

**Capítulo 4**  
**Segunda fase do Modernismo (1924-1930): nacionalismo e**  
**brasilidade**

#### **4.1. Segunda fase do Modernismo: a busca da brasilidade adormecida**

Neste segundo momento de nosso modernismo, os intelectuais e artistas nele atuantes trouxeram, com vigor, um novo aspecto para nossa produção: a busca de sua brasilidade. Desta forma, o caráter ideológico ganhou relevo dentro da produção artística do período, que se estende de 1924 a 1930, orientado por um forte sentimento de nacionalismo, que encontrará diferentes expressões com cada um de nossos artistas. Para que se possa compreender esta mudança ocorrida, alguns fatores devem ser observados, tais como o momento político então vivido, a produção das correntes de vanguarda européias e o material ideológico já presente na cultura nacional.

- **MOMENTO POLÍTICO**: embora não seja possível definir com exatidão o ponto de interseção entre o surgimento de um forte nacionalismo em nosso modernismo e o momento político de então, faz-se necessário observar que a ocorrência de tal fato justamente no ano de 1924 não pode configurar um mero acaso. Em julho do referido ano, São Paulo viu-se invadida pelas forças rebeldes chefiadas por Miguel Costa e Isidoro Dias Lopes por um período de aproximadamente um mês, o que interferiu consideravelmente na sua sociedade. A Revolução de 1924 trouxe para as ruas da cidade intensos tiroteios entre as tropas federais e o grupo de rebeldes, além de grande algazarra e desordem, de forma que a população mais abastada acabou por se retirar da capital. Assim sendo, sua vida industrial, comercial e institucional viu-se paralisada. Os rebeldes traziam consigo intenções de implantar um novo regime que corrigisse o caráter autoritário e socialmente injusto do então vigente, questionando duramente o poder econômico dos grandes comerciantes e industriais. Embora sua passagem por São Paulo tenha sido relativamente breve - visto que se deslocaram para o Paraná a fim de unir forças com o contingente de Luís Carlos Prestes e partir em varredura do território brasileiro para libertar seus esquecidos sertões - deixou na capital paulista o embrião de um questionamento sobre as bases de nossa cultura. A arte então produzida estaria endereçada a quem? Uma vez que

a batalha estética já estava sendo vencida pelos artistas modernistas, visto sua paulatina porém gradativa aceitação por parte da sociedade, era preciso abandonar a postura elitista e alienada das grandes cidades para se voltar a um Brasil vasto em dimensões territoriais e culturais que estava sendo aos poucos descortinado aos olhos de nossos intelectuais.

- **VANGUARDA EUROPÉIA**: a partir de nosso padrão de importação cultural perpetuado por séculos, não é possível negar que tenhamos sido, novamente, influenciados pela produção artística das correntes de vanguarda européias. Estas se caracterizavam então pela busca do primitivo através do estudo de culturas exóticas, como as asiáticas e africanas, que traziam expressões não contaminadas pelos padrões clássicos e acadêmicos. O Brasil, através de seus intelectuais, também partiu em busca do seu primitivo, encontrando-o nos temas e nas linguagens indígena e negra. Assim sendo, expressando um eco das realizações da Europa, nosso modernismo foi conduzido ao encontro das realidades arcaicas ou primordiais da formação brasileira, supostamente puras e imaculadas, onde seria possível detectar, em tese, a verdadeira feição de nosso país.
- **CULTURA NACIONAL**: no período que antecede imediatamente o surgimento de nosso modernismo, é possível detectar em nossa produção cultural traços de um nacionalismo, o que pode ser verificado a partir da produção de autores consagrados, como Graça Aranha e Monteiro Lobato, por exemplo. Graça Aranha, que participou da Semana de Arte Moderna de 1922 emprestando a ela seu prestígio e notoriedade, exercia grande influência sobre os artistas modernistas e a essa época já havia escrito “A estética da vida” e “Metafísica brasileira”, onde buscou encontrar o traço definidor de nosso povo a partir da análise da miscigenação dos povos índio, negro e português. Monteiro Lobato, autor do célebre personagem “Jeca Tatu” (1918), também se preocupou com a realidade brasileira, porém voltando seu olhar não para a aristocracia ou o sertão, mas sim para a população do decadente Vale do Paraíba, o que dotou sua produção de um caráter regionalista, e até

ruralista. Apesar de sua indisposição para com os modernistas, seu prestígio literário faz crer que os intelectuais adeptos do modernismo tivessem contato com sua obra, de forma que esta estivesse presente na literatura de base de nossos intelectuais. Euclides da Cunha e seu memorável “Os sertões”, de 1902, também assume grande importância à medida que revela um Brasil até então desconhecido da população das grandes cidades, ampliando os horizontes daqueles que viviam em suas capitais europeizadas.

E quais seriam as características deste nacionalismo introduzido pelos modernistas em nossa produção cultural de maneira tão impositiva? Infelizmente, os intelectuais a ele dedicados não foram capazes de, neste momento, investigar e desdobrar as contradições presentes entre as classes sociais de então, dedicando-se a mitos e esteriótipos como sangue, força, terra, raça, nação, contribuindo, inconscientemente, para a construção de um ideário ufanista que após a Revolução de 1930 conduziria ao mascaramento dos reais problemas brasileiros. No entanto, ele foi responsável pelo levantamento de grandes valores de nossa história nacional, uma vez que propunha uma volta às origens, bem como a perpetuação de nosso folclore a partir da catalogação de inúmeras lendas, crenças, canções, etc., que eram de grande valor à nação que pretendia, a partir da compreensão de seu passado e da formação de seu povo, projetar-se no futuro.

Houve igualmente a valorização da criação de uma “língua brasileira” de forma a desenvolver um instrumento de trabalho que proporcionasse uma expressão com identidade, então adequada à busca do elemento nacional. Assim sendo, esta nova linguagem modernista, que unia e mesclava elementos nacionalistas à quebra da estrutura da linguagem passadista, apresentava como principais características: liberdade formal (a partir da utilização do verso livre e o abandono das formas fixas - como o soneto -, a incorporação da fala coloquial, ausência de pontuação - infringindo a gramática normativa -, simultaneidade de cenas como na pintura cubista, execução de colagens caóticas de idéias), atitude combativa diante de valores que consideravam ultrapassados, valorização de

fatos do cotidiano, incorporação das conquistas do progresso, reescritura de textos do passado, aproximação entre a linguagem da poesia e da prosa, metalinguagem (visto que questionavam a própria língua literária).<sup>62</sup>

Dentro desta busca de qual seria a essência do nacional, de sua brasilidade, surgiram divergências entre os intelectuais modernistas, causando uma segregação no Movimento. Embora este possa em seu segundo período, de uma maneira geral, ser caracterizado por uma forte tendência nacionalista, esta foi expressa de diferentes formas, com cada artista abordando o problema sob um ponto de vista e sugerindo uma solução, um encaminhamento, para se atingir a brasilidade almejada. Assim sendo, surgiram diversas correntes dentro de nosso modernismo, a saber:<sup>63</sup>

- Corrente (anarco)primitivista: representada pela Poesia Pau-Brasil (1924) e pela Antropofagia (1928) de Oswald de Andrade, contando também com a participação de Antonio de Alcântara Machado e Raul Bopp;
- Corrente nacionalista: abrangendo o grupo Verde-Amarelo (1925), a Escola da Anta (1927), Movimento Nhengaçu Verde-Amarelo (1929) e o Movimento da Bandeira (1936), do quais participaram Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado;
- Corrente regionalista: de Gilberto Freyre, Joaquim Inojosa e Jorge de Lima;
- Corrente espiritualista: que girava em torno da Revista Festa e que contou com a participação de Tasso da Silveira, Augusto Frederico Schmidt, Cecília Meireles e Murilo Mendes.

---

<sup>62</sup> FARACO, Carlos Emílio; MOURA, Francisco Marto. *Língua e literatura*. São Paulo. Editora Ática, 1995, v.3, p.93 a 96

<sup>63</sup> MATTOS, Geraldo; MEGALE, Lafayette. *Português 2º grau*. São Paulo. Editora FTD, 1990, v.3, p.39

A seguir, as principais correntes nacionalistas de nosso modernismo serão estudadas, porém é importante observar a análise que Ronaldo Brito fez de nossa brasilidade e de como ela se tornou então essencial para a definição de nosso modernismo a partir de 1924:

*“(...) Procurávamos acertar o compasso com uma história que, propositalmente, nos deixava para trás. Apesar de todo escândalo e toda a crise, as vanguardas faziam sentido na Europa. Um sentido às vezes negativo, escabroso até, mas afinal um sentido. Nós, a contrário, não fazíamos sentido: a nossa razão de ser era a Europa. Por isto buscávamos um sentido com a nossa vanguarda - a afirmação da identidade nacional, a brasilidade. Paradoxal modernidade: a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, enfim. Este era o nosso ‘Ser’ moderno.”<sup>64</sup>*

---

<sup>64</sup> BATISTA, marta Rossetti; BRITO, Ronaldo. *Modernismo*. Rio de Janeiro. Funarte, 1986 in \_\_\_\_\_. *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005, p.312

## **4.2. Oswald de Andrade: Manifesto Pau-Brasil e Antropofagismo**

Oswald de Andrade foi o responsável pela inauguração de uma nova fase de nosso modernismo, agora voltado de maneira intensa ao nacionalismo. Embora este aspecto já se encontrasse presente na produção moderna brasileira, apresentava-se ainda de maneira tímida e a partir de manifestações muito diversas, como as de Monteiro Lobato e Mário de Andrade. Foi com o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de 1924, que o modernismo brasileiro passou a reivindicar como um todo a valorização de nossa nacionalidade como forma de afronta ao modelo de importação da cultura européia, associada à busca do reconhecimento internacional sobre os valores brasileiros. Desta forma, nosso modernismo superou sua fase heróica de ruptura estética e adentrou em sua fase nacionalista.

No entanto, faz-se necessário compreender por que o nacionalismo apareceu neste momento da trajetória do modernismo brasileiro de forma tão acentuada, tendo a seu favor defesas tão acaloradas e um Manifesto imperativo. E, embora a pretensão de Oswald fosse afastar o máximo possível a produção brasileira dos acontecimentos europeus, mais uma vez, este importante e decisivo momento de nossa história está vinculado a eventos ocorridos no Velho Continente.

Como já foi visto anteriormente, havia na Europa uma forte corrente primitivista que permeava as manifestações artísticas das correntes mais diversas. Sua fonte de inspiração se encontrava nos países africanos, asiáticos e americanos, o que acabou por conferir ao primitivismo europeu um caráter de exotismo que visava romper com a estética acadêmica através da valorização da cultura do outro. Assim sendo, a França, país cuja cultura tornou-se modelo copiado pelas mais variadas nações, abriu-se para a expressão de outros continentes, abrigando muitos de seus artistas e incentivando-os a valorizar a própria cultura, revendo processos de colonização histórica e questionando séculos de discurso

eurocêntrico. Muitos países foram assim nacionalizados a partir do cosmopolitismo francês.<sup>65</sup>

Isto se deu porque as correntes artísticas, sobretudo o Dadaísmo, Cubismo e Surrealismo, almejavam “*romper com a moral coercitiva e a lógica reducionista no processo artístico*”.<sup>66</sup> Desta forma, a imagem do bárbaro índio e negro foi utilizada como símbolo de uma ruptura artística onde a influência do intelecto seria dispensada através da devoração canibal da tradição, dos valores moralistas e da arte burguesa. Assim, a arte se voltaria a um estado natural e intuitivo, abrindo caminho para uma expressão anticivilizatória, irreverente e agressiva. Adriano Bitarães Netto assim se refere à adoção do canibal como símbolo dentro da arte européia:

*“Parodiando e ridicularizando a concepção de que o estrangeiro é sempre dotado de um primitivismo animalesco, enquanto os europeus são, por excelência, os escolhidos para catequizar, educar, higienizar e ordenar o mundo, os discursos satíricos, produzidos nos manifestos e obras literárias, elegeram o canibal como ícone para transformar tais tabus no novo totem do ideário que se vinha constituindo. Por ser ainda uma imagem que causava desconforto e pânico, o ritual antropofágico passou a circular nas artes como um adequado instrumento de agressão para se criticar a sociedade capitalista, a arte acadêmica e o conceito de civilização dos europeus. Segundo os intelectuais, a antropofagia disfarçada que vinha ocorrendo na Europa era muito mais bárbara e selvagem do que a praticada pelas tribos da América, da África e da Oceania.”*<sup>67</sup>

Uma vez que os intelectuais brasileiros encontravam-se em constante contato com a produção européia, é de se esperar que tais idéias primitivistas os afetassem, assim como havia acontecido com o futurismo de Marinetti. No entanto, se no início de nosso modernismo buscava-se uma atualização estética que permitisse ao Brasil estar no mesmo compasso que a Europa, agora os artistas brasileiros se conscientizavam de que sua produção não era inferior à estrangeira, mas sim um digno elemento de exportação.

---

<sup>65</sup> NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo. Annablume, 2004. p.19

<sup>66</sup> Ibidem. p.23

<sup>67</sup> Ibidem. p.27



Alicerçados pelos estudos da antropologia, psicanálise, filosofia e movimentos de vanguarda europeus, nossos intelectuais descobriram que a nacionalidade não era uma postura de mau-gosto, mais sim bem-vinda. O trecho abaixo, extraído de uma carta escrita por Tarsila do Amaral à sua família, bem ilustra este momento:

*“Paris, 19 de abril de 1923.*

*(...) Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição do seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense. (...)<sup>68</sup>*

Desta forma, quando Oswald de Andrade dirigiu-se à Europa, acabou por descobrir seu próprio país, como nos conta Paulo Prado: *“(...) do alto de um atelier da Place Clichy - umbigo do mundo -, descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia.”<sup>69</sup>*

E foi em consonância com as realizações europeias, e também muito tocado pela publicação dos relatos produzidos pelos cronistas dos séculos XVI e XVII, como Pero Vaz Caminha, Hans Staden, Jean de Léry, etc., que Oswald de Andrade produziu em 1924 o Manifesto da Poesia Pau-Brasil, publicado no *Correio da Manhã* em 18 de março. A partir deste momento, Oswald opôs-se frontalmente ao passadismo, mas não a um passado genérico e sim ao seu lado “doutor” que escondia, dado o recorrente processo de transplantação cultural, o verdadeiro passado brasileiro. Era preciso se regional, no sentido

---

<sup>68</sup> AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo. Editora 34; Edusp, 2003 in \_\_\_\_\_. *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005, p.176

<sup>69</sup> BONET, Juan Manuel. *Iluminações brasileiras*. In SCHWARTZ, Jorge (org). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo. FAAP, 2002. p.18

de nacional, e puro em sua época. Para tal, foi necessário desconstruir a cultura brasileira, excluindo a camada mistificadora de cultura importada, para então construir uma nova visão da realidade, redescobrimo o país. Neste momento, sé seria possível ser moderno se se fosse nacional. Dentro do combate à falsa cultura – a cultura importada – os principais alvos do Manifesto foram o romantismo e o naturalismo enquanto ideais representativistas do século passado. Abaixo alguns trechos do Manifesto da Poesia Pau-Brasil serão transcritos a fim de representar suas idéias principais.

*“A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.*

*O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo.*

*Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.*

-----

*Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias.*

*A língua sem arcadismos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.*

-----

*Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros. Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau Brasil, de exportação.*

-----

*Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, de caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.*

*Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A Pleyela. E a ironia eslava compôs para a Pleyela. Stravinsky.*

*A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.*

*Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.*

-----

*O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.*

-----

*Uma nova perspectiva:*

*A outra, a de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão óptica. Os objetos distantes não diminuam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.*

-----

*Uma nova escala:*

*A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.*

-----

*Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.*

*Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.*

*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.*

-----

*Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.*

-----

*Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações.*

*Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau Brasil.*

-----

*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.*

-----

*O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.*

-----

*O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.*

-----

*A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.*

-----

*Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau Brasil.*<sup>70</sup>

Porém, em 1928 Oswald de Andrade dá uma nova guinada em sua produção e inaugura a fase antropofágica do modernismo brasileiro. Sua inspiração partiu de um quadro que ganhou de Tarsila, como nos conta a própria pintora:

“Outro movimento, o antropofágico, resultou de um quadro que, a 11 de janeiro de 1928, pintei para presentear Oswald de Andrade, que, diante daquela figura monstruosa de pés colossais, pesadamente apoiados na terra, chamou Raul Bopp para com ele repartir o seu espanto. Perante esse quadro, a que deram o nome de Abaporu - antropófago -, resolveram criar um movimento artístico e literário radicado na terra brasileira.”<sup>71</sup>



pés fincados no chão, o verde e o sol  
Fig. 28 – Tarsila do Amaral – *Abaporu*

<sup>70</sup> ANDRADE, Oswald. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. In *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1924 in \_\_\_\_\_ . *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005, p.221 a 224

<sup>71</sup> AMARAL, Tarsila do. *Catálogo da exposição Tarsila 1918-1950*. São Paulo. Museu de Arte Moderna, 1950 In SCHWARTZ, Jorge (org). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo. FAAP, 2002. p.147

A partir deste momento, Oswald deixa de lado o lirismo otimista que caracterizava a fase da poesia Pau-Brasil, penetrando mais a fundo na realidade do país, atualizando-o porém conservando suas raízes. Uma vez que o brasileiro deveria assimilar as conquistas da cultura européia, pois estas eram as contingências de seu tempo, que o fizesse ferozmente, à moda de seu selvagem nativo. Mario Pedrosa, ao referir-se às transformações ocorridas nas pinturas de Tarsila neste período bem resume o espírito deste novo momento:

*“Tarsila entra então numa nova espécie de expressionismo simbólico que contrasta com a maneira lírica, decorativa da fase anterior. As suas figuras já não saem da poesia popular. Até então as deformações das imagens, santos e personagens populares de sua iconografia, obedeciam apenas a uma estrita necessidade técnica de transposição para a superfície plana do quadro. Agora, porém, as deformações valem por si mesmas, como simbolização da imaginária antropofágica. Abaporu representa bem essa vontade de violar as proporções naturais dos seres vivos e reais. A antropofagia nasceu dessa figura. E com ela acabou a linha de desenvolvimento plástico que vem diretamente da Semana de Arte Moderna.”<sup>72</sup>*

O movimento antropofágico propunha uma revisão do retrato amplo do país, sugerindo uma nova perspectiva, um novo caminho a ser trilhado. Como na Poesia Pau-Brasil, Oswald assume uma postura de repúdio à cultura importada da Europa, porém agora se relacionando com ela de forma mais complexa: por um lado, os elementos desta cultura importada são destruídos pela deglutição, porém por outro lado são mantidos na realidade brasileira a partir de um processo de transformação/absorção de alguns destes elementos (digestão antropofágica). Desta forma, a proposta antropofágica apresenta-se em dois níveis: o de diagnóstico - onde a falsa visão do Brasil é destruída -, e o da cura - onde a integração edifica uma nova nação.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e Modernos (org. Otília Arantes)*. São Paulo. Edusp, 1998 in \_\_\_\_\_. *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005, p.289

<sup>73</sup> DE MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro. Edições Graal, 1978. p.143 e 156

Embora o ritual antropofágico estivesse fortemente presente nas propostas artísticas européias, como foi visto anteriormente, Oswald inseriu esta imagem de maneira diferente na cultura brasileira. Se na Europa o objetivo dos artistas era chocar a sociedade, afrontar a arte consagrada e romper estruturas e paradigmas, o objetivo de Oswald era salvaguardar os valores da identidade cultural brasileira. Dentro do ritual canibal oswaldiano, o gesto de comer sobrepunha-se ao de ser comido, de forma a recolocar o Brasil no cenário mundial vencendo o imperialismo europeu. A imagem do canibal surgiu assim como novo totem a explicitar a verdadeira origem da identidade nacional brasileira, tão deturpada pela cultura européia a nós imposta.<sup>74</sup> Desta forma, Oswald subverteu a imagem do “bom selvagem”, tão cultuada na literatura do século XIX, transformando-o em um selvagem que estaria disposto a absorver a cultura estrangeira. Utilizou-se também da *“ausência de Fé, Lei e Rei, a poligamia, o ócio, a nudez, a inexistência da propriedade privada, da divisão em classes e da exploração pelo trabalho”*<sup>75</sup> para reverenciar um modelo utópico de sociedade, criticando assim o caos do sistema capitalista de então. Porém este olhar para o nativo do passado não deixava de se relacionar com as idéias de futuro e progresso, como nos mostra Adriano Bitarães Netto:

*“A teoria antropofágica oswaldiana propunha o estado natural da existência, analisado e promulgado pelos discursos antropológicos, mas sem perder de vista o progresso, a máquina e a técnica. Com base na dialética de Hegel e no bárbaro tecnizado de Keyserling, o antropófago modernista estruturou o retorno ao primitivo e o diálogo com o futurismo. Segundo Oswald, a humanidade passou pelo homem primitivo (tese), depois chegou ao homem histórico/civilizado (antítese) para finalmente alcançar seu momento máximo, transformando-se no homem natural tecnizado da era atômica (síntese). (...)”*<sup>76</sup>

Segundo a visão de Oswald, era necessário construir um rótulo para o Brasil a fim de que se pudesse legitimar uma nação autônoma e original, uma vez que o rótulo exime as diferenças

<sup>74</sup> NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo. Annablume, 2004. p.54 e 55

<sup>75</sup> Ibidem. p.50

<sup>76</sup> Ibidem. p.52

sociais, étnicas, econômicas e culturais em prol de uma homogeneização da sociedade.

Seguem abaixo trechos do manifesto Antropófago:

“Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

-----

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

-----

Tupy, or not tupy that is the question.

-----

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

-----

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

-----

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade prelógica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

-----

Queremos a revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

-----

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

-----

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

-----

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

-----

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

-----

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

-----

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

-----

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipejú

-----

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

-----

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o.

-----

Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

-----

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

-----

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu:- É a mentira muitas vezes repetida.

-----

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

-----

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

-----

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

-----

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

-----

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

-----

A luta entre o que se chamaria Incriado e Criatura - ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor quotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras



elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

-----

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: - Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

-----

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições em sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

-----

Em Piratininga.

Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.”<sup>77</sup>

Desta forma, a antropofagia de Oswald reivindicava um processo de colonização às avessas, onde o homem se despiria da cultura do ocidente, juntamente com seus tabus. Uma vez que a imposição da razão e do artifício havia trazido o caos à sociedade, caberia ao canibal reverter esta situação ensinando aos filósofos e demais letrados. E aos que afirmavam que Oswald estava a copiar a Europa ele rebatia dizendo que o que acontecia era exatamente o contrário: a Europa sustentava seu saber a partir das civilizações americanas, africanas e asiáticas. Nossa antropofagia era, portanto original, enquanto que a européia era importada.

A partir de todos os conceitos acima analisados, vemos que Oswald de Andrade incentivou o Brasil a conhecer seu passado e a se orgulhar dele, produzindo material cultural atualizado com o pensamento internacional mas ao mesmo tempo fiel à tradição nacional, o que possibilitou que nossos artistas e intelectuais tivessem uma atuação autóctone e digna de exportação. Desta forma poderiam colocar-se de igual para igual com os artistas

---

<sup>77</sup> ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. In Revista de Antropofagia. São Paulo, 1928 in \_\_\_\_\_. *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005, p.227 a 231

européus, não mais imitando seus padrões culturais ou subordinando-se a eles, mas sim sendo autênticos. Pela primeira vez o processo de importação cultural era invertido, com nossos artistas influenciando a Europa, o que abriu admirável precedente à cultura brasileira, possibilitando que ela, em outros tempos e outras circunstâncias, também se valesse desta nova autonomia ideológica conquistada.

### **4.3. Outras versões do nacional: Mario de Andrade e Verde-Amarelismo**

Porém a valorização da identidade nacional encontrou outras expressões em nosso modernismo que não a antropofagia de Oswald de Andrade. Se esta comungava com os conceitos surrealistas ou dadaístas da arte, o Expressionismo inspirou outra figura central de nosso modernismo, Mario de Andrade, em sua busca de elaboração de um projeto moderno e ao mesmo tempo nacional.

A atuação de Mario afastou-se do manifesto, das reivindicações teóricas, calcando-se em uma “obra ação” condizente com sua visão mais realista e menos otimista dos fatos. Uma vez que o Expressionismo colocava-se entre o mundo exterior e o lirismo do indivíduo, permitia uma tomada de posição qualificada perante a realidade, o que fez com que Mario vislumbresse a possibilidade de uma arte voltada para o social e para a ação que se relaciona diretamente com a linguagem nacional, sem contudo se afastar do contexto internacional. A relação do artista com a sociedade geraria uma estética nacional que, assumindo e enfatizando suas características próprias, afastar-se-ia naturalmente dos modelos exteriores.<sup>78</sup>

O encontro de Mario com a nacionalidade brasileira se deu de forma definitiva a partir das três viagens que fez pelo país que, embora tenham sido poucas, conduziram-no à medula do Brasil. A primeira delas, ocorrida em 1924, destinou-se a investigar o Estado de Minas Gerais e suas manifestações barrocas; a segunda, desenvolvida de maio a agosto de 1927, percorreu o Amazonas; e a terceira, de fins de 1928 a início de 1929, dedicou-se ao nordeste do país a fim de registrar seus elementos folclóricos. Sua postura fortemente analítica perante os fatos, possibilitou um levantamento de caráter científico de lendas,

---

<sup>78</sup> FABRIS, Annateresa. *Figuras do moderno (possível)*. In SCHWARTZ, Jorge (org). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo. FAAP, 2002. p.46, 47

tradições e costumes típicos do Brasil, evitando que estes se perdessem ou diluíssem ao longo do tempo, gerando inestimável registro de nossa nacionalidade.

