

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

DÉBORA FAIM LAZARINI

**DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 22 AO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DA  
SAÚDE: processo de consolidação do *Moderno* no Brasil**

Dissertação apresentada à Universidade  
Presbiteriana Mackenzie, como requisito  
parcial para a obtenção do título de  
mestre em Arquitetura e Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Carlos Guilherme Mota

São Paulo

2007

DÉBORA FAIM LAZARINI

**DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 22 AO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DA  
SAÚDE: processo de consolidação do *Moderno* no Brasil**

Dissertação apresentada à Universidade  
Presbiteriana Mackenzie, como requisito  
parcial para a obtenção do título de mestre  
em Arquitetura e Urbanismo

Aprovada em março de 2007.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Carlos Guilherme Mota  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof. Dr. Rafael Antonio Cunha Perrone  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Prof. Dra. Maria Helena Moraes Barros Flynn  
Universidade Católica de Santos

Aos meus pais e irmã, pela confiança na realização deste trabalho, pelo incentivo, apoio e paciência cotidianos; ao Daniel, pelo companheirismo e carinho de todas as horas; ao Dr. Carlos Guilherme Mota pelas sábias orientações sempre providenciais; ao Dr. Rafael C. Perrone e Dra. Maria Helena Flynn, pelas valiosas observações no momento do exame de qualificação; aos amigos e familiares, pelo encorajamento e compreensão sem fim.

## RESUMO

Trabalho que se destina a analisar aspectos da trajetória de consolidação do Moderno da Arte e da Arquitetura no Brasil, percorrendo o período que se estende da Semana de Arte Moderna (1922) à formulação do projeto do edifício do Ministério da Educação e da Saúde (1936), a fim de verificar de que forma acontecimentos de ordem econômica, política, social e, sobretudo, cultural contribuíram para o surgimento dessa arquitetura moderna brasileira que seria, nas décadas seguintes, objeto de elogiosos estudos internacionais. Dada a interdisciplinaridade do processo histórico, empreende-se uma análise que prima pela visão panorâmica e que, seguindo narrativa em ordem cronológica, extrai elementos distintos que já foram estudados isoladamente em áreas do conhecimento como história, literatura, sociologia, artes plásticas, arquitetura, etc., de forma a compor o quadro que permite compreender o episódio do Ministério dentro da linha do tempo de nossa história. Partindo do pressuposto de que o sucesso alcançado por nossa arquitetura moderna é fruto de uma feliz conciliação entre modernidade e tradição, a pesquisa busca indicar marcas, não só dos momentos político e econômico, mas sobretudo da intelectualidade modernista proveniente da Semana de 22, em especial das correntes nacionalistas, que levaram os arquitetos brasileiros a pensar uma arquitetura de características brasileiras, diferenciada da arquitetura produzida em outros países e continentes.

Palavras-chave: Arquitetura moderna - Brasil. Ministério da Educação e da Saúde. Arte moderna - Brasil

## **ABSTRACT**

This work has as its aim to analyze the Art and Architecture modernism's trajectory consolidation aspects in Brazil, studying the period of time that goes from Modern Art Week (1922) to Education and Health Ministry building project formulation (1936), in order to verify what manner economic, political, social and, above all, cultural order happenings have contributed to the appearance of the Brazilian modern architecture that would be, in the following decades, issue for eulogious international studies. In view of the relationship between historical process, it makes an analysis that surpasses by a panoramic vision and that, following chronologic narration order, it extracts distinct elements that have already been separately studied in knowledge areas as history, literature, sociology, arts, architecture, etc., in order to compose a frame to allow understanding the Ministry's episode inside our history time line. Taking the success reached by our modern architecture as a presumption which is a result of a happy conciliations between modernity and tradition, this research goes to indicate signs, not only from the political and economical moments, but above all, from the modernist intellectuality proceeding from 22 Week, specially from nationalist groups, that let the Brazilian architects to think about an architecture with Brazilian characteristics, different from the architecture produced in other countries and continents.

