar homens de papelão, com comportamentos previsíveis e esquemáticos. Curioso notar que um modernismo tão caricato e com protagonistas igualmente artificiais foi descrito pelo historiador Anatole Kopp, só que colocando-os no barranco oposto: "a exemplo de Marx, para quem a filosofia que se havia limitado a descrever o mundo iria contribuir para transformá-lo, os criadores artísticos da vanguarda dos anos vinte, entre eles os arquitetos, acreditavam que a arte, a arquitetura e a organização urbana deixariam de ser um reflexo da sociedade existente para se tornarem um dos instrumentos privilegiados de sua reconstrução"[304]. Escrito em 1985/86, publicado no Brasil em 1990, o livro de Kopp descreve a constituição do movimento moderno de um modo laudatório e um tanto anacrônico, pois só é encontrável nos primeiros críticos e historiadores do movimento moderno, tais como Nikolaus Pevsner[305] e Reyner Banham[306], eles próprios participantes ativos do movimento. Por outro lado, no momento de sua publicação havia uma hegemônica animosidade na crítica mundial para com o modernismo, que Kopp entende como oriunda da "crítica caricatural esquerdista-marxista da arquitetura como expressão exclusiva do poder dos monopólios" que acaba resultando numa visão onde é a "arquitetura considerada exclusivamente sob seus aspectos plásticos, sem nenhuma referência a qualquer programa funcional e aos valores de uso das

---

302 HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 105.

303 Karl Marx, falando sobre a relação dos homens com os frutos de seu trabalho, estabelece interessante analogia entre o valor da mercadoria e a linguagem: "O valor não traz escrito na fronte o que ele é. Longe disso, o valor transforma cada produto do trabalho num hieróglifo social. Mais tarde, os homens procuram decifrar o significado do hieróglifo, descobrir o segredo de sua própria criação social, pois a conversão dos objetos úteis em valores é, como a linguagem, um produto social dos homens. A descoberta científica ulterior de os produtos do trabalho, como valores, serem meras expressões materiais do trabalho humano despendido em sua produção é importante na história do desenvolvimento da humanidade, mas não dissipa de nenhum modo a fantasmagoria que apresenta como qualidade material dos produtos, o caráter social do trabalho". MARX, Karl. *O capital*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, vol.1, 5ª ed., 1980, p. 83.

304 KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*, p. 22. Em outro ponto, após salientar as diferenças nacionais das realizações do Movimento Moderno, Kopp destaca os pontos em comum: "o papel predominante reservado à indústria na produção arquitetônica e artística, em detrimento do artesanato; a pesquisa de soluções de massa para as necessidades de massa; a crença nas virtudes pedagógicas do ambiente construído considerado como um instrumento de transformação social – como um *condensador social* dirão os arquitetos da vanguarda soviética – mas sobretudo a fé na iminência das transformações sociais. Esse é um dos pontos essenciais da ideologia progressista da década de vinte: o mundo mudará radicalmente, e logo uma sociedade mais justa, mais fraterna, mais igualitária surgirá das ruínas da antiga" (p 17-18).

305 PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno*. Lisboa, Ulisseia, 1962. A primeira edição, publicada em inglês na Inglaterra narra o advento do Movimento Moderno como grande positividade, mas atribui os principais méritos a Peter Behrens e, principalmente, a Walter Gropius e a sua escola, a Bauhaus, enquanto – de forma idiossincrática – mostra surpreendente aversão por Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, aos quais trata como enganadores, charlatões.

306 BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina.*

construções"[307]. Marxistas assumidos, Holston e Kopp decifram o modernismo como fenômeno cultural íntegro e estabilizado, cuja razão de ser deve ser verificada na sua relação com a realidade histórica. Chegam a respostas antípodas e, como não poderia deixar de ser, a juízos de valor simetricamente opostos: o movimento moderno é um véu que acoberta a realidade histórica, segundo um, ou ele é uma alavanca filosófica transformadora dessa mesma realidade, para outro.

Como contraponto aos dois historiadores, poderíamos apontar Giulio Carlo Argan, que também define o modernismo a partir de cinco princípios gerais: "1) a prioridade do planejamento urbano sobre o projeto arquitetônico; 2) o máximo de economia na utilização do solo e na construção, a fim de poder resolver, mesmo que no nível de um mínimo de existência, o problema da moradia; 3) a rigorosa *racionalidade* das formas arquitetônicas, entendidas como deduções lógicas (efeitos) a partir de exigências objetivas (causas); 4) o recurso sistemático à tecnologia industrial, à padronização, à pré-fabricação em série, isto é, a progressiva industrialização da produção de todo tipo de objetos relativos à vida cotidiana (desenho industrial); 5) a concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como fatores condicionantes do progresso social e da educação democrática da comunidade"[308]. Mas, a partir das constantes, que ele reúne sob o rótulo de *ética fundamental ou deontologia da arquitetura moderna*, Argan distingue seis orientações diversas, resultantes de distintas objetividades históricas: "1) um racionalismo formal, que possui centro na França e tem à frente Le Corbusier; 2) um racionalismo metodológico-didático, que possui centro na Alemanha, na Bauhaus, e tem à frente W. Gropius; 3) um racionalismo ideológico, o do Construtivismo soviético; 4) um racionalismo formalista, o do Neoplasticismo holandês; 5) um racionalismo empírico dos países escandinavos, que tem seu máximo expoente em A. Aalto; 6) um racionalismo orgânico americano, com a personalidade dominante de F. L. Wright"[309]. Argan entende que, a partir de uma base ética comum e no entrechoque com demandas especificas, as correntes modernas foram acomodando suas experimentações em questões específicas e regionalmente hegemônicas. Se os valores éticos do modernismo levavam seus defensores ao proselitismo internacionalizante, suas atuações objetivas estavam condicionadas por um campo de possibilidades, delimitado pelas questões específicas polarizantes. Ao se materializar historicamente, o movimento moderno reflete as contingentes diferenças nacionais e regionais.

O equívoco acima apontado – entender o modernismo como teoria e prática com homogeneidade e estabilidade ao longo do tempo e nas suas mais variadas manifestações geográficas – certamente é discutível, afinal é de âmbito teórico, mas entendemos existir um outro, de âmbito metodológico, que consideramos indiscutível. James Holston centra seus esforços analíticos nas circunstâncias históricas que resultaram em Brasília, despreocupando-se com a compreensão da evolução do pensamento urbanístico de Lúcio Costa e o restabelecimento do vínculo intelectual de sua obra com a discussão mais ampla no cenário intelectual brasileiro (que, de resto, é o que nos propusemos no presente trabalho). O que lhe permite afirmar, quando aborda a associação estratégica entre arquitetos modernistas e governo desenvolvimentista, que a arquitetura de Brasília simboliza, para ambos os grupos, "uma ruptura com o passado colonial e um salto para o futuro"[310]. E reitera: "tanto para os arquitetos quanto para o governo, portanto, a arquitetura modernista significava uma ruptura

---

[307] KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*, p. 14.

[308] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 264.

[309] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 264.

[310] HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 102.

com o passado colonial e um salto para o futuro"[311]. E amplia a mesma consideração para todo o modernismo brasileiro: "essa associação simbólica prosperou basicamente porque o modernismo no Brasil ao mesmo tempo rompia com o passado e postulava um brilhante futuro. Expressava não só uma ruptura com o legado colonial do subdesenvolvimento, mas também um futuro de modernidade industrial"[312]. Frases pronunciadas sem qualquer pingo de remorso ou dor na consciência, provavelmente fruto de um profundo desconhecimento da trajetória modernista no Brasil, que teve como duas de suas bandeiras principais a busca das raízes da tradição colonial e a integração com a natureza tropical. As excursões aventurosas, que vão de Mário de Andrade a Burle Marx, propiciaram às obras resultantes formas, cores e sons diferenciados, mesmo que tais resultados estéticos tenham sido obtidos por motivos outros do que a crença no atavismo que os mobilizava. Podemos supor que este segundo equívoco seja derivado do primeiro, já que o entendimento do modernismo como uma ideologia específica tem como decorrência da desimportância de eventuais diferenças. Estabelecida a genealogia de Brasília – que aparece como um transplante mecânico dos princípios da Carta de Atenas para o cenário nacional, sem qualquer vínculo com a trajetória anterior do modernismo no Brasil –, resta a James Holston aferir sua fidelidade ao modelo e, principalmente, o quanto sua realização estava fadada ao fracasso por conta do vício utópico da nascença.

Como Holston é um estudioso sério e seu livro conta com um impressionante levantamento de fontes, a soma dos dois equívocos – sem dúvida falhas não desprezíveis – torna-se, paradoxalmente, um ponto positivo. Mesmo desconhecendo (ou desconsiderando, outra possibilidade) a história do modernismo brasileiro, James Holston sentiu-se não só autorizado, como conseguiu escrever uma história interessante e congruente sobre a construção de Brasília. Ora, a própria possibilidade de que isso possa ter acontecido, nos aponta para a ausência alarmante da *brasilidade primitiva* na arquitetura e no urbanismo da nova capital – e é bom lembrar que não foi notada por nenhum dos inúmeros visitantes que, conforme acompanhamos anteriormente, aportaram na cidade durante a década de 60. Da mesma forma que James Holston afirma que "Brasília é uma cidade dos CIAM"[313], comenta que a sede do Ministério da Educação e Saúde, apesar da reivindicação de paternidade por parte da equipe de arquitetos brasileiros, "é um edifício puramente moderno"[314], opinião da qual compartilhamos, após verificarmos o descompasso entre as afirmações de brasilidade e os elementos tipológicos e construtivos filiados diretamente a Le Corbusier. O alarme soa novamente quando nos damos conta que o antropólogo norte-americano se propõe a fazer uma análise discursiva da *Memória crítica* escrita por Lúcio Costa – o que faz com grande pertinência, apesar de nossa discordância em vários pontos – e não encontra qualquer sinal ou referência à tradição colonial advogada pelo arquiteto brasileiro ao longo de sua vida. A referência à Diamantina é tardia e só veio à luz em 1995, por ocasião da publicação de seu livro-testamento. Pedra de toque nos escritos sobre Vila Monlevade e Parque Guinle, a *brasilidade* está completamente ausente. Seu comparecimento certamente se tornaria uma incômoda "pedra no sapato" de Holston, assim como sua ausência se torna para nós. Assim, compreender o raciocínio do intelectual norte-americano talvez nos permita entender, na contramão, o sentido preciso desse lapso.

James Holston identifica no memorial explicativo do Plano Piloto uma narrativa com raiz mítica:

---

311 HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 103.

312 HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 102.

313 HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 37.

314 HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 42.

> "Fica visível", diz Holston após citar parte do memorial, "na estrutura retórica desta introdução, que Lucio Costa apresenta o problema de fundar uma capital como se este não tivesse história. Ele não justifica o plano piloto como o resultado de uma consideração a respeito das condições históricas brasileiras ou de uma história das idéias arquitetônicas. Na verdade, ele desistoriciza o problema, apresentando-o nos termos de um mito de fundação, feito por inspiração divina. Fazendo uso de convenções clássicas da narrativa mitológica e da poesia épica, Costa inicia o relatório do plano piloto sugerindo uma anunciação. O texto deixa implícito que Costa está desempenhando o papel improvável de um bardo visitando as musas, neste caso as da arquitetura e do urbanismo. Seu exórdio segue o modelo épico de uma invocação às musas, na qual o narrador não reclama a autoria da obra que se segue. Antes, ele se retrata como um colaborador relutante, como receptor implausível e mesmo desqualificado de uma visão *que não foi procurada.* Afirmando agir como mero condutor dessa visão, ele está apenas *se desvencilhando* da inspiração que lhe surgiu *já pronta.* Assim, Lucio Costa assegura a *espontaneidade* da idéia. [...] Na verdade, a anulação de si mesmo enquanto criador do projeto parece deixar a *idéia* falar por si mesma. Lucio Costa sugere que o plano, como pura criação do espírito, tem sua própria lógica interna, e que esta se encontra além do julgamento histórico, baseando-se na autoridade universal, qualquer que seja ela, que esse espírito possa ter"[315].

James Holston afirma que o grande segredo do sucesso de Lúcio Costa no concurso está no admirável texto apresentado, que se estrutura como um *mito de fundação,* ou seja, seu memorial é redigido segundo os cânones de um gênero narrativo já devidamente codificado, que possui conteúdo, forma de expressão e objetivos específicos. A auto-anulação de Lúcio Costa como autor da idéia que apresenta seria uma exigência das convenções retóricas deste tipo de narrativa, pois a idéia, sem um sujeito identificável que a advogue, transforma-se numa "pura criação do espírito", uma idéia pronta, inquestionável. O efeito imediato e contundente dessa sutileza é desistoricizar o ato de fundação da cidade, tanto nos aspectos relativos à história sócio-política brasileira, como nos referentes à história da arquitetura moderna internacional. Ou seja, "em relação a eventos históricos, os mitos de fundação têm, para quem os narra, o papel de transformar a história e em natureza. Apresentam como se fosse naturalmente dado ou recebido – como sagrado, eterno, ideal ou universal – um conjunto de acontecimentos e de relações que, na verdade, são produtos da história"[316]. Então, a Brasília que vai sendo descrita ao longo do memorial aparece como tributária de ensinamentos urbanísticos imemoriais que se irradiam da mitologia das cidades antigas, sem vínculos com o presente ou com o passado imediato. Conjunto de regras e procedimentos que dão vida às organizações arquitetônica-espacial e sócio-funcional – cujas estruturas se correspondem à perfeição – a Brasília descrita é uma totalidade, um universo fechado, cujo conjunto de regras de funcionamento é inquestionável, pois é a síntese das qualidades apuradas desde tempos remotos. E James Holston faz o juízo final da operação lingüística de Lúcio Costa, acusando-o de deliberadamente montar uma narrativa mítica para encobrir as reais motivações históricas:

> "Provendo Brasília de antecedentes mitológicos, ele [Lúcio Costa] disfarça seus precedentes históricos, eliminando a história do Brasil e da arquitetura moderna das idéias expressas no plano. Como em uma história de confusões em torno da identidade dos personagens, ele adultera os direitos de nascença de sua cidade. Costa usa de artifícios retóricos como naturalização, universalização, idealização, reiteração e bricolage para imbuir com um sentido orgânico, lógico, eternamente válido, ideal e mítico a origem de Brasília. Neste relato de criação, o urbanista é poeta e áugure. O problema

---

[315] HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 71-72.

[316] HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 73.

> com a explicação de Lúcio Costa, contudo, é que a idéia de Brasília deriva diretamente, tanto em sua forma quanto em sua organização, das cidades ideais modernistas de Le Corbusier e dos manifestos dos CIAM."[317].

Mesmo considerando que o modernismo coeso apontado por Holston não exista como fenômeno histórico concreto, a interpretação que faz do memorial é instigante por nos colocar por detrás do belo estilo de Lucio Costa, elucidando a raiz de sua técnica persuasiva. Há o incômodo da acusação implícita de má fé – verbos incriminadores como *encobrir, adulterar, esconder*, etc., não se coadunam bem com a personalidade do velho mestre, ao menos não com aquela que nos foi legada pela crítica e pela história –, mas nos parece inquestionável que há, de fato, um grande hiato entre a narrativa mítica e sua formalização urbanística. Mas qual seria a razão de um procedimento tão nebuloso? Segundo Holston, Lúcio Costa teria contrabandeado no plano urbanístico, "sob um manto de mitologia a respeito de cidades antigas e técnicas urbanísticas consagradas", os vetores utópicos da transformação social típicas de uma cidade modernista. "Convencendo o júri graças à brilhante apresentação da mitologia de sua idéia – daquilo que na verdade era a antítese da identidade e da derivação históricas do plano –, ele conseguiu ter sua tese a respeito do urbanismo moderno aceita como a fundação da nova capital brasileira"[318].

A explicação de Holston nos parece inconsistente. Por quê ocorreria a Lúcio Costa encobrir o discurso moderno quando todos os principais concorrentes e o próprio júri eram majoritariamente adeptos desse ideário? A idéia original de Juscelino Kubitschek era atribuir, como já havia feito em Pampulha, o projeto de Brasília – tanto o plano urbanístico como os principais edifícios – integralmente a Oscar Niemeyer. A pressa na execução, que poderia ser atrasada ou mesmo inviabilizada com um concurso, e sua total confiança na capacidade do arquiteto carioca o impelia à decisão, que só não foi sacramentada por ter o próprio Niemeyer recusado a encomenda e proposto o concurso. Tornado inevitável, o concurso para o plano piloto da nova capital não reeditaria o equívoco histórico da escolha do júri para o concurso do MES. Tendo na presidência o político Israel Pinheiro da Silva, da inteira confiança do presidente da República, a comissão julgadora era integrada pelos arquitetos William Holford, André Sive, Stamo Papadaki, Oscar Niemeyer, Luís Ildebrando Horta Barbosa e Paulo Antunes Ribeiro, dentre eles, nenhum que defendesse algum outro encaminhamento que não fosse o moderno. E, dentre os concorrentes, estavam presentes Baruch Milmann, Rino Levi, MMM Roberto, Henrique Mindlin, Giancarlo Palanti, Carlos Cascaldi, Vilanova Artigas – todos eles participando de equipes classificadas entre segundo e quinto lugares –, mais Jorge Wilheim, Joaquim Guedes, João Batista Corrêa da Silva, Pedro Paulo de Melo Saraiva entre outros, todos de orientação moderna[319]. Dos principais arquitetos modernos brasileiros, apenas a notada ausência de Affonso Eduardo Reidy, na ocasião o mais experiente dentre os modernos na arte do urbanismo, episódio que acabou gerando uma grande desconfiança sobre a lisura do concurso[320]. Diante da hegemonia do modernismo, por quê Lúcio Costa se daria ao trabalho de montar todo um aparato narrativo para desviar a atenção?

---

[317] HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 81.

[318] HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, p. 82.

[319] Sobre o concurso para o plano piloto da nova capital do Brasil, ver BRAGA, Milton Liebentritt de Almeida. O concurso de Brasília. Os sete projetos premiados.

[320] Durante anos correu o boato que o primeiro lugar já estava garantido de antemão a Lúcio Costa, versão maledicente que foi acalentada pela apresentação simplória que apresentou. Carmem Portinho, companheira de Affonso Reidy, reforçou a insinuação com o seguinte depoimento, dado em 1997: "ele [Affonso Reidy] nunca me disse, mas nós de casa não precisávamos dizer as coisas, a gente sabia: ele não queria participar [do concurso do plano piloto de Brasília]. Ele não queria saber de uma coisa que sabia como ia acabar". Apud BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*, p. 24.

Se qualquer outro projeto, que não fosse o de Lúcio Costa, tivesse sido declarado vencedor, automaticamente as bases do questionamento de James Holston se esvaziariam. Teríamos um projeto moderno com um discurso moderno. Nada mais natural, num país que se orgulhava de sua arquitetura moderna conhecida e reconhecida internacionalmente. As impossibilidades previstas pelo intelectual norte-americano só fariam sentido se o Movimento Moderno tivesse formulado de fato o projeto ideológico que ele supõe e, mais uma imensa dificuldade intelectual, tal projeto fosse passível de um transplante em bloco para outras situações culturais. O modernismo chegou ao Brasil ainda na década de 20 e teve a capacidade, ao longo das décadas, de se converter em uma fórmula palatável, confundindo-se em alguns momentos com a arquitetura oficial do Estado. Não há qualquer razão de supormos uma necessidade de ocultamento, muito ao contrário. As chances de um projeto não moderno ganhar eram nulas, conforme indicam as circunstâncias. A filiação moderna, portanto, era um ponto de partida necessário, uma condição *sine qua non* para se ambicionar o primeiro prêmio. E, por fim, cabe dizer que o jogo de esconde-esconde imaginado por James Holston fica comprometido quando nos damos conta do quanto se sabia e se comentava o que estava em jogo. Ainda em 1957, logo após a divulgação do resultado do concurso, Mário Pedrosa apontou, com extrema lucidez, as contradições latentes entre os elementos utópicos do plano urbanístico vencedor e o projeto político do Estado encarnado por JK, assim como os riscos de um futuro sombrio, que infelizmente se materializou:

> "Os perigos da solução são óbvios, pois não asseguram o futuro da experiência, e podem ossificar os vícios inerentes à sua concepção. Esses vícios são o centralismo burocrático – e por isso Lúcio fugiu, genialmente, a toda forma fechada – e a onipotência administrativa de quem decide sem as resistências de uma opinião presente e de força contrastantes não dispersas. Nesse clima artificial e de isolamento, a irresponsabilidade moral medrará com viço, à medida que o centralismo de uma nova burocracia tecnocrática, todo-poderosa se for desenvolvendo, sob os efeitos do afastamento da vida nacional propriamente dita, conjugado às tremendas disponibilidades em recursos de um superprogresso técnico indispensável, não só para plantar como para fazer vingar a cidade nas condições tão antinaturais, tão artificiais, tão imaturas, de sua fundação. A Brasília de Lúcio Costa é uma bela utopia, mas terá ela algo que ver com a Brasília que Juscelino Kubitschek quer edificar?"[321].

A filósofa Otília Arantes, tal como James Holston, entende a narrativa de Lúcio Costa – não o memorial do plano piloto em si, mas toda sua obra – como uma montagem histórica que tem, como contrapartida, um incômodo silêncio sobre seus verdadeiros objetivos. Silêncio que ora ou outra merece designações diferentes por parte da autora – despiste, enigma, ponto cego, sentimento difuso –, termos todos eles apontando para um segredo escondido por debaixo da vontade manifesta: o controle que o velho mestre quer ter sobre a formação[322] da arquitetura moderna brasileira. Os esforços de Lúcio Costa esbarram em problemas agudos, de difícil transposição, em especial superar o ciclo vicioso da imitação cultural européia, tendo como "pano de fundo a eternamente presente herança colonial que deve ser superada"[323].

---

[321] PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da nova capital, 1957. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.* São Paulo, Perspectiva, coleção Debates, n. 170, 1981, p. 307.

[322] "Formação é um propósito *construtivo*, deliberado das elites dirigentes e cultivadas para dotar o país de linhas evolutivas que culminem no funcionamento coerente de um sistema cultural local, tomando por modelos e parâmetros críticos a relativa organicidade da vida cultural européia no que concerne à sua capacidade de incidir (e formalizar) no campo de forças constituído pela sociedade moderna. Para tal, supõe o ideal de serialização, concatenação, continuidade e tradição como contrapartida da confusão de nossa vida mental, onde nada deriva de nada, onde o acumulado pode ser rapidamente borrado por algo importante mesmo que extrínseco ao quadro de contradições locais, que, trabalhosamente buscava reconstituir-se". ARANTES, Otília. Esquema de Lúcio Costa, p. 49.

[323] ARANTES, Otília. Esquema de Lúcio Costa, p. 48-49.

Herdeiro da fórmula desenvolvida pelo modernismo paulista na década de 20 para dar conta do mesmo problema, Lúcio Costa tem como ganho a prévia reversão dos complexos coloniais de inferioridade. É um privilégio obtido graças à sua entrada tardia na discussão, mas que tem como contrapartida a mudança estrutural da política nacional: "Vantagens e desvantagens desta entrada tardia na matéria: por exemplo, o benefício já rotineiro da liberação localista ocorrida nos anos vinte; do lado das desvantagens, a substituição do mito modernista do país não oficial pelo mito da Nação Moderna sob o patrocínio do Estado"[324]. Essa mudança da cena política, que já tivemos a oportunidade de discutir anteriormente, explica a "ausência daquela carga satírica negativa"[325] própria do modernismo paulista, que colocava em cheque – mesmo que por brincadeira – o *status quo*. O esquema narrativo de Lúcio Costa tenta conciliar o compromisso com o Estado modernizador de Getúlio Vargas – como, aliás, acontecerá posteriormente com o governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek – e o respeito pelo patrimônio histórico e à tradição nacional, resultando em uma espécie de modernização conservadora que silencia sobre a iniqüidade social. Deixamos para apresentar aqui, junto às palavras de Otília Arantes, a grande mazela da visão culturalista hegemônica no modernismo brasileiro, paulista incluído: ao focar seu esforço de redenção nacional aos aspectos culturais, subtraindo de forma consciente os aspectos civilizacionais considerados em seu esquematismo ingênuo como neutros, os modernistas desprezam as relações sociais e omitem a abissal divisão que separa a classe subalterna das elites.

Otília Arantes nega, contudo, que as tentativas de síntese com os elementos coloniais tenha gerado um ramo brasileiro da arquitetura moderna suficientemente diferenciado e que possa ser considerado um regionalismo. A *graça*, a *sensualidade* e a *leveza* – qualidades em geral atribuídas à nossa arquitetura – têm sido tratadas por louvadores e detratores como características oriundas da falta de base material para a implantação da arquitetura moderna em solo tropical. Para os primeiros, uma prova cabal de nossa originalidade, que consegue converter uma deficiência em qualidade, opinião afiançada por Oscar Niemeyer em pessoa: "da falta de uma base social efetiva, e de grandes planos coletivos que a complementariam, decorrem, portanto, a despreocupação de economia e a variedade e riquezas de formas com que se apresenta, e que a ausência de uma indústria poderosa com sistemas de pré-fabricação ainda mais vem acentuar. Assim, o que nela, para alguns é falso e acessório, para nós é imposição do meio que fielmente exprime"[326]; para os segundos – os detratores –, trata-se de um desvio irracional que leva à indisciplina programática e aos excessos formais, como já pudemos ver nos comentários ferinos de Max Bill. Otília Arantes entende que a discussão não passa de um *coro de enganos*. Para ela a arquitetura moderna brasileira é uma "aplicação fiel das lições modernas num contexto diverso do original". A ausência da utopia em um modernismo fomentado pelo Estado traz à luz do dia o formalismo essencial da Arquitetura Moderna, agora mobilizado para consagrar as virtudes nacionais:

> "Foi a distorção da cópia que revelou a verdade profunda do original. O viés estético enaltecido como marca nacional expunha afinal à luz (tropical) do dia o formalismo integral – abstração mesma do espaço ordenado pelo capital – contrabandeada no fundo falso do Movimento Moderno. Surpresas desagradáveis que se deve creditar ao desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo. Sendo funcional e bonita de ver na franja colonial do sistema, onde por princípio não poderia jamais ter dado certo, a Nova Construção brasileira e sua enorme carga simbólica, muito mais institucional e

---

[324] ARANTES, Otília. Esquema de Lúcio Costa, p. 44.

[325] ARANTES, Otília. Lúcio Costa e a boa causa da arquitetura moderna. ARANTES, Otília Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. *O sentido da formação. Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. p. 121.

[326] NIEMEYER, Oscar. O problema social na arquitetura. *Arte em revista*, n. 4.

> monumental do que propriamente social, encarregou-se, ironicamente, ao triunfar na periferia, de por a nu as verdadeiras razões da Nova Arquitetura"[327].

Segundo Otília Arantes, há uma identidade estrutural entre o projeto moderno das vanguardas arquitetônicas e a modernização levada a cabo pelo desenvolvimento das forças produtivas no mundo capitalista. A utopia reformista presente na origem do Movimento Moderno é tributária da positividade do progresso tecnológico e valores subsidiários – estandardização, padronização, simplificação formal, etc – e, contrariamente ao que propunha sua propaganda, não libera o espírito humano para sua elevação intelectual ou política, pois inibe todo desejo emancipatório com a disciplina dos hábitos repetitivos e alienantes. Arte muito mais tátil do que reflexiva, a arquitetura moderna mostra-se essencialmente formalista desde sua origem: "os planos de redenção social através da ordenação do espaço habitado (casa/cidade), que desde sua origem a Arquitetura Moderna acalentava como a antevisão de uma nova era, resultariam finalmente no seu exato contrário e, mais particularmente, no formalismo integral das soluções padronizadas pela produção industrial. O formalismo não é portanto uma aberração passageira ou mesmo um desvio constitutivo (porém um desvio), pois nele aflora uma marca de nascença, um vício de origem, que alcançou a maturidade"[328]. A arquitetura moderna brasileira – com seu formalismo em flagrante desacordo com suas possibilidades técnicas, materiais e sociais – teria exposto na periferia a fratura estrutural da própria arquitetura moderna. O colapso da economia nacional no novo quadro do capitalismo globalizado, deixou às claras a farsa alimentada pela arquitetura moderna brasileira de estar na vanguarda na integração das classes mais desfavorecidas. Brasília seria a culminância emblemática da situação, onde a modernidade se transfigura no formalismo monumental de sua arquitetura e no autoritarismo tecnocrático de seu plano. O silêncio de Lúcio Costa se explica com o desvendamento do enigma: a brasilidade de nossa arquitetura restringia-se ao jogo abstrato com as formas e sua modernidade de fachada era incapaz de se traduzir em desenvolvimento.

A argumentação de Otília Arantes, magnífica em sua estruturação e na sua fluência, trata as representações e os discursos como ideologia, como acobertamento e dissimulação das reais questões em jogo. Como já dissemos anteriormente, mantemos certa distância de tal certeza, mas não há como negar que toca em questões cruciais que nos ocuparam ao longo desse trabalho. Alguns parágrafos atrás, abruptamente interrompemos o diálogo com as idéias de James Holston, que apontavam, com surpreendente desconhecimento dos vínculos intelectuais e profissionais de Lúcio Costa com a tradição, para um completo alinhamento de Brasília com os pressupostos do CIAM. Holston interpretou o silêncio de Lúcio Costa como um consciente obscurecimento destes vínculos, visando o sucesso no concurso, o que nos pareceu uma explicação inaceitável. Agora, nos damos conta que Otília Arantes faz um longo percurso pela obra de Lúcio Costa e, após estabelecer com toda a perspicácia os vínculos com o nativismo modernista, chega ao mesmo veredito: Brasília é a suprema materialização do ideário moderno. As duas argumentações – relevando ou não o projeto de integração modernista encampado por Lúcio Costa – chegam ao mesmo lugar! Contudo, o silêncio apontado por Otília Arantes é mais significativo, mais coerente, mais aceitável, pois aponta consistentemente para algo palpável – um projeto cultural, produzido e desenvolvido por pelo menos duas gerações, que não foi possível realizar.

---

[327] ARANTES, Otília. Lúcio Costa e a boa causa da arquitetura moderna. ARANTES, Otília Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. *O sentido da formação. Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. p. 128-129.

[328] ARANTES, Otília. Arquitetura simulada. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. p. 52.

Brasília foi vista, nos anos seguintes à sua inauguração, como a culminância da arquitetura brasileira. Ela seria a experiência máxima, que coroaria um percurso coerente, onde a narrativa de Lúcio Costa seria sua mais fiel interpretação. Era o símbolo de modernidade de um país que assumia a responsabilidade histórica de um salto rumo ao desenvolvimento econômico e social. Em sua interpretação, James Holston fez um recorte muito estreito e, ao praticamente congelar o quadro, nos permitiu, involuntariamente, uma percepção mais aguda. Brasília retirada da série histórica e – principalmente – sem o acompanhamento da narrativa anterior de Lúcio Costa e as interpretações posteriores de críticos apologéticos, ou seja, uma Brasília vista essencialmente como projeto urbanístico de Lúcio Costa e recheada com obras arquitetônicas de Oscar Niemeyer, surge surpreendentemente destituída de qualquer ranço ou memória do primitivismo insistentemente buscado por Lúcio Costa. Brasília, com o filme novamente rodando, vai sem muita demora ser incluída na *boa tradição*, torna-se *brasileira*. Essa brasilidade, porém, encontra-se nas formas livres de Oscar Niemeyer, numa experiência que se desligou dos pressupostos do mestre no distante ano de 1939, quando projeta, ainda tutelado, o Grande Hotel de Ouro Preto. As experimentações formais a partir do conjunto da Pampulha vão explorar as possibilidades plásticas do concreto armado, suavizando, amolecendo, adelgaçando a estrutura *Dom-ino* de Le Corbusier, para depois abandoná-la por outras formas e estruturas – abóbadas, pórticos, amebas... Quando isso ocorreu, sabiamente Lúcio Costa deslocou seu discurso para incorporá-lo, como aliás já havia feito com Aleijadinho. A tão propalada forma *barroca* de Niemeyer nada mais é do que a materialização do lirismo brasileiro pelas mãos de nosso maior gênio, uma acomodação da velha narrativa às novas necessidades.

Por outro lado, a possibilidade de um urbanismo pau-brasil, insinuado com uma certa ingenuidade em 1936, no projeto para Vila Monlevade, e que se materializa de forma tão magnífica no Parque Guinle, não ganha desenvolvimento e se evapora como se nunca tivesse existido. E, talvez, por nunca ter existido mesmo. Os dois projetos parecem – e Lúcio Costa sempre fez questão que assim pensássemos – serem embriões de projetos urbanos, mas na verdade se resumiam a conjuntos residenciais. Mesmo contando com equipamentos urbanos – escola, cinema, parque, etc –, não passavam de espaços da moradia, do resguardo, do descanso. Não havia ali, de fato, um pensamento que abrangesse os aspectos diversos da vida, que incorporasse o trabalho. Os edifícios do Parque Guinle levaram ao ápice a questão da síntese entre o moderno e a tradição dentro do campo estrito da arquitetura. Fosse esse o caminho hegemônico, certamente nossa arquitetura seria outra, provavelmente mais ajustada às nossas necessidades reais, aos condicionantes do nosso clima. Mas também não seria mais brasileira pois, como pudemos observar ao longo deste trabalho, tal condição não passa de uma ficção psíquica para os homens e de uma convenção narrativa para os objetos.

Brasília, cruz riscada no planalto central, tem no seu eixo burocrático os suntuosos palácios de Oscar Niemeyer. A perspectiva planimétrica que afunila da plataforma rodoviária até a Praça dos Três Poderes abarca todos os edifícios, espetados no gramado infinito. Na outra linha, arqueada, uma sucessão de superquadras, edifícios mergulhados na mata, cujas árvores, ano após ano, ficam mais altas e mais fechadas. Uma correlação interessante: *espaços e arquiteturas monumentais* que simbolizam o poder do Estado, onde parecem brilhar a magnificência e a modernidade sempre reiterada do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde; e *espaços íntimos* da vida doméstica, bucólica e tranqüila, talvez uma última reminiscência do urbanismo pau-brasil que, entre outras coisas, nunca existiu.

Epílogo

Nós

No anfiteatro de montanhas
Os profetas do Aleijadinho
Monumentalizam a paisagem

As cúpulas brancas dos Passos
E os cocares revirados das palmeiras
São degraus da arte de meu país
Onde ninguém mais subiu

Bíblia de pedra sabão
Banhada de ouro das minas

Ocaso, Oswald de Andrade[329]

Pronome pessoal, plural de ambos os gêneros, *nós* pode também ser usado como plural majestático ou como plural de modéstia. Nós o utilizamos, esperamos com parcimônia e sem afetação, para aparecermos o mínimo possível como narrador dessa trama. No limite, poderíamos ter evitado tal presença pronominal substituindo-a pelo acético pronome indireto, mas a presença incômoda de quem fala serve para lembrar àquele que lê que o discurso é gerado de um ponto de vista, onde se concentra uma individualidade, que conta mais uma versão da mesma história já tantas vezes narrada. Essa subjetividade, consciente ou inconscientemente, gera um discurso pautado numa visão de mundo específica, que pode ser mais ou menos coerente, mais ou menos consistente. Uma subjetividade que se arroga o direito de fazer juízo de valor sobre as coisas pois partilha da certeza de que a realidade não é uma coisa objetiva e apartada da linguagem, que poderia ser descrita e explicada *tal como é*, com uma frieza calculada e isenta. Mas também não é – ao menos tentamos acreditar assim – uma forma tortuosa de escamotear a verdade. As narrativas e os discursos não servem, como roupas perfeitas ou defeituosas, para destacar ou esconder a realidade. Elas são parte da realidade.

Há muitos anos atrás – muitos mais do que *eu* gostaria – ouvimos de um professor uma bela metáfora. Falava ele da filósofa Hannah Arendt. Tentava que aqueles alunos atônitos diante de si compreendessem seu pensamento e sua visão da história. Entra aí a metáfora. A noite está na mais profunda escuridão, acometida por uma tempestade raivosa, com nuvens fechadas, baixas, ameaçadoras. Nada se vê, nem vultos. De repente, inesperadamente, rasga o céu um relâmpago silencioso. Naquele instante ínfimo, fugidio, tudo se torna visível, surpreendentemente compreensível. Mas quando chega o som estrondoso e tardio, encontra tudo novamente às escuras, enigmático e misterioso. Fim da metáfora. Guardamos desde então a imagem como um dos mais importantes ensinamentos recebidos. Como toda metáfora, porém, ela é prenhe de ambigüidades e de possíveis deslocamentos significativos. Se bem nos

---

[329] ANDRADE, Oswald. Roteiro das Minas. *Pau-Brasil*. p. 135-136.

recordamos, o mencionado professor queria apontar com ela para um discurso contaminado pela subjetividade poética, uma limitação que o incapacitava de retratar a realidade com objetividade e coerência – ou seja, com *cientificidade.* Subjaz aqui – caso nossa memória não tenha falhado e caso tenhamos compreendido corretamente o segredo cifrado – uma *fé* inabalável na iluminação total, onde todos os protagonistas, objetos, falas, ações, crenças e procedimentos pudessem ser observados com nitidez, descritos com detalhes, explicados com coerência e profundidade. A luz, no caso, tem como fonte de irradiação uma a razão humana transcendente, pensada como entidade descolada das individualidades, portanto imune aos vícios de raciocínio de quem se encontra imanente na vida rotineira e pedestre. Com o tempo demos outro entendimento à metáfora. Tomamos o relâmpago como a própria narrativa, como participante da cena e da vida, como fato humano que permite alguma inteligibilidade às coisas e às ações. A narrativa é parte da realidade e – para o bem e para mal – constitui não só a própria condição de visibilidade da aventura humana, mas também é o fenômeno que torna possíveis suas realizações no tempo e no espaço.

Mas nos propusemos, no presente trabalho, a falar também de *nós.* Nós, moradores nesse imenso país tropical, de língua portuguesa que nos foi legada pelos colonizadores, de vergonhoso passado escravocrata, com tristes personagens ocupando os papéis principais. Nós, brasileiros, que – diante de tudo e contra tudo – insistimos em ser um povo feliz. Nós, que acreditamos em dias melhores. Esse *nós* é o círculo da familiaridade, daquilo que conhecemos e entendemos. O pertencimento a algo maior é, ao que tudo indica, inerente à condição humana. A perspectiva de uma insuportável viagem solitária é reconfortada no contato íntimo com parceiros diversos – familiares e amigos – e na sensação psíquica de fazer parte de algo superior. O sentimento de pertencimento é muito flexível, tanto que alguém pode se sentir, dependendo da circunstância, como paulista, católico, arquiteto, negro ou mesmo corintiano... Evidentemente, tal sensação só faz sentido com o *Outro*, cuja existência dá sentido ao *eu* e ao *nós.* Diante dos cariocas nos sentimos paulistas, diante de argentinos nos sentimos brasileiros... Os norte-americanos já imaginaram, num filme que infelizmente atesta a decadência de sua cinematografia, que diante de extraterrestres todos os humanos formariam um uníssono *nós* sob a bandeira listrada e estrelada. O mesmo vazio nos leva aos templos religiosos, à manifestação política ou ao estádio de futebol. E basta abrirmos os jornais para constatar que, em vários recantos desse mundo, muitos são dizimados, todos os dias, nos templos, nas praças, nos estádios. A justificativa é sempre a mesma: mata-se o *Outro*, para que o *nós* sobreviva.

Na história do mundo moderno mais recente, a principal forma de pertencimento foi impulsionada pela constituição dos Estados nacionais. A língua comum, os ritos, os hinos, os heróis, a seleção esportiva – enfim, um sem número de índices impostos ou espontâneos –, contribuem para a coesão em torno de uma unidade. Mas nenhum desses elementos é suficientemente forte para garantir a união, que deriva fundamentalmente de um *símbolo nacional de massa*, que conforma um sentimento de *caráter nacional*. Com afirma Elias Canetti, "o membro de uma nação sempre vê a si mesmo, disfarçado à sua maneira, em rígida relação com um determinado símbolo de massa que chegou a ser o mais importante para sua nação. Neste retorno regular, neste emergir quando o momento assim o exige, está a continuidade do sentimento nacional"[330]. Conhecemos nos últimos séculos grandes demonstrações da preponderância irracional dos *símbolos nacionais de massa*, que nos legaram, na sua vertente trágica, as imagens limites de Auschwitz e Hiroshima.

---

[330] CANETTI, Elias. *Massa e poder*, p. 186.

O Brasil, evidentemente, não ficou à margem do processo histórico. A auto-imagem de brasilidade que se processou é a de um povo híbrido, multirracial, ao mesmo tempo primitivo e moderno, hipersexualizado, esperto, feliz. A montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira é decorrente, fundamentalmente, desse simbolismo. A crença em um caráter nacional diferenciador tornou possível criar, no âmbito do discurso e da prática, um êmulo perfeito de *nós*. Tal como o próprio povo, a arquitetura que brota de seu ventre era primitiva e moderna, sensual e racional... A compreensão da montagem artificial que a engendrou não pode ser entendida como uma desconsideração, um insulto, um xingamento. Como tentamos demonstrar, os intelectuais que participaram desse enredo trabalharam com muita energia e determinação. Criaram formas magníficas e adequadas, independente de serem ou não a expressão de nosso caráter coletivo. Eles apenas foram filhos do seu tempo, cheios de erros e qualidades. Como *nós*. O que não dá é para permanecer com os olhos fixos na esfinge, persistir acreditando numa imagem esgotada e inerte.

Se os vínculos de pertencimento são inevitáveis, temos o consolo que eles não são necessariamente aviltantes, demoníacos. Como um simbolismo coletivo não é uma forma de vida orgânica, presa a condicionamentos atávicos insuperáveis – ao contrário, trata-se de uma montagem artificial urdida no entrechoque das opiniões e narrativas – a auto-imagem coletiva é variável, às vezes de uma maneira surpreendentemente abrupta. Já fomos, no início desse século, um povo triste, melancólico[331]. Quem sabe não possamos, num futuro mais ou menos próximo, aliar às qualidades já presentes de nossa auto-imagem, outros elementos positivos e edificantes? Mas – uma dúvida que assoma repentinamente nosso espírito –, quando isso ocorrer, voltaremos a incorrer no mesmo equívoco de tentar fazer uma criatura segundo a nossa própria imagem?

Por fim, uma última acepção de *nós* que gostaríamos de apontar – o plural de *nó*. Na fala popular, é usado para designar o "entrelaçamento feito na extremidade ou no meio de uma ou duas cordas, linhas ou fios". Em manufatura mais sofisticada, chega-se às redes, tão úteis para se deitar nas varandas ou para se pescar o sustento de cada dia. Servem para o descanso da alma, servem para o sustento do corpo. Mas também podemos usar a palavra quando estamos diante de um embaraço, um estorvo, um empecilho. "Minha vida está um *nó*, de dar dó...", diz alguém por aí. Quando a situação está complicada, cheia de intriga, falamos sem pensar duas vezes: "essa história está um *nó* só..." Quantos *nós* ! São assuntos da nossa prosa, liames invisíveis da própria história e uma boa metáfora para o estilo que a narra. Conteúdo, estrutura e forma de expressão.

Mas, palavrinha sabida, *nó* quer dizer também "ligação, união e vínculo". São justamente estes *nós* – que escolhemos ou que nos escolhem –, que legitimam o trabalho que aqui se encerra. Ou se inicia.

---

[331] A auto-imagem de um povo triste, originário do século XIX, persistiu no imaginário brasileiro até o início do modernismo. Ver em o capítulo "A tristeza brasileira e tristezas de outros tempos e outros lugares". GUERRA, Abilio. O homem primitivo: origem e conformação no universo intelectual brasileiro (séculos XIX e XX).

Referências bibliográficas

Livros

AAVV. *Seminário de estudos dos problemas urbanos de Brasília*. Brasília, Senado Federal / Comissão do Distrito Federal, 5 a 21 de agosto de 1974.

AAVV. *Warchavchik, Pilon, Rino Levi – três momentos da arquitetura paulista*. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1983.

AMARAL, Aracy (org). *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Memorial da América Latina / Fondo de Cultura Economica, 1994.

_____. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo, 34, 5. ed. (revista e ampliada), 1998.

_____. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo, Martins, 1968.

_____. *Tarsila cronista*. São Paulo, Edusp, 2001.

_____. *Tarsila do Amaral*. Buenos Aires, Fundação Finambrás, 2000.

_____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, 5. ed., 1974.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo / Brasília, Martins / INL, 3. ed., 1972.

_____. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* (ed. crítica, coord. Telê Porto Ancona Lopez). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina / UNESCO, Coleção Arquivos, n. 6, 1988.

_____. *Mário de Andrade e a sociedade de etnografia e folclore*. Pesquisa e introdução de Leila Gontijo Soares. Rio de Janeiro / São Paulo, Funarte – Instituto Nacional do Folclore / Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

_____. *Obra Imatura*. São Paulo, Martins, 1960.

_____. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, Duas Cidades, 2. ed., 1983.

_____. *Poesias Completas*. São Paulo, Martins, 3. ed., 1972.

ANDRADE, Oswald. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / MEC, Obras completas, vol. 6, 1972.

_____. *Estética e política* (pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugenia Boaventura). São Paulo, Globo, Obras completas, 1992.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / MEC, Obras completas, vol. 2, 1972.

_____. *Pau-Brasil* (fixação de textos e notas de Haroldo de Campos). São Paulo, Globo / Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Obras completas, 2. ed. 1990.

ANELLI, Renato; GUERRA, Abilio; KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001.

ARANHA, José Pereira Graça. *A estética da vida*. Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1921.

_____. *Canaã*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 3. ed., 1981.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. *O sentido da formação. Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa.* São Paulo, Paz e Terra, 1997.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa. Itinerário crítico.* São Paulo, Scritta, 1991.

_____. *O lugar da arquitetura depois dos modernos.* São Paulo, Edusp, 1995.

_____. *Urbanismo em fim de linha.* São Paulo, Edusp, 1998.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira – dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna.* São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. *Walter Gropius e a Bauhaus.* Lisboa, Presença, colecção Dimensões, n. 14, 1984.

ARTIGAS, Rosa (org.). *Vilanova Artigas.* São Paulo, coleção Arquitetos Brasileiros, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997.

ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura.* São Paulo, Fundação Vilanova Artigas / Pini, 2. ed., 1986.

AVERBUCK, Lígia Morrone. *Cobra Norato e a revolução caraíba.* Rio de Janeiro, coleção Documentos Brasileiros, José Olympio / INL / Pró-Memória, 1985.

ÁVILA, Affonso (org). *O modernismo.* São Paulo, Perspectiva / Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1975.

AYMONINO, Carlo. *Origenes y desarollo de la ciudad moderna.* Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Casa de Vidro / The Glass House. São Paulo, Brasil 1950-1951.* Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Editorial Blau, São Paulo / Lisboa, 1999.

BARDI, Pietro Maria. *Lembranças de Le Corbusier – Atenas, Itália, Brasil.* São Paulo, Nobel, 1984.

BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama. *Menotti del Picchia, o gedeão do modernismo – 1920/22.* São Paulo, Civilização Brasileira, 1983.

BELCHER, Donald J. *Relatório técnico sobre a nova capital da República, Departamento administrativo do serviço público.* Rio de Janeiro, Serviço de documentação, 1956.

BENEVOLO, Leonardo. *As origens da urbanística moderna.* Lisboa, Presença, colecção Dimensões, 1981.

_____. *História da arquitetura moderna.* São Paulo, Perspectiva, 1976.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica.* São Paulo, coleção Ensaios, Ática, 1985.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier 1910-1965.* Barcelona, Gustavo Gili, 1971.

BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy.* São Paulo / Lisboa, coleção Arquitetos Brasileiros, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Editorial Blau, 1999.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro – 1. Antecedentes da Semana de Arte Moderna.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 5. ed., 1978.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil.* São Paulo, Perspectiva, 2. ed., 1991.

CAMARGO, Suzana. *Macunaíma – ruptura e tradição.* São Paulo, Massao Ohno / João Farkas, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / MEC, Obras completas, vol. 2, 1972.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* São Paulo, Companhia Editora Nacional, 7. ed., 1985.

CANETTI, Elias. *Massa e poder.* Brasília, Editora UNB / Melhoramentos, 1986.

CARDOSO, Adauto Lúcio. O urbanismo de Lúcio Costa. QUEIRÓS RIBEIRO, Luis Cesar e PECHMAN, Robert (org.). *Cidade, povo e nação. Gênese do urbanismo moderno.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986.

CARVALHO, Benjamin A. *Duas arquiteturas no Brasil.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1961.

CASTRO, Sílvio. *Teoria e política do modernismo brasileiro.* Petrópolis, Vozes, 1979.

CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo.* Rio de Janeiro, Taurus, 1995.

_____. *Modernistas na repartição.* Rio de Janeiro, UFRJ / Paço Municipal / Tempo Brasileiro, apoio Fundação Universitária José Bonifácio, BANESPA, 1993. (textos de Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco, Manuel Bandeira, Joaquim Cardozo, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda)

CHOAY, Françoise. A história e o método em urbanismo. BRESCIANI, Stella. *Imagens da cidade. Séculos XIX e XX.* São Paulo, Marco Zero / ANPHU, 1993.

_____. *O urbanismo.* São Paulo, Perspectiva, coleção Estudos, n. 67, 1979.

COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950).* Barcelona, Gustavo Gili, coléccion Arquitectura y Crítica, 2. ed., 1973.

COLQUHOUN, Allan. *Arquitectura moderna y cambio histórico (ensaios: 1962-1976).* Barcelona, Gustavo Gili, coléccion Arquitectura y Crítica, 1978.

COMTE, Auguste. *Comte.* São Paulo, Ática, coleção Grandes Cientistas Sociais, n. 7, 1978.

CONDURU, Roberto. *Vital Brazil. Razão e civilidade.* São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2000.

CORBISIER, Roland. *Brasília e o desenvolvimento nacional.* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura / Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960.

CORBUSIER, Le. *Maneira de pensar urbanismo.* coleção Saber, Publicações Europa-América, 2. ed., 1977.

_____. *Os três estabelecimentos humanos.* São Paulo, Perspectiva, coleção Debates, n. 96, 2. ed., 1979.

LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète*, vol. 1, 1910/29, Zurich, Girsberger, s.d.

_____. *Oeuvre Complète*, vol. 2, 1929/34, Zurich, Girsberger, s.d.

_____. *Oeuvre Complète*, vol. 3, 1934/38, Zurich, Girsberger, s.d.

_____. *Oeuvre Complète*, vol. 4, 1938/46, Zurich, Girsberger, s.d.

_____. *Oeuvre Complète*, vol. 5, 1946/52, Zurich, Girsberger, s.d.

_____. *Oeuvre Complète*, vol. 6, 1952/57, Zurich, Girsberger, s.d.

_____. *Oeuvre Complète*, vol. 7, 1957/65, Zurich, Girsberger, s.d.

_____. *Planejamento urbano.* São Paulo, Perspectiva, coleção Debates, n. 37, 2. ed., 1971.

_____. *Urbanismo.* São Paulo, Martins Fontes, 2. ed., 2000.

CORNELL, Elias. *A arquitetura da relação cidade-campo.* Brasília, Alva, 1998.

CORONA, Eduardo e LEMOS, Carlos. *Dicionário da arquitetura brasileira.* São Paulo, EDART - Livraria Editora Ltda, 1972.

COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: documentos de trabalho* (coord. José Pessôa). Rio de Janeiro, Edições do Patrimônio, Iphan / Ministério da Cultura, 1999.

_____. *Lúcio Costa: obra escrita* (org. Alberto Xavier). Brasília, UNB, 1970 (mimeo).

_____. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

_____. *Relatório do plano piloto de Brasília.* Distrito Federal, Detur, s/d.

_____. *Sobre arquitetura* (org. Alberto Xavier). Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

COSTA, Maria Lúcia. *Com a palavra, Lúcio Costa.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

CRUZ COSTA. *Augusto Comte e as origens do positivismo.* São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2. ed., 1959.

CZAJKOWSKY, Jorge (org). *Jorge Machado Moreira.* Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.

DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo.* São Paulo, Projeto, 1982.

DUNSTER, David. *100 casas unifamiliares de la arquitectura del siglo XX*, Cidade do México, Gustavo Gili Mexico, 1998.

FAYE, Jean-Pierre. *Los lenguajes totalitarios.* Madrid, Taurus, 1974.

FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940.* São Paulo, Museu de Arte, 1965.

FICHER, Sylvia e ACAYABA, Marlene Milan. *Arquitetura moderna brasileira.* São Paulo, Projeto, 1982.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

FRANCO, Afonso Arinos de Mello e. *Conceito de civilização brasileira.* São Paulo, Companhia Editora Nacional, coleção Brasiliana, n. 70, 5. série, 1936.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala.* São Paulo, Círculo do Livro, 1987.

FRY, Maxwell. *A arte na era da máquina.* São Paulo, Perspectiva, coleção Debates, n. 71, 3. ed., 1976.

GARNIER, Tony. Una ciudad industrial. Estudio para la construcción de ciudades. AYMONINO, Carlo. *Origenes y desarollo de la ciudad moderna.* Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

GIEDION, Sigfried. O Brasil e arquitetura contemporânea. MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 17-18.

GINZBURG. Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição.* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

GOITIA, Fernando Chueca. *Breve história do urbanismo.* Lisboa / São Paulo, Editorial Presença / Martins Fontes, coleção dimensões, 1982, p. 190.

GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942.* New York, The Museum of Modern Art, 1943.

GOROVITZ, Matheus. *Brasília: uma questão de escala.* São Paulo, Projeto / CNPq, 1985.

GOTLIB, Nádia Batella. *Tarsila do Amaral, a modernista.* São Paulo, Senac, 1998.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitetura.* São Paulo, Perspectiva, coleção Debates, n. 47, 3. ed., 1977.

GUIMARAENS, Ceça de. *Lúcio Costa – um certo arquiteto em incerto e secular roteiro.* Rio de Janeiro, Relume Dumará, coleção Perfis do Rio, 1996.

GUTIÉRREZ, Ramón (org.). *Architettura e società. L'America Latina nel XX Secolo.* Itália, dicionário enciclopédico, Jaca Book, 1996.

_____. *Arquitectura y urbanismo en iberoamerica.* Madrid, Manuales Arte Catedra, 2. ed., 1992.

GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitetura latino-americana – textos para reflexão e polêmica.* São Paulo, Nobel, 1989.

HILBERSEIMER, Ludwig. *La arquitectura de la gran ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, coleção Documentos Brasileiros n. 1, 3. ed., 1956.

_____. *Visão do Paraíso.* São Paulo, Companhia Editora Nacional, coleção Brasiliana n. 333, 4. ed., 1985.

HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia.* São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

HOWARD, Ebenezer. Las ciudades-jardín del mañana. AYMONINO, Carlo. *Origenes y desarollo de la ciudad moderna.* Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

JENCKS, Charles. *Arquitectura 2000. Predicciones y métodos.* Barcelona, Editorial Blume, 1980.

_____. *Movimentos modernos em arquitectura.* Lisboa, Edições 70, coleção Arquitectura e Urbanismo, n. 3, 1987.

KATINSKY, Júlio Roberto. *Brasília em três tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na capital.* Rio de Janeiro, Revan, 1991.

KEYSERLING, Hermann. *El mundo que nace.* Madrid, Revista de Occidente, 2. ed., 1939.

_____. *Meditaciones suramericanas.* Madrid, Espasa-Calpe, 1933.

KNEESE DE MELLO, Eduardo. *Brasília - histórias e estórias.* São Paulo, Demais Editoração e Publicação, 1992.

KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa.* São Paulo, Nobel / Edusp, 1990.

KUBITSCHEK, Juscelino. *Por que construí Brasília.* Rio de Janeiro, Bloch, 1975.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo.* São Paulo, Duas Cidades, série Universidade, n. 3, 1974.

LEITE, Dante Moreira. *Caráter nacional brasileiro.* São Paulo., Pioneira, 2. ed., 1969.

LEMOS, Carlos. *Arquitetura brasileira.* São Paulo, Melhoramentos / Edusp, 1979.

LEONEL, Maria Cecília de Moraes. *Estética e modernismo.* São Paulo / Brasília, Hucitec / INL / Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

LOPEZ, Telê Porto Ancona, *Mário de Andrade: ramais e caminho.* São Paulo, Duas Cidades, 1972.

MACHADO, Luís Toledo. *António de Alcântara Machado e o modernismo.* Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, coleção Documentos Brasileiros, n. 146, 1970.

MAIA, Francisco Prestes. *Estudo de um plano de avenidas para a cidade de São Paulo.* São Paulo, Melhoramentos, 1930.

MAILLARD, Robert (dirección). *Diccionario universal del arte y de los arquitectos / Arquitectos.* Barcelona, Gustavo Gili, 1970.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1915-1933).* São Paulo, Cultrix, vol. 6, 1978.

_____. *O modernismo.* São Paulo, Cultrix, coleção A Literatura Brasileira, 3. ed., s/d.

MARX, Karl. *O capital,* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, vol.1, 5ª ed., 1980.

MARX, Roberto Burle. Depoimento. XAVIER, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira:- depoimento de uma geração,* São Paulo, Abea / Fundação Vilanova Artigas / Pini, 1987, p. 305-313.

MATTAR, Denise (curadoria). *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico.* Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1999.

MELLO, Mario Vieira de. *Desenvolvimento e cultura – o problema do estetismo no Brasil.* São Paulo, Companhia Editora Nacional, coleção Biblioteca do Espírito Moderno, vol. 33, 1963.

MEURS, Paul (org). *Brazilië. Laboratorium van architectuur en stedenbouw.* Roterdam, Nai Uitgevers, 1998.

MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura.* São Paulo, Brasiliense, 4. ed., 1986.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

MONNIER, Gérard. *Le Corbusier – construir a modernidade.* São Paulo, Brasiliense, 1985.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista – sua dimensão filosófica.* Rio de Janeiro, Graal, 1978.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974).* São Paulo, Ática, coleção Ensaios, n. 30, 5. ed., 1985.

NIEMEYER, Oscar. *Meu sósia e eu.* Rio de Janeiro, Revan / Memorial da América Latina, 1992.

_____. *Minha experiência em Brasília.* Rio de Janeiro, Vitória, 1961.

_____. *Quase memórias: viagens.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

NOBRE, Ana Luiza. *Carmem Portinho. O moderno em construção.* Rio de Janeiro, Relume Dumará, coleção Perfis do Rio, 1999.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / MEC, Obras completas, vol. 6, 1972.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Poética em trânsito. Flávio de Carvalho.* São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2000.

PAIM, Antonio. *A filosofia da escola do Recife.* São Paulo, Convívio, coleção Biblioteca do Pensamento Brasileiro – Ensaios, n. 1, 2. ed., 1981.

PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita. O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusíer e outros.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia. Temas humanísticos na arte do renascimento.* Lisboa, Editorial Estampa, coleção Imprensa Universitária n. 52, 1986

_____. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental,* Lisboa, Editorial Presença, 1981.

PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: works in progress*. New York, Rheinhold Publishing Corporation, 1955.

PAVIANI, Aldo (org.). *Brasília em questão – ideologia e realidade*. São Paulo, Projeto, 1985.

PECHMAN, Robert. O urbano fora do lugar? Transferências e traduções das idéias urbanísticas nos anos 20. QUEIRÓS RIBEIRO, Luis Cesar e PECHMAN, Robert (org). *Cidade, povo e nação. Gênese do urbanismo moderno*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1986.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, coleção Debates, n. 170, 1981.

PEIXOTO, Afrânio. *Clima e saúde*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, coleção Brasiliana, n. 129, 2. ed., 1975.

PENEDO, Alexandre. *Arquitetura Moderna São José dos Campos*. São José dos Campos, edição do autor, 1997.

PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, SANTOS, Cecília Rodrigues dos; Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Tessela / Projeto, 1987.

_____. Pensando a metrópole moderna: os planos de Agache e Le Corbusier para o Rio de Janeiro. QUEIRÓS RIBEIRO, Luis Cesar e PECHMAN, Robert (org). *Cidade, povo e nação. Gênese do urbanismo moderno*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1986.

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno*. Lisboa, Ulisseia, 1962.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo / Brasília, Ibrasa / Instituto Nacional do Livro, 2. ed., 1981.

PRADO, Yan de Almeida. *A grande semana de arte moderna. Depoimento e subsídios para a cultura brasileira*. São Paulo, Edart, 1976.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / INL, coleção Vera Cruz, n. 138, 4. ed., 1977.

PUENTE, Moisés. *Pavilhões de exposição. 100 anos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*. Campinas, Pontes / CPHA-IFCH, coleção Pandora, 1998.

RAMOS, Artur, *As culturas negras no novo mundo*. São Paulo, Companhia Editora Nacional / INL/ MEC, coleção Brasiliana, n. 249, 3. ed., 1979.

RATZEL, Friedrich. Antropogeografia. RATZEL, Friedrich. *Ratzel*. São Paulo, Ática, coleção Grandes Cientistas Sociais, n. 59, 1990.

REGO, José Lins do. O homem e a paisagem. XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*. São Paulo, ABEA / FVA / Pini, projeto Hunter Douglas, 1987, p. 300-304.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, coleção Debates, n. 18, 1970.

_____. *Racionalismo e proto-racionalismo na obra de Victor Dubugras*. São Paulo, 3ª Bienal de Internacional de Arquitetura / Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, coleção Brasiliana, n. 9, 5. ed., 1977.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. *Ensaios de antropologia brasiliana*. São Paulo, Companhia Editora Nacional / INL/ MEC, coleção Brasiliana, n. 22, 2. ed., 1978.

BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Obras*. Rio de Janeiro, Globo, coleção Biblioteca dos Séculos, tomo I, 1958.

RYKWERT, Joseph. *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona, Gustavo Gili, colección GGReprints, 2. ed., 1999.

SALDANHA, Nelson. *A escola do Recife*. São Paulo, Convívio / Pró-Memória / INL, coleção Biblioteca do Pensamento Brasileiro – Ensaios, n. 7, 2. ed., 1985.

SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da tradição no modernismo. BORNHEIM, Gerd et alii. *Cultura brasileira: tradição / contradição*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor / Funarte, 1987.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro / São Paulo, Paz e Terra / EDUSP, 1984.

SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasília*. Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. BORNHEIM, Gerd et alii. *Cultura brasileira: tradição / contradição*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor / Funarte, 1987.

_____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

_____. *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 3. ed., 1998.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1998.

SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo, ProEditores, 1997.

SERT, Josep Lluís. *Josep Ll. Sert*. Barcelona, Gustavo Gili, coleção estudio paperback, 1979.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx. Paisagens transversas*. São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2001.

SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo, Ática, série Temas, vol 26, 1992.

SMITH, G. E. Kidder. *Source book of american architecture*. Nova York, Princeton Architectural Press, 1996.

SOUZA, Abelardo. *Arquitetura no Brasil – depoimentos*. São Paulo, Livraria Diadorim / Edusp, 1978.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde – uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.

SPENGLER, Oswald. *A decadência do ocidente*. Rio de Janeiro, Zahar, 3. ed., 1982.

SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso*. São Paulo, Studio Nobel, 2001.

TAFURI, Manfredo. *Projeto e utopia*. Lisboa, Presença, colecção Dimensões, 1985.

_____. *Teorias e história da arquitectura*. Presença / Martins Fontes, colecção Biblioteca de Textos Universitários, n. 29, 1979.

TAINE, Hippolyte. *Historia de la literatura inglesa*. Buenos Aires, Americalee, 1945.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 9. ed., 1986.

THOMAS, Keith. *O homem o 00mundo natural*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

TSIOMIS, Yannis (org.). *Le Corbusier. Rio de Janeiro 1929 1936.* Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1998.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical – história cultural e polêmicas literárias no Brasil.* São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

VIANA, Oliveira. *Raça e assimilação.* Rio de Janeiro, José Olympio, 4. ed., 1959.

WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Entre o empenho e a reserva.* São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2001.

WITTKOWER, Rudolf y Margot. *Nascidos bajo el Signo de Saturno.* Madrid, Catedra, 3. ed., 1988.

WÖLFFLIN, Heirich. *Conceitos fundamentais da história da arte.* São Paulo, Martins Fontes, 1984.

XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração.* São Paulo, ABEA / FVA / Pini, projeto Hunter Douglas, 1987.

ZEVI, Bruno. *Arquitectura in nuce.* Lisboa, Edições 70, colecção Arquitectura e Urbanismo, n. 2, 1986.

_____. *História da arquitectura moderna.* Lisboa, Arcádia, 1970.

Teses

ANDRADE, Carla Coelho de Andrade. Um tempo, dois tempos, depois um outro tempo: trajetória dos arquitetos no Brasil. Brasília, dissertação de mestrado, ICH-UNB, 1987.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. Arquitetura de cinemas na cidade de São Paulo. Campinas, dissertação de mestrado, IFCH-UNICAMP, 1990.

_____. Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi. São Paulo, tese de doutorado, FAU-USP, 1995.

BAYEUX, Glória Maria. O debate da arquitetura moderna brasileira nos anos 50. São Paulo, dissertação de mestrado, FAU-USP, 1991.

BENCLOWICZ, Carla Milano. Prelúdio modernista: construindo a habitação operária em São Paulo. São Paulo, dissertação de mestrado, FAU-USP, 1989.

BRAGA, Milton Liebentritt de Almeida. O concurso de Brasília. Os sete projetos premiados. São Paulo, dissertação de mestrado, FAU-USP, 1999.

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. Arquitetura eclipsada: notas sobre história e arquitetura a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil. Campinas, dissertação de mestrado, IFCH-UNICAMP, 1990.

GUERRA, Abilio. O homem primitivo: origem e conformação no universo intelectual brasileiro (séculos XIX e XX). Campinas, dissertação de mestrado, IFCH-UNICAMP, dez. 1990.

KRUCHIN, Samuel. São Paulo, século XX: a dimensão semântica do espaço urbano. São Paulo, dissertação de mestrado, FAU-USP, 1991.

LEITE, Rui Moreira. A experiência sem número: uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho (1927-1941). São Paulo, dissertação de mestrado, ECA-USP, jun. 1988.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Maioridade do moderno em São Paulo, anos 30/40. São Paulo, dissertação de mestrado, FAU-USP, 1990.

MARTINS, Carlos Alberto F. Arquitetura e estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa (1924-1952). São Paulo, dissertação de mestrado, FFLCH-USP, dez. 1987.

NOBRE, Ana Luiza de Souza. O passado pela frente. A modernidade de Alcides Rocha Miranda. Rio de Janeiro, dissertação de mestrado, Departamento de História, PUC-RJ, nov. 1997.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Hacia la extravasaria: la naturaleza y el jardín de Roberto Burle Marx. Valladolid, tese de doutorado, Universidad de Valladolid, 1998.

PASSAGLIA, Luiz Alberto de Prado. A influência do movimento moderno no Brasil na concepção do desenho e na formação do arquiteto. São Paulo, dissertação de mestrado, FAU-USP, 1991.

TELLES, Sophia S. Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície. São Paulo, dissertação de mestrado, FFLCH-USP, ago. 1988.

VAZ, Rita de Cássia. Luiz Nunes: arquitetura moderna em Pernambuco (1934-37). São Paulo, dissertação de mestrado, FAU-USP, 1989.

ZAPATEL, Juan Antonio. Brasília. Habitação em superquadra. Avaliação em superquadra. Avaliação pós-ocupação (APO). São Paulo, dissertação de mestrado, FAU-USP, dez. 1992.

Periódicos

ALIATA, Fernando e SHMIDT, Claudia. Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret. *Block*, Buenos Aires, n. 4, dez. 1999, p. 54-61.

AMORIN, Luiz. Escola do Recife: três paradigmas do objeto arquitetônico e seus paradoxos. *Vitruvius*, Arquitextos, n. 012.03, São Paulo, maio 2001, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq012/arq012_03.asp>.

ANDRADE, Mário. Brazil Builds. *Arte em Revista*, São Paulo, CEAC, n. 4, ago. 1980, p. 25-26.

ANDRADE, Oswald. A casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações. *Diário da Noite*, São Paulo, jul. 1930. In *Arte em Revista* n. 4, São Paulo, CEAC, ago. 1980.

ANELLI, Renato. Arquitetura de cinemas em São Paulo. *Óculum*, Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, n. 2, set. 1992, p. 35-42.

ARANHA, Maria Beatriz Camargo. Rino Levi: arquitetura como ofício. *Óculum*, Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, n. 3, mar. 1993, p. 46-53.

ARANTES, Otília. Esquema de Lúcio Costa. *Block*, Buenos Aires, Universidad Torcuato di Tella, n. 4, dez. 1999, p. 54-61.

BARTALINI, Vladimir. Espaços livres públicos na cidade. *Óculum*, Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, n. 4, nov. 1993, p. 64-67.

BONDUKI, Nabil Georges. Habitação social na vanguarda do movimento moderno no Brasil. *Óculum*, Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, n. 7-8, abr. 1996, p. 84-93.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrópoles: as faces do monstro urbano. *Revista brasileira de história*. São Paulo, vol. 5, n.8-9, set. 84 / abr. 85, p. 35-68.

CAIXETA, Eline Maria Moura Pereira. Affonso Eduardo Reidy, o poeta construtor. *Cadernos de arquitetura Ritter dos Reis*, Porto Alegre, Ritter dos Reis / V Encontro de Teoria e História da Arquitetura, n. 3, jun. 2001, p. 147-156.

CARDOZO, Joaquim. Algumas idéias novas sobre arquitetura. *Módulo,* Rio de Janeiro, n. 33, jun. 1963, p. 1-5.

_____. Arquitetura brasileira. Características mais recentes. *Módulo,* Rio de Janeiro, n. 1, mar. 1955, p. 6-9.

CARRILHO, Marcos José. A restauração da casa da rua Santa Cruz. *Vitruvius*, São Paulo, Minha Cidade, n. 9, dez. 2000, <www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc.asp>.

CARRILHO, Marcos José. Restauração de obras modernas e a casa da rua Santa Cruz de Gregori Warchavchik. *Vitruvius*, São Paulo, Texto Especial Arquitextos, n. 011, nov. 2000, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp030.asp>.

CARVALHO, Flávio de. Modernista Warchavchik. São Paulo, *Diário da Noite*, 08 jul. 1930. In: Arte em Revista, São Paulo, CEAC, n. 4, ago. 1980.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. A máquina para recordar: Ministério da Educação no Rio de Janeiro, 1936/45. *Vitruvius*, São Paulo, Arquitextos, n. 005.01, out. 2000, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq005/arq005_01.asp>.

_____. A racionalidade da meia lua. Apartamentos do Parque Guinle no Rio de Janeiro, Brasil, 1948-52. *Vitruvius*, São Paulo, Arquitextos, n. 010.01, mar. 2001, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq010/arq010_01.asp>.

_____. Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro. *Arquitetura e Urbanismo,* São Paulo, n. 26, out./nov. 1989, p. 92-101.

_____. Da atualidade de seu pensamento. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 38, out./nov. 1991, p. 69-74.

_____. Le Corbusier: os riscos brasileiros de 1936. TSIOMIS, Yannis (org.). *Le Corbusier. Rio de Janeiro 1929 1936*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1998, p. 26-31.

_____. O encanto da contradição: Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. *Vitruvius*, São Paulo, Texto Especial Arquitextos, n. 011, set. 2000, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp011.asp>.

_____. Teoría académica, arquitectura moderna y corolario brasileño. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzo.* Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, n. 26, 1988, p. 86.

_____. Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer. *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, n. 5, 1987, p. 69-74.

COSTA, Lúcio. Brasília revisitada 1985/1987: proposta de expansão das áreas habitacionais da capital. *Projeto*, São Paulo, n. 100, 1989, p. 115-122.

_____. Lúcio Costa: a vanguarda permeada com a tradição (entrevista a Hugo Segawa). *Projeto,* São Paulo, n. 104, out. 1987, p. 145-154.

_____. O plano piloto de Brasília. *Acrópole*, São Paulo, n. 256-257, fev./mar. 1960, p. 55-66.

_____. O plano piloto de Brasília. *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, n. 61-63, jul./dez. 1961, p. 16-20.

_____. O plano piloto de Brasília. *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, n. 44, mar./abr. 1957, p. 8-12.

_____. O plano piloto de Brasília. *Revista do Clube de Engenharia*, Rio de Janeiro, n. 386, mar./abr. 1970, p. 14-22.

_____. Plano piloto de Brasília. *Módulo,* Rio de Janeiro, n. 8, jul. 1957, p. 32-38.

_____. Plano piloto de Brasília. *Módulo,* Rio de Janeiro, n. 18, jun. 1960, p. 53-57.

_____. Plano piloto. *Acrópole,* São Paulo, n. 369-370, ano 31, jan./fev. 1970, p. 16-17.

DERENJI, Jussara da Silveira. Modernismo na Amazônia. Belém do Pará, 1950 / 70. *Vitruvius*, São Paulo, Texto Especial Arquitextos, n. 098, out. 2001, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp098.asp>.

DINIZ, Luís Lopes Filho e BESSA, Vagner de Carvalho. Vocação e nacionalismo: as visões do urbano no pensamento do Estado brasileiro (1930-1961). *Espaço & Debates,* São Paulo, n. 34, 1991, p. 104-112.

DUBOIS, Marc. Casa das Canoas. Procurando a sensibilidade de morar. *Vitruvius,* São Paulo, Arquitextos, n. 003.03, ago. 2000, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq003/arq003_03.asp>.

ESPALLARGAS GIMENEZ, Luis. Pós-modernismo, arquitetura e tropicália. *Projeto,* São Paulo, n. 65, jul. 1984, p. 87-93

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. Gregori Warchavchik: introdutor da arquitetura moderna no Brasil. *Óculum,* Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, n. 2, set. 1992, p. 8-22.

GAMEREN, Dick van. A casa de vidro de Lina Bo Bardi. *Vitruvius,* São Paulo, Arquitextos, n. 004.01, set. 2000, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq004/arq004_01.asp>.

GUERRA, Abílio. A esfinge silenciosa. *Jornal de Resenhas*, São Paulo, Discurso Editorial / Usp / Unesp / Folha de São Paulo, São Paulo, n. 51, 12 jun. 1999, p. 2.

_____. A moderna morada paulista. *Jornal de Resenhas*, São Paulo, Discurso Editorial / Usp / Unesp / Folha de São Paulo, São Paulo, n. 36, 14 mar. 1998, p. 4.

_____. Historiografia da arquitetura. *Jornal de Resenhas*, São Paulo, Discurso Editorial / Usp / Unesp / Folha de São Paulo, São Paulo, n. 65, 12 ago. 2000, p. 8.

_____. O modernismo brasileiro e o nascimento do IPHAN. *Boletim Óculum*, Campinas FAU PUC-Campinas, n. 12, out. 1997, p. 4.

_____. O oitavo dia da criação. *Jornal de Resenhas*, São Paulo, Discurso Editorial / Usp / Unesp / Folha de São Paulo, São Paulo, n. 68, 11 nov. 2000, p. 3.

_____. O primitivo modernista em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp. *Óculum,* Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, n. 2, set. 1992, p. 43-59.

_____. O véu e a mortalha. *Jornal de Resenhas*, São Paulo, Discurso Editorial / Usp / Unesp / Folha de São Paulo, São Paulo, n. 48, 13 mar. 1999, p. 5.

_____. Política habitacional e arquitetura. *Jornal de Resenhas*, São Paulo, Discurso Editorial / Usp / Unesp / Folha de São Paulo, São Paulo, n. 44, 14 nov. 1998, p. 4.

_____. Raízes Modernistas de Sérgio Buarque de Holanda. *Revista de História*, Campinas, IFCH-Unicamp, n. 1, 1989, p. 127-141.

GUIMARAENS, Ceça de. A idéia de natureza nas memórias de arquitetura. *Projeto,* São Paulo, n. 144, ago. 1991, p. 28.

GULLAR, Ferreira. O mar vai engolir Copacabana. *Manchete,* Rio de Janeiro, n. 234, ano 4, 13 out. 1956, p. 34-39.

LARA, Fernando. Espelho de fora: arquitetura brasileira vista do exterior. *Vitruvius*, São Paulo, Texto Especial Arquitextos, n. 012, set. 2000, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp012.asp>.

LEME, Maria Cristina da Silva. A formação do pensamento urbanístico, em São Paulo, no início do século XX. *Espaço & Debates,* São Paulo, n. 34, 1991, p. 64-70.

L'HOMME ET L'ARCHITECTURE (número especial sobre a Unité d'habitation). Paris, n. 11-12-13-14, 1947.

LIERNUR, Jorge Francisco. The South American Way. El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943). *Block,* Buenos Aires, Universidad Torcuato di Tella, n. 4, dez. 1999, p. 23-41.

LUZ, Maturino. O museu das missões. *Cadernos de arquitetura Ritter dos Reis*, Porto Alegre, Ritter dos Reis, n. 2, out. 2000, p. 25-41.

MAHFUZ, Edson da Cunha. O sentido da arquitetura moderna brasileira. *Vitruvius*, São Paulo, Arquitextos n. 020.01, jan. 2002, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq020/arq020_01.asp>.

_____. Traços de uma arquitetura consistente. *Vitruvius*, São Paulo, Arquitextos, n. 016.01, set. 2001, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq016/arq016_01.asp>.

MARTINS, Carlos Alberto F. Hay algo de irracional. *Block,* Buenos Aires, Universidad Torcuato di Tella, n. 4, dez. 1999, p. 8-22.

_____. Identidade Nacional e Estado no projeto modernista. *Óculum,* Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, n. 2, set. 1992, p. 71-76.

MARX, Roberto Burle. Roberto Burle Marx entrevistado por Ana Rosa Oliveira. *Vitruvius*, São Paulo, Entrevista, fev. 1992, <www.vitruvius.com.br/entrevista/burlemarx/burlemarx.asp>.

MEURS, Paul. O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Arquiteto Sérgio Bernardes. *Vitruvius*, São Paulo, Texto Especial Arquitextos, n. 034, dez. 2000, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp034.asp>.

MIRANDA, Selma Melo. Arquitetura moderna em Cataguases. *Óculum,* Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, n. 7-8, abr. 1996, p. 16-29.

MOREIRA LEITE, Rui. Flávio de Carvalho: o arquiteto modernista em 3 tempos. *Óculum,* Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, n. 2, set. 1992, p. 25-34.

NEDELYKOV, Nina; MOREIRA, Pedro. Caminhos da arquitetura moderna no Brasil: a presença de Frank Lloyd Wright. *Vitruvius*, São Paulo, Arquitextos n. 018.03, nov. 2001, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq018/arq018_03.asp>.

NIEMEYER, Oscar. Considerações sobre a arquitetura brasileira. *Módulo,* Rio de Janeiro, n. 7, fev. 1957, p. 5-10.

_____. Forma e função na arquitetura. *Módulo,* Rio de Janeiro, n. 21, dez. 1960, p. 3-7.

_____. Joaquim Cardozo. *Módulo,* Rio de Janeiro, n. 26, dez. 1961, p. 3-7.

NOGUEIRA, Mauro Neves. Parque Guinle. Reinterpretação das 'unités d'habitation'. *Arquitetura e Urbanismo,* São Paulo, n. 38, out./nov. 1991, p. 92-98.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. A construção formal do jardim em Roberto Burle Marx. *Vitruvius*, São Paulo, Texto Especial Arquitextos, n. 004, jul. 2001, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp004.asp>.

_____. Bourlemarx ou Burle Marx? *Vitruvius*, São Paulo, Arquitextos, n. 013.01, jun. 2001, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq013/arq013_01.asp>.

PEDROSA, Mário. Reflexões em torno da nova capital. *Brasil: Arquitetura Contemporânea*, n. 10, 1957, p. 32-35.

PEREIRA, Margareth da Silva. A arquitetura brasileira e o mito. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 8, dez. 1990, p. 2-21.

_____. Uma caixa de madeira e poesia. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 38, out./nov. 1991, p. 86-91.

PETRINA, Alberto. Uma inspiração latino-americana. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 38, out./nov. 1991, p. 61-68.

PUPPI, Marcelo. Lúcio Costa. *Revista de História e Arqueologia*, Campinas, Unicamp, n. 1, p. 124-142.

Revista *Acrópole*. São Paulo, n. 256-257, fev./mar. 1960 (n. especial sobre Brasília).

Revista *Acrópole*. São Paulo, n. 375-376, jul./ago. 1970 (n. especial sobre Brasília).

Revista *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 2, abr. 1985 (número especial sobre Brasília).

Revista *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 38, out./nov. 1991 (número especial sobre Lúcio Costa).

Revista *Arte em revista*, São Paulo, n. 4, ago. 1980 (Arquitetura nova, número especial sobre arquitetura moderna brasileira).

RISÉRIO, Antonio. A dupla modernista e as realidades brasileiras., *Folha de São Paulo*, caderno Letras, 26 maio 1990.

ROCHA, Ricardo. De museus e ruínas. Os liames entre o novo e o antigo. *Vitruvius*, São Paulo, Arquitextos, n. 008.02, jan. 2001, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq008/arq008_02.asp>.

RUBINO, Silvana Barbosa. Gilberto Freyre e Lúcio Costa, ou a boa tradição. *Óculum*, Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, n. 2, set. 1992, p. 77-80.

SABBAG, Haifa. A beleza de um trabalho percurso, síntese da tradição e da modernidade (entrevista com Lúcio Costa). *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 1, jan. 1985, p. 15-19.

SEGRE, Roberto. Carmen Portinho (1903-2001). Sufragista da arquitetura brasileira. *Vitruvius*, São Paulo, Arquitextos n. 015, editorial, ago. 2001, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq015/arq015_00.asp>.

SEGAWA, Hugo. Histórias das histórias das arquiteturas no Brasil. *Cadernos de arquitetura Ritter dos Reis*, Porto Alegre, Ritter dos Reis / V Encontro de Teoria e História da Arquitetura, n. 3, jun. 2001, p. 45-51.

SILVA, Maria Angélica da. As casas da memória. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 38, out./nov. 1991, p. 78-85.

SOUZA, Ricardo Christiano. Verdade, brasilidade, modernidade. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 38, out./nov. 1991, p. 75-77.

SUBIRATS, Eduardo. Desaprendendo com Las Vegas. *Vitruvius*, São Paulo, Arquitextos, n. 012.01, mai. 2001, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq012/arq012_01.asp>.

SUBIRATS, Eduardo. Paraíso. *Vitruvius*, São Paulo, Texto Especial Arquitextos, n. 064, abr. 2001, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp064.asp>.

TELLES, Sophia S. A arquitetura modernista. Um espaço sem lugar. *Arte Brasileira Contemporânea,* Rio de Janeiro, Funarte / Instituto Nacional de Artes Plásticas, n. 3, 1983.

_____. Lúcio Costa: monumentalidade e intimismo. *Novos estudos,* São Paulo, Cebrap, n. 25, out. 1989, p. 75-94.

_____. Oscar Niemeyer: técnica e forma. *Óculum,* Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, n. 2, set. 1992, p. 4-7.

_____. Pequena Crônica. *Arquitetura e Urbanismo,* São Paulo, n. 38, out./nov. 1991, p. 117 (n. especial sobre Lúcio Costa).

WILHEIM, Jorge. Brasília 1960. Uma interpretação. *Acrópole,* São Paulo, n. 256-257, fev./mar. 1960, 2. ed. aumentada, p. 22-47.

_____. Brasília 1970. Um roteiro. *Acrópole,* São Paulo, n. 256-257, fev./mar. 1960, 2. ed. aumentada, p. 119-120.

_____. Brasília, ano 2000. *Acrópole,* São Paulo, n. 375/376, jul./ago. 1970, p. 42-46.

WILLIAMS, Amancio. A propósito de Brasília. *Módulo,* Rio de Janeiro, n. 16, dez. 1959, p. 2-3.

Periódicos especializados consultados

Acrópole; Arquitetura; Arquitetura e Engenharia; Arquitetura e Urbanismo; Brasil Arquitetura Contemporânea; Brasília; CJ. Arquitetura; Domus; Engenharia; Habitat; L'Architecture d'Aujourd'Hui; Manchete; Módulo; O Dirigente Construtor; Óculum; Projeto.

Periódicos não especializados consultados

Correio Braziliense; Correio Paulistano; Folha de São Paulo; Manchete; O Estado de São Paulo; O Cruzeiro; Visão.

Apêndice 1

Monlevade / Lúcio Costa[1]

À guisa de introdução:

> *"A vila foi concebida tendo em vista o espírito de camaradagem e solidariedade humana de seus habitantes." Roy Nash, "The Conquest of Brazil"*
>
> *"Um trabalhador deve estar habilitado a viver, com sua família, saudável e confortavelmente." John Nolen, "The Subdivision of Land"*
>
> *"Os requisitos de beleza são, em grande parte, idênticos aos de eficiência e economia; a principal diferença destes é que querem uma interpretação mais acurada – na transformação de meio em fins – do que é necessário para atender um padrão meramente econômico. Tanto quanto nos é possível distinguir entre os requisitos de beleza e os de economia, o tipo de beleza mais almejado no planejamento das cidades deve ser aquele que resulta da avaliação instintiva – com um agudo senso crítico – das ilimitadas oportunidades que se apresentam no curso da solução dos problemas mais práticos, no sentido de uma escolha acertada entre soluções que têm, fundamentalmente, o mesmo mérito econômico, mas de qualidades estéticas muito diferentes. Os aspectos artísticos não devem ser considerados nem antes nem depois dos objetivos práticos visados, mas devem constantemente acompanhá-los." F. Law Olmsted, "City Planning"*[2]
>
> *Não nos tendo sido possível visitar o local (embora conheçamos a região), nem tampouco dispor de elementos que permitissem uma estimativa honesta – ainda que aproximada – do custo das diferentes obras a realizar, procuramos, na solução adotada, levando na devida conta a acentuada aclividade do terreno – atender ao seguinte:*

1) Evitar os inconvenientes, difíceis sempre de remediar, dos delineamentos rígidos ou pouco maleáveis, procurando, pelo contrário, aquele delineamento que se apresentasse como mais elástico, tornando assim fácil a sua adaptação conveniente às particularidades topográficas locais;

---

[1] Memorial descritivo do anteprojeto para a Vila de Monlevade, próxima a Sabará, Minas Gerais, objeto de um concurso promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira. Publicado na Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, nº 3, volume III, maio de 1936. Republicado em Lúcio Costa: Sobre a Arquitetura, volume 1 (coletânea de textos de Lúcio Costa organizada por Alberto Xavier), Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, Porto Alegre, 1962.

[2] As três citações epigráficas estão em inglês no original.

2) Reduzir ao mínimo estritamente necessário as despesas com movimentos de terra que, supérfluo se torna frisar, tanto poderiam encarecer o custo global da obra;

3) Prejudicar o menos possível a beleza natural do lugar a que se refere, muito a propósito, o programa.

Tais requisitos aconselham, de maneira inequívoca, a adoção do sistema construtivo há cerca de vinte anos preconizado por Le Corbusier e P. Jeanneret, e já hoje por assim dizer incorporado como um dos princípios fundamentais da Arquitetura Moderna – os *pilotis*: "Não se estará mais *na frente* ou *atrás* da casa, mas *em baixo* dela."[3]

Com efeito, no caso em apreço, o emprego dos pilotis se recomenda, ou melhor, se impõe, por vários motivos:

a) dispensa, para a implantação da obra, movimentos de terra, – seja qual for a aclividade local;

b) reduz de 90% a abertura das cavas e respectivas fundações;

c) permite o emprego, acima da laje – livre, portanto, de qualquer umidade – de sistemas construtivos leves, econômicos e independentes da subestrutura, como, por exemplo – sem nenhum dos inconvenientes que sempre o condenaram – aquele que todo o Brasil rural conhece: o *barro-armado* (devidamente aperfeiçoado quanto à nitidez do acabamento, graças ao emprego de madeira aparelhada, além da indispensável caiação); uma das particularidades mais interessantes do nosso anteprojeto é, precisamente, essa de tornar possível – graças ao emprego da técnica moderna – o aproveitamento desse primitivo processo de construir, quiçá dos mais antigos, pois já era comum no Baixo Egito, e que tem, ainda, a vantagem de simplificar extraordinariamente a armação da cobertura, aliviada pelos *pés-direitos* da própria estrutura das paredes internas;

d) torna fácil manter para todas as casas – em razão dos poucos pontos de contato com o terreno – orientação vantajosa uniforme;

e) restitui ao inquilino – protegido do sol e da chuva – toda a área ocupada pela construção, assim transformada em espaço útil, o mais agradável talvez para trabalhos caseiros, recreio, repouso, etc., importando essa aquisição, efetivamente, numa sensível valorização locativa do imóvel.

Tais vantagens: economia nos movimentos de terra, economia nas fundações, economia na construção das paredes, tanto externas como divisórias, economia na armação da cobertura, melhor orientação, aumento no valor locativo e, ainda, *de quebra*, a economia de uma porta – a da cozinha – compensam de sobra o pequeno aumento inicial de despesa que representariam: 1) apenas o ferro necessário à armação da laje, porquanto o concreto nela empregado (8 cm) teria sido forçosamente gasto no lençol impermeabilizador (10 cm), caso assentassem as casas, como é usual, sobre o próprio terreno; 2) os poucos pilares e vigas necessários, estas reduzidas ao mínimo, graças ao aproveitamento racional dos respectivos balanços; 3) uma escada extraordinariamente simples, com pisos soltos de concreto sem revestimento e cujo traço obedece ao das escadas de bordo.

---

[3] Em francês no original.

Assim fixado o partido geral, examinemos as plantas. Os modelos apresentados junto ao programa, a título de esclarecimento, sugeriram, para as casas, a adoção do seguinte sistema, aliás muito em voga: quartos em comunicação direta para a sala comum, a fim de evitar *espaço perdido*. Ora, tal solução, aparentemente razoável, resulta, na prática, por vezes, inconvenientíssima – no presente caso por exemplo. Para nos certificarmos disto, bastará atentar no seguinte: 1) a sala para a qual se abrem diretamente tantas portas é de pequenas dimensões; 2) é a única da casa; deverá servir, portanto, de sala de estar e jantar a um tempo; daí se deduz que, além da impossibilidade de uma arrumação inconveniente das peças, toda e qualquer intenção de sossego – já não diremos aconchego – se acharia de antemão comprometida pelo vaivém da circulação obrigatória, abertura de portas, ruídos, etc. O emprego, dentro do limite estritamente necessário, de um espaço interno para o *degagement* dos quartos e banheiro, é, nestes casos, não apenas legítimo, mas indispensável ao conforto dos moradores – mesmo *operários* – porquanto, longe de ser perdido, será, de todos, o mais *servido*, com a vantagem de restituir, além do mais, à sala comum – que, de outra forma, se teria transformado ela toda em corredor – a sua principal finalidade, ou seja: um lugar onde se possa estar, ao menos, tranqüilamente.

Ousamos prever banheiro mínimo indiferentemente para todas as casas. O acréscimo de despesa que tal *inovação* (!) representa sobre o clássico metro quadrado com latrina e chuveiro por cima – os moradores que se arranjem – é tão pequeno, que um aumento insignificante de alguns cruzeiros no aluguel mensal terá coberto, em certo número de anos, o capital empregado e respectivos juros. Não se diga que, por estarem os nossos operários pouco habituados a esse *conforto* – ele não se justifica: a prevalecer tal argumento, deveríamos todos abdicar dos benefícios da civilização e retroceder, coerentemente, ao primitivismo mais rudimentar.

Quanto às plantas dos demais edifícios – armazém, escola, clube, cinema, igreja – desnecessário se torna aqui apreciá-las: os desenhos dizem melhor; chamaremos apenas a atenção para a *simplicidade* e *clareza* de todas elas, qualidades que, logicamente, se refletem nos cortes e elevações. Embora atribuindo a cada edifício o caráter próprio à sua finalidade, procuramos manter, em todos, aquela unidade, aquele *ar de família* a que já nos temos referido e que, repetimos, caracteriza os verdadeiros estilos.

Notemos, a seguir, certas particularidades do projeto.

Seria empregada em todas as construções cobertura uniforme de *Eternit* não somente devido à leveza, durabilidade e apreciáveis qualidades isotérmicas desse material, como por ser ele de procedência belga e de aquisição possivelmente vantajosa para a Companhia (isenção de direitos, e outras). Constando de uma água apenas a cobertura das casas, e de duas as dos demais edifícios, as calhas e condutores foram reduzidos ao mínimo.

O concreto-armado em todos os prédios – inclusive nos mais importantes – não deveria levar qualquer revestimento, mas simples caiação ou pintura adequada.

Para os forros, seria adotado o seguinte critério: cinema e igreja – laje de concreto, com espessura mínima e trabalhando à face inferior das vigas; armazém e clube – caiação direta sob as chapas de Eternit; escola e casas – *taquara* convenientemente esticada sob barroteamento de 1" x 3", afastado cerca de 0,50 m

de eixo a eixo, tendo, para o remate com a parede, e à guisa de mata-junta, uma simples ripa de 0,01 x 0,04 m.

Quanto às esquadrias, a distribuição seria a seguinte:

a) casas – elementos uniformes de 1 m x 1 m, caixilho e veneziana trabalhando externamente, tipo *guilhotina* (peitoris 0,95 m); seriam previstas, em todos os cômodos, saídas de ar junto ao forro; portas de cedro folheado, sem pintura, apenas enceradas (folhas de 0,75 m x 1,95 m);

b) clube – venezianas fixas na parte superior dos vãos e caixilhos na parte inferior (guilhotina);

c) escola – caixilhos basculantes;

d) armazém e igreja – caixilhos de concreto *Casa Sano*, de 0,30 m x 0,30 m, com vidros fixos ou lâminas formando venezianas; na igreja tais vidros poderiam ser de cor azul, para fazer contraste com as paredes caiadas de branco, contribuindo, além disso, para criar uma certa atmosfera de recolhimento – aconselhável, ao que parece, nesse gênero de edifícios. Excluídas as venezianas, todos os demais caixilhos destinados à ventilação, seriam tratados à maneira das janelas de rótula tão comum nas antigas casas da região.

O clube e a escola foram estudados de forma a permitir o acesso por níveis diferentes, tornando assim fácil adaptá-los ao lugar, conforme se vê na sugestão apresentada; o coreto acha-se localizado de maneira a poder servir simultaneamente ao clube e à praça; o salão de festas seria todo caiado de branco, com os alizares pintados de azul, conservando-se as venezianas e caixilhos na cor natural do cedro, com acabamento apenas de óleo fervido. A ornamentação para festas seria feita com flores de papel, formando grandes festões pendurados ao teto, bandeirolas, etc., procurando-se assim conservar aquele *charme* um tanto desajeitado, peculiar às festanças da roça.

Passemos, agora, às indicações complementares e considerações de ordem geral.

Apresentamos, incorporado ao estudo, porém como simples sugestão, um tipo econômico de mobiliário, adequado às casas projetadas e composto de peças de grande simplicidade de execução (na verdade, quase que exclusivamente trabalho de carpinteiro). Aproveitar-se-ia, para tanto, possivelmente, a instalação que tivesse servido, durante as obras, ao fabrico de esquadrias, etc., e, a título de propaganda e educação dos futuros moradores da vila, seriam expostas – por ocasião da inauguração das primeiras casas – uma, mobiliada com os móveis standard recomendados, outra, com o mobiliário disparatado de que habitualmente se entulham as casas operárias à imitação dos não menos entulhados interiores burgueses. A arrumação da *casa modelo* poderia ser completada com utensílios de uso doméstico, econômicos e despretensiosos, vendidos no armazém local: esteiras ou tapetes de corda, linon com desenhos simples de pintas ou xadrez, louça *toda branca*, vasos de barro, etc., etc. Neste particular, seria de toda a conveniência à administração da vila simplesmente *proibir* a venda, no referido armazém, de *setinetas*, *falsos brocados* e toda essa quinquilharia de mau gosto com que indústria baratas costumam inundar os subúrbios e o interior. E, a fim de estimular o interesse pela conservação – não pelo *enfeite* – das casas, seria curioso aplicar-se à Monlevade o exemplo da SKF, na Suécia: todos os anos, em dias não estabelecidos previamente, uma comissão examina as casas, conferindo como

prêmio, às mais bem conservadas, dispensa do aluguel por prazo que varia de um a doze meses.

Quanto à vegetação, além do aproveitamento das árvores existentes – previsto no edital – seria de toda vantagem um plano completo que não se limitasse às ruas e praças, mas incluísse nos seus cuidados os próprios jardins das casas, contribuindo assim para a harmonia do conjunto. A administração da vila deveria também proibir terminantemente a poda de árvores e arbustos em formas bizarras ou geométricas, pois constitui um dos preceitos da urbanização moderna o contraste entre a nitidez, a simetria, a disciplina da arquitetura e a imprecisão, a assimetria, o imprevisto da vegetação. Ao longo da via férrea seriam plantadas, de ambos os lados, touceiras contínuas de bambus, formando-se assim, artificialmente e sem maiores despesas, um verdadeiro túnel que atenuaria o ruído, eliminaria a poeira, melhoraria o aspecto.

As *ruas* pedidas deveriam conservar, tanto quanto possível, aquela feição despretensiosa peculiar às *estradas* – fazendo-se, em vez de calçadas, simples caminhos de placas de concreto fundidas no lugar e com juntas de gramas, para se evitarem as trincas futuras; atualização das velhas *capistranas*.

A área restante – reservada para o desenvolvimento futuro da vila – poderia ser, desde logo, aproveitada em benefício dos moradores, nela instalando-se horta e pomar. Não se podendo razoavelmente pretender que os próprios operários tenham ânimo ou disposição para os cuidados que uma plantação dessa natureza requer, os seiscentos ou mais inquilinos formariam uma cooperativa, confiando-se as plantações a certo número de hortelãos.

As casas foram agrupadas duas a duas, de cada lado de uma parede meeira de alvenaria de pedra ou tijolo, sem revestimento, apenas caiada como todo o resto da construção – tanto por motivos de ordem econômica, evidentes, como também de ordem plástica, porquanto soltas umas das outras, pequenas demais como são, poderiam parecer mesquinhas na paisagem. Assim, aquela fila de casas que serpenteia *ombro a ombro* ao longo das ruas e que tão bem caracteriza as cidades do nosso interior, foi voluntariamente quebrada, para permitir maior intimidade, relativo isolamento – pois talvez já não tenha sentido, para os operários de uma indústria tão ruidosa, aquele gosto de vizinhança de que Roy Nash soube dizer tão bem: "Por que colocar minha casa no meio de um jardim, quando posso construí-la tão perto da de meu amigo João, a ponto de poder aconselhar-me com ele sobre o gado e as colheitas, sem sair de minha rede?... Deus sabe quanto silêncio e solidão existe no sertão!"[4]

Finalmente procuramos, com particular empenho, respeitar o edital no ponto em que determina, referindo-se ao conjunto da vila: "Deverá transpirar a alegria de viver e o contentamento de seus habitantes... dar uma impressão risonha e clara" – e isto, não que tivéssemos em vista a *Leica* dos turistas bem nutridos e apressados que lhe poderão vir a percorrer, acaso, as ruas, mas a única felicidade possível daqueles que, certamente, nela terão que viver todos os seus dias, contribuindo em silêncio ao bem-estar de tantos outros e colaborando, de maneira decisiva, para a prosperidade sempre crescente da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira S.A.

---

[4] Em inglês no original.

Apêndice 2

Parque Guinle / Lúcio Costa[1]

Numa tarde do começo dos anos 40, fui procurado no escritório do Castelo onde o *Ministério* "nasceu", por Armando Faria de Castro, que conhecera em Ouro Preto quando ele era estudante e fazia parte, com outros "bem nascidos" do Rio, de Minas e de São Paulo, da "República dos Lindos". A cidade ainda não era turística, mas apenas vetusta e universitária – as igrejas e os estudantes é que tomavam conta dela e lhe davam vida.

Disse-me então que os herdeiros de Eduardo Guinle – o visionário e gastador – encaravam a contingência de ter que abrir uma rua no parque da mansão para obter renda, e já estavam com um projeto de prédios de estilo *afrancesado* para "combinar" com o palácio; ele, desconfiado, entendeu que deviam me consultar.

E, de fato, ponderei que a vinculação de uma coisa com a outra resultaria numa espécie de "casa grande e senzala", relação de dependência que talvez não agradasse aos futuros moradores.

Aconselhei então uma arquitetura contemporânea que se adaptasse mais ao parque do que à mansão, e que os prédios alongados, de seis andares, fossem soltos do chão e dispusessem de "loggias" em toda a extensão das fachadas, com vários tipos de quebra-sol, já que davam para o poente. Foi o primeiro conjunto de prédios construídos sobre pilotis e o prenúncio das superquadras de Brasília.

Lamentavelmente os corretores da época não souberam "vender" as inovações e assim os proprietários, a meio caminho, foram levados a fazer outra coisa na parte restante do terreno.

Lembro que no primeiro prédio, com frente para a rua Gago Coutinho, os vidros fixos dos peitoris das janelas de guilhotina que descem até o piso, foram pintados, na sua face interna, com um bonito azul mais sobre o cobalto, cuja escolha me dera muito trabalho.

Na volta de uma viagem, anos depois, passando por ali um belo dia, tomo um susto: com a melhor das intenções e grande dispêndio, haviam trocado os "meus" vidros pintados por vidros azuis de verdade, só que, desta vez, de um imenso azul *shocking*.

Este remanso urbano, construído por iniciativa de Cesar Guinle, foi a primeira experiência de um conjunto habitacional residencial de apartamentos destinados à alta burguesia, e também onde primeiro se aplicou, de forma sistemática, depois de tantas tentativas frustradas, o partido de deixar o térreo vazado, os pilotis de Le Corbusier, que se tornariam de uso corrente na cidade.

---

[1] Publicado em COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

Mas houve ali outra particularidade que passou desapercebida aos próprios usuários, ou seja, o propósito de fazer reviver, nas plantas de apartamento, uma característica da casa brasileira tradicional; as duas varandas, a social e a caseira – dois espaços, um à frente, para receber, outro aos fundos, ligado à sala de jantar, aos quartos e ao serviço. E isto merece uma explicação.

A cultura aborígene só influiu na casa inicial brasileira em uma coisa – a sua planta. As feitorias foram as primeiras casas, eram verdadeiros alpendrados, onde se cozinhava e dormia. O fogo na parte central, os catres ou redes em volta, ou seja, o próprio partido da casa indígena.

Com o fechamento dessa área coberta, para resguardo e defesa, conservaram-se dois segmentos abertos, um à frente, outro aos fundos, correspondentes precisamente às duas bocas da oca nativa.

À medida que o programa social evolui e a casa adquire sentido familiar, a planta se define. O centro do primitivo retângulo de quatro águas passa a ser amplo recinto fechado, de telha-vã e chão de terra batida ou piso de lajotas de barro, contidas por duas varandas, uma à frente, outra aos fundos, e por sua vez entaladas entre corpos laterais compartimentados.

É nesse *foyer* ou *hall*, de cunho ainda mais medieval, que se dispõem os cavaletes com pranchões à guisa de mesa e bancos corridos, e se armam as trempes e assam as caças, a fumaça saindo por entre as telhas.

No século XVII o esquema se apura; a capela ocupa um dos compartimentos extremos, contíguos à varanda da frente, servindo o outro de camarinha para a hospedagem dos forasteiros que assim não participavam da intimidade da casa. Os exemplos de taipa de pilão, que o Patrimônio (SPHAN) salvou em São Paulo, onde o clima é justamente mais frio, são preciosos testemunhos dessa fase.

No transcurso do século XVIII a varanda dos fundos passa a ser sala de jantar, envidraçada ou não, conforme a região, surgindo então os puxados. Já no século XIX as casas de arrabalde se alongam em profundidade, e extensos corredores, para os quais se abrem os quartos, ligam a sala da frente, de visitas, e seu terraço de chegada, à sala de jantar e à varanda caseira, aos fundos, com escada de acesso ao quintal.

Foi a essência deste esquema tradicional que se pretendeu reviver nos apartamentos do Parque Guinle: uma espécie de jardim de inverno, contíguo à sala de estar e um cômodo sem destino específico, ligado aos quartos e ao serviço; um mais formal e outro mais à vontade, correspondendo assim à varanda caseira. Mas os corretores não souberam vender a idéia, e assim a oportunidade de recuperar esse partido ainda válido, e restabelecer o vínculo, se perdeu.

Anexo 3

Brasília / Lúcio Costa [1]

Desejo inicialmente desculpar-me perante a Direção da Companhia Urbanizadora e a Comissão Julgadora do Concurso pela apresentação sumária do partido aqui sugerido para a Nova Capital e também justificar-me.

Não pretendia competir e, na verdade, não concorro – apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada mas surgiu, por assim dizer, já pronta.

Compareço, não como técnico devidamente aparelhado, pois sequer disponho de escritório, mas como simples *maquis* do urbanismo, que não pretende prosseguir no desenvolvimento da idéia apresentada senão eventualmente, na qualidade de mero consultor. E se procedo assim candidamente é porque me amparo num raciocínio igualmente simplório: se a sugestão é válida, estes dados, conquanto sumários na sua aparência, já serão suficientes, pois revelarão que, apesar da espontaneidade original, ela foi, depois, intensamente *pensada* e *resolvida*; se não o é, a exclusão se fará mais facilmente, e não terei perdido meu tempo nem tomado o tempo de ninguém.

A liberação do acesso ao concurso reduziu de certo modo a consulta àquilo que de fato importa, ou seja à concepção urbanística da cidade propriamente dita, porque esta não será, no caso, uma decorrência do planejamento regional, mas a causa dele: a sua fundação é que dará ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região. Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto no sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial. E o que se indaga é como no entender de cada concorrente uma tal cidade deve ser concebida.

Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher, satisfatoriamente e sem esforço as funções próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbs*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza de *intenção*, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, *consciente*, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e de administração, num foco de cultura dos mais lúcidos do país.

Dito isto, vejamos como nasceu, se definiu e resolveu a presente solução:

1 – Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da Cruz (Fig. 1).

---

[1] COSTA, Lúcio. Memória Descritiva do Plano Piloto, 1957. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 283-295.

BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP

2 – Procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao escoamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo eqüilátero que define a área urbanizada (Fig. 2).

3 – E houve o propósito de aplicar os princípios francos da técnica rodoviária – inclusive a eliminação dos cruzamentos – a técnica urbanística, conferindo-se ao eixo arqueado, correspondente às vias naturais de acesso, a função circulatória tronco, com pistas centrais de velocidade e pistas laterais para o tráfego local, e dispondo-se ao longo desse eixo o grosso dos setores residenciais (Fig. 3).

4 – Como decorrência dessa concentração residencial, os centros cívico e administrativo, o setor cultural, o centro de diversões, o centro esportivo, o setor administrativo municipal, os quartéis, as zonas destinadas à armazenagem, ao abastecimento e às pequenas indústrias locais e, por fim, a estação ferroviária, foram-se naturalmente ordenando e dispondo ao longo do eixo transversal que passou assim a ser o eixo monumental do sistema (Fig. 4). Lateralmente à intersecção dos dois eixos, mas participando funcionalmente e em termos de composição urbanística do eixo monumental, locarizaram-se o setor bancário e comercial, o setor de escritórios de empresas e profissões liberais, e ainda os amplos setores do varejo comercial.

5 – O cruzamento desse eixo monumental, de cota inferior, com o eixo rodoviário-residencial impôs a criação de uma grande plataforma liberta do tráfego que não se destine ao estacionamento ali, remanso onde se concentrou logicamente o centro de diversões da cidade, com os cinemas, teatros, os restaurantes, etc. (Fig. 5).

6 – O tráfego destinado aos demais setores prossegue, ordenado em mão única, na área térrea inferior coberta pela plataforma e entalada nos dois topos mas aberta nas faces maiores, área utilizada em grande parte para o estacionamento de veículos e onde se localizou a estação rodoviária interurbana, acessível aos passageiros pelo nível superior da plataforma (Fig. 6). Apenas as pistas de velocidade mergulham, já então subterrâneas, na parte central desse piso inferior que se espraia em declive até nivelar-se com a esplanada do setor dos ministérios.

7 – Desse modo e com a introdução de três trevos completos em cada ramo do eixo rodoviário e outras tantas passagens de nível inferior, o tráfego de automóveis e ônibus se processa tanto na parte central quanto nos setores residenciais *sem qualquer cruzamento*. Para o tráfego de caminhões estabeleceu-se um sistema secundário autônomo com cruzamentos sinalizados mas sem cruzamento ou interferência alguma com o sistema anterior, salvo acima do setor esportivo, e que acede aos edifícios do setor comercial ao nível do subsolo, contornando o centro cívico em cota inferior, com galerias de acesso previstas no terrapleno (Fig. 7).

8 – Fixada assim a rede geral do tráfego automóvel, estabeleceram-se, tanto nos setores centrais como nos residenciais, tramas autônomas para o trânsito local dos pedestres a fim de garantir-lhes o uso livre do chão, (Fig. 8) sem contudo levar tal separação a extremos sistemáticos e antinaturais, pois não se deve esquecer que o automóvel, hoje em dia, deixou de ser o inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família. Ele só se "desumaniza", readquirindo vis-à-vis do pedestre feição ameaçadora e hostil quando incorporado à massa anônima do tráfego. Há então que separá-lo, mas sem perder de vista que em determinadas condições e para comodidade recíproca, a coexistência se impõe.

9 – Veja-se agora como nesse arcabouço de circulação ordenada se integram e articulam os vários setores. Destacam-se no conjunto os edifícios destinados aos poderes fundamentais que, sendo em número de três e autônomos, encontraram no triângulo eqüilátero, vinculado à arquitetura da mais remota antigüidade, a forma elementar apropriada para contê-los. Criou-se então, um terrapleno triangular, com arrimo de pedra a vista, sobrelevado na campina circunvizinha a que se tem acesso pela própria rampa da auto-estrada que conduz à Residência e ao aeroporto. Em cada ângulo dessa praça – Praça dos Três Poderes, poderia chamar-se – localizou-se uma das casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base e a do Congresso no vértice, com frente igualmente para uma ampla esplanada disposta num segundo terrapleno, de forma retangular e nível mais alto, de acordo com a topografia local, igualmente arrimado de pedras em todo o seu perímetro. A aplicação em termos atuais, dessa técnica oriental milenar dos terraplenos, garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista (Fig. 9). Ao longo dessa esplanada – o *Mall*, dos ingleses – extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias (Fig. 10). Os da Relações Exteriores e Justiça ocupando os cantos inferiores, contíguos ao edifício do Congresso e com enquadramento condigno; os ministérios militares constituindo uma praça autônoma, e os demais ordenados em seqüência – todos com área privativa de estacionamento – sendo o último o da Educação, a fim de ficar vizinho do setor cultural, tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias, dos institutos, etc., setor este também contíguo à ampla área destinada à Cidade Universitária com o respectivo Hospital das Clínicas, e onde também se prevê a instalação do Observatório. A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma disposta lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a igreja é separada do Estado, como por uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento, e ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma onde os eixos urbanísticos se cruzam.

10 – Nesta plataforma onde, como se viu anteriormente, o tráfego é apenas local, situou-se então o centro de diversões da cidade (mistura em termos adequados de *Picadilly Circus*, *Times Square* e *Champs Elysées*). A face da plataforma debruçada sobre o setor cultural e a esplanada dos ministérios, não foi edificada com exceção de uma eventual casa de chá e da Ópera, cujo acesso tanto se faz pelo próprio setor de diversões como pelo setor cultural contíguo, em plano inferior. Na face fronteira foram concentrados os cinemas e teatros, cujo gabarito se fez baixo e uniforme, constituindo assim o conjunto deles um corpo arquitetônico contínuo, com galeria, amplas calçadas, terraços e cafés, servindo as respectivas fachadas em toda a altura de campo livre para a instalação de painéis luminosos de reclame (Fig. 11). As várias casas de espetáculo estarão ligadas entre si por travessas no gênero tradicional da rua do Ouvidor, das galerias Venezianas, ou arcadas articuladas a pequenos pátios com bares e cafés, e "loggias" na parte dos fundos com vista para o parque, tudo no propósito de propiciar ambiente adequado ao convívio e à expansão (Fig. 11). O pavimento térreo do setor central desse conjunto de teatros e cinemas manteve-se vazado em toda a sua extensão, salvos os núcleos de acesso aos pavimentos superiores, a fim de garantir continuidade à perspectiva, e os andares se previram envidraçados nas duas faces para que os restaurantes, clubes, casas de chá, etc., tenham vista, de um lado para a esplanada inferior, e do outro para o aclive do parque no prolongamento do eixo monumental e onde ficaram localizados os hotéis comerciais e de turismo, e, mais acima, para a torre monumental das estações radioemissoras e de televisão, tratada como elemento plástico integrado na composição geral (Figs. 9, 11, 12). Na

parte central da plataforma, porém disposto lateralmente, acha-se o saguão da estação rodoviária com bilheteria, bares, restaurantes, etc., construção baixa ligada por escadas rolantes ao *hall* inferior de embarque separado por envidraçamento do cais propriamente dito. O sistema de mão única obriga os ônibus na saída a uma volta, num ou outro sentido, fora da área coberta pela plataforma, o que permite ao viajante uma última vista ao eixo monumental da cidade antes de entrar no eixo rodoviário-residencial – despedida psicologicamente desejável. Previram-se igualmente nessa extensa plataforma destinada principalmente, tal como no piso térreo, ao estacionamento de automóveis, duas amplas praças privativas dos pedestres, uma fronteira ao teatro da Ópera e outra, simetricamente disposta, em frente a um pavilhão de pouca altura debruçado sobre os jardins do setor cultural e destinado a restaurante, bar e casa de chá. Nestas praças, o piso das pistas de rolamento, sempre de sentido único, foi ligeiramente sobrelevado em larga extensão, para o livre cruzamento dos pedestres num e noutro sentido, o que permitirá acesso franco e direto tanto aos setores do varejo comercial quanto ao setor dos bancos e escritórios (Fig. 8).

11 – Lateralmente a esse setor central de diversões, e articulados a ele, encontram-se dois grandes núcleos destinados exclusivamente ao comércio – lojas e *magazins* – e dois setores distintos, o bancário-comercial, e o dos escritórios para profissões liberais, representações e empresas, onde foram localizados, respectivamente, o Banco do Brasil e a sede do Correios e Telégrafos. Estes núcleos e setores são acessíveis aos automóveis diretamente das respectivas pistas, e aos pedestres por calçadas sem cruzamento (Fig. 8), e dispõem de auto-portos para estacionamento em dois níveis, e de acesso de serviço pelo subsolo correspondente ao piso inferior da plataforma central. No setor dos bancos, tal como nos dos escritórios, previram-se três blocos altos e quatro de menor altura, ligados entre si por extensa ala térrea com sobreloja, de modo a permitir intercomunicação coberta e amplo espaço para instalação de agências bancárias, agências de empresas, cafés, restaurantes, etc. Em cada núcleo comercial, propõe-se uma seqüência ordenada de blocos baixos e alongados e um maior, de igual altura dos anteriores, todos interligados por um amplo corpo térreo com lojas, sobrelojas e galerias. Dois braços elevados da pista de contorno permitem, também aqui, acesso franco aos pedestres.

12 – O setor esportivo, com extensíssima área destinada exclusivamente ao estacionamento de automóveis, instalou-se entre a praça da Municipalidade e a torre rádio-emissora, que se prevê de planta triangular com embasamento monumental de concreto aparente até o piso dos studios e mais instalações, e superestrutura metálica com mirante localizado a meia altura (Fig. 12). De um lado, o estádio e mais dependências tendo aos fundos o Jardim Botânico; do outro, o hipódromo com as respectivas tribunas e vila hípica e, contíguo, o Jardim Zoológico, constituindo essas duas imensas áreas verdes, simetricamente dispostas em relação ao eixo monumental, como que os pulmões (Fig. 4).

13 – Na praça Municipal, instalaram-se a Prefeitura, a Polícia Central, o Corpo de Bombeiros e a Assistência Pública. A penitenciária e o hospício, conquanto afastados do centro urbanizado, fazem igualmente parte deste setor.

14 – Acima do setor municipal, foram dispostas as garagens da viação urbana, em seguida, de uma banda e de outra, os quartéis e numa larga faixa transversal o setor destinado ao armazenamento e à instalação das pequenas indústrias de interesse local, com setor residencial autônomo, zona esta rematada pela estação ferroviária e articulada igualmente a um dos ramos da rodovia destinada aos caminhões.

15 – Percorrido assim de ponta a ponta esse eixo monumental, vê-se que a fluência e unidade do traçado (Fig. 9), desde a praça do Governo até a praça Municipal, não exclui a variedade, e cada setor, por assim dizer, vale por si como organismo plasticamente autônomo na composição do conjunto. Essa autonomia cria espaços adequados à escala do homem e permite o diálogo monumental localizado sem prejuízo do desempenho arquitetônico de cada setor na harmoniosa integração urbanística do todo.

16 – Quanto ao problema residencial, ocorreu a solução de criar-se uma seqüência contínua de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária, e emolduradas por uma larga cinta densamente arborizada, árvores de porte, prevalecendo em cada quadra determinada espécie vegetal, com chão gramado e uma cortina suplementar intermitente de arbustos e folhagens, a fim de resguardar melhor, qualquer que seja a posição do observador, o conteúdo das quadras, visto sempre num segundo plano e como que amortecido na paisagem (Fig. 13). Disposição que apresenta a dupla vantagem de garantir a ordenação urbanística mesmo quando varie a densidade, categoria, padrão ou qualidade arquitetônica dos edifícios, e de oferecer aos moradores extensas faixas sombreadas para passeio e lazer, independentemente das áreas livres previstas no interior das próprias quadras.

Dentro, dessas "superquadras", os blocos residenciais podem dispor-se da maneira mais variada, obedecendo porém, a dois princípios gerais: gabarito máximo uniforme, talvez seis pavimentos e pilotis, e separação do tráfego de veículos do trânsito de pedestres, mormente o acesso à escola primária e às comodidades existentes no interior de cada quadra (Fig. 8).

Ao fundo das quadras estende-se a via de serviço para o tráfego de caminhões, destinando-se ao longo dela a frente oposta às quadras à instalação de garagens, oficinas, depósitos de comércio em grosso etc., e reservando-se uma faixa de terreno, equivalente a uma terceira ordem de quadras, para floricultura, horta e pomar. Entaladas entre essa via de serviço e as vias do eixo rodoviário, intercalam-se então largas e extensas faixas com acesso alternado, ora por uma, ora por outra, e onde se localizaram a igreja, as escolas secundárias, o cinema e o varejo do bairro, disposto conforme a sua classe ou natureza (Fig. 13).

O mercadinho, os açougues, as vendas, quitandas, casas de ferragens, etc., na primeira metade da faixa correspondente ao acesso de serviço; as barbearias, cabeleireiros, modistas, confeitarias, etc., na primeira seção da faixa de acesso privativo dos automóveis e ônibus, onde se encontram igualmente os postos de serviço para venda de gasolina. As lojas dispõem-se em renque com vitrinas e passeio coberto na face fronteira às cintas arborizadas de enquadramento dos quarteirões e privativas dos pedestres, e o estacionamento na face oposta, contígua às vias de acesso motorizado, prevendo-se travessas para ligação de uma parte a outra ficando assim as lojas geminadas duas a duas, embora o seu conjunto constitua um corpo só (Fig. 14).

Na confluência das quatro quadras localizou-se a igreja do bairro, e aos fundos dela as escolas secundárias, ao passo que na parte da faixa de serviço fronteira à rodovia se previu o cinema, a fim de torná-lo acessível a quem proceda de outros bairros, ficando a extensa área livre intermediária destinada ao clube de juventude, com campos de jogos e recreio.

17 – A gradação social poderá ser dosada facilmente, atribuindo-se maior valor a determinadas quadras como, por exemplo, às quadras singelas contíguas ao setor das embaixadas, setor que se estende de ambos os lados do eixo principal paralelamente ao eixo rodoviário, com alameda de acesso autônomo e via de serviço para o tráfego de caminhões

comuns às quadras residenciais. Essa alameda, por assim dizer, privativa dos bairros das embaixadas e legações, se prevê edificada apenas num dos lados, deixando-se o outro com a vista desimpedida sobre a paisagem, excetuando-se o hotel principal localizado nesse setor e próximo do centro da cidade. No outro lado do eixo-rodoviário-residencial, as quadras contíguas à rodovia serão naturalmente mais valorizadas que as quadras internas, o que permitirá as gradações próprias do regime vigente; contudo, o agrupamento delas, de quatro em quatro, propícia num certo grau a coexistência social, evitando-se assim uma indevida e indesejável estratificação.

E seja como for, a diferença de padrão de uma quadra a outra serão neutralizadas pelo próprio agenciamento urbanístico proposto, e não serão de natureza a afetar o conforto social a que todos têm direito. Elas decorrerão apenas de uma maior ou menor densidade, de maior ou menor espaço atribuído a cada indivíduo e a cada família, da escolha dos materiais e do grau e requinte do acabamento. Neste sentido deve-se impedir a enquistação de favelas tanto na periferia urbana quanto na rural. Cabe à Companhia Urbanizadora prover dentro do esquema proposto acomodações decentes e econômicas para a *totalidade* da população.

18 – Previram-se igualmente setores ilhados, cercados de arvoredo e de campo, destinados a loteamento para casas individuais, sugerindo-se uma disposição dentada em cremalheira, para que as casas construídas nos lotes do topo se destaquem na paisagem, afastadas uma das outras, disposição que ainda permite acesso autônomo de serviço para todos os lotes (Fig. 15). E admitiu-se igualmente a construção eventual de casas avulsas isoladas de alto padrão arquitetônico – o que não implica tamanho – estabelecendo-se porém como regra, nestes casos, o afastamento mínimo de um quilômetro de casa a casa, o que acentuará o caráter excepcional de tais concessões.

19 – Os cemitérios localizados nos extremos do eixo rodoviário-residencial evitam aos cortejos a travessia do centro urbano. Terão chão de grama e serão convenientemente arborizados, com sepulturas rasas e lápides singelas, à maneira inglesa, tudo desprovido de qualquer ostentação.

20 – Evitou-se a localização dos bairros residenciais na orla da lagoa, a fim de preservá-la intacta, tratada com bosques e campos de feição naturalista e rústica para os passeios e amenidades bucólicas de toda a população urbana. Apenas os clubes esportivos, os restaurantes, os lugares de recreio, os balneários, e os núcleos de pesca poderão chegar à beira d'água. O Clube de Golfe situou-se na extremidade leste, contíguo à Residência e ao Hotel, ambos em construção, e o Iate Clube na enseada vizinha, entremeados por denso bosque que se estende até a margem da represa, bordejada nesse trecho pela alameda de contorno que intermitentemente se desprende de sua orla para embrenhar-se pelo campo que se pretende eventualmente florido e manchado de arvoredo. Essa estrada se articula ao eixo rodoviário e também à pista autônoma de acesso direto do aeroporto ao centro cívico, por onde entrarão na cidade os visitantes ilustres, podendo a respectiva saída processar-se, com vantagem, pelo próprio eixo rodoviário-residencial. Propõe-se ainda a localização do aeroporto definitivo na área interna da represa, a fim de evitar-lhe a travessia ou o contorno.

21 – Quanto à numeração urbana, a referência deve ser o eixo monumental, distribuindo-se a cidade em metades *Norte* e *Sul*; as quadras seriam assinaladas por números, os blocos residenciais por letras, e finalmente o número do apartamento na forma usual, assim, por exemplo, N-Q3-L apt. 201. A designação dos blocos em relação à entrada da quadra deve seguir da esquerda para a direita, de acordo com a norma.

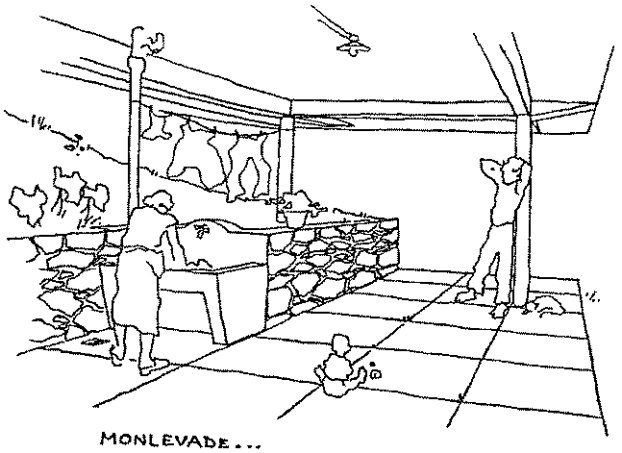
22 – Resta o problema de como dispor do terreno e torná-lo acessível ao capital particular. Entendo que as quadras não devem ser loteadas, sugerindo em vez de venda de *lotes*, a venda de *quotas* de terreno, cujo valor dependerá do setor em causa e do gabarito, a fim de não entravar o planejamento atual e possíveis remodelações futuras no delineamento interno das quadras. Entendo também que esse planejamento deveria anteceder a venda das quotas, mas nada impede que compradores de um número substancial de quotas submetam à aprovação da Companhia projeto próprio de urbanização de uma determinada quadra, e que, além de facilitar aos incorporadores a aquisição de quotas, a própria Companhia funcione, em grande parte, como incorporadora. E entendo igualmente que o preço das quotas, oscilável conforme a procura, deveria incluir uma parcela como taxa fixa, destinada a cobrir as despesas do projeto, no intuito de facilitar tanto o convite a determinados arquitetos como a abertura de concursos para a urbanização e edificação das quadras que não fossem projetadas pela Divisão de Arquitetura da própria Companhia. E sugiro ainda que a aprovação dos projetos se processe em duas etapas, – anteprojeto e projeto definitivo, no intuito de permitir seleção prévia e melhor controle da qualidade das construções.

Da mesma forma quanto ao setor do varejo comercial e aos setores bancários e dos escritórios das empresas e profissões liberais, que deveriam ser projetados previamente de modo a se poderem fracionar em sub-setores e unidades autônomas, sem prejuízo da integridade arquitetônica, e assim se submeterem parceladamente à venda no mercado imobiliário, podendo a construção propriamente dita, ou parte dela, correr por conta dos interessados ou da Companhia, ou ainda, conjuntamente.