Do conhecimento acumulado em suas viagens surgiu em 1928 uma de suas mais importantes obras: *Macunaíma*. Mário de Andrade não a identificou como romance, mas sim como rapsódia, isto é, uma obra que se utilizou da colagem de elementos da cultura popular tradicional, normalmente perpetuados através de narrativas orais. Desta forma, a obra apresentou lendas, ditos, provérbios, superstições, etc., em uma tentativa de traçar um panorama do Brasil e do homem brasileiro. Seu personagem principal - Macunaíma, o herói sem nenhum caráter - surgiu como personificação do brasileiro através da imagem de um índio cheio de malandragem e preguiça. Maria da Conceição Castro assim resume a narrativa de *Macunaíma*:

*“A narrativa se inicia com o nascimento de Macunaíma, na tribo dos Tapanhumas. Feio, pequeno, negro, preguiçoso, Macunaíma, nada tem em comum com os heróis das histórias tradicionais. Sem caráter, mente para os irmãos, mata a mãe e parte pelo mundo afora, abandonando sua tribo. Conhece Ci, a mãe do mato, com quem se casa. Ci morre e Macunaíma recomeça sua viagem, levando consigo um amuleto que ela lhe dera: o Muiraquitã. Perde o amuleto, que é encontrado pelo gigante Piaimã, transformado no respeitável Venceslau Pietro Pietra, habitante de São Paulo. Macunaíma vem a São Paulo tentar recuperar o amuleto, devendo para isso derrotar o gigante - misto de canibal, colonizador e imigrante. Influenciado pela metrópole, Macunaíma descaracteriza-se, perdendo a ligação com suas raízes. Derrota Piaimã, recupera o amuleto, mas logo o perde novamente, ao retornar à selva. Sua tribo não existe mais e Macunaíma, solitário, sobe aos céus, transformando-se na constelação da Ursa Maior.”*<sup>79</sup>

Se o modernismo de Mário de Andrade teve origem nos conceitos universais do modernismo internacional, foi no plano nacional que ele se realizou. Em sua obra, o Brasil entra pelos sentidos à medida que descreve, com grande vigor plástico e cromático, os elementos da natureza brasileira: cores, formas, aromas, temas, fauna e flora nacionais eram assim revelados com esplendor.

---

<sup>79</sup> CASTRO, Maria da Conceição. *Língua & Literatura*. São Paulo. Editora Saraiva, 1993, v. 3. p.133,134

*“Jiguê era muito bobo e no outro dia apareceu puxando pela mão uma cunhã. Era a companheira nova dele e chamava Iriqui. Ela trazia sempre um ratão vivo escondido na maçaroca dos cabelos e faceirava muito. Pintava a cara com araraúba e jenipapo e todas as manhãs passava coquinho de açai nos beijos que ficavam totalmente roxos. Depois esfregava limão-de-caiena por cima e os beijos viravam totalmente encarnados. Então Iriqui se envolvia num manto de algodão listrado com preto de acariúba e verde de tatajuba e aromava os cabelos com essência de umiri, era linda.”<sup>80</sup>*

É preciso neste momento destacar a grande diferença conceitual que existe entre a brasilidade formulada por Mario e por Oswald de Andrade. Para Mario, a defesa da nacionalidade se dava a partir do levantamento dos elementos que compunham o acervo cultural da nação, enquanto que para Oswald, e demais defensores da Antropofagia, a brasilidade era uma espécie de substrato da nação, devendo se apreendida de forma intuitiva. Mario de Andrade portou-se como um exímio pesquisador, chegando a colocar de lado o setor da criação artística de sua obra em prol de um refinado e detalhado estudo da cultura brasileira, o que o colocava em frontal oposição à postura de Oswald, que era demolidora em relação à sabedoria e aos estudos. O que se vê é o embate entre a intuição defendida por Oswald e a construção de uma pesquisa disciplinada defendida por Mario. Mesmo não compreendendo o posicionamento oswaldiano, Mario aderiu ao Movimento Pau-Brasil por preferir se colocar ao lado daqueles que lhe pareciam ter as melhores posições no momento. Porém, suas diferenças conceituais ficam claras no texto que escreve a respeito da “falação”, forma como se referia ao Manifesto Antropófago:

*“Aliás, a falação que encabeça o livro é um primor de inconsistência cheia de leviandades. Indigestão de princípios e meias-verdades colhidas com pressa de indivíduo afobado. Falação de sargento patriota, baracafusada de parolagem sem ofício. Sobretudo essa raiva contra a sabença. Pueril. O. de A. desbarata com o que cita ‘Vergílio pros tupiniquins’ no mesmo período, citando ‘as selvas selvagens’ de Dante pros tupinambás. Questão de preferência de tribo talvez. Preconceitos pró ou contra erudição não valem um derréis. O difícil é saber saber. De resto a falação exemplifica o que ela tão justamente se revolta contra: é escritura dum naufrago na erudição. Porque essa volta ao*

---

<sup>80</sup> ANDRADE, Mario de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte. Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1997. p.13

*material popular, aos erros do povo, é desejo de verdade erudita e das mais. O. de A. sabe delas e num átimo se aternurou sem crítica por tudo o que é do povo, misturando, generalizando. E se contradizendo no mesmo escrito, que é o único jeito mesmo de ter contradição.”<sup>81</sup>*

Neste momento em que o modernismo brasileiro começou a se ramificar em diferentes correntes, é importante ressaltar o posicionamento do Verde-Amarelismo e Grupo da Anta com relação à nacionalidade. O grupo Verde-Amarelo, encabeçado por Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo, opunha-se fortemente ao nacionalismo de Oswald, tachando-o de importado. Seu posicionamento era ufanista, sendo logo associado ao Integralismo, versão brasileira do nazi-fascismo. O grupo posteriormente se autodenominou Grupo da Anta ao eleger tal animal como símbolo nacional. Sua produção girou em torno do Brasil tupi e do Brasil colonial, ressaltando seu estado de alma primitivo, enaltecendo o paraíso perdido habitado pelo bom selvagem. Seu posicionamento xenófobo prendia-se aos valores autênticos da nação, repudiando o diálogo com as vanguardas européias e distanciando-se definitivamente dos discursos e ações de Oswald e Mario de Andrade.

Apesar das divergências existentes entre as correntes do modernismo brasileiro, é fundamental perceber que a questão da nacionalidade e da brasilidade estava fortemente em pauta. Mesmo sendo abordados de diferentes maneiras, estes aspectos possibilitaram que a arte brasileira assimilasse os conceitos da arte européia, porém agora os transformando a partir das necessidades e condicionantes locais. Nossos intelectuais, ao valorizarem a cultura nacional, criavam um produto passível de exportação e, sobretudo, fruto de nossa autonomia intelectual, possibilitando a fixação de um produto brasileiro no cenário internacional.

---

<sup>81</sup> **In** DE MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro. Edições Graal, 1978. p.91

#### **4.4. 1929 e a crise do café: mudanças sociais, políticas e econômicas**

29 de outubro de 1929, data da quebra da bolsa de Nova York, marcou o início de uma nova fase do cenário econômico-político mundial: a “grande depressão”, que durou até 1933, tomou de assalto a economia das grandes potências internacionais e acabou por afetar drasticamente a economia brasileira, com conseqüências também nos planos político e social do país.

A essa época, os Estados Unidos apresentavam um cenário econômico consolidado e muito próspero, impulsionado por suas indústrias e pelo saldo da Primeira Guerra Mundial, favorável a este país uma vez que as nações européias envolvidas nos conflitos haviam se tornado suas credoras. Desta forma, a grande produção industrial, o baixo nível de desemprego e a expansão da produção agropecuária levaram a um clima de euforia justificável. No entanto, a paz alcançada pelos países da Europa Ocidental permitiu que estes retomassem suas atividades industriais e agropecuárias, o que fez com que não mais existisse consumo para uma produção americana tão dilatada.

Repentinamente, a produção, não somente americana mas também européia, teve que ser freada, fazendo com que retrocedesse a índices comparáveis aos do final do século XIX, tanto no que se refere à produção de bens de capital, quanto bens de consumo. Outro aspecto importante do período foi a destruição maciça de riquezas em uma tentativa desesperada de frear a tendência à baixa dos preços. Desta forma, nos Estados Unidos, lavouras de algodão foram destruídas (cerca de 25% da área ocupada por este cultivo no país), criações de bovinos e ovinos foram dizimadas, safras de trigo e milho foram utilizadas com combustível nas locomotivas em substituição ao carvão, navios foram vendidos como

sucatas. No período de 1929 a 1933, mais de nove mil bancos americanos foram à falência, com redução de 87% na cotação das ações.<sup>82</sup>

A crise interna da economia dos países ocidentais também afetou o comércio internacional. Uma vez que cada país precisava vender suas mercadorias, o cenário internacional transformou-se em uma arena de disputas acirradas, com cada país buscando preservar o seu mercado para os produtos de suas próprias indústrias, gerando uma avalanche de medidas protecionistas.

Os orçamentos federais sofreram fortes déficits, resultantes da redução das receitas fiscais e do aumento de subsídios nas principais empresas em uma tentativa de impedir a diminuição da produção, de níveis já muito baixos. Porém, tais medidas não foram suficientes para deter o crescimento do desemprego, que atingiu índices alarmantes, nem para conter a redução dos salários, impulsionando grandes contingentes populacionais a uma condição de miséria. Também é válido ressaltar que a exportação de capitais sofreu cortes drásticos: no período entre 1928 e 1932, a aplicação de libras da Inglaterra no exterior caiu de 105,5 milhões para 25,8 milhões, enquanto que os Estados Unidos deixaram de aplicar 1,3 bilhões de dólares para reduzir este índice para 26 milhões, isto é, 2% do que era antes.<sup>83</sup>

Com tamanha crise atingindo as grandes potências internacionais, é de se esperar que suas colônias, bem como os países exportadores de produtos primários, fossem afetados, como ocorreu com o Brasil. A exportação brasileira sofreu uma redução dramática, bem como o preço médio de seus principais produtos exportados - café, açúcar e cacau. O governo federal comprou, em 1932, 7 milhões de sacas de café para seus estoques, o que não foi o bastante para impedir a queima de 72 milhões de sacas, quantidade suficiente para

---

<sup>82</sup> \_\_\_\_\_ . Enciclopédia mirador internacional. São Paulo. Melhoramentos, 1987, v.6. p.3004

<sup>83</sup> *Ibidem*.



abastecer o mercado internacional por cerca de três anos. Porém a crise de 1929 não afetou apenas a economia brasileira, uma vez que afetou substancialmente a organização da sociedade e da política do país, agindo como um catalisador da revolução que ocorreria em 1930.

A bem da verdade, o Brasil já enfrentava crises internas ao longo de toda a década de 20, quando as classes médias paulistas recém formadas passaram a lutar por uma modernização das estruturas políticas, em um processo antioligárquico. Para se compreender tal fato é necessário observar o papel desempenhado pela oligarquia cafeeira dentro do cenário interno brasileiro, sobretudo se comparada à oligarquia açucareira a ela antecedente. Se a classe dominante no ciclo do açúcar detinha o controle apenas da etapa produtiva, cabendo o monopólio do comércio a grupos situados em Portugal e na Holanda, a classe dominante do ciclo do café detinha poderes muito maiores: tendo o país já alcançado sua independência política, a burguesia do café pôde abranger as áreas de “aquisição de terras, recrutamento de mão-de-obra, organização e direção da produção, transporte interno, comercialização nos portos, contatos oficiais”, com interferência na política financeira e econômica. Desta forma, a burguesia cafeeira deve ser compreendida em um sentido mais amplo, abrangendo os setores produtores, comerciais e financeiros da sociedade, o que lhe conferia grande margem de manobra na defesa de seus interesses.<sup>84</sup>

No setor político do país, a oligarquia do café conseguiu impor sua supremacia ao se associar à outra oligarquia de vulto no cenário brasileiro, proveniente de Minas Gerais, gerando a aliança do “café-com-leite” segundo a qual presidentes paulistas e mineiros eram eleitos alternadamente, assegurando a defesa de seus interesses. A Constituição de 1891 também evidenciava este protecionismo à medida que conferia ampla autonomia estadual (possibilidade de contrair empréstimos externos, constituir milícias, etc.). Desta forma, o eixo

---

<sup>84</sup> FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: historiografia e história*. São Paulo. Companhia das Letras, 1997. p.118 e 119

São Paulo – Minas reafirmava seu poder e seu peso na balança interna nacional, modelando as instituições do país em proveito da classe hegemônica.

No entanto, todo esse sistema que foi montado em torno da proteção dos interesses do setor cafeeiro começou a apresentar sinais de desequilíbrio, evidenciados pelo inconformismo das classes médias e, sobretudo, pelas revoltas tenentistas. Boris Fausto explica que a revolta dos “tenentes” foi sintoma grave de que uma crise havia se instalado no aparelho do Estado. Ela teria origem em uma dupla frustração: o fato de a burguesia cafeeira ter conferido ao Exército um papel subordinado e a aceitação deste papel por parte da cúpula militar, que entrava sempre em acordo com as oligarquias. Desta forma, o movimento tenentista voltou-se contra os quadros dirigentes da República Velha, mas também contra a cúpula do Exército. Boris Fausto complementa:

*“(...) nas vinculações com núcleos familiares tradicionais de vários líderes tenentistas, independentemente da condição econômica, encontra-se uma das razões de sua audácia. Os líderes não se integram ao Exército como figuras obscuras, em busca de ascensão social: pelo contrário, uma responsabilidade de elite pelos destinos do país, que julgam desviado de seus verdadeiros objetivos, incentiva-os a romper abertamente com a ordem estabelecida.”<sup>85</sup>*

O que se percebe é que, antes do país ser afetado pela crise econômica, teve que lidar e superar sua crise política. Além do levante tenentista, merece destaque uma certa “rebeldia” das classes médias que, vivendo em um período em que a economia se encontrava em plena vitalidade, não se conformava em ver que a “sociedade tradicional” era incapaz de abrir o Estado aos novos setores criados por sua própria expansão. Desta forma, sem questionar o processo produtivo nacional, do qual dependiam, reivindicavam alterações nas estruturas políticas do país.

---

<sup>85</sup> FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: historiografia e história*. São Paulo. Companhia das Letras, 1997. p.123

Mas a crise econômica finalmente atingiu o Brasil. Ela já era sentida desde o início da década de 20, uma vez que, se no início do século o Brasil praticamente detinha o monopólio da produção cafeeira mundial, após a Primeira Guerra Mundial a concorrência de outros países produtores aumentou, gerando queda dos preços. Tal panorama fez com que a partir de 1924 houvesse uma política de proteção ao café que conseguiu sustentar os preços por alguns anos, mas, por outro lado, gerou um endividamento crescente, a superprodução e o acúmulo de estoques invendáveis. Em 1929, porém, além do país ter que enfrentar um cenário internacional profundamente desfavorável, também teve que lidar com a superprodução de seus cafezais, o que só contribuiu para agravar a situação da economia nacional.

A crise mundial de 1929 exerceu importante papel na história do Brasil à medida que evidenciou as contradições da economia cafeeira nacional, dando outras dimensões às instituições que consagravam seu predomínio. O que se viu foi o fim da supremacia da burguesia do café, ocasionando um desencontro entre a classe e seus representantes políticos. Washington Luís abandonou, assim, a defesa protecionista do café, baixando o preço do produto na tentativa de elevar as vendas no exterior, além de negar-se a conceder a moratória, o que gerou grande descontentamento em São Paulo. Desta forma, a classe dos “tenentes”, bem como a Aliança Liberal e as demais oligarquias brasileiras que até o presente momento tinham assumido um papel secundário no cenário brasileiro, dada a hegemonia do café, viram uma brecha que poderia conduzi-los a posições mais favoráveis dentro do quadro político do país.

A política exercida por Julio Prestes após sua eleição em 1930 evidenciava a retirada do foco que antes residia na produção cafeeira e sua oligarquia. Ele ainda valorizava a importância do cultivo do café para a economia brasileira, mas já propunha a diversificação e a racionalização da atividade agrícola através da policultura, abrindo caminho para outros setores da economia e da sociedade. Prestes também prometeu assistência ao setor

industrial, uma vez que contava com o apoio da Fiesp (criada em 1928), em um discurso que se referia ao desenvolvimento nacional a partir do tratamento da questão urbana e da modernidade, sem perder o símbolo da “fazenda” enquanto unidade econômica nacional.<sup>86</sup>

Desta forma, o que se viu foi o gradativo enfraquecimento das oligarquias cafeeiras, com a transferência de seu poder para outros setores da sociedade, até então subjugados, panorama que eclodirá na revolução de 1930. São Paulo perdeu parte de seu poderio econômico e político, deslocado para o Rio de Janeiro, capital do país. O ressurgimento do Rio de Janeiro enquanto pólo decisório da nação fez com que ele também ganhasse força como novo pólo cultural brasileiro, à medida que acumulava prestígio, capital e poder de decisão, enquanto que a elite paulistana, acostumada a patrocinar e a incentivar as artes, ganhava preocupações e tinha problemas de outra ordem para solucionar.

---

<sup>86</sup> CAMPOS, Candido Malta. Os rumos da cidade. São Paulo. Editora SENAC, 2002. p. 318

#### **4.5. Em meio ao Ecletismo desordenado, o surgimento de realizações modernas na arquitetura**

Embora o panorama político-social brasileiro tenha sofrido grandes transformações ao longo deste segundo período de nossa narrativa, o quadro das realizações arquitetônicas permanecia praticamente inalterado. A elite cafeeira paulista, bem como outras classes hegemônicas das demais capitais estaduais brasileiras, insistia nos modelos do Ecletismo e do Neocolonial como forma de expressão de seu aristocratismo. Apesar da economia já dar mostras ao longo dos últimos tempos de que a supremacia e pujança do café não teriam vida muito mais longa, a sociedade continuava vestindo suas cidades de modismos, ora inspirados na cultura européia ora inspirados na nossa tradição colonial, em uma tentativa de fazê-las se assemelharem às grandes capitais mundiais. Mesmo o surgimento dos grandes arranha-céus, evidente decorrência do crescimento das cidades, se deu de acordo com os estilos em voga: o *Edifício Martinelli*, por exemplo, construído entre 1924 e 1929, adotou o estilo eclético, enquanto o edifício *A Noite*, projetado no Rio de Janeiro em 1928, seguiu os preceitos do estilo Art-Deco.

#### **Warchavchik e a Casa da Rua Santa Cruz**

Porém, ao final deste período, mais precisamente em 1928, surgiu um evento que inovaria o cenário arquitetônico paulistano, causando polêmica e inquietação, necessárias para agitar e questionar a prática arquitetônica estabelecida. Em 1928, Gregori Warchavchik teve a oportunidade de libertar-se do discurso apenas teórico e colocar em prática suas crenças arquitetônicas: tratava-se da construção de uma residência na Rua Santa Cruz, primeiro edifício erigido em São Paulo sob as luzes da arquitetura nova, de estética modernista. Por se tratar de um projeto particular, feito para Warchavchik e sua esposa, a artista e paisagista Mina Klabin que provinha de abastada família, pôde dispensar as etapas de convencimento do cliente e levantamento de verbas para a obra, embora tenha encontrado alguns empecilhos por parte da Prefeitura para a aprovação do projeto (o departamento

encarregado de fiscalizar as fachadas das novas construções do município tardou em aprovar o projeto sem ornamentações de Warchavchik).



a ousadia de uma casa despida de ornamentos  
Fig. 29 – projeto de Warchavchik – Casa da Rua Santa Cruz

A Casa da Rua Santa Cruz, como ficou conhecida, introduziu diversas inovações no cenário paulistano, tanto no que se refere à composição de sua fachada, organização de sua planta, escolha dos materiais, design do mobiliário, características de seu paisagismo, etc. Salta aos olhos a franca adoção do ângulo reto como elemento fundamental e preponderante de sua composição. Sua fachada principal era formada por volumes simples justapostos, onde a absoluta nudez de ornamentos realçava seu caráter provocativo e de afronta aos cânones acadêmicos, atitude recorrente entre os pioneiros e vanguardistas que necessitavam impor-se duramente em um meio calcado na cômoda repetição dos elementos tradicionais. O

restante da volumetria da residência era composto a partir de grandes prismas elementares, o que obrigava o observador a deslocar-se à sua volta a fim de que pudesse compreendê-la em sua totalidade, visto que não trazia consigo a previsibilidade das composições clássicas, o que denota a influência da estética cubista. A organização de sua planta primava por ambientes contínuos, racionalmente projetados, de forma a proporcionar a integração entre o interior e o exterior da edificação, o que foi possível graças às grandes aberturas e superfícies envidraçadas presentes na construção.

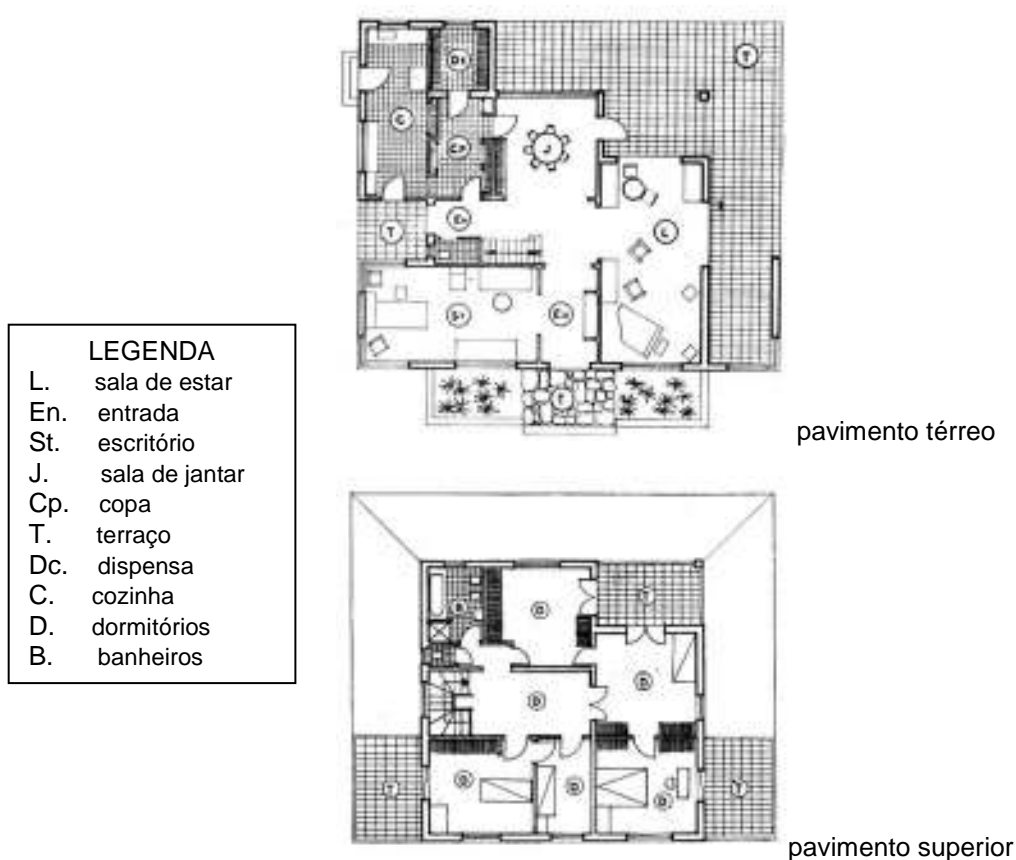


Fig. 30 - plantas Casa da Rua Santa Cruz

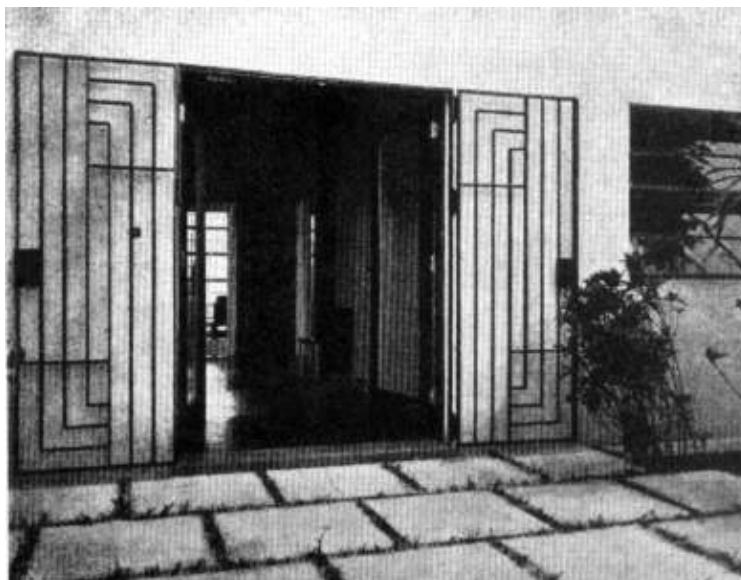
O paisagismo proposto por Mina Klabin configurou-se igualmente como uma inovação visto que se apropriou de espécies vegetais nativas do Brasil, dentre elas os cactos, a fim de valorizar as características nacionais bem como escapar dos modelos de jardim importados da Europa e amplamente utilizados na cidade de São Paulo (deve-se ressaltar que esta tendência de valorização do nacional encontra-se em perfeita consonância com os preceitos defendidos pelos intelectuais modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922).



primeiro projeto paisagístico de tonalidade brasileira  
Fig. 31 – projeto paisagístico de Mina Klabin – Casa da Rua Santa Cruz

No entanto, naquilo que se refere à escolha de materiais e desenho de mobiliário, Warchavchik encontrou dificuldades de ordem técnica decorrentes do cenário brasileiro que o obrigaram a recuar, momentaneamente, em relação às idéias por ele defendidas em seu Manifesto. São Paulo era ainda uma cidade de industrialização incipiente, onde a construção civil apresentava aspectos artesanais, ainda muito dependente dos mestres-de-obras em sua grande maioria italianos, vinculada às técnicas e estética trazidas por eles de sua terra natal. Embora Warchavchik defendesse em seus escritos a utilização do cimento armado, material condizente com os avanços técnicos do século XX e empregado com sucesso na Europa há algum tempo, este material era ainda demasiado caro no Brasil, o que impossibilitava sua utilização em larga escala. Da mesma forma, nossas indústrias não estavam aptas a disponibilizar no mercado matérias-primas, mobiliário e objetos que fossem condizentes com a estética modernista. Coube a Warchavchik projetar cada elemento da casa - desde portas, gradis, luminárias, etc. – e ensinar os profissionais a executá-los em oficinas por ele montadas especialmente para a ocasião uma vez que ele os queria dentro da mesma linguagem do ângulo reto, há pouco citada, e despidos de ornamentos floreados.





a presença do arquiteto nos detalhes  
 Fig. 32 – portão desenhado por Warchavchik para a Casa da Rua Santa Cruz

Mais uma vez, esta atitude fez com que Gregori contradissesse seu Manifesto pois teve que abdicar das preocupações econômicas que a arquitetura moderna deveria trazer em si. Mas cabia a ele a difícil tarefa de optar entre a nova estética - que demandaria esforços de significativo valor monetário - e uma construção econômica aproveitando os materiais e elementos já existentes, embora não condizentes com a linguagem do novo século: optou pela primeira solução acreditando que a indústria paulista poderia se desenvolver e em pouco tempo disponibilizar no mercado os artigos necessários à arquitetura moderna. O trecho que se segue, extraído de um artigo escrito por Warchavchik para o jornal *Correio Paulistano* em 14 de setembro de 1928, bem ilustra as dificuldades construtivas de então enfrentadas pelo arquiteto.