Keywords: modern architecture – Brazil. Education and Health Ministry. Modern art - Brazil

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Claude Monet – <i>Regatas em Argenteuil</i> .....	40
Figura 2. Paul Cézanne – <i>A casa do enforcado em Auvers</i> .....	40
Figura 3. Paul Signac – <i>Retrato de Félix Fénéon sobre um fundo rítmico, com esferas e ângulos, tons e cores</i> .....	42
Figura 4. Edvard Munch – <i>Puberdade</i> .....	43
Figura 5. Paul Cézanne – <i>O monte Sainte-Victoire</i> .....	44
Figura 6. Vincent van Gogh – <i>Estrada com ciprestes e estrelas</i> .....	45
Figura 7. Henri de Toulouse-Lautrec – <i>A toalete</i> .....	46
Figura 8. Paul Gauguin – <i>Dia dos deuses</i> .....	47
Figura 9. Henri Matisse – <i>Alegria de viver</i> .....	49
Figura 10. Egon Schiele – <i>Jovem nua de braços cruzados</i> .....	51
Figura 11. Erich Mendelsohn – <i>Torre Einstein</i> .....	52
Figura 12. Pablo Picasso – <i>Les demoiselles d’Avignon</i> .....	54
Figura 13. Pablo Picasso – <i>Natureza-morta com cadeira de palha</i> .....	55
Figura 14. Jules Marey – <i>Experimentos cronofotográficos</i> .....	56
Figura 15. Giacomo Balla – <i>Automóvel correndo</i> .....	57
Figura 16. Sant’ Elia – <i>A central elétrica</i> .....	58
Figura 17. Jean (Hans) Arp – <i>Colagem feita segundo as leis do acaso</i> .....	59
Figura 18. Le Corbusier – <i>Villa Savoye</i> .....	60
Figura 19. Piet Mondrian – <i>Composição A</i> .....	61
Figura 20. Gerrit Rietveld – <i>Cadeira, vermelha, azul</i> .....	62
Figura 21. Joan Miro – <i>A aula de esqui</i> .....	64
Figura 22. Capa do catálogo da Exposição da Semana de Arte Moderna de 1922 .....	97
Figura 23. projeto de Archimedes Memória – <i>Palácio das Festas</i> .....	111

Figura 24. projeto de Archimedes Memória – Palácio das Indústrias .....	111
Figura 25. projeto de Ramos de Azevedo – Laboratório da escola Politécnica .....	121
Figura 26. residência de Ricardo Severo no Guarujá .....	123
Figura 27. projeto de Max Hehl – nova catedral de São Paulo .....	124
Figura 28. Tarsila do Amaral – <i>Abaporu</i> .....	137
Figura 29. projeto de Warchavchik – Casa da Rua Santa Cruz .....	155
Figura 30. plantas Casa da Rua Santa Cruz .....	156
Figura 31. projeto paisagístico de Mina Klabin – Casa da Rua Santa Cruz .....	157
Figura 32. portão desenhado por Warchavchik para a Casa da Rua Santa Cruz .....	158
Figura 33. estúdio do arquiteto à Casa da Rua Santa Cruz .....	161
Figura 34. foto da época com faixa referente à Exposição de uma Casa Modernista .....	164
Figura 35. plantas Casa da Rua Itápolis .....	165
Figura 36. vista geral volumetria Casa da Rua Itápolis .....	166
Figura 37. fachada de uma das residências do conjunto localizado à Alameda Lorena ...	168
Figura 38. croqui do arquiteto para o projeto do Palácio do Governo .....	169
Figura 39. fachada para o Palácio do Governo .....	170
Figura 40. projeto de Lucio Costa – casa Rodolfo Chambelland .....	190
Figura 41. projeto de Lucio Costa e Fernando Valentim – casa de Raul Pedrosa .....	191
Figura 42. projeto de José Maria da Silva Neves – Grupo Escolar Visconde de Congonhas do Campo .....	198
Figura 43. projeto de Reidy – concurso do Ministério da Educação e da Saúde .....	200
Figura 44. projeto de Luis Nunes – Leprosário de Mirueira .....	201
Figura 45. projeto de Marcelo e Milton Roberto – fachada do edifício da ABI .....	202
Figura 46. projeto de Archimedes Memória – 1º colocado no concurso .....	207
Figura 47. projeto de Mário Fertim e Raphael Galvão – 2º colocado no concurso .....	208
Figura 48. projeto de Gerson Pinheiro – 3º colocado no concurso .....	208
Figura 49. projeto da equipe brasileira, apelidado de “Múmia” .....	210
Figura 50. perspectiva de Le Corbusier para o plano da Praia de Santa Luzia .....	214