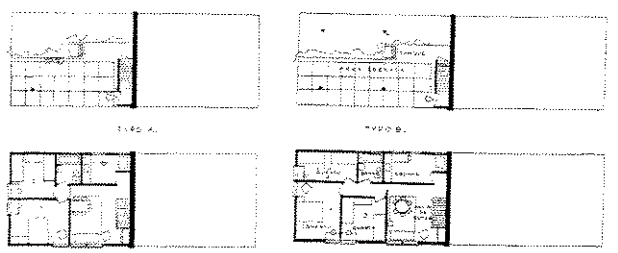
23 – Resumindo, a solução apresentada é de fácil apreensão, pois se caracteriza pela simplicidade e clareza do risco original, o que não exclui, conforme se viu, a variedade no tratamento das partes, cada qual concebida segundo a natureza peculiar da respectiva função, resultando daí, a harmonia de exigências de aparência contraditória. É assim que, sendo monumental é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. É ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional. O tráfego de automóveis se processa sem cruzamento, e se restitui o chão, na justa medida, ao pedestre. E por ter o arcabouço tão claramente definido, é de fácil execução: dois eixos, dois terraplenos, uma plataforma, duas pistas largas num sentido, uma rodovia no outro, rodovia que pode ser construída por partes – primeiro as faixas centrais com um trevo de cada lado, depois as pistas laterais, que avançariam com o desenvolvimento normal da cidade. As instalações teriam sempre campo livre nas faixas verdes contíguas às pistas de rolamento. As quadras seriam apenas niveladas e paisagisticamente definidas, com as respectivas cintas plantadas de grama e desde logo arborizadas, mas sem calçamento de qualquer espécie, nem meio-fios. De uma parte, técnica rodoviária; de outra, técnica paisagística de parques e jardins.

Brasília, capital aérea e rodoviária; cidade parque. Sonho arqui-secular do Patriarca.

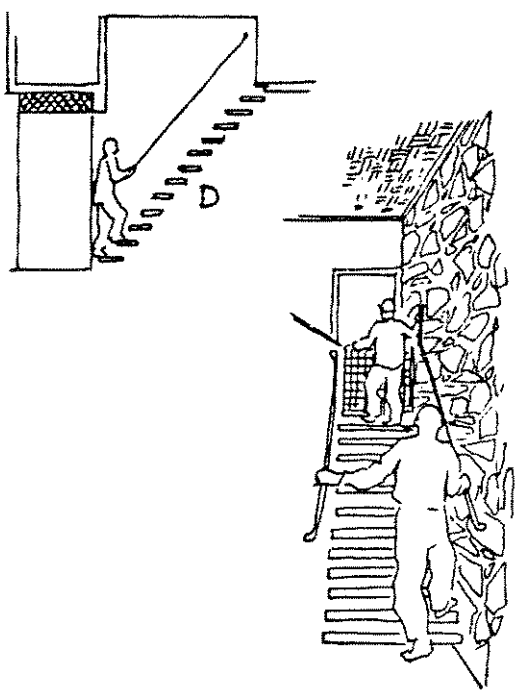
Imagens



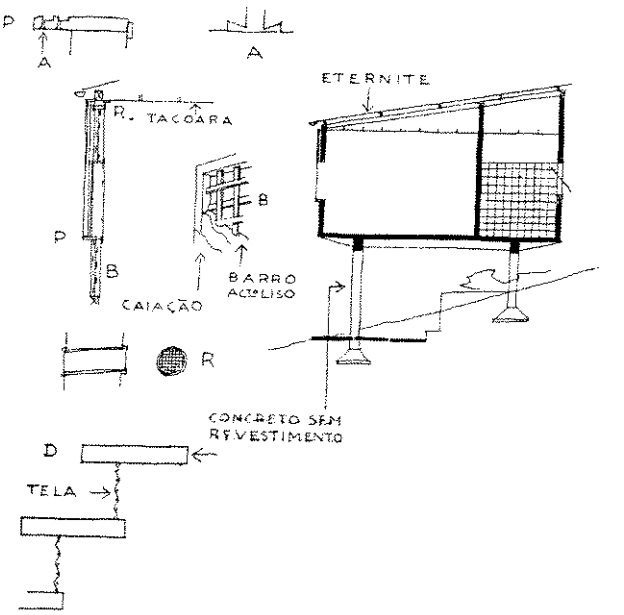
01 Moradia de operário, croquis, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 90.



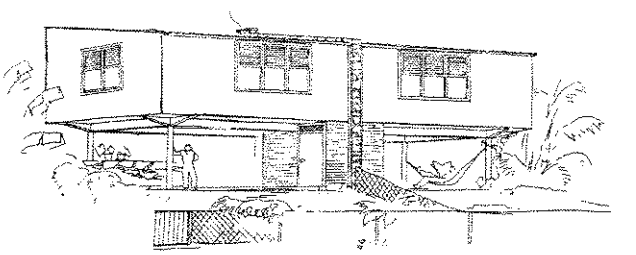
02 Moradias geminadas, plantas, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 93.



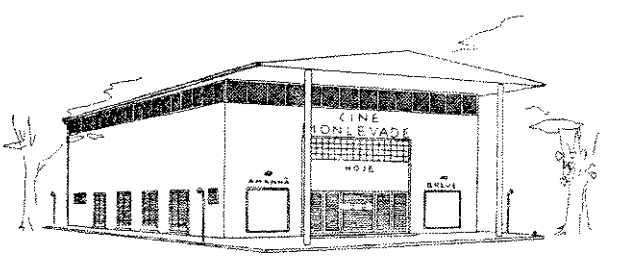
03 Moradias geminadas, escada, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 93.



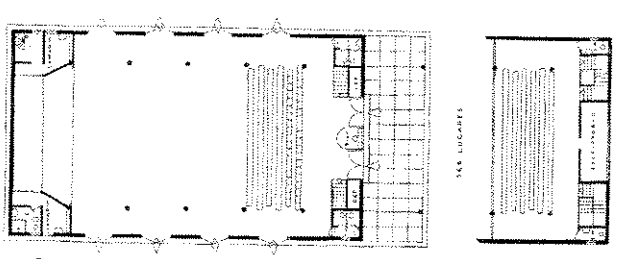
04 Moradias geminadas, detalhes técnicos e materiais utilizados, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 93.



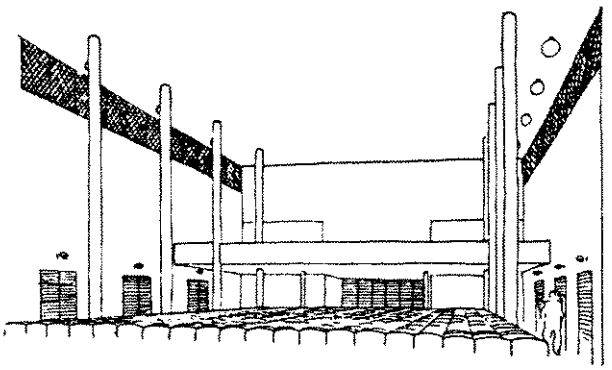
05 Moradias geminadas, perspectiva, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 93.



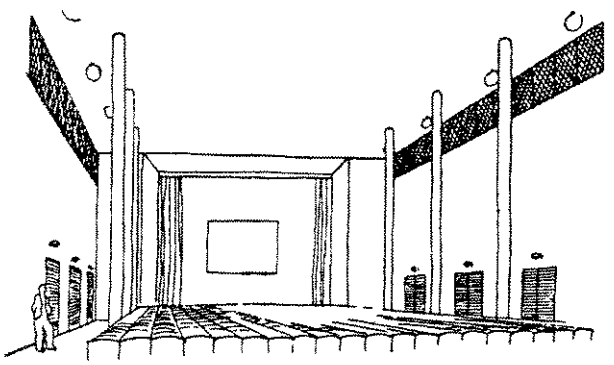
06 Cinema, perspectiva, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 97.



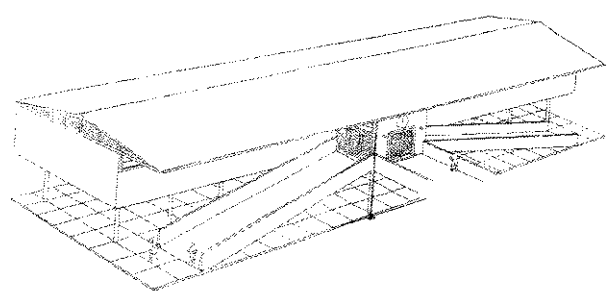
07 Cinema, plantas, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 97.



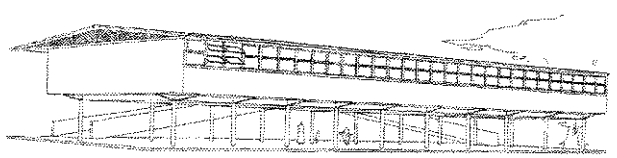
08 Cinema, perspectiva interna do balcão, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 97.



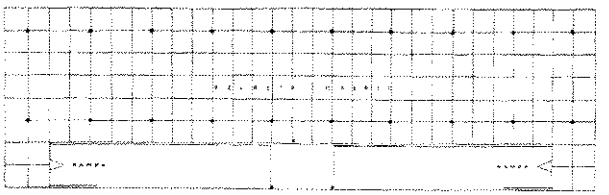
09 Cinema, perspectiva interna da tela, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 97.

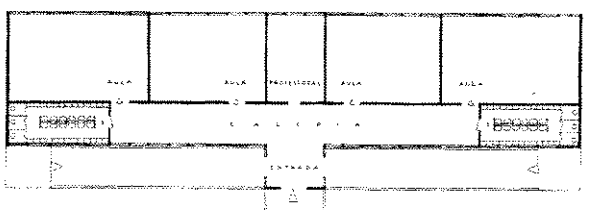


10 Escola, perspectiva, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 96.

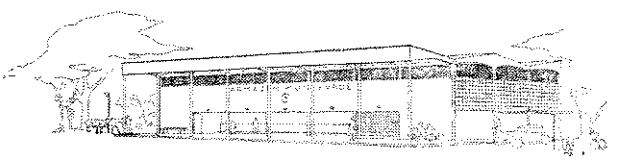


11. Escola, perspectiva, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 96.

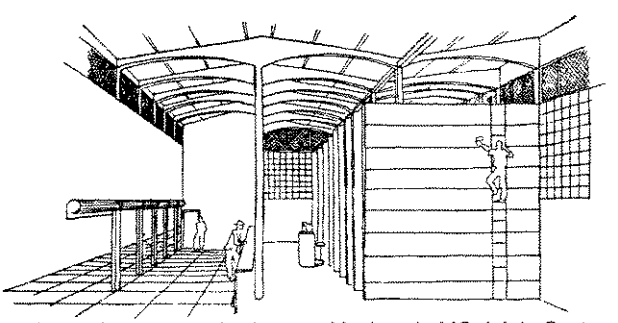




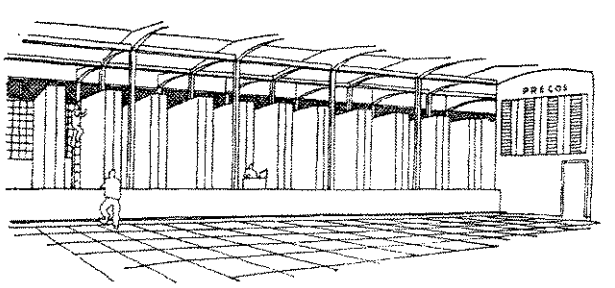
12 Escola, plantas, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 96.



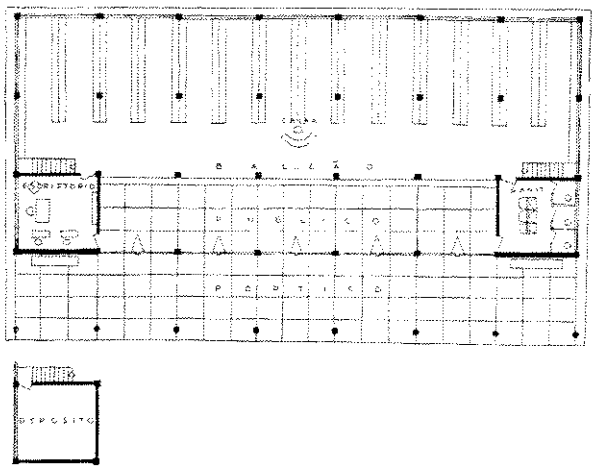
13 Armazém, perspectiva, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 97.



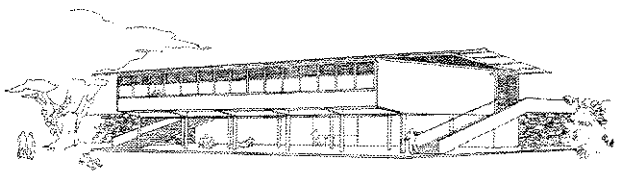
14 Armazém, perspectiva interna, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 97.



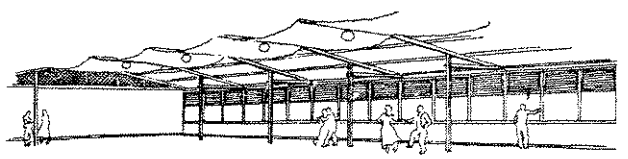
15 Armazém, perspectiva interna, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 97.



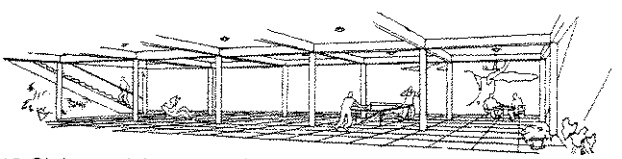
16 Armazém, plantas, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 97.



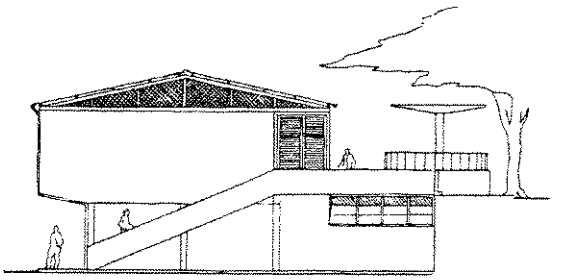
17 Clube social, perspectiva, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 95.

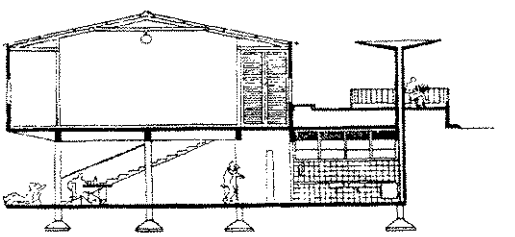


18 Clube social, perspectiva interna, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 95.

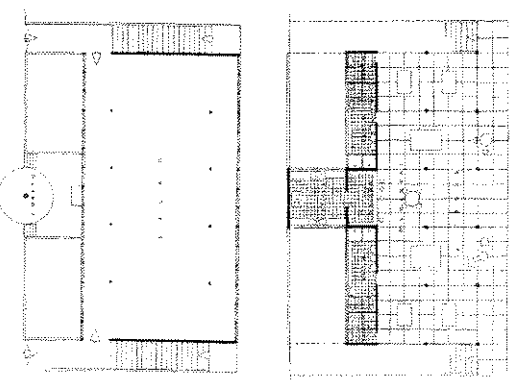


19 Clube social, perspectiva interna, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 95.

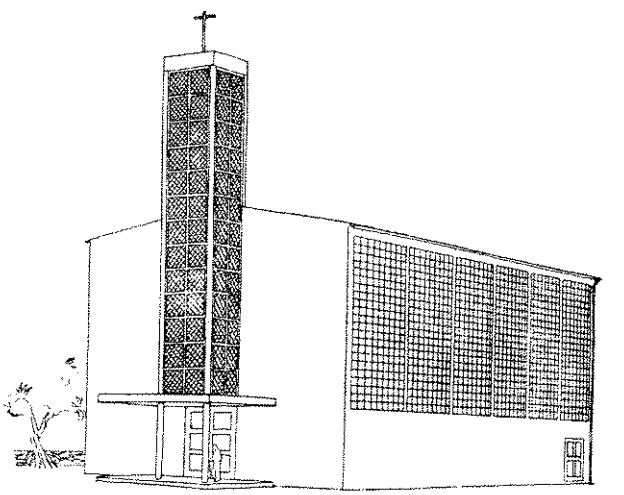




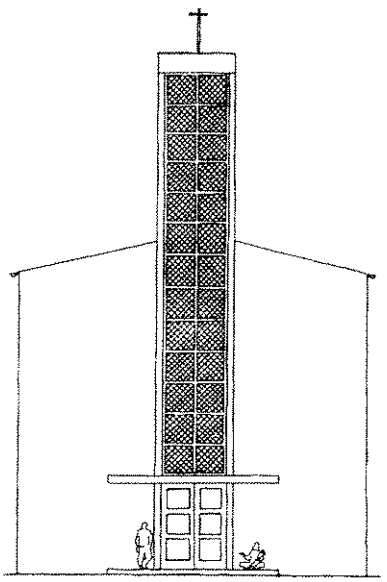
20 Clube social, elevação e corte, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 95.



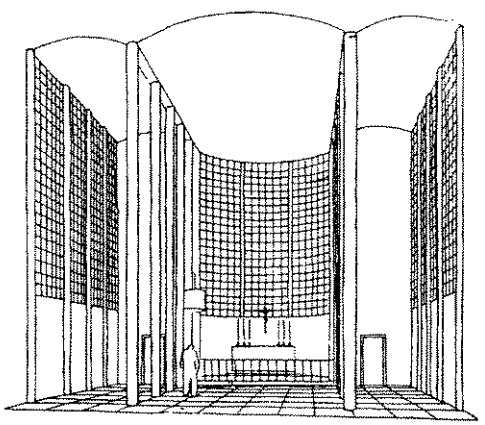
21 Clube social, plantas, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 95.



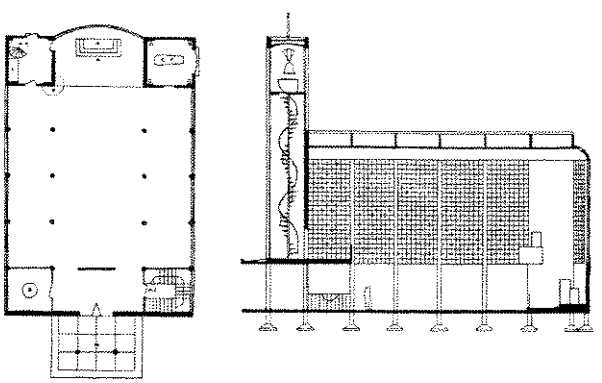
22 Igreja, perspectiva, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 96.



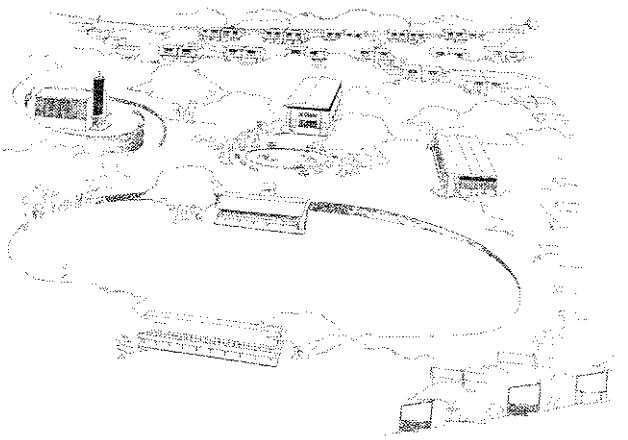
23 Igreja, campanário com treliçado de madeira, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 96.



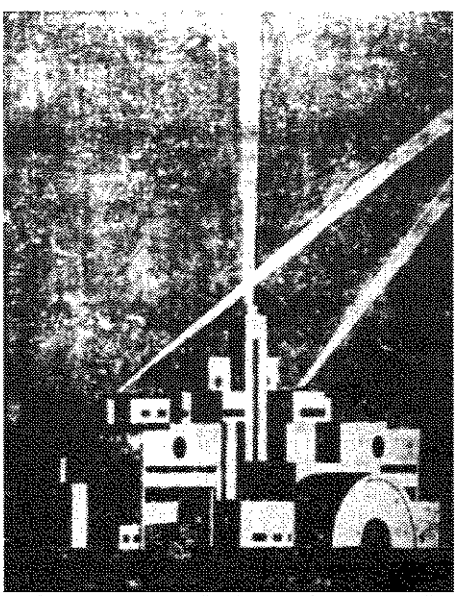
24 Igreja, perspectiva interna, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 96.



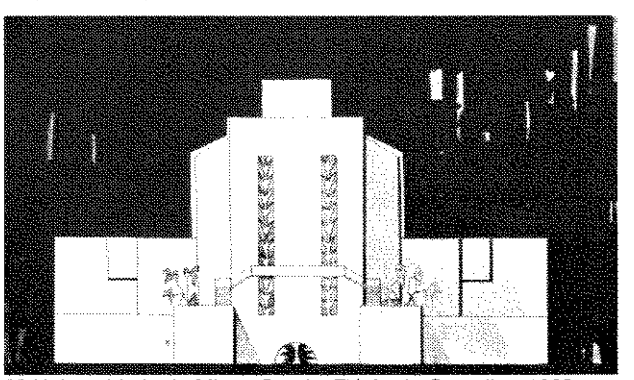
25 Igreja, plantas, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 96.



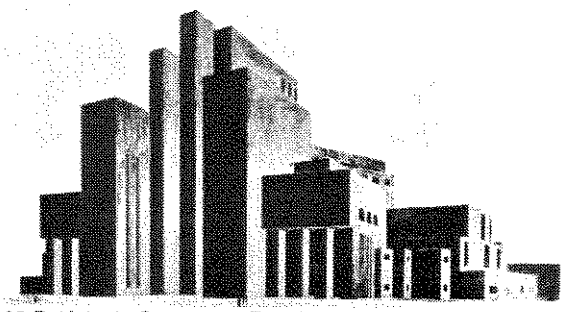
26 Vila operária da siderúrgica Belgo-Mineira, perspectiva da implantação geral, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 98.



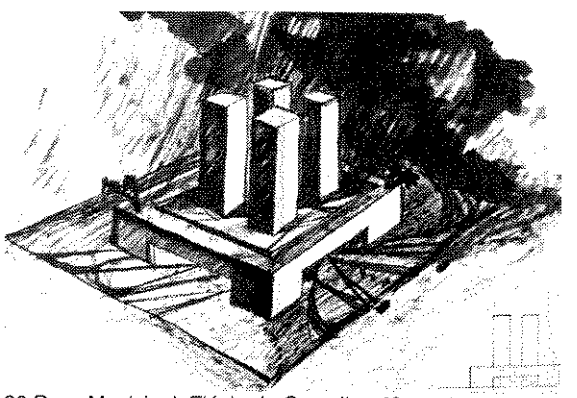
27 Concurso para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo, perspectiva com cenografia expressionista, São Paulo SP. Flávio de Carvalho, 1927. Fonte: DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo.* São Paulo, Projeto, 1982, p. 131.



28 Universidade de Minas Gerais. Flávio de Carvalho, 1928. Fonte: DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo.* São Paulo, Projeto, 1982, p. 135.



29 Palácio do Congresso Estadual. Flávio de Carvalho, 1929. Fonte: DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo, Projeto, 1982, p. 135.



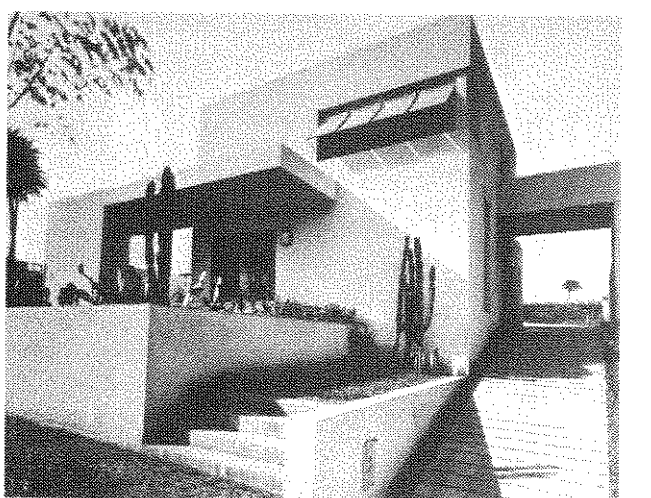
30 Paço Municipal. Flávio de Carvalho. 2ª versão, 1946. Fonte: DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo, Projeto, 1982, p. 134.



31 Experiência nº 3. Flávio de Carvalho passeia com traje de verão pelas ruas de São Paulo, em outubro de 1956. Fonte: DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo, Projeto, 1982, p. 189.



32 Casa da rua Santa Cruz, São Paulo SP. Gregori Warchavchik, 1927. Fonte: BARDI, Pietro Maria. *Lembranças de Le Corbusier – Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo, Nobel, 1984, p. 59.



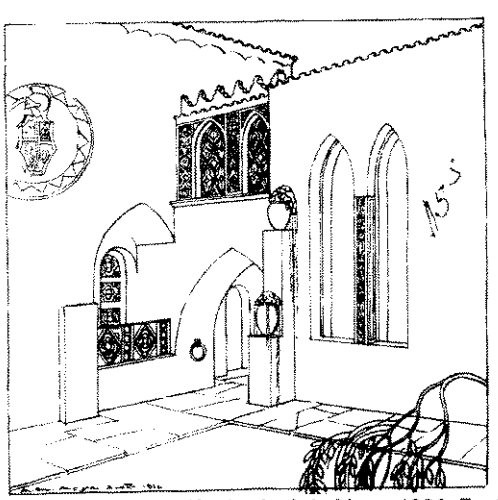
33 Casa Modernista na rua Itápolis, São Paulo SP. Gregori Warchavchik, 1930. BARDI, Pietro Maria. *Lembranças de Le Corbusier – Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo, Nobel, 1984, p. 49.



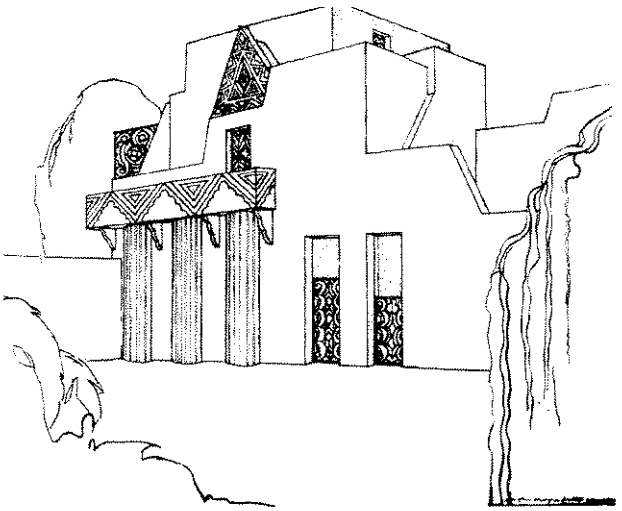
34 Casa Luiz da Silva Prado (casa da rua Bahia), São Paulo SP. Gregori Warchavchik, 1930. Foto Nelson Kon. Acervo Abilio Guerra.



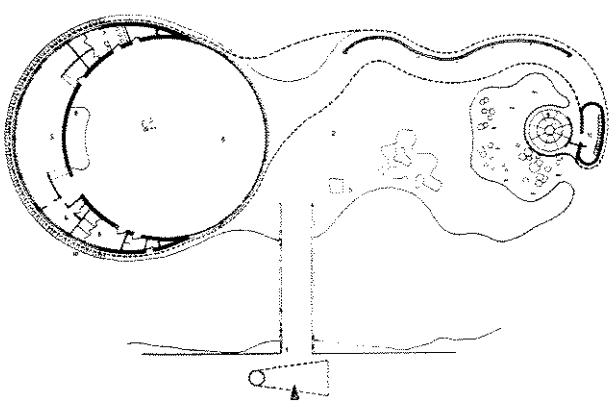
35 Conjunto habitacional de Gamboa, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa e Gregori Warchavchik, 1932. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia*. Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 387.



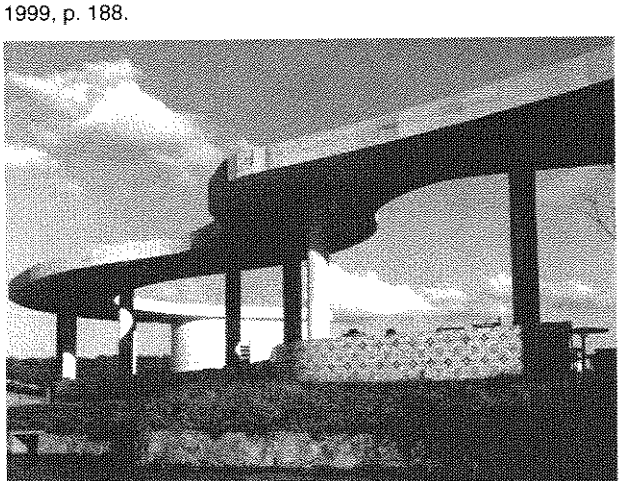
36 Croquis de residência. Antônio Moya, 1926. Fonte: CADerno, FAU PUC-Campinas, maio 1991, n. 3, p. 76.



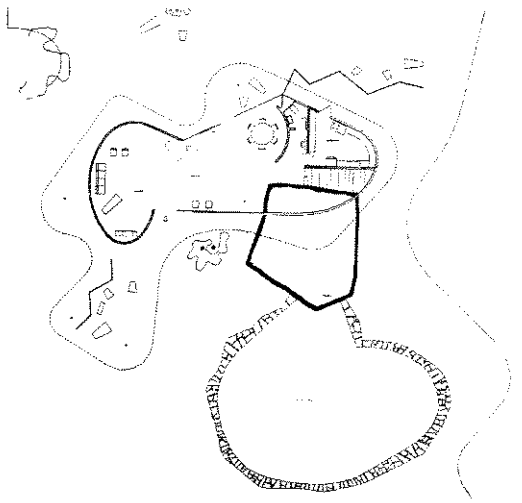
37 Croquis de residência. Antônio Moya, 1926. Fonte: NEDELYKOV, Nina; MOREIRA, Pedro. Caminhos da arquitetura moderna no Brasil: a presença de Frank Lloyd Wright. *Vitruvius*, São Paulo, Arquitextos n. 018.03, nov. 2001, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq018/arq018_03.asp>.



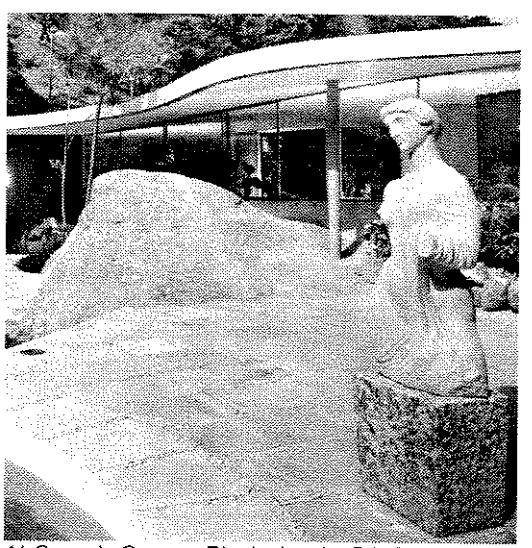
38 Casa do Baile, planta, Parque da Pampulha, Belo Horizonte MG. Oscar Niemeyer, 1942. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 188.



39 Casa do Baile, Parque da Pampulha, Belo Horizonte MG. Oscar Niemeyer, 1942. Laje ondulante e azulejos no guarda-corpo. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 189.



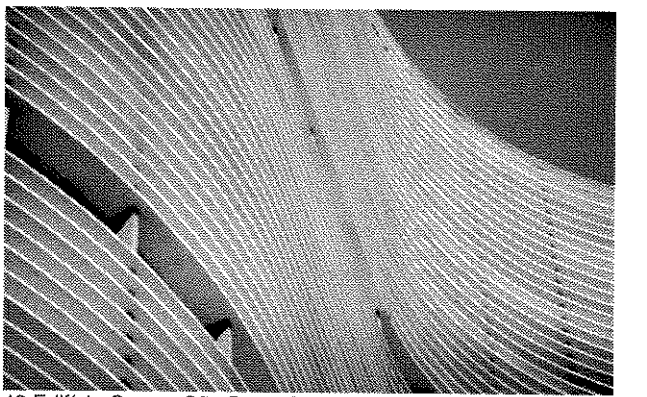
40 Casa de Canoas, planta do andar principal, Rio de Janeiro RJ. Oscar Niemeyer, 1953. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 88.



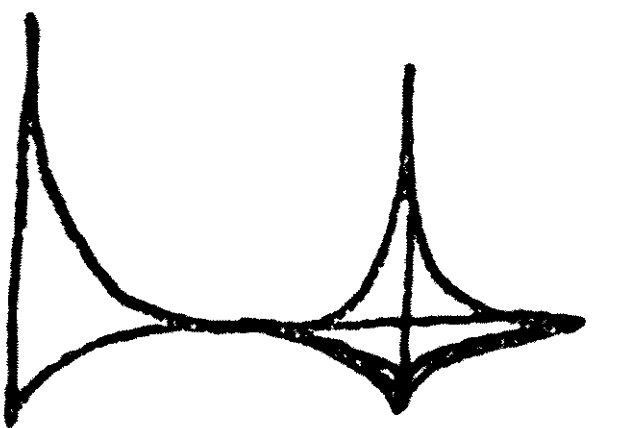
41 Casa de Canoas, Rio de Janeiro RJ. Oscar Niemeyer, 1953. Laje ondulante no meio da natureza tropical. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 89.



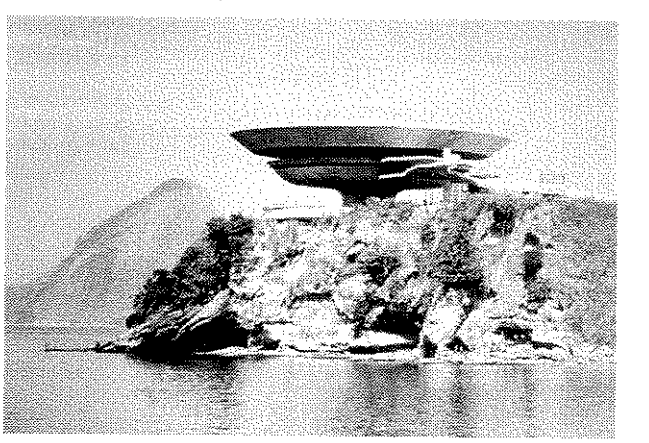
42 Palácio das Indústrias, atual Pavilhão da Bienal, Parque Ibirapuera, São Paulo SP. Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Hélio Uchoa e Eduardo Kneese de Mello, 1953. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 208.



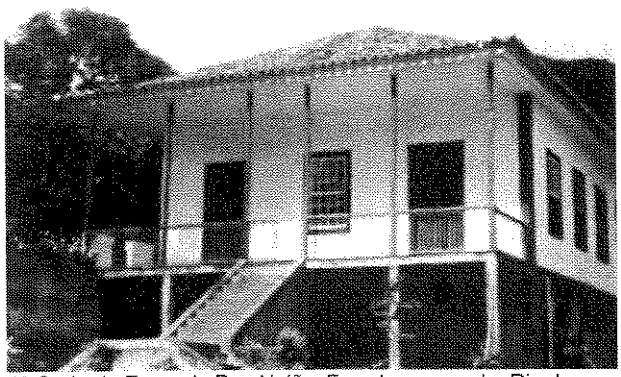
43 Edifício Copan, São Paulo SP. Oscar Niemeyer. Foto de Paul Meurs.



44. Coluna do Palácio do Alvorada, croquis, Brasília DF. Oscar Niemeyer, 1957-58. Fonte: L'Architecture d'Aujourd'Hui, Paris, n. 171, jan./fev. 1974, p. 9.



45 Museu de Arte Contemporânea, Niterói RJ. Oscar Niemeyer, década de 90. Foto de Paul Meurs.



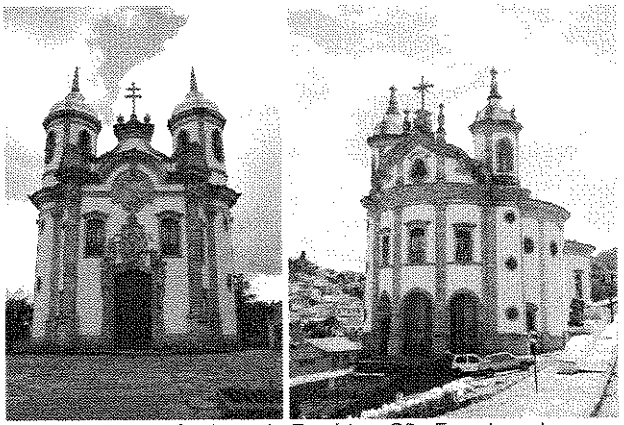
46 Sede da Fazenda Boa União. Escada e varanda. Rio de Janeiro RJ. Fonte: GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*. New York, The Museum of Modern Art, 1943, p. 19.



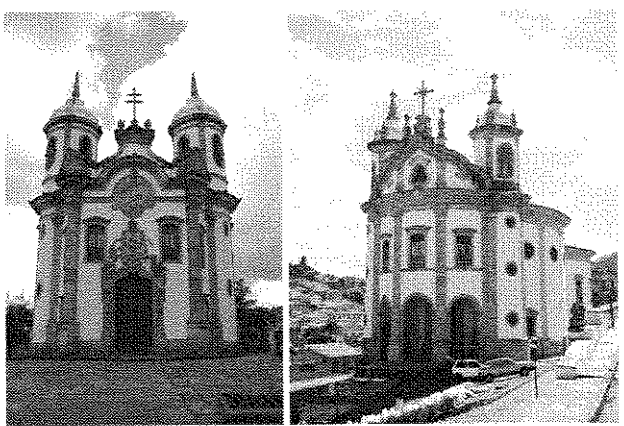
47 Alpendre da sede do Engenho D´Água, século XVIII ou XIX. Fonte: GFAU. Engenhos de Ilha Bela. *Acrópole*, São Paulo, n. 302, jan. 1964, p. 37.



48 Forno de açúcar do Engenho São Mathias, século XVIII ou XIX. Fonte: GFAU. Engenhos de Ilha Bela. *Acrópole*, São Paulo, n. 302, jan. 1964, p. 36.



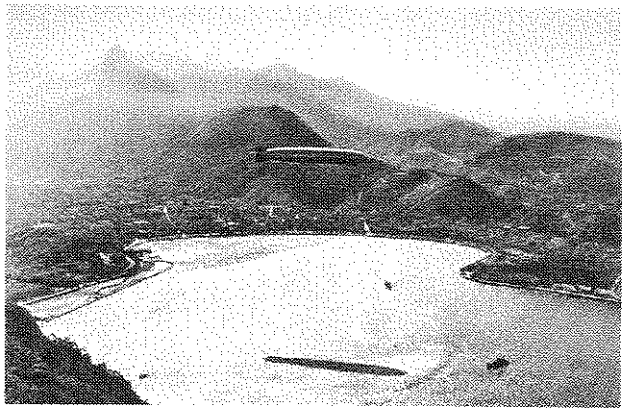
49 Igrejas Nossa Senhora do Rosário e São Francisco de Assis, Ouro Preto MG. Aleijadinho, século XVIII. Fotos John Malathronas, 2000. Fonte: website na internet.



50 Casario colonial, Mariana MG. Anônimos, século XVIII. Foto John Malathronas, 2000. Fonte: website na internet.



51 Zepelim sobrevoando o Cine Ufa-Palácio de Rino Levi, no centro de São Paulo, em 1936. Fonte: ANELLI, Renato, GUERRA, Abilio e KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 78.



52 Zepelim sobrevoando a Lagoa Rodrigues de Freitas, Zona Sul do Rio de Janeiro, em 1936. Foto Peter Fuss. Fonte: Boletim Óculum, Campinas, FAU PUC-Campinas, n. 35, set. 1999, p. 2.

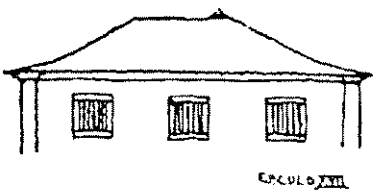


fig. 10

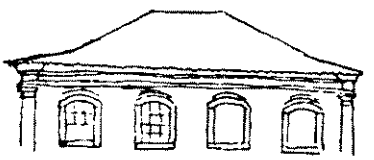


fig. 11

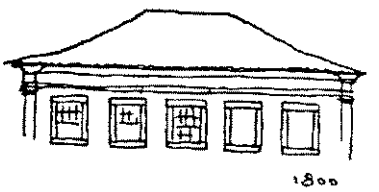


fig. 12

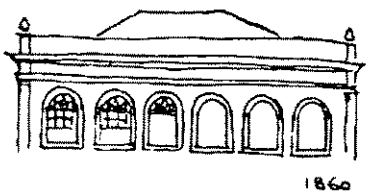


fig. 13

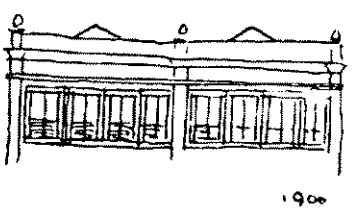


fig. 14

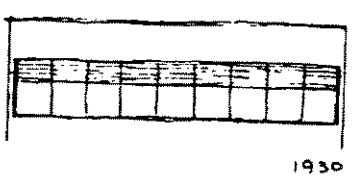
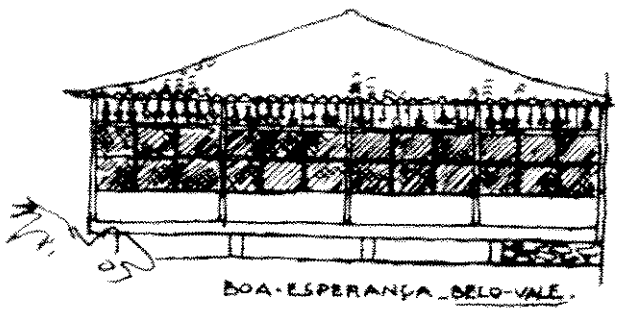
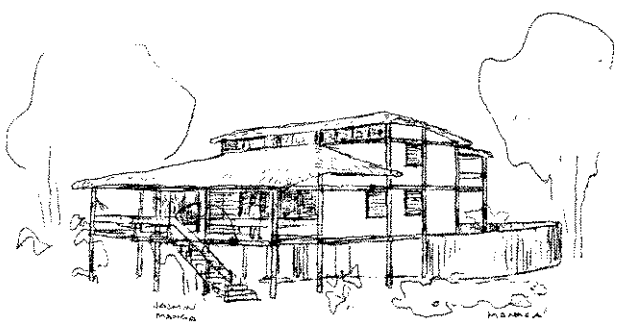


fig. 15

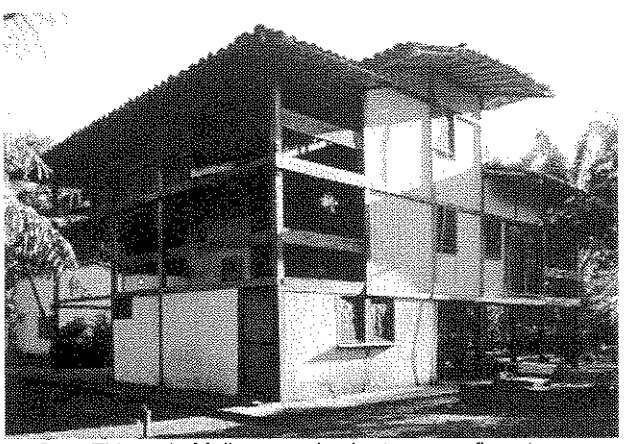
53 Croquis com evolução da casa colonial até casa moderna feitos para artigo *Documentação necessária*, de 1938. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 461



54 Croquis da face posterior do casario de São Luis do Maranhão realizados para o artigo Anotações ao correr da lembrança. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 500.



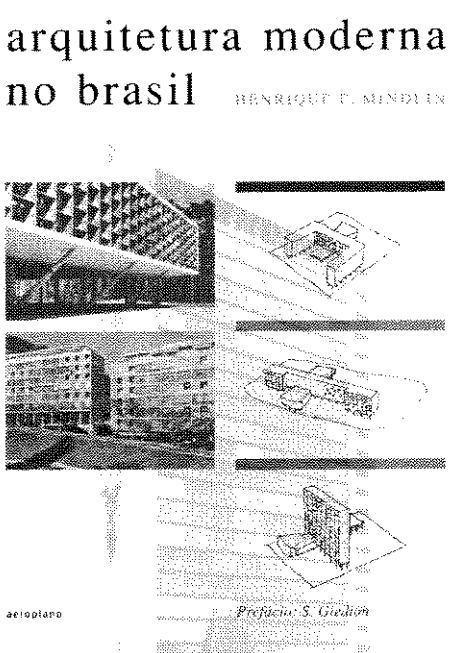
55 Casa Thiago de Mello, croquis, Barreirinha AM. Lúcio Costa, 1978. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 20.



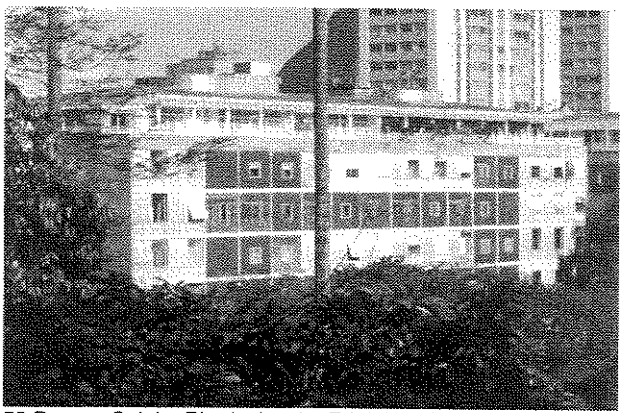
56 Casa Thiago de Mello, varanda aberta para a floresta na face sul, Barreirinha AM. Lúcio Costa, 1978. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Entre o empenho e a reserva.* São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2001, p. 112.



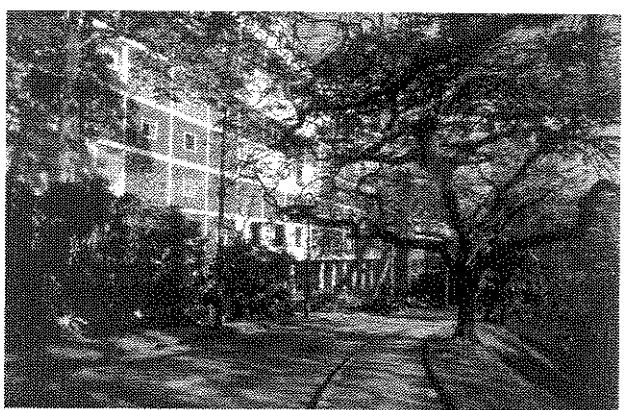
57 Sobrecapa do catálogo da exposição *Brazil Builds*, Museum of Modern Art, Nova York. Philip L. Goodwin (texto) e G. E. Kidder Smith (fotos), 1943. Fonte: SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990.* São Paulo, Edusp, 1998, p. 101.



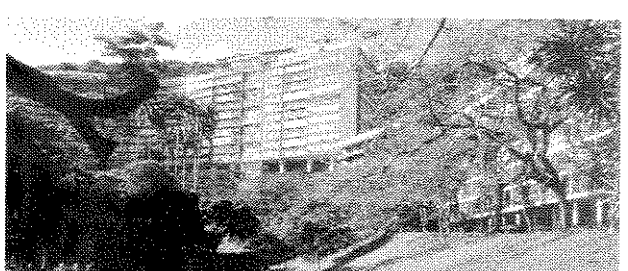
58 Sobrecapa do livro *Arquitetura Moderna no Brasil*, de Henrique Mindlin, edição brasileira de 2000. A edição original, Modern Architecture in Brazil, é de 1956.



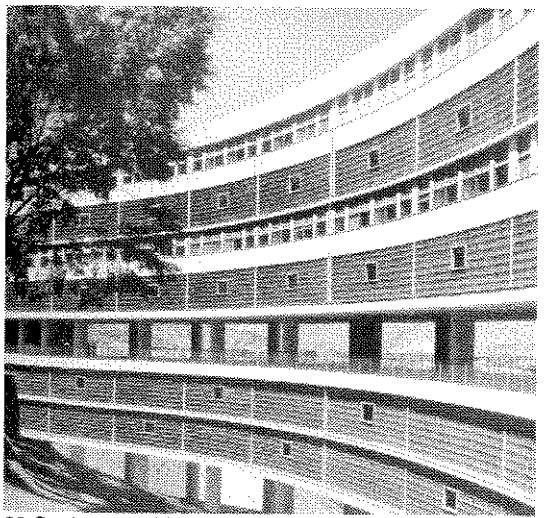
59 Parque Guinle, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, década de 40. Foto de Nelson Kon, 2000.



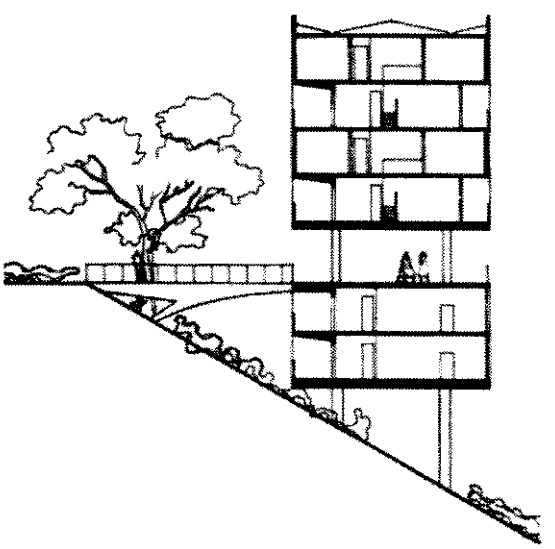
60 Parque Guinle, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, década de 40. Foto de Nelson Kon, 2000.



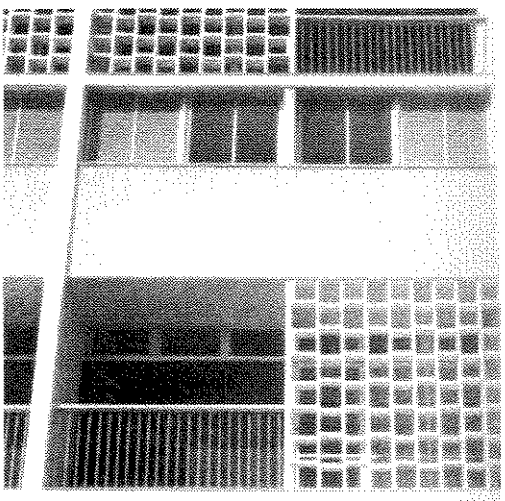
61 Parque Guinle, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, década de 40. Ao fundo, edifício habitacional de MMM Roberto, 1954-62. Foto de Nelson Kon, 2000.



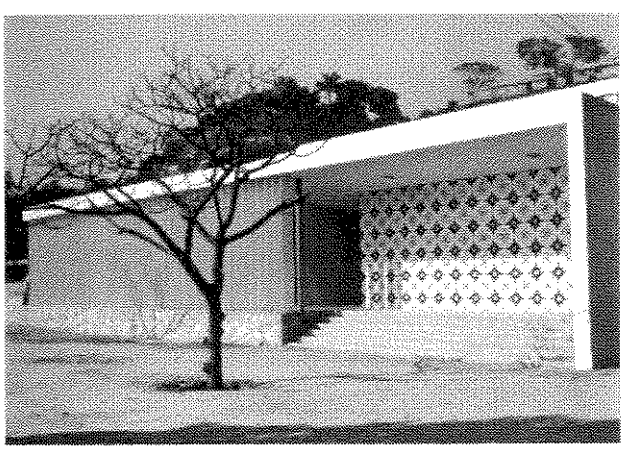
62 Conjunto residencial de Pedregulho, vista da fachada posterior, com elementos vazados nos corredores e pavimento comum intermediário. Rio de Janeiro RJ. Affonso Eduardo Reidy, 1950-52. Fonte: BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo / Lisboa, coleção Arquitetos Brasileiros, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Editorial Blau, 1999, p. 93.



63 Conjunto residencial de Pedregulho, corte, Rio de Janeiro RJ. Affonso Eduardo Reidy, 1950-52. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 145.



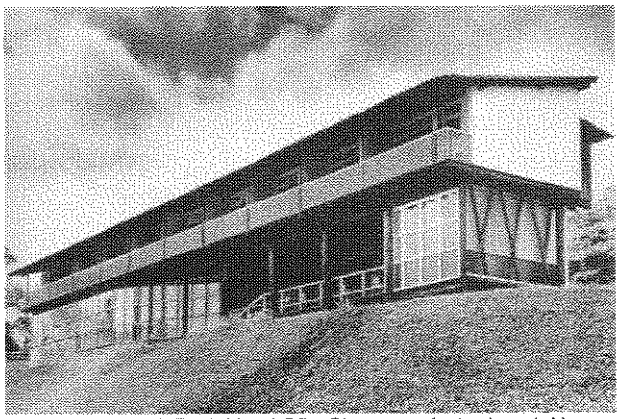
64 Conjunto residencial de Pedregulho, Bloco de apartamentos B-1 e B-2. Rio de Janeiro RJ. Affonso Eduardo Reidy, 1950-52. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 146.



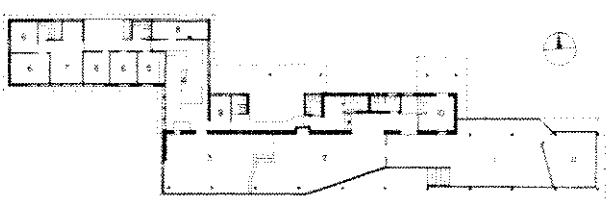
65 Conjunto residencial de Pedregulho, posto de saúde. Rio de Janeiro RJ. Affonso Eduardo Reidy, 1950-52. Fonte: BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy.* São Paulo / Lisboa, coleção Arquitetos Brasileiros, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Editorial Blau, 1999, p. 101.



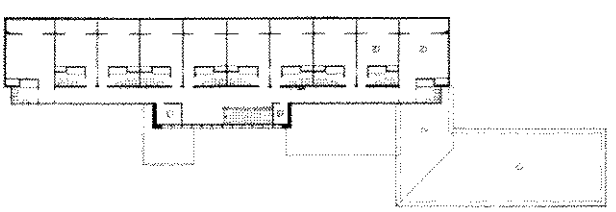
66 Conjunto residencial de Pedregulho, Lavanderia e mercado. Rio de Janeiro RJ. Affonso Eduardo Reidy, 1950-52. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 150.



67 Grande Hotel, Park Hotel São Clemente, fachada sul, Nova Friburgo RJ. Lúcio Costa, 1944. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 128.



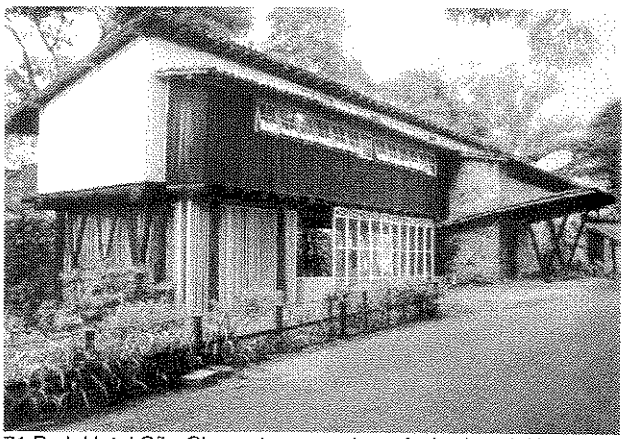
68 Park Hotel São Clemente, planta térreo. Nova Friburgo RJ. Lúcio Costa, 1944. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 129.



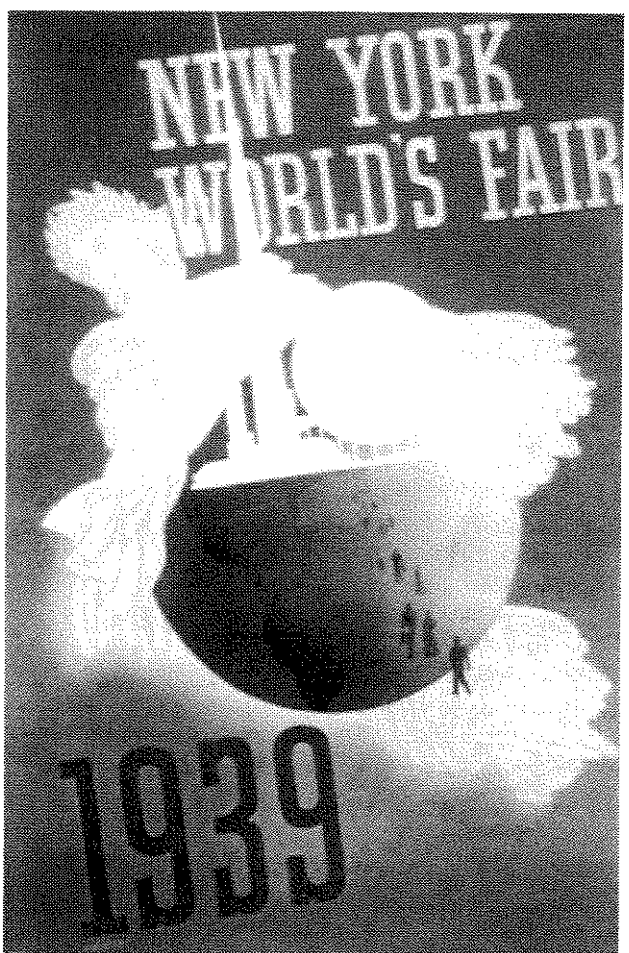
69 Park Hotel São Clemente, planta quartos. Nova Friburgo RJ. Lúcio Costa, 1944. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 129.



70 Park Hotel São Clemente, acesso principal na fachada norte, Nova Friburgo RJ. Lúcio Costa, 1944. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Entre o empenho e a reserva.* São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2001, p. 83.



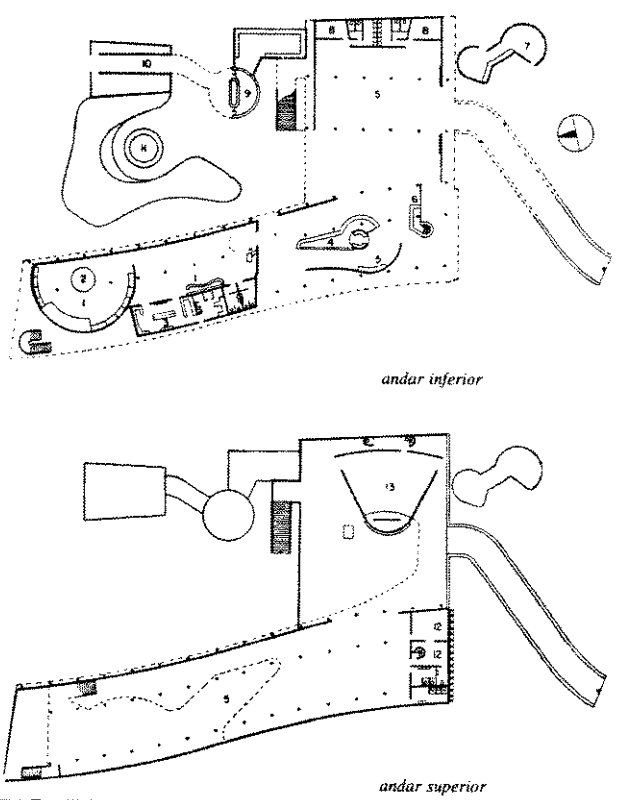
71 Park Hotel São Clemente, varanda na fachada sul, Nova Friburgo RJ. Lúcio Costa, 1944. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Entre o empenho e a reserva.* São Paulo, Cosac & Naify, col. Espaços da Arte Brasileira, 2001, p. 82.



72 Cartaz da Feira Mundial de Nova York, 1939. Fonte: LIERNUR, Jorge Francisco. The South American Way. El 'milagro' brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943). *Block,* Buenos Aires, Universidad Torcuato di Tella, n. 4, dez. 1999, p. 23.



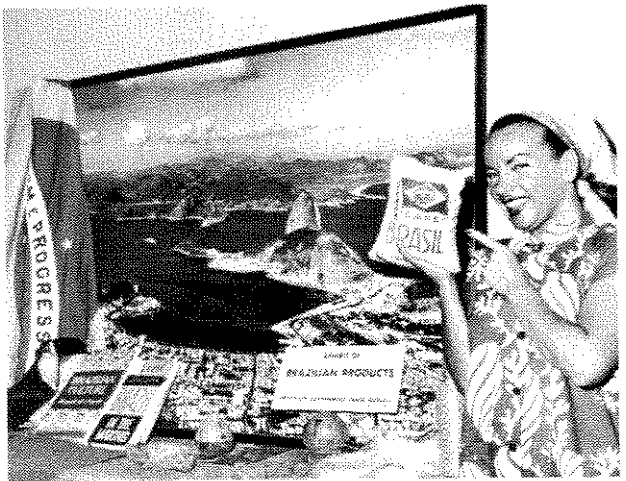
73 Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial, Nova York EUA. Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener, 1939. GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-42.* N. York, The Museum of Modern Art, 1943, p. 195.



andar inferior

andar superior

74 Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial, plantas, Nova York EUA. Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener, 1939. GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942.* New York, The Museum of Modern Art, 1943, p. 194.



75 *Carmem Miranda com um pacote de café na Feira de Los Angeles*, 1953. Coleção Bricio de Abreu / Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro RJ. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia*. Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 319.



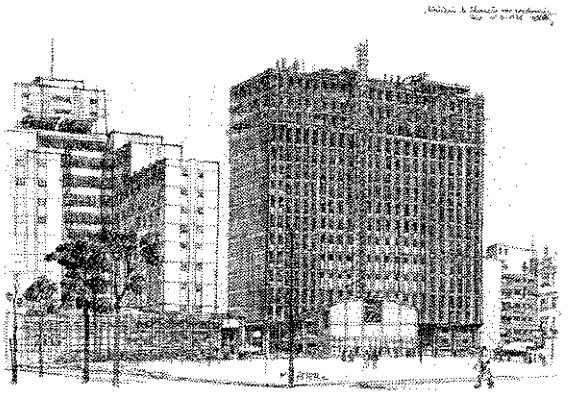
76 Igreja de Santa Luzia com edifício do Ministério da Educação e Saúde da equipe de Lúcio Costa, 1936, Rio de Janeiro RJ. Fonte: MEURS, Paul. Modernismo e tradição. Preservação no Brasil. *Óculum*, Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, n. 5-6, maio 1995, p. 77.



77 Palácio Imperial com edifício Cândido Mendes de Harry Cole, 1977, Rio de Janeiro RJ. Convivência entre o velho e o novo. Fonte: MEURS, Paul. Modernismo e tradição. Preservação no Brasil. *Óculum*, Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, n. 5-6, maio 1995, p. 81.