*“Em São Paulo, dada a carestia de cimento e a falta de materiais para construção (materiais adequados à construção moderna), ainda não é possível fazer o que já se fez em outras partes do mundo. A indústria local, se bem que em estado de incessante progresso, ainda não fabrica as peças necessárias, estandardizadas, de bom gosto e de boa qualidade, como sejam: portas, janelas, ferragens, aparelhos sanitários, etc. Estamos sempre peados pela obrigação de empregar material importado, o que vem a encarecer muito as construções. Assim, torna-se evidente a quase impossibilidade, no momento, de se obter material manufaturado convenientemente e por baixo preço. Ora, isto impede que nos libertemos do uso do tijolo, material antiquado, que pouco se presta*

*ao tipo arquitetônico que ora surge. Mesmo assim, com todas essas dificuldades, conseguem-se realizar trabalhos orientados à maneira moderna, com uma economia de 25% sobre o custo total, apesar de serem executados com material de primeira ordem. A economia é resultante da quantidade de material empregado, quantidade que é menor, pois a construção se faz cientificamente, pelo que se consegue, também, a redução de mão-de-obra devido à organização inteligente do esforço dos operários. Acresce que há a vantagem de erigir muitas casas juntas, o que, quando se emprega a padronização, é fator essencial de barateamento. Além disso, economiza-se eliminando-se as coisas inúteis, ingenuamente necessárias em casas antiquadas, mas que, graças ao bom gosto e à simplicidade da construção moderna, passam a ser perfeitamente dispensáveis, se não ridículas.”<sup>87</sup>*

E Warchavchik complementa a respeito do emprego de materiais de construção adequados:

*“O tijolo é um material arcaico. Precisamos de outro material mais volumoso, a fim de que se possa levantar uma parede com maior rapidez. Sendo o tijolo um elemento de unidades cujas dimensões são diminutas, ele requer, para se atingir uma altura preestabelecida, um esforço conjunto muito maior do que o emprego de material mais volumoso. O tijolo, sem dúvida, já teve a sua razão de ser, para a construção de cornijas elaboradas, e para certos tipos de prédios executados em material visível obedecendo a desenhos especiais em sua colocação, como se usa no norte na Alemanha, na Holanda, e na Inglaterra. Quando as paredes devem ser revestidas de argamassa, o material a empregar-se poderá ser outro, desde que obedeça às leis da estática, que seja impermeável e higiênico.*

*Os blocos de material manufaturado, que desejamos, já teriam os orifícios para a passagem dos encanamentos, o que representaria uma grande vantagem econômica, porque, nas construções modernas, os encanamentos ocupam um lugar de relevo. Por essa razão, devemos insistir na necessidade de se preparar o material destinado às construções, nas usinas, material esse que consistiria em partes componentes da construção geral, como sejam: células ou quartos já prontos e paredes desmontáveis. As experiências européias e norte-americanas provam que isto é possível. Seria, pois, de grande conveniência que os nossos grandes industriais, aos quais cabe o papel dos Médici do século XIV, se interessassem por esse problema, patrocinando as experiências necessárias, porque é deles, principalmente, que depende a solução dessa enorme interrogativa, constituída de um assunto técnico e humanitário, concretizada na indústria de casas adequadas ao homem do nosso século.”<sup>88</sup>*

Desta forma, embora Warchavchik acompanhasse atentamente as experiências arquitetônicas européias, sobretudo de Gropius e Le Corbusier, sua produção em terras

---

<sup>87</sup> WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo. Cosac Naify, 2006. p. 85, 86 e 87

<sup>88</sup> Idem.

brasileiras teve de ser limitada, ao menos neste primeiro momento. Dos cinco pontos defendidos pelo mestre francês como essenciais à arquitetura moderna mundial - a saber: terraço jardim, planta livre, pilotis, janelas horizontais, fachada livre - somente pôde executar, e parcialmente, o item pertinente às janelas horizontais visto que, por exemplo, o valor do concreto armado era demasiadamente alto para que se pudesse cogitar a utilização de pilotis. Também não existiam materiais impermeabilizantes de boa qualidade que permitissem a construção de laje plana com terraço jardim, o que obrigou o arquiteto a utilizar telhados convencionais, convenientemente ocultos por platibandas para não comprometer a composição com ângulos retos. No trecho que se segue, extraído de um relatório escrito por Warchavchik em 1930 para Giedion, secretário geral dos CIAM, é possível constatar as opções feitas pelo arquiteto no projeto da Casa da Rua Santa Cruz a fim de que esta pudesse ser edificada dentro da estética modernista.

*“Não tive coragem de construir a casa com cobertura de terraço-jardim, como o teria desejado. Ainda não existiam na praça os materiais isolantes adequados. Cobri o telhado, embutido entre as paredes, com telhas coloniais. Não pude conseguir nem portas nem janelas lisas. Ninguém as sabia fazer. Ainda não existia madeira compensada. Pouco a pouco, e de prédio em prédio, obtive certos progressos, e agora já posso empregar portas de madeira compensada fabricadas em minha oficina própria. Devo desenhar cada detalhe e mandar fazer tudo: janelas de ferro, grades, maçanetas, caixas luminosas, lustres, móveis e até barras para cortinas. A casa da Rua Santa Cruz está revestida exteriormente com reboco rústico de cimento branco, caolin e mica. As paredes do estúdio estão revestidas com o mesmo material. O forro é de esmalte prateado a duco. As cortinas de veludo cor de tabaco, os móveis de imbuia lustrados preto brilhante, as cadeiras estofadas com peles de bezerro. O quadro de Lasar Segall. A entrada é pintada em cor de limão claro, vermelho vivo e branco. A imbuia é lustrada ao natural. A sala de jantar é realizada em vários tons de cinza e prata, preto e branco. A sala de música é de um azul claro acinzentado, as cortinas azuis e os estofamentos de veludo roxo-violeta e cinza, os móveis prateados e alguns lustrados de preto. Almofadas em cores de laranja e abóbora. Todo o primeiro andar é branco e todo o madeiramento, inclusive portas e móveis, em laca vermelho vivo. Todos os móveis do jardim são também dessa cor, inclusive as tinas e os vasos das plantas.”*<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo. Museu de Arte de São Paulo, 1965. p. 51



interior igualmente projetado de acordo com a linguagem moderna  
Fig. 33 – estúdio do arquiteto à Casa da Rua Santa Cruz

Assim sendo, apesar de todos os esforços empregados por Warchavchik na tentativa de contornar os empecilhos apresentados pelo cenário da construção civil paulistana e erigir o primeiro exemplo de arquitetura moderna da cidade, demonstrando sua viabilidade e adequação aos tempos então vividos, a casa da Rua Santa Cruz apenas pôde realizar as conquistas da arquitetura moderna mundial em seu plano estético. De fato, Warchavchik rompeu neste momento a tradição da linguagem estética clássica então vigente em São Paulo e introduziu um novo paradigma que abalaria as bases da arquitetura nacional, mas tratava-se apenas da importação de uma estética. Embora ele tenha feito já neste projeto concessões e adaptações dos conceitos de arquitetura moderna provenientes da Europa ao clima e à tradição construtiva brasileira - como se pode ver quando introduz no projeto a ampla varanda que em muito lembra a tradição da casa-grande - o que sugeriria o início de uma reflexão sobre como deveria ser uma arquitetura tipicamente brasileira, o que se vê principalmente é a importação de uma estética *com uma intenção clara de ruptura*. E se neste momento sua atitude em muito se aproxima da dos modernistas provenientes da Semana de 22, é de se esperar que tenha sido vítima de protestos e incompreensão da

mesma forma que os intelectuais citados o foram. Lourival Gomes Machado assim descreve a reação do público à obra de Warchavchik:

*“De fato, a moda estava a tal ponto senhora da situação que a própria arquitetura posta em dia, oferecida pelos primeiros pioneiros, surgia aos olhos do público como novos figurinos. Juntava gente - contam as testemunhas do tempo - à porta da primeira casa construída em São Paulo por Gregori Warchavchik, o novidadeiro recém-chegado, como se ali estivesse um animal de circo, uma ousadia infinita. O mesmo espanto cobriu as experiências, muito mais generosas de gratuidade, com que Flávio de Carvalho anunciou, no clima de desvario que ama e cria, sua volta ao país. Mas a calma construtiva de um e os arremetimentos estrondosos de outro talvez correspondam - com algum natural atraso, é certo - à fase vanguardista que a literatura e a pintura já tinham conhecido, pelo menos uns dez anos antes. Depois do choque que, do ponto de vista do movimento geral, representa como que a propaganda prévia do novo produto, veio o período ativo, diríamos mesmo fabril, em que se procura a fórmula mais útil, mais econômica, mais eficiente e inteiramente autêntica que irá assegurar a conquista do mercado que a surpresa abriu.”*<sup>90</sup>

Esta reação de espanto e aversão por parte do público também foi compartilhada por arquitetos contemporâneos a Warchavchik, como Dacio de Moraes que publicou artigos no jornal *Correio Popular* contra a obra da Rua Santa Cruz, bem como posteriormente por Christiano das Neves. Mas, se já perante seu Manifesto os intelectuais modernistas haviam tido uma reação positiva, com a edificação da referida obra eles passaram a apoiar francamente a produção de Gregori, ressaltando suas qualidades em diferentes periódicos de então. O jornal *Diário Nacional*, vinculado ao grupo de Mario de Andrade, publicou em sua edição de 17 de junho de 1928:

*“Era justo que a capital paulista, que tem sido mesmo o berço de todas as iniciativas de modernização artística do Brasil, também tomasse a iniciativa de modernizar a nossa arquitetura. (...) Agora, a residência de Warchavchik é uma realização completa e veio provar que mesmo em arquitetura nos coube iniciar a modernização do Brasil.”*<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo. Departamento de Cultura, 1947  
**in** \_XAVIER, Alberto (org). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo. Cosac Naify, 2003. p.76

### **Warchavchik e a Exposição de Uma Casa Modernista**

E com o evento *Exposição de Uma Casa Modernista*, ocorrido de 26 de março a 20 de abril de 1930, Warchavchik ratificou sua aproximação com o grupo de intelectuais da Semana de 22. A Exposição ocorreu em uma casa por ele projetada à Rua Itápolis, no elegante bairro do Pacaembu, e contou com a ativa participação dos artistas modernistas. A construção, assim como ocorrera com a casa da Rua Santa Cruz, caracterizava-se pelas linhas retas, falta de ornamentos e racionalidade da planta, de forma a implantar no seio de um bairro notadamente aristocrático de São Paulo mais um marcante exemplar de arquitetura com linguagem moderna. Tal fato, como era de se esperar, gerou grande revolta e inconformação nos arquitetos ligados à Academia e sua formação tradicional. Christiano das Neves demonstra o tom desta reação de indignação a partir de seu artigo publicado no jornal *Diário de São Paulo* em 16 de abril de 1930:

*“É lamentável que a Prefeitura tenha permitido a construção dessas casas grotescas, quando o seu Código de Obras Arthur Saboya, no art. 146 determina: O estilo arquitetônico e decorativo é completamente livre, enquanto não se oponha ao decoro e à regra da arte de construir. A Diretoria de Obras poderá recusar os projetos de fachadas que acusam um flagrante desacordo com os preceitos básicos da arquitetura. Ora, isto quer dizer que é permitida a construção em qualquer dos estilos arquitetônicos, mas, logicamente, quando ela não obedece a nenhum estilo deve ser proibida. Logo, a casa do Pacaembu não poderia ser construída porque, não tendo arte, não pode ter estilo. Tal casa está portanto em flagrante desacordo com os preceitos básicos da arquitetura porque não tem beleza.*

(...)

*A máquina de habitar do Pacaembu é uma nota dissonante no aristocrático bairro que a Cia. City nos presenteou. Esta benemérita empresa, que traçou com tanta arte o lindo arrebalde obriga os proprietários a cumprir umas tantas e justas exigências nas construções. É inconcebível que tenha permitido a edificação da ‘casa mecânica’ que, externamente é um monstro. Imagine-se o que será essa cidade-jardim se continuarem a aparecer as casas tumulares de cimento armado. Será inevitável a desvalorização desses terrenos, que mais parecerão um prolongamento do cemitério do Araçá.”<sup>92</sup>*

---

<sup>91</sup> FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo. Museu de Arte de São Paulo, 1965. p. 26

Nas palavras de Christiano das Neves é possível observar o ranço de pensamento que ainda dominava a arquitetura paulista, sobretudo aquela destinada às classes abastadas visto que estas necessitavam de uma expressão “dignificante” para suas residências. E é neste sentido que a *Exposição de Uma Casa Modernista* ganha maior importância e destaque pois possibilitou que um público de cerca de 20 mil visitantes<sup>93</sup> entrasse em contato direto com a arquitetura e a arte modernas, desmistificando tais realizações e aproximando-as do cotidiano dos cidadãos. As obras de arte - tão ridicularizadas durante a Semana de 22 - e a construção de linhas simples e sinceras - anteriormente comparada a lápides de cemitério - podiam ser vistas e apreciadas em um conjunto tão harmonioso e adequado aos tempos modernos então vividos que foram capazes de, lentamente, derrubar preconceitos persistentes, tornando-se um eficaz meio de educação da população.



o convite à população para que entrassem em contato com a nova arquitetura  
Fig. 34 – foto da época com faixa referente à Exposição de uma Casa Modernista

Na residência projetada para a Rua Itápolis, Warchavchik fez uso novamente de princípios de racionalidade e economia a fim de contornar as limitações físicas impostas pelo exíguo terreno do Pacaembu. A partir de uma planta compacta, possível através da eliminação de corredores de distribuição interna, obteve ambientes confortáveis e aconchegantes,

---

<sup>92</sup> FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo. Museu de Arte de São Paulo, 1965. p. 90

adequados às necessidades da vida moderna que, uma vez conjugados com as obras de artistas como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Victor Brecheret, dentre outros, foram capazes de bem surpreender os visitantes, provando a adequação das propostas modernistas. Neste projeto, ao contrário do que ocorrera com a Casa da Rua Santa Cruz, Warchavchik pôde fazer uso do concreto armado de forma mais intensa, aproximando sua realização prática de seu discurso teórico apresentado no Manifesto e outros escritos.

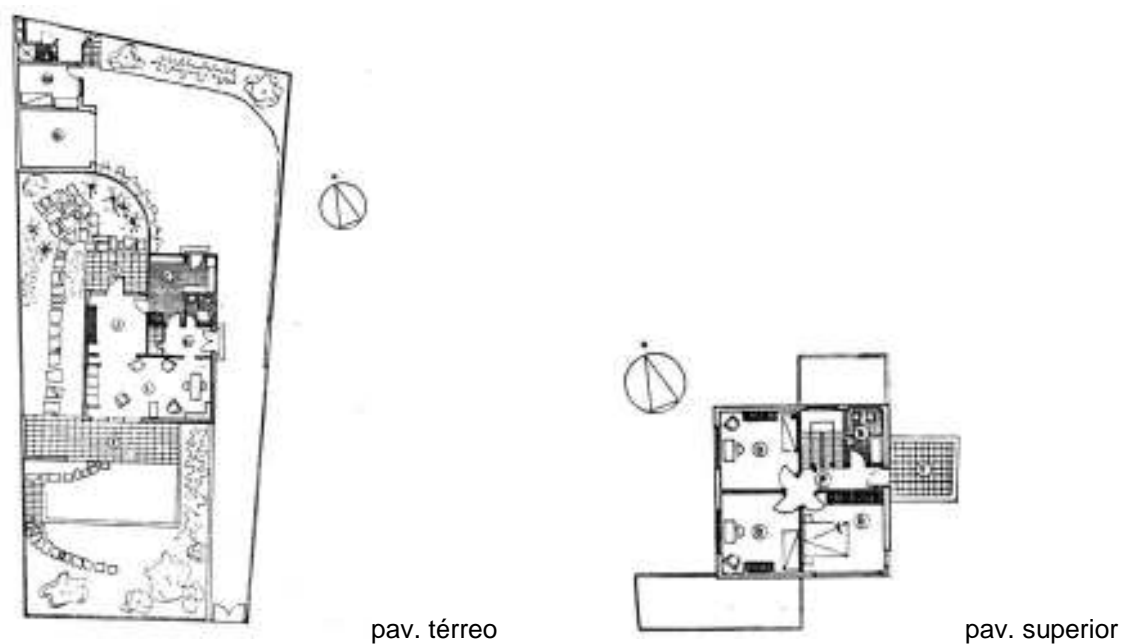


Fig. 35 - plantas Casa da Rua Itápolis

<sup>93</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo. Perspectiva, 1997. p.69





Fig. 36 – vista geral volumetria Casa da Rua Itápolis

Gregori foi responsável por outros projetos de caráter moderno em São Paulo e posteriormente no Rio de Janeiro, quando se associou a Lucio Costa na década de 30. Seu pioneirismo fez com que a arquitetura moderna no Brasil passasse de uma promessa teórica para ser uma realidade tangível. Mas apesar de todo seu esforço de convencimento e educação da população, ainda havia um longo percurso até que as expressões academizantes fossem definitivamente postas de lado. Porém, para se falar deste período de nossa arquitetura, outra importante personalidade deve ser lembrada por sua atuação decisiva em defesa da arquitetura moderna no Brasil: Flávio de Carvalho.

### **Flávio de Carvalho**

Flávio formou-se engenheiro civil pela Universidade de Durham, na Inglaterra, e complementou seus estudos ao freqüentar a Escola de Belas Artes da mesma Universidade, o que lhe conferiu formação bastante ampla e diversificada. Tendo voltado ao Brasil em 1923, não pôde testemunhar a efervescência da Semana de Arte Moderna de 1922, porém era defensor da estética modernista e, embora não tenha adquirido de princípio qualquer destaque, acompanhava assiduamente as manifestações de seus intelectuais.

Passou a integrar a equipe do escritório de Ramos de Azevedo na qualidade de calculista estrutural porém, o fato de se ver obrigado a calcular estruturas mal dimensionadas a fim de que estas pudessem se enquadrar em determinado estilo histórico, somado à sua proximidade com os ideais modernistas, fez com que logo ele se voltasse contra aquela arquitetura de cenário.

Mesclando conhecimento técnico, experiência no exterior - justamente no país berço da Revolução Industrial - e crítica de arte - escreveu inúmeros artigos sobre espetáculos teatrais, de dança, exposições, etc. -, Flávio de Carvalho, tornou-se um artista maior cujas obras arquitetônicas aliavam-se às artes, atingindo resultados que podem ser englobados nas correntes do futurismo, expressionismo e até surrealismo.<sup>94</sup>

A despeito de sua atuação enquanto escultor, cenógrafo, pintor, escritor, desenhista, além de suas inúmeras performances públicas, ao presente trabalho interessa a polêmica que gerou em torno da arquitetura moderna à medida que inscreveu-se em concursos públicos de grande vulto e visibilidade sempre apresentando projetos provocativos em uma franca defesa da adoção da arquitetura moderna para os edifícios públicos, atitude vista com desconfiança por parte das autoridades competentes. Embora tenha tido poucas obras construídas, merecendo destaque o conjunto residencial da Alameda Lorena esquina com Ministro Rocha Azevedo, datado de 1933, sua importância histórica se dá pelo caráter propagandístico pró arquitetura moderna contido em suas propostas. Sua postura ativa, resoluto, atrevida, e até certo ponto impertinente, “obrigava” as autoridades a sempre se depararem com uma proposta moderna nos concursos, de forma que aos poucos implantou um questionamento sobre a adequação e pertinência dos projetos “clássicos” às exigências de tais concursos.

---

<sup>94</sup> DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo. Projeto Editores, 1982. p.11

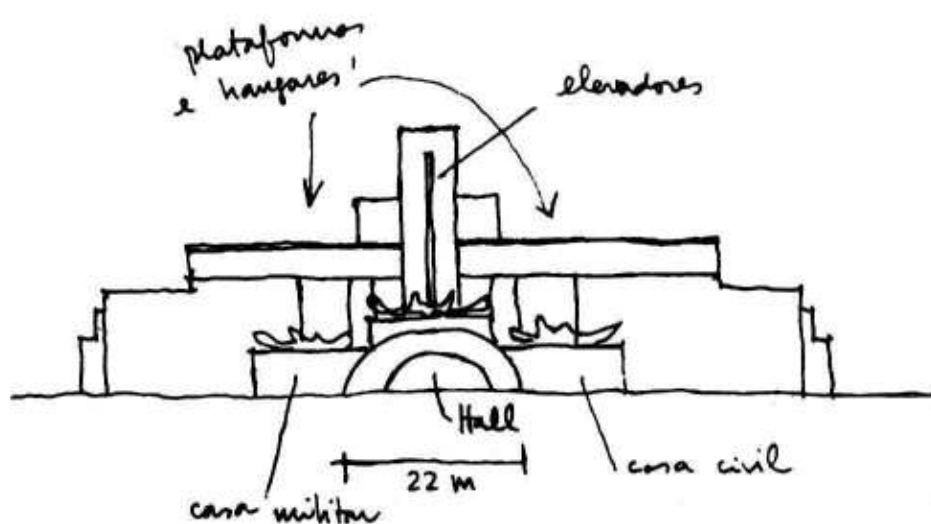


o expressionismo levado às últimas conseqüências  
Fig. 37 – fachada de uma das residências do conjunto localizado à Alameda Lorena

Flávio de Carvalho sobressaiu-se a partir de seu projeto para o concurso sobre a construção do Palácio do Governo, ocorrido em fins de 1927. É de se imaginar a polêmica que sua proposta gerou uma vez que se encontrava apenas dois anos após o Manifesto de Warchavchik, porém ainda um ano antes da primeira realização de Warchavchik na esfera prática com a Casa da Rua Santa Cruz. Seu projeto era por demais inovador para o momento, sobretudo por se tratar de um concurso para um edifício de suma importância administrativa e, apesar da sumária rejeição que recebeu da junta julgadora, sua atitude foi imediatamente aplaudida pelos artistas modernistas que há tempos se empenhavam em um movimento de renovação cultural.