Figura 51. perspectiva de Le Corbusier para o plano do Castelo .....	215
Figura 52. fachada norte do Ministério da Educação e da Saúde .....	217
Figura 53. plantas do projeto definitivo para o Ministério da Educação e da Saúde .....	218
Figura 54. vista do elemento curvo acima do restaurante .....	221
Figura 55. azulejos desenhados por Portinari .....	222
Figura 56. projeto paisagístico de Roberto Burle Marx .....	223
Figura 57. Bruno Giorgi – <i>Juventude</i> .....	224
Figura 58. Celso Antonio – <i>Figura reclinada</i> .....	224
Figura 59. Jacques Lipchitz – Prometeu desacorrentado .....	225



# Sumário

<b>Linha do tempo</b> .....	<b>12</b>
-----------------------------	-----------

<b>Introdução</b> .....	<b>15</b>
-------------------------	-----------

## **Capítulo 1. Europa: berço do Movimento Moderno**

1.1. A Revolução Industrial e a mudança de paradigma na Europa .....	21
1.2. A Ilustração: a razão em foco e a construção do ideário de uma nova sociedade ...	30
1.3. As vanguardas artísticas modernistas: a expressão do novo tempo .....	36

## **Capítulo 2. São Paulo: contexto histórico e surgimento do moderno**

2.1. São Paulo: do período colonial à República .....	66
2.2. Entre a República e o século XX .....	76
2.3. São Paulo no século XX .....	81
2.4. A chegada de um novo paradigma em São Paulo: o Moderno .....	87

## **Capítulo 3. Primeira fase do Modernismo (1922 - 1924): a busca de uma nova estética**

3.1. Semana de Arte Moderna de 22: o Moderno em altos brados .....	96
3.2. A busca de uma nova estética e a luta contra o passadismo .....	103
3.3. A necessidade de uma arquitetura para os novos tempos: os escritos de Rino Levi e Warchavchik .....	110
3.4. Arquitetura em São Paulo: ecletismos e o escritório de Ramos de Azevedo .....	119

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

4.1. Segunda fase do Modernismo: a busca da brasilidade adormecida .....	127
4.2. Oswald de Andrade: Manifesto Pau-Brasil e Antropofagismo .....	132
4.3. Outras versões do nacional: Mario de Andrade e Verde-Amarelismo .....	144
4.4. 1929 e a crise do café: mudanças sociais, políticas e econômicas .....	148
4.5. Em meio ao Ecletismo desordenado, o surgimento de realizações modernas na arquitetura .....	154

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

5.1.	Revolução de 1930: um novo marco .....	173
5.2.	A pulverização do movimento .....	181
5.3.	A necessidade de se resgatar a identidade do povo brasileiro .....	186
5.4.	A mediação: Lucio Costa .....	189
5.5.	Disseminação da arquitetura moderna no Brasil .....	196

## **Capítulo 6. Arquitetura Moderna Brasileira**

6.1.	Os primeiros passos do projeto do Ministério da Educação e da Saúde .....	205
6.2.	O projeto definitivo para o Ministério da Educação e da Saúde .....	212
6.3.	Condicionantes nacionais sugerem um caminho diferente a ser seguido .....	220

<b>Conclusão .....</b>	<b>230</b>
------------------------	------------

<b>Referências Bibliográfica .....</b>	<b>236</b>
--	------------

**Linha do Tempo**

NO BRASIL		NO MUNDO
	1750	<i>Encyclopédie</i> , de Diderot
expulsão dos jesuítas do Brasil	1759	
	1769	máquina a vapor de Watt
	1795	introdução do sistema métrico decimal
Inconfidência Mineira	1789	Revolução Francesa
chegada da Corte Portuguesa e abertura dos portos	1808	
	1814	invenção da locomotiva a vapor
Proclamação da Independência	1822	
	1851	<i>Palácio de Cristal</i> , de Paxton
	1859	<i>A origem das espécies</i> , de Charles Darwin
	1874	início do Impressionismo
	1876	invenção do telefone
	1886	manifesto Simbolista
abolição da escravatura	1888	
Proclamação da República	1889	
	1905	Teoria da Relatividade, de Einstein surgimento do Fauvismo
	1907	<i>Les Femmes d'Alger (O Jogo)</i> , de Pablo Picasso
	1909	manifesto Futurista de Marinetti
	1913	Ford desenvolve a linha de produção de suas fábricas
	1914	início da 1ª Guerra Mundial
exposição de Anita Malfatti <i>Juca Mulato</i> , de Menotti del Picchia <i>A cinza das horas</i> , de Manuel Bandeira greve geral em São Paulo	1917	fundação da revista <i>De Stijl</i> Revolução Russa: Lênin no poder
Monteiro Lobato publica <i>Urupês</i>	1918	manifesto do Purismo, por Le Corbusier e Ozenfant manifesto Dadaísta fim da 1ª Guerra Mundial
<i>Idéias de Jeca Tatu</i> , de Monteiro Lobato <i>Carnaval</i> , de Manuel Bandeira	1919	fundação da Bauhaus Mussolini funda o núcleo do futuro Partido Fascista Italiano
Victor Brecheret e o concurso para o <i>Monumento às Bandeiras</i> Fundação da Universidade Federal do Rio de Janeiro	1920	manifesto Realista
discurso de Oswald de Andrade no Parque Trianon	1921	<i>O Garoto</i> , de Chaplin
<b>Semana de Arte Moderna</b> lançamento de <i>Klaxon</i> , a 1ª revista dos Modernistas Exposição Universal no Rio de Janeiro Centenário da Independência 1ª transmissão de rádio no Brasil Revolta Tenentista no Rio de Janeiro fundação do Partido Comunista Brasileiro	1922	formação da URSS Mussolini assume o poder na Itália
manifesto da poesia Pau-Brasil inauguração do 1º edifício em concreto armado de São Paulo (Ed. Sampaio Moreira) Revolução Tenentista em São Paulo	1924	manifesto Surrealista 3ª fase do expressionismo alemão morte de Lênin: poder disputado ente Trotski e Stalin