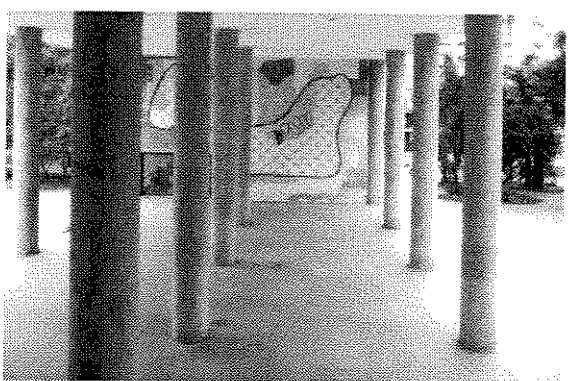
78 Praça XV, Rio de Janeiro RJ. Convivência entre o velho e o novo. Fonte: MEURS, Paul. Modernismo e tradição. Preservação no Brasil. *Óculum*, Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas, n. 5-6, maio 1995, p. 81.



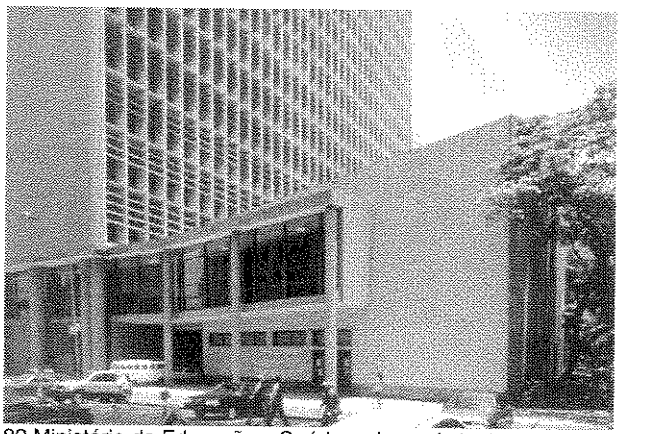
79 Ministério da Educação em construção, Rio de Janeiro RJ. Géza Heller, 15 de julho de 1938. Bico de pena sobre cartão, 18X25 cm. Fonte: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro.



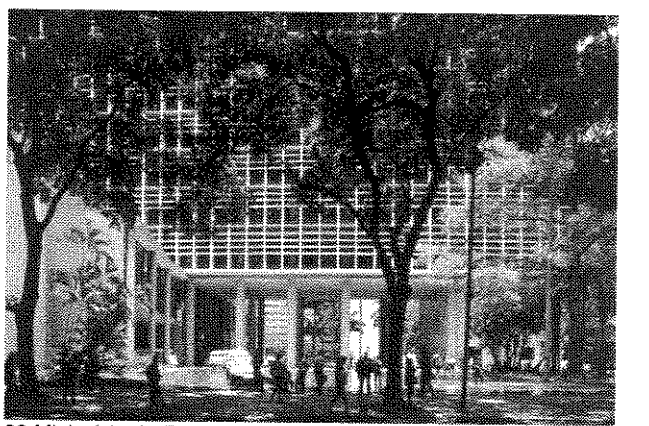
80 Ministério da Educação e Saúde, vista da fachada noroeste, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, Jorge Machado Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Hernani Vasconcelos, Carlos Leão e Oscar Niemeyer. Consultoria de Le Corbusier. Esculturas de Bruno Giorgi, Celso Antonio e Jacques Lipchitz. Pintura e painel de azulejos de Cândido Portinari. Paisagismo de Burle Marx, 1936-1945. Fonte: CZAJKOWSKY, Jorge (org). *Jorge Machado Moreira.* Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 95.



81 Ministério da Educação e Saúde, pilotis sob volume maior e painel de azulejos de Cândido Portinari ao fundo, Rio de Janeiro RJ . Le Corbusier, 1936. Foto Nelson Kon, 1999.



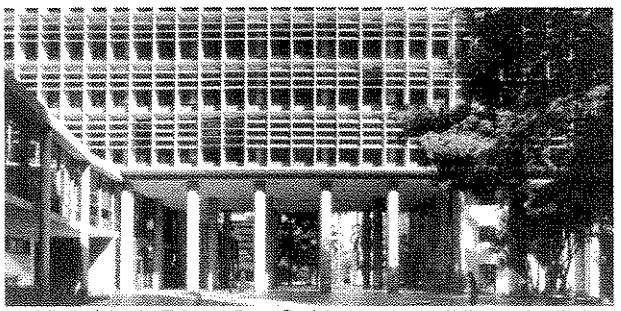
82 Ministério da Educação e Saúde, volume do teatro e fachada noroeste com brise-soleil, Rio de Janeiro RJ . Le Corbusier, 1936. Foto Nelson Kon, 2000.



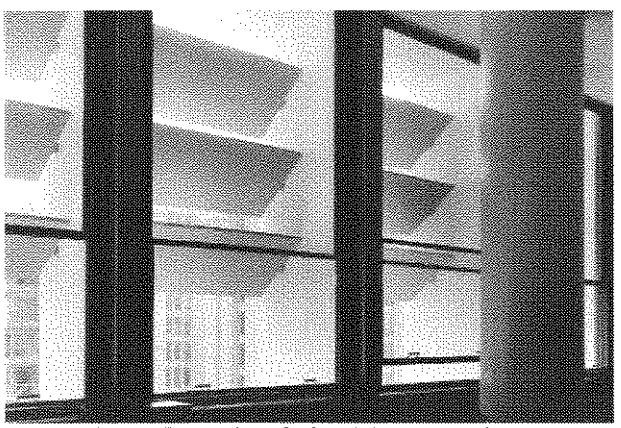
83 Ministério da Educação e Saúde, espaço público com paisagismo de Burle Marx, Rio de Janeiro RJ . Le Corbusier, 1936. Foto Nelson Kon, 2001.



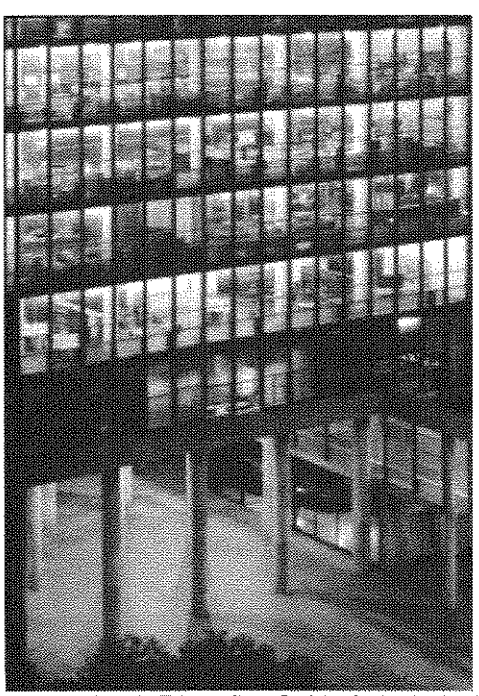
84 Ministério da Educação e Saúde, pilotis sob volume maior, Rio de Janeiro RJ . Le Corbusier, 1936. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Emp. das Artes, 1995, p. 120. Fonte: CZAJKOWSKY, Jorge (org). *Jorge Machado Moreira.* Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 94.



85 Ministério da Educação e Saúde, espaço público sob pilotis do bloco principal, Rio de Janeiro RJ . Le Corbusier, 1936. Foto Nelson Kon, 2001.



86 Ministério da Educação e Saúde, brise-soleil móvel da fachada noroeste, Rio de Janeiro RJ . Le Corbusier, 1936. Foto Nelson Kon, 2001.



87 Ministério da Educação e Saúde, fachada de vidro da face sudeste, Rio de Janeiro RJ . Le Corbusier, 1936. Foto Nelson Kon, 2001.



88 *Cartaz da Semana de Arte Moderna*, São Paulo SP. Emiliano Di Cavalcanti, 1922. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia*. Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 165.



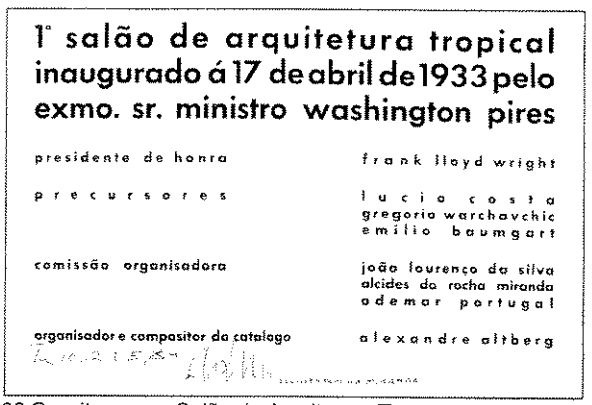
89 *Capa do livro Cobra Norato*, de Raul Bopp. Flávio de Carvalho, 1928. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia*. Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 159.



90 Flávio de Carvalho com o repórter fotográfico Norberto Esteves, expedição pela Amazônia, dezembro de 1958. Fonte: DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo.* São Paulo, Projeto, 1982, p. 204-205.



91 Caricatura de Oswald de Andrade. Ferrignac, 1918. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Artes plásticas na semana de 22.* São Paulo, 34, 5. ed. (revista e ampliada), 1998, p. 198.



92 Convite para o Salão de Arquitetura Tropical, com presença de Frank L. Wright. Rio de Janeiro, 1933. Fonte: NEDELYKOV, Nina; MOREIRA, Pedro. Caminhos da arqui-tetura moderna no Brasil: a presença de Frank Lloyd Wright. *Vitruvius*, São Paulo, Arquitextos n. 018.03, nov. 2001, <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq018/arq018_03.asp>.



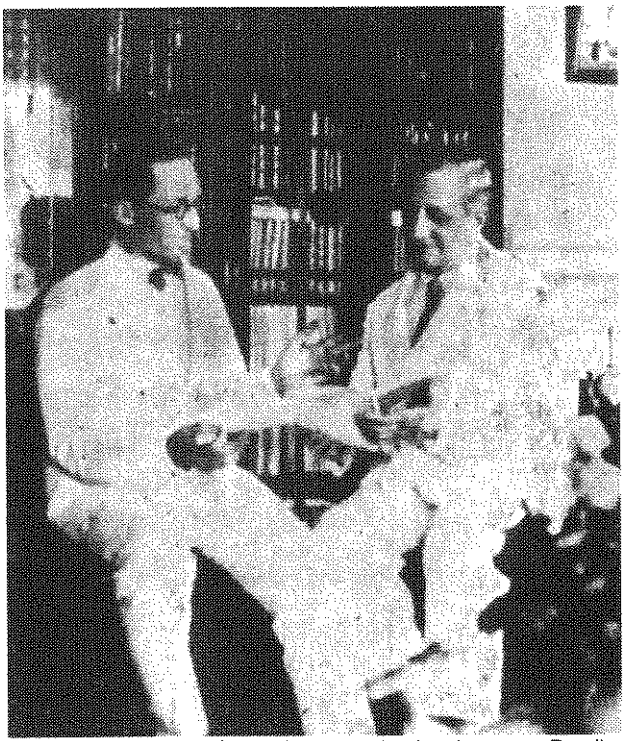
93 Excursão modernista na Amazônia. Entre outros, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Paulo Prado. Fonte: AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo.* São Paulo, Perspectiva, 1975.



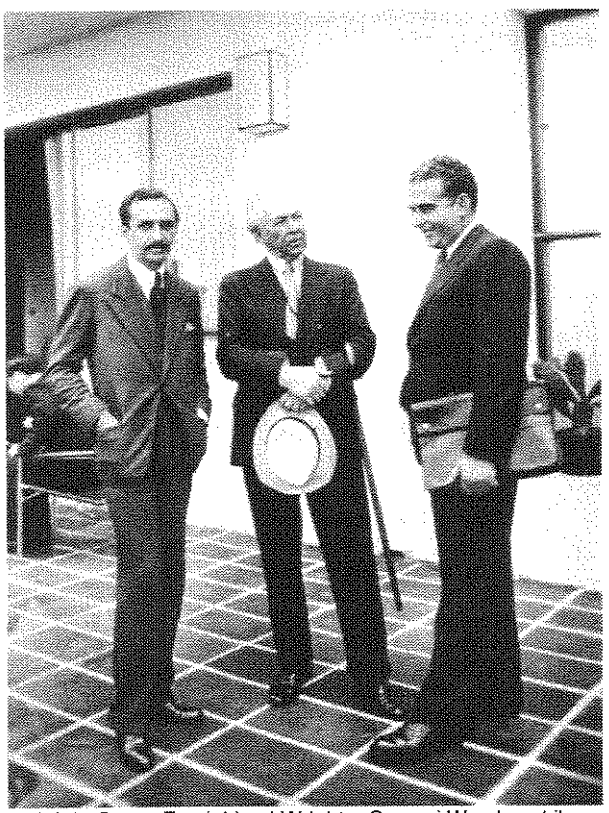
94 Excursão modernista. Entre outros, Paulo Prado e Marinetti. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Artes plásticas na semana de 22.* São Paulo, 34, 5. ed. (revista e ampliada), 1998.



95 Almoço de confraternização, Rio de Janeiro, 1928. Entre outros, presença de Carlos Leão, Jorge Machado Moreira, Roberto Burle Marx, Cândido Portinari, Luís Martins, Tarsila do Amaral, Le Corbusier e Celso Antônio. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Tarsila cronista.* São Paulo, Edusp, 2001, p. 25.



96 Le Corbusier com Graça Aranha, primeira viagem ao Brasil, Rio de Janeiro RJ, 1929. BARDI, Pietro Maria. *Lembranças de Le Corbusier – Atenas, Itália, Brasil.* São Paulo, Nobel, 1984, p. 52.



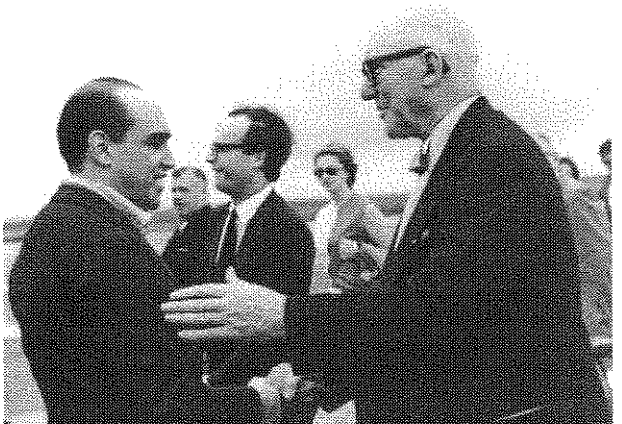
97 Lúcio Costa, Frank Lloyd Wright e Gregori Warchavchik visitando a casa Nordshield na rua Toneleros, Rio de Janeiro RJ, 1931. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 11.



98 Lúcio Costa e Le Corbusier no aeroporto do Galeão, terceira viagem ao Brasil. Rio de Janeiro RJ, 1962. Fonte: BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Casa de Vidro / The Glass House. São Paulo, Brasil 1950-1951.* Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Editorial Blau, São Paulo / Lisboa, 1999, p. 87.



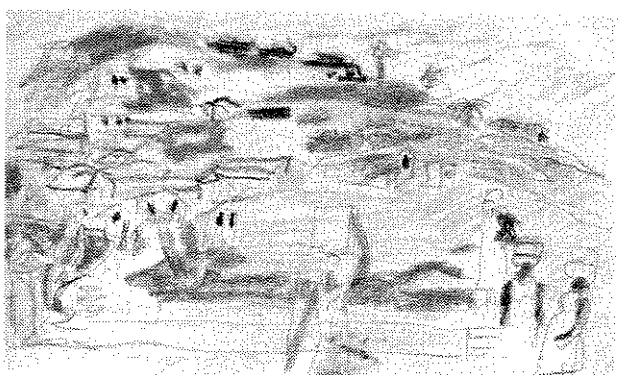
99 Lúcio Costa, Flávio de Carvalho e Gregori Warchavchik. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 200.



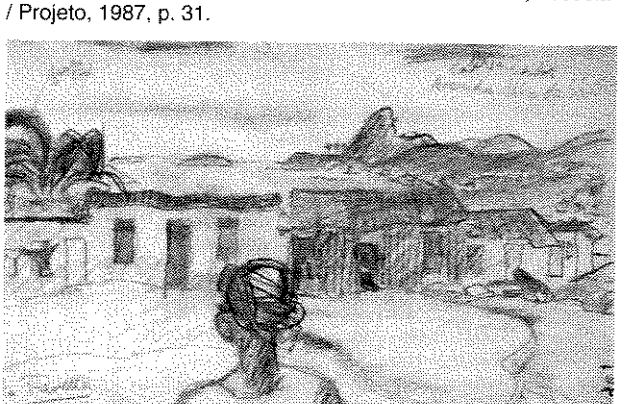
100 Le Corbusier, Oscar Niemeyer e Ítalo Campofiorito em Brasília, terceira viagem ao Brasil em 1960. Fonte: SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil.* São Paulo, Tessela / Projeto, 1987, p. 297.



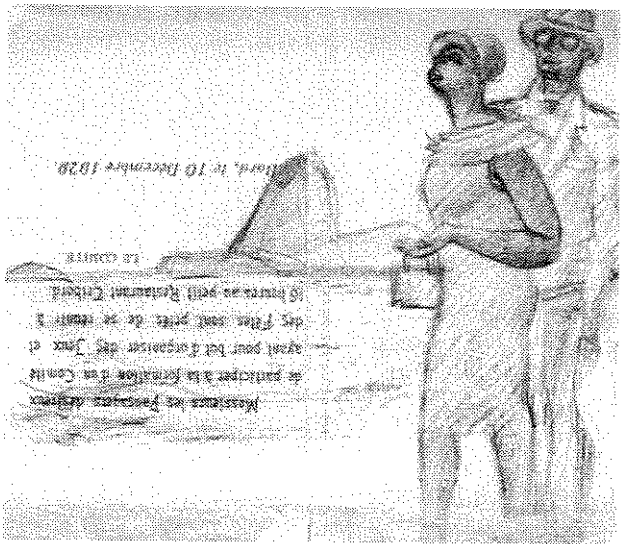
101. *Panorama da cidade*, desenho com dedicatória para Tarsila do Amaral e datado de 14 de agosto de 1936, Rio de Janeiro RJ. Le Corbusier, 1936. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo, 34, 5. ed. (revista e ampliada), 1998.



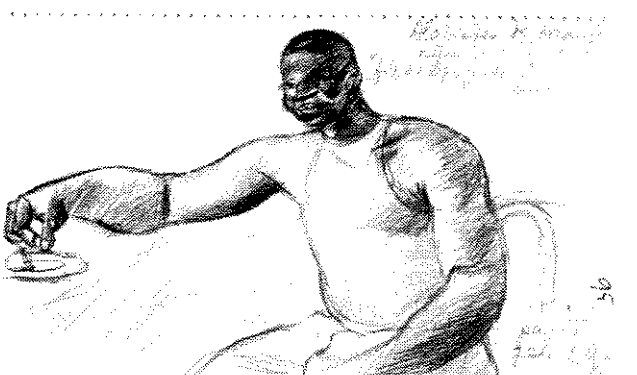
102 *Favela*, desenho catalogado como "carnet b4-282" na Fundação Le Corbusier, Rio de Janeiro RJ. Le Corbusier, 1929. Fonte: SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Tessela / Projeto, 1987, p. 31.



103 *A Favela*, desenho catalogado como "carnet b4-287" na FLC, Rio de Janeiro RJ. Le Corbusier, 1929. Fonte: SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Tessela / Projeto, 1987, p. 36.



104 Joséphine Baker e Le Corbusier no Rio de Janeiro, desenho. Le Corbusier, 1929. Fonte: SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Tessela / Projeto, 1987, p. 51.



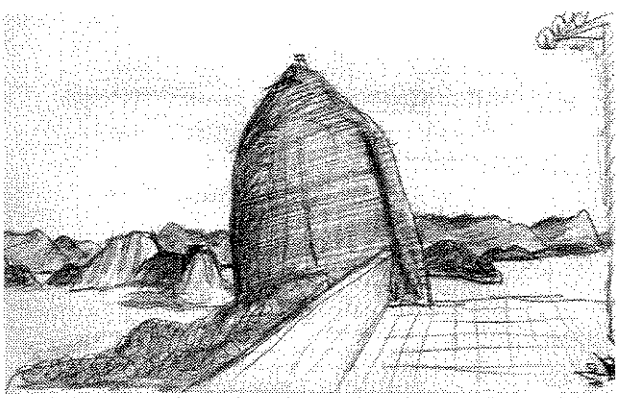
105 *Alcebíades de Araújo*, desenho catalogado como "carnet b4-281" na FLC, Rio de Janeiro RJ. Le Corbusier, 1929. Fonte: SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Tessela / Projeto, 1987, p. 53.



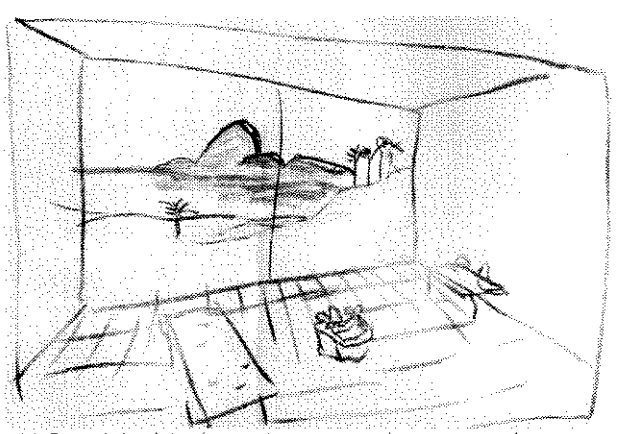
106 Fazenda São Martinho, desenho catalogado como "carnet b4-272" na FLC, São Paulo SP. Le Corbusier, 1929. Fonte: SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Tessela / Projeto, 1987, p. 45.



107 Fazenda São Martinho, desenho catalogado como "carnet b4-266" na FLC, São Paulo SP. Le Corbusier, 1929. Fonte: SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil.* São Paulo, Tessela / Projeto, 1987, p. 49.



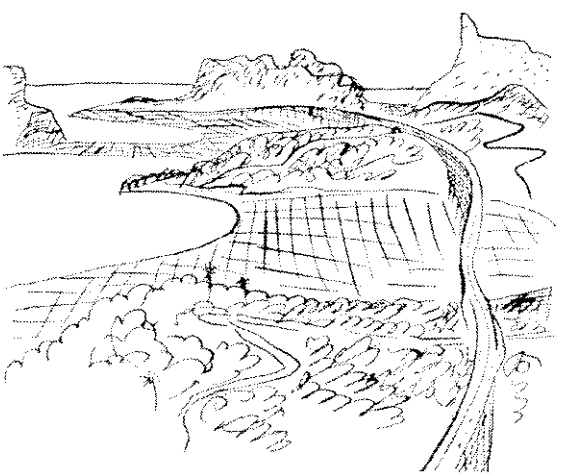
108 Paisagem carioca, desenho catalogado como "carnet b4-279" na Fundação Le Corbusier, Rio de Janeiro RJ. Le Corbusier, 1929. Fonte: SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil.* São Paulo, Tessela / Projeto, 1987, p. 9.



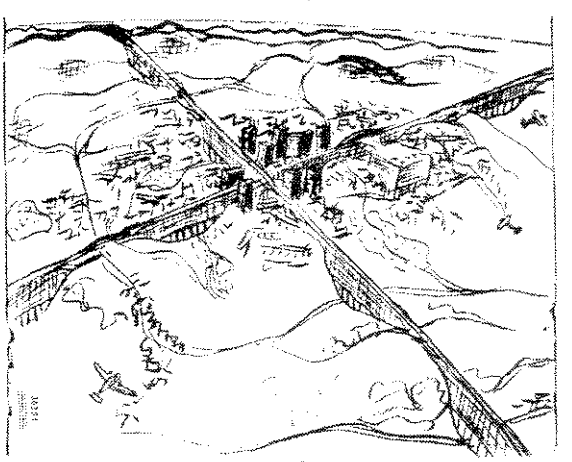
109 Croqui de vista de apartamento moderno para paisagem carioca, realizado por Le Corbusier durante uma de suas conferências sobre a *Revolução arquitetural e o urbanismo* na cidade do Rio de Janeiro em 1929. Fonte: BARDI, Pietro Maria. *Lembranças de Le Corbusier – Atenas, Itália, Brasil.* São Paulo, Nobel, 1984, p. 147.



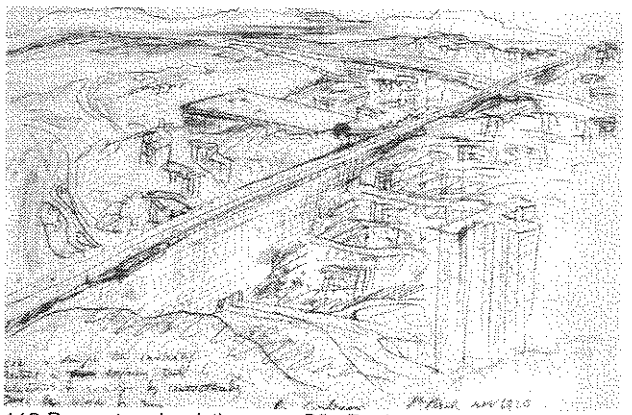
110 Proposta urbanística para o Rio de Janeiro, croquis realizado durante uma das conferências sobre a *Revolução arquitetural e o urbanismo* e catalogado na FLC como "32.091". Le Corbusier, 1929. Fonte: PEREIRA, Margareth Campos da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil.* São Paulo, Tessela / Projeto, 1987, p. 94.



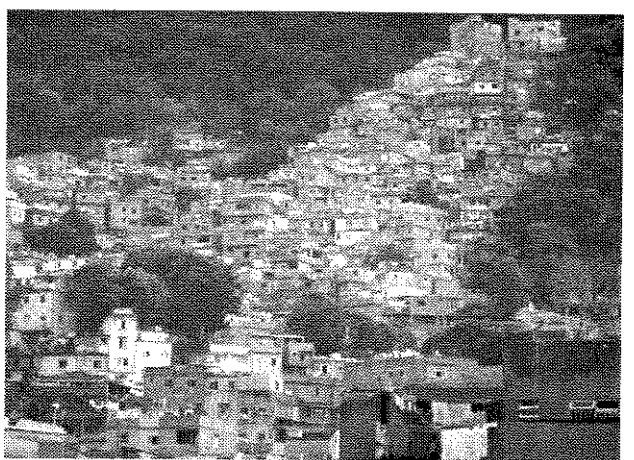
111 Proposta urbanística para o Rio de Janeiro, durante segunda viagem ao Brasil. Le Corbusier, 1936. Fonte: BARDI, Pietro Maria. *Lembranças de Le Corbusier – Atenas, Itália, Brasil.* São Paulo, Nobel, 1984, p. 73.



112 Proposta urbanística para São Paulo, durante primeira viagem ao Brasil, desenho catalogado como "30.301" na FLC. Le Corbusier, 1929. Fonte: PEREIRA, Margareth Campos da Silva et alii. *Le Corbusier e o Brasil.* São Paulo, Tessela / Projeto, 1987, p. 93.



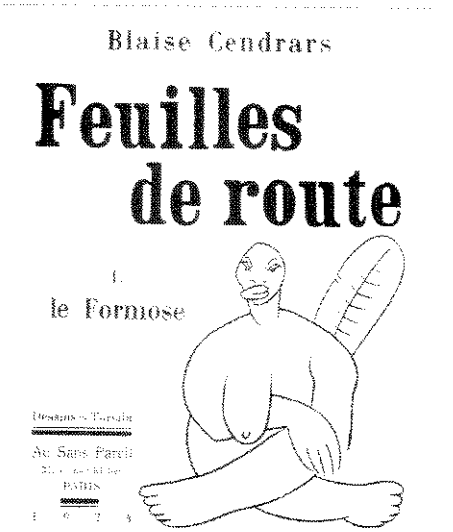
113 Proposta urbanística para São Paulo, durante primeira viagem ao Brasil. Le Corbusier, 1929. Arquivo Antonio Carlos de Figueiredo Ferraz. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 357.



114 Favelas subindo encostas dos morros, onde as péssimas condições de vida imperam. Rio de Janeiro RJ, década de 90. Fotos Paul Meurs. Arquivo Óculum.



115 *Morro da favela*, óleo sobre tela, 64 x 76 cm, coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro RJ. Tarsila do Amaral, 1924. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Tarsila do Amaral.* Buenos Aires, Fundação Finambrás, 2000, p. 13.



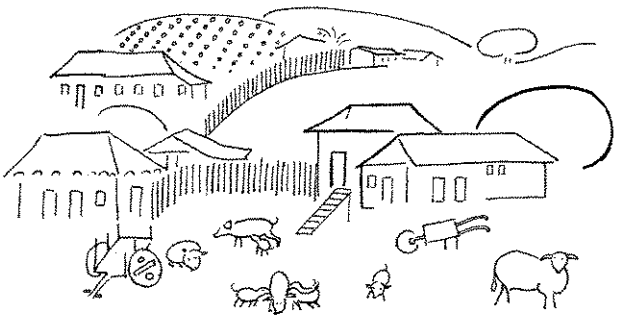
116 *Feuilles de route*, livro de Blaise Cendrars, capa de Fréderic Sauser com ilustração de Tarsila do Amaral, Paris, 1924. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 354.



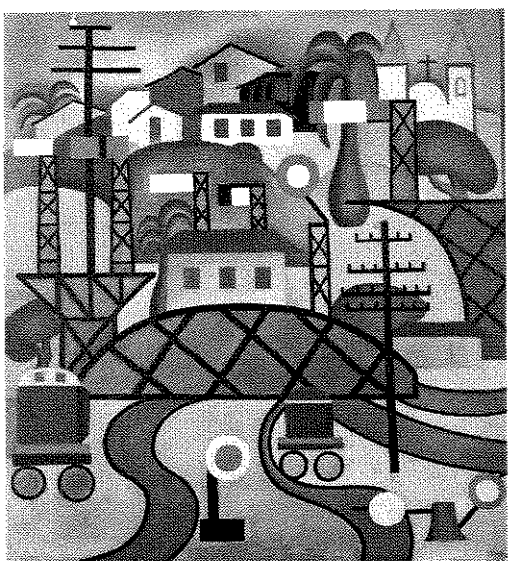
117 *Tiradentes.* Tarsila do Amaral, 1924. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas.* São Paulo, Martins, 1968, p. 45. Fonte: GOTLIB, Nádia Batella. *Tarsila do Amaral, a modernista.* SPaulo, Senac, 1998, p. 90.



118 Croqui de Ouro Preto realizado durante viagem de estudos com grupo modernista. Tarsila do Amaral, 1924. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas.* São Paulo, Martins, 1968, p. 62.



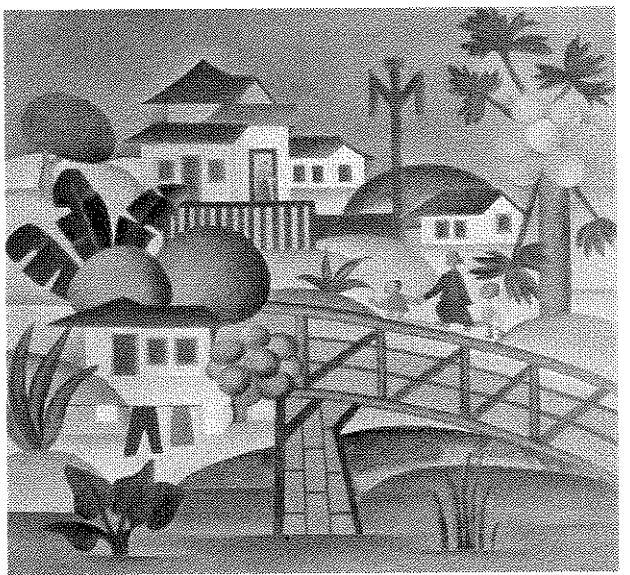
119 *Fazenda*. Tarsila do Amaral, s.d. Fonte: GOTLIB, Nádia Batella. *Tarsila do Amaral, a modernista*. São Paulo, Senac, 1998, p. 13.



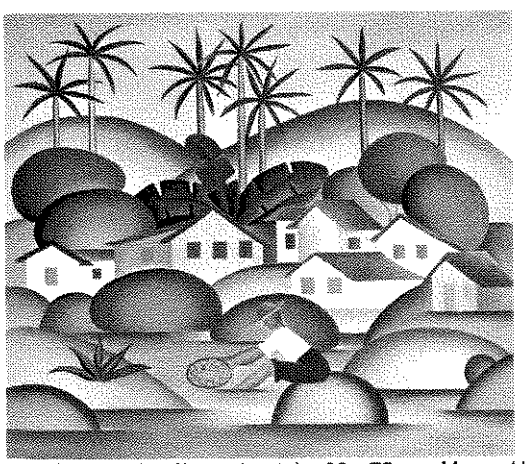
120 *E.F.C.B (Estrada de Ferro Central do Brasil)*, óleo sobre tela, 142 x 127 cm, acervo Museu de Arte Contemporânea da USP. Tarsila do Amaral, 1924. Fonte: GOTLIB, Nádia Batella. *Tarsila do Amaral, a modernista*. São Paulo, Senac, 1998, p. 118.



121 *Gazo (Gasômetro)*, óleo sobre tela, 50 x 60 cm, coleção particular. Tarsila do Amaral, 1924. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Tarsila do Amaral*. Buenos Aires, Fundação Finambrás, 2000, p. 15.



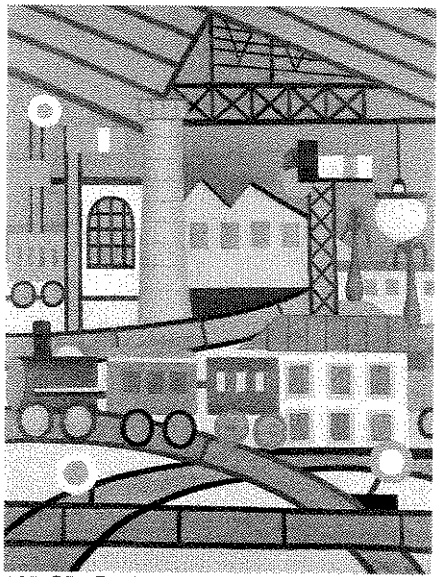
122 *O mamoeiro*, óleo sobre tela, 65 x 70 cm, coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Tarsila do Amaral, 1925. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Tarsila do Amaral*. Buenos Aires, Fundação Finambrás, 2000, p. 21.



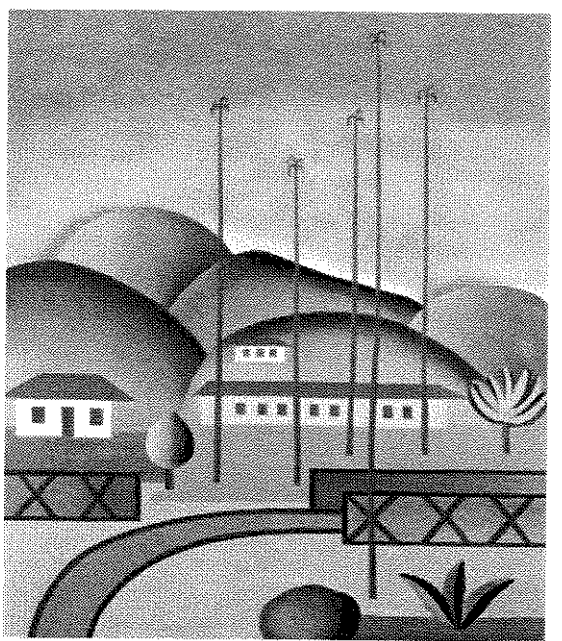
123 *O pescador*, óleo sobre tela, 66 x 75 cm, Museu Hermitage de São Petersburgo. Tarsila do Amaral, 1925. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Tarsila do Amaral*. Buenos Aires, Fundação Finambrás, 2000, p. 27.



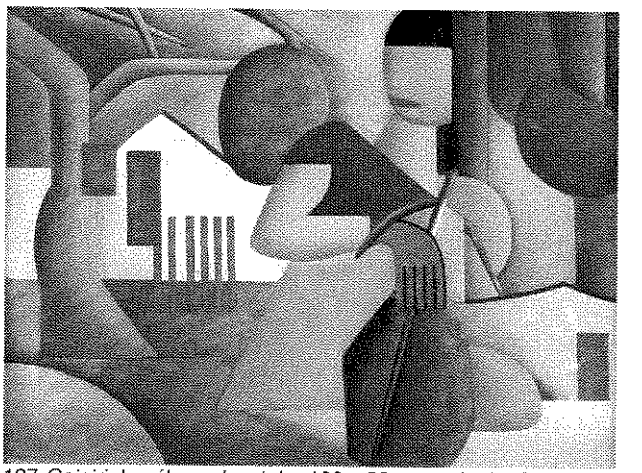
124 *A gare*, óleo sobre tela, 84,5 x 65 cm, coleção Rubens Schain, São Paulo SP. Tarsila do Amaral, 1925. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Tarsila do Amaral*. Buenos Aires, Fundação Finambrás, 2000 (versão ampliada).



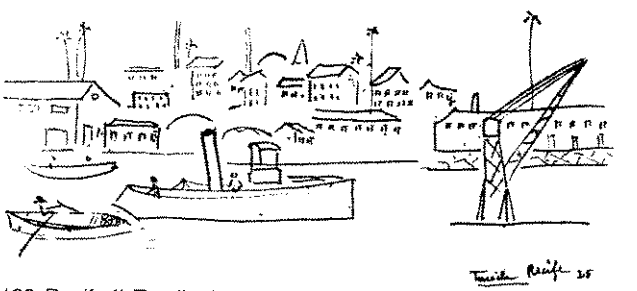
125 *São Paulo (135831)*, óleo sobre tela, 57 x 90 cm, acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo SP. Tarsila do Amaral, 1924. Fonte: GOTLIB, Nádia Batella. *Tarsila do Amaral, a modernista*. São Paulo, Senac, 1998, p. 117.



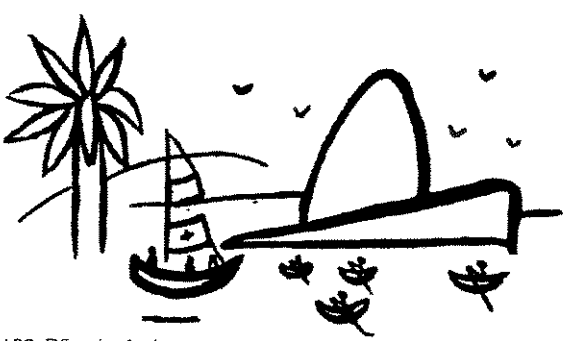
126 *Palmeiras*, óleo sobre tela, 86 x 73,5 cm, coleção particular. Tarsila do Amaral, 1925. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Tarsila do Amaral.* Buenos Aires, Fundação Finambrás, 2000, p. 24.



127 *Caipirinha*, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, coleção Carolina Silva Telles, São Paulo SP. Tarsila do Amaral, 1923. SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 63.



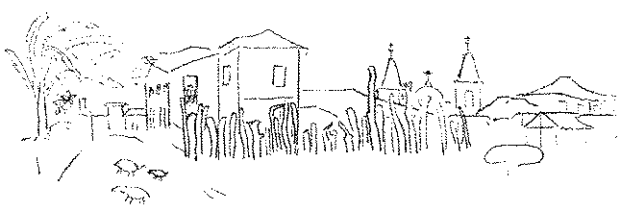
128 *Recife II.* Tarsila do Amaral, 1925. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas.* São Paulo, Martins, 1968, p. 151.



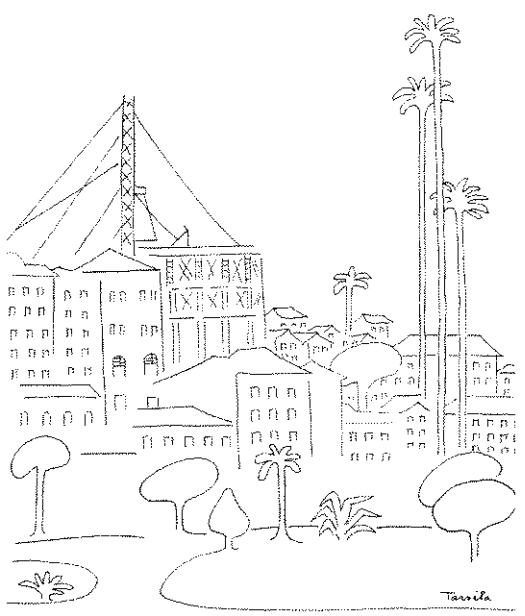
129 *Pão-de-Açúcar*, nanquim sobre papel, 11,7 x 17,9 cm (ilustração para o capítulo "História do Brasil" do livro *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade), Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Centro Cultural de São Paulo. Tarsila do Amaral, 1925. Fonte: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*, p. 67.



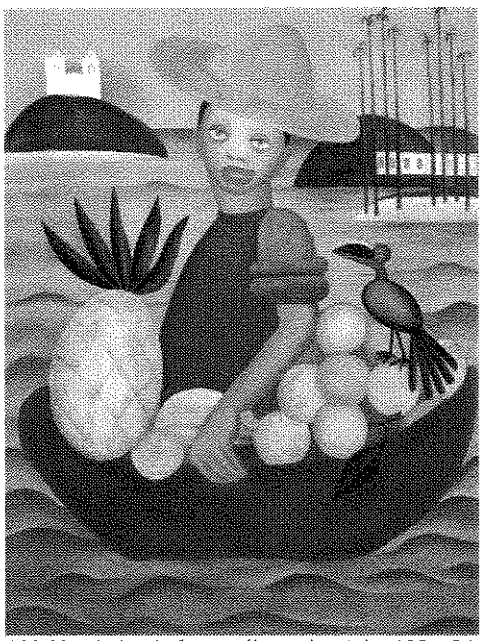
130 Ilustração para capítulo "Postes da Light" do livro *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Tarsila do Amaral, 1925. Fonte: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil.* p. 112.



131 *Lagoa Santa: casa com cerca e vista de Sabará*, Tarsila do Amaral, 1924. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas.* São Paulo, Martins, 1968, p. 48.



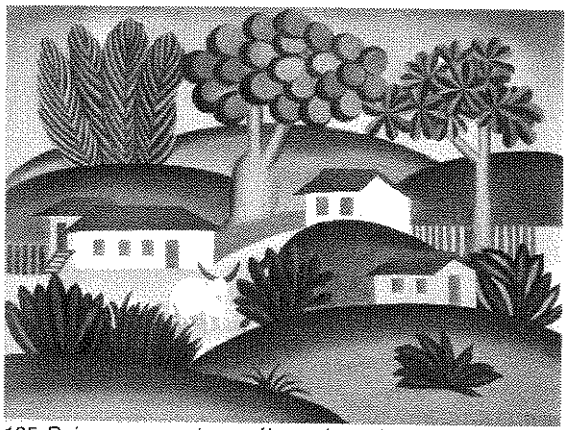
132 *Paisagem*, nanquim sobre papel, 27 x 21 cm, coleção particular. Tarsila do Amaral, 1925c. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Tarsila do Amaral.* Buenos Aires, Fundação Finambrás, 2000, p. 59.



133 *Vendedor de frutas*, óleo sobre tela, 108 x 84 cm, coleção Gilberto Chateaubriand / MAM-RJ, Rio de Janeiro RJ. Tarsila do Amaral, 1925. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Tarsila do Amaral.* Buenos Aires, Fundação Finambrás, 2000 (versão ampliada).



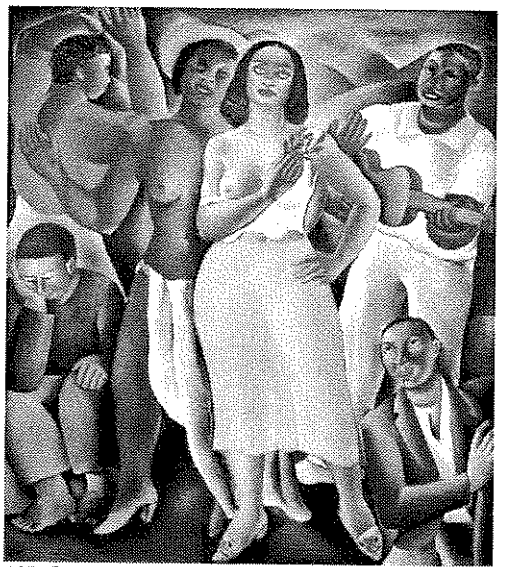
134 *Carnaval em Madureira*, 1924. Óleo sobre tela, 76 x 63 cm, coleção particular. Tarsila do Amaral. Fonte: GOTLIB, Nádia Batella. *Tarsila do Amaral, a modernista.* São Paulo, Senac, 1998, p. 96.



135 *Paisagem com touro*, óleo sobre tela, 50 x 65,2 cm, coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro RJ. Tarsila do Amaral, 1925c. Fonte: AMARAL, Aracy (org). *Tarsila do Amaral.* Buenos Aires, Fundação Finambrás, 2000, p. 19.



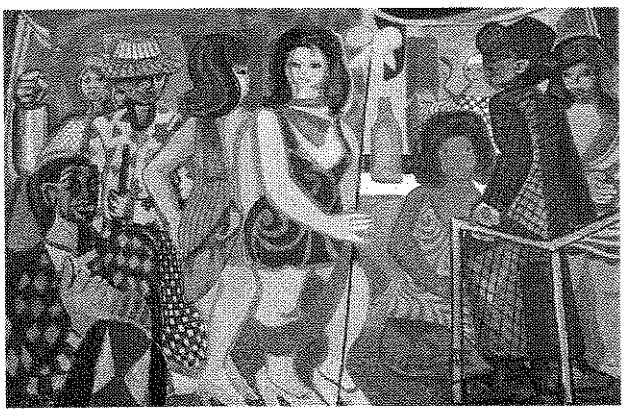
136 *Cinco moças de Guaratinguetá*, óleo sobre tela, 94,5X75 cm, coleção MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Emiliano Di Cavalcanti, 1930. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 72.



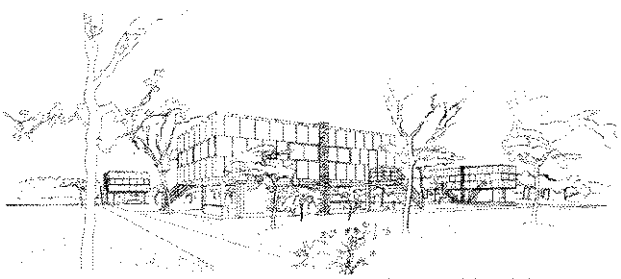
137 *Samba*, óleo sobre tela colada em cartão, 175x155cm, coleção Geneviéve e Jean Boghici, Rio de Janeiro RJ. Emiliano Di Cavalcanti, 1925. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 70.



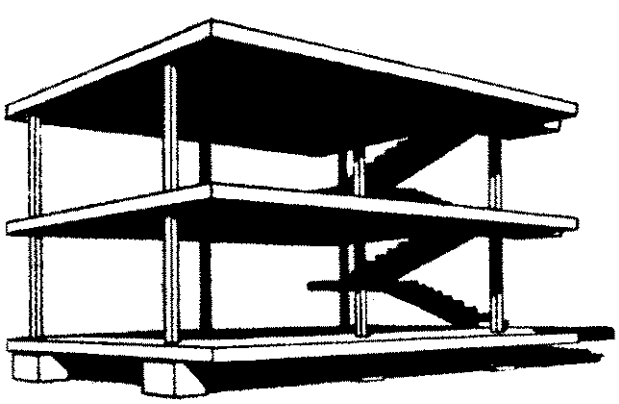
138 *Menino com lagartixas*, óleo sobre tela, 98X61cm, acervo Museu Lasar Segall. Lasar Segall, 1924. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 77.



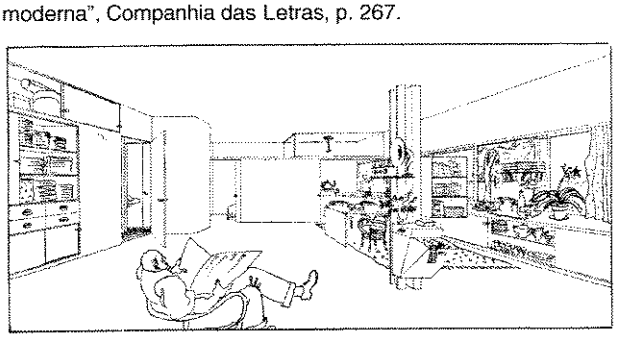
139 *Carnaval*, acervo Banco Central. Emiliano Di Cavalcanti. Fonte: website na internet.



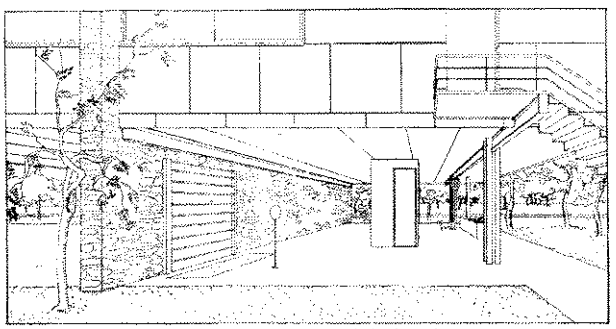
140 Maisons Loucheur, perspectiva de área residencial, com casas geminadas sobre pilotis. Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète.*



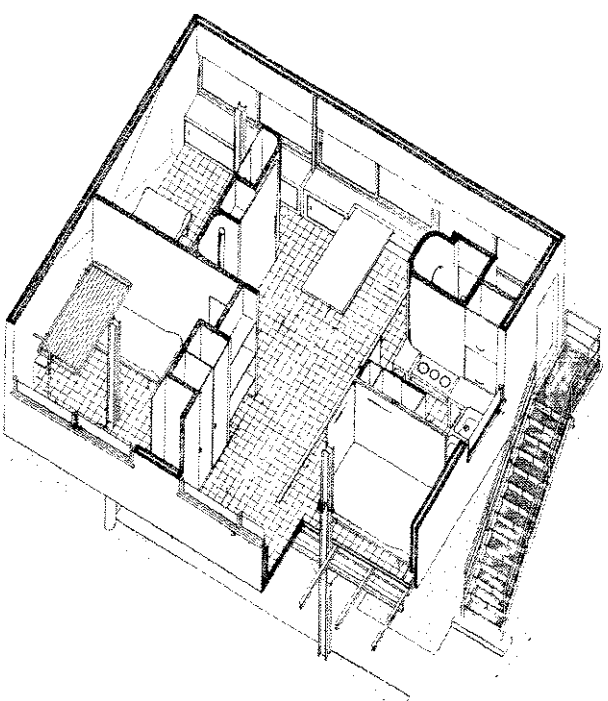
141 Esquema estrutural em concreto armado da Maison Dom-Ino. Le Corbusier, 1914. Fonte: Fonte: Giulio Carlo Argan, "Arte moderna", Companhia das Letras, p. 267.



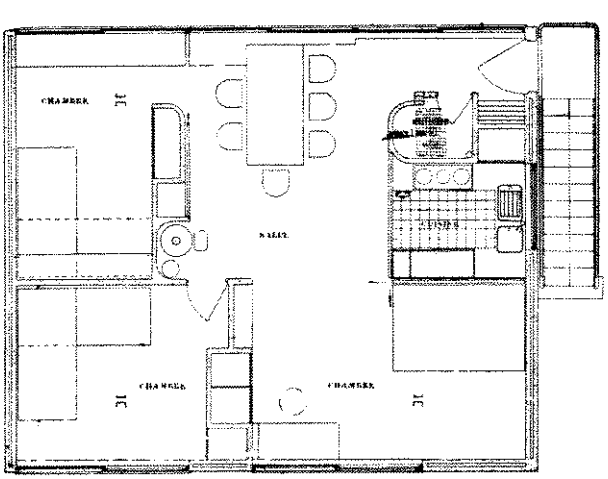
142 Maisons Loucheur, perspectiva de interior de unidade residencial maior. Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète.*



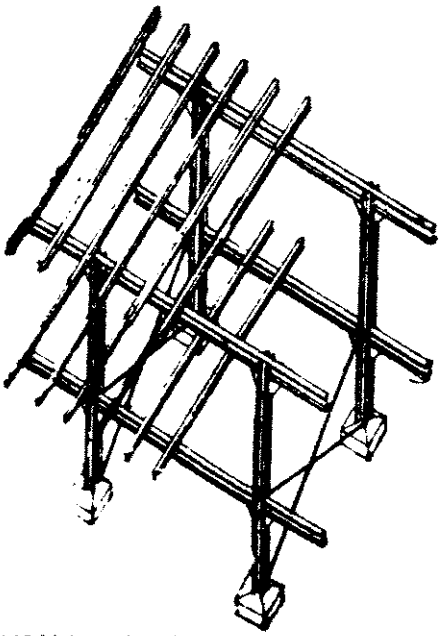
143 Maisons Loucheur, perspectiva debaixo das casas geminadas sobre pilotis. Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète.*



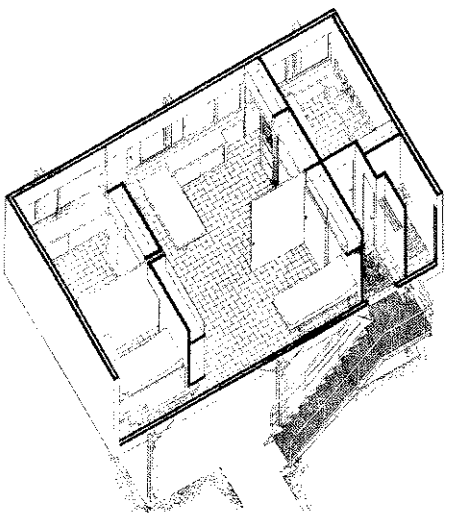
144 Maisons Loucheur, unidade residencial tipo 1. Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète.*



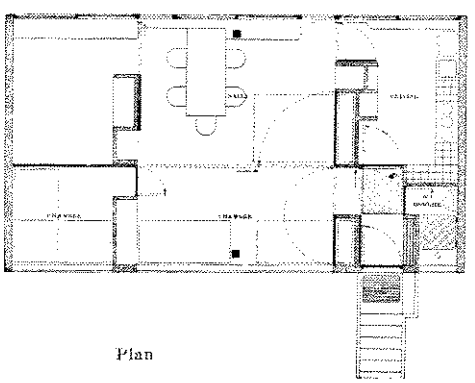
145 Maisons Loucheur, planta da unidade residencial tipo 1. Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète.*



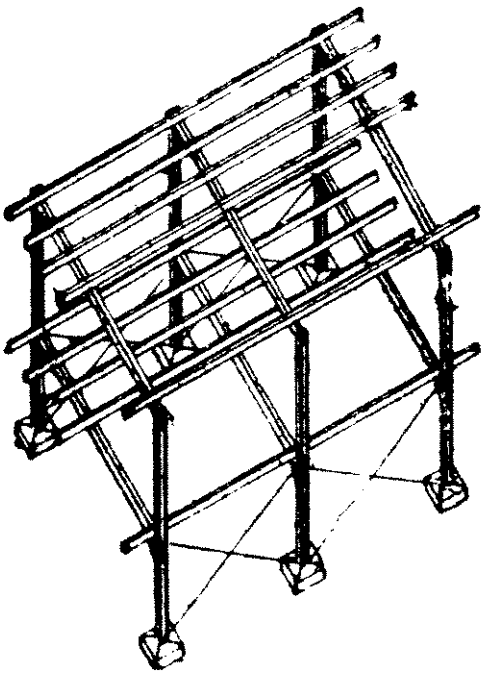
146 Maisons Loucheur, perspectiva esquemática da estrutura da unidade residencial tipo 1. Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète.*



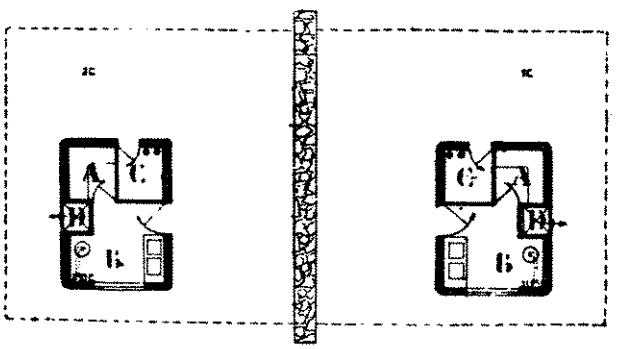
147 Maisons Loucheur, unidade residencial tipo 2. Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète.*



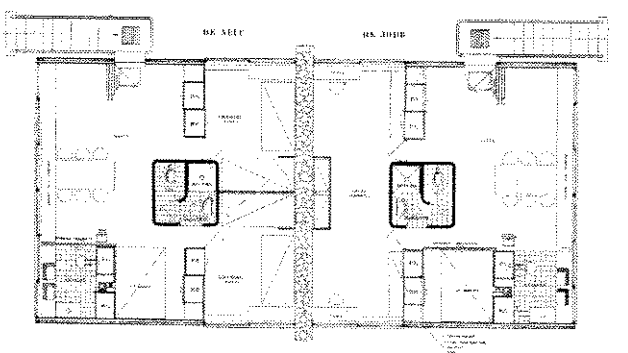
148 Maisons Loucheur, planta da unidade residencial tipo 2. Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète.*



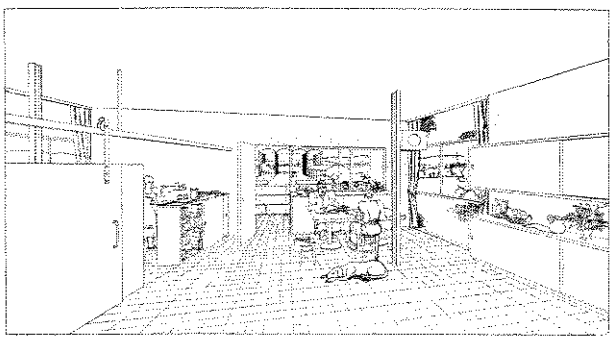
149 Maisons Loucheur, perspectiva esquemática da estrutura da unidade residencial tipo 2. Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète.*



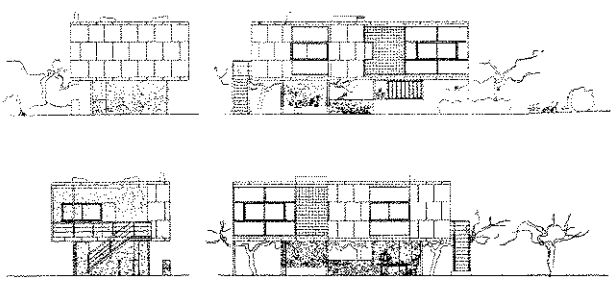
150 Maisons Loucheur, planta térrea da unidade residencial tipo 3, geminada. Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète.*



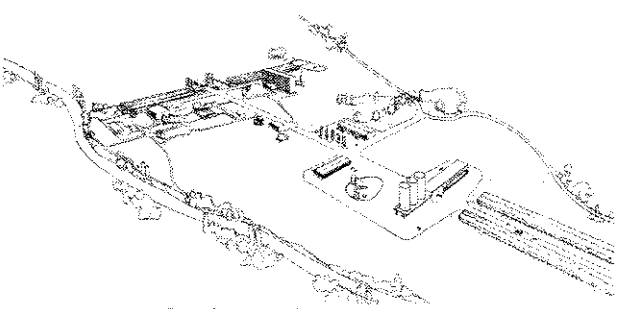
151 Maisons Loucheur, planta superior da unidade residencial tipo 3, geminada. Le Corbusier, 1929. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète.*



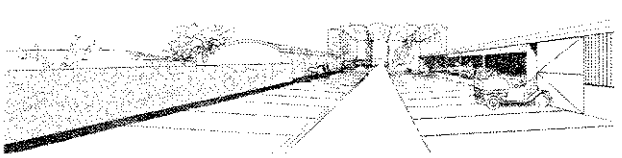
152 Comuna de Piacé, plano de reorganização agrária. Sala de uma unidade de moradia individual. Le Corbusier, 1934. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète*.



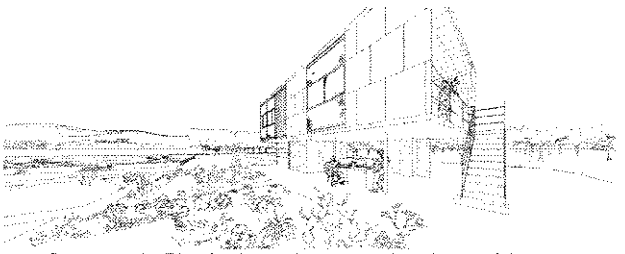
153 Comuna de Piacé, plano de reorganização agrária. Elevações de uma unidade de moradia individual. Le Corbusier, 1934. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète*.



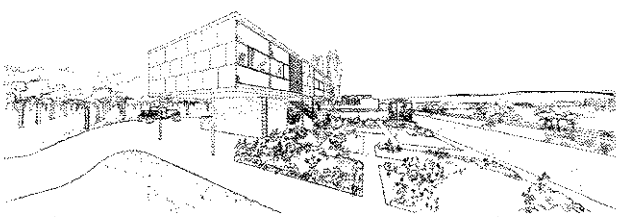
154 Comuna de Piacé, plano de reorganização agrária. Vista da vila cooperativa, com silos, oficinas, armazéns, correio, escola, clube e grande edifício de habitação coletiva. Le Corbusier, 1934. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète*.



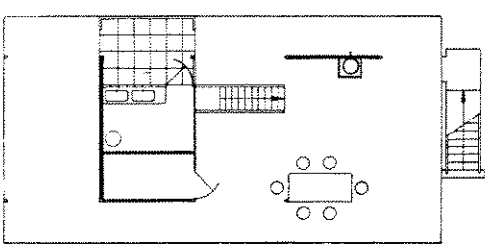
155 Comuna de Piacé, plano de reorganização agrária. Perspectiva do "cour" da vila cooperativa. Le Corbusier, 1934. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète*.

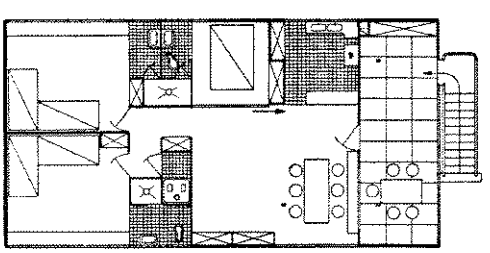


156 Comuna de Piacé, plano de reorganização agrária. Perspectiva de uma unidade de moradia individual, com crianças brincando no gramado e adultos em hora de lazer. Le Corbusier, 1934. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète*.

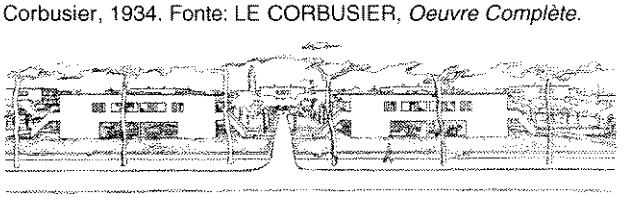


157 Comuna de Piacé, plano de reorganização agrária. Perspectiva de uma unidade de moradia individual, com acesso para automóvel e vias maiores de acesso ao centro da vila cooperativa. Le Corbusier, 1934. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète*.