Dando-se o concurso em um período posterior a fortes tensões políticas - a capital paulista havia ficado sitiada em 1924 - Flávio de Carvalho idealizou um edifício que não somente representasse a força do Estado de São Paulo, mas também possuísse aparato bélico tal que pudesse garantir a defesa e a ordem. Desta forma, o projeto era marcado por um forte

aspecto militar, pela sobriedade e pela imponência, assemelhando-se a uma fortaleza. A construção seria composta de volumetria variada, como que pela agregação de diversos edifícios em um só, organizados em torno de um eixo de simetria correspondente aos elevadores principais. O programa estava organizado da seguinte forma: um hall semi-cilíndrico ao centro, ladeado pelas casas civil e militar; no nível superior encontravam-se os salões de baile e banquete; no último nível localizavam-se a residência do presidente do Estado e suas salas de trabalho; as bases de aviação e defesa estavam localizadas sobre as coberturas planas laterais. O projeto ainda previa grandes holofotes cuja função era iluminar as naves que sobrevoariam a cidade.<sup>95</sup>

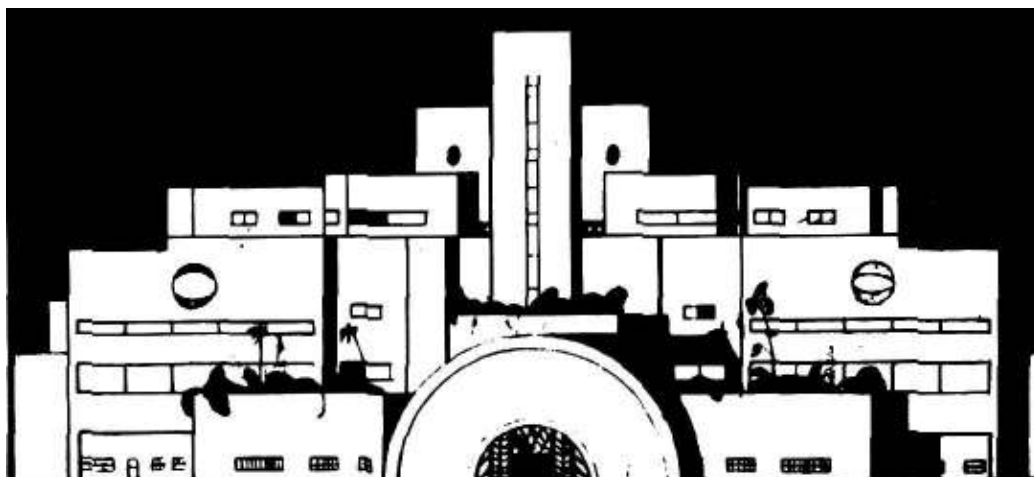


monumental e imponente, porém moderno  
Fig. 38 – croqui do arquiteto para o projeto do Palácio do Governo

Flávio encontrou limitações impostas pelo edital de concorrência do concurso, mas sempre defendeu a adoção das plantas do edifício como sua base de raciocínio, sendo as fachadas meras conseqüências da organização em planta das necessidades programáticas da construção. No entanto, por ser um projeto de vanguarda, caracterizava-se por apresentar elementos ainda de transição, o que pode ser visto à medida que o eixo de simetria, elemento de caráter clássico, assume fundamental importância na composição do projeto.

<sup>95</sup> DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo. Projeto Editores, 1982. p.15

De fato, Flávio de Carvalho não conseguiu neste projeto, e nem em muitos outros de sua carreira, desvencilhar-se do conceito da simetria, considerado por ele o meio mais eficaz de se atingir o equilíbrio estético da construção.



a simetria evidenciando princípios compositivos clássicos  
Fig. 39 – fachada para o Palácio do Governo

Flávio de Carvalho participou de outros importantes concursos - a saber: concurso para o Palácio do Congresso Estadual de São Paulo, para a embaixada do Brasil na Argentina, para a Universidade de Belo Horizonte e para o Farol de Colombo na República Dominicana - sempre com propostas ousadas e desafiadoras para a mentalidade arquitetônica de então. As corriqueiras recusas de seus projetos não foram suficientes para abalar sua crença na vitória da arquitetura moderna enquanto resposta adequada e definitiva aos problemas da vida moderna.

### **Le Corbusier**

Ao se falar deste período, é mister salientar a vinda de Le Corbusier para o Brasil, ocorrida em 1929. Ele permaneceu dois meses na América do Sul proferindo conferências em Buenos Aires, Montevideú, São Paulo e Rio de Janeiro. Ao passar pela capital paulista ficou muito bem impressionado não só pela ótima recepção que recebeu por parte das autoridades locais - sobretudo Julio Prestes, prefeito da cidade e leitor de *L'Esprit Nouveau* - mas também pelas realizações de Warchavchik junto à arquitetura moderna, as quais teve

a oportunidade de visitar, o que acabou rendendo ao arquiteto russo a indicação para que fosse o representante brasileiro nas conferências do CIAM.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, Le Corbusier percebeu que a arquitetura daquela exuberante cidade encontrava-se, se comparada a São Paulo, mais distante das realizações modernas. As conferências que proferiu então na Associação dos Arquitetos foram assistidas por um pequeno grupo de intelectuais e, embora não tenham sido capazes de alavancar a arquitetura moderna no Rio de Janeiro naquele momento, serviram para lançar sementes ao vento que foram muito eficientes para que seu retorno ao Brasil em 1936 fosse possível.

\*\*\*

Desta forma, o período foi marcado pelas primeiras manifestações da arquitetura moderna no Brasil, tanto nas esferas teórica quanto prática, de forma a dar início a uma trajetória que se tornaria cada vez mais sólida e definitiva no cenário arquitetônico do país, conduzindo para o sepultamento da “arquitetura de estilos” e contribuindo para o posterior surgimento de uma arquitetura moderna brasileira.

**Capítulo 5**  
**Terceira fase do Modernismo (a partir de 1930): o intelectual e o**  
**Estado**

### **5.1. Revolução de 1930: um novo marco**

De um quadro de insatisfação política, social e econômica, expressa através de um movimento tenentista, das classes médias que buscavam espaço e maior representatividade no cenário brasileiro, da crise da economia fundamentada na monocultura de exportação e da conseqüente perda de prestígio e força por parte de sua oligarquia, então elite hegemônica da sociedade brasileira, surgiu o episódio da Revolução de 1930.

Visto objetivamente, ele pode ser descrito a partir da eleição de Julio Prestes para a presidência da República em março de 1930. Embora a votação apontasse larga vantagem ao vencedor, as oposições paulistas, gaúcha e mineira alegaram fraude nas eleições e, tendo em vista este argumento, conseguiram a adesão de Getúlio Vargas ao movimento de insurreição, fato fundamental para a legitimação do golpe que contava com o apoio dos “tenentes” que, a cada dia, ganhavam mais espaço nas Forças Armadas. Julio Prestes tomaria posse em 15 de novembro de 1930 porém, antes disso, houve o levante dos revolucionários a partir dos quartéis de Rio Grande do Sul e Minas Gerais em uma marcha que avançou rumo ao Rio de Janeiro e que, dadas suas proporções, gerou uma situação de insustentabilidade no governo brasileiro, ocasionando a deposição de Washington Luís por uma junta militar a 24 de outubro de 1930. Desta forma, Getúlio Vargas tomou posse em 3 de novembro de 1930.

Porém, é preciso verificar as características do novo governo que se instaurou, as alterações trazidas por ele nos âmbitos político, social e econômico, e de que forma isto afetou o panorama cultural do país, com conseqüências em suas realizações artísticas. De fato, o que se viu foi o início de um período em que o liberalismo democrático da Aliança Liberal, com a atuação dos “tenentes” à frente do levante, foi transmutado em autoritarismo;



o modelo agro exportador começou a dividir seu espaço com a industrialização; isto é, um período de abertura para novas alternativas.<sup>96</sup>

O episódio da Revolução de 1930 nos mostra um corte de gerações, em que o ímpeto dos mais jovens, tanto civis quanto militares, superou o peso dos velhos oligarcas e sua tradicional recomposição em torno do poder. Foi da articulação de uma parcela razoável do aparelho militar do Estado com representantes das classes dominantes de áreas pouco vinculadas ou totalmente desvinculadas dos interesses cafeeiros - Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba - que nasceu a frente que derrubou do poder Washington Luís. O proletariado teve uma presença difusa na revolução, uma vez que ainda não estava organizado como uma classe social ou como uma categoria cujos objetivos da coletividade estariam definidos, porém é possível perceber sua simpatia pelos revolucionários a partir de algumas manifestações, como a adesão de operários de Brás ao cortejo de Getúlio, por exemplo. É importante que se destaque também neste momento a atuação da Igreja Católica. Embora a colaboração entre Igreja e Estado já ocorresse desde os anos 20, ela foi intensificada neste período, de forma que a grande massa católica foi incentivada a apoiar o novo governo. Em troca, a Igreja obteve alguns importantes favorecimentos, como a aprovação do ensino da religião nas escolas públicas.

Dentro do exército, cuja participação foi decisiva para o êxito da revolução, o que se viu foi a iniciativa ser tomada por seu setor mais dinâmico, representado pelos “tenentes”, e não pela alta cúpula. Uma vez que muitos dos “tenentes” encontravam-se fora do aparelho militar, pois haviam sido afastados das fileiras do Exército devido aos episódios anteriores, e tendo em vista que os altos escalões encontravam-se bastante divididos, coube aos quadros intermediários, representados pelos “generais”, assumir o comando das operações. Desta forma, a cúpula só interveio na luta a partir do momento em que a balança começou a pender favoravelmente aos revolucionários, com o objetivo nítido de ser um poder

---

<sup>96</sup> CAMPOS, Candido Malta. Os rumos da cidade. São Paulo. Editora SENAC, 2002. p. 449

substitutivo e moderador, como uma forma de prevenir excessos, embora não se preocupassem em esconder que tinham intenções de se perpetuar no governo. Boris Fausto descreve em poucas linhas o que foi a Revolução de 1930 e os mecanismos que a tornaram possível:

*“Em síntese, a crise da hegemonia da burguesia cafeeira possibilita a rápida aglutinação das oligarquias não vinculadas ao café, de diferentes áreas militares onde a oposição à hegemonia tem características específicas. Essas forças contam com o apoio das classes médias e com a presença difusa das massas populares. Do ponto de vista das classes dominantes, a cisão ganha contornos nitidamente regionais, dadas as características da formação social do país (profunda desigualdade de desenvolvimento de suas diferentes áreas, imbricamento de interesses entre a burguesia agrária e a industrial nos maiores centros), e as divisões ‘puras’ de fração - burguesia agrária, burguesia industrial - não se consolidam e não explicam o episódio revolucionário.”<sup>97</sup>*

Após o golpe, Vargas assumiu a liderança do governo do país através de um governo provisório em um quadro que pode ser chamado “Estado de compromisso”. Isto se deu porque a frente que substituiu a hegemonia cafeeira tinha uma formação heterogênea, onde cada um de seus grupos participantes tinha um peso político equivalente, não conseguindo conferir ao Estado as bases de sua legitimidade: as classes médias não tinham autonomia frente aos interesses tradicionais, a burguesia do café havia perdido sua força e representatividade, os demais setores agrários eram pouco desenvolvidos e estavam desvinculados das atividades exportadoras, base da economia brasileira. Desta forma, o “Estado de compromisso” que se instalou partia do princípio de que as várias facções estariam comprometidas entre si de forma que o governo não mais representaria os interesses exclusivos de uma só classe hegemônica. É importante ressaltar que tal forma de governo foi possível também pela falta de oposições radicais no interior das classes dominantes.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: historiografia e história*. São Paulo. Companhia das Letras, 1997. p.135, 136

<sup>98</sup> *Ibidem*. p.136

Embora a burguesia do café tenha sido afastada do poder central, Vargas não deixou de atender aos interesses econômicos do setor visto que, mesmo com o café ainda em crise, ele permanecia constituindo o núcleo central da economia brasileira. No entanto, o Estado passou a concentrar a política cafeeira em suas mãos. Se antes o controle desta política ficava a cargo do Instituto do Café do Estado de São Paulo, ligado diretamente à oligarquia cafeeira, ela passou em 1931 para a tutela do Conselho Nacional do Café e em 1933 ao Departamento Nacional do Café, cujos diretores eram nomeados pelo Ministro da Fazenda, anulando as possíveis interferências por parte dos Estados produtores, caracterizando a federalização da política cafeeira.<sup>99</sup> Houve também incentivos à diversificação da produção, como forma de contornar a difícil situação econômica e acolher as reivindicações das classes desvinculadas do setor cafeeiro.

O governo Vargas agiu também no tocante à camada operária, mas mantendo o papel do Estado enquanto desorganizador político desta classe, reprimindo sua organização partidária. Porém não o fez adotando a política de simples marginalização antes empregada pelas velhas classes dominantes, mas abraçando o chamado “problema social”. A partir de medidas que pretendiam dar tratamento específico à questão, como a criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, e proteção da força de trabalho - regulamentação do trabalho de mulheres e menores, concessão de férias, limite de oito horas para a jornada de trabalho, etc. -, passou a reconhecer a existência da classe, controlando-a através de instrumentos de representação profissional e sindicatos profissionais apolíticos. Em um processo de manipulação ideológica, passou a valorizar o operário nacional, dificultando a imigração européia de forma que o migrante de outras regiões do Brasil ocupasse as vagas nas fábricas, afastando a ameaça trazida pelo operário europeu subversivo, socialista e consciente de seus direitos de classe. Boris Fausto ressalta uma diferenciação do governo Vargas para os demais antecedentes no que se refere à questão operária:

---

<sup>99</sup> FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo. Edusp, 2006. p. 333

*“A política trabalhista do governo Vargas constitui um nítido exemplo de uma ampla iniciativa que não derivou das pressões de uma classe social e sim da ação do Estado. Os responsáveis pela nova legislação eram os ministros do Trabalho, homens como os gaúchos Lindolfo Collor e Salgado Filho, que não representavam os industriais ou os comerciantes; eram antigos participantes de movimentos populares na Primeira República, como o advogado Evaristo do Moraes e o sindicalista Joaquim Pimenta; eram os técnicos ministeriais, como Oliveira Viana e Waldir Niemeyer.”*<sup>100</sup>

O Estado provisório que se estabeleceu a partir do reajuste nas relações internas das classes dominantes trouxe, por outro lado, uma maior centralização do poder, com um intervencionismo não mais restrito apenas à área do café. Vargas, ao assumir o poder, assumiu não só o Executivo, mas também o Legislativo, à medida que dissolveu o Congresso Nacional, os legislativos estaduais e municipais. As oligarquias cafeeiras haviam abandonado o controle do governo e agora se subordinavam ao novo poder central, tendo perdido também a ação direta nos governos dos Estados, agora sob o controle de interventores federais. O Código dos Interventores, criado em agosto de 1931, limitava a ação dos Estados, proibindo-os de contrair empréstimos externos sem autorização federal e de dotar as polícias estaduais de artilharia, aviação e armamento em proporção superior ao Exército. Este intervencionismo era consequência de um Estado que precisava se abrir a todas as pressões mas sem se subordinar a nenhuma delas. Paulatinamente, as ideologias liberais de governo foram sendo substituídas pelas idéias autoritárias, principalmente inspiradas no fascismo.

Novamente a atuação dos “tenentes” foi primordial pois eles traziam consigo a intenção de um programa de governo que pregava o atendimento uniforme das necessidades das várias regiões do país, a instalação de uma indústria básica e uma proposta de nacionalização que incluía as minas, a navegação de cabotagem, e os meios de transporte e comunicação. Como, a seu ver, a implantação de tal programa só seria viável a partir de um governo federal centralizado e estável, acabaram incentivando a centralização do poder, defendendo

---

<sup>100</sup> FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo. Edusp, 2006. p. 336

o prolongamento da ditadura Vargas com a elaboração de uma Constituição, em oposição aos pontos de vista liberais. Ao mesmo tempo, a corrente autoritária apresentava-se de forma cada vez mais atraente tendo em vista a dificuldade de organização das classes e da formação de partidos, bem como da associação do liberalismo à antiga prática das oligarquias. Desta forma, em um país desarticulado como o Brasil, caberia ao Estado “organizar a nação para promover dentro da ordem o desenvolvimento econômico e o bem-estar geral. O Estado autoritário poria fim aos conflitos sociais, às lutas partidárias, aos excessos da liberdade de expressão que só serviam para enfraquecer o país”.<sup>101</sup>

Tal centralização do poder também se justificava pelo desejo de moralização administrativa, de forma que bases racionais e centralizadas pudessem combater a corrupção e o casuísmo. Assim sendo, o governo central combateria os localismos e as forças regionais a partir do racionalismo presente em uma gestão “científica” e eficiente. As teorias de Frederick Taylor exerceram neste momento grande influência pois possibilitariam a reorganização do aparelho estatal em bases técnicas e racionais, bem como das fábricas e indústrias, proporcionando melhores condições de trabalho, o que afastaria o fantasma da luta de classes, uma vez que os operários estariam mais satisfeitos, conduzindo a uma situação de paz social conveniente às classes dominantes.<sup>102</sup> Esta preocupação com a situação da classe operária era justificável à medida que se percebe seu crescimento em importância: em meados da década de 1930 a produção industrial paulista já equivalia ao dobro do valor das exportações do café.

Outra questão que diferencia o governo Vargas de seus antecessores é a atuação junto à educação. Anteriormente, as iniciativas ficavam restritas ao âmbito estadual, correspondente ao sistema de uma República Federativa, variando muito entre as diversas regiões do país. A partir de 1930, buscou-se criar um sistema educativo integrado, dentro da visão

---

<sup>101</sup> FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo. Edusp, 2006. p. 357

<sup>102</sup> CAMPOS, Candido Malta. Os rumos da cidade. São Paulo. Editora SENAC, 2002. p. 451 a 453

centralizadora do governo, cujo marco inicial foi a criação do Ministério da Educação e da Saúde. Desta forma, o Estado buscou organizar a educação de cima para baixo, ficando a política educacional a cargo de jovens políticos mineiros: Francisco Campos, ministro da educação de novembro de 1930 a setembro de 1932, posteriormente substituído por Gustavo Capanema, que permaneceu à frente do ministério entre 1934 e 1945. No plano do ensino superior, o Estado criou condições para o surgimento de verdadeiras universidades, visto que até então elas eram apenas junções de escolas superiores. No que se refere ao ensino secundário, passou a implantá-lo dentro de um mesmo padrão por todo o país, instituindo um currículo seriado, a frequência obrigatória e a exigência de diploma de nível secundário para o ingresso no ensino superior. Segue uma descrição das correntes que concorreram para a formação da política educacional do estado Getulista:

*“A ação do Estado no setor educativo relacionou-se intimamente com movimentos na sociedade, envolvendo educadores e a elite cultural, como a fundação da USP bem exemplifica. Esses movimentos vinham da década de 1920 e ganharam maior ressonância após a Revolução de 1930. Podemos falar de duas correntes básicas opostas: a dos reformadores liberais e a dos pensadores católicos.*

*A Igreja Católica enfatizava o papel da escola privada, defendia o ensino religioso facultativo e diferenciado segundo o sexo. Sob esse aspecto, o pressuposto era de que meninos e meninas deveriam receber educação diferente, pois destinavam-se a cumprir tarefas diversas, na esfera do trabalho e do lar.*

*Os educadores liberais sustentavam o papel primordial do ensino público e gratuito, sem distinção de sexo. Propunham o corte de subvenção do Estado às escolas religiosas e a restrição do ensino religioso às entidades privadas mantidas pelas diferentes confissões. O ponto de vista dos reformadores liberais foi expresso no Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova, ou simplesmente, Manifesto da Escola Nova, lançado em março de 1933. Seu principal redator foi Fernando de Azevedo, destacando-se também os nomes de Anísio Teixeira e Lourenço Filho, entre outros. O manifesto constatava a inexistência no Brasil de uma ‘cultura própria’ ou mesmo de uma ‘cultura feral’. Marcava a distância entre os métodos atrasados de educação no país e as transformações profundas realizadas no aparelho educacional de outros países latino-americanos, como o México, o Uruguai, a Argentina e o Chile. A partir de uma análise das finalidades da educação, propunha a adoção do princípio de ‘escola única’, concretizado, em um primeira fase, em uma escola pública e gratuita, aberta a meninos e meninas de sete a quinze anos, onde todos teriam uma educação igual e comum.*

*(...)*

*O governo Vargas não assumiu por inteiro e explicitamente as posições de uma das correntes apontadas, mas mostrou inclinação pela corrente católica, sobretudo na medida em que o sistema político se fechava. (...)*<sup>103</sup>

Desta forma, é possível perceber que a ascensão de Getúlio ao poder trouxe alterações substanciais à vida política, social, econômica e cultural do Brasil. Esquemas arcaicos de favorecimento e exclusão social foram substituídos por um governo centralizador e intervencionista. A ânsia de uma condição mais igualitária e justa para a população brasileira acabou se transformando em autoritarismo. Resta enfatizar que este novo cenário contribuiu para que os artistas e intelectuais do país dessem uma guinada em suas orientações artísticas, pressupondo maior engajamento político e social como resposta a um quadro de instabilidade e reorganização.

---

<sup>103</sup> FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo. Edusp, 2006. p. 339, 340

## **5.2. A pulverização do movimento**

O Brasil já não era mais o mesmo após a Revolução de 1930. O país havia passado por transformações estruturais, de forma que a classe dirigente já não era mais a mesma, a economia se diversificava e contribuía para constituir um cenário mais complexo no tocante a interesses, tensões e articulações, a sociedade brasileira ganhava um maior dinamismo a partir da dissolução da hegemonia da oligarquia cafeeira e da conscientização de uma classe operária que, antes desarticulada e oprimida, passou a conhecer seu poder dentro de uma sociedade cada vez mais industrializada. O governo autoritário buscava abranger de maneira uniforme, através de suas ações centralizadoras, a integralidade do território nacional, criando uma demanda de novas instituições e instâncias federais que pensassem o país como um todo, necessitando, assim, de um quadro de profissionais colaboradores com o governo mais amplo e diversificado.

Este evento suscitou por todo país correntes de esperança, oposições, programas e desenganos que acabaram por marcar nossos artistas e intelectuais, gerando conseqüências no modernismo brasileiro. Na década de 20, a preocupação maior do movimento era instaurar e firmar uma nova linguagem. No entanto, à medida que suas proposições revolucionárias de expressão passaram a ser aceitas e praticadas, perderam sua contundência, sendo gradativamente atenuadas e diluídas. Esta “rotinização” da linguagem, somada à abertura e diversificação trazidas pela Revolução de 1930 levaram à diluição da estética modernista e, conseqüentemente, à pulverização do movimento em direções e ações diversas. O evento revolucionário abriu a discussão em torno da história nacional, da condição de vida do povo, trazendo uma necessidade urgente de um real conhecimento do Brasil, de forma que à geração de 22 se juntaram ensaístas, historiadores, técnicos, críticos, etc., na tentativa de composição do verdadeiro quadro que representasse o Brasil. Uma vez que a forma de expressão moderna já estava em curso, afastado definitivamente o fantasma do passadismo, e já havendo a consciência de que a valorização



do elemento nacional era a maneira mais acertada de se defender a modernidade - mesmo que esta defesa fosse feita de diferentes maneiras por cada uma das correntes artísticas - era preciso saber de que nacionalidade se estava falando e para qual “povo brasileiro” ela estava sendo dirigida. Tratava-se de uma questão de conhecimento e reconhecimento do Brasil.

Porém, se há uma característica que diferencia a produção artística da década de 20 da realizada a partir de 1930 é o engajamento social. Por todo o mundo a década de 30 é marcada pela forte luta ideológica, onde fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo protagonizam os maiores embates. No Brasil, por sua vez, houve o crescimento do Partido Comunista, a organização da Aliança Nacional Libertadora, a Ação Integralista e o populismo trabalhista de Getúlio, com a consciência da luta de classes passando a penetrar em todas as instâncias da sociedade, produzindo frutos também no ambiente literário e intelectual. Este não poderia passar incólume por todas estas transformações.

Houve, portanto, na década de 30 um predomínio do projeto ideológico sobre o projeto estético, centro das discussões de nosso modernismo na década de 20. E neste momento o projeto ideológico veio acrescido de um novo elemento: a consciência política. No primeiro momento de nosso modernismo, o “anarquismo” serviu para descobrir o país e instaurar uma nova visão distinta do caráter representativo das oligarquias e das estruturas tradicionais, mas ainda dotado de um estado de ânimo eufórico que inspirava otimismo; porém, a politização deste terceiro momento descobriu ângulos diferentes que suscitavam a preocupação com os problemas sociais, produzindo ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Como nos explica João Luiz Lafetá:

*“(...) nos anos vinte a tomada de consciência é tranqüila e otimista, e identifica as deficiências do país - compreendendo-as - ao seu estatuto de ‘país novo’; nos anos trinta dá-se início à passagem para a consciência pessimista do subdesenvolvimento, implicando atitude diferente diante da realidade. Dentro disso podemos concluir que, se a ideologia do ‘país novo’ serve à burguesia (que está em*

*franca ascensão e se prevalece, portanto, de todas as formas - mesmo destrutivas - de otimismo), a consciência (ou a 'preconsciência', como prefere Antonio Candido) pessimista do subdesenvolvimento não se enquadra dentro dos mesmos esquemas, já que aprofunda contradições insolucionáveis pelo modelo burguês."*<sup>104</sup>

O ambiente intelectual brasileiro seria afetado pelas novas visões políticas, ora esquerdizantes, ora autoritárias de direita, de forma que as obras resultantes deste período são um retrato da diversidade e da "tomada de partido" que seus autores fizeram em prol do governo, em prol da população esquecida, enfim, em prol do que consideravam ser o melhor para o país. Houve um forte engajamento social que causou uma aproximação entre os intelectuais e o governo na ânsia de poder contribuir na construção de um Brasil melhor.