Warchavchik: <i>Acerca da arquitetura moderna</i> Coluna Prestes	1925	em Paris, o Art Déco
formação do grupo Verde-Amarelo Marinetti visita São Paulo e Rio de Janeiro	1926	<i>O encouraçado Potemkin</i> , de Einstein Aprovação do Apartheid na África do Sul
formação do Grupo da Anta Mario de Andrade viaja à Amazônia e ao Nordeste o Partido Comunista é declarado ilegal	1927	1º vôo transatlântico sem escalas, entre Nova York e Paris
<i>Abaporu</i> de Tarsila do Amaral manifesto Antropófago <i>Macunaíma</i> , de Mario de Andrade <i>Retrato do Brasil</i> , de Paulo Prado inauguração da Casa da Rua Santa Cruz, de Warchavchik	1928	
inauguração do Edifício Martinelli Le Corbusier visita São Paulo e Rio de Janeiro	1929	Pavilhão da Alemanha, de Mies van der Rohe Bauhaus é transferida para Dessau quebra da bolsa de Nova York
<i>Libertinagem</i> , de Manuel Bandeira Lucio Costa assume a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro Warchavchik: exposição <i>Uma casa modernista</i> IV Congresso de arquitetos no Rio de Janeiro: neocolonial x modernismo Revolução de 1930: Getúlio Vargas no poder como Chefe do Governo Provisório	1930	
Frank Lloyd Wright visita o Brasil assinada a lei de Sindicalização	1931	
fundação da Sociedade Pró Arte Moderna: SPAM Revolução Constitucionalista em São Paulo	1932	- Salazar torna-se 1º Ministro em Portugal
<i>Casa grande e senzala</i> , de Gilberto Freire <i>Evolução política do Brasil</i> , de Caio Prado 1º projeto paisagístico de Burlle Marx eleição para a Assembléia Nacional Constituinte	1933	fechamento da Bauhaus pelo Nacional-Socialismo Roosevelt assume a Presidência dos Estados Unidos: política da boa vizinhança Hitler proclama o III Reich
fundação da Universidade de São Paulo Getúlio Vargas é eleito Presidente da República	1934	
Mario de Andrade assume a direção do Departamento Municipal de Cultura da São Paulo "Intentona Comunista" Congresso Nacional decreta Estado de Sítio	1935	início da perseguição aos judeus com o Decreto de Nuremberg
<b>projeto para o Ministério da Educação e da Saúde do Rio de Janeiro</b> <i>Raízes do Brasil</i> , de Sergio B. de Holanda <i>Sobrados e mucambos</i> , de Gilberto Freyre	1936	<i>Tempos Modernos</i> , de Chaplin início da Guerra Civil Espanhola

**Introdução**

## Introdução

---

Modernização, modernidade, moderno: mais do que palavras, conceitos que invadiram o século XX e o transformaram irreversivelmente. A partir de então as cidades, os homens, a arte, não seriam mais os mesmos. Desde o evento da Revolução Industrial, a vida entrou em turbilhão e as inúmeras inovações, irradiadas incessantemente da Europa, puderam atingir outros continentes, alterando sensivelmente seus desenvolvimentos, em um processo em que as ciências, a filosofia e as vanguardas artísticas - que interessam particularmente