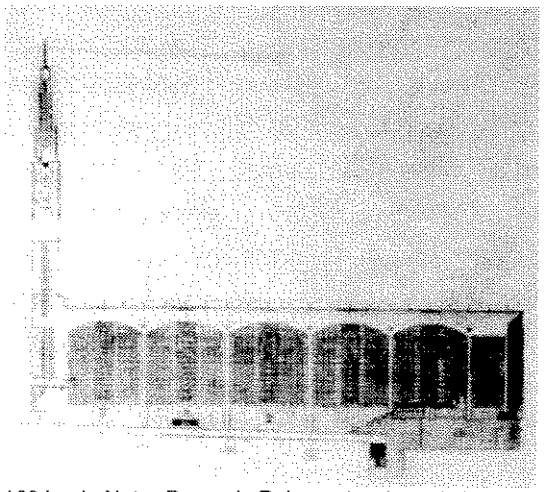




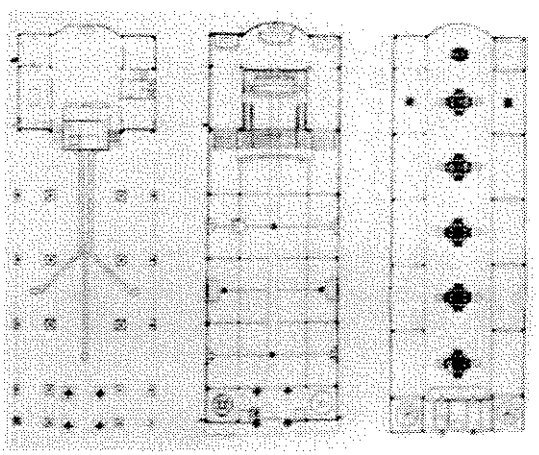
158 Comuna de Piacé, plano de reorganização agrária. Plantas do térreo e primeiro piso de unidade de moradia individual. Le Corbusier, 1934. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète*.



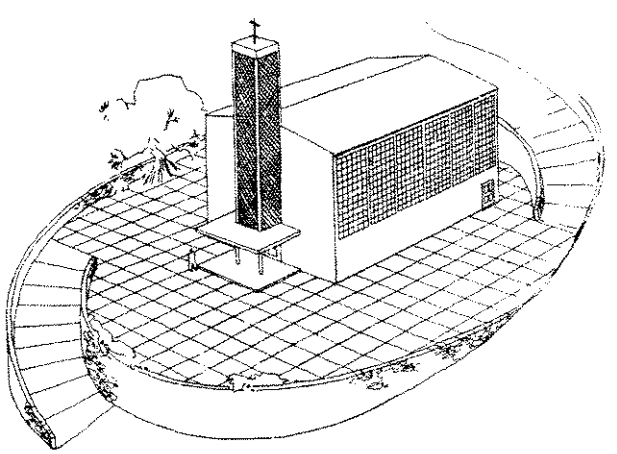
159 Conjunto residencial em Audincourt. Le Corbusier, 1925. Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète*.



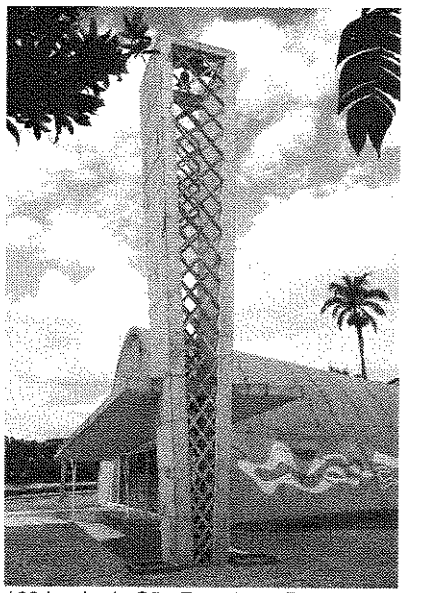
160 Igreja Notre-Dame de Raincy, vista lateral. Auguste Perret, 1924. Fonte: ALIATA, Fernando e SHMIDT, Claudia. Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret. *Block,* Buenos Aires, n. 4, dez. 1999, p. 59.



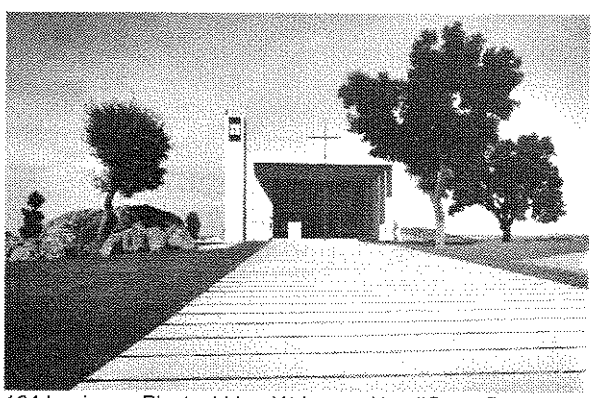
161 Igreja Notre-Dame de Raincy, plantas. Auguste Perret, 1924. Fonte: ALIATA, Fernando e SHMIDT, Claudia. Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret. *Block*, Buenos Aires, n. 4, dez. 1999, p. 59.



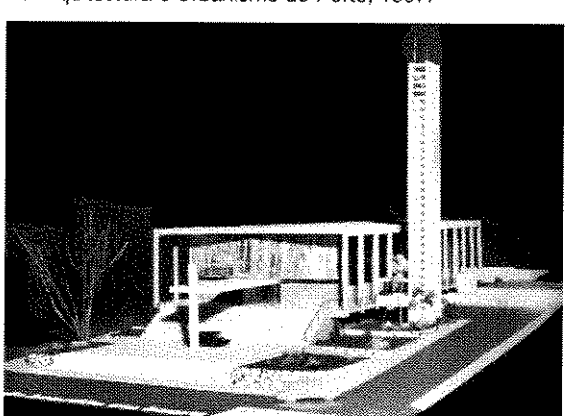
162 Igreja, perspectiva, Monlevade MG. Lúcio Costa, 1934. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 96.



163 Igreja de São Francisco, Parque da Pampulha, Belo Horizonte MG. Oscar Niemeyer, 1943. Campanário com treliçado com influência de Lúcio Costa. Foto Abilio Guerra.



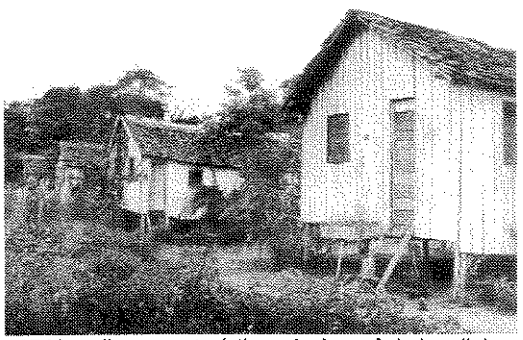
164 Igreja em Picote, hidroelétrica no Alto d'Ouro, Portugal, década de 50. Singeleza da arquitetura brasileira causou grande impacto em Portugal. Fonte: CANNATÁ, Michelle; FERNANDES, Fátima. *Moderno escondido.* Porto, Faculdade de Arquitectura e Urbanismo do Porto, 1997.



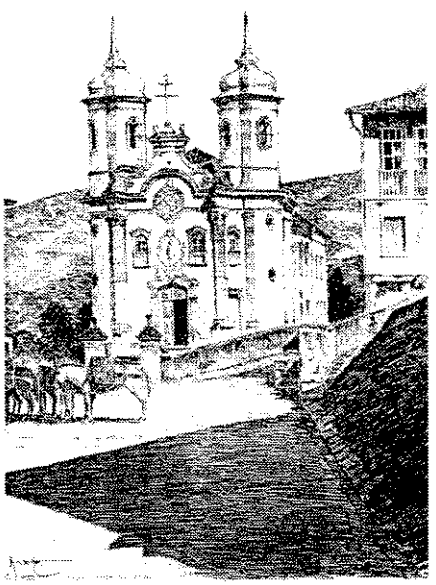
165 Igreja de São Benedito, Bauru SP. Fernando Ferreira de Pinho, 1964. Em plena década de 60 ainda é forte da influência da simplificação formal proposta por Lúcio Costa para o templo moderno. Fonte: *Acrópole,* São Paulo, n. 307, jun. 1964, p. 40.



166 Habitação típica da região amazônica, em desenho de Oswaldo Bratke. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 234.



167 Moradias características da Amazônia brasileira fotografadas por Oswaldo Bratke, numa de suas primeiras viagens à região. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 256.



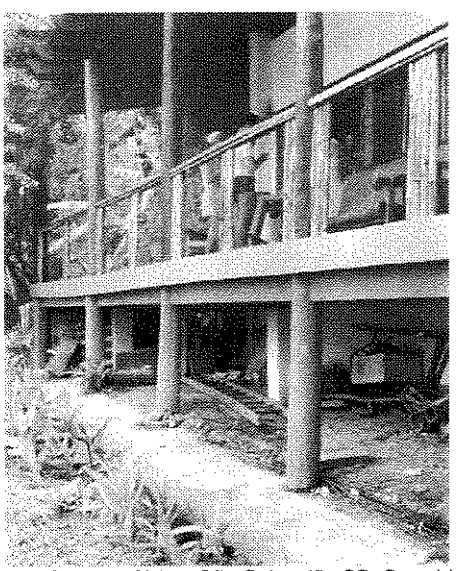
168 Desenho realizado por Bratke, da igreja de São Francisco, de Aleijadinho, numa visita em companhia de Carmem Portinho, Affonso Reidy e Jorge Moreira. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 19.



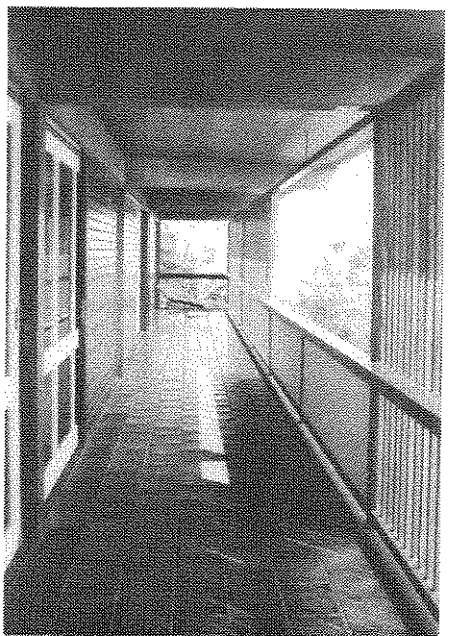
169 Alojamento de alunos em propriedade rural da Escola de Engenharia Mackenzie, estudos de 1927. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 54.



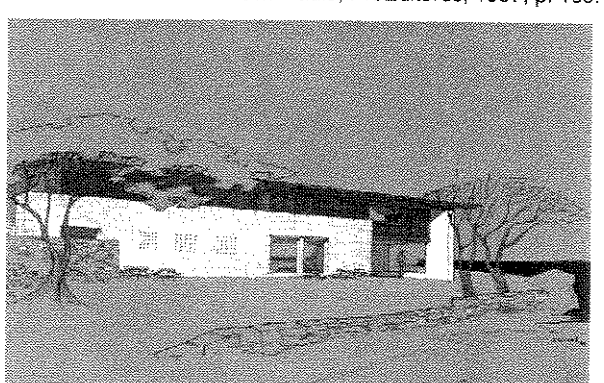
170 Favela em São Paulo, técnica mista sobre papel: grafite, bico-de-pena e ecoline. Oswaldo Bratke, 1986. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 301.



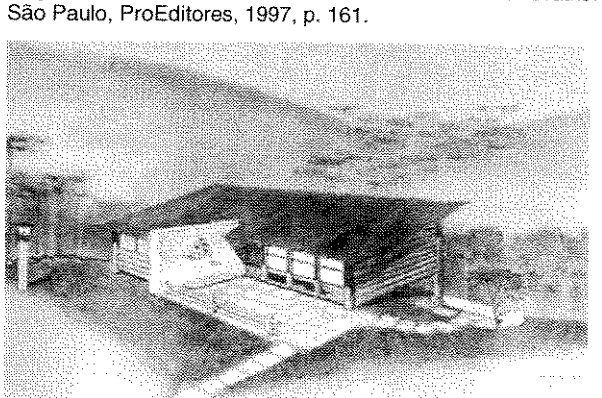
171 Casa de férias, São Sebastião SP. Oswaldo Bratke, 1947. Edificação experimental na qual o arquiteto estuda as possibilidades técnicas e expressivas de materiais de custo reduzido e corrente na região. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 31.



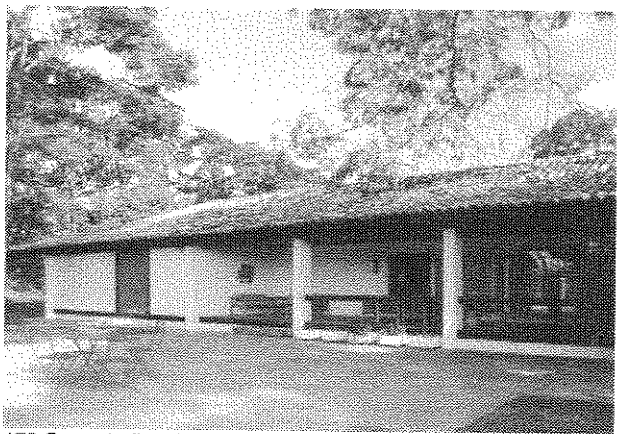
172 Casa da rua São Valério, varanda no pavimento superior voltada à face norte, São Paulo SP. Oswaldo Bratke, 1960. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 169.



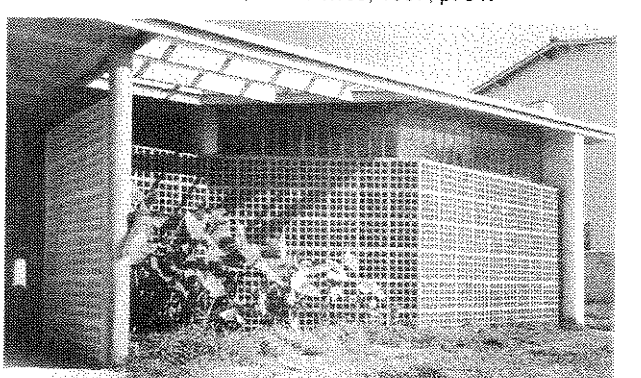
173 Casa de veraneio, fachada caiada e treliçado de madeira, Ubatuba SP. Oswaldo Bratke, 1959-60. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 161.



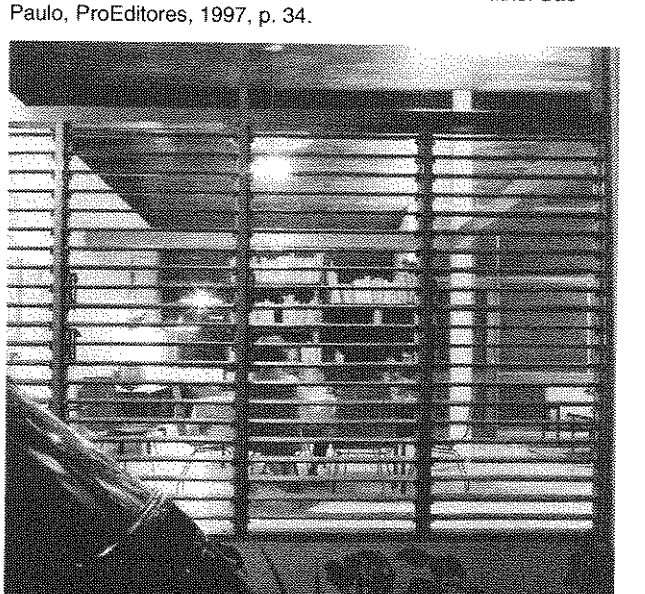
174 Casa de veraneio, estrutura em madeira, telhado de uma água, Campos do Jordão SP. Oswaldo Bratke, década de 40. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 27.



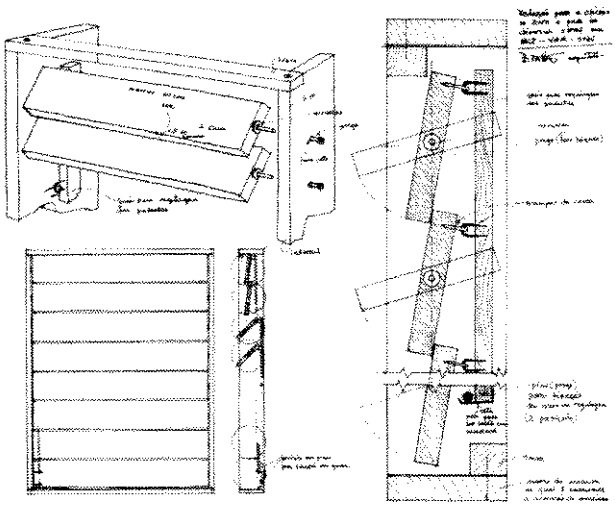
175 Casa de fins de semana, paredes caiadas e varanda central, Itapecerica da Serra SP. Oswaldo Bratke. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 51.



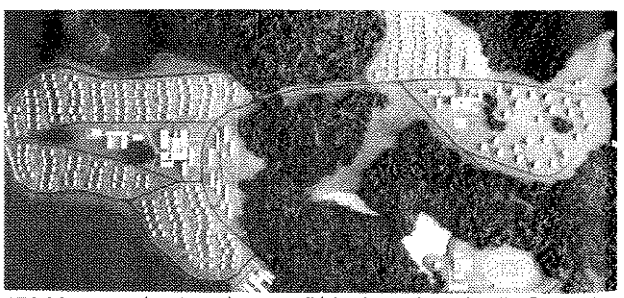
176 Casa na rua Fonseca Teles, elemento vazado e teto baixo, São Paulo SP. Oswaldo Bratke, 1948. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 34.



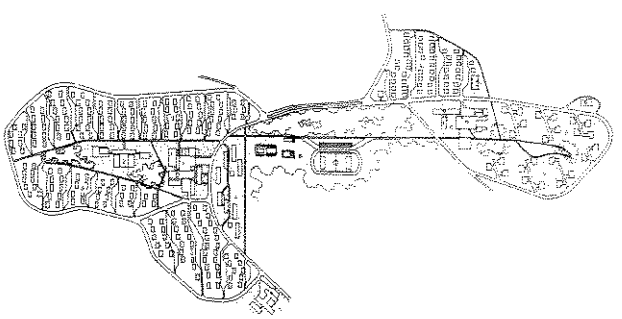
177 Janela veneziana, com palhetas móveis, desenhadas por Oswaldo Bratke e empregado em diversos dos edifícios das Vilas Serra do Navio e Amazonas. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 254.



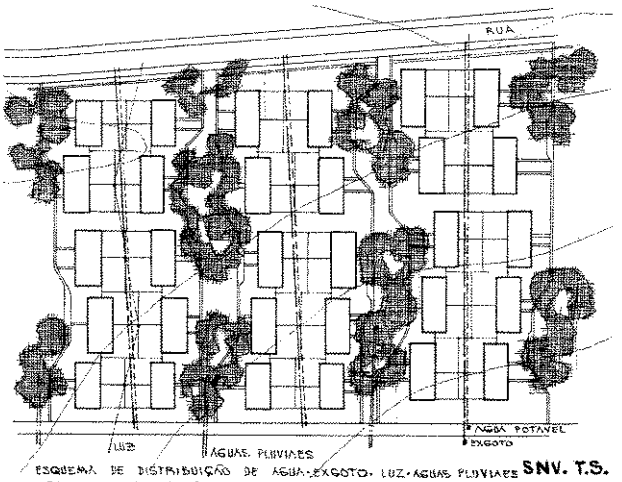
178 Janela veneziana, detalhes técnicos. Oswaldo Bratke. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 255.



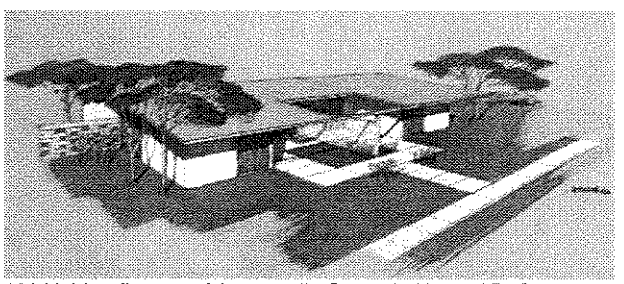
179 Maquete da etapa intermediária de projeto da vila Serra do Navio AP. Oswaldo Bratke, 1955/56. Setor operário à esquerda; setor de funcionários médios e altos à direita. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 270.



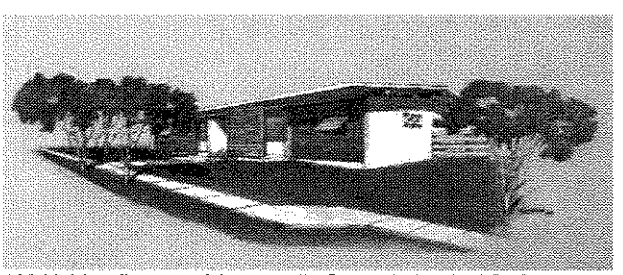
180 Versão definitiva do projeto urbano para a vila Serra do Navio AP. Oswaldo Bratke, 1955/56. Legenda: 1. Centro cívico; 2. Complexo educacional; 3. Habitações operárias; 4. Alojamento operário; 5. Hospital; 6. Centro esportivo; 7. Habitações de funcionários graduados; 8. Casa de hóspedes e alojamento de funcionários graduados; 9. Habitações de funcionários graduados. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 240-241.



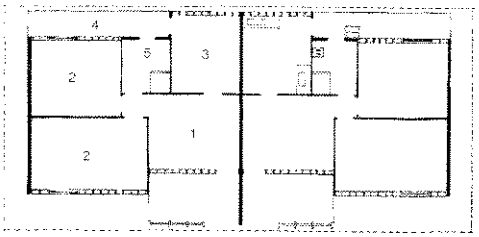
181 Sistema de platôs escalonados terraplanados para habitações em vila Serra do Navio AP. Oswaldo Bratke, 1955/56. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 256.

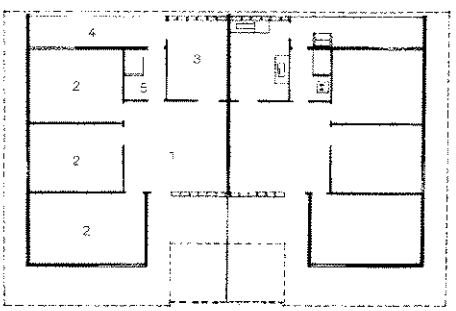


182 Habitações operárias em vila Serra do Navio AP, Oswaldo Bratke, 1955/56. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 259.

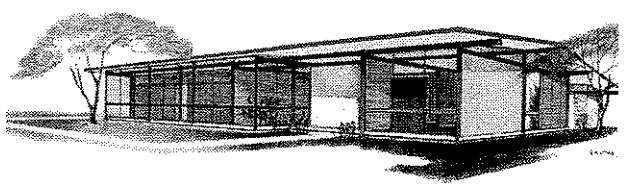


183 Habitações operárias em vila Serra do Navio AP, Oswaldo Bratke, 1955/56. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 259.

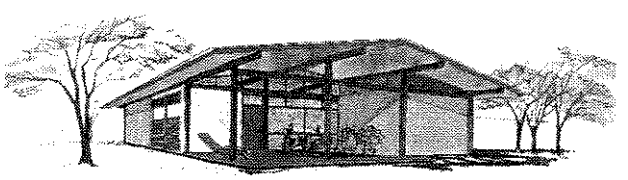




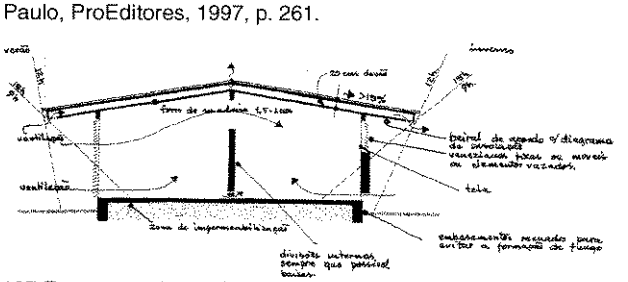
184 Oswaldo Bratke. Planta de casas geminadas para operários em vila Serra do Navio AP, 1955/56. Legenda: 1. Estar; 2. Dormitório; 3. Cozinha; 4. Área de serviço; 5. Sanitário. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 259.



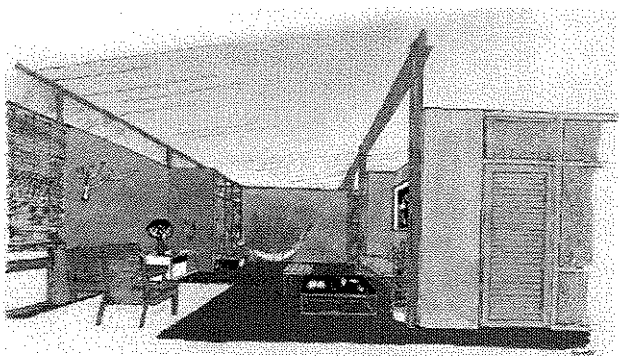
185 Casa para funcionários graduados em vila Serra do Navio AP. Oswaldo Bratke, 1955/56. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 261.



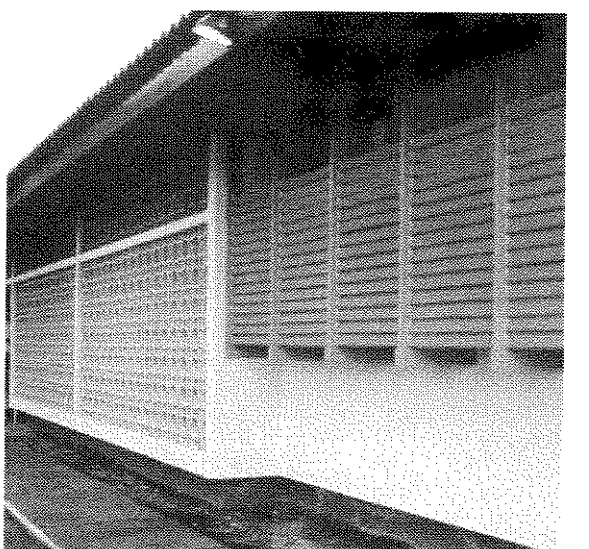
186 Casa para funcionários graduados em vila Serra do Navio AP. Oswaldo Bratke, 1955/56. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 261.



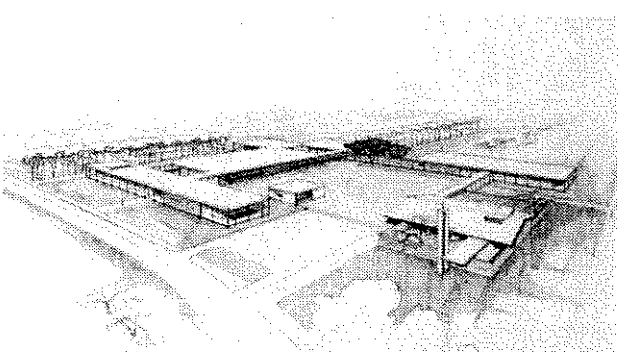
187 Esquemas de ventilação e insolação das residências da vila Amazonas AP. Oswaldo Bratke, 1955/56. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 289.



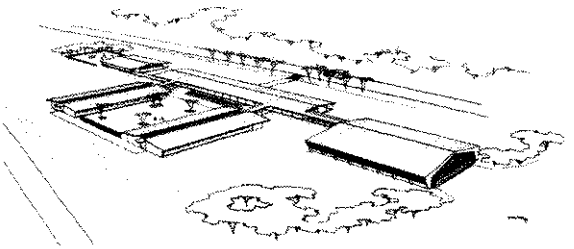
188 Interior da casa para funcionários graduados em vila Serra do Navio AP. Oswaldo Bratke, 1955/56. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 261.



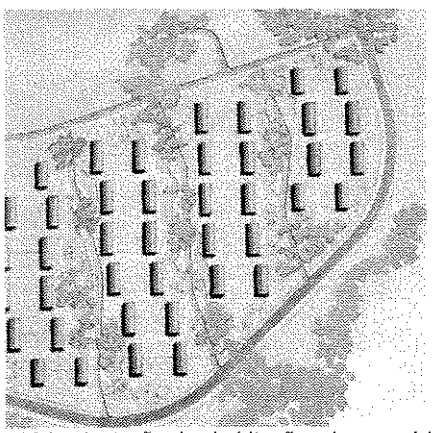
189 Centro de Saúde, brises e elementos vazados, vila Amazonas AP. Oswaldo Bratke, 1955/56. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 250.



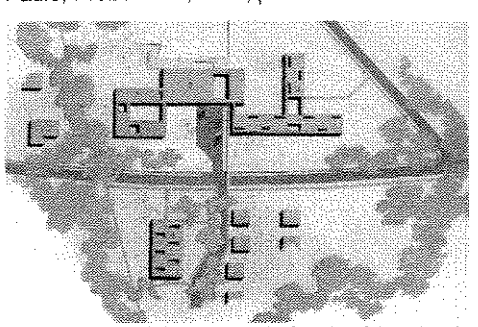
190 Croqui para o centro cívico da vila Serra do Navio AP, com igreja. Oswaldo Bratke, 1955/56. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke.* São Paulo, ProEditores, 1997, p. 272.



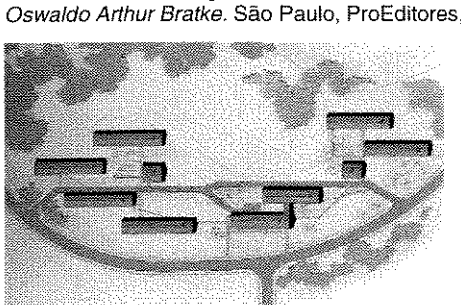
191 Complexo educacional da vila Serra do Navio AP. Oswaldo Bratke, 1955/56. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo, ProEditores, 1997, p. 286.



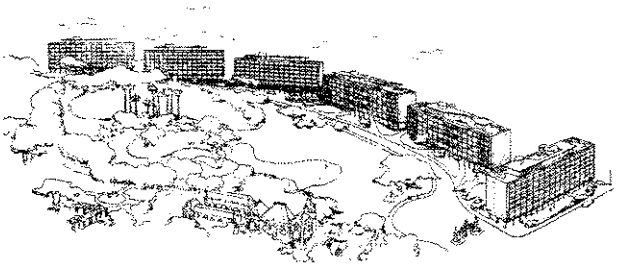
192 Implantação das habitações dos operários, vila Serra do Navio AP. Oswaldo Bratke, 1955/56. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo, ProEditores, 1997, p. 288.



193 Setor de alojamentos de funcionários de nível médio e alto da vila Serra do Navio AP. Oswaldo Bratke, 1955/56. Legenda: 1. Casa de hóspedes; 2. Clube de funcionários graduados; 3. Alojamento dos chefes de serviço; 4. Alojamento dos técnicos. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo, ProEditores, 1997, p. 284.



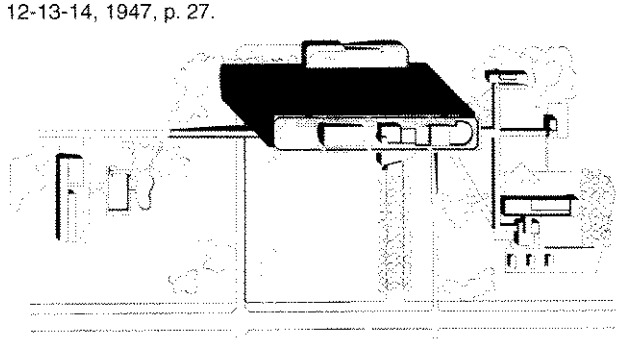
194 Alojamentos de operários sem família, vila Serra do Navio AP. Oswaldo Bratke, 1955/56. Fonte: SEGAWA, Hugo; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo, ProEditores, 1997, p. 285.



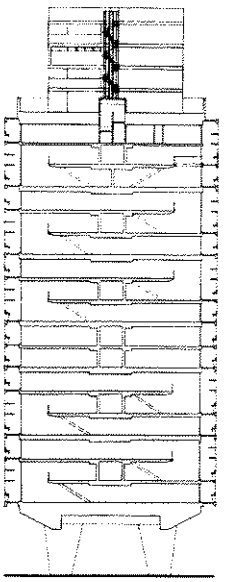
195 Conjunto residencial Parque Guinle, perspectiva geral do conjunto, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 206-207.



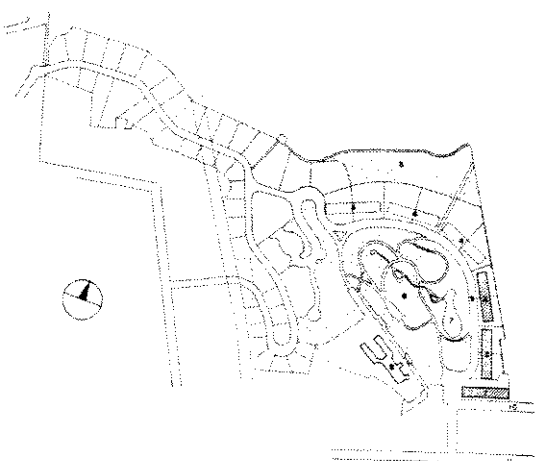
196 Unidade de habitação, perspectiva, Marselha França. Le Corbusier, 1947. Fonte: *l'Homme et l'architecture*. Paris, n. 11-12-13-14, 1947, p. 27.



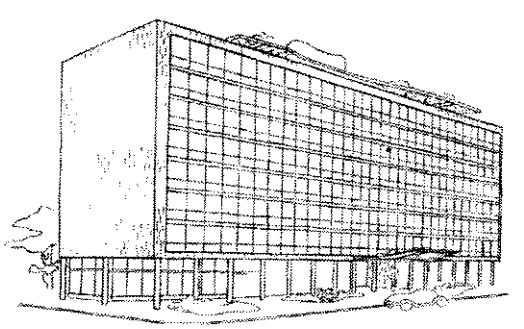
197 Unidade de habitação, implantação, Marselha França. Le Corbusier, 1947. Fonte: *l'Homme et l'architecture*. Paris, n. 11-12-13-14, 1947, p. 32.



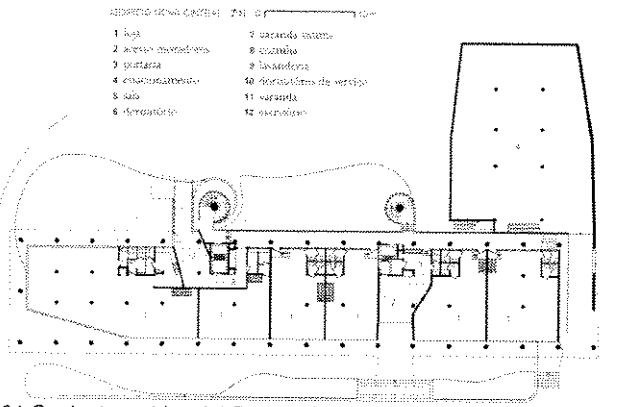
198 Unidade de habitação, corte transversal com apartamentos duplex cruzados, com um corredor a cada três pisos, Marselha França. Le Corbusier, 1947. Fonte: *l'Homme et l'architecture.* Paris, n. 11-12-13-14, 1947, p. 59.



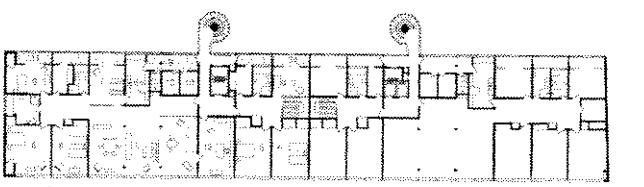
199 Conjunto residencial Parque Guinle, implantação geral, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 112.



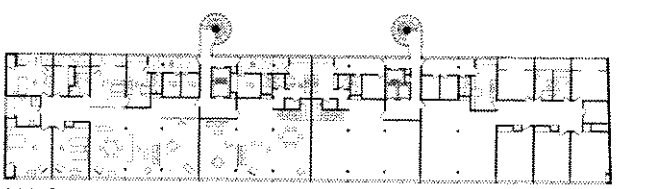
200 Conjunto residencial Parque Guinle, perspectiva do edifício Nova Cintra, com comércio no piso térreo e fachada corrida de vidro, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 212.



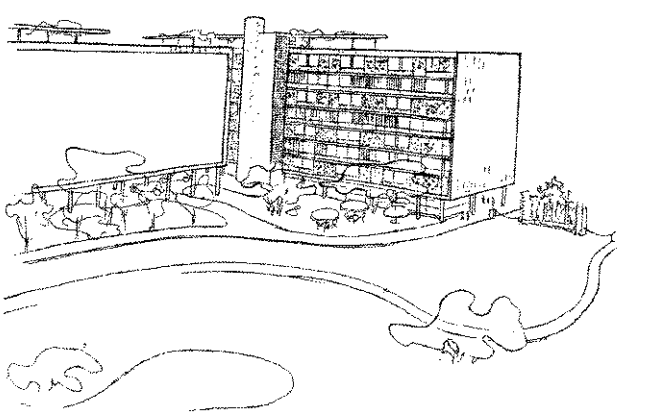
201 Conjunto residencial Parque Guinle, planta térrea do edifício Nova Cintra, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Entre o empenho e a reserva.* São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2001, p. 95.



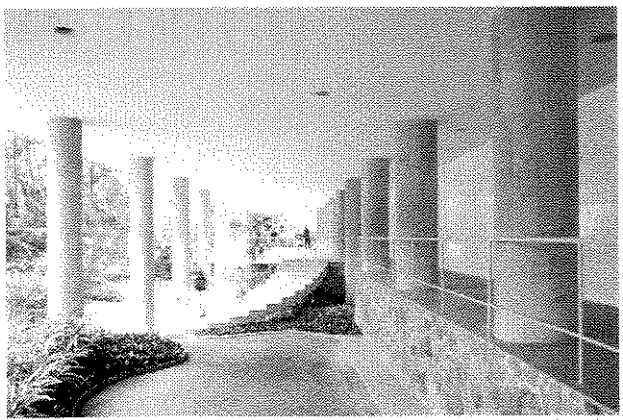
202 Conjunto residencial Parque Guinle, planta do 1°, 3° e 5° pisos do edifício Nova Cintra, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Entre o empenho e a reserva.* São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2001, p. 95.



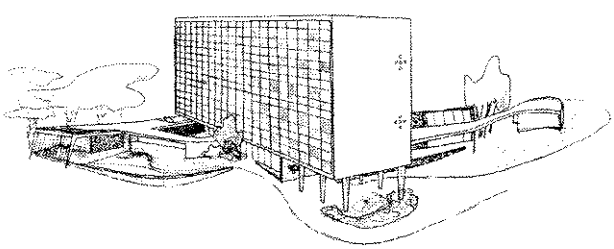
203 Conjunto residencial Parque Guinle, planta do 2°, 4° e 6° pisos do edifício Nova Cintra, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Entre o empenho e a reserva.* São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2001, p. 95.



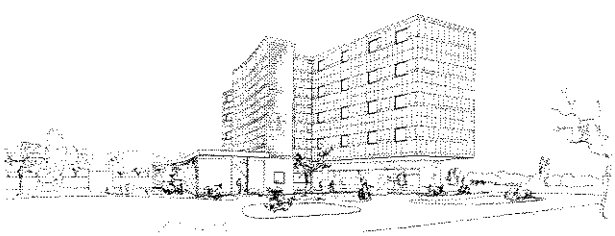
204 Conjunto residencial Parque Guinle, perspectiva dos edifícios Bristol, à esquerda, e Nova Cintra, junto ao portão de entrada do parque, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 213.



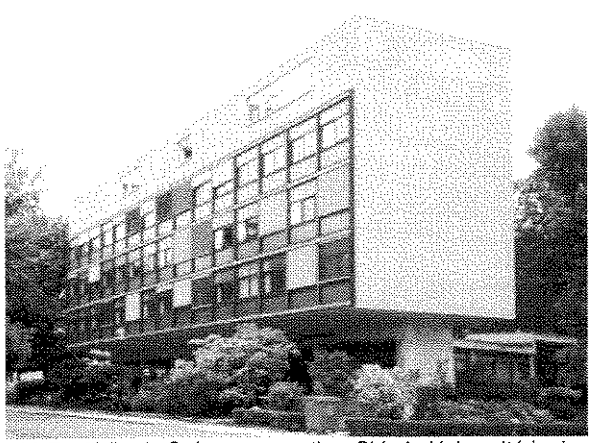
205 Parque Guinle, pilotis sob edifício dentro do parque, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Foto Nelson Kon.



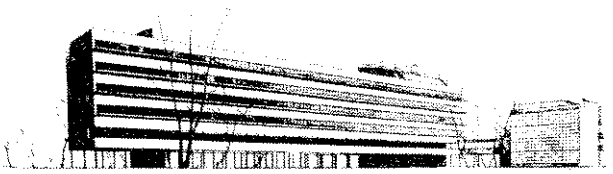
206 Casa do Brasil, perspectiva do estudo original de Lúcio Costa, Cidade Universitária em Paris. Lúcio Costa e Le Corbusier, 1952. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. S. Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 213.



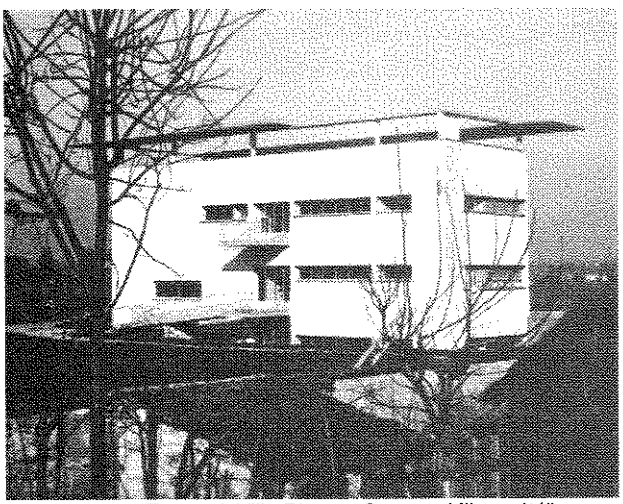
207 Pavilhão da Suíça, perspectiva, Cidade Universitária de Paris. Le Corbusier, 1930. Fonte: Giulio Carlo Argan, "Arte moderna", Companhia das Letras, p. 268.



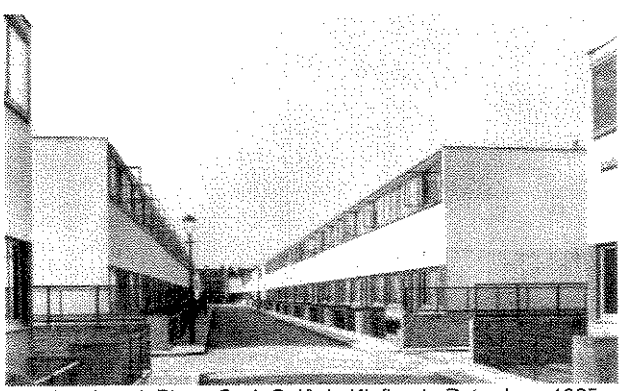
208 Pavilhão da Suíça, perspectiva, Cidade Universitária de Paris. Le Corbusier, 1930. Foto de Abílio Guerra.



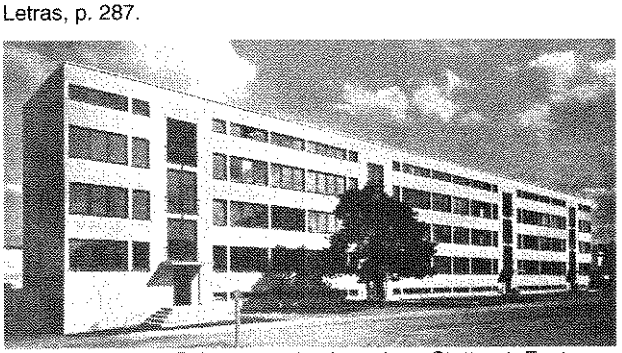
209 Conjunto residencial Narkofin em Moscou, de M. Ginsburg e I. Milinis, 1929. Fonte: BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 519.



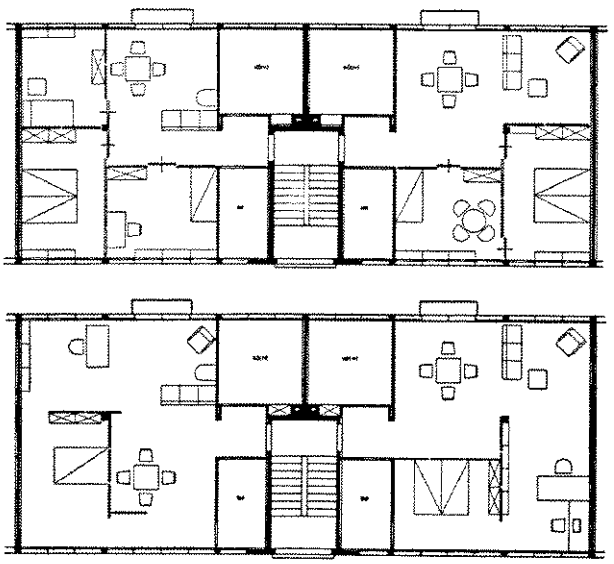
210 Giuseppe Terragni, Villa Bianca, Seveso, Milano, Itália, 1936-37. Fonte: DUNSTER, David. *100 casas unifamiliares de la arquitectura del siglo XX*, Gustavo Gili Mexico, México, 1998, p. 72.



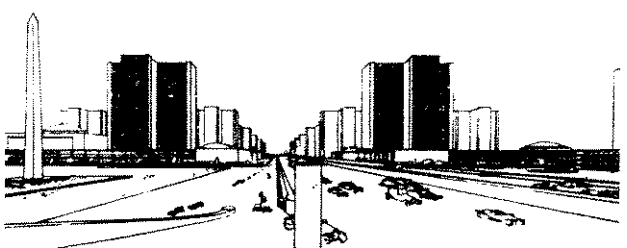
211 Jacobus J. Pieter Oud, Colônia Kiefhock, Roterdam, 1925-30. Fonte: Giulio Carlo Argan, "Arte moderna", Companhia das Letras, p. 287.



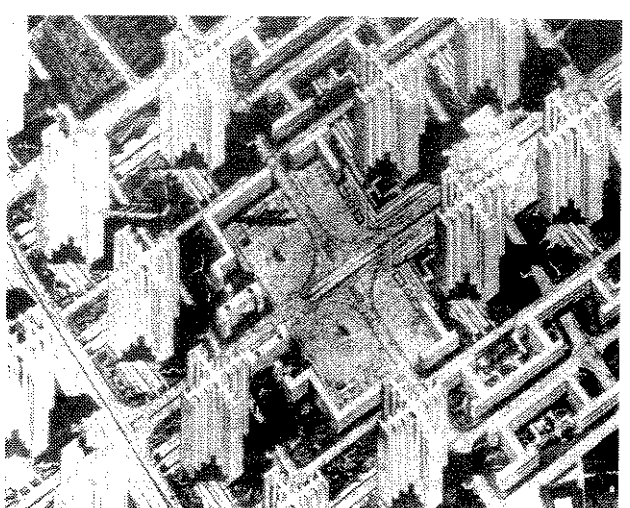
212 Mies van der Rohe, casa de aluguel em Stuttgart. Fonte: Ludwig Hilberseimer, "La arquitectura de la gran ciudad", Editorial Gustavo Gili, p. 34.



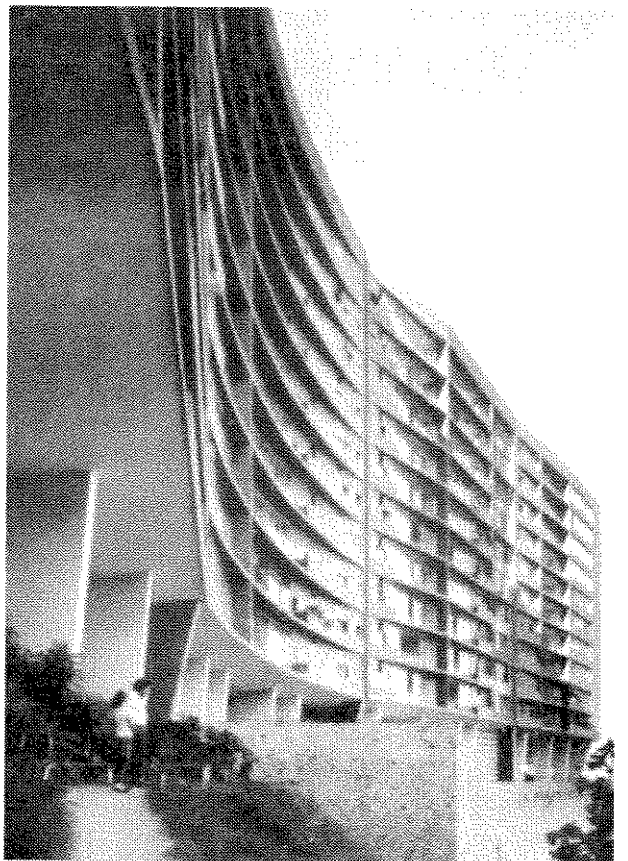
213 Mies van der Rohe, casa de aluguel em Stuttgart, com variações nas plantas: à esquerda, espaços fechados; à direita, espaços abertos. Fonte: Ludwig Hilberseimer, "La arquitectura de la gran ciudad", Editorial Gustavo Gili, p. 34.



214 Cidade contemporânea de 3 milhões de habitantes. Le Corbusier,1922. Fonte: Giulio Carlo Argan, "Arte moderna", Companhia das Letras, p. 268.



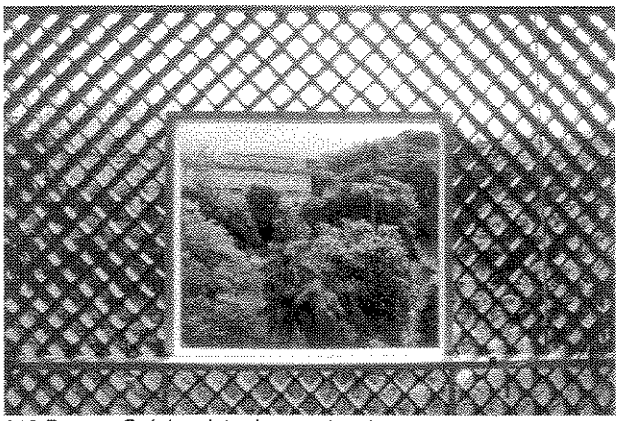
215 Plano Voisin, Paris. Le Corbusier, 1925. Fonte: Giulio Carlo Argan, "Arte moderna", Companhia das Letras, p. 267.



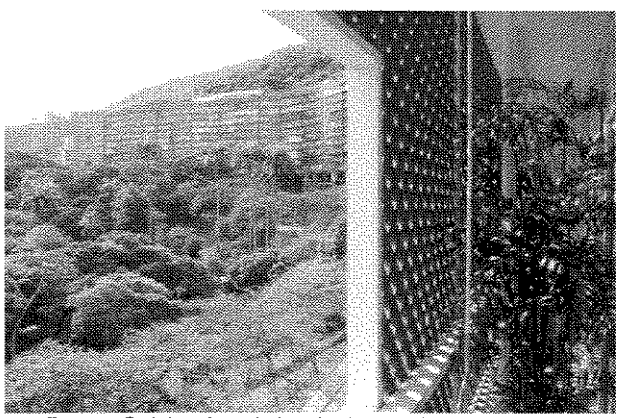
216 Edifício residencial, Parque Guinle, Rio de Janeiro RJ. MMM Roberto, 1954-62. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 274.



217 Parque Guinle, sala de estar com *loggia* ao fundo, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Foto de Nelson Kon, 2000.



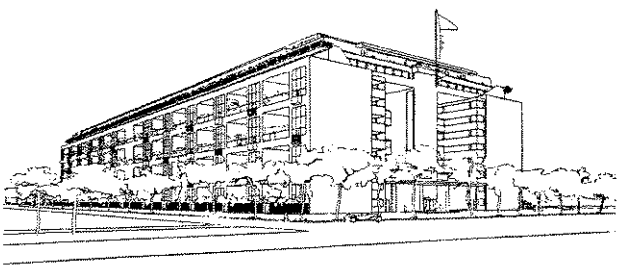
218 Parque Guinle, vista de uma *loggia* para o parque, com atual sede do governo estadual ao fundo, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Foto de Nelson Kon, 2000.



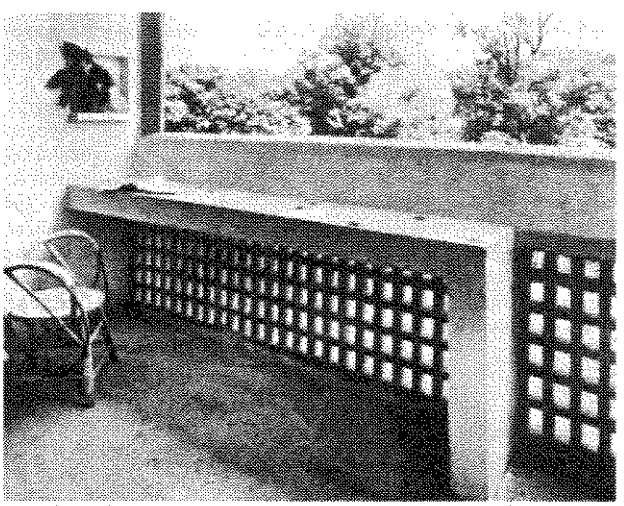
219 Parque Guinle, vista da janela de uma *loggia* para o parque, com edifício de MMM Roberto ao fundo, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Foto de Nelson Kon, 2000.



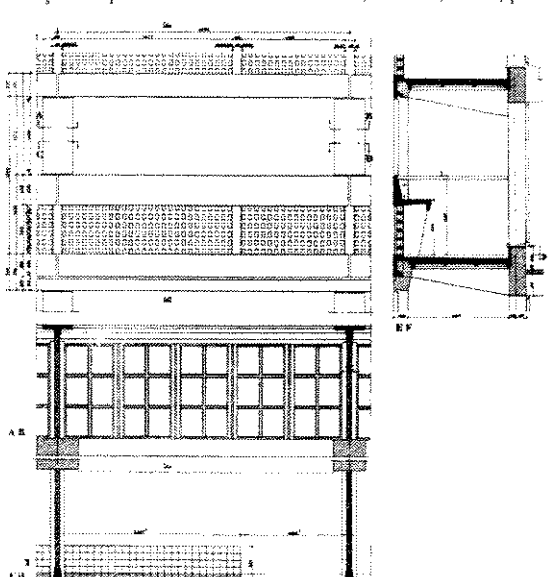
220 Parque Guinle, vista externa dos elementos vazados de fechamento, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Foto de Nelson Kon, 2000.



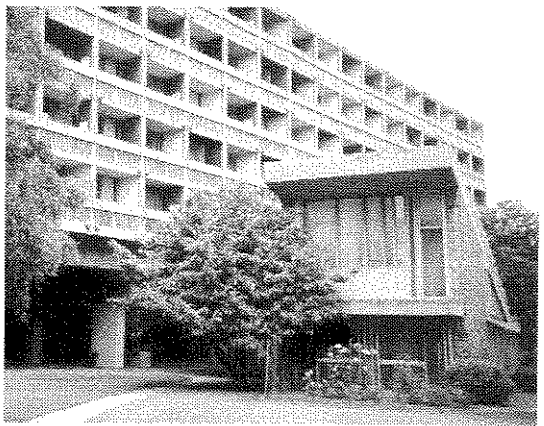
221 "Immeuble Villa", perspectiva do bloco residencial. Le Corbusier, 1922. Fonte: Ludwig Hilberseimer, "La arquitectura de la gran ciudad", Editorial Gustavo Gili, p. 38



222 Unidade de habitação, *loggia brise-solleil*, Marselha França. Le Corbusier, 1947. Fonte: Fonte: JENCKS, Charles. *Movimentos modernos em arquitetura*. Lisboa, Edições 70, coleção arquitectura e urbanismo n. 3, Lisboa, 1985, p. 23.



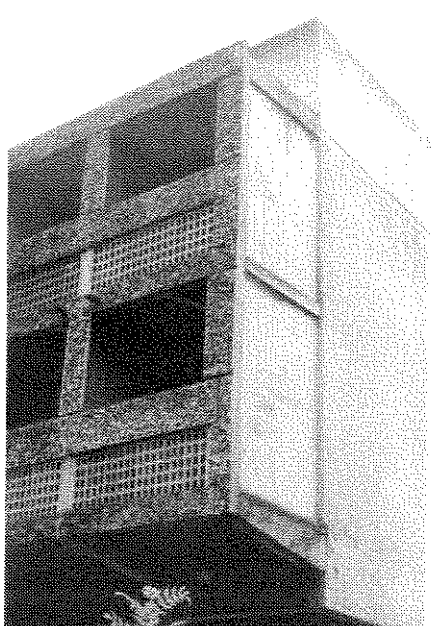
223 Unidade de habitação, desenhos técnicos da *loggia brise-solleil*, Marselha França. Le Corbusier, 1947. Fonte: *l'Homme et l'architecture*. Paris, n. 11-12-13-14, 1947, p. 88.



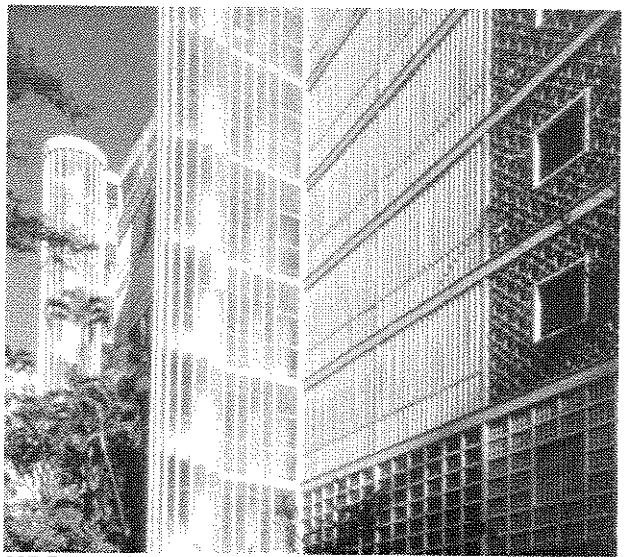
224 Casa do Brasil, fachada dos quartos com *loggia brise-solleil*, Cidade Universitária em Paris. Lúcio Costa e Le Corbusier, 1952. Foto de Abílio Guerra.



225 Convento de La Tourette, vista geral, Eveux-sur-Arbresle, próximo a Lyon, França. Le Corbusier, 1957-60. Fonte: website oficial do Convento de La Tourette.



226 Convento de La Tourette, *loggia brise-solleil*, Eveux-sur-Arbresle, próximo a Lyon, França. Le Corbusier, 1957-60. Foto de Abílio Guerra.



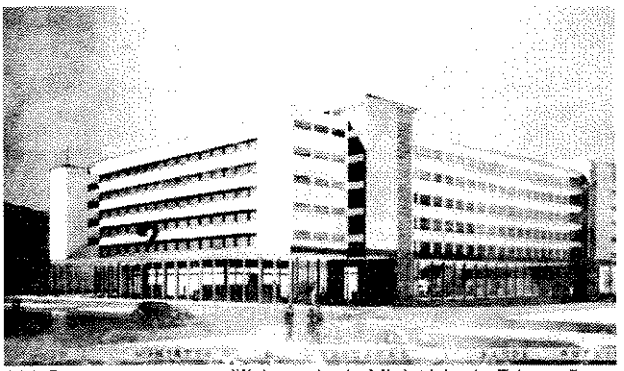
227 Parque Guinle, edifício Bristol, vista da caixa de vidro com escada externa e sobreloja na parte inferior à direita, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Foto de Nelson Kon, 2000.



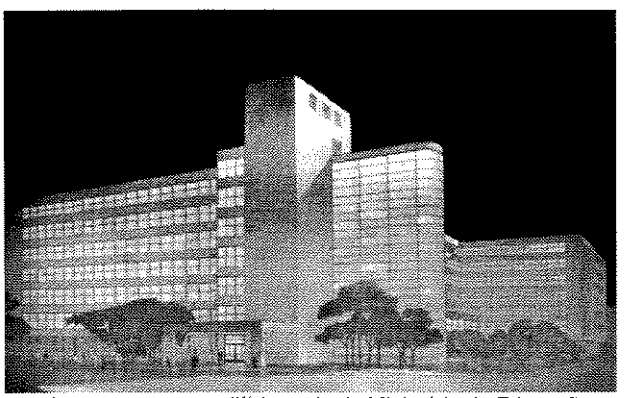
228 Concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, 1° colocado, Rio de Janeiro RJ. Arquiteto Archimedes Memória, 1935. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo.* Rio de Janeiro, Taurus, 1995, p. 60.



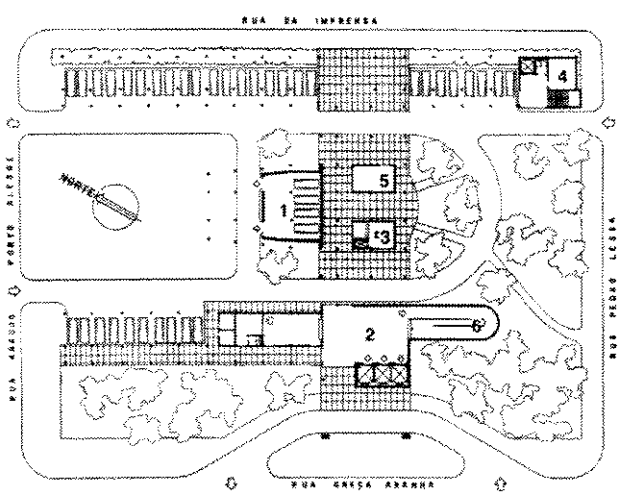
229 Concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, 2° colocado, Rio de Janeiro RJ. Arquiteto Raphael Galvão, 1935. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo.* Rio de Janeiro, Taurus, 1995, p. 61.



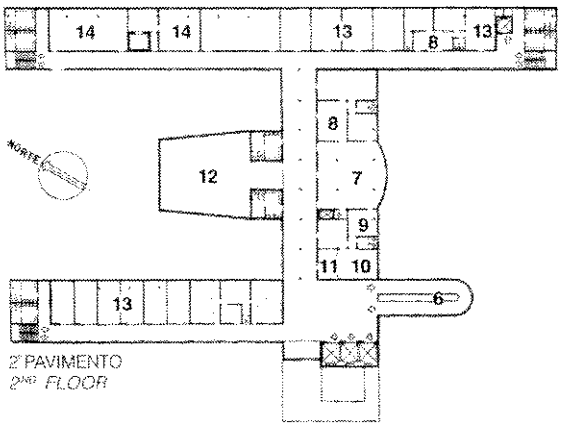
230 Concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, 3° colocado, Rio de Janeiro RJ. Arquiteto Gerson Pinheiro, 1935. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro, Taurus, 1995, p. 61.