Desta forma, já não era mais preciso ajustar o quadro cultural do país a uma realidade mais "moderna", mas sim buscar reformar ou revolucionar esta realidade, suplantando a visão burguesa do mundo. Esta mudança de ênfase do modernismo fez com que surgissem as figuras do proletário e do camponês em nossa arte - como no caso da obra *Vidas Secas* - como forma de denúncia das atitudes que os mantinham em condições de subumanidade. Mario de Andrade traduz os momentos então vividos:

*"(...) Mil novecentos e trinta... Tudo estourava, políticas, famílias, casais de artistas, estéticas, amizades profundas. O sentido destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha razão de ser, cumprido o seu destino legítimo. Na rua, o povo amotinado gritava: - Getúlio! Getúlio!... Na sombra, Plínio Salgado pintava de verde a sua megalomania de Esperado. No norte, atingindo de salto as nuvens mais desesperadas, outro avião abria asas do terreno incerto da bagaceira. Outros abriam mas eram as veias pra manchar de encarnado as suas quatro paredes de segredo. Mas nesse vulcão, agora ativo e de tantas esperanças, já vinham se fortificando as belas figuras mais nítidas e construidoras, os Lins do Rego, os Augusto Frederico Schmidt, os Otávio de Faria e os Portinari e os Camargo Guarnieri. Que a vida terá que imitar qualquer dia."*<sup>105</sup>

<sup>104</sup> LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo. Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p.29

<sup>105</sup> ANDRADE, Mário de. *Conferência realizada na Casa do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro, 1942 in \_\_\_\_\_ . *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005. p. 244

É necessário ressaltar também a influência que o ensaísmo social e as pesquisas antropológicas sistemáticas exerceram sobre os intelectuais modernistas. As obras de Gilberto Freyre, Caio Prado, Sergio Buarque de Holanda, dentre outros, trouxeram valiosas contribuições no sentido de detectar as qualidades e defeitos do homem brasileiro, isto é, traçar o caráter nacional. Os artistas não tardaram em se apropriar desta abordagem psicológica do povo brasileiro, incorporando-a em suas obras.

Desta forma, o que se viu foi um período marcado pela associação de um governo centralizador que buscava consertar erros históricos e unificar culturalmente o país a fim de constituir uma nação que caminhasse rumo ao progresso, com uma intelectualidade que se via pela primeira vez perante a possibilidade real de constituir um futuro melhor para o Brasil. As instituições governamentais careciam de pensadores e articuladores e os modernistas lançavam-se em projetos de organização em sistematização de uma cultura nacional. No entanto, e infelizmente, seus esforços se viram frustrados em muitos momentos uma vez que o autoritarismo, a repressão e a censura, sobretudo após o Estado Novo, suplantaram os desejos iniciais de construção de uma nação equilibrada, justa e intelectualizada. Muitos intelectuais perceberam o equívoco de suas pretensões - transformar em práxis seus ideais culturais - engolidos que foram pelo sistema de governo centralizador: mais uma vez, suas teorias haviam ficado restritas ao campo das palavras. Neste sentido, justifica-se finalizar esta breve narrativa com a transcrição da severa autocrítica feita por Mario de Andrade ao fim de sua vida por bem traduzir este sentimento de frustração perante o uso “inescrupuloso” de seus ideais e idéias por parte do governo (lembrando que Mario chegou a ocupar cargos públicos, os quais posteriormente abandonou ao verificar a ineficiência de seus esforços).

*“Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor*

*humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocratism me puniu. Minhas intenções me enganaram.*

*(...) O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas. Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura. E si agora percorro a minha obra já numerosa e que representa uma vida trabalhada, não me vejo uma só vez pegar a máscara do tempo e esbofeteá-la como ela merece. Quando muito lhe fiz de longe umas caretas. Mas isto, a mim, não me satisfaz.*

*Não me imagino político de ação. Mas nós estamos vivendo uma idade política do homem, e a isso eu tinha que servir. Mas em síntese, eu só me percebo, feito um Amador Bueno qualquer, falando 'não quero' e me isentando da atualidade por detrás das portas contemplativas de um convento. Também não me desejaria escrevendo páginas explosivas, brigando a pau por ideologias e ganhando os louros fáceis de um xilindró. Tudo isso não sou eu e nem é pra mim. (...)*

*Tudo o que fizemos... Tudo o que eu fiz foi especialmente uma cilada da minha felicidade pessoal e da festa em que vivemos. É alias o que, com decepção açucarada, nos explica historicamente. Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou, e é sabido que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre. E já mostrei que o movimento modernista foi destruidor. Muitos porém ultrapassamos essa fase destruidora, não nos deixamos ficar no seu espírito e igualamos nosso passo, embora um bocado turtuveante, ao das gerações mais novas. Mas apesar das sinceras intenções boas que dirigiam a minha obra e a deformaram muito, na verdade, será que não terei passeado apenas, me iludindo de existir? (...)*

*Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão 'momentâneo' como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar pra depois. E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade."<sup>106</sup>*

---

<sup>106</sup> ANDRADE, Mário de. *Conferência realizada na Casa do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro, 1942 in \_\_\_\_\_ . *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005. p. 252 a 255

### **5.3. A necessidade de se resgatar a identidade do povo brasileiro**

Como foi visto, o governo do período Vargas trouxe características e peculiaridades que o distanciam das administrações federais da República Velha. Se no final do século XIX e início do século XX o poder econômico e as influências exercidas por determinadas famílias bastavam para garantir a tranqüilidade administrativa do país, visto que tal esquema não era questionado com força suficiente capaz de abalá-lo, após a Revolução de 1930 o novo governo tinha a incumbência de convencer a população de sua capacidade, garantindo o crescimento e o desenvolvimento da nação para além dos objetivos antes estabelecidos pela oligarquia cafeeira. A fim de que tal desenvolvimento fosse viável, era preciso unificar as disparidades de um país continente repleto de regionalismos, tornando fundamental que se resgatasse, ou se criasse, uma identidade para o povo brasileiro, a partir da definição do caráter nacional.

Segundo Álvaro Vieira Pinto, o planejamento do desenvolvimento nacional pertencia ao poder público por ser ele o detentor da melhor aparelhagem para tal feito, bem como pelo poder de comando. No entanto, a execução de tal plano dependia da atuação de agentes voluntários oriundos da população cuja colaboração precisaria ser conquistada. Uma vez que o processo de desenvolvimento pressupõe a existência de uma unidade de ação, seria necessário que as diversas decisões voluntárias participantes fossem convergentes, o que só seria possível se cada indivíduo construísse para si a mesma representação do estado social presente pois ele irá agir de acordo com a idéia que o habita. O governo central, sabedor desta premissa ao desenvolvimento, e conseqüentemente à sua aprovação, não tarda a investir em uma consciente ação sobre a população. Álvaro complementa:

*“Para que a resistência seja reduzida, e se converta livremente em concordância, que é necessário? É necessário que na consciência individual se instale, no lugar da anterior, nova representação, aquela que, por hipótese, contém a imagem justa da realidade nacional daquele instante, e portanto permite a concepção do plano de desenvolvimento que os grupos sociais dirigentes pretendem*

*realizar. Como, porém, não há violência capaz de forçar a substituição de uma idéia por outra, só se chegará a conseguir essa substituição se a idéia que deve presidir aos processos de desenvolvimento for tal que, por si mesma, pelos seus caracteres lógicos, pela clareza, exatidão e força sugestiva, uma vez apresentada à apreciação individual, penetre na consciência de cada cidadão, dos que dirigem e dos que executam (todos afinal executam o processo histórico) e passe a comandar-lhe a ação. Em outras palavras, para que se torne possível, e depois real, a unidade imprescindível ao rendimento ótimo do processo nacional, é necessário que aquilo que em cada consciência privada é idéia, seja socialmente ideologia.”<sup>107</sup>*

Assim sendo, torna-se praticamente impossível dissociar a implementação desta consciência desenvolvimentista do advento da comunicação de massas. Isto porque as diretrizes do projeto de desenvolvimento deveriam atingir a consciência popular geral de forma que, quanto maior fosse a extensão de propagação, maior seria o êxito do projeto. Porém, era necessário superar ações meramente propagandistas do governo, criando um verdadeiro estado de consciência com a inclusão ativa da idéia no íntimo do ser. “*É preciso que o projeto de desenvolvimento seja assimilado pelo povo e termine por identificar-se à consciência das massas*” <sup>108</sup>. Getúlio tinha conhecimento de que a ideologia do desenvolvimento não poderia se imposta “de cima para baixo”, devendo ser legitimada pela consciência coletiva provindo diretamente das massas.

Mas qual imagem apoiar a fim de impulsionar o desenvolvimento pretendido pelo governo? Por um lado, houve a divulgação da seriedade do brasileiro, imagem que vinha de encontro à defesa de que seria possível erigir uma civilização ao sul do Equador, contrariando a visão eurocêntrica do mundo. Símbolos desta vertente podem ser encontrados em expressões como “ordem e progresso”, “povo ordeiro”, “este é uma país que vai para frente”. Por outro lado encontramos a vertente que valoriza uma cultura tropical particular, *suigeneris*, distinta da dos demais países, que sugeria um *ethos* brasileiro único e intraduzível. Esta vertente

---

<sup>107</sup> PINTO, Álvaro Vieira. Ideologia e desenvolvimento nacional. Rio de Janeiro. Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960. p.25

<sup>108</sup> Ibidem. p.32

estaria representada pelo “jeitinho brasileiro”, a malandragem, a sensualidade, a malícia, etc.<sup>109</sup>

Desta forma, o país foi tomado por um forte sentimento de nacionalismo, conveniente ao governo centralizador cujo projeto de desenvolvimento pressupunha a unificação nacional rumo a um denominador comum que se harmonizasse com as pretensões federais. O caráter nacional foi analisado sob diversos pontos de vista gerando definições distintas - que podem ser verificadas sobretudo nos clássicos *Evolução política do Brasil*, *Casa grande & senzala* e *Raízes do Brasil* - porém todas vinculadas à busca da descrição de um quadro que fosse capaz de abarcar todas as manifestações regionais, gerando uma visão geral e unificada da nação.

Nosso nacionalismo buscou sua legitimação no culto ao seu passado - sobretudo do período colonial -, na valorização de uma língua brasileira - expressão única e autêntica do país -, no resgate de heróis nacionais, símbolos folclóricos e hábitos característicos de sua população, de forma a ressaltar a autenticidade e soberania desta nação. Esta afirmação das qualidades de sua nacionalidade, e conseqüente distanciamento da imitação de modelos europeus alienígenas às condições e características locais deve muito à atuação dos modernistas provenientes da geração de 1922 e de sua luta em prol de uma autonomia intelectual.

Resta-nos analisar de que forma as pretensões do governo associadas a uma consciência e orgulho nacional por parte da população afetaram as realizações arquitetônicas do país, uma vez que a estética neoclássica estava associada ao período de hegemonia da oligarquia cafeeira, e a semente da arquitetura moderna já havia sido lançada em solo brasileiro.

---

<sup>109</sup> OLIVEN, Ruben George. In MICELI, Sergio (org). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo. Difel, 1984. p.46 e 47

#### 5.4. A mediação: Lucio Costa

---

O novo governo instaurado após a Revolução de 1930, bem como os valores por ele defendidos, propiciaram um novo panorama no qual a arquitetura moderna ganhou mais espaço e maior representatividade no cenário arquitetônico, de forma que a década de 30 pode ser caracterizada pela proliferação de projetos de caráter moderno, configurando-se como uma fase de afirmação após o pioneirismo e o vanguardismo dos projetos do final da década de 20. No entanto, para que se compreenda a transição de um cenário marcado pelo Ecletismo para um de intenções modernizantes, faz-se necessário analisar a atuação de um arquiteto emblemático dentro de nossa história: Lucio Costa<sup>110</sup>.

Lucio formou-se arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes em 1924 dentro, como era de se esperar, dos preceitos do Ecletismo e dos estilos históricos, tão em voga então. Sua vasta cultura, proveniente da boa formação e das freqüentes viagens à Europa em companhia da família, somada ao apurado senso crítico e de observação, fizeram com que ele se destacasse no curso de arquitetura e já, desde o terceiro ano de seus estudos, conseguisse emprego de desenhista em renomado escritório. Logo depois de formado, já principiava sua carreira projetando edifícios de caráter eclético.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> A fim de que o leitor possa obter maiores informações a respeito da biografia desta importante personalidade, remeto-o à obra *Lucio Costa: registro de uma vivência*, contida na bibliografia do presente trabalho.

<sup>111</sup> COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo. Empresa das Artes, 1995. p. 13, 14 e 15





a primeira obra de Lucio Costa  
Fig. 40 – projeto de Lucio Costa – casa Rodolfo Chambelland

No entanto, seu horizonte arquitetônico começou a se abrir a partir de uma viagem feita em 1922 à cidade de Diamantina. Descortinou-se à sua frente todo o universo de nossa tradição, até então pouco conhecida para ele, de forma que suas referências arquitetônicas, tão fortemente embasadas na cultura européia, começaram a dividir espaço com elementos da tradição colonial:

*“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 dos tropeiros, era tudo de pau-a-pique, ou seja, fortes arcabouços de madeira - 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.”<sup>112</sup>*

Assim sendo, sua produção arquitetônica de 1922 a 1928 seguiu o Ecletismo acadêmico, adotando os estilos históricos de acordo com o desejo do cliente, porém dando grande ênfase ao estilo neocolonial, o que lhe valeu, por exemplo, o apadrinhamento por parte do arquiteto José Mariano, implacável defensor do estilo neocolonial. No entanto, é fundamental destacar que, desde o princípio, a arquitetura neocolonial produzida por Lucio

<sup>112</sup> COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo. Empresa das Artes, 1995. p. 27

Costa soube distanciar-se de um Eclétismo estéril onde o vocabulário arquitetônico era aplicado superficialmente às construções. A partir de seus amplos conhecimentos, já destacados anteriormente, Lucio Costa pôde investigar e recuperar a lógica do pensamento do período colonial, trazendo-o para o período contemporâneo e adaptando-o às necessidades da vida moderna, o que gerou projetos em que se pode perceber uma clareza de intenções e pensamento, uma racionalidade que buscava conciliar a organização das necessidades em planta com uma estética condizente com a nossa tradição, renunciando características de sua atuação profissional quando da adoção da estética moderna. A respeito do neocolonial em Lucio Costa, Bruand complementa:

*“(...) Enquanto José Mariano louvava a necessidade de o neocolonial estar perfeitamente adaptado à vida moderna, mas dando ao aspecto formal uma importância tal que se tornava prisioneiro de um sistema, enquanto muitos de seus colegas incorriam no erro de querer imitar fielmente os detalhes da arquitetura da época colonial, continuando assim escravos de um eclétismo de caráter histórico e de um decorativismo superficial, Lucio Costa tinha compreendido que era preciso não se ater à interpretação literal, mas procurar também encontrar o espírito que presidira ao nascimento dessa arquitetura colonial: ora, seu principal valor era o de ter trazido, principalmente para a construção civil, uma resposta satisfatória aos problemas decorrentes das necessidades da época; portanto não bastava tomar de empréstimo seu vocabulário arquitetônico, era preciso também transpor sua perfeita lógica interna para termos contemporâneos. A profunda compreensão do sentido verdadeiro da arquitetura do passado, assim manifestada por Lucio Costa, era um considerável passo à frente, que o distanciou em definitivo de um eclétismo estéril. Só faltava agora libertar-se de um vínculo sentimental a um formalismo, apenas externo, para que um futuro brilhante se abrisse à sua frente.”<sup>113</sup>*



um neocolonial diferenciado

Fig. 41 – projeto de Lucio Costa e Fernando Valentim – casa de Raul Pedrosa

<sup>113</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo. Perspectiva, 1997. p.58

Porém, com o passar dos anos e com as transformações trazidas à vida pela modernidade veloz, Lucio viu-se obrigado a distanciar-se do estilo neocolonial. Seu apurado senso crítico percebeu que o cotidiano cobrava cada vez mais racionalidade e economia a fim de que fosse possível atender aos novos programas trazidos pelo século XX, e que para tal o estilo neocolonial, por mais que fosse realizado de maneira racional e respeitando sua lógica interna de articulação e composição, mostrava-se tão anacrônico quanto o Ecletismo mais desordenado. Isto porque, a fim de que a estética neocolonial pudesse ser aplicada, as construções tinham que disfarçar as técnicas modernas de edificação empregadas, além de criar falsos elementos decorativos que remetessem ao período colonial, tal como falsas vigas de madeira, imitações de acabamento em pedra, etc. Desta forma, embora o discurso do neocolonial fosse sedutor por tentar ressuscitar nossa tradição, tratava-se de mais uma forma de se maquiar as edificações, ignorando as condições econômicas e sociais dos tempos então vividos.

Assim sendo, Lucio Costa viu-se desiludido com as possibilidades de realização do neocolonial, o que abriu espaço para a arquitetura moderna em sua percepção. No entanto, sua conversão ao moderno se deu de forma gradativa pois, embora se encontrasse decepcionado com o Ecletismo e o neocolonial, as propostas dos arquitetos defensores do modernismo ainda lhe pareciam por demais radicais, dotadas de uma iconoclastia incondizente com seu apreço às expressões do passado e ao patrimônio histórico. Lucio Costa chegou a ouvir um trecho da conferência proferida por Le Corbusier em 1929, porém não foi tocado pelas proposições do mestre franco-suíço uma vez que ainda não estava pronto para as inovações trazidas por elas, como ele próprio nos conta:

*“Eu era inteiramente alienado 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.*"<sup>114</sup>

No entanto, um fato extraordinário ocorrido em 1930 fez com que se operasse uma verdadeira transformação: Lucio Costa assumiu a direção da Escola Nacional de Belas Artes. Isto se deu porque o recém criado Ministério da Educação e da Saúde trazia como chefe de gabinete Rodrigo Mello Franco de Andrade, intelectual mineiro que, sendo ligado aos escritores modernistas, pretendia que a escola Nacional de Belas Artes proporcionasse uma formação que conciliasse o ensino tradicional acadêmico e o espírito moderno, estratégia viável através da adição de jovens professores ao corpo docente já existente, de forma que os alunos pudessem optar por uma nova orientação para suas carreiras.

De início, a indicação de Lucio Costa foi bem aceita por parte dos arquitetos tradicionais uma vez que era um conceituado representante da estética neocolonial, porém, a partir das alterações curriculares introduzidas e da reação dos alunos francamente favorável à estética moderna, o quadro se reverteu. Lucio Costa trouxe para o curso de arquitetura nomes como Gregori Warchavchik, Affonso Eduardo Reidy e Alexander Buddeus, gerando uma grande rivalidade entre os novos e os antigos professores, uma vez que os catedráticos viram-se preteridos pelos alunos, lançando-os em uma situação embaraçosa e desconfortável. Desta forma, o corpo docente original indignou-se e, fazendo uso de fundamentação jurídica, obteve a demissão de Lucio Costa apenas nove meses após sua nomeação e, com isso, a dissolução de toda a estrutura por ele implantada. No entanto, tais medidas foram tardias: aquela futura geração de arquitetos que compunha o corpo discente já havia sido sensibilizada pela arquitetura moderna, gerando uma reação em cadeia que afetaria as gerações subseqüentes, criando desdobramentos irrefreáveis para a arquitetura moderna brasileira.

---

<sup>114</sup> COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo. Empresa das Artes, 1995. p. 144

Apesar de toda a situação de embate que se deu entre tradição e inovação, Lucio Costa não pretendeu em nenhum momento trair a confiança de seus colegas de profissão: apenas buscava atender à solicitação feita pelo chefe de gabinete, proporcionando à arquitetura a possibilidade de fugir à falsidade dos estilos a fim de que pudesse ser verdadeira e racional, como pediam os novos tempos. Seus objetivos na reforma da Escola Nacional de Belas Artes ficam bem claros em entrevista concedida em fins de 1930:

*“Embora julgue imprescindível uma reforma em toda a escola, aliás é do pensamento do governo, vamos falar um pouco de arquitetura. Acho que o curso de arquitetura necessita de uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino. A atual é absolutamente falha. A divergência dentre a arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita, tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas as formas estéticas e estruturais se identificaram. Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. (...) Nós fazemos exatamente o contrário (...). Fazemos cenografia, ‘estilo’, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura.*

*A reforma visará aparelhar a escola de um ensino técnico-científico tanto quanto possível perfeito, e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção. Os clássicos serão estudados como disciplina; os estilos históricos como orientação crítica e não para aplicação direta. Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a escola conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial - não com o intuito de transposição ridícula dos seus motivos, não de mandar fazer falsos móveis de jacarandá - os verdadeiros são lindos-, mas de aprender as boas lições que ela nos dá de simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e conseqüente beleza.”<sup>115</sup>*

Se, antes de sua nomeação para a direção da Escola, Lucio Costa tinha vago conhecimento sobre os conceitos e realizações da arquitetura moderna européia, sua aproximação com os profissionais que defendiam abertamente a adoção de tais ideais no Brasil fez com que se interessasse cada vez mais pela arquitetura moderna. O ostracismo que seu escritório enfrentou após sua demissão, visto que poucos eram os clientes no Rio de Janeiro adeptos do modernismo arquitetônico e ele próprio já não mais poderia dedicar-se a realizações de

---

<sup>115</sup> COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo. Empresa das Artes, 1995. p. 68

caráter neocolonial tamanha foi a transformação de suas convicções, proporcionou-lhe a oportunidade de debruçar-se em estudos sobre as obras e textos de mestres como Gropius, Mies van der Rohe e, sobretudo, Le Corbusier. Por sinal, foi com os dizeres deste que Lucio Costa mais se identificou, pois Le Corbusier abordava de forma global os problemas da vida moderna, fazendo proposições de cunho arquitetônico e urbanístico, mas também social e plástico, trazendo soluções abrangentes que estavam em perfeita consonância com o ímpeto de transformação do qual Lucio estava imbuído e convencido de ser necessário. O próprio Lucio comenta:

*“(...) 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. (...) 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 aquela fé na renovação no bom sentido, aquela força que se comunicava com as pessoas jovens.”<sup>116</sup>*

Deste modo, Lucio Costa, a partir de sua ampla cultura e respeitada atuação profissional, firmou-se como a ponte intelectual entre as realizações arquitetônicas tradicionais academizantes e as novas propostas da arquitetura moderna. A transição que proporcionou dentro do principal órgão formador da capital federal brasileira, embora tenha sido breve, deixou marcas indeléveis em toda uma nova geração de arquitetos que levaria tais ensinamentos para o restante de suas carreiras profissionais. Embora tivesse se tornado convicto defensor da arquitetura moderna, Lucio Costa jamais se distanciou de seu aprendizado junto aos estilos históricos europeus e ao colonial brasileiro no que se refere à adequação de tais expressões às épocas que as geraram: buscou criar uma arquitetura que aliasse tradição e modernidade técnica e plástica, resultando em uma arquitetura ao mesmo tempo atual - em conformidade com as realizações mundiais - e nacional.

---

<sup>116</sup> COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo. Empresa das Artes, 1995. p. 144, 145

### **5.5. Disseminação da arquitetura moderna no Brasil**

A semente do modernismo havia sido lançada em São Paulo; Lúcio Costa incumbira-se de defendê-la acintosamente no seio da tradicional e academizante Escola Nacional de Belas Artes, inundando a formação dos novos arquitetos de idéias inovadoras e abrindo caminho para novas realizações arquitetônicas; o governo federal implantava novas diretrizes que preconizavam a racionalidade e o progresso. A década de 30 prometia fornecer à arquitetura moderna terreno e contexto propícios ao seu desenvolvimento.

Faz-se necessário destacar que a partir desse momento o Rio de Janeiro assumiu a primazia das realizações arquitetônicas do país, restando a São Paulo ocupar um plano secundário. Isso se deu porque a capital paulista, apesar de concentrar grande contingente populacional, apresentando índices de crescimento avassaladores, e de ter sido pioneira na defesa dos ideais modernistas e na sua aplicação prática, teve sua sociedade e poder público profundamente abalados pela crise de 1929, o que reduziu drasticamente os investimentos em obras tanto públicas quanto particulares, restringindo de maneira acentuada o campo de atuação onde a arquitetura moderna prometia brilhar.