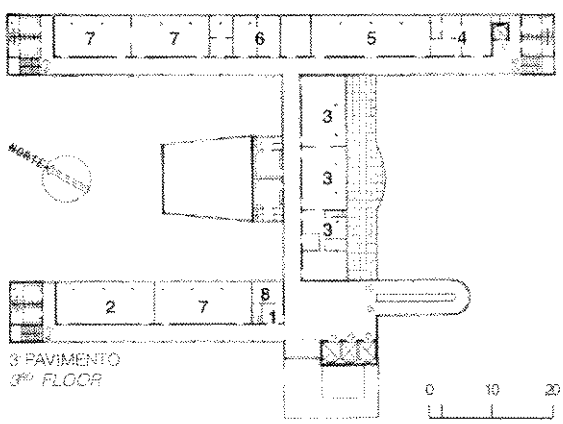
231 Concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, projeto desclassificado, Rio de Janeiro RJ. Arquiteto Affonso Eduardo Reidy, 1935. Fonte: BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo / Lisboa, coleção Arquitetos Brasileiros, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Editorial Blau, 1999, p. 51.



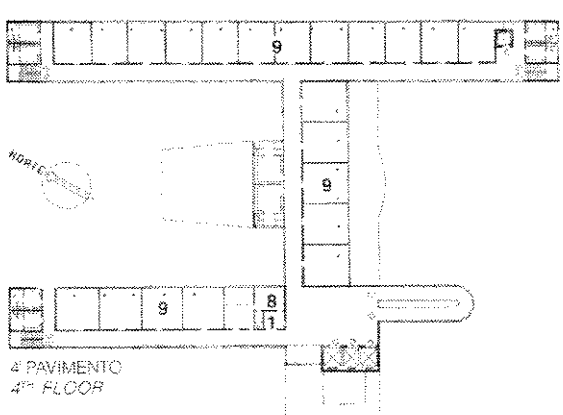
232 Concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, planta do térreo, Rio de Janeiro RJ. Arquiteto Affonso Eduardo Reidy, 1935. Fonte: BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo / Lisboa, coleção Arquitetos Brasileiros, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Editorial Blau, 1999, p. 50.



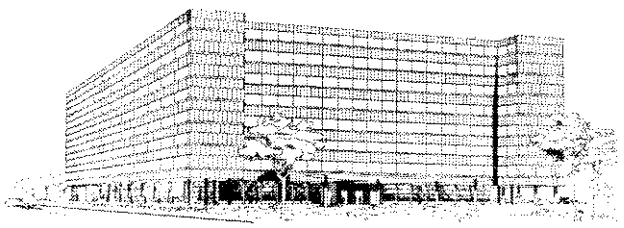
233 Concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, planta do 2° pavimento, Rio de Janeiro RJ. Arquiteto Affonso Eduardo Reidy, 1935. Fonte: BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo / Lisboa, coleção Arquitetos Brasileiros, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Editorial Blau, 1999, p. 50.



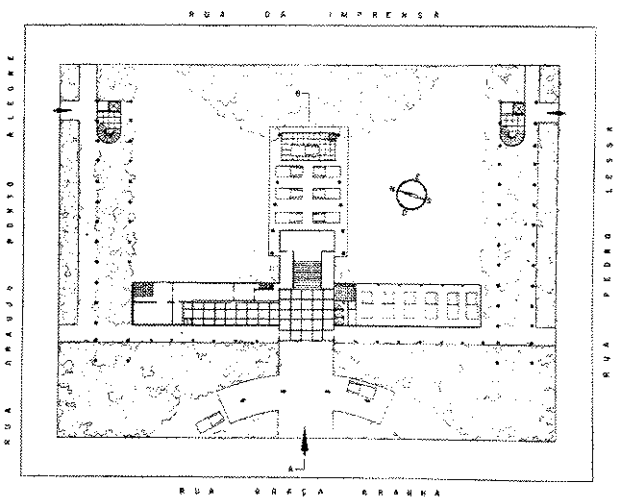
234 Concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, planta do 3° pavimento, Rio de Janeiro RJ. Arquiteto Affonso Eduardo Reidy, 1935. Fonte: BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo / Lisboa, coleção Arquitetos Brasileiros, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Editorial Blau, 1999, p. 51.



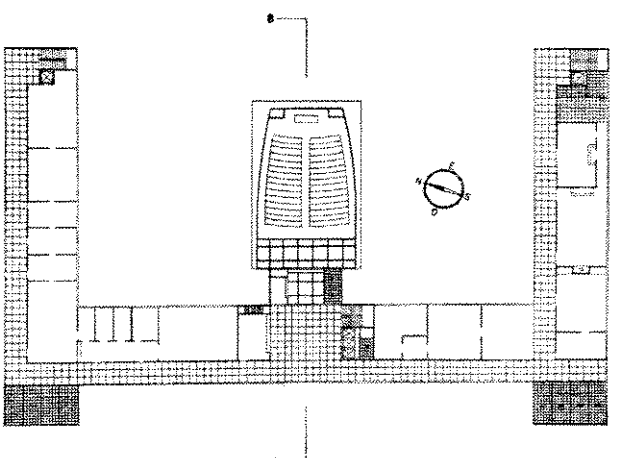
235 Concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, planta do 4° pavimento, Rio de Janeiro RJ. Arquiteto Affonso Eduardo Reidy, 1935. Fonte: BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo / Lisboa, coleção Arquitetos Brasileiros, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Editorial Blau, 1999, p. 51.



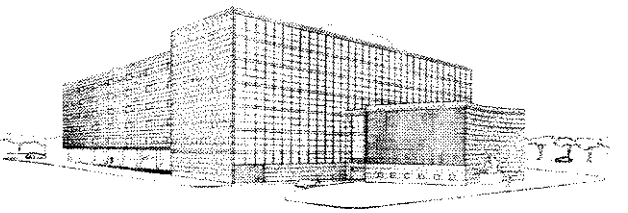
236 Concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, projeto desclassificado, Rio de Janeiro RJ. Arquitetos Jorge Machado Moreira e Ernani Vasconcellos, 1935. Fonte: CZAJKOWSKY, Jorge (org). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 91.



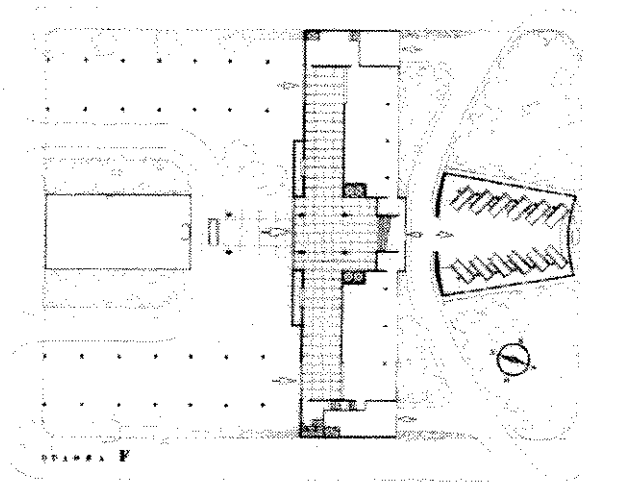
237 Concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, planta do pavimento térreo, Rio de Janeiro RJ. Arquitetos Jorge Machado Moreira e Ernani Vasconcellos, 1935. Fonte: CZAJKOWSKY, Jorge (org). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 90.



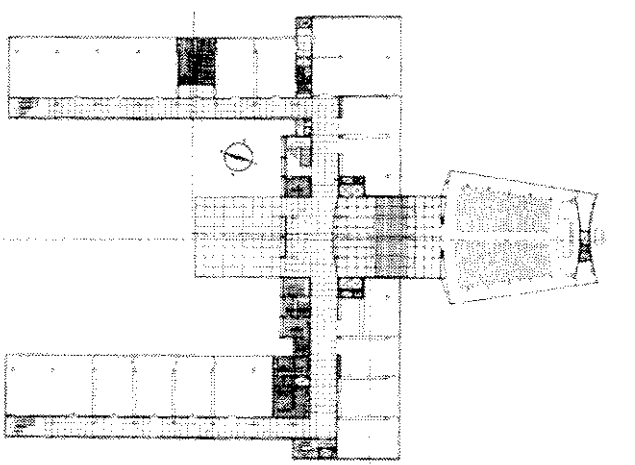
238 Concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, planta do 2° pavimento, Rio de Janeiro RJ. Arquitetos Jorge Machado Moreira e Ernani Vasconcellos, 1935. Fonte: CZAJKOWSKY, Jorge (org). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 90.



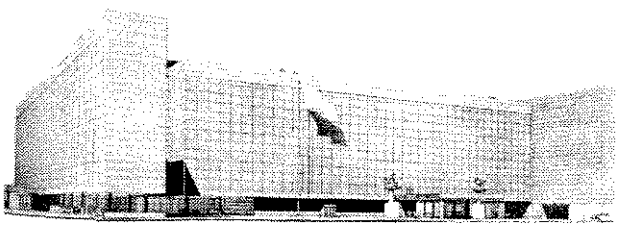
239 Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, primeiro projeto no terreno do centro, Rio de Janeiro RJ. Arquitetos Lúcio Costa, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Oscar Niemeyer, 1936. Fonte: CZAJKOWSKY, Jorge (org). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 93.



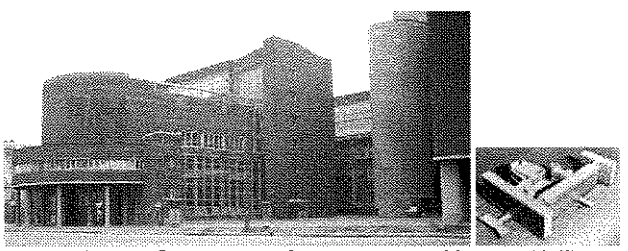
240 Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, planta do pavimento térreo, Rio de Janeiro RJ. Arquitetos Lúcio Costa, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Oscar Niemeyer, 1936. Fonte: CZAJKOWSKY, Jorge (org). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 92.



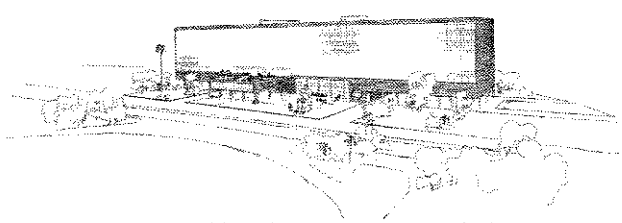
241 Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, planta do 1° pavimento, Rio de Janeiro RJ. Arquitetos Lúcio Costa, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Oscar Niemeyer, 1936. Fonte: CZAJKOWSKY, Jorge (org). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 92.



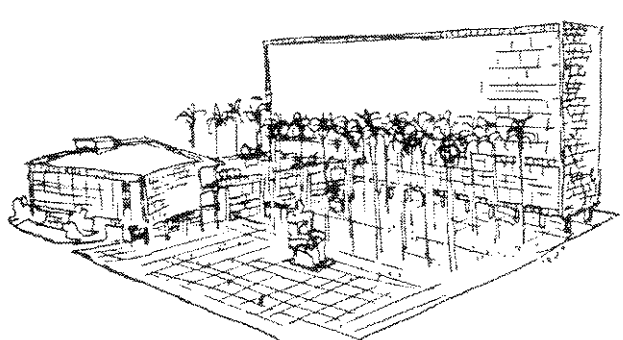
242 Palácio do Centrosoyus (cooperativa dos soviets), perspectiva, Moscou, União Soviética. Arquiteto Le Corbusier, 1929-33. Fonte: Revista Projeto, São Paulo, n. 102, ago. 1987, p. 117.



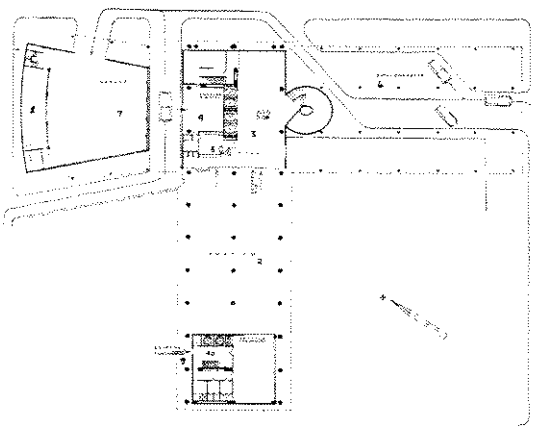
243 Palácio do Centrosoyus, foto e maquete, Moscou, União Soviética. Le Corbusier, 1929-33. Fontes: http://www.arkitera.com/gunumsorusu/2001/07/05.htm ; http://www.volume5.com/albertfrey/html/le_corbusier.html



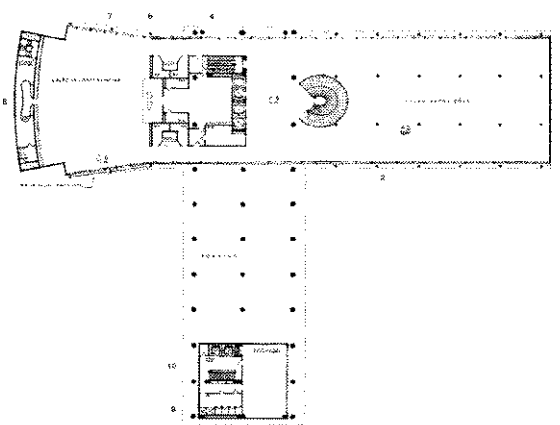
244 Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, projeto no terreno no litoral, Rio de Janeiro RJ. Arquiteto Le Corbusier, 1936. Fonte: Fonte: SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil.* S Paulo, Tessela / Projeto, 1987, p.110.



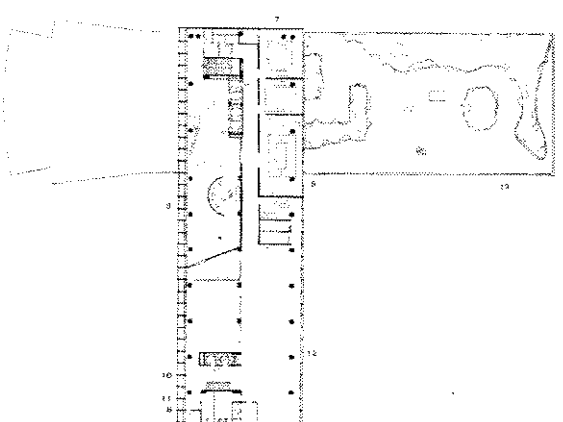
245 Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, segundo projeto de Le Corbusier, agora para o terreno do centro, Rio de Janeiro RJ. Le Corbusier, 1936. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 31.



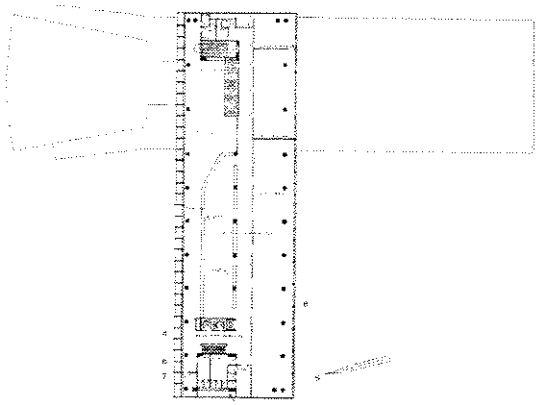
246 Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, planta do piso térreo, Rio de Janeiro RJ. Arquitetos Lúcio Costa, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Oscar Niemeyer, 1936. Fonte: GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942.* New York, The Museum of Modern Art, 1943, p. 111.



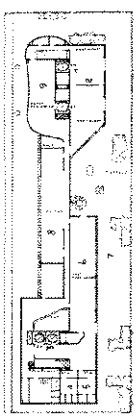
247 Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, planta do primeiro andar, Rio de Janeiro RJ. Arquitetos Lúcio Costa, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Oscar Niemeyer, 1936. Fonte: BARDI, Pietro Maria. *Lembranças de Le Corbusier – Atenas, Itália, Brasil.* SP, Nobel, 1984, p. 81.



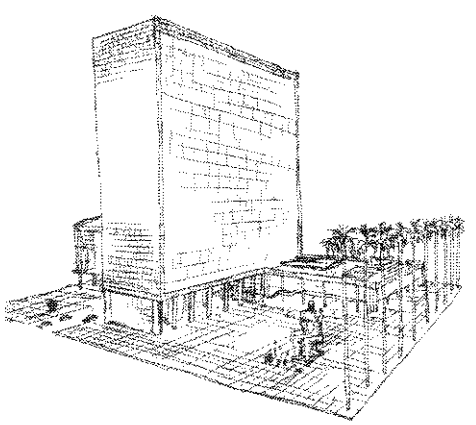
248 Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, planta do terceiro, Rio de Janeiro RJ. Arquitetos Lúcio Costa, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Oscar Niemeyer, 1936. Fonte: BARDI, Pietro Maria. *Lembranças de Le Corbusier – Atenas, Itália, Brasil.* São Paulo, Nobel, 1984, p. 82.



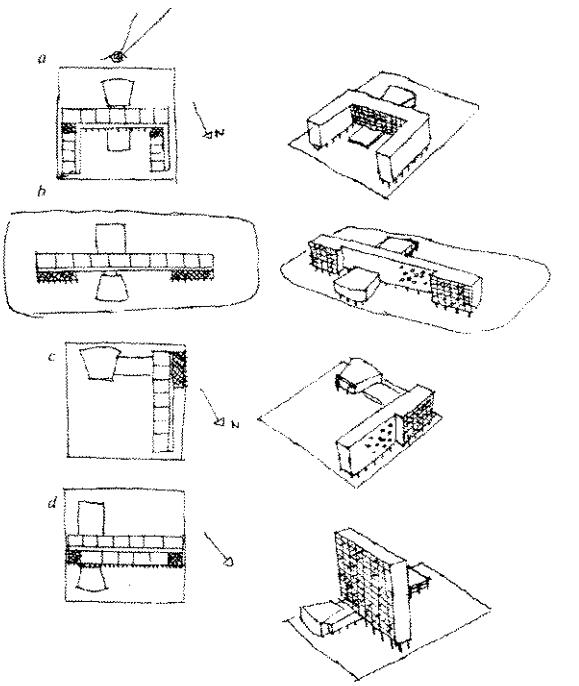
249 Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, planta do andar tipo, Rio de Janeiro RJ. Arquitetos Lúcio Costa, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Oscar Niemeyer, 1936. Fonte: BARDI, Pietro Maria. *Lembranças de Le Corbusier – Atenas, Itália, Brasil.* São Paulo, Nobel, 1984, p. 82.



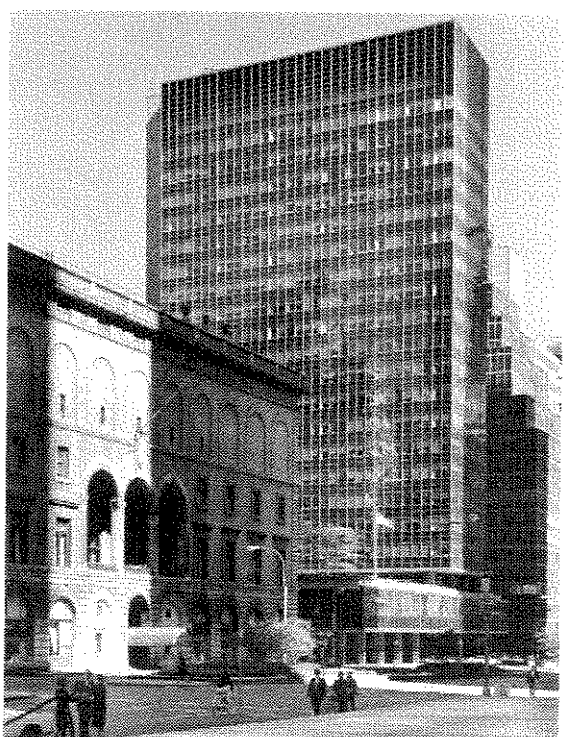
250 Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, planta da cobertura, Rio de Janeiro RJ. Arquitetos Lúcio Costa, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Oscar Niemeyer, 1936. Fonte: GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942.* NY, The Museum of Modern Art, 1943, p. 111.



251 Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, croquis realizado por Le Corbusier, provavelmente a partir de fotos do edifício já pronto, e publicado em *Oeuvre Complète*, volume 34-38, p. 81. Fontes: BARDI, Pietro Maria. *Lembranças de Le Corbusier – Atenas, Itália, Brasil.* São Paulo, Nobel, 1984, p. 77; SANTOS, Cecília Rodrigues dos et alii. *Le Corbusier e o Brasil.* São Paulo, Tessela / Projeto, 1987, p. 125.



252 Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, evolução do projeto publicada por Henrique Mindlin: a) primeiro projeto no terreno do centro realizado pela equipe brasileira; b) croquis de Le Corbusier para terreno no litoral; c) croquis de Le Corbusier para terreno definitivo; d) croquis do projeto definitivo da equipe brasileira. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 31.



253 Lever House, Nova York, Estados Unidos. Skidmore, Owings & Merrill, 1950-52. Foto de George Everard Kidder Smith. Fonte: SMITH, G. E. Kidder. *Source book of american architecture.* Nova York, Princeton Architectural Press, 1996, p. 408.



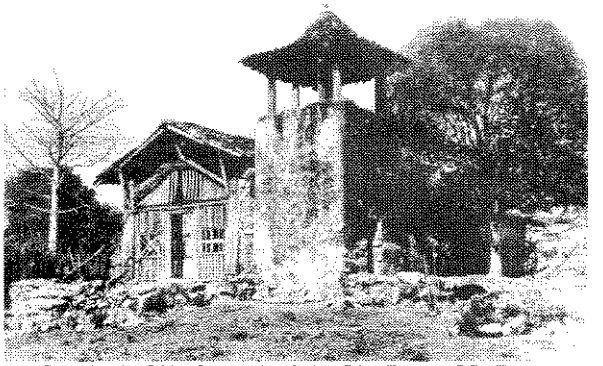
254 Banco Sul-Americano do Brasil, São Paulo SP. Rino Levi, 1960-63. Foto de José Moscardi. Fonte: ANELLI, Renato, GUERRA, Abilio e KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade.* São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 241.



255 Igreja do Rosário, Diamantina MG. Foto Arquivo Iphan. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição.* Rio de Janeiro, UFRJ / Paço Municipal / Tempo Brasileiro, Banespa, 1993, p. 102.



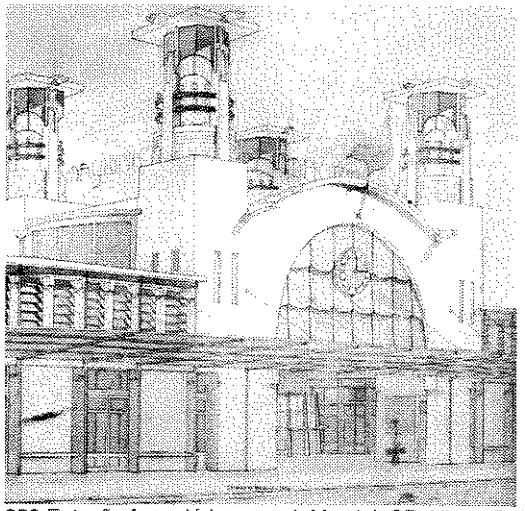
256 Igreja do Bonfim, Diamantina MG. Foto Arquivo Iphan. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição.* Rio de Janeiro, UFRJ / Paço Municipal / Tempo Brasileiro, Banespa, 1993, p. 106.



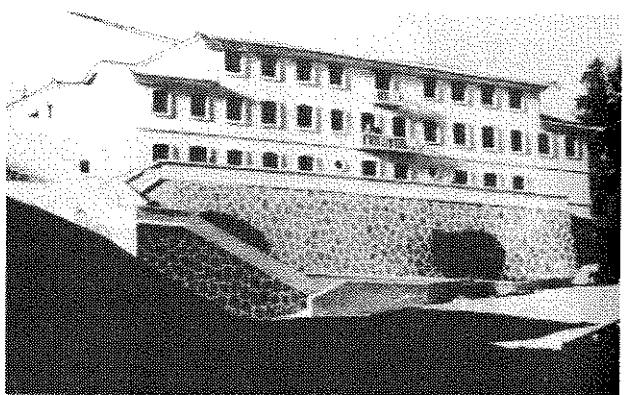
257Capela do Sítio Santo Antônio, São Roque SP. Foto Arquivo Iphan. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição.* Rio de Janeiro, UFRJ / Paço Municipal / Tempo Brasileiro, BANESPA, 1993, p. 31.



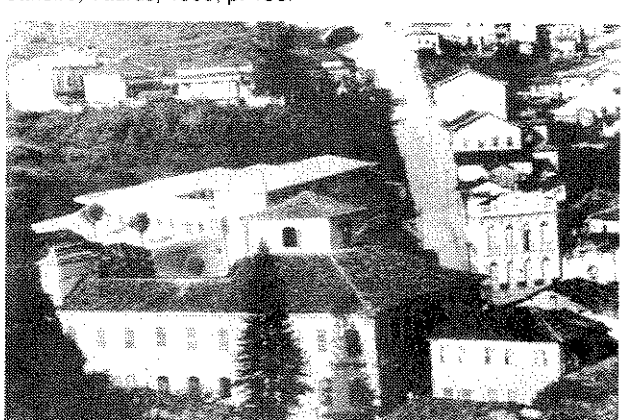
258 Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará MG. Foto Arquivo Iphan. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição.* Rio de Janeiro, UFRJ / Paço Municipal / Tempo Brasileiro, apoio Fund. Universitária José Bonifácio, Banespa, 1993, p. 91.



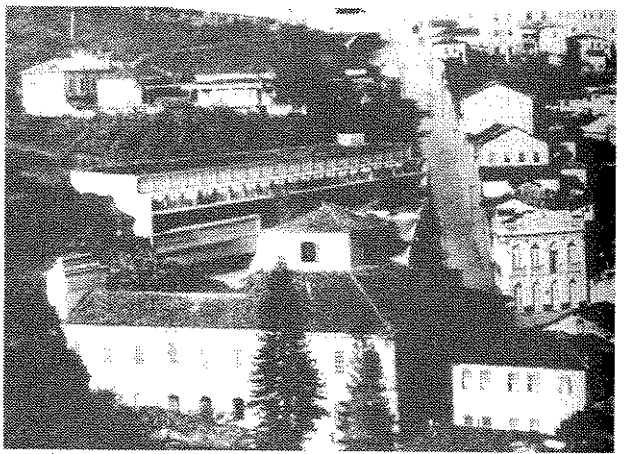
259 Estação ferroviária, croqui, Mayrink SP. Victor Dubugras, 1906. Fonte: REIS FILHO, Nestor Goulart. *Racionalismo e proto-racionalismo na obra de Victor Dubugras.* São Paulo, 3ª Bienal de Internacional de Arquitetura / Fundação Bienal de São Paulo, 1997, p. 60.



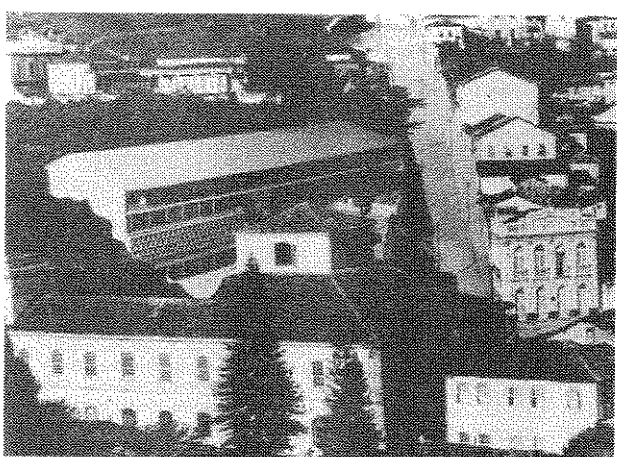
260 Grande Hotel, Fotomontagem do primeiro projeto, Ouro Preto MG. Carlos Leão, 1938. Foto Arquivo Iphan. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo.* Rio de Janeiro, Taurus, 1995, p. 156.



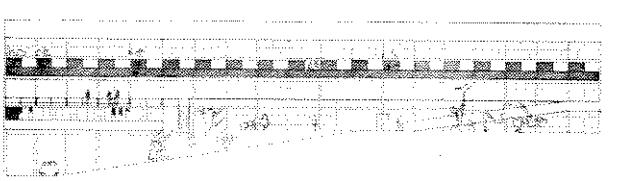
261 Grande Hotel, Fotomontagem do primeiro projeto, Ouro Preto MG. Carlos Leão, 1938. Foto Arquivo Iphan. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo.* Rio de Janeiro, Taurus, 1995, p. 157.



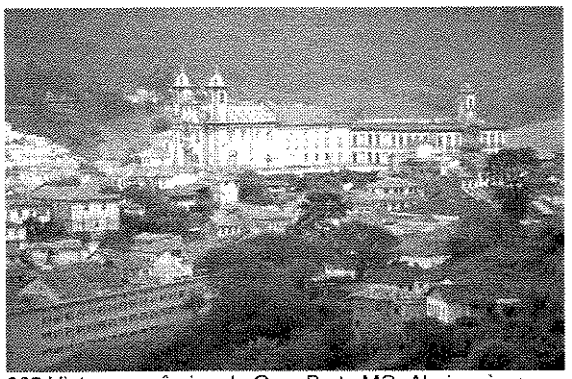
262 Grande Hotel, Fotomontagem do segundo projeto, primeiro de Niemeyer, Ouro Preto MG. Oscar Niemeyer, 1939. Foto Arquivo Iphan. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo.* Rio de Janeiro, Taurus, 1995, p. 160.



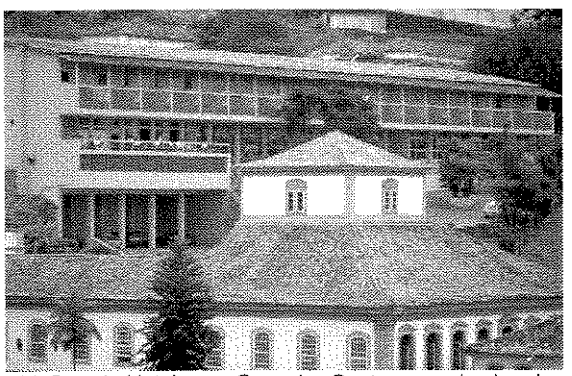
263 Grande Hotel, Fotomontagem do terceiro projeto, segundo de Niemeyer, com as alterações propostas por Lúcio Costa, Ouro Preto MG. Oscar Niemeyer, 1939. Foto Arquivo Iphan. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo.* Rio de Janeiro, Taurus, 1995, p. 160.



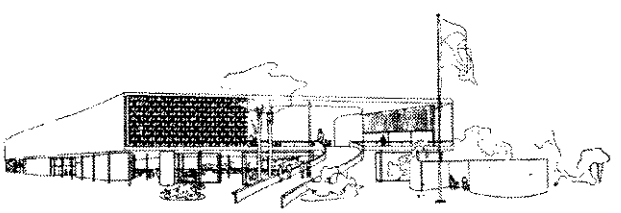
264 Grande Hotel, vista frontal do projeto construído, Ouro Preto MG. Oscar Niemeyer, 1942. Fonte: GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942.* New York, The Museum of Modern Art, 1943, p. 132.



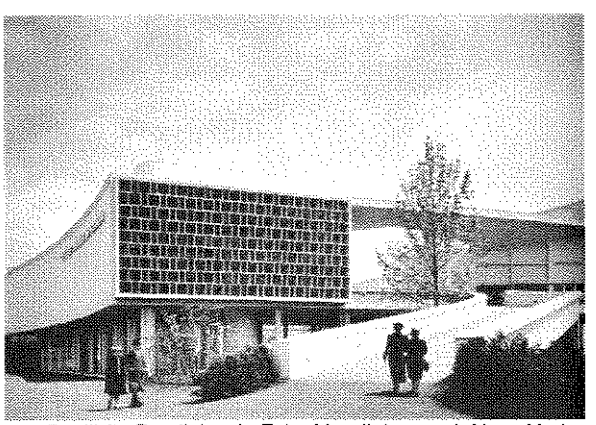
265 Vista panorâmica de Ouro Preto MG. Abaixo, à esquerda, parte posterior do Grande Hotel de Oscar Niemeyer, 1942. Foto de Paul Meurs. Fonte: Arquivo revista Óculum.



266 Grande Hotel, com Casa dos Contos em primeiro plano, Ouro Preto MG. Oscar Niemeyer, 1942. Foto de Paul Meurs. Fonte: Arquivo revista Óculum.



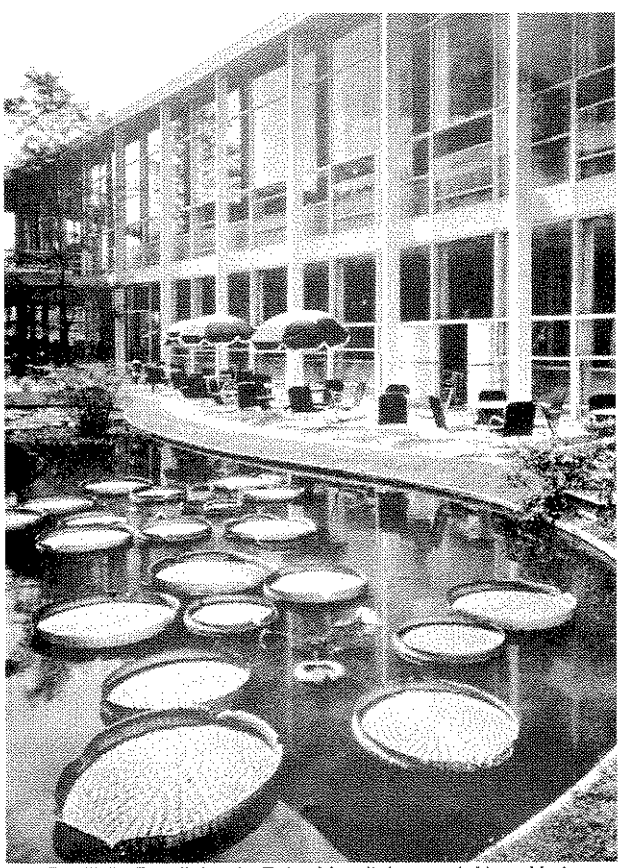
267 Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial, croqui, Nova York EUA. Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener, 1939. Fonte: PUENTE, Moisés. *Pavilhões de exposição. 100 anos.* Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 97.



268 Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial, croqui, Nova York EUA. Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener, 1939. Fonte: PUENTE, Moisés. *Pavilhões de exposição. 100 anos.* Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 94.



269 Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial, croqui, Nova York EUA. Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener, 1939. Fonte: PUENTE, Moisés. *Pavilhões de exposição. 100 anos.* Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 97.

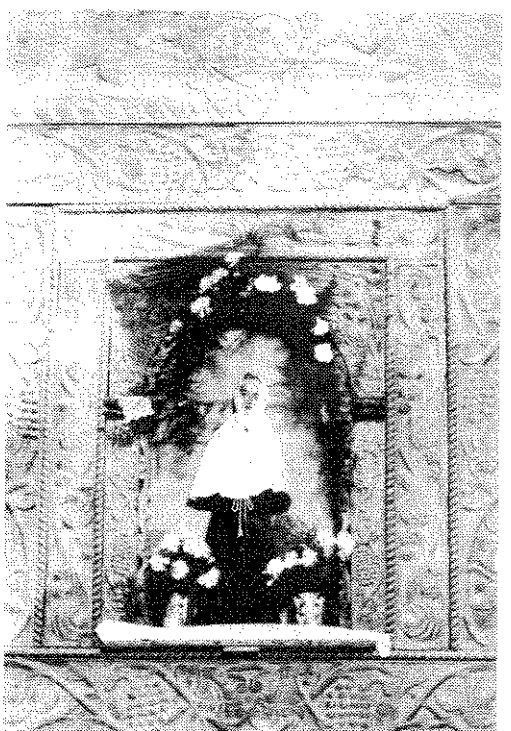


270 Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial, croqui, Nova York EUA. Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener, 1939. Fonte: PUENTE, Moisés. *Pavilhões de exposição. 100 anos.* Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 95.

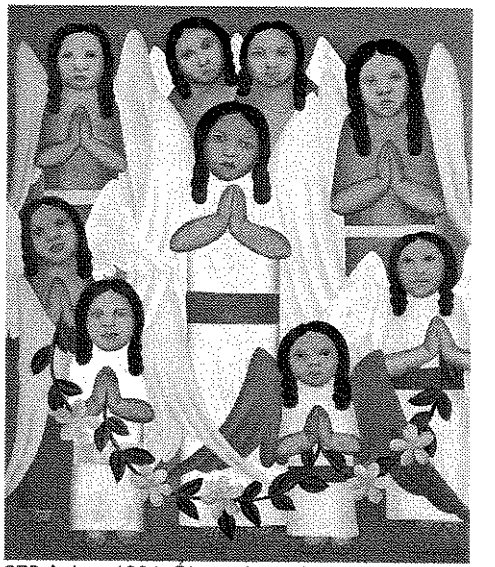
BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP



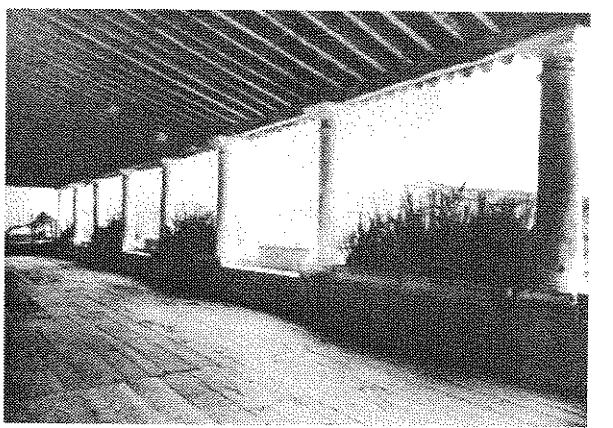
271 Na lagoa do Amanium / Perto do Igarapé de Barcarena / Manaus 7-VI-27 / Minha obra prima. Foto de Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade / IEB-USP. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia. Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 218.



272 Capela do Sítio Santo Antônio, altar lateral de cedro com motivo religioso, São Roque SP. Foto Arquivo Iphan. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição.* Rio de Janeiro, UFRJ / Paço Municipal / Tempo Brasileiro, Banespa, 1993, p. 33.



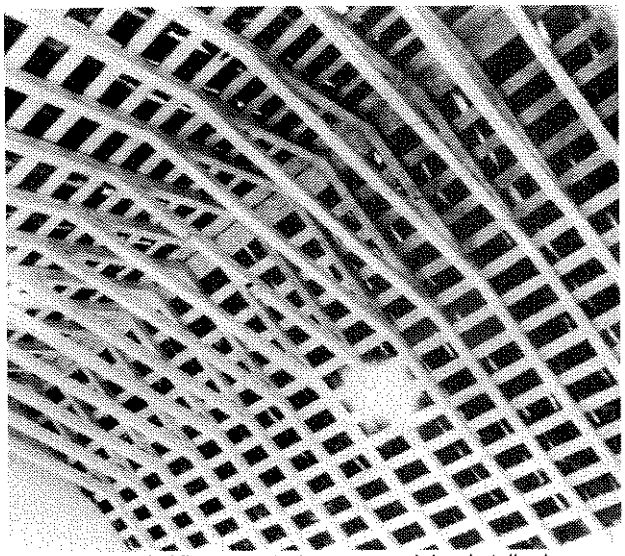
273 Anjos, 1924. Óleo sobre tela, 85 x 74 cm, coleção Gilberto Chateaubriand / MAM-RJ, Rio de Janeiro RJ. Fonte: AMARAL, Aracy. *Tarsila do Amaral.* B. Aires, Fund. Finambrás, 2000.



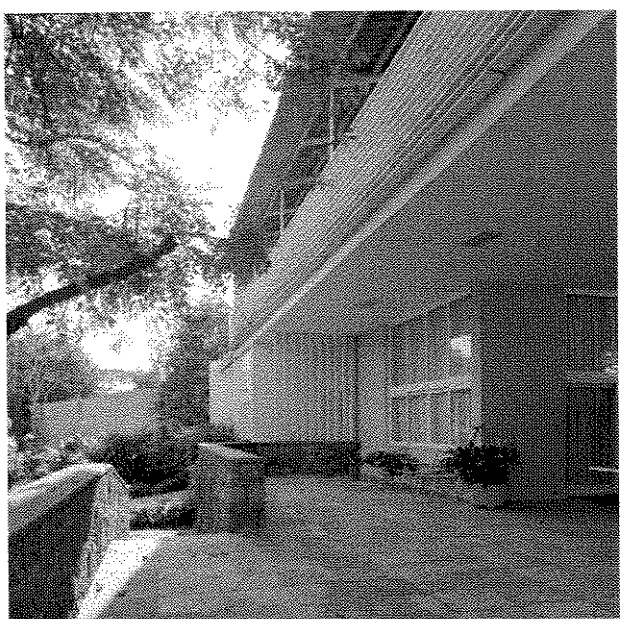
274 Fazenda do Colubandê, varanda, São Gonçalo RJ. Foto Arquivo Iphan. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição.* Rio de Janeiro, UFRJ / Paço Municipal / Tempo Brasileiro, BANESPA, 1993, p. 165.



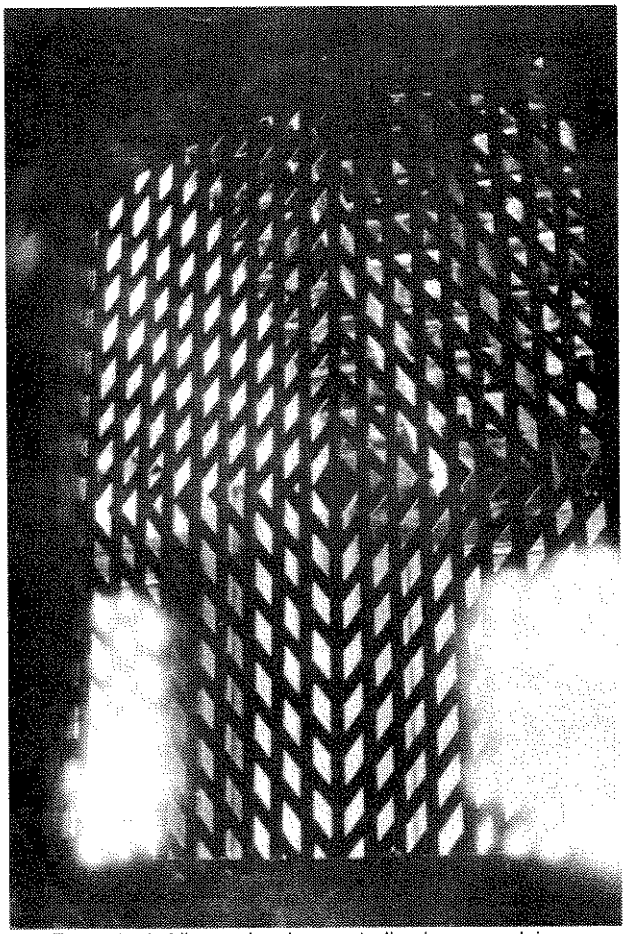
275 Casa Francisco Peixoto, varanda, Cataguases MG. Oscar Niemeyer, 1940. Foto Pedro Lobo / Arquivo Iphan Belo Horizonte. Fonte: MIRANDA, Selma Melo. Arquitetura moderna em Cataguases. *Óculum,* Campinas, FAU PUC-Campinas, n. 7-8, abr. 1996, p. 20.



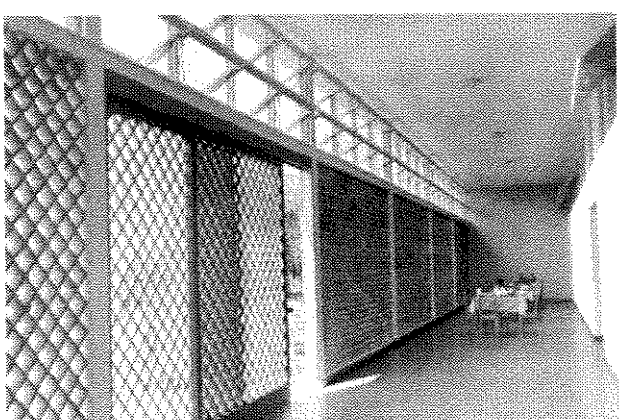
276 Fazenda do Viegas, estrutura em madeira do telhado, Distrito Federal. Foto Arquivo Iphan. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição.* Rio de Janeiro, UFRJ / Paço Municipal / Tempo Brasileiro, Banespa, 1993, p. 151.



277 Residência José Pacheco de Medeiros, varanda, Cataguases MG. Aldary Toledo, 1946. Foto Pedro Lobo / Arquivo Iphan Belo Horizonte. Fonte: Arquivo Óculum.



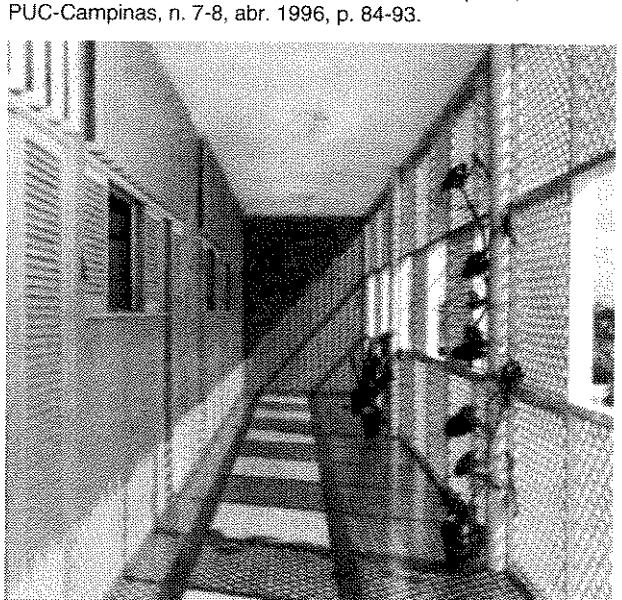
278 Fazenda do Viegas, janela com treliçado em madeira, Distrito Federal. Foto Arquivo Iphan. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição.* Rio de Janeiro, UFRJ / Paço Municipal / Tempo Brasileiro, apoio Fundação Universitária José Bonifácio, BANESPA, 1993, p. 149.



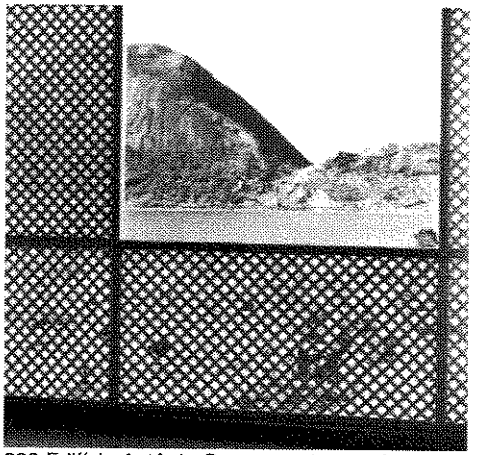
279 Hospital Maternidade, corredor com fechamento em treliça de madeira, Cataguases MG. Francisco Bolonha, 1951. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 169.



280 Conjunto habitacional, vista da sala para a varanda com guarda-corpo em treliça de madeira, Santo André SP, década de 40. Fonte: BONDUKI, Nabil. Habitação social na vanguarda do movimento moderno no Brasil. *Óculum*, Campinas, FAU PUC-Campinas, n. 7-8, abr. 1996, p. 84-93.



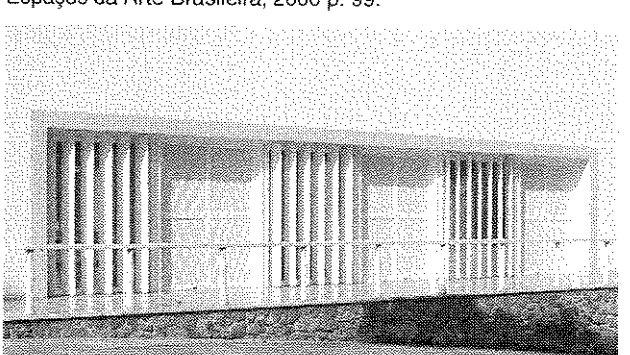
281 Casa João Paulo de Miranda Neto, Maceió AL. Lygia Fernandes, 1953. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 85.



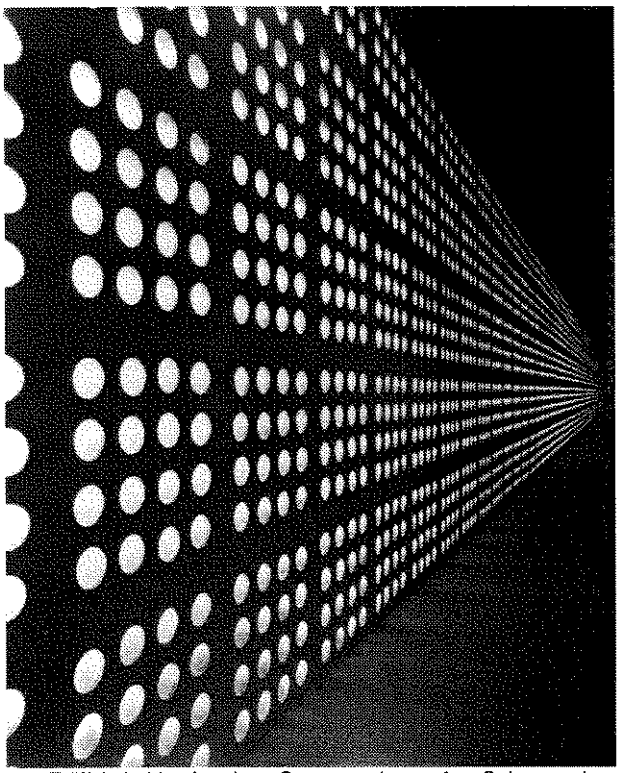
282 Edifício Antônio Ceppas, sala com fechamento em treliça de madeira com vista para a praia, Rio de Janeiro RJ. Jorge Machado Moreira, 1956. Fonte: CZAJKOWSKY, Jorge (org). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 76.



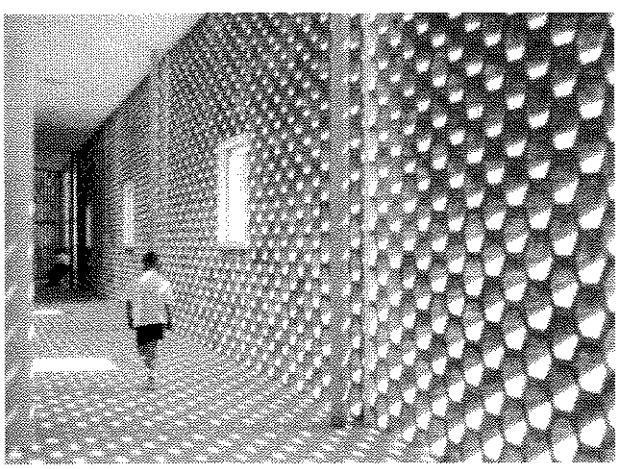
283 Casa Álvaro Vital Brazil, pátio interno e sala de estar ao fundo com portas de correr em treliça de madeira, Cabo Frio RJ. Álvaro Vital Brazil, 1961. Fonte: CONDURU, Roberto. *Vital Brazil. Razão e civilidade*. São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2000 p. 99.



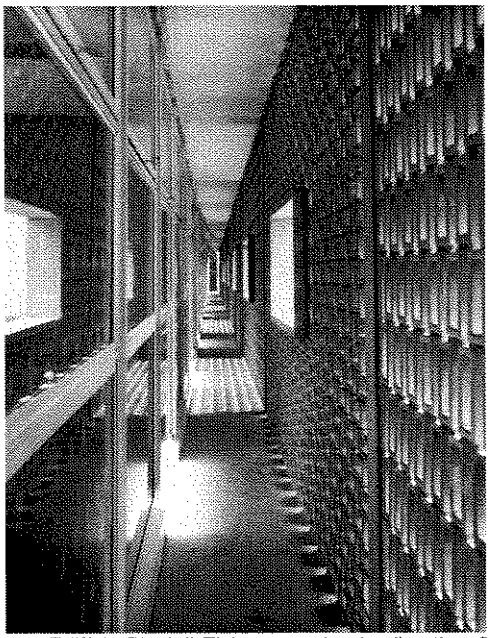
284 Casa Walter Moreira Salles (atual Instituto Moreira Salles), entrada principal com portas em treliça de madeira e proteção de brise-soleil, Rio de Janeiro RJ. Arquiteto Olavo Redig de Campos, 1951. Foto de Nelson Kon, 2002.



285 Edifício habitacional em Superquadra na Asa Sul, corredor com fechamento em elemento vazado, Brasília DF. Oscar Niemeyer, 1960. Foto Peter Sheier. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.



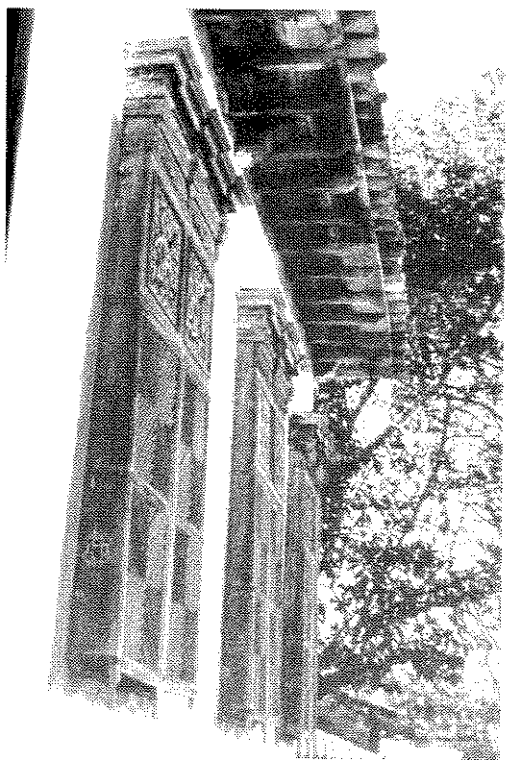
286 Conjunto residencial de Pedregulho, corredor da escola com fechamento em elemento vazado. Rio de Janeiro RJ. Affonso Eduardo Reidy, 1950-52. Fonte: BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy.* São Paulo / Lisboa, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Editorial Blau, 1999, p. 100.



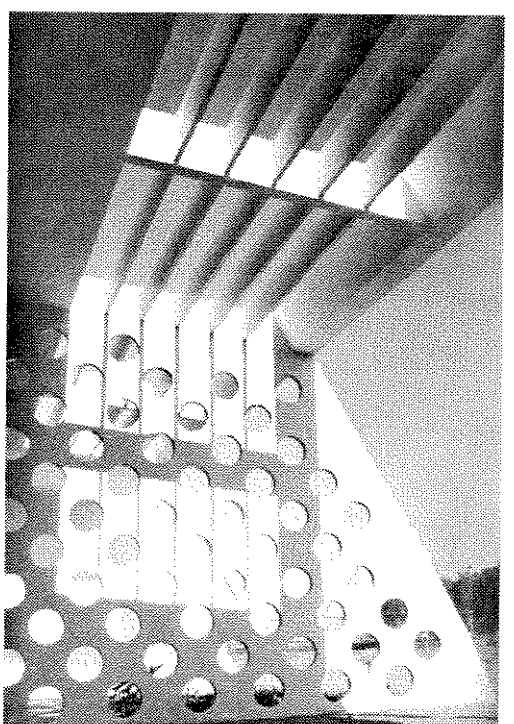
287 Edifício Plavinil-Elclor, corredor de climatização com fechamento lateral em elemento vazado cerâmico, São Paulo SP. Rino Levi, 1961-64. Fonte: ANELLI, Renato, GUERRA, Abilio e KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade.* São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 242.



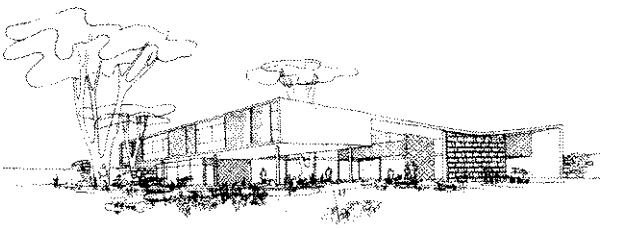
288 Sede da Fazenda do Barão de Paraopeba, galeria com vedação de treliças, Belo Vale MG. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: documentos de trabalho* . Rio de Janeiro, Edições do Patrimônio, Iphan / Minc, 1999, p. 107.



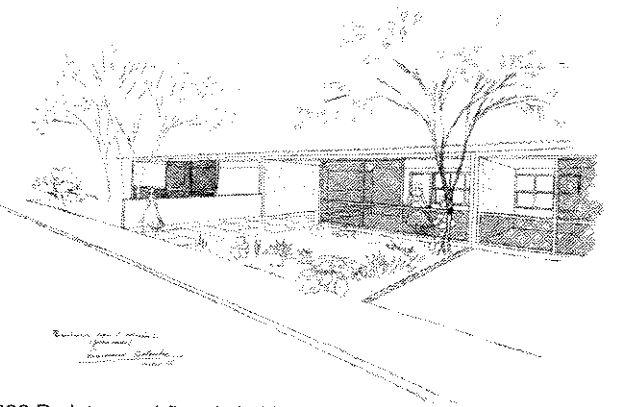
289 Casa I, janelas com rótulas, Pilar de Goiás GO. Foto Edgard Jacinto. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: documentos de trabalho.* Rio de Janeiro, Edições do Patrimônio, Iphan / Minc, 1999, p. 127.



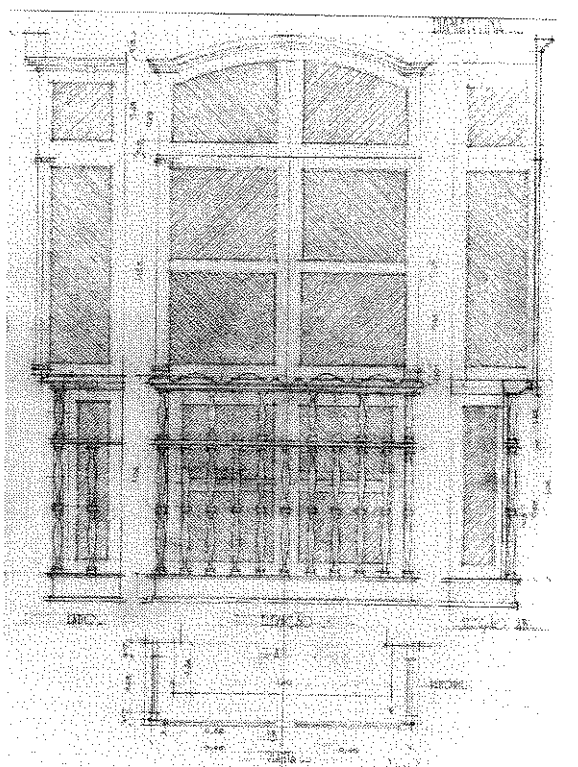
290 Unidade habitacional tipo "C" do Centro Tecnológico da Aeronáutica, detalhe da parede furada e pérgola, São José dos Campos SP. Oscar Niemeyer, 1947. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 138.



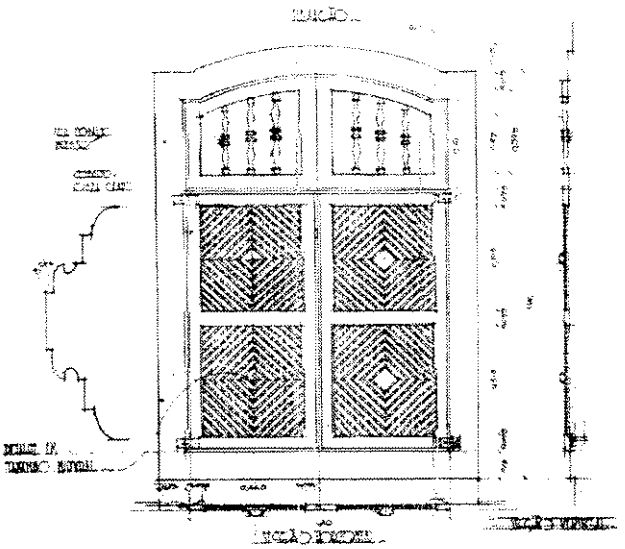
291 Projeto de residência. Sérgio Bernardes, anos 40. Fonte: SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990.* São Paulo, Edusp, 1998, p. 107.



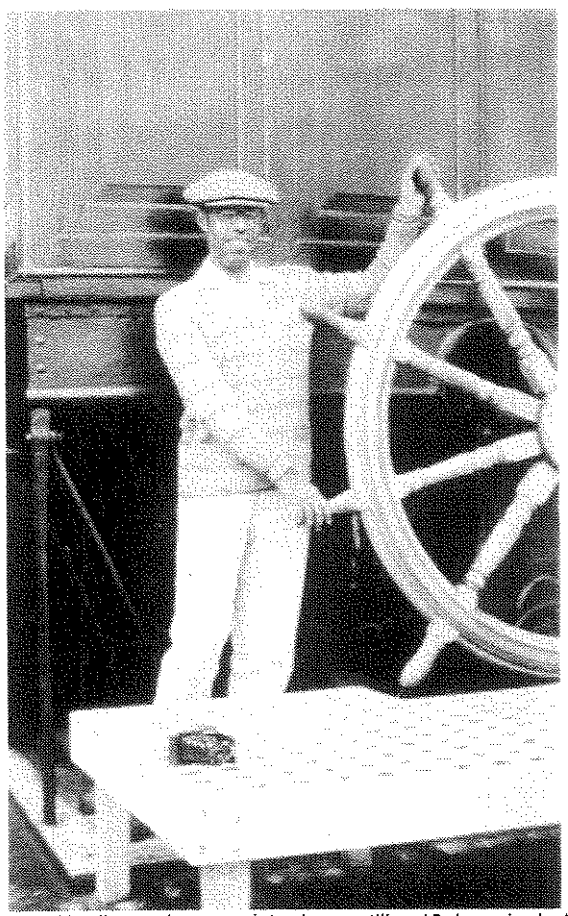
292 Projetos-padrões de habitação popular tipo C com fechamento frontal em treliça de madeira, Departamento de Habitação Popular. Francisco Bolonha, 1948. Fonte: SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990.* São Paulo, Edusp, 1998, p. 120.



293 Muxarabi, desenho, Diamantina MG. Lúcio Costa, 1927. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 501.



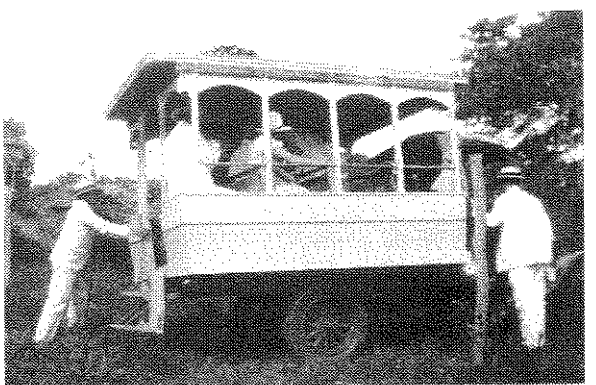
294 Janela de madeira, desenho, Diamantina MG. Lúcio Costa, 1927. Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 28.



295 *Abrolhos paisagem vista da escotilha*, 13 de maio de 1927. Foto de Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade / IEB-USP. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia*. Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 215.



296 *Praia do Chapéu Virado, Belém / Maio1927 / nº46: Mário de Andrade na praia em traje de banho*. Arquivo Mário de Andrade / IEB-USP. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia*. Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 216.



297 *Passeio do Chapéu Virado, o Forde empacou / Belém 22 de maio 1927 / Non Ducor*. Foto de Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade / IEB-USP. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia*. Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 216.



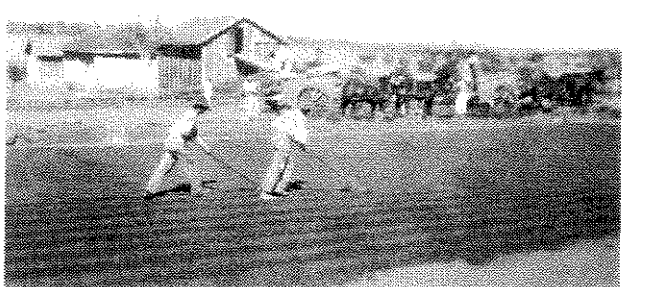
298 *Aposta do ridículo em Tefé 12-VI-27.* Arquivo Mário de Andrade / IEB-USP. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 220.



300 *Jangadas de mogno encostando no São Salvador / Pra embarcar. Nanay, 23-Junho-1927, Perú / Vitrolas futuras.* Foto de Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade / IEB-USP. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 221.



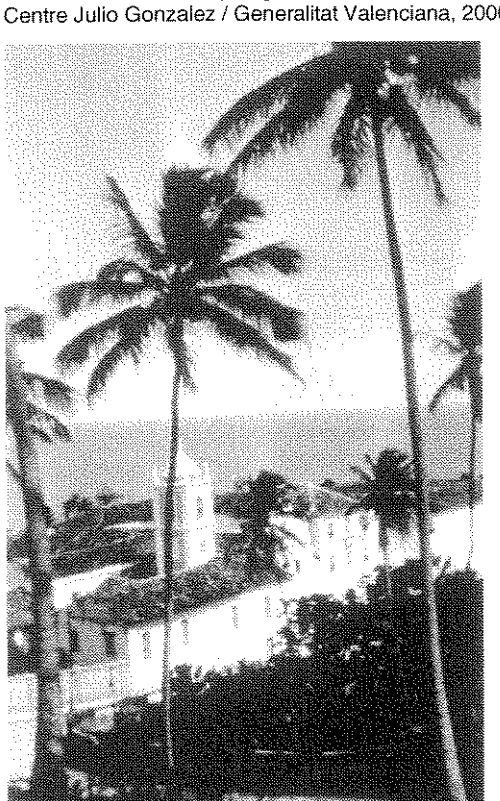
299 *Assacaio. Na mão direita uma flor feito caximbo. Um grupo de flores Bicos-de-Araras na outra, 17-VI-27.* Arquivo Mário de Andrade / IEB-USP. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 220.



301 *Fazenda São Francisco VI-1931.* Foto de Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade / IEB-USP. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 221.



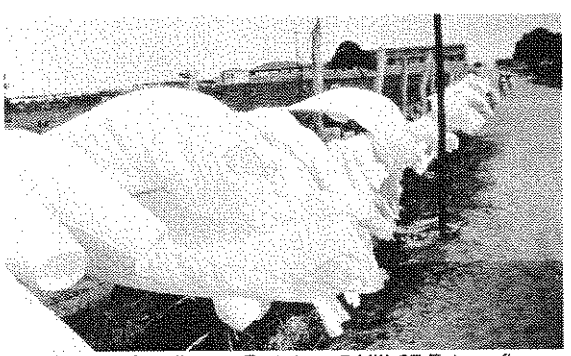
302 *Rua Nova, Recife II-29 / Da minha janela do hotel*, 13 de maio de 1927. Foto de Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade / IEB-USP. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 224.



303 *Olinda / Fev 1929.* Foto de Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade / IEB-USP. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 224.



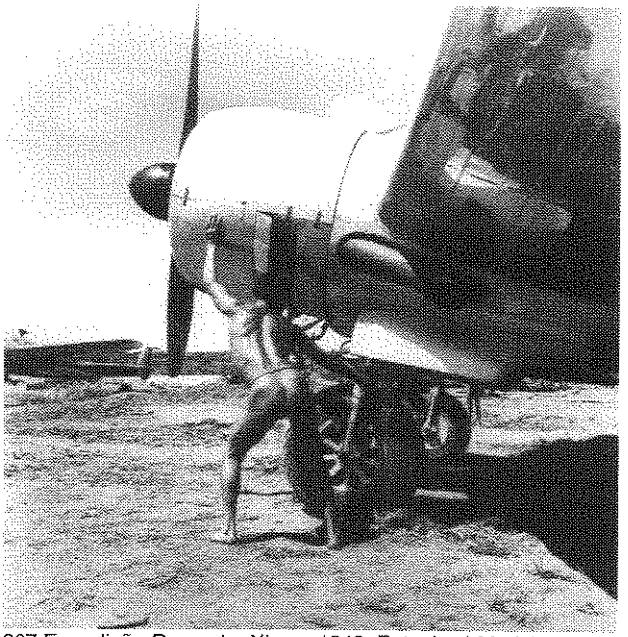
304 *Igreja de Itaquerê, III-1930.* Foto de Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade / IEB-USP. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 224.



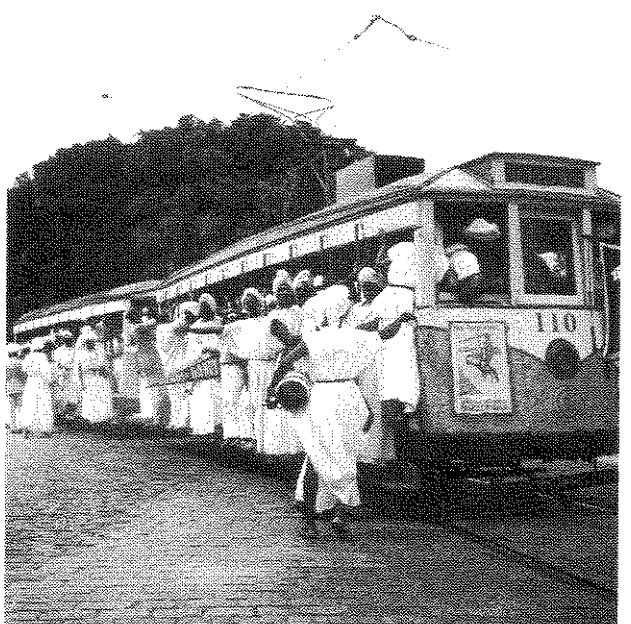
305 *Roupas freudianas, Fortaleza 5-VIII-27 Fotografia Refoulenta Refoulement.* Foto de Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade / IEB-USP. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 225.



306 *Santa Tereza do Alto / 12-X-27. Oswald de Andrade na varanda.* Foto de Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade / IEB-USP. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 227.



307 Expedição Roncador Xingu, 1949. Foto José Medeiros. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 160.



308 *Carnaval, Afoxé Filhos de Ghandi*, 1959. Foto de Pierre Verge, Arquivo Fundação Pierre Verge. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 247.



309 *Carnaval, bloco da Embaixada Mexicana*, 1946-52. Foto de Pierre Verge, Arquivo Fundação Pierre Verge. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 248.



310 *D. Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe do terreiro Axé Opô Afonjá Mexicana*, 1950. Foto de Pierre Verge, Arquivo Fundação Pierre Verge. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 249.



311 *Retrato. Rio São Francisco*, cerca de 1950. Foto de Marcel Gautherot, Arquivo Instituto Moreira Salles. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia*. Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 229.



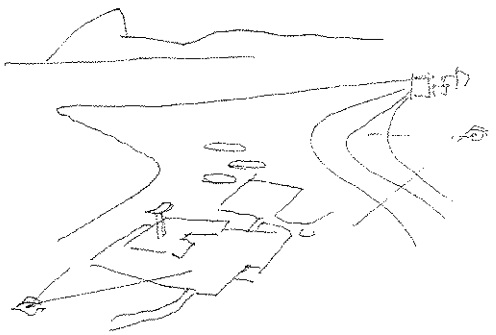
313 *Homem com chapéu (Puxada do Xaréu)*, cerca de 1960. Foto de Marcel Gautherot, Arquivo Instituto Moreira Salles. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia*. Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 230.



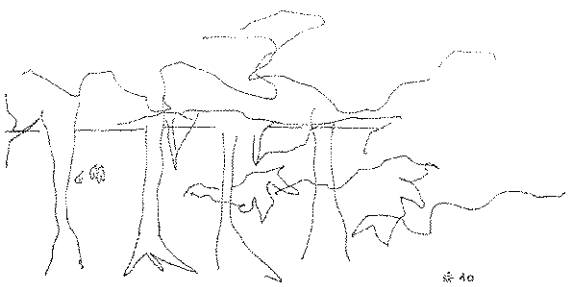
312 *Homem recostado em uma carranca de proa*, cerca de 1946. Foto de Marcel Gautherot, Arquivo Instituto Moreira Salles. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 229.



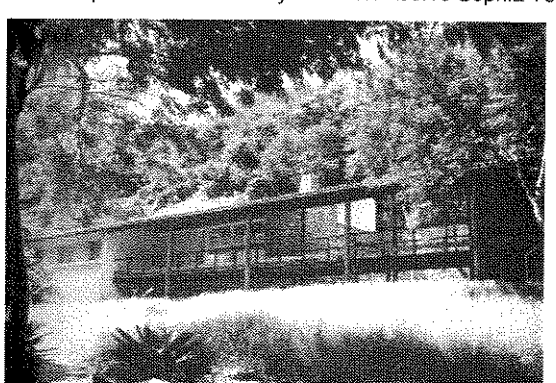
314 Participantes da Semana de Arte Moderna de 22. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: Francesco Pettinati (jornalista italiano), anônimo, René Thiollier, Manuel Bandeira, A. F. Schmidt, Paulo Prado, Graça Aranha, Manoel Vilaboim, Goffredo da Silva Telles, Couto de Barros, Mário de Andrade, Cândido Motta Filho. Sentados: Rubens Borba de Moraes, Luís Aranha, Tácito de Almeida, Oswald de Andrade. O grupo não está completo: faltam o escritor Menotti del Picchia e as mulheres participantes da Semana. Foto de Tarsila do Amaral. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia*. Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 165.



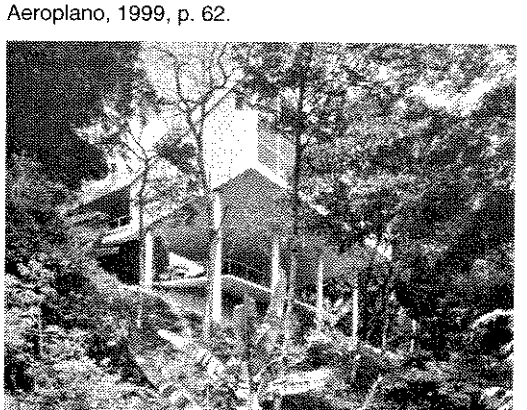
315 Croqui de Oscar Niemeyer. Fonte: Acervo Sophia Telles.



316 Croqui de Oscar Niemeyer. Fonte: Acervo Sophia Telles.



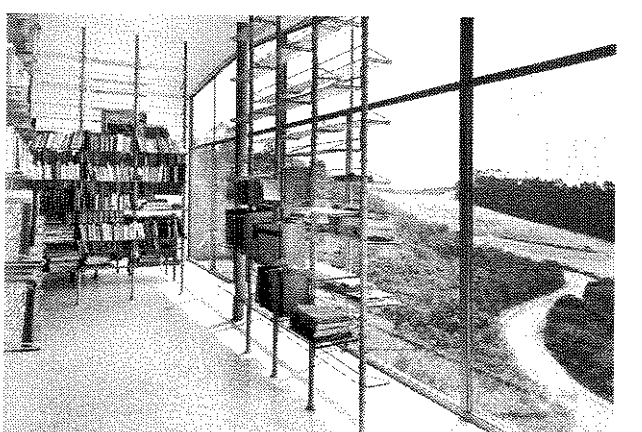
317 Casa de campo Hildebrando Accioly, Fazenda Inglesa, Petrópolis RJ, Francisco Bolonha, 1950. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 62.



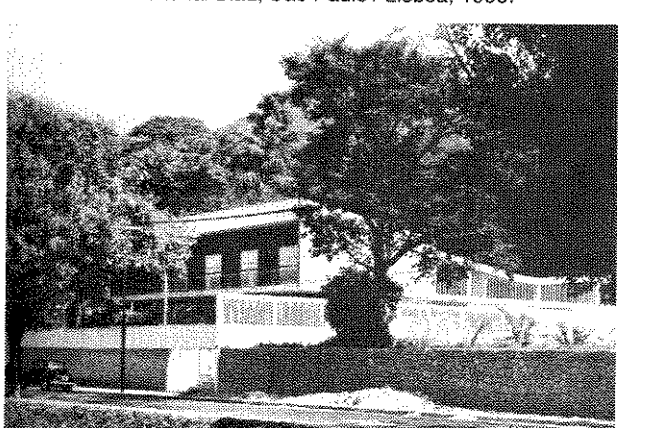
318 Casa Carmem Portinho, Rio de Janeiro RJ. Arquiteto Affonso Eduardo Reidy, 1952. Vegetação natural. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 76.



319 Casa de vidro, São Paulo SP. Lina Bo Bardi, 1950-51. Foto de Arnaldo Pappalardo. Fonte: BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Casa de Vidro / The Glass House. São Paulo, Brasil 1950-1951.* Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Editorial Blau, São Paulo / Lisboa, 1999.



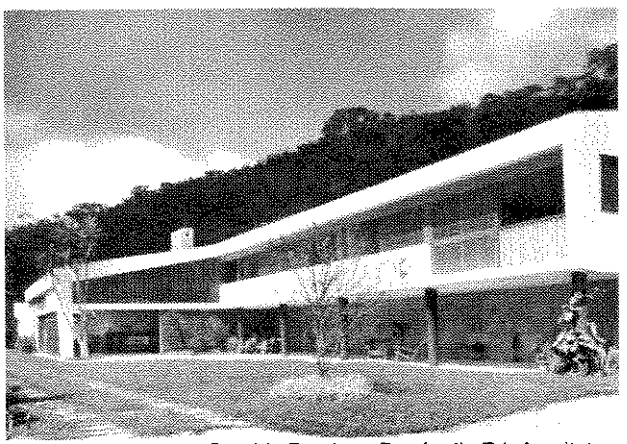
320 Casa de vidro, foto da época da inauguração quando a vegetação exuberante ainda não existia, São Paulo SP. Lina Bo Bardi, 1950-51. Foto Arquivo Lina Bo Bardi. Fonte: BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Casa de Vidro / The Glass House. São Paulo, Brasil 1950-1951.* Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Editorial Blau, São Paulo / Lisboa, 1999.



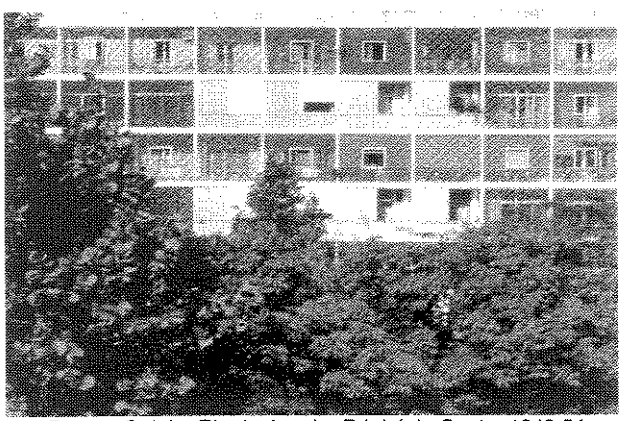
321 Casa Jadir de Souza, Rio de Janeiro RJ. Arquiteto Affonso Eduardo Reidy, 1951. Projeto paisagístico de Carlos Perry. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 66.



322 Park Hotel São Clemente, Nova Friburgo RJ. Lúcio Costa, 1944. Foto de Nelson Kon, 2001.



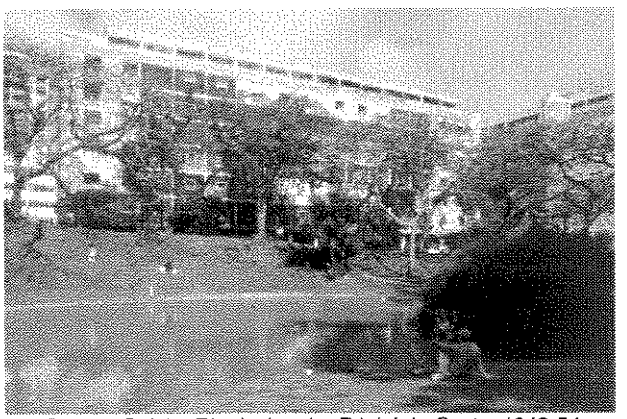
323 Casa de campo Geraldo Baptista, Petrópolis RJ. Arquiteto Olavo Regig de Campos, 1951. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 95.



324 Parque Guinle, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Foto de Nelson Kon, 2000.



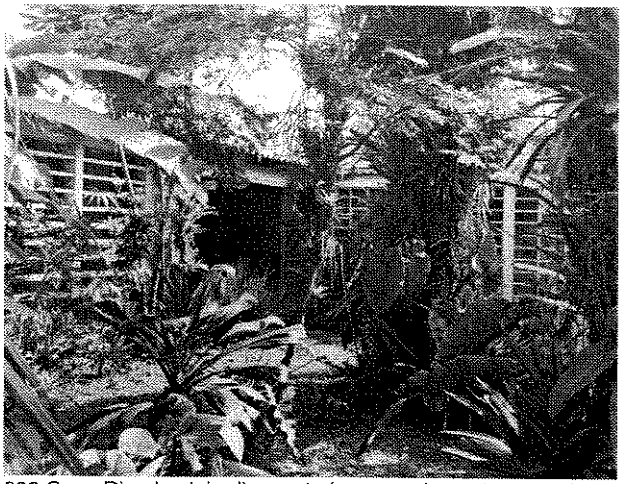
325 Parque Guinle, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Foto de Nelson Kon, 2000.



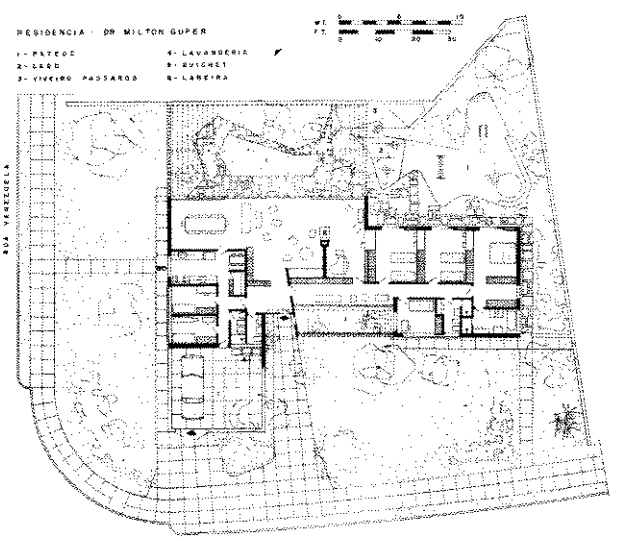
326 Parque Guinle, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, 1948-54. Foto de Nelson Kon, 2000.



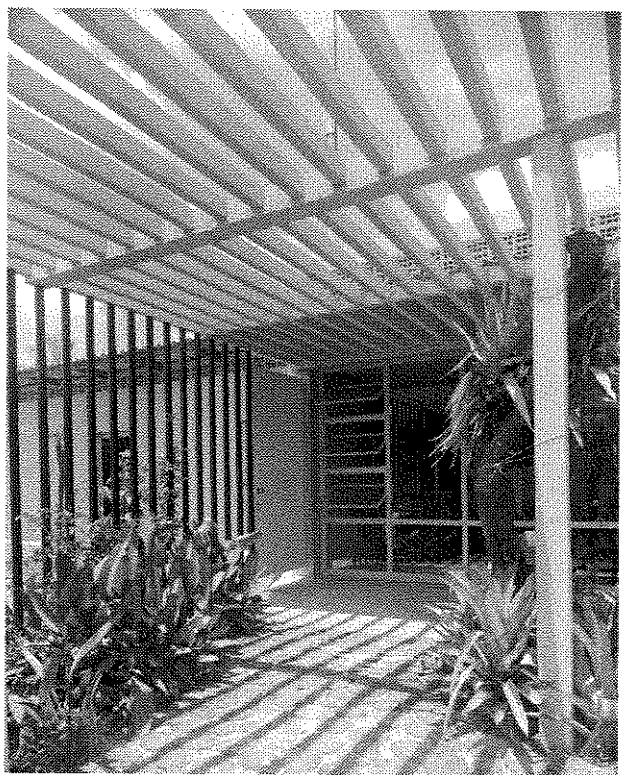
327 Casa Rino Levi, sala de estar, com vista para o jardim posterior, São Paulo SP. Arquiteto Rino Levi, 1944. Fonte: ANELLI, Renato, GUERRA, Abilio e KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 153.



328 Casa Rino Levi, jardim posterior, com elementos vazados da sala de refeições, São Paulo SP. Arquiteto Rino Levi, 1944. Fonte: ANELLI, Renato, GUERRA, Abilio e KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 6.



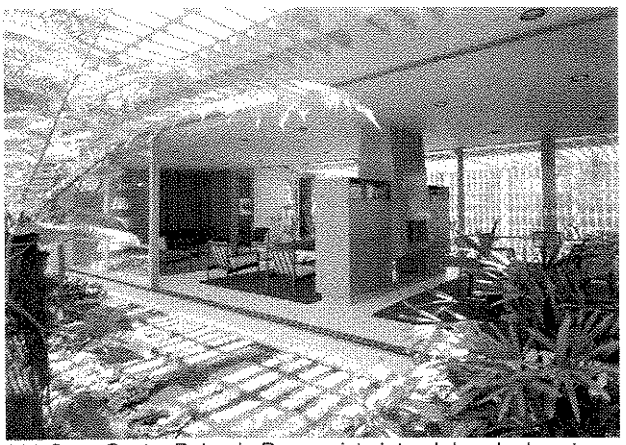
329 Casa Milton Guper, planta com jardins, São Paulo SP. Arquiteto Rino Levi, 1951-52. Fonte: ANELLI, Renato, GUERRA, Abilio e KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 164.



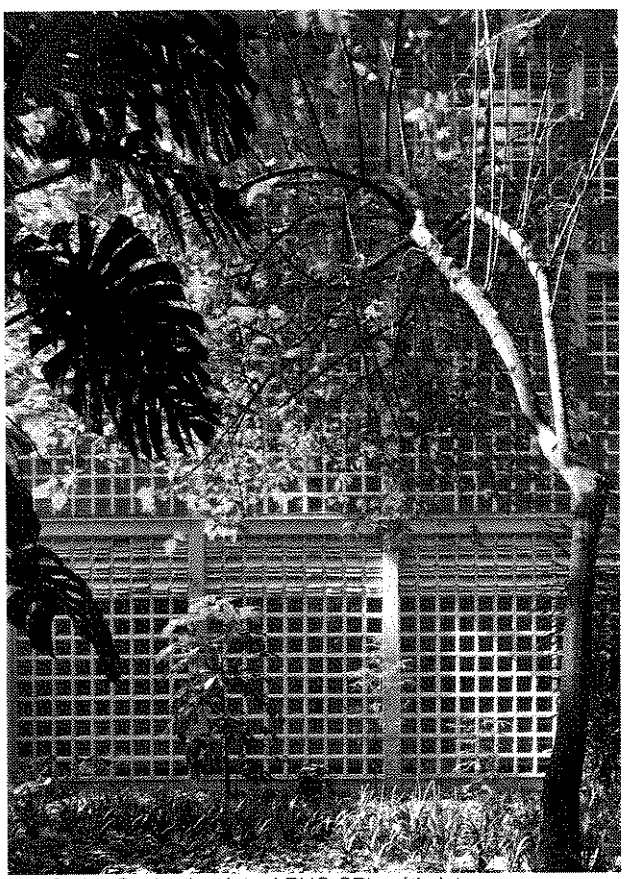
330 Casa Milton Guper, pérgolas e anteparos no jardim, São Paulo SP. Arquiteto Rino Levi, 1951-52. Fonte: ANELLI, Renato, GUERRA, Abilio e KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 164.



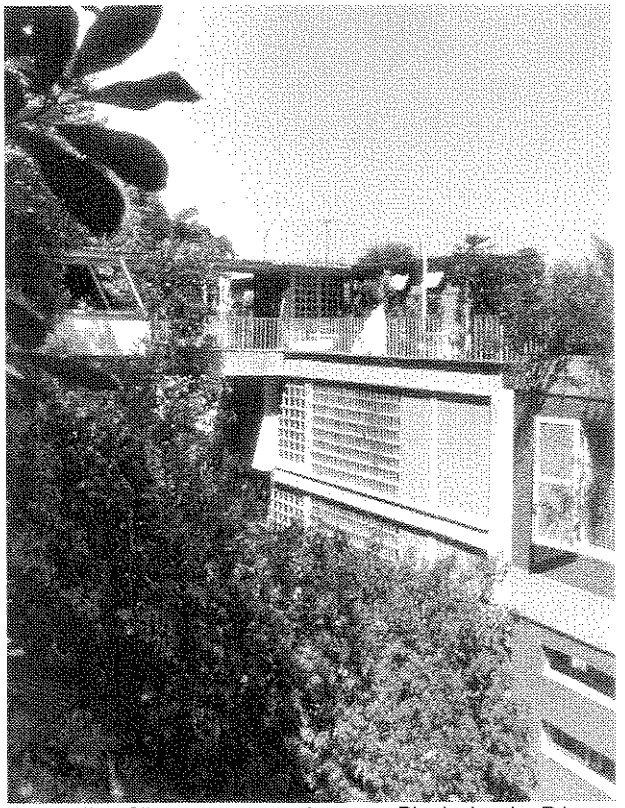
331 Casa Castor Delgado Perez, vista externa da casa, São Paulo SP. Arquiteto Rino Levi, 1958-59. Fonte: ANELLI, Renato, GUERRA, Abilio e KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 234.



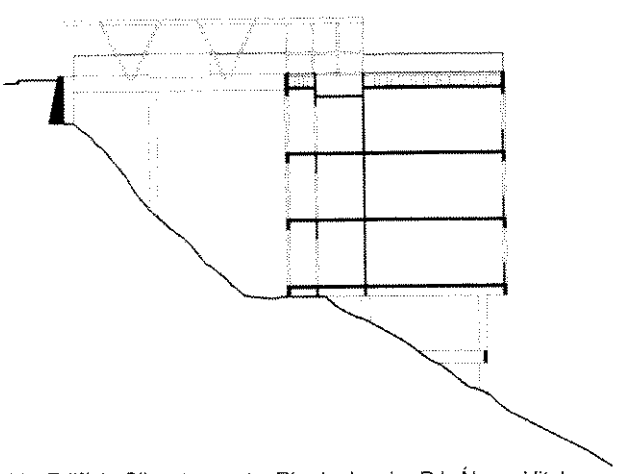
332 Casa Castor Delgado Perez, vista lateral da sala de estar e jardins, São Paulo SP. Arquiteto Rino Levi, 1958-59. Fonte: ANELLI, Renato, GUERRA, Abilio e KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade.* São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 237.



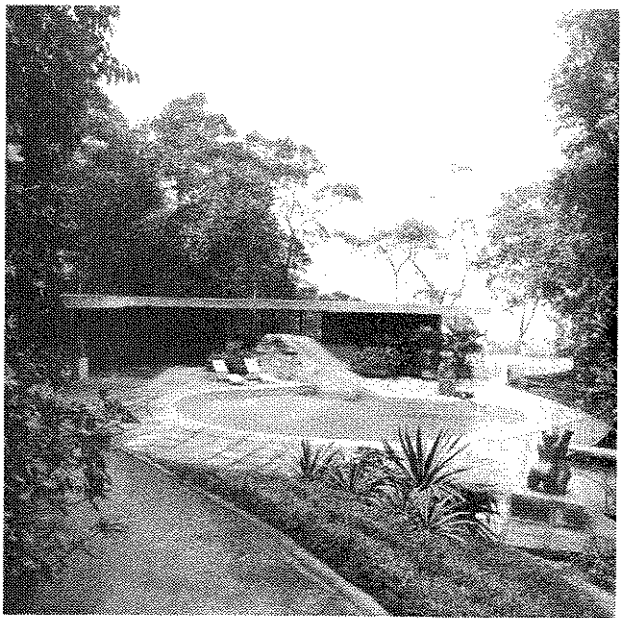
333 Sedes Sapientiae (atual PUC-SP), pátio interno com vegetação exuberante, São Paulo SP. Rino Levi, 1940-42. Fonte: ANELLI, Renato, GUERRA, Abilio e KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade.* São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 87.



334 Edifício Silvestre, encosta do morro, Rio de Janeiro RJ. Álvaro Vital Brazil, 1953. Fonte: CONDURU, Roberto. *Vital Brazil. Razão e civilidade.* São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2000 p. 90.



335 Edifício Silvestre, corte, Rio de Janeiro RJ. Álvaro Vital Brazil, 1953. Fonte: CONDURU, Roberto. *Vital Brazil. Razão e civilidade.* São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2000 p. 90.



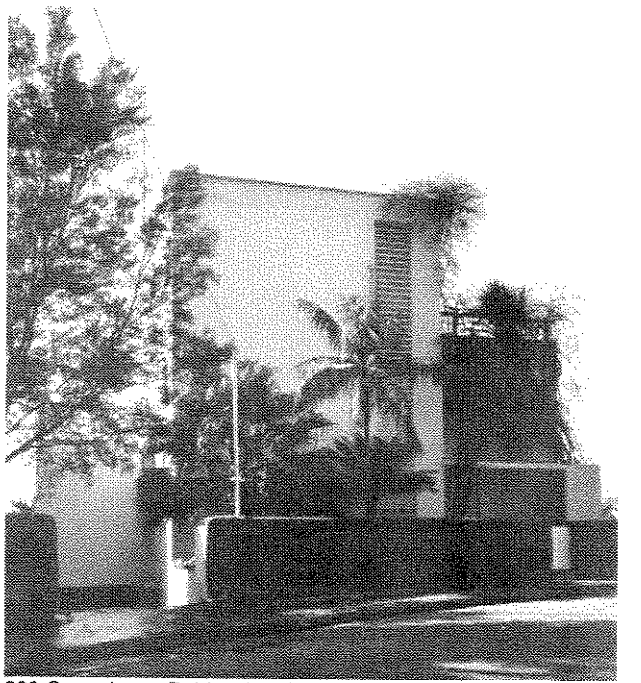
336 Casa de Canoas, Rio de Janeiro RJ. Oscar Niemeyer, 1953. Fonte: NIEMEYER, Oscar. *Meu sósia e eu.* Rio de Janeiro, Revan / Memorial da América Latina, 1992, p. 30.



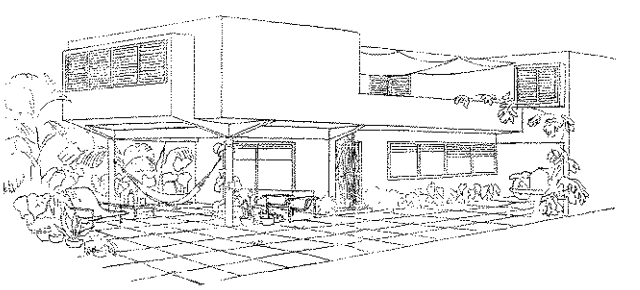
337 Casa Modernista, varanda posterior e vegetação nativa, São Paulo SP. Gregori Warchavchik, 1928. Fonte: FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925-1940.*



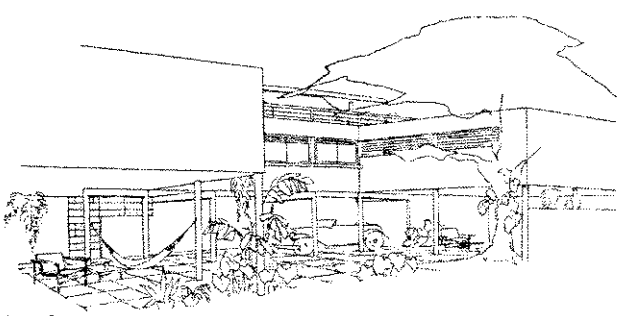
338 Casa Modernista, vista frontal com vegetação nativa ainda incipiente, São Paulo SP. Gregori Warchavchik, 1928. Foto de Hugo Zanella. Fonte: AAVV. *Warchavchik, Pilon, Rino Levi – três momentos da arquitetura paulista.* São Paulo, Museu Lasar Segall, 1983, p. 69.



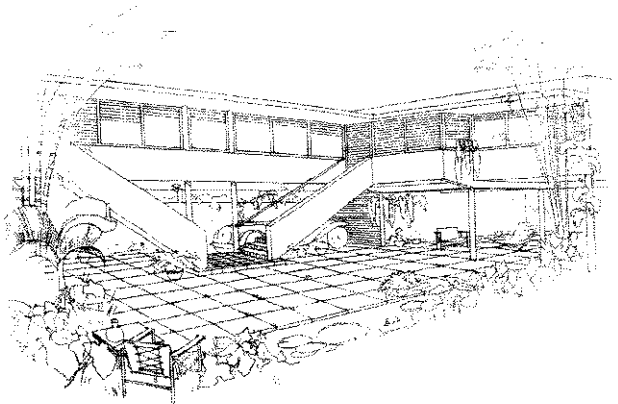
339 Casa da rua Bahia, vista frontal com vegetação nativa, São Paulo SP. Gregori Warchavchik, 1930. Foto de Leon Liberman. Fonte: AAVV. *Warchavchik, Pilon, Rino Levi – três momentos da arquitetura paulista.* São Paulo, Museu Lasar Segall, 1983, p. 23.



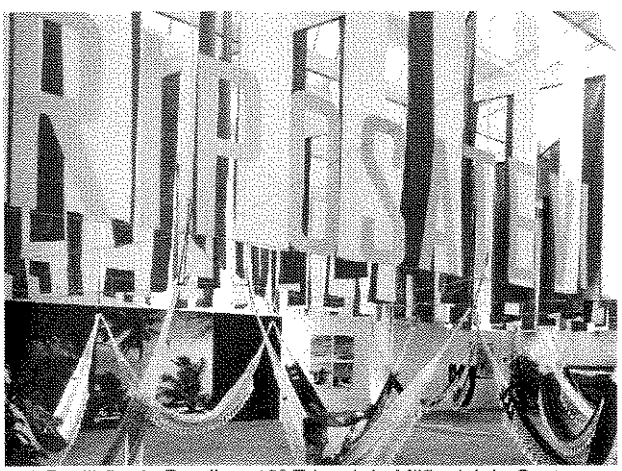
340 Casa sem dono nº 1. Lúcio Costa, década de 30. Fonte: COSTA, Lúcio. Constatação. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 84-85.



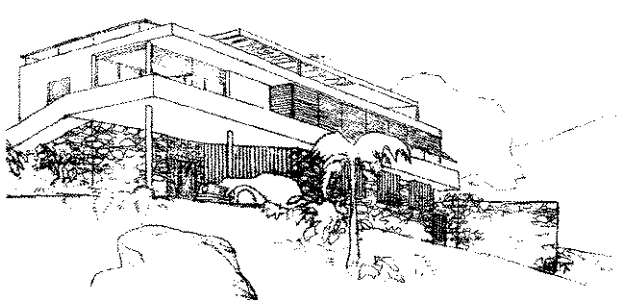
341 Casa sem dono nº 2. Lúcio Costa, década de 30. Fonte: COSTA, Lúcio. Constatação. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 86.



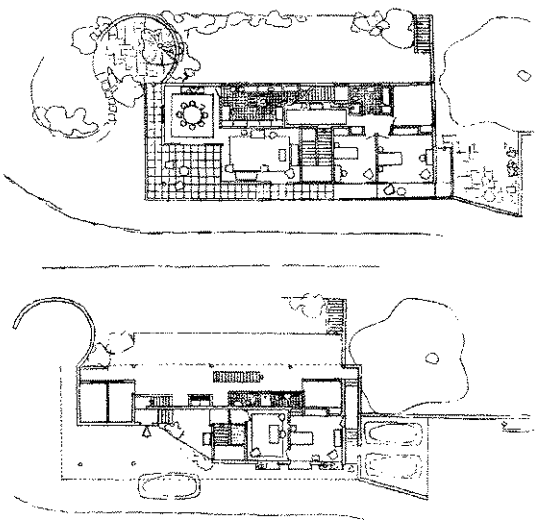
342 Casa sem dono nº 3. Lúcio Costa, década de 30. Fonte: COSTA, Lúcio. Constatação. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 89.



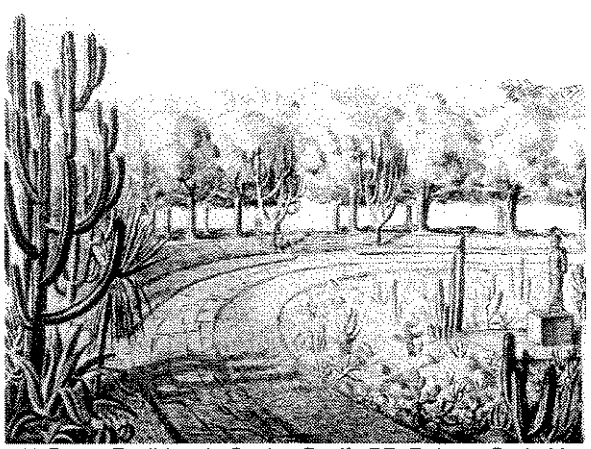
343 Pavilhão do Brasil na 13ª Trienal de Milão. Lúcio Costa, Alcides Rocha Miranda, Elvin McKay Dubugras e Fernando Cabral Pinto, 1964. Fonte: WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa. Entre o empenho e a reserva.* São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2001, p. 47.



344 Chácara Coelho Duarte, perspectiva. Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, anos 30. Fonte: COSTA, Lúcio. Chácara Coelho Duarte. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 106.



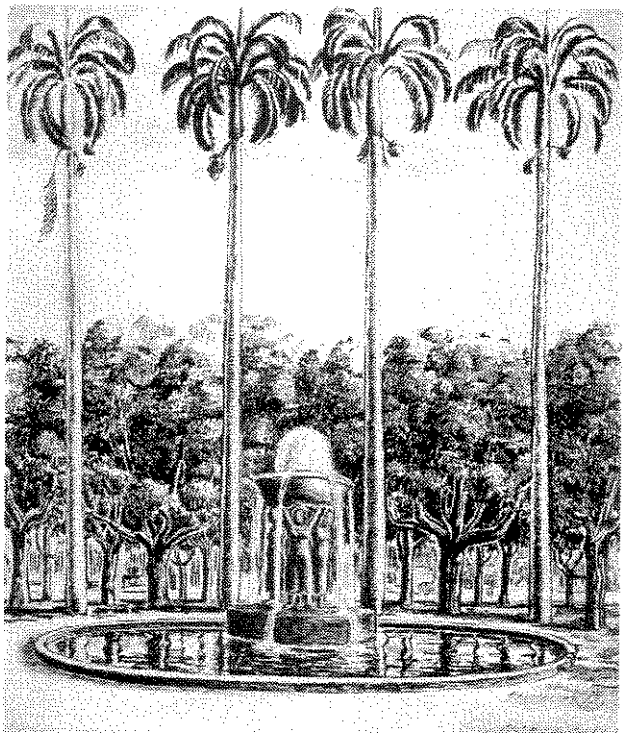
345 Chácara Coelho Duarte, plantas, Rio de Janeiro RJ. Lúcio Costa, anos 30. Fonte: COSTA, Lúcio. Chácara Coelho Duarte. *Lúcio Costa: registro de uma vivência.* São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 106.



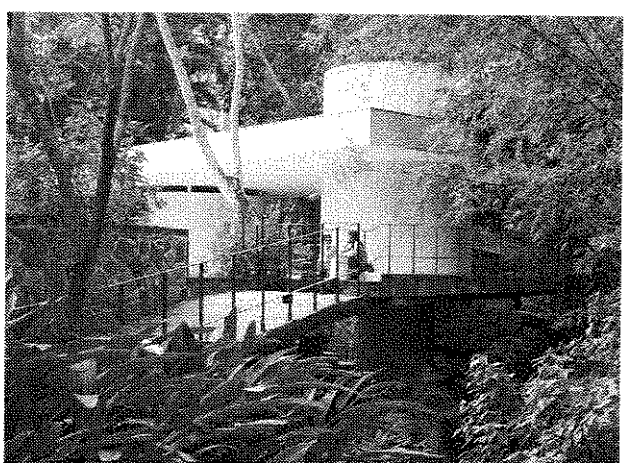
346 Praça Euclides da Cunha, Recife PE. Roberto Burle Marx, 1935. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 390.



347 Jardim da Casa Forte, perspectiva, Recife PE. Roberto Burle Marx, 1934-37. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 390.



348 Praça do entroncamento, Recife PE. Roberto Burle Marx, 1936. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 390.



349 Casa Walter Moreira Salles (atual Instituto Moreira Salles), Rio de Janeiro RJ. Arquiteto Olavo Redig de Campos, 1951. Paisagismo de Burle Marx. Foto Nelson Kon.



350 Rino Levi e Burle Marx, Morro do Chapéu BA, setembro de 1965. Fonte: ANELLI, Renato, GUERRA, Abilio e KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade.* São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 277.



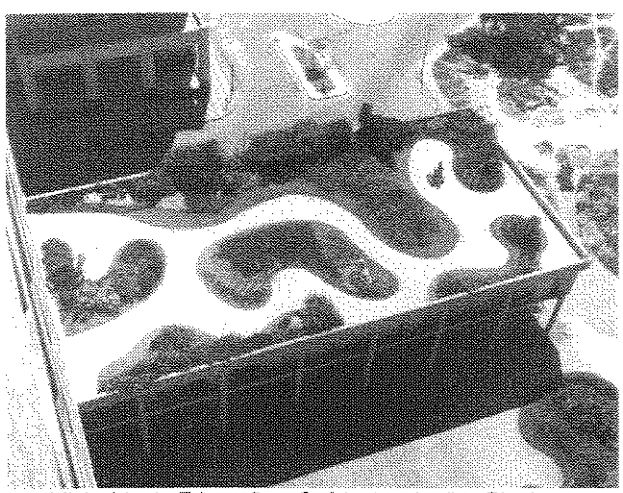
351 Excursão à Serra da Bocaina MG, Procópio Ferreira de Camargo, Roberto Burle Marx, Rino Levi e Severo Gomes, 1952. Fonte: ANELLI, Renato, GUERRA, Abilio e KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade.* São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 32.



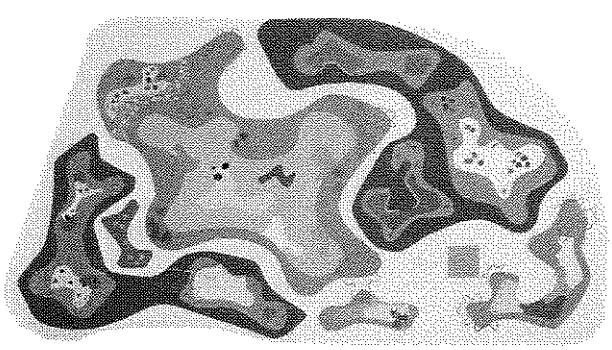
352 Excursão à Serra de Parati MG, Severo Gomes, Rino Levi, Roberto Burle Marx e Procópio Ferreira de Camargo, 1952. Fonte: ANELLI, Renato, GUERRA, Abilio e KON, Nelson. *Rino Levi – arquitetura e cidade.* São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 32.



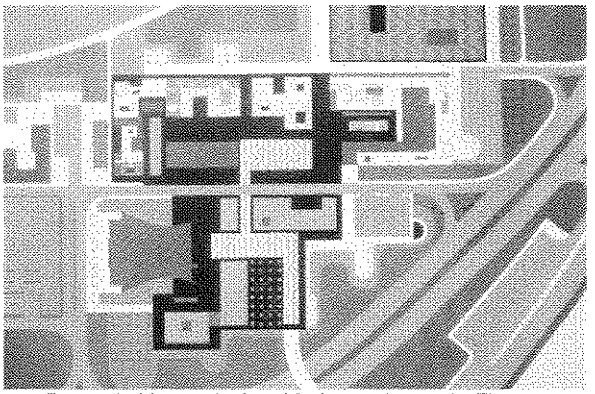
353 Painel com motivo de Burle Marx para jardim do do Ministério da Educação e Saúde junto à maquete do edifício, Exposição em Valência, 2000. Acervo Carlos Martins.



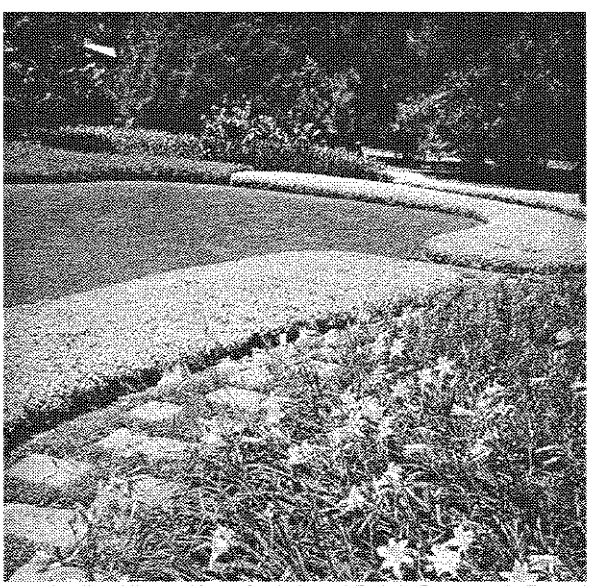
354 Ministério da Educação e Saúde, teto-jardim, Rio de Janeiro RJ. Roberto Burle Marx, 1939-45. Foto Marcel Gautherot, ca.1950. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia.* Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 399.



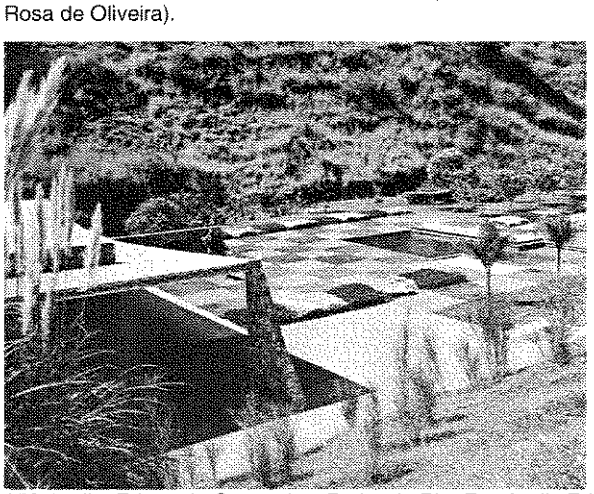
355 Praça Salgado Filho no Aterro do Flamengo, Aeroporto Santos Dumont, Rio de Janeiro RJ. Roberto Burle Marx, 1938. Fonte: SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx. Paisagens transversas.* São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2001, p. 65.



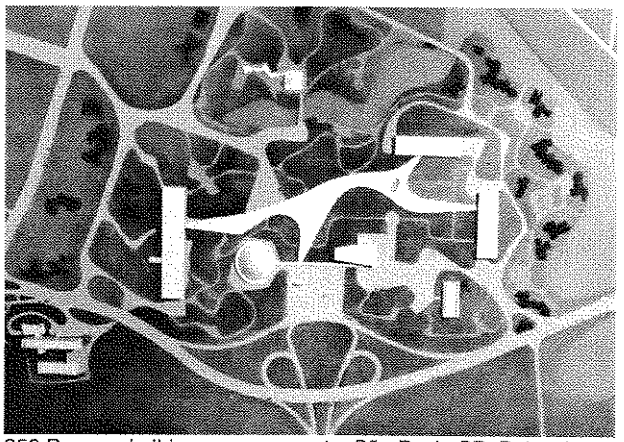
356 Praça do Museu de Arte Moderna, Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro RJ. Roberto Burle Marx, década de 60. Fonte: SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Burle Marx. Paisagens transversas.* São Paulo, Cosac & Naify, coleção Espaços da Arte Brasileira, 2001, p. 66.



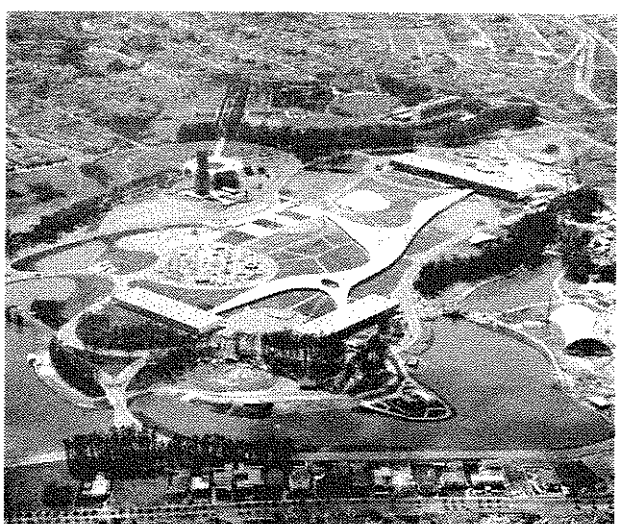
357 Jardim Alberto Kronsforth (atual Ralph Camargo), Estrada de Itaipava, Teresópolis RJ. Paisagismo de Burle Marx, 1965. Fonte: revista Manchete, data desconhecida (pesquisa Ana Rosa de Oliveira).



358 Jardim Edmundo Cavanelas, Pedra do Rio, Petrópolis RJ. Paisagismo de Burle Marx, 1954. Fonte: revista Manchete (pesquisa Ana Rosa de Oliveira).



359 Parque do Ibirapuera, maquete, São Paulo SP. Paisagismo de Burle Marx, 1953. Fonte: PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: works in progress*. New York, Rheinhold Publishing Corporation, 1955.



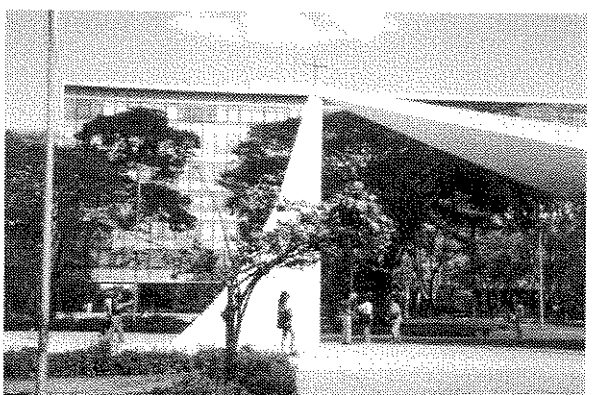
360 Parque do Ibirapuera, foto aérea do período de construção, São Paulo SP. Paisagismo de Burle Marx, 1953. Fonte: PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: works in progress*. New York, Rheinhold Publishing Corporation, 1955.



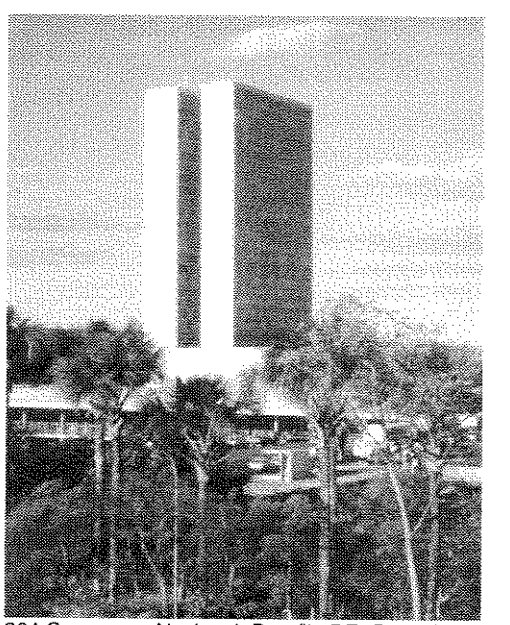
361 Parque do Flamengo, plano paisagístico, Rio de Janeiro RJ. Roberto Burle Marx, cerca de 1967. Foto de Marcel Gautherot, Arquivo Instituto Moreira Salles. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia*. Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 424.



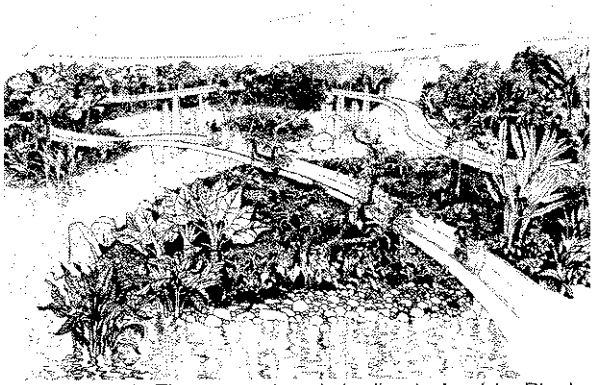
362 Parque do Flamengo, Rio de Janeiro, 1953-67. Paisagismo de Roberto Burle Marx. Foto de Marcel Gautherot, Arquivo Instituto Moreira Salles. Fonte: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia*. Valência, IVAM Centre Julio Gonzalez / Generalitat Valenciana, 2000, p. 425.



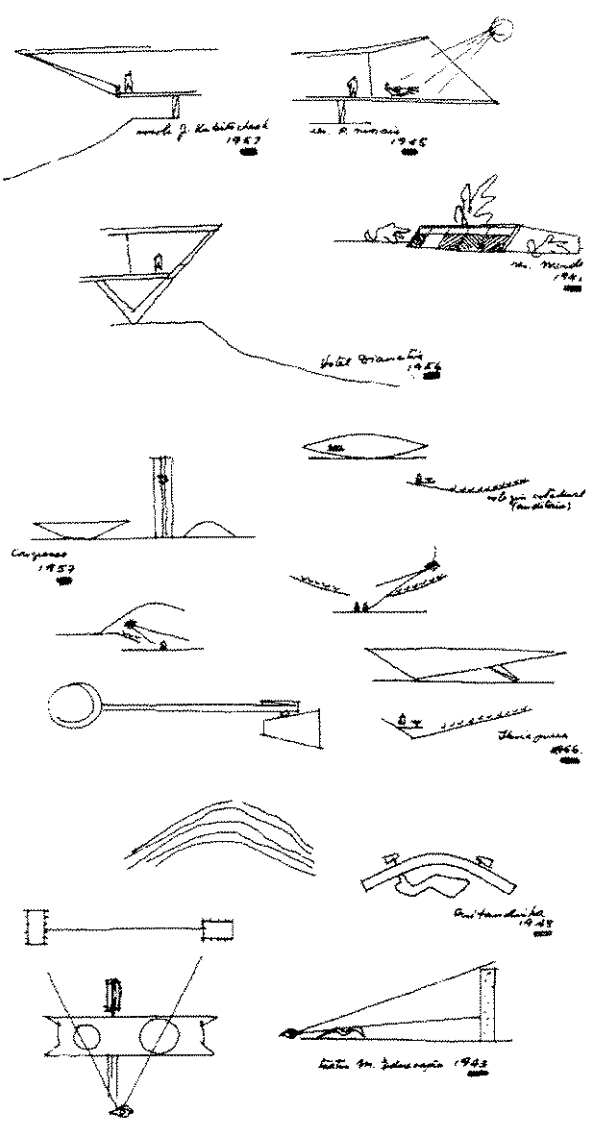
363 Igreja Nossa Senhora de Fátima, Superquadra Sul 307/308, Brasília DF. Oscar Niemeyer, 1958/1960. Foto de Abilio Guerra, 1994.



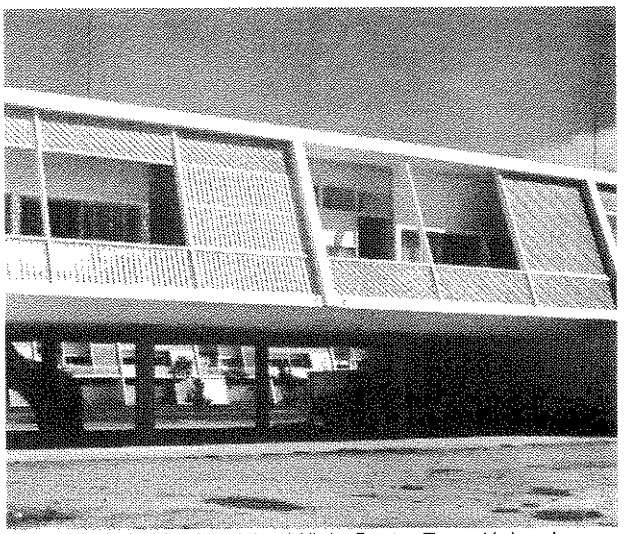
364 Congresso Nacional, Brasília DF. Oscar Niemeyer, 1958/60. Foto de Abilio Guerra, 1994.



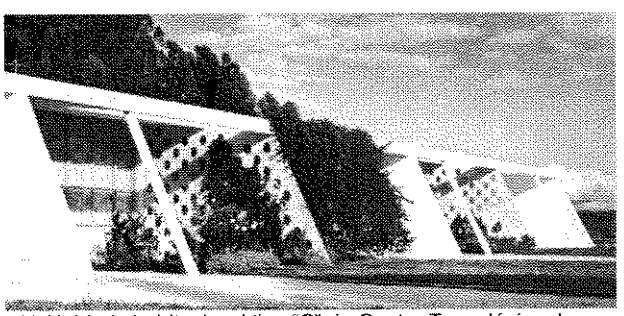
365 Parque do Flamengo, vista do jardim do Aquário, Rio de Janeiro RJ. Roberto Burle Marx, 1969. Fonte: OLIVEIRA, Ana Rosa de. Hacia la extravasaria: la naturaleza y el jardín de Roberto Burle Marx. Valladolid, tese de doutorado, Universidad de Valladolid, 1998.



366 Croquis de obras diversas. Oscar Niemeyer. Fonte: Acervo Sophia S. Telles.



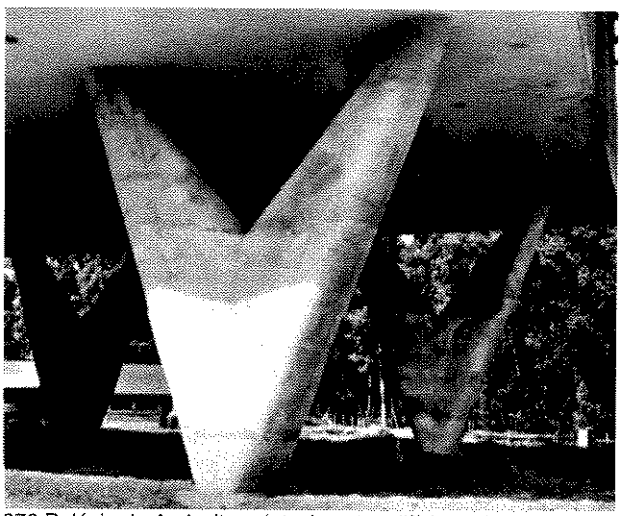
367Unidade habitacional tipo "A" do Centro Tecnológico da Aeronáutica, São José dos Campos SP. Oscar Niemeyer, 1947. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 135.



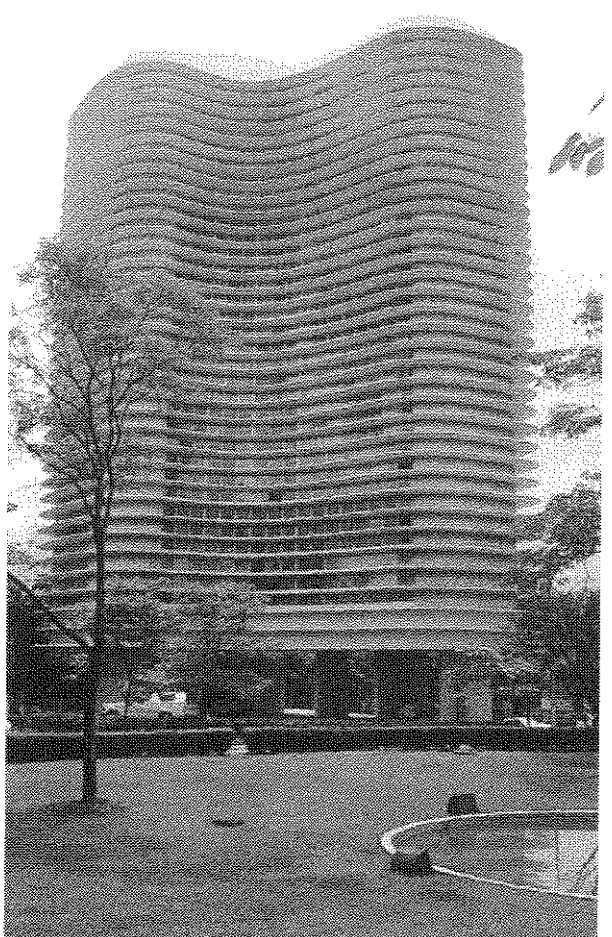
368 Unidade habitacional tipo "C" do Centro Tecnológico da Aeronáutica, São José dos Campos SP. Oscar Niemeyer, 1947. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 139.



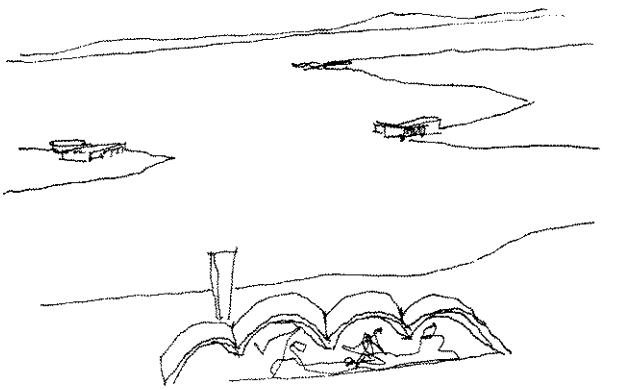
369 Bolsa do Trabalho, Bobigny, França. Oscar Niemeyer, 1976. Fonte: NIEMEYER, Oscar. *Meu sósia e eu.* Rio de Janeiro, Revan / Memorial da América Latina, 1992, p. 42.