No Rio de Janeiro ocorreu justamente o oposto, uma vez que o novo governo necessitava de novas dependências que pudessem abrigar com rapidez e eficiência as repartições públicas recém criadas. Desta forma, enquanto São Paulo limitava-se a propor concursos públicos, sem conseguir construir as obras projetadas, a capital federal oferecia as condições políticas, econômicas e culturais ideais para a implantação definitiva da arquitetura moderna em nosso cenário arquitetônico. Ademais, a Escola Politécnica, instituição responsável pela formação de arquitetos em São Paulo, mostrava-se muito mais impermeável às idéias modernistas que a Escola Nacional de Belas Artes, de forma que as

atuações de caráter moderno permaneciam pontuais na capital paulista, enquanto na carioca elas passavam a aparecer em maior profusão.<sup>117</sup>

O período foi marcado pelo aprimoramento profissional daqueles que haviam recém descoberto a arquitetura moderna, quer pelas oportunidades oferecidas pelo mercado, quer por um estudo mais aprofundado das teorias dos mestres europeus. Novamente Le Corbusier surgiu como o guia maior do desenvolvimento intelectual deste novo grupo-geração, o que ajudou a criar terreno propício para sua segunda estadia em terras brasileiras, ocorrida em 1936, responsável pela sedimentação dos ensinamentos do arquiteto franco-suíço junto aos arquitetos brasileiros:

*“A obra deste [Le Corbusier] transformou-se numa espécie de ‘livro sagrado da arquitetura’, sistematicamente analisada e integralmente aceita. A sedução que ela exercia pode ser explicada pela unidade do sistema proposto, que partia de argumentos de ordem econômica e social de um lado, e de argumentos de ordem técnica de outro, culminando numa concepção artística. Seu espírito dogmático atraía os jovens espíritos, um tanto desorientados, na procura de um caminho; oferecia, ao mesmo tempo, um ideal, regras precisas e uma disciplina, que podiam servir de referências e orientar os inseguros passos iniciais. A aquisição desses conhecimentos teóricos foi fundamental, pois se constituiu numa preparação do terreno, e nunca a segunda estadia de Le Corbusier no Brasil teria tido a importância que teve, se assim não tivesse sido.”<sup>118</sup>*

Destacam-se duas medidas governamentais de caráter normativo da arquitetura oficial: uma ligada ao Departamento de Correios e Telégrafos e outra à arquitetura escolar. A reforma educacional implantada por Getúlio Vargas exigiu a elaboração de novos modelos de edifícios escolares que fossem capazes de atender às novas exigências funcionais, programáticas e pedagógicas. Dessa forma, questões como *“orientação do edifício e desenho das janelas, organização do programa mínimo de dependências, acabamentos”*<sup>119</sup> orientavam a definição deste novo modelo, marcado pelas linhas geometrizarantes e pelo

---

<sup>117</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo. Perspectiva, 1997. p.80

<sup>118</sup> *Ibidem*. p.74

<sup>119</sup> SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo. Edusp, 2002. p.66



projeto racional. Aos poucos a estética eclética e neocolonial foi sendo abandonada para os edifícios escolares pois estavam vinculadas às antigas práticas educacionais, justamente as que o governo se esforçava em superar. Vale citar a atuação do engenheiro-arquiteto José Maria da Silva Neves junto à implantação desta nova tipologia.



uma nova expressão formal para um novo projeto pedagógico

Fig. 42 – projeto de José Maria da Silva Neves – Grupo Escolar Visconde de Congonhas do Campo

No que diz respeito ao Departamento de Correios e Telégrafos, a oportunidade à arquitetura moderna foi oferecida por um esforço do governo em reequipar o sistema a partir da construção de agências e sedes regionais nas principais cidades do país. Desta forma, vários arquitetos foram contratados, sobretudo no Rio de Janeiro, e, a partir do fornecimento de um programa funcional pormenorizado, puderam projetar edifícios racionais *“caracterizados por evidente separação de acessos ou por circulações independentes conforme hierarquia funcional, amplos salões de atendimento proporcionados pelo emprego de estruturas em concreto armado com grandes vãos e despojados de decoração”*<sup>120</sup>.

Em algumas localidades esta estética de linhas geometrizadas foi bastante criticada, porém o que vale ressaltar é que, independentemente da qualidade das obras projetadas e executadas, paulatinamente a estética moderna foi sendo aceita e assimilada pela população, sendo utilizada em larga escala em obras públicas tais como terminais de

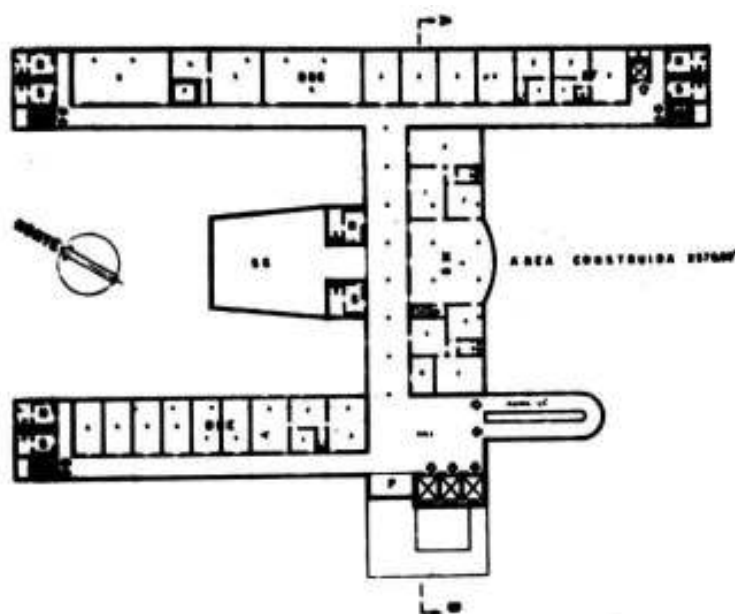
<sup>120</sup> SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo. Edusp, 2002. p.70

ônibus, mercados, clubes, etc., restando o setor residencial ainda resistente à sua linguagem e fiel ao ecletismo e ao neocolonial.

No entanto, muitas das obras de linhas modernas produzidas restringiram-se a um formalismo de fachada, evidenciando a falta de assimilação completa dos conceitos trazidos pela arquitetura moderna européia nesta fase de amadurecimento pela qual a arquitetura brasileira ainda passava. De fato, barreiras haviam sido rompidas, porém a arquitetura moderna no Brasil ainda precisava vencer longo trajeto até sua emancipação.

Neste período da primeira metade da década de 30, alguns arquitetos conseguiram se sobressair por melhor compreenderem e aplicarem os conceitos da arquitetura moderna, buscando adaptá-los ao contexto brasileiro. É o caso, por exemplo, de Affonso Eduardo Reidy que, vindo de um contato direto com Warchavchik visto que foi seu assistente na Escola Nacional de Belas Artes durante a reestruturação implantada por Lúcio Costa, tornou-se arquiteto da Prefeitura do Distrito Federal e, como tal, teve a oportunidade de projetar inúmeros edifícios destinados a serviços municipais. Seus projetos primavam por preocupações ligadas à iluminação e à ventilação, de forma a conferir aos locais de trabalho abrigo do calor tropical externo, mas também condições de iluminação natural que fossem igualmente econômicas e favoráveis ao trabalho. Alcançou seus objetivos a partir da utilização de janelas corridas, uma coerente orientação dos edifícios - localizando as salas de trabalho nas faces leste e sul e galerias de circulação nas faces norte e oeste que proporcionavam proteção ao sol -, e ventilação cruzada. Tratavam-se de projetos eficientes, de estética equilibrada, produzidos e consentidos dentro da prefeitura carioca.

---



um pensamento racional, organizado e funcional  
 Fig. 43 – projeto de Reidy – concurso do Ministério da Educação e da Saúde

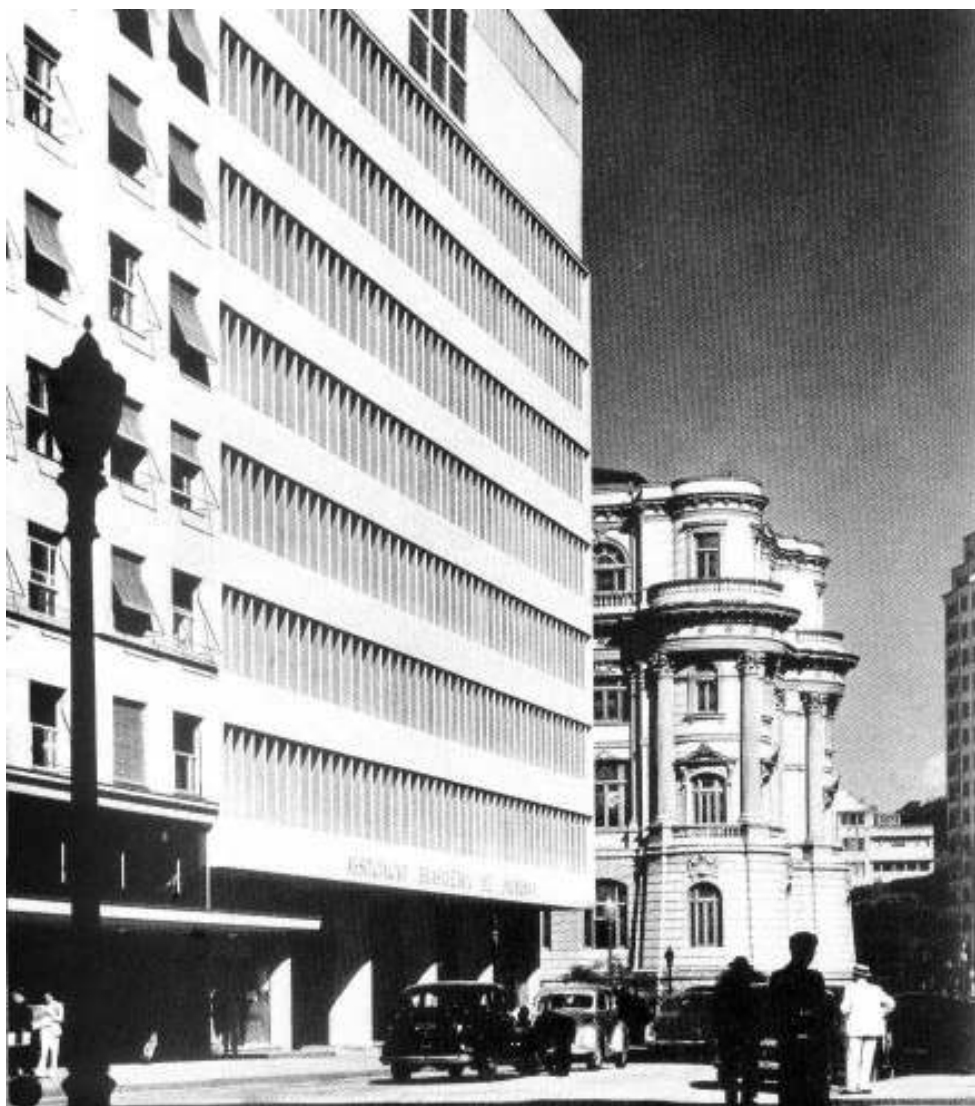
Abrindo-se o foco para uma outra região do país, um outro arquiteto que merece destaque é Luís Nunes, cuja obra desenvolveu-se principalmente em Recife. Original de Minas Gerais, formou-se na Escola Nacional de Belas Artes onde, a partir de sua personalidade, sobressaiu-se a ponto de liderar juntamente com Jorge Moreira a greve estudantil de 1931 que protestava contra a demissão de Lucio Costa. Transferiu-se para Recife em 1934 com a missão de organizar e dirigir o serviço de arquitetura encarregado dos edifícios públicos pernambucanos, bem como dos edifícios particulares que se valessem de subvenção estatal. A partir da constituição de uma equipe formada por técnicos, artistas e artesãos - dentre os quais o engenheiro Joaquim Cardoso e o arquiteto paisagista Roberto Burle Marx que, embora ainda desconhecidos, logo mais alcançariam enorme reconhecimento profissional -, desenvolveu amplos estudos no que diz respeito à padronização das edificações e construções econômicas, porém de alta qualidade. Soube ser original e diversificado, provando que a padronização não limitaria a criatividade e a expressão arquitetônica. Desta forma, pôde produzir bons exemplos de arquitetura moderna em uma cidade distante do eixo Rio - São Paulo, funcionando como ponto disseminador de novos e bem sucedidos conceitos arquitetônicos.



modernidade sem fronteiras  
Fig. 44 – projeto de Luis Nunes – Leprosário de Mirueira

Às vésperas da vinda de Le Corbusier ao Brasil, importante evento conferiu à arquitetura moderna brasileira nova oportunidade de expressão: tratava-se do concurso para a construção da sede social da ABI. Seu presidente, Hebert Moses, homem esclarecido, desde o início quis que o edifício fosse projetado dentro dos preceitos da arquitetura moderna a fim de que constituísse uma obra marcante. O júri escolheu o projeto apresentado pelos irmãos Marcelo e Milton Roberto dentre outros de importantes concorrentes, tais como a dupla Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos e o grupo formado por Oscar Niemeyer, Fernando Saturnino de Brito e Cássio Veiga de Sá. O projeto premiado baseava-se nos cinco pontos de Le Corbusier, porém os irmãos Roberto souberam refletir sobre esses conceitos e adaptá-los às condicionantes do projeto: visto que o edifício não estaria isolado no terreno, dada a conformação de seus vizinhos, não viram um porquê de implantar a solução de pilotis; como o edifício estava localizado no centro comercial do Rio de Janeiro, as janelas panorâmicas horizontais também não se faziam necessárias uma vez que a vista não era convidativa. À medida que as fachadas estariam inevitavelmente orientadas para oeste e norte, os arquitetos fizeram uso do brise-soleil, habilmente

empregado, de forma que puderam conferir dinamismo à obra, sem interferir em sua unidade formal.



maciço dinâmico

Fig. 45 – projeto de Marcelo e Milton Roberto – fachada do edifício da ABI

Além das qualidades inerentes à sua arquitetura, o prédio da ABI destaca-se pelo caráter promocional que teve a favor da arquitetura moderna. Apesar de, a princípio, ter sido criticado pelo público sobretudo pelo aspecto fechado de suas fachadas, logo se tornou uma atração, passando a opinião pública a aceitar seu aspecto incomum. Com isso, os empresários passaram a enxergar as vantagens da nova arquitetura que podia ser funcional, econômica, e ao mesmo tempo rentável em termos de publicidade. Conciliando soluções técnicas e funcionais a uma evidente qualidade plástica, o prédio da ABI

demonstrou que a arquitetura brasileira encontrava-se em franco processo de amadurecimento, apresentando soluções cada vez mais elaboradas e conscientes, mostrando-se pronta para dar o decisivo passo rumo à sua afirmação junto ao cenário internacional: o projeto para o Ministério da Educação e da Saúde.

**Capítulo 6**  
**Arquitetura Moderna Brasileira**

### **6.1. Os primeiros passos do projeto do Ministério da Educação e da Saúde**

O edifício do Ministério da Educação e da Saúde, dada sua importância dentro da história da arquitetura brasileira, já foi objeto de diversos estudos minuciosos, com destaque para as análises feitas por Elizabeth D. Harris e Yves Bruand. Este último não se acanha em classificá-lo como “*o monumento que iria mudar, radicalmente, o curso até então seguido pela arquitetura brasileira*”<sup>121</sup>, colocando-o como divisor de águas entre a produção arquitetônica a ele precedente e a que a ele se seguiria no que se refere ao estabelecimento de uma linguagem arquitetônica brasileira.

O presente estudo não pretende se debruçar sobre o edifício do Ministério da Educação e da Saúde a fim de analisá-lo pormenorizadamente - devendo o leitor se reportar aos autores acima citados, e que estão na base das narrativas que se seguem, com o fito de obter descrições detalhadas - mas sim verificar as características que permitem estabelecê-lo enquanto marco histórico, compreendendo sua função dentro do processo de desenvolvimento do moderno no Brasil.

Vargas, ao ascender ao poder, instituiu um governo autoritário tanto quanto os governos que assumiram os países da Europa, porém aparentemente mais tênue graças à liberdade intelectual nele presente. Havia uma ânsia de progresso e uma fé no poder da educação enquanto veículo de unificação e homogeneização das diferenças deste país continente, conceitos amplamente embasados em um nacionalismo vigoroso. Os novos ministérios criados foram confiados a intelectuais de idéias progressistas, tais como o Ministério da Educação e da Saúde. Este novo ministério trazia como função, dentre outras, desenvolver os recursos culturais da nação, visando libertá-la da dependência da cultura européia, tal como ocorrera nos séculos anteriores.

---

<sup>121</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo. Perspectiva, 1997. p.80



Gustavo Capanema assumiu o ministério em 1934 e, portando-se como um intelectual no poder, esforçou-se em abrir as portas à intelectualidade brasileira, sobretudo a modernista da qual era próximo, integrando-a aos planos do governo.

Uma vez que o ministério, por ser novo, não possuía uma sede onde abrigar suas atividades, Capanema estabeleceu sua construção como uma prioridade de sua gestão. Porém, a sede do ministério não deveria ser um edifício qualquer, mas sim um “*emblema semiótico das tendências artísticas do país*”<sup>122</sup>, configurando-se como um legado deixado por Capanema à nação. Para isso, lançou em março de 1935 um concurso de arquitetura cujo objetivo era definir o projeto para o edifício do Ministério da Educação e da Saúde.

As regras estabelecidas para o concurso tinham caráter abrangente, aceitando a inscrição de projetos tanto tradicionalistas quanto modernistas, apenas exigindo como pré-requisito a apresentação do registro nacional do arquiteto e da permissão para exercer suas funções; não havia, desta forma, nenhuma cláusula que exigisse que o candidato fosse, necessariamente, brasileiro. Merece destaque, porém, uma cláusula adicionada por Capanema ao edital que afirmava que o governo não seria obrigado a executar o projeto vencedor caso Capanema, pessoalmente, não o julgasse razoável ou condizente com suas pretensões. Cada arquiteto poderia, se quisesse, apresentar mais de um projeto e seus nomes permaneceriam sigilosos a fim de não influenciar o julgamento.

O Concurso, que foi dividido em duas fases, contou com 76 inscrições cujos projetos foram analisados a partir de um conjunto de desenhos composto por fachada principal, plantas do primeiro piso, perspectiva e perfil, além da apresentação de um orçamento para a futura obra. De todos os concorrentes, apenas três foram selecionados para irem à segunda fase do concurso, e a escolha feita pelo júri bem demonstra a mentalidade que, apesar de tudo,

---

<sup>122</sup> HARRIS, Elizabeth Davis. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo. Nobel, 1987. p.56

ainda persistia na sociedade brasileira. Desta forma, os projetos de Archimedes Memória, Mário Fertin em conjunto com Raphael Galvão e Gerson Pinheiro foram complementados em detalhamentos a fim de melhor embasar o julgamento final. A escolha do júri - composto por representantes da Escola Politécnica carioca, do Instituto Central dos Arquitetos, da Universidade Federal e pelo superintendente de Transporte e Obras do Ministério da Educação e da Saúde - foi contestada por alguns por justamente aprovar os projetos de caráter mais eclético, rejeitando as propostas funcionais e racionais de linhas modernas, como por exemplo as apresentadas por Reidy e pela dupla Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos.

O projeto vencedor, proposto por Archimedes Memória, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, apresentava uma composição bastante clássica, baseada na simetria, de decoração marajoara, proveniente da cultura dos índios da ilha de Marajó, representando um resquício da corrente nacionalista indianista de nossa cultura. O segundo colocado apresentou projeto de linha claramente neoclássica, enquanto que o terceiro, Gerson Pinheiro, propôs uma concepção mais limpa visto que defendia o racionalismo e o funcionalismo, com planta mais livre, pilotis e janelas com quebra-sóis. No entanto, para a escolha do vencedor, a questão do orçamento foi decisiva pois apenas o projeto de Archimedes respeitava o limite orçamentário proposto pelo regulamento, fazendo com que o júri tivesse que se resignar quanto a uma escolha da qual tinham dúvida quanto à sua adequação.



indianismo e arquitetura conciliados em um projeto anacrônico  
Fig. 46 – projeto de Archimedes Memória – 1º colocado no concurso



a persistência na fórmula neoclássica

Fig. 47 – projeto de Mário Fertim e Raphael Galvão – 2º colocado no concurso



uma proposta racionalista e funcional

Fig. 48 – projeto de Gerson Pinheiro – 3º colocado no concurso

Capanema mostrou-se igualmente insatisfeito e receoso sobre a decisão tomada. Submeteu então o projeto à avaliação de dois engenheiros e um consultor do governo a fim de poder se certificar de que estaria no caminho certo. Porém, a junta mostrou-se contrária às soluções adotadas em projeto quanto à distribuição das salas, iluminação e ventilação, além do fato do projeto não dar margem a futuras ampliações. Desta forma, Capanema obteve subsídios técnicos que justificariam a Getúlio a necessidade de um novo projeto, apesar de Archimedes já ter recebido seu vultuoso prêmio.

Apesar de Vargas ter assinado recentemente uma lei que afirmava que edifícios públicos de grandes proporções deveriam ter seus projetos escolhidos a partir de concurso, logo abriu uma exceção a Capanema, autorizando que o novo projeto para o Ministério da Educação e da Saúde viesse de um processo que não concursivo uma vez que Capanema o havia

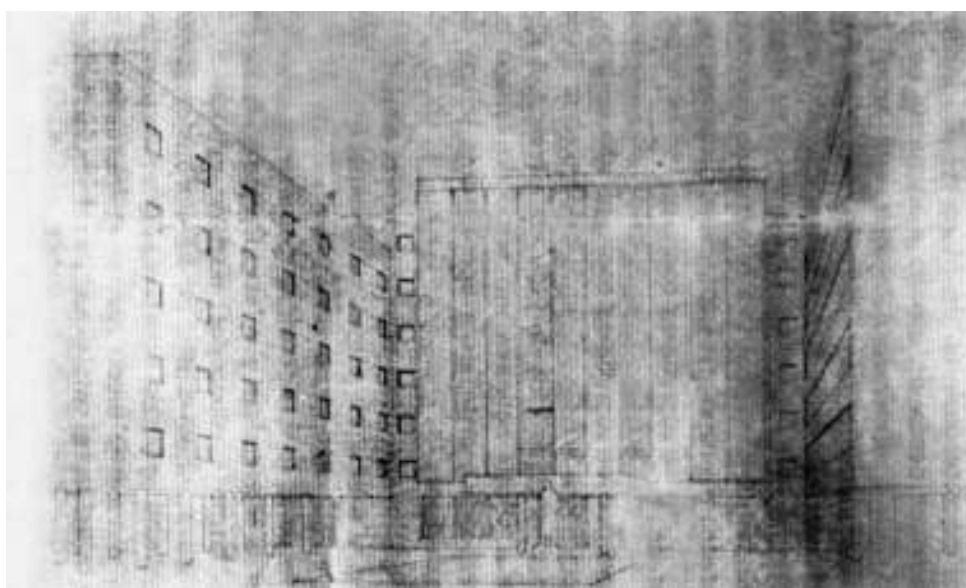
convencido que não haveria tempo hábil para outro concurso, além de questionar se não resultaria em projeto novamente muito próximo daquele que havia sido recém rechaçado. Desta forma, em março de 1936, Capanema procurou Lucio Costa a fim de que este pudesse materializar um edifício que fosse representativo do estilo moderno.

No entanto, Lucio Costa não abraçou a oportunidade sozinho, abrindo-a à participação de outros arquitetos por compreendê-la como um momento de vitória da arquitetura moderna, o que deveria ser compartilhado com aqueles que como ele por ela também lutavam. Assim, montou uma equipe composta por Reidy, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos, além de Emílio Baumgarten, engenheiro de estruturas.

A equipe pôs-se ao trabalho, inspirando-se francamente nos cinco pontos de Le Corbusier. No entanto, apesar dos esforços, não conseguiram se desvencilhar dos moldes de composição clássica, ficando o projeto profundamente vinculado a um esquema de simetria. O edifício seria composto por três blocos formando um “U”, além do volume trapezoidal que conteria o auditório. Os blocos laterais traziam pilotis que, além de liberar o solo, permitindo um tratamento paisagístico mais proveitoso, possibilitavam a circulação da brisa marítima para o interior do terreno, algo bastante bem vindo nos trópicos. Já o bloco central seguia fechado até o chão e continha, além da entrada principal, a escadaria monumental que definia o eixo de simetria. Havia a preocupação de proteger os escritórios do forte calor resultante da radiação solar, de forma que em todo o edifício os corredores de circulação foram dispostos ao lado de cada fachada mais exposta ao sol. Esta seria uma solução coerente no que diz respeito à insolação, mas restringia muito a área efetiva dos escritórios. As janelas, como se sabe, foram tratadas diferentemente em cada fachada, alternando vãos estreitos ou largos de acordo com a incidência solar nos blocos laterais, contando com o auxílio extra de persianas internas; já o bloco central trazia as fachadas totalmente envidraçadas, porém estando a face norte protegida por brise-soleil, permanecendo a face sul livre. Isto é, viam-se os conceitos corbusianos em todas as partes do projeto mas, no

entanto, a equipe não ficara satisfeita com o resultado final do conjunto, o qual apelidou de “múmia”. Segundo Elizabeth D. Harris haveria motivo para tal insatisfação visto que o projeto não resultava harmonioso devido a falhas de escala e proporção:

*“O grupo fizera uma tentativa de seguir a nova escola, mas as proporções eram acanhadas, o espaço desigual, e sombras de monumentalidade acadêmica habitavam os vazios e a escadaria central. Enquanto na Europa os arquitetos já dominavam o sistema cartesiano de coordenadas de tempo e espaço, os brasileiros se inspiravam na geometria euclidiana e nas relações tradicionais de espaço-forma, sem a plasticidade e o componente cubista da época.”<sup>123</sup>*



um projeto estático e estagnado no tempo  
Fig. 49 – projeto da equipe brasileira, apelidado de “Múmia”

Capanema novamente submeteu o projeto à avaliação de uma junta técnica que, composta por oito autoridades imparciais, mostrou-se dividida quanto à adequação do projeto. Pairavam dúvidas quanto à eficiência dos conceitos de Le Corbusier, uma vez que este possuía muitos projetos, porém poucas construções. Capanema percebeu que, para justificar sua opção pela estética modernista, teria que garantir a qualidade e conveniência da proposta. Uma vez que ela estava calcada nos ensinamentos corbusianos, nada mais apropriado do que o próprio Le Corbusier vir ao Brasil a fim de, na qualidade de consultor do projeto, assegurar seu êxito.