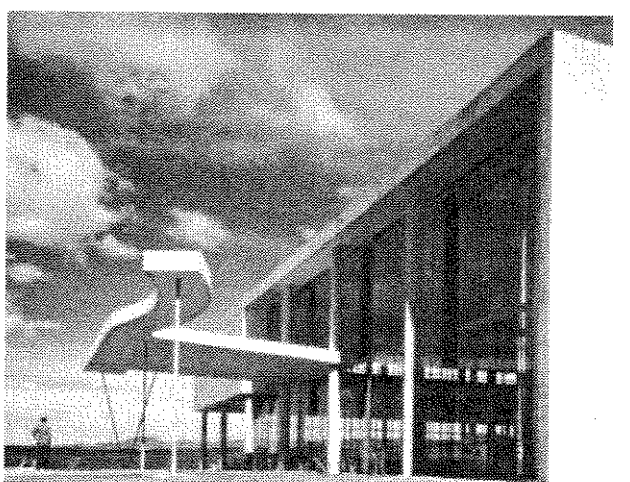
370 Palácio da Agricultura (atualmente edifício-sede do DETRAN-SP, desmembrado do Parque), Parque Ibirapuera, São Paulo SP. Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Hélio Uchoa e Eduardo Kneese de Mello, 1955. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil.* Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 212.



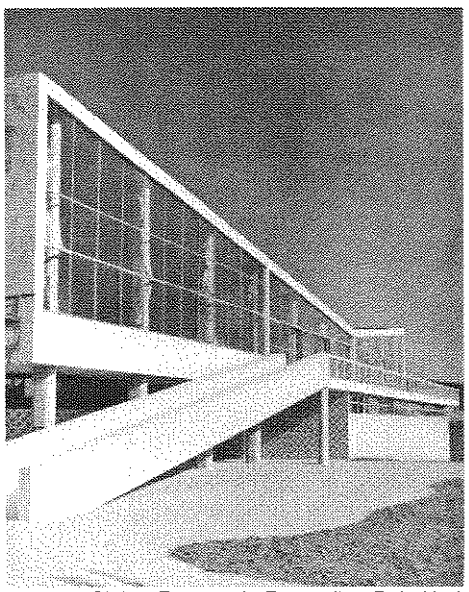
371 Prédio de apartamentos, Belo Horizonte MG. Oscar Niemeyer, 1954-60. Fonte: MEURS, Paul. *Brazilië. Laboratorium van architectuur en stedenbouw.* Roterdam, Nai Uitgevers, 1998, p. 103.



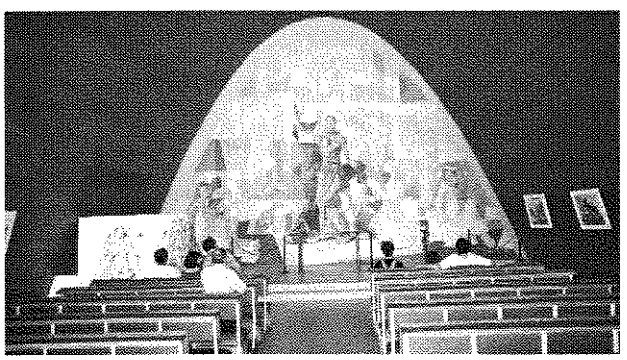
372 Conjunto arquitetônico do Parque da Pampulha, croquis, Belo Horizonte MG. Oscar Niemeyer, 1942. Fonte: NIEMEYER, Oscar. *Meu sósia e eu.* Rio de Janeiro, Revan / Memorial da América Latina, 1992, p. 94.



373 Cassino (atual Museu de Arte Moderna), Parque da Pampulha, Belo Horizonte MG. Oscar Niemeyer, 1942. Fonte: GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942.* N. York, The Museum of Modern Art, 1943, p. 182.



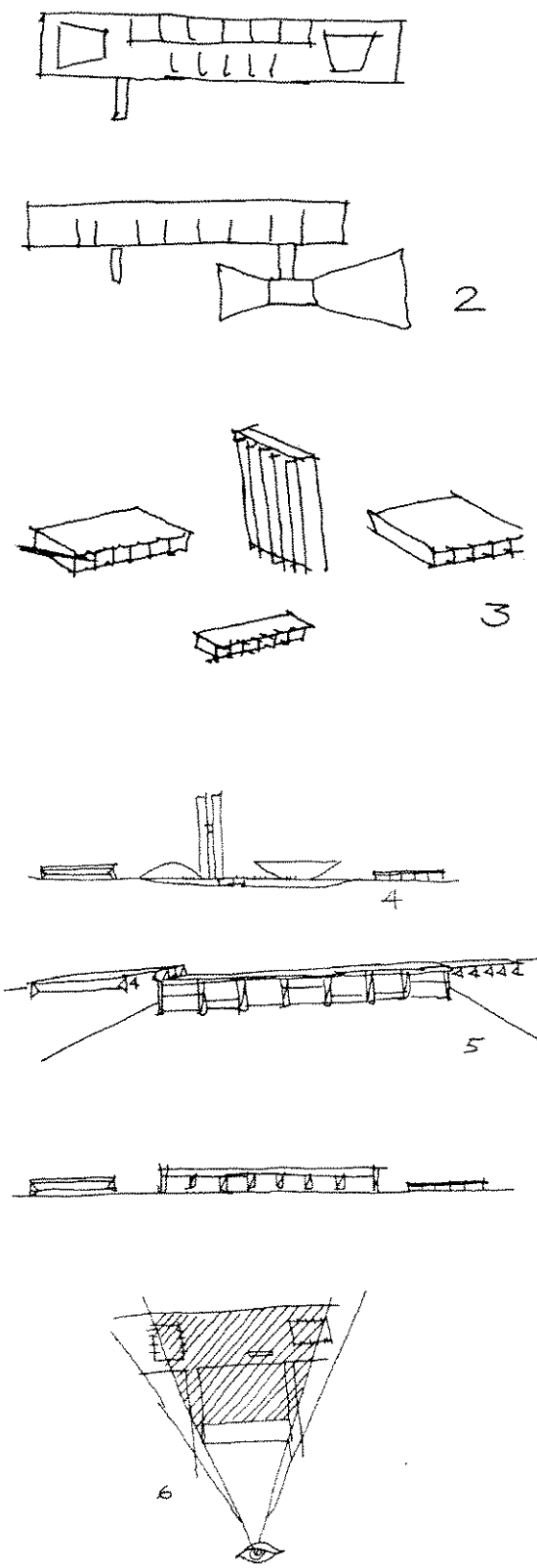
374 Iate Clube, Parque da Pampulha, Belo Horizonte MG. Oscar Niemeyer, 1942. Fonte: GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942.* New York, The Museum of Modern Art, 1943, p. 190.



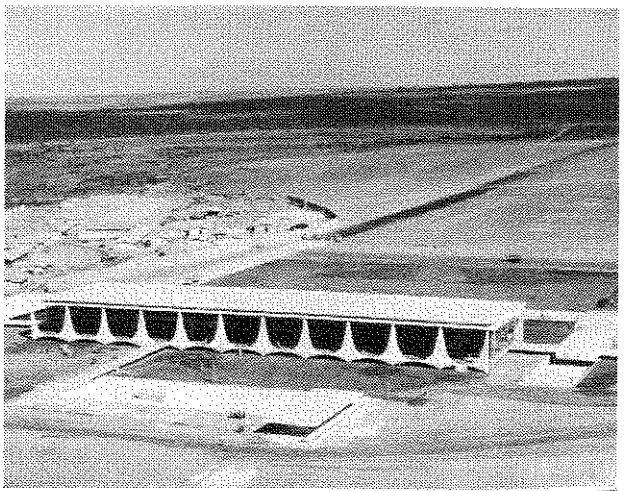
375 Igreja de São Francisco, Parque da Pampulha, Belo Horizonte MG. Oscar Niemeyer, 1943. Afresco do altar, com Cristo como amigo dos doentes, dos pobres e dos pecadores, de Cândido Portinari. Foto de Abilio Guerra.



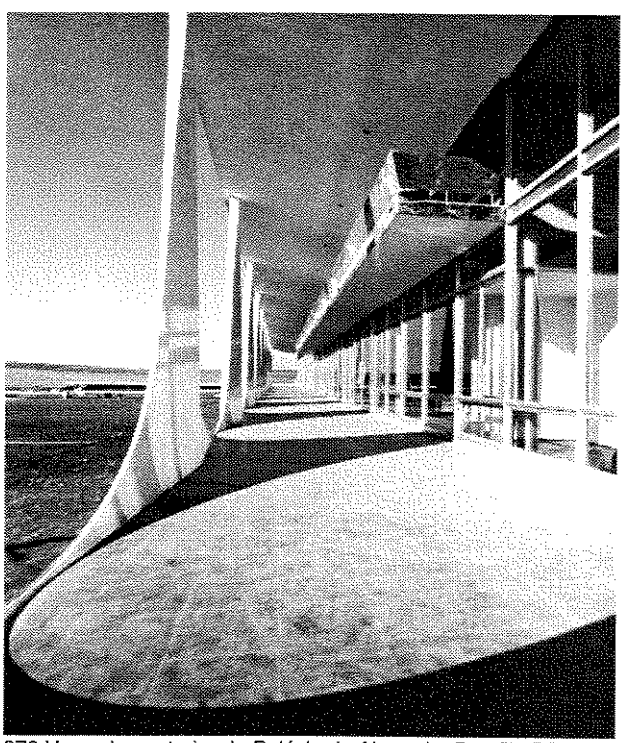
376 Oscar Niemeyer na varanda do Palácio do Alvorada. Foto M. M. Fontenelle. Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.



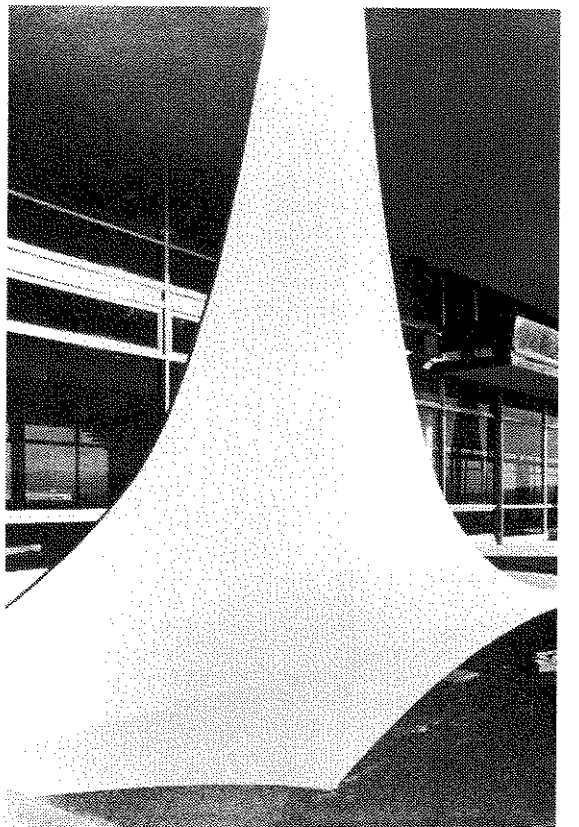
377 Croquis para Brasília. Oscar Niemeyer. Fonte: Acervo Sophia S. Telles.



378 Palácio do Alvorada em obras, Brasília DF. Oscar Niemeyer, 1957-58. Foto Peter Sheier. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.



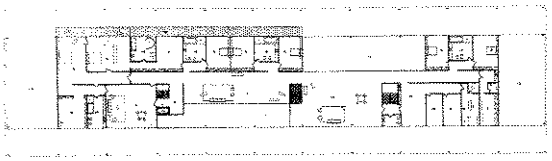
379 Varanda posterior do Palácio do Alvorada, Brasília DF. Oscar Niemeyer, 1957-58. Foto Peter Sheier. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.



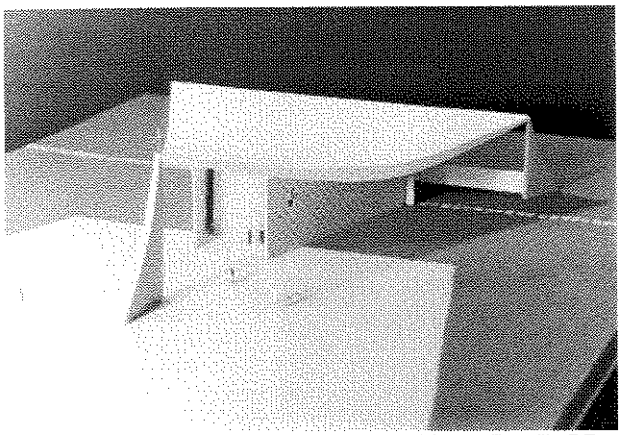
380 Palácio do Alvorada, Brasília DF. Oscar Niemeyer, 1957-58. Foto Peter Sheier. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.



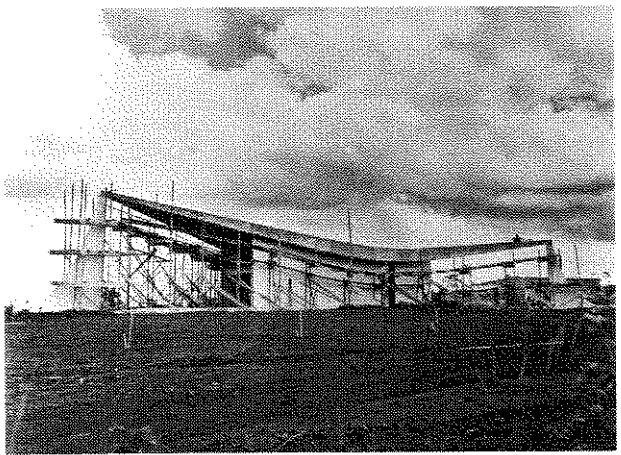
381 Interior do Palácio do Alvorada, Brasília DF. Oscar Niemeyer, 1957-58. Foto Peter Sheier. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.



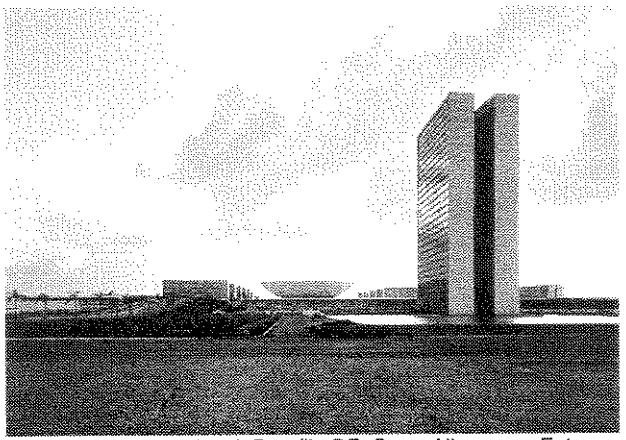
382 Planta baixa do Palácio do Alvorada, Brasília DF. Oscar Niemeyer, 1957-58. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



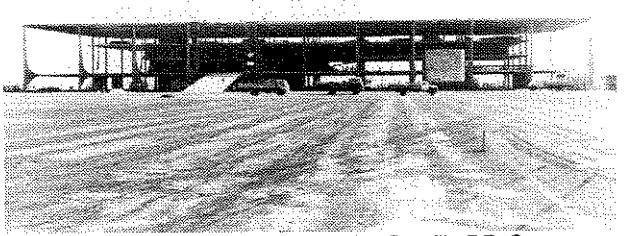
383 Maquete da Igreja Nossa Senhora de Fátima, Brasília DF. Oscar Niemeyer, 1957-58. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



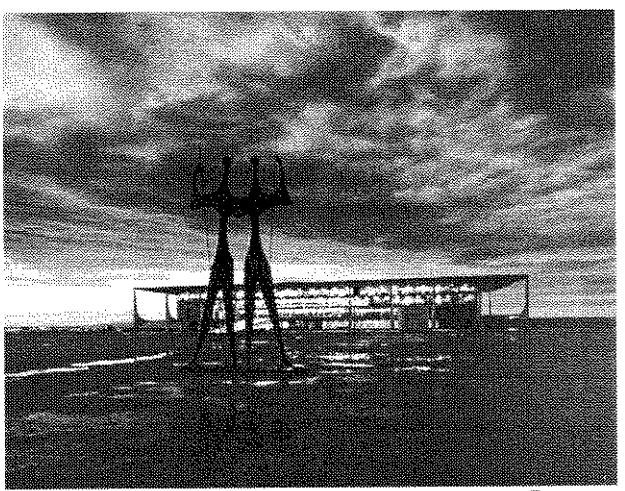
384 Capela de Nossa Senhora de Fátima em construção, Brasília DF. Oscar Niemeyer. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.



385 Congresso Nacional, Brasília DF. Oscar Niemeyer. Foto Marcel Gautherot. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.

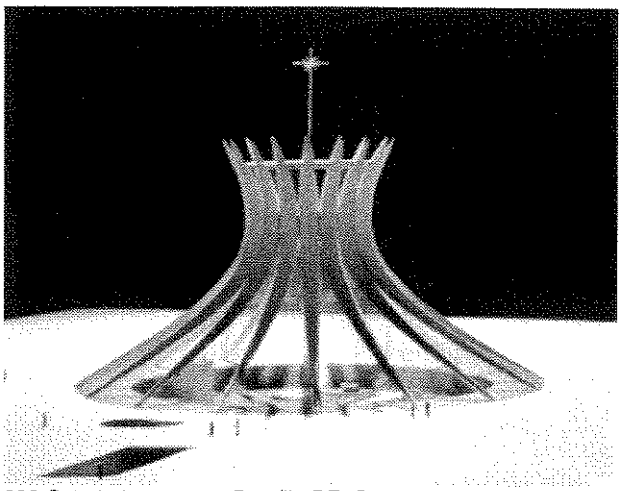


386 Palácio do Planalto em construção, Brasília DF. Oscar Niemeyer. Foto M. M. Fontenelle. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.

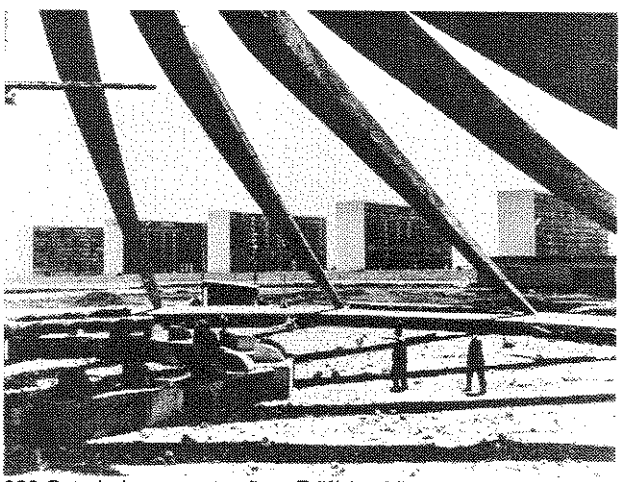


387 Palácio do Planalto, Brasília DF. Oscar Niemeyer. Foto Marcel Gautherot. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.

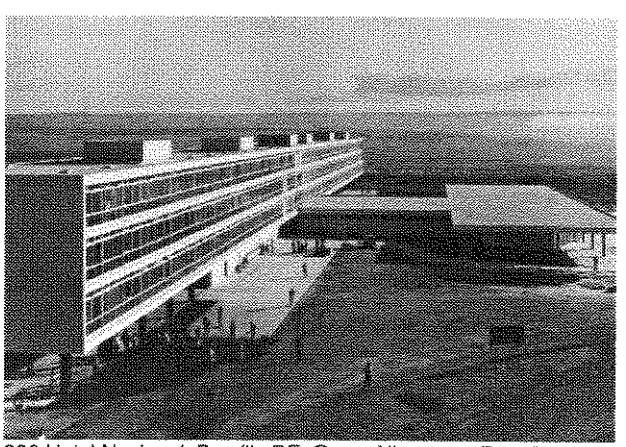
BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO



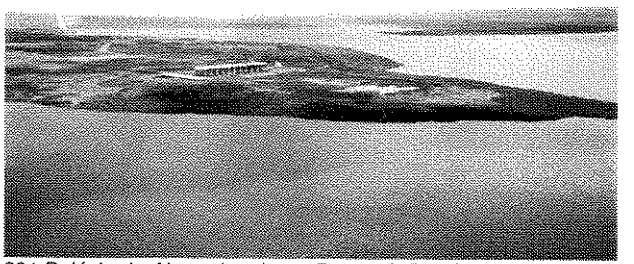
388 Catedral, maquete, Brasília DF. Oscar Niemeyer. Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 135.



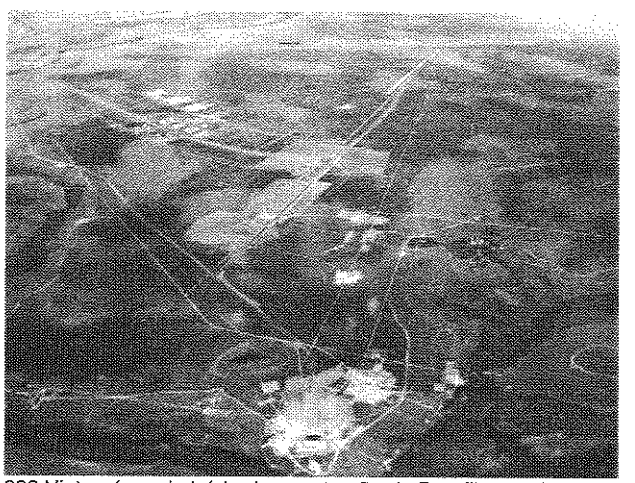
389 Catedral em construção e Edifícios Ministeriais ao fundo, Brasília DF. Oscar Niemeyer. Foto de autor desconhecido. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.



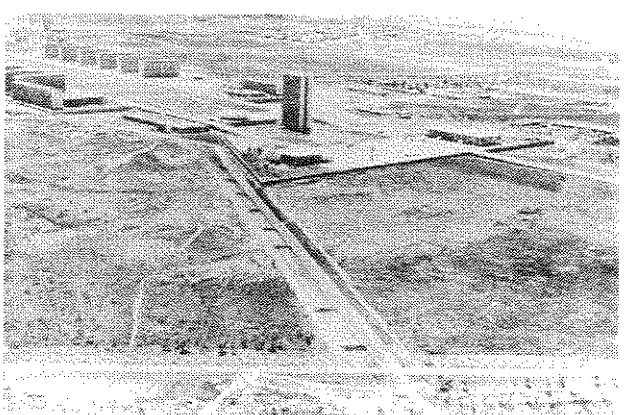
390 Hotel Nacional, Brasília DF. Oscar Niemeyer. Foto Peter Sheier. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.



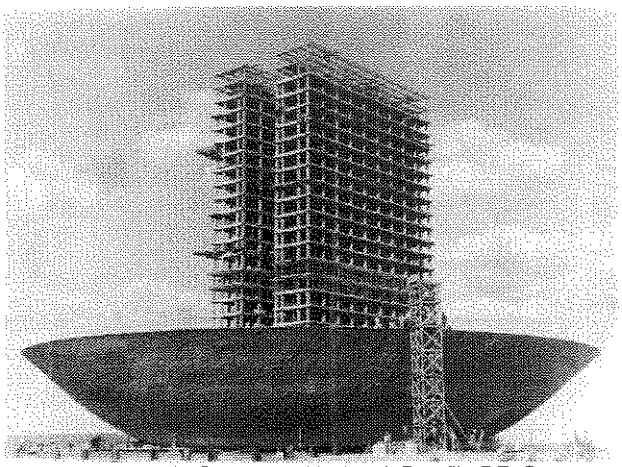
391 Palácio do Alvorada e Lago Paranoá, Brasília DF. Oscar Niemeyer, 1957-58. Foto de 10 de junho de 1960. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



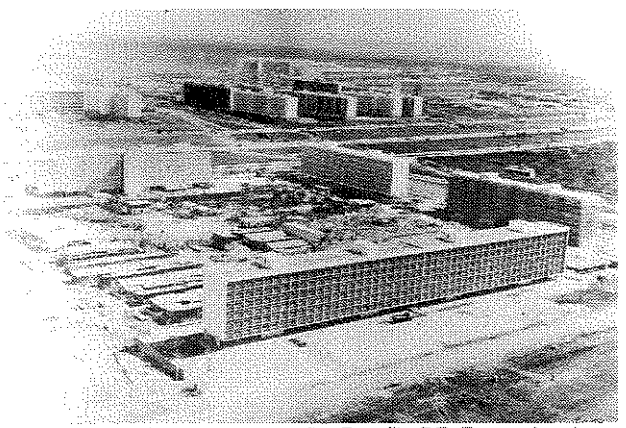
392 Vista aérea do início da construção de Brasília, tendo em primeiro plano o Palácio do Alvorada. Oscar Niemeyer, 1957-58. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



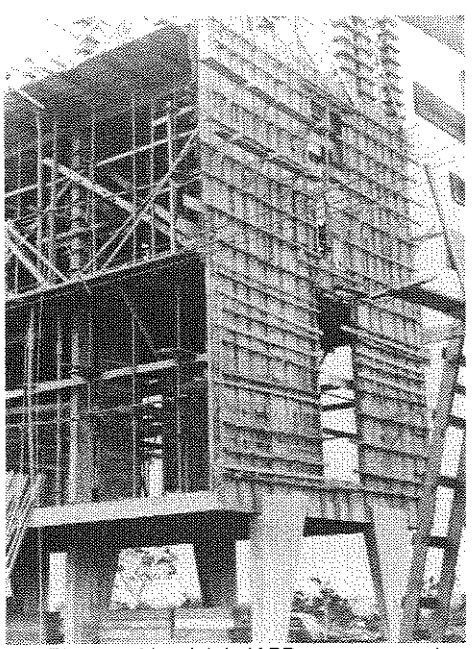
393 Praça dos 3 Poderes e Edifícios Ministeriais em construção, Brasília DF. Foto M. M. Fontenelle. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal.



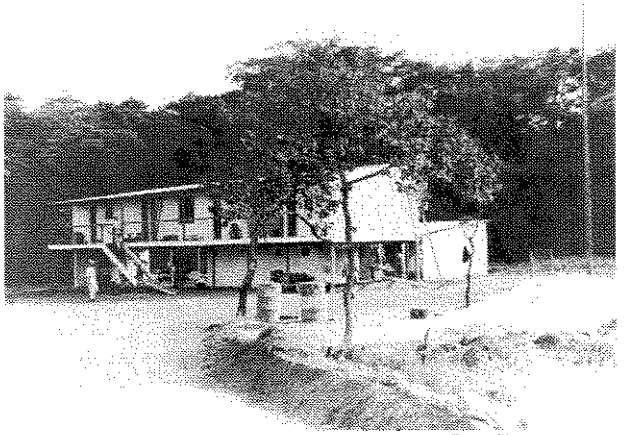
394 Construção do Congresso Nacional, Brasília DF. Oscar Niemeyer. Foto Agnor Gomes de Farias. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.



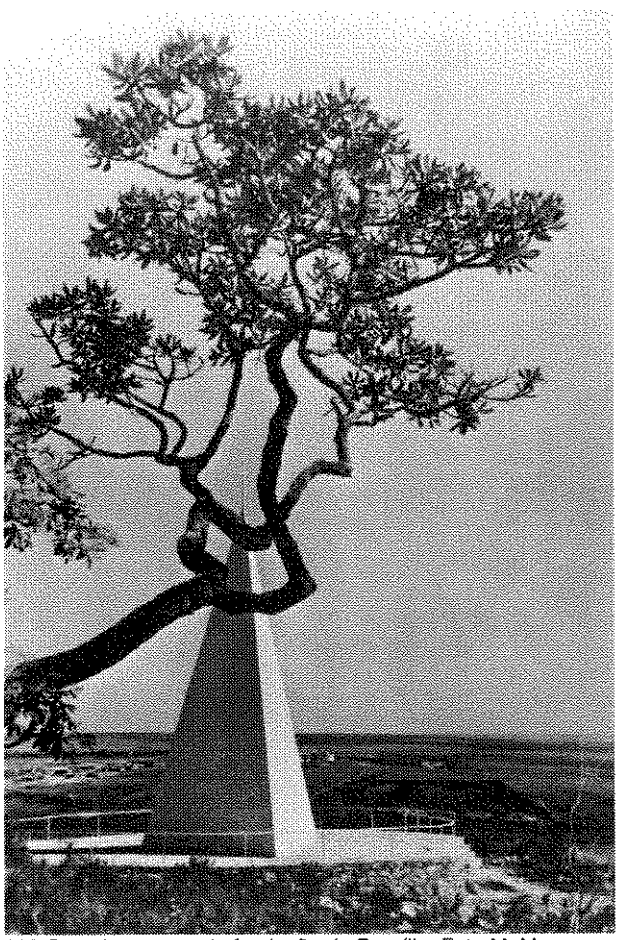
395 Superquadras em construção, Brasília DF. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



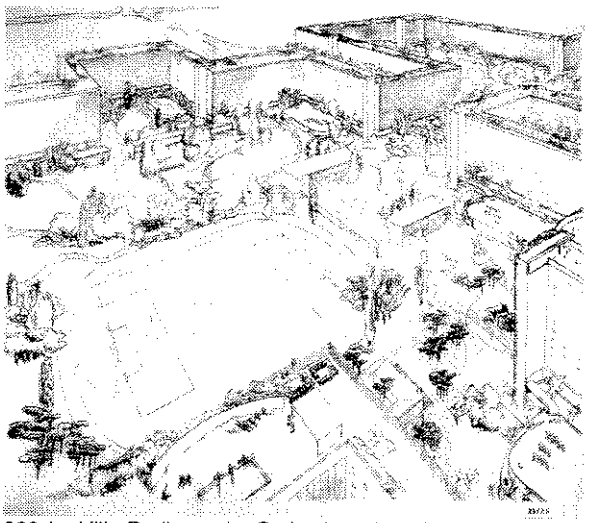
396 Bloco residencial do IAPB em superquadra em construção, Brasília DF. Oscar Niemeyer. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



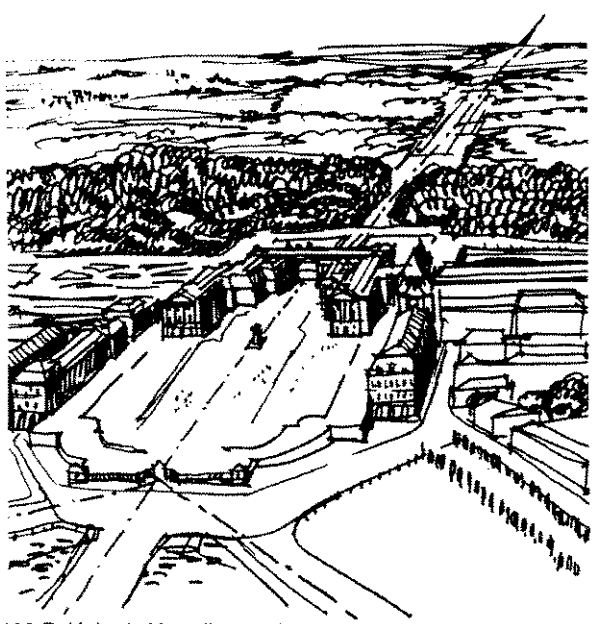
397 Catetinho, sede provisória do governo em Brasília e alojamento dos arquitetos, 1956. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



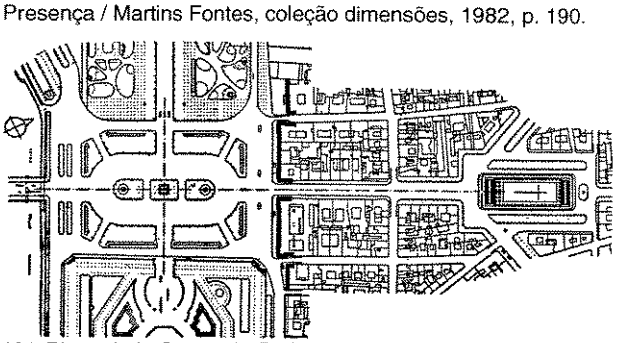
398 Cruzeiro, marco da fundação de Brasília. Foto M. M. Fontenelle. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.



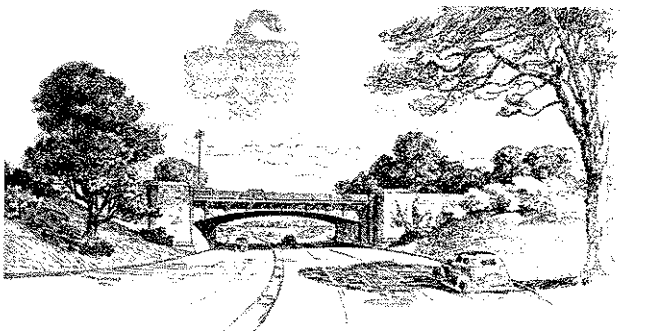
399 *La Ville Radieuse.* Le Corbusier, 1930. Fonte: SANTOS, Cecília Rodrigues dos et alii. *Le Corbusier e o Brasil.* São Paulo, Tessela / Projeto, 1987, p. 286.



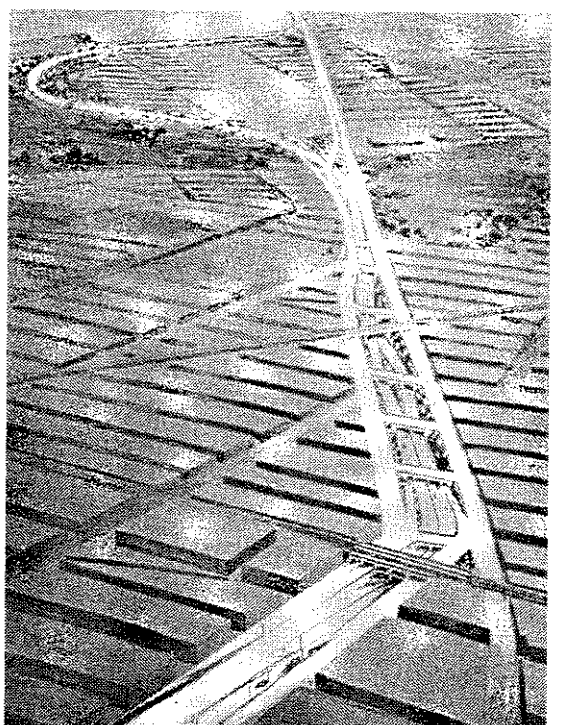
400 Palácio de Versalhes e eixo monumental, croqui de Fernando Chueca Goitia. Fonte: GOITIA, Fernando Chueca. *Breve história do urbanismo.* Lisboa / São Paulo, Editorial Presença / Martins Fontes, coleção dimensões, 1982, p. 190.



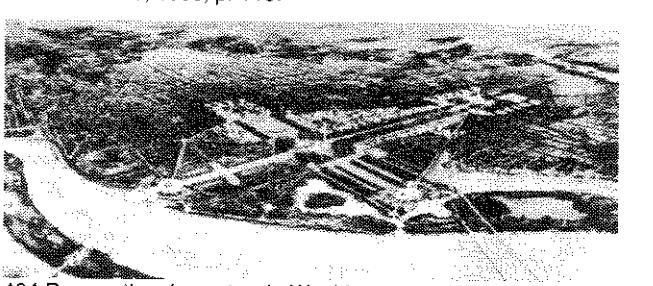
401 *Place de la Concorde*, Paris, 1755. Fonte: Leonardo Benevolo, "As origens da urbanística moderna", coleção dimensões, Editorial Presença / Martins Fontes, Lisboa / São Paulo, 1981, p. 27.



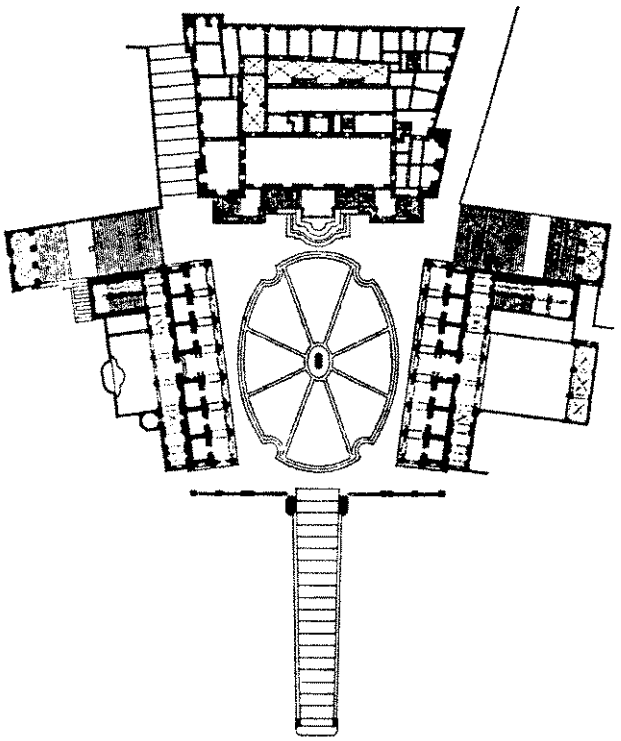
402 *Parkway.* Vista da Quens Approach, Nova York. Arquiteto A. Embury e Engenheiro O. H. Ammann, 1935-36. Fonte: TSIOMIS, Yannis (org.). *Le Corbusier. Rio de Janeiro 1929 1936.* Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1998, p. 115.



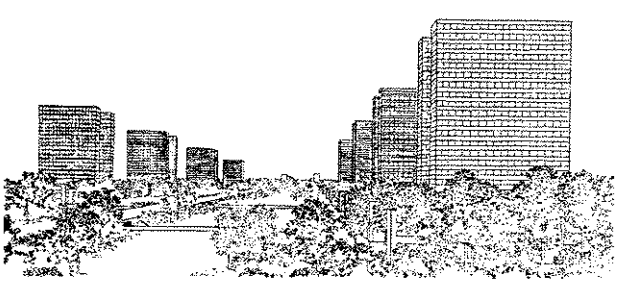
403 *Parkway*, vista da Quens Approach, Nova York. Arquiteto A. Embury e Engenheiro O. H. Ammann, 1935-36. Fonte: TSIOMIS, Yannis (org.). *Le Corbusier. Rio de Janeiro 1929 1936.* Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1998, p. 115.



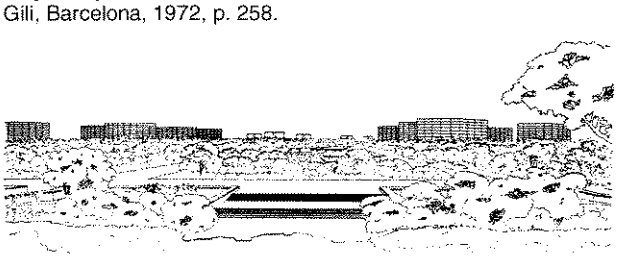
404 Perspectiva do centro de Washington, projeto elaborado pelo Senate Park Comission, 1902. Fonte: Manfredo Tafuri, "Projecto e Utopia", colecção Dimensões, Editorial Presença, Lisboa, 1985, p. 30.



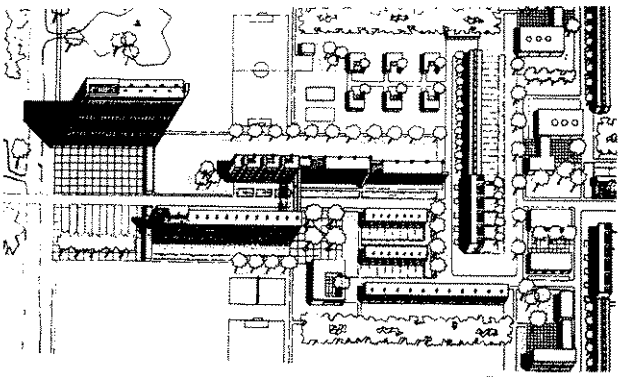
405 Praça de Campidoglio, Roma. Fonte: GOITIA, Fernando Chueca. *Breve história do urbanismo.* Lisboa, Editorial Presença / Martins Fontes, coleção dimensões, 1982, p. 113.



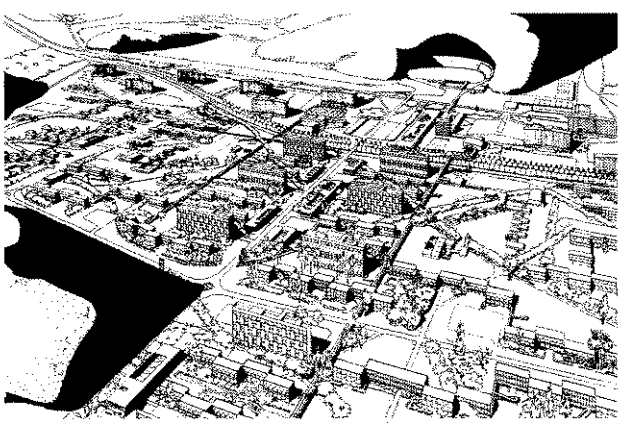
406 Zona administrativa e comercial da cidade descentrada. Ludwig Hilberseimer, 1933. Fonte: AYMONINO, Carlo. *Origenes y desarrollo de la ciudad moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p. 258.



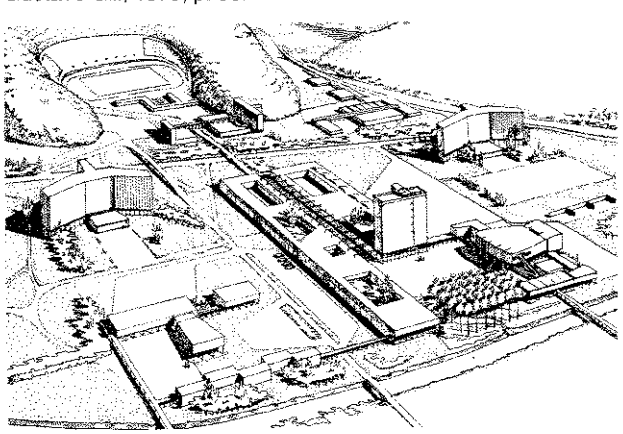
407 Parque de uma zona residencial, Chicago EUA. Ludwig Hilberseimer, 1950. Fonte: AYMONINO, Carlo. *Origenes y desarrollo de la ciudad moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p. 274.



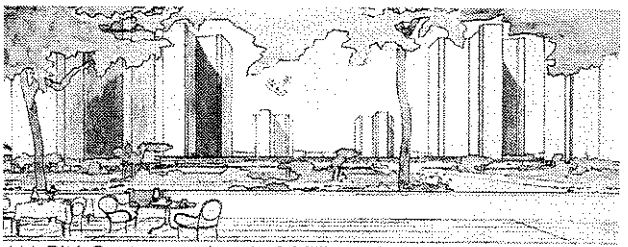
408 Projeto para Kennermerland, Holanda. Jacob Bakema e Van den Broek, 1959. Fonte: JENCKS, Charles. *Movimentos modernos em arquitetura.* Lisboa, Edições 70, coleção arquitectura e urbanismo n. 3, 1985, p. 287.



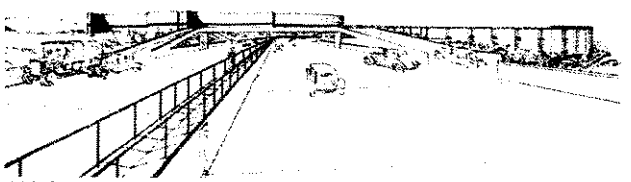
409 Cidade dos Motores, perspectiva aérea do setor residencial, com centro cívico e estádio ao fundo, entre Rio de Janeiro e Petrópolis. Josep Luis Sert e Paul Lester Wiener, 1945. Fonte: SERT, Josep Lluís. *Josep Ll. Sert.* Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 58.



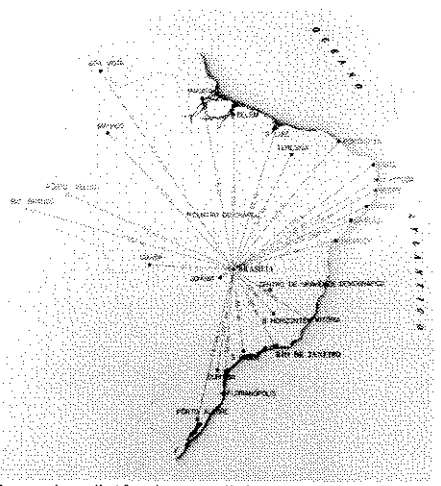
410 Cidade dos Motores, perspectiva aérea do centro cívico e estádio, entre Rio de Janeiro e Petrópolis. Josep Luis Sert e Paul Lester Wiener, 1945. Fonte: SERT, Josep Lluís. *Josep Ll. Sert.* Barcelona, Gustavo Gili, coleção estudio paperback, 1979, p. 58.



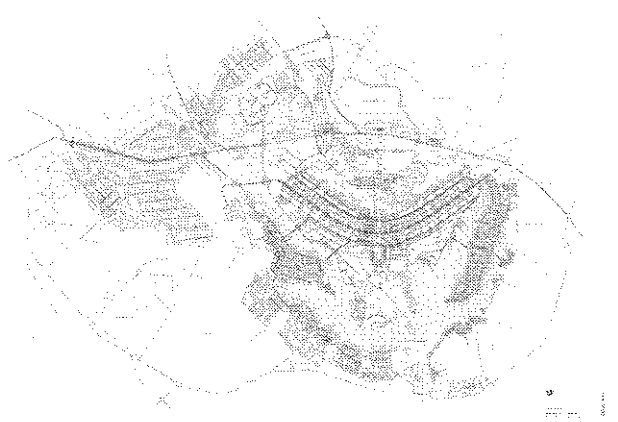
411 Cité Contemporaine de 3 Millions d'Habitants. Le Corbusier, 1922 (FLC 29711). Fonte: TSIOMIS, Yannis (org.). *Le Corbusier. Rio de Janeiro 1929 1936*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1998, p. 40.



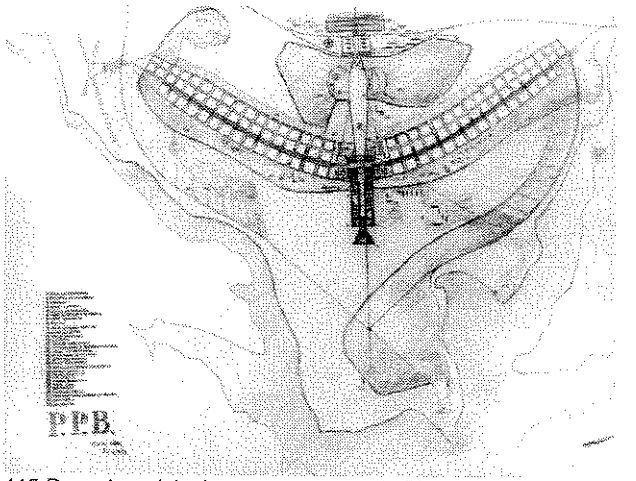
412 Auto-estrada na cota 100m do edifício-viaduto de Argel, projeto A. Le Corbusier, 1931-32. Fonte: TSIOMIS, Yannis (org.). *Le Corbusier. Rio de Janeiro 1929 1936*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1998, p. 40.



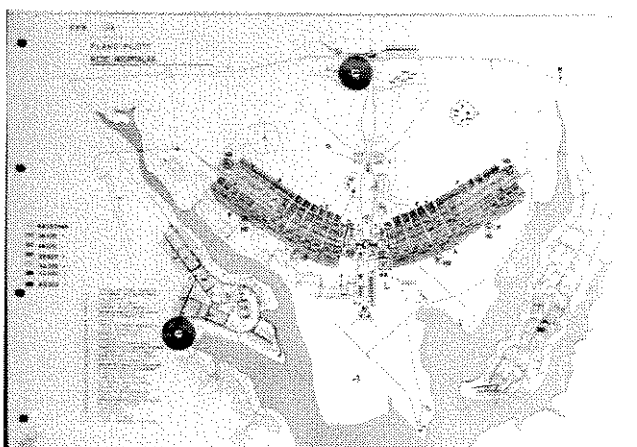
413 Mapa das distâncias em linha entre as capitais estaduais e Brasília. Foto de Mário Fontenelle. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



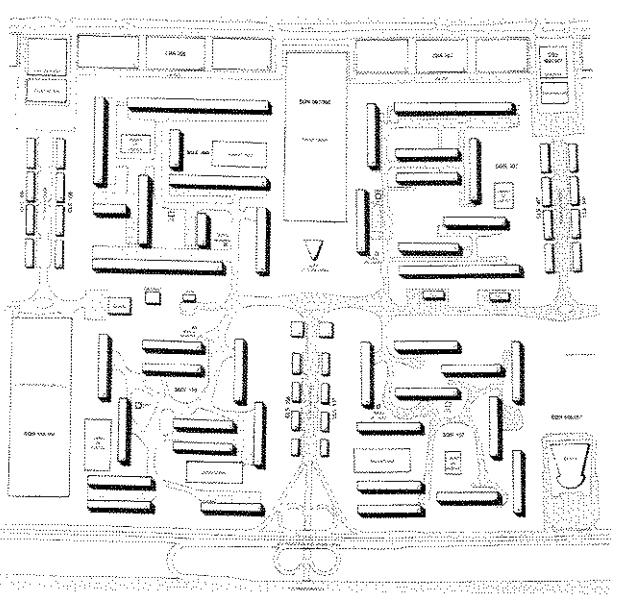
414 Planta geral de Brasília, situação em 1991. Fonte: CODEPLAN. Álbum de plantas urbanas do Distrito Federal. Brasília, 1991.



415 Desenho original para o concurso do Plano Piloto da nova capital do Brasil. Lúcio Costa, 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



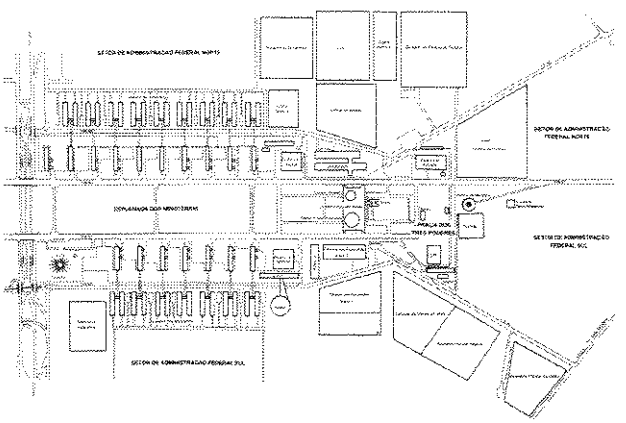
416 Plano Piloto para Brasília, desenvolvimento do projeto com o conjunto mais próximo do lago. Foto Mário Fontenelle. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



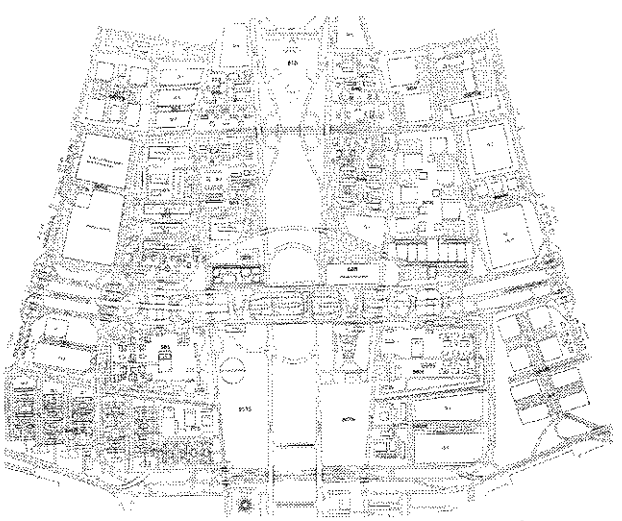
417 Brasília, Unidade de vizinhança. Fonte: CODEPLAN. Álbum de plantas urbanas do Distrito Federal. Brasília, 1991.



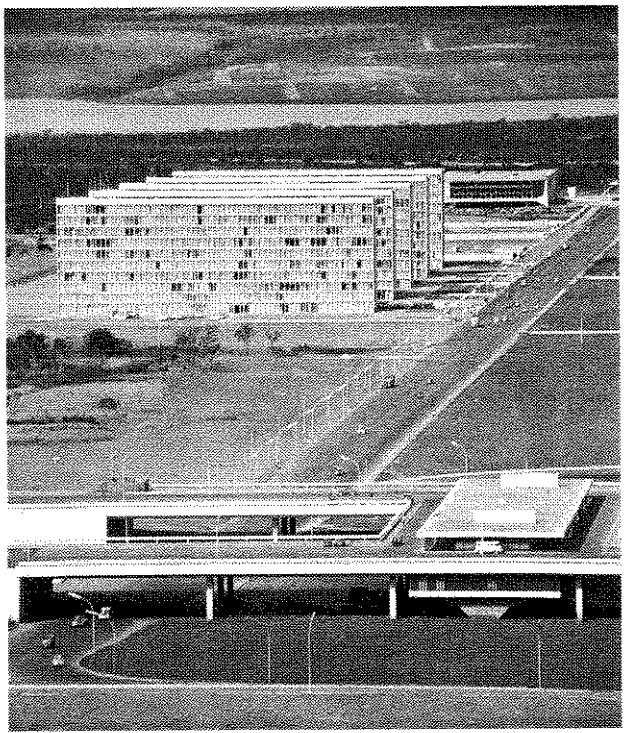
418 Brasília, superquadras da Asa Sul. Foto Duda Bentes, dezembro de 1990. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.



419 Brasília, Eixo Monumental, Ministérios e Praça dos 3 Poderes. Fonte: CODEPLAN. Álbum de plantas urbanas do Distrito Federal. Brasília, 1991.



420 Brasília, Eixo Monumental, área central com plataforma rodoviária. Fonte: CODEPLAN. Álbum de plantas urbanas do Distrito Federal. Brasília, 1991.



421 Brasília, Estação Rodoviária, Edifícios Ministeriais e Palácio do Planalto. Fonte: Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do DF.

P.P.B.

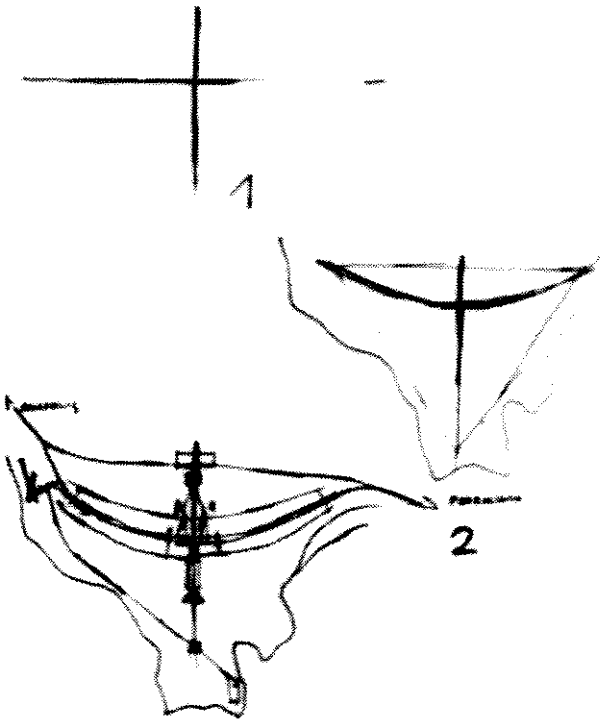
... JOSÉ BONIFÁCIO, em 1823, propõe a transferência da Capital para Goiás e sugere o nome de BRASILIA.

Desejo inicialmente desculpar-me perante a direção da Companhia Urbanizadora e a Comissão Julgadora do Concurso pela apresentação sumária do partido aqui sugerido para a nova Capital, e também justificar-me.

Não pretendia competir e, na verdade, não concorro, - apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada mas surgiu, por assim dizer, já pronta.

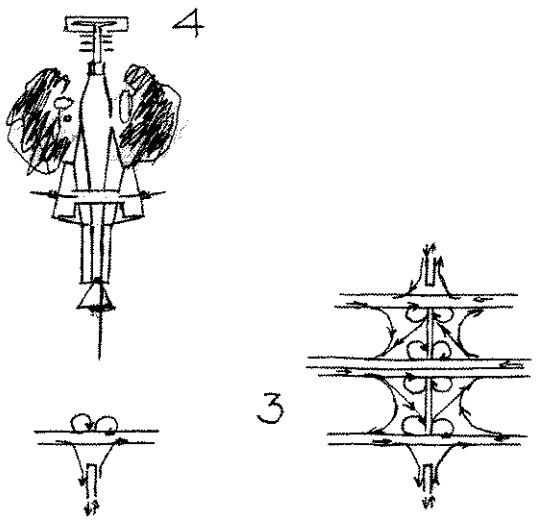
Compareço, não como técnico devidamente aparelhado, pois nem sequer disponho de escritório, mas como simples maquis do urbanismo, que não pretende prosseguir no desenvolvimento da idéia apresentada senão eventualmente, na qualidade de mero consultor. E se procedo assim candidamente é porque me amparo num raciocínio igualmente simplório : se a sugestão é válida, êstes dados, conquanto sumários na sua aparência, já serão suficientes, pois revelarão que, apesar da espontaneidade original, ela foi, depois, intensamente pensada e resolvida; se o não é, a exclusão se fará mais fàcilmente, e não terei perdido o meu tempo nem tomado tempo de ninguém.

422 Página inicial do Memorial Descritivo do projeto de Lúcio Costa para Concurso do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

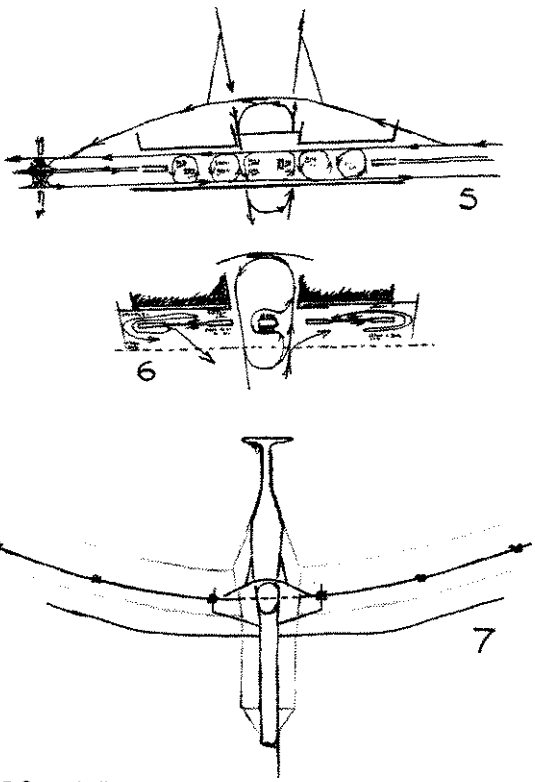


423 Croquis de Lúcio Costa para o Concurso do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil. Lúcio Costa, 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

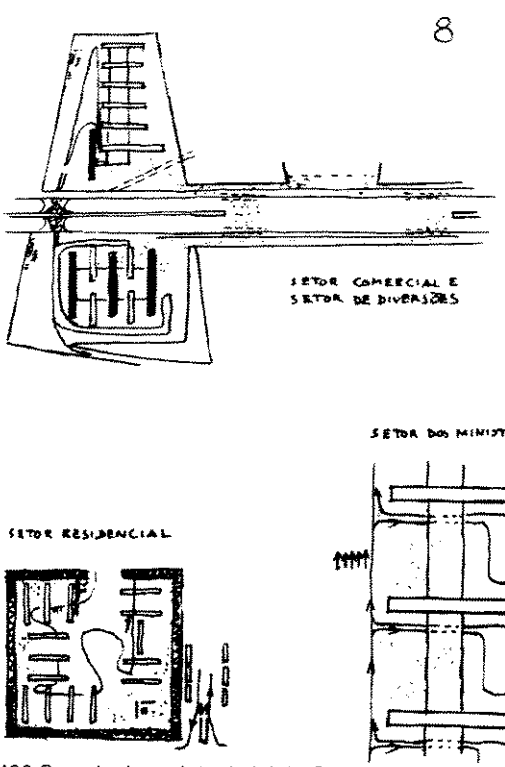




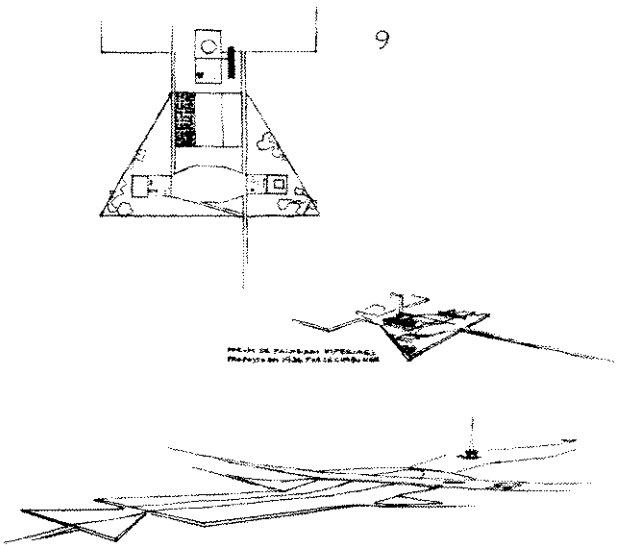
424 Croquis ilustrativos do Memorial Descritivo do projeto de Lúcio Costa para Concurso do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil. Lúcio Costa, 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



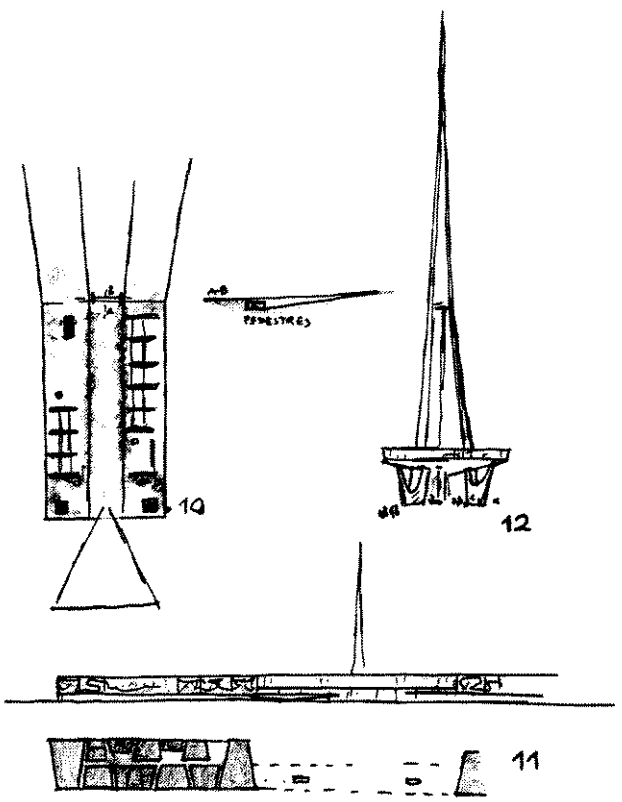
425 Croquis ilustrativos do Memorial Descritivo do projeto de Lúcio Costa para Concurso do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil. Lúcio Costa, 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



426 Croquis do projeto de Lúcio Costa para Concurso do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil. Lúcio Costa, 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



427 Croquis ilustrativos do Memorial Descritivo do projeto de Lúcio Costa para Concurso do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil. Lúcio Costa, 1957. Foto Mário Fontenelle. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



428 Croquis ilustrativos do Memorial Descritivo do projeto de Lúcio Costa para Concurso do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil. Lúcio Costa, 1957. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