---

<sup>123</sup> HARRIS, Elizabeth Davis. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo. Nobel, 1987. p.75

Desta forma, em maio de 1936, Capanema pôde convidar Le Corbusier para aqui estar e prestar seus serviços enquanto consultor para o projeto do Ministério da Educação e da Saúde, consultor para o projeto da Cidade Universitária, além de proferir seis conferências. Esta oportunidade ajudaria em muito a mudar o rumo da arquitetura moderna brasileira uma que vez que, se através de suas palestras pôde disseminar amplamente suas crenças e conceitos, durante o processo projetual do Ministério da Educação e da Saúde permitiu que os arquitetos brasileiros entrassem em contato direto com sua prática profissional, modo de pensar e agir, contribuindo para que suas idéias fossem introjetadas, assimiladas e depois transformadas pelos profissionais brasileiros.

## **6.2. O projeto definitivo para o Ministério da Educação e da Saúde**

Recém chegado ao Brasil, Le Corbusier pôs-se a analisar, a pedido de Capanema, o projeto desenvolvido pelos arquitetos brasileiros, devendo para tal responder às seguintes questões:

*“1) O senhor considera o projeto bom?*

*2) O senhor considera o projeto ruim?*

*3) Nesse caso, que orientação deveria seguir a comissão para apresentar um bom projeto?*

*4) O senhor considera o projeto razoável?*

*5) Nesse caso, quais são seus defeitos e imperfeições, e que correções o senhor sugere a fim de que tais defeitos e imperfeições sejam corrigidos de forma a que o projeto possa ser considerado bom?”*<sup>124</sup>

Le Corbusier respondeu ao ministro que o projeto desenvolvido pelos brasileiros era bom, porém sua aparente inadequação seria fruto não da falta de habilidade dos arquitetos que o propuseram, mas sim do acanhamento inerente ao terreno escolhido para receber o futuro edifício do Ministério da Educação e da Saúde. O mestre franco-suíço não concordava com a adoção do terreno do Castelo - resultante da retirada de um morro de acordo com o plano Agache e localizado no centro comercial da cidade -, e propôs que o novo sítio para o projeto fosse localizado na Praia de Santa Luzia a fim de poder tirar partido da proximidade com a baía de Guanabara, integrando-o às belezas naturais do Rio de Janeiro ao invés de enclausurá-lo em uma quadra do centro carioca. No entanto, apesar da coerência da proposta de Le Corbusier, tendo em vista o efeito que Capanema buscava alcançar com a construção do edifício do Ministério da Educação e da Saúde, o terreno escolhido na Praia de Santa Luzia pertencia ao município do Rio de Janeiro e não ao governo federal, o que inviabilizaria a tão almejada transferência proposta por Le Corbusier. Ainda assim, o mestre lançou-se ao trabalho projetando um novo edifício para o terreno da Praia, na esperança de que a prefeitura carioca cedesse aos seus argumentos.

---

<sup>124</sup> HARRIS, Elizabeth Davis. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo. Nobel, 1987. p.82

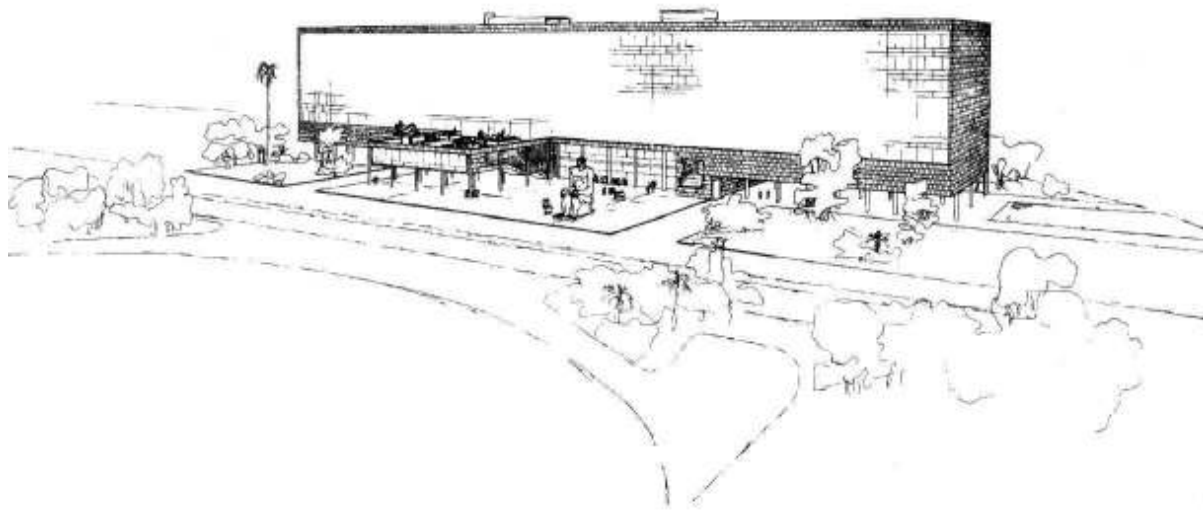
O projeto resultante é fruto de sua colaboração com os arquitetos brasileiros (Niemeyer, por exemplo, incumbiu-se da maioria dos esboços, fazendo uso da linguagem linear corbusiana), ficando bastante visível sua atuação na elaboração dos detalhes, o que se configurou importante aprendizado para a equipe chefiada por Lucio Costa. Le Corbusier tomou como ponto de partida o projeto da “múmia”, empenhando-se em aperfeiçoá-la e corrigi-la: desmembrou suas alas laterais concentrando as atividades em um único bloco totalmente destacado do chão, sustentado por pilotis, preocupando-se em anular sua simetria clássica; insistiu na fachada envidraçada, agora aberta à paisagem da baía, e na utilização dos brises na fachada posterior. Desta forma,

*“O novo esquema para Santa Luzia ampliava a sala principal de conferências e o saguão, mas evitava a simetria restringindo a escadaria a um formato descentralizado. Ademais, a entrada e o auditório trapezoidal foram conservados, embora cortando o bloco horizontal assimetricamente. O jardim de cobertura ficou limitado ao teto do auditório, que agora avançava para além do gabinete do ministro e não da biblioteca. Le Corbusier acrescentou um tratamento paisagístico ao traçado urbano, uma área aberta para estacionamento e a escultura ‘O Homem Brasileiro’, de Celso Antônio. No geral, o plano de Le Corbusier foi concebido e elaborado com base nas suas idéias arquitetônicas mais relevantes, aliás já contidas no projeto da equipe de Lucio Costa e apenas corrigidas por ele. Le Corbusier deixou claras as mudanças maiores que fez, e, no entanto, as nuances sutis e a sofisticação dos esboços deram ao plano vida nova. O plano de Le Corbusier mudava o traçado em U para um simples bloco horizontal apoiado em pilotis, o que permitia a integração dos espaços externos e internos do edifício, a liberação de grande parte do terreno ao trânsito dos pedestres e enriquecia o projeto com passagens cobertas e amplos jardins. A localização assimétrica da entrada e do auditório reorientou a estética do projeto da equipe, que forçava proporções para contrabalançar a assimetria, adicionando uma nova dimensão às suas concepções arquitetônicas. Acrescentando esculturas, afrescos, pinturas e mobiliário, Le Corbusier sublinhava a importância de uma obra de arte completa, incorporando todos os aspectos das artes plásticas. Finalmente, os desenhos das perspectivas internas e externas exemplificavam o enfoque de Le Corbusier, realçando a tridimensionalidade do edifício em contraste com o traçado acadêmico da equipe.”<sup>125</sup>*

---

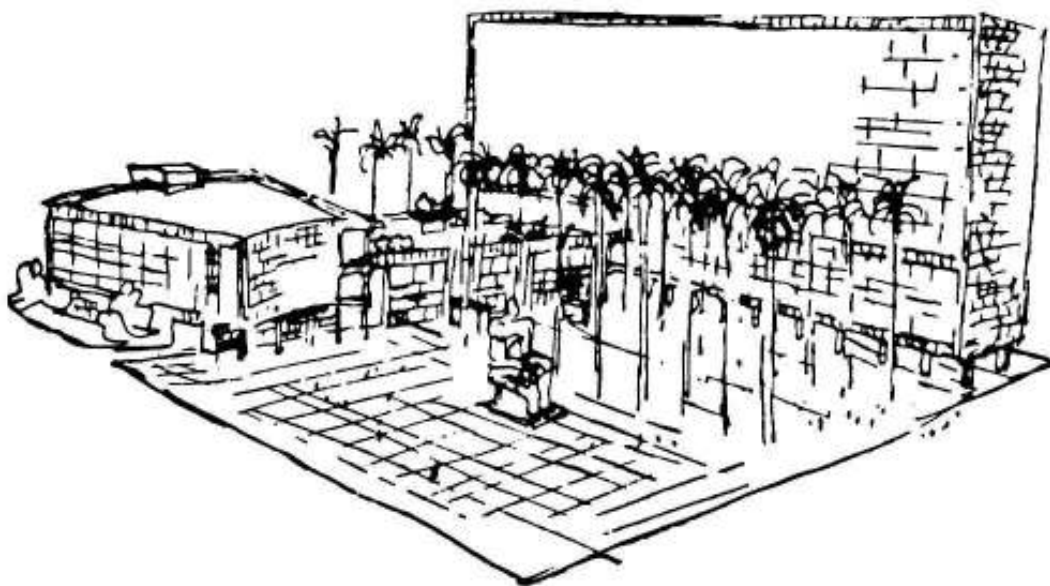
<sup>125</sup> HARRIS, Elizabeth Davis. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo. Nobel, 1987. p.85





a estética corbusiana aplicada diretamente no Brasil  
Fig. 50 – perspectiva de Le Corbusier para o plano da Praia de Santa Luzia

A pedido de Capanema, e às vésperas de seu retorno para a Europa, Le Corbusier desenvolveu novos estudos para o edifício do Ministério da Educação e da Saúde, agora destinado ao terreno do Castelo, uma vez que o ministro sabia das dificuldades em obter o terreno da Praia de Santa Luzia. Como só dispôs de dois dias para o desenvolvimento do projeto, teve que se limitar à execução de esboços rápidos mas que, embora graficamente comprometidos, continham suas idéias principais de alterações. Manteve a idéia dos pilotis, a assimetria, os quebra-sóis e a horizontalidade do conjunto, porém agora o desenvolvendo em um edifício com formato em “L”, o que propiciava a criação de uma praça urbana no lote. As adaptações trazidas pelo projeto não tiveram tempo para serem amadurecidas e refinadas, o que exigiu a participação ativa dos arquitetos brasileiros a fim de que o projeto para o Ministério da Educação e da Saúde pudesse ser concluído após a partida de Le Corbusier.



adaptação de Le Corbusier  
 Fig. 51 – perspectiva de Le Corbusier para o plano do Castelo

Após o regresso de Le Corbusier à Europa, a equipe de Lucio Costa voltou a se debruçar sobre o projeto da “múmia” com o objetivo de adaptá-lo a partir dos ensinamentos deixados pelo mestre. Os desenhos de Le Corbusier haviam sido parcialmente postos de lado uma vez que o projeto para a Praia de Santa Luzia, apesar de ter sido elogiado por Capanema, era inviável, e os esboços para o terreno do Castelo estavam por demais crus. Chegaram a apresentar ao ministro um plano para aprovação, dois meses após a partida de Le Corbusier, composto pela “múmia” superficialmente modificada. Capanema, valendo-se da passagem de Auguste Perret pelo Brasil - renomado arquiteto que havia sido mentor de Le Corbusier - submeteu o plano à sua avaliação juntamente com os estudos deixados por Le Corbusier. Perret mostrou-se partidário da solução retangular corbusiana, o que deu o aval necessário a que os arquitetos brasileiros persistissem em planos assimétricos para o edifício.

Neste momento da narrativa, uma figura que até então havia se restringido a um plano secundário de importância tornou-se responsável pela decisiva mudança de direção dos planos para o edifício: Oscar Niemeyer. De todos os membros da equipe, Oscar foi o que

mais profundamente assimilou os conceitos de Le Corbusier e, embora de dia se dedicasse às alterações da “múmia”, no período da noite embrenhava-se em estudos para um novo projeto, calcado diretamente nos ensinamentos corbusianos. Desta forma, em dezembro de 1936 mostrou à equipe seu projeto o qual, conciliando elementos do projeto para o sítio do castelo com aspectos do projeto da Praia de Santa Luzia, resultou em composição equilibrada que se tornou a base do projeto definitivo executado para o Ministério da Educação e da Saúde.

Assim sendo, em janeiro de 1937, a equipe apresentou a Capanema os estudos de Niemeyer, agora já mais aprimorados, que configurariam o projeto definitivo para o Ministério da Educação e da Saúde. Capanema contribuiu com o projeto à medida que externou seu desejo de ter uma praça urbana mais livre do que a projetada por Le Corbusier, com o edifício do ministério estando alto e afastado da rua, em franca oposição ao projeto dos demais ministérios a ele próximos, todos apresentando pesadas feições neoclássicas. Também sugeriu que a fachada norte fosse inteiramente revestida com os brises, complementando o projeto de Le Corbusier que previa as estruturas protetoras em apenas parte da fachada.

O projeto resultante é composto por um prisma principal de onze andares, apoiado sobre pilotis de dez metros, que forma um plano em “T” com os dois volumes em anexo, ligado diretamente ao volume trapezoidal do auditório, este estando rotacionado em 45° com relação ao corpo principal do edifício.

*“(...) Os pilotis eram três sob o bloco de escritórios de onze andares e quatro sob o anexo, com largura menor, em ritmo com os intervalos entre os pilotis do prisma central. A entrada, com os lados menores em vidro, estendia-se em um balcão de informações, de madeira encurvada que preenchia um dos cantos, até os três elevadores públicos e o vestíbulo defronte de uma monumental escada circular que subia até o mezanino. O nível formava o anexo, que consistia no auditório ao norte e na sala de exposições ao sul. Os pilotis redondos sustentavam lajes horizontais e exibiam o desenho-padrão de Le Corbusier, em concreto armado, inspirado no edifício DOM-INO de 1914.*

(...)

O andar superior possuía um jardim de cobertura no verdadeiro estilo corbusiano, com um restaurante e um terraço aberto com vista direta para o Aeroporto Santos Dumont; os empregados podiam almoçar enquanto olhavam os aviões decolar e aterrissar. (...) Os motores dos elevadores estavam situados sobre o teto do restaurante anexo e abrigava-se em caixas de concreto que conferiam um aspecto escultural ao edifício. Uma forma redonda e uma configuração oblonga, pintadas de azul, davam a impressão de formas plásticas pertencentes a um transatlântico, em harmonia com a paixão de Le Corbusier pela forma aerodinâmica dos navios singrando o mar.”<sup>126</sup>



sua configuração final

Fig. 52 – fachada norte do Ministério da Educação e da Saúde

<sup>126</sup> HARRIS, Elizabeth Davis. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo. Nobel, 1987. p.112,124

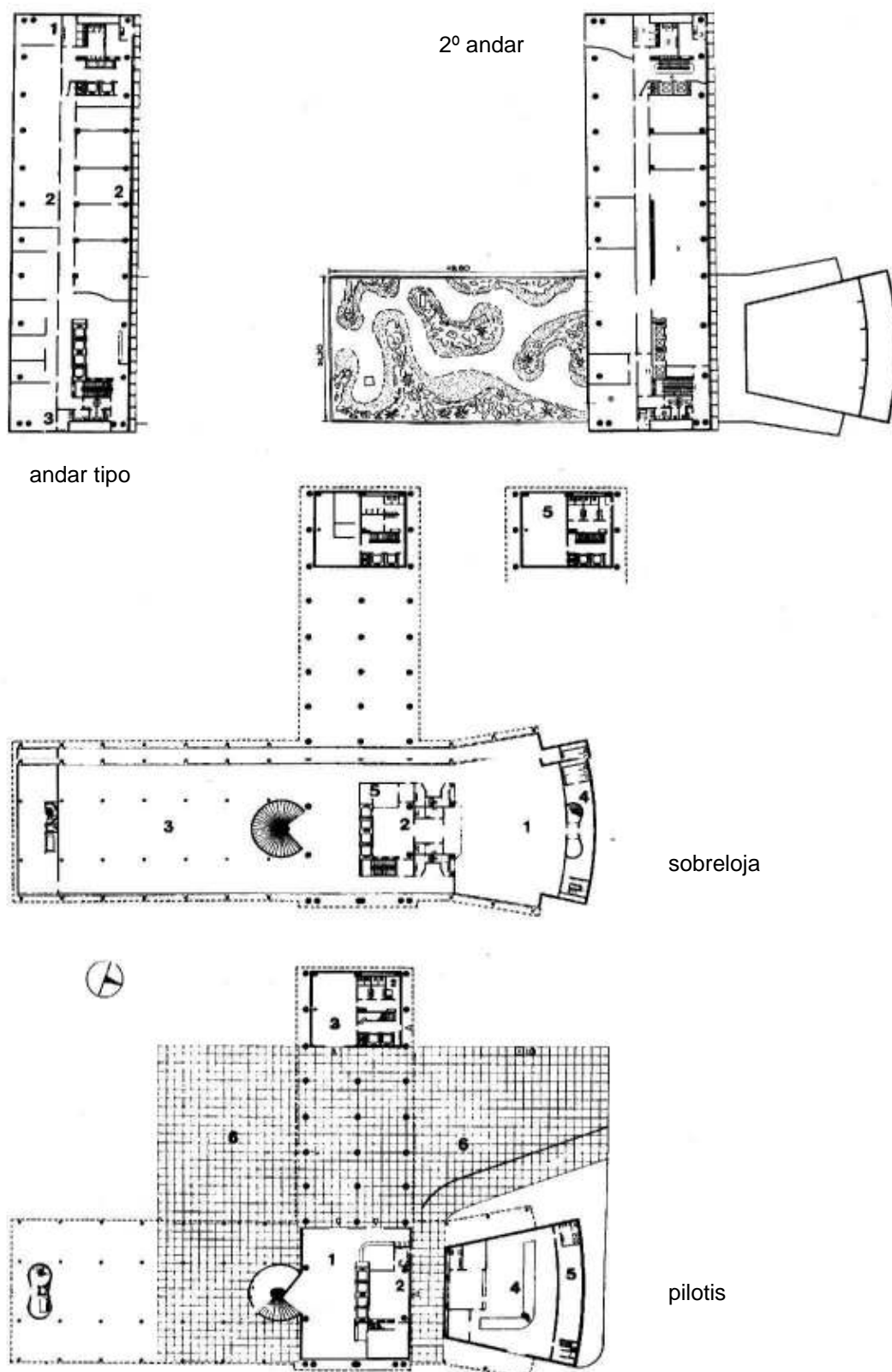


Fig. 53 – plantas do projeto definitivo para o Ministério da Educação e da Saúde

O longo processo pelo qual o edifício do Ministério da Educação e da Saúde passou até que atingisse sua conformação final marcou o último estágio do processo de amadurecimento pelo qual a arquitetura moderna passou no Brasil. Os arquitetos a ela devotados principiaram tal processo possuindo conceitos ainda limitados, e dele saíram transformados: as idéias dos mestres europeus, que até então só haviam sido estudadas em teoria, foram postas em ação, tendo sua prática projetual sido absorvida do contato direto do mestre mais admirado, Le Corbusier. A arquitetura moderna, que até então havia sido praticada através de tentativas de caráter sobretudo estético, embora algumas delas tenham atingido resultados bastante satisfatórios, como no caso da ABI, foi assimilada por completo pelos arquitetos brasileiros, fincando definitivamente suas raízes em território nacional.

A convivência com Le Corbusier permitiu que os arquitetos brasileiros terminassem de rasgar os postulados da arquitetura neoclássica que ainda habitavam seus pensamentos, resquícios da orientação que dominava a Escola Nacional de Belas Artes, de forma que puderam mergulhar em uma nova forma de pensar arquitetura. O aprendizado com o mestre deixou marcas indeléveis em suas personalidades, conferindo novas orientações que jamais seriam abandonadas.

Porém, o aspecto mais importante do episódio do Ministério da Educação e da Saúde foi a oportunidade que proporcionou aos arquitetos da equipe de Lucio Costa para que pensassem por conta própria, não apenas copiando as soluções européias: como sugeria a antropofagia de Oswald de Andrade, os conceitos arquitetônicos aplicados na Europa foram observados, deglutidos e transformados, resultando em uma aplicação que traduz uma consciência quanto às necessidades e condicionantes locais, trabalhados a partir da personalidade e do talento de nossos profissionais.

### **6.3. Condicionantes nacionais sugerem um caminho diferente a ser seguido**

Como foi visto, o edifício do Ministério da Educação e da Saúde nasceu com o propósito de ser um marco da passagem de Capanema à frente do ministério, simbolizando todo o progresso material e cultural que o governo Vargas pretendia implantar no Brasil. No entanto, ao se observar o prédio concluído, bem como a repercussão que causou na imprensa especializada tanto europeia quanto americana, é possível constatar por que ele se tornou também um marco dentro da história de nossa arquitetura.

À primeira vista, ele pode se confundir com uma simples aplicação dos princípios corbusianos em terras brasileiras, porém seu processo projetual denota a franca evolução de raciocínio por parte dos arquitetos da equipe de Lucio Costa, que passaram a confiar em sua autonomia intelectual, expressando suas personalidades através da arquitetura, afastando-se por completo do processo de mimetização pertinente à arquitetura eclética.

Embora o projeto final do Ministério da Educação e da Saúde em muito se baseie nos riscos deixados por Le Corbusier, cuja participação no projeto não pode jamais ser minorada, apresenta elementos introduzidos pelos arquitetos brasileiros que podem ser vistos como inovadores e, até certo ponto, surpreendentes. Se ambos os projetos deixados por Le Corbusier para o Ministério da Educação e da Saúde traziam um sentido de monumentalidade, obtido a partir de um equilíbrio perfeito entre as partes componentes do edifício, bem como através de seu aspecto estático, as alterações introduzidas pela equipe brasileira conferiram um forte dinamismo ao edifício, que pode ser apreendido tanto da articulação dos volumes principais dispostos em “T”, quanto do tratamento de suas fachadas e demais detalhes: a oposição entre a fachada sul envidraçada e a fachada norte revestida pelos brises, o contraste entre as linhas retas e ortogonais do corpo principal e as linhas curvas dos volumes da cobertura, conferiram ao edifício características dinâmicas que o afastam da austeridade da proposta corbusiana. O projeto da equipe de Lucio Costa

também diferenciou-se do de Le Corbusier à medida que adotou a solução de pilotis com dez metros de altura, o dobro do proposto pelo mestre franco-suíço. Esta alteração, aparentemente simples, dotou o projeto de uma leveza que não podia ser percebida nas propostas de Le Corbusier, visto que este sempre primou por manter seus edifícios visualmente fincados no solo de maneira firme, mesmo quando da utilização dos pilotis. O projeto proposto pelos brasileiros tirava partido dos pilotis, não apenas com o intuito de liberar o solo, mas também de dar um caráter aéreo ao edifício, destacando-o do chão.<sup>127</sup>



a negação da ortogonalidade, quando necessário  
Fig. 54 – vista do elemento curvo acima do restaurante

Outro fator importante introduzido pelos arquitetos brasileiros ao edifício do Ministério da Educação e da Saúde foi a plena articulação da arquitetura com as artes plásticas. Le Corbusier já chamava a atenção para este aspecto, tanto que só considerava suas perspectivas para o projeto do ministério finalizadas a partir do momento em que contavam com a presença da escultura “O homem brasileiro”, de Celso Antônio. Porém, ele normalmente abdicava da colaboração de outros artistas, visto ser ele próprio um artista completo. Já Lucio Costa e equipe souberam valorizar jovens brasileiros promissores nas artes, integrando-os à equipe, de forma a compor um todo onde arquitetura e artes plásticas se complementavam mutuamente, tornando o edifício do Ministério da Educação e da

<sup>127</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo. Perspectiva, 1997. p.92



Saúde uma excelente expressão da moderna cultura brasileira, indo de encontro aos desejos de Capanema.

Da equipe de artistas, o primeiro nome a ser lembrado é o de Cândido Portinari, que foi incumbido de desenhar os azulejos que revestiriam algumas paredes do pavimento térreo - recuperando uma antiga tradição portuguesa e resgatando o uso do azul-ultramarino versus um fundo branco - além de realizar inúmeras têmperas e telas a óleo a serem dispostas no andar que abrigaria o ministro, tal como os painéis destinados à sala de reuniões do ministro, que abordavam os doze principais ciclos econômicos do Brasil.<sup>128</sup>



a tradição dentro da modernidade  
Fig. 55 – azulejos desenhados por Portinari

Além de Portinari, o nome de Roberto Burle Marx deve ser destacado, tendo ele ficado a cargo do projeto do jardim do ministro, do terraço-jardim que circundava o restaurante, além da praça onde se erigia o edifício. Fez uso, como é característica de seu trabalho, das

<sup>128</sup> HARRIS, Elizabeth Davis. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo. Nobel, 1987. p.154,155

plantas nativas brasileiras, dispostas em canteiros de formas abstratas e estilizadas, bem como das palmeiras imperiais preconizadas por Le Corbusier.<sup>129</sup>

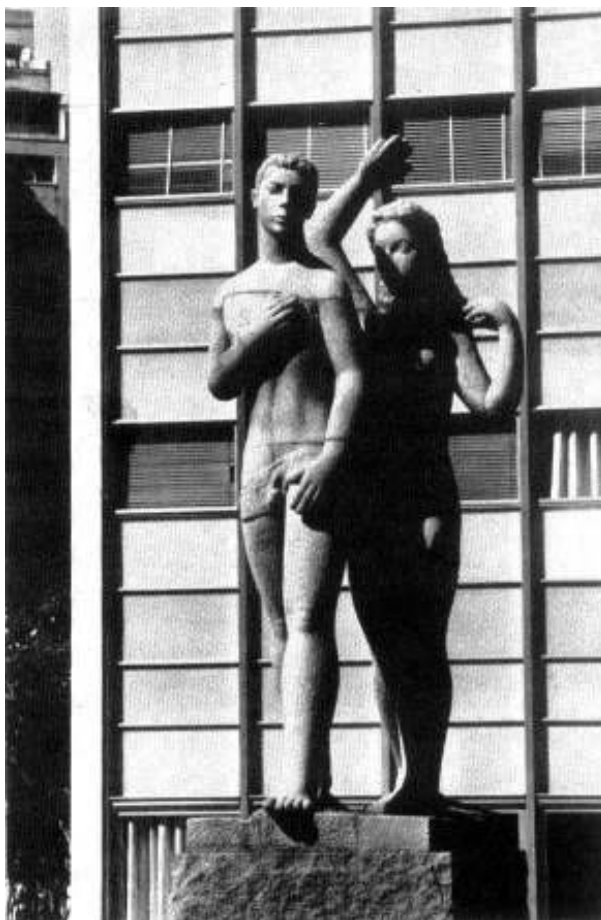


o jardim tropical que emoldura o edifício público  
Fig. 56 – projeto paisagístico de Roberto Burle Marx

Ainda merecem destaque as diversas esculturas dispostas por todo o edifício do Ministério da Educação e da Saúde, a saber: “Mãe” e “Figura reclinada” de Celso Antônio; “Juventude” de Bruno Giorgi (que substituiu “O homem brasileiro” depois que seu estudo em gesso se despedaçou); “Mulher brasileira” de Adriana Janacopolus; e “Prometeu desacorrentado” de Jacques Lipchitz que, residente em Nova York, integrava-se à equipe com o objetivo de salientar o internacionalismo presente no ministério.<sup>130</sup> Assim sendo, o edifício do Ministério da Educação e da Saúde configurava-se como representação da cultura brasileira, indo de encontro aos ensejos nacionalistas do governo Vargas e ao momento de auto-afirmação da sociedade brasileira.

<sup>129</sup> HARRIS, Elizabeth Davis. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo. Nobel, 1987. p.164,165

<sup>130</sup> Ibidem. p.156, 160 e 163



a simbologia através da arte  
Fig. 57 – Bruno Giorgi – *Juventude*

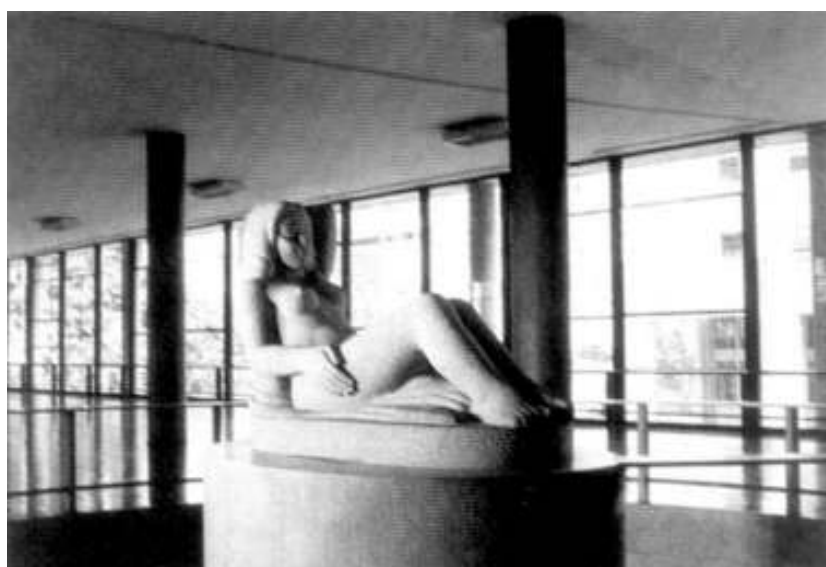


Fig. 58 – Celso Antonio – *Figura reclinada*



Fig. 59 – Jacques Lipchitz – Prometeu desacorrentado

O edifício do Ministério da Educação e da Saúde evidencia o momento em que a arquitetura brasileira conseguiu se distanciar do modelo de imitação da produção europeia, que havia sido adotado por séculos no Brasil, quando a equipe de Lucio Costa soube dar uma resposta arquitetônica condizente com a realidade e contexto brasileiros, evitando assim que as soluções adotadas na Europa fossem simplesmente transplantadas para cá sem que sofressem qualquer tipo de reflexão ou adaptação. Lucio Costa assim se reportou ao ministro da fazenda, a pedido de Capanema, em carta de 27 de outubro de 1939:

*“Ainda não existe, com efeito, nem na Europa, nem na América ou no Oriente, nenhum edifício público com as características deste agora em vias de conclusão. É certo que os nossos críticos divergem nesse particular: há os que consideram as soluções de ordem geral adotadas em todos os demais países sempre inadmissíveis em nosso meio, em virtude das ‘condições locais’ e da nossa ‘formação particularíssima’; e há os que só entendem acertado reproduzir-se de segunda mão aquilo que se faz no estrangeiro, os erros inclusive - E.U.A., Itália, França, Alemanha, variando as preferências de acordo com o itinerário de cada um. O fato, entretanto, é que, neste caso, não estamos, Sr. Ministro, a imitar aqui o que já se fez em outros países, nem tão pouco a improvisar coisa alguma. Estamos simplesmente a aplicar, com consciência, os princípios reconhecidos pelos*

*arquitetos modernos do mundo inteiro como fundamentais da nova técnica de construção, muito embora nenhum governo ainda os tivesse oficialmente adotado em obra de tamanho vulto.*

*Trata-se, assim, de um empreendimento de repercussão internacional e que como tal terá o seu lugar na história da arquitetura contemporânea. Prova disto é o interesse que vêm demonstrando pela obra as melhores revistas técnicas e estrangeiras. E coube ao nosso país dar esse passo definitivo: mais um testemunho bem significativo de que já não condicionamos as nossas iniciativas a beneplácitos de fora.*<sup>131</sup>

Distinto do europeu, o contexto brasileiro criava uma demanda para novas respostas à qual os arquitetos brasileiros não foram insensíveis. Se a Europa passava por um período de entre guerras e, portanto, necessitava de uma arquitetura que permitisse a reconstrução rápida das áreas destruídas e com preço acessível, daí seu caráter predominantemente racional e funcional, o Brasil encontrava-se em um momento de progresso e prosperidade, devendo ser sua arquitetura a expressão não só do poder econômico do país que crescia, como também do “caráter nacional” tão salientado então. Esta situação diferenciada dentro do contexto mundial contribuiu para que a arquitetura brasileira se destacasse internacionalmente, atraindo os olhares dos críticos estrangeiros que, após o episódio do Ministério da Educação e da Saúde, descobriram, entre perplexos e encantados, uma arquitetura que, mesmo calcada nos preceitos corbusianos, sabia ser livre, inventiva e exuberante. Ela lhes era intrigante e desafiadora à medida que fazia com que questionassem as soluções arquitetônicas adotadas em seu continente, vistas até então como única possibilidade para a arquitetura moderna.

O sucesso do Ministério da Educação e da Saúde deu-se graças à atuação de toda a equipe de arquitetos brasileiros, bem como pelo papel fundamental de Capanema, que soube usar de seu prestígio junto a Getúlio Vargas a fim de forçar o emprego da arquitetura moderna para o edifício, sendo ele o principal responsável pela importante vinda de Le Corbusier como consultor do projeto. No entanto, os nomes de dois profissionais em especial devem

---

<sup>131</sup> COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo. Empresa das Artes, 1995. p.133,134

ser sublinhados: Oscar Niemeyer e Lucio Costa. Oscar soube, a partir de sua genialidade que logo o conduziria ao carro chefe da arquitetura moderna brasileira e a um reconhecimento internacional, dar o primeiro passo rumo à superação dos cânones de formação acadêmica e da mera aplicação dos pontos de Le Corbusier, levando o projeto a um resultado único e condizente com o contexto brasileiro. Já Lucio Costa, que chefiava a equipe de arquitetos e era por eles profundamente respeitado, devido à sua formação ampla, densa e ligada aos valores da arquitetura colonial brasileira, soube conciliar o conceito de uma arquitetura moderna com a tradição nacional, fazendo com que os arquitetos de sua equipe não se esquecessem da cultura brasileira que inevitavelmente os cercava.

*“Pode-se argumentar que a insistência de Costa na procura das formas puras e na defesa dos cinco pontos corbusianos contida em ‘Razões da nova arquitetura’ significaria uma aplicação estática no Brasil dos enunciados do movimento moderno, o que não é verdade. Costa sempre falou da presença das particularidades locais, de ‘nossa maneira peculiar, inconfundível - brasileira - de ser (...) preservando e cultivando tais características diferenciadoras, originais (...) e recusando subserviência, inclusive cultural, mas absorver e assimilar a inovação alheia’. Assim, ele definia a arquitetura como ‘construção concebida com uma intenção plástica particular, em função de uma época, de um meio, de uma técnica e de um programa determinados’. Ou seja, distante de um regionalismo folclórico ou de formalismos pré-concebidos, procurava a personalidade nacional “que se exprime através das individualidades do gênio artístico nativo, servindo-se dos materiais, técnicas e do vocabulário plástico de nosso tempo’. A procura das formas puras não era então um exercício estilístico, como acontece com Niemeyer, mas uma síntese entre as duas tendências essenciais na arquitetura atual: a orgânico-funcional e a plástico-ideal.”<sup>132</sup>*

O próprio Lucio Costa assim se refere ao edifício do Ministério da Educação e da Saúde e a tudo que ele simbolizou para a arquitetura moderna brasileira:

*“Este prédio, esta nobre ‘casa’, este palácio, concebido em 1936 - há, portanto, mais de meio século - é duplamente simbólico: primeiro porque mostrou que o gênio nativo é capaz de absorver e assimilar*

---

<sup>132</sup> SEGRE, Roberto. *Ideologia e estética no pensamento de Lucio Costa*. In NOBRE, Ana Luiza (org). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo. Cosac & Naify, 2004. p. 110

*a inventiva alheia, não só lhe atribuindo conotação própria, inconfundível, como antecipando-se a ela na realização; segundo, porque foi construído lentamente, num país ainda subdesenvolvido e distante, por arquitetos moços e inexperientes mais possuídos de convicta paixão e de fé, quando o mundo, enlouquecido, apurava a sua tecnologia de ponta para arrasar, destruir e matar com o máximo de precisão.*<sup>133</sup>

Desta forma, o edifício do Ministério da Educação e da Saúde pode ser visto como o fim de um ciclo de subserviência brasileira aos ditames europeus. Após um período em que a arquitetura moderna custou a se impor no Brasil, a partir das realizações de Warchavchik que muito espanto e polêmica causaram, passando por um processo de amadurecimento em que buscou se fortificar em torno de conceitos mais profundos ao invés de uma expressão puramente estética, era chegado o momento de a arquitetura moderna brasileira atingir sua maioridade, ganhar autonomia e trilhar seu caminho próprio. O edifício do Ministério da Educação e da Saúde foi o primeiro passo rumo à construção de uma arquitetura moderna tipicamente brasileira, cujas obras seriam internacionalmente reconhecidas e elogiadas, mas suficiente para marcar o término da busca de consolidação que o moderno teve no Brasil. A partir de então, novos capítulos da história de nossa arquitetura seriam escritos.

---

<sup>133</sup> COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo. Empresa das Artes, 1995. p.128

**Conclusão**



## Conclusão

---

Foi longa a trajetória até que se tornasse possível o *moderno* no Brasil. Estrondosos esforços de ruptura foram necessários para que a sociedade brasileira se desligasse da visão europeizante e aristocrática do mundo, passando a aceitar a premente necessidade de mudança que os novos tempos traziam.

Artistas, engenheiros, arquitetos e cientistas europeus também tiveram seus fantasmas do passado para afugentar e combater, no entanto, as alterações físicas, sociais e econômicas pelas quais o continente passou - que cumprem uma trajetória de progressos materiais, avanços tecnológicos, incremento urbano, novas afirmações ideológicas, descobertas científicas, até culminarem em guerras - contribuíram para que a novidade moderna fosse lá aceita mais rapidamente uma vez que ela era uma necessidade presente. A vida havia mudado substancialmente e as artes souberam acompanhar suas transformações, lançando linguagens e visões de mundo condizentes com a nova realidade que se apresentava.

Contudo, no Brasil, os homens sonhavam em se aproximar materialmente da rica e exuberante civilização européia e, a partir de uma situação econômica de pujança e estabilidade, construíram toda uma idealização de vida, calcada em cenários importados, ou transplantados, para as nossas cidades, que imitavam uma cultura alienígena à nossa tradição e que, muito mais do que não dialogar com a tradição brasileira, esforçava-se em ocultá-la, mascará-la, esquecer-la. E foi, por ironia do destino, justamente este intercâmbio cultural tão apreciado pelos brasileiros que fez com que a jovem Anita Malfatti fosse ao Velho Continente em busca de seus mestres de pintura, propiciando que ela entrasse em contato pela primeira vez com a arte moderna. Após sua passagem pelos Estados Unidos, em viagem igualmente frutífera e inspiradora, trouxe ao Brasil o resultado de seus estudos e, embora sem a intenção de sê-lo, tornou-se o estopim de um movimento de renovação cultural que eclodiria na Semana de Arte Moderna de 1922.

Tal acontecimento enquadra-se na linha do tempo de nossa história como o marco zero do modernismo no Brasil, isto é, a ocasião primeira em que se reivindicou a linguagem moderna como forma de expressão dos novos tempos. Iniciou-se aí a longa batalha em que os intelectuais da vanguarda modernista se lançaram, preocupando-se, em um primeiro momento, em derrubar os antigos cânones que orientavam nossa produção cultural a fim de impor uma nova estética. Enfrentaram brados, calúnias, mas, lentamente, puderam cavar a trilha que seria seguida pelas gerações subseqüentes, instituindo uma nova expressão para a sociedade brasileira.

Vencido este estágio, nossos intelectuais puderam aprofundar suas pesquisas e quando, mais uma vez, se voltaram para a Europa com o intuito de obter novas orientações, vieram a, paradoxalmente, descobrir o valor do próprio país, passando a se dedicar a um mergulho rumo às raízes brasileiras, inaugurando assim a fase nacionalista de nosso Modernismo. Os ícones do movimento que maior destaque tiveram neste momento foram Oswald e Mario de Andrade que, a partir da adoção de caminhos distintos – as viagens científicas e analíticas de Mario e a Antropofagia de Oswald – contribuíram imensamente para o resgate do orgulho nacional, de nossa tradição, e da valorização de uma “cultura brasileira autêntica” (na conceituação de Mario), *sui generis*, digna de admiração e que nada devia em qualidade às culturas européias. Havia sido dado um importante passo rumo a um reconhecimento dos valores do Brasil, tanto por parte dos estrangeiros, como também dos próprios brasileiros. Enfim, já não exportávamos apenas o café, mas também nossa imagem.

Porém, enquanto as demais artes já eram capazes de estabelecer um diálogo com a sociedade dentro da linguagem moderna, a arquitetura permanecia incólume a todas essas transformações, portando-se da mesma forma distante e aristocrática, como sempre o fizera. Prevaleciam os cânones da tradicional academia européia, sobretudo italiana e francesa, em uma atitude anacrônica que transformava nossas cidades em representações

distantes da nossa realidade. Warchavchik, em pleno ano de 1928, ainda lutava a fim de impor uma nova estética, enfrentando críticos furiosos, uma sociedade ainda presa a valores pertinentes a anos áureos que cada vez mais se mostravam distantes, além de dificuldades técnicas e materiais para a implantação da linguagem da arquitetura moderna no Brasil. O país ainda não estava pronto para sua transformação arquitetônica.

E, então, a década de 1930 chegou com uma revolução, um novo governo - na realidade um rearranjo de oligarquias - e novas pretensões: o progresso, a unificação deste país de dimensões continentais e de grandes disparidades de desenvolvimento, o fortalecimento da nação. Era necessário reafirmar e ratificar a potencialidade brasileira, sendo o nacionalismo, neste momento, transformado na principal ferramenta do governo a fim de que este alcançasse seus objetivos. Era necessário que o brasileiro recuperasse sua auto-estima e que acreditasse em um futuro promissor e próspero. Então Getúlio Vargas, sabiamente, incorporou à estrutura governamental justamente os intelectuais e artistas que lideravam as ações de caráter nacionalista, isto é, os modernistas, dotando seu staff de profissionais abertos a mudanças. Tratava-se do momento ideal para uma renovação. Esta sua política cultural possibilitou que à frente do Ministério da Educação e da Saúde, recém criado, fosse colocado Gustavo Capanema que, dada sua proximidade com os intelectuais modernistas, soube se cercar daqueles profissionais que seriam capazes de incrementar e transformar o panorama cultural do país, dentre eles Lucio Costa.

A figura de Lucio Costa foi primordial para a fluência dos acontecimentos rumo à implantação definitiva do moderno em terras brasileiras, uma vez que ele fez a transição entre a "Academia" e a novidade, conciliando a tradição e o modernismo e - em virtude de sua passagem à frente na Escola Nacional de Belas Artes, seu reconhecimento profissional e liderança intelectual - cunhando toda uma nova geração de arquitetos de acordo com seus preceitos. Lucio Costa foi capaz de concentrar tanto a visão nacionalista de Mario de Andrade - valorizando o conhecimento, o patrimônio e os elementos tradicionais da cultura

brasileira -, quanto a visão antropofágica de Oswald - com todo seu processo de deglutição das informações estrangeiras, assimilação de seus pontos positivos, e transformação em um produto autêntico e de características brasileiras.

O projeto do Ministério da Educação e da Saúde bem traduz este momento da história de nossa arquitetura, sendo o resultado do amadurecimento dos conceitos da arquitetura moderna vindos dos mestres europeus, porém demonstrando toda uma autonomia intelectual por parte dos arquitetos brasileiros, que souberam refletir a respeito das idéias provenientes da Europa, verificando sua pertinência e transformando-as em um produto condizente com nossa realidade. O edifício encerrou um ciclo de transplantação cultural para iniciar outro em que a arquitetura moderna brasileira seria admirada por suas qualidades, autenticidade e inovação. Para além dele as personalidades conciliadora de Lucio Costa e inventiva de Oscar Niemeyer continuariam a dar o tom de nossa arquitetura.

Desta forma, este trabalho, que buscou traçar a trajetória de consolidação do moderno no Brasil, pôde demonstrar que o edifício do Ministério da Educação e da Saúde (1936), apontado por muitos historiadores como o marco zero da arquitetura moderna brasileira, é conseqüência de um intrincado processo onde artes plásticas, literatura, políticas governamentais, ideologias, técnicas construtivas e arquitetura encontram-se amarradas e indissolúvelmente misturadas no caldeirão da cultura brasileira. Foi cumprida a tarefa de levar ao leitor o esclarecimento de que o surgimento da arquitetura moderna brasileira não é fruto do acaso ou de uma genialidade divina, mas sim da confluência de fatores históricos, com a devida ênfase sendo dada às figuras que sintetizaram em ações os ensejos de uma sociedade que crescia, se desenvolvia e se modernizava, tendo preservado o valor histórico de cada um. Se a arquitetura moderna brasileira é mestiça, parafraseando Juan Manuel Bonet, ela o é como nosso povo, nossa língua, nossa cultura.

A presente dissertação, que se propôs a proporcionar uma visão panorâmica dos acontecimentos - pois é justamente na macro-visão que são percebidos os elementos de conexão, os pontos de inflexão e os de convergência do processo histórico-cultural - abre caminho para novas abordagens sobre o tema, a fim de que elementos pontuais possam ser investigados mais a fundo, revelando suas particularidades e tendo seu valor histórico destrinçado.

Para o momento, fica a breve contribuição do preenchimento da lacuna que se colocava entre uma arquitetura de caráter eclético e a moderna, compreendida a partir dos fenômenos político, sociais, econômicos e culturais que a ocasionaram.

## **Referências Bibliográficas**

## Referências Bibliográficas

---

- \_\_\_\_\_. Enciclopédia mirador internacional. São Paulo. Melhoramentos, 1987, v.11
- \_\_\_\_\_. *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005
- ANDRADE, Mario de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte. Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1997
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo. Companhia das Letras, 1992
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo. Martins Fontes, 1998.
- ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo. Cosac & Naify, 2004
- ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo. Perspectiva, 2002
- BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo. Perspectiva, 2004
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo. Cultrix. 1994
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo. Perspectiva, 1997
- CAMPOS, Candido Malta; JUNIOR, José Geraldo Simões (org). *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo. Editora Senac; Imprensa Oficial, 2006
- CAMPOS, Candido Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo. Editora SENAC, 2002
- CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. *Ramos de Azevedo*. São Paulo. Edusp, 2000
- CASTRO, Maria da Conceição. *Língua & Literatura*. São Paulo. Editora Saraiva, 1993, v.3
- COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo. Empresa das Artes, 1995
- DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo. Projeto Editores, 1982
- DE LORENZO, Helena Carvalho; DA COSTA, Wilma Peres. *A década de 1920 e as origens do Brasil Moderno*. São Paulo. Editora UNESP, 1997
- DE MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro. Edições Graal, 1978

- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo. Cosac & Naify, 2003
- EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2001
- FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo. Perspectiva: Edusp, 1994
- FALCON, Francisco José Calanzans. *Iluminismo*. São Paulo. Editora Ática, 2002
- FARACO, Carlos Emílio; MOURA, Francisco Marto. *Língua e literatura*. São Paulo. Editora Ática, 1995, v.3
- FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: historiografia e história*. São Paulo. Companhia das Letras, 1997
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo. Edusp, 2006
- FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo. Museu de Arte de São Paulo, 1965
- GREMBECKI, Maria Helena. *Mario de Andrade e L'Esprit Nouveau*. São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1969
- HARRIS, Elizabeth Davis. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo. Nobel, 1987
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo. Loyola, 1992
- HAZARD, Paul. *O pensamento europeu no século XVIII*. Lisboa. Editorial Presença, 1989
- IANNI, Octavio (org). *Florestan Fernandes*. São Paulo. Ática, 1986
- ISAAC, Jules; ALBA, André. *Tempos modernos*. São Paulo. Editora Mestre Jou, 1968
- JUNIOR, Caio Prado. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo. Brasiliense, 1957
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo. Duas Cidades; Ed. 34, 2000
- LE CORBUSIER. *Precisões*. São Paulo. Cosac & Naify, 2004
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo. Ática, 1992



- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Ramos de Azevedo e seu escritório*. São Paulo. Pini Editora, 1993
- LOPES, Telê Ancona (org). *De São Paulo: cinco crônicas de Mario de Andrade*. São Paulo. Editora Senac, 2003
- MATTOS, Geraldo; MEGALE, Lafayette. *Português 2º grau*. São Paulo. Editora FTD, 1990, v.3
- MICELI, Sergio (org). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo. Difel, 1984
- MORSE, Richard M. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo*. São Paulo. Editora Gráfica Irmãos Andrioli, 1953
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo. Ática, 1977
- NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo. Annablume, 2004
- NOBRE, Ana Luiza (org). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo. Cosac & Naify, 2004
- OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles Édouard. *Depois do Cubismo*. São Paulo. Cosac & Naify, 2005
- PINTO, Álvaro Vieira. *Ideologia e desenvolvimento nacional*. Rio de Janeiro. Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960
- ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo. Companhia das Letras, 1987
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo. Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo. Edusp, 2002
- SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2004
- SCHWARTZ, Jorge (org). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo. FAAP, 2002

SCULLY Jr., Vincent. *Arquitetura moderna: a arquitetura da democracia*. São Paulo. Cosac & Naify, 2002

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo. Companhia das Letras, 1992

SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama Revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo. Peirópolis, 2000

SOUZA, Ricardo Forjaz Christiano. *O debate arquitetônico brasileiro: 1925-1936*. 2004. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004

WARHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo. Cosac Naify, 2006

XAVIER, Alberto (org). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo. Cosac & Naify, 2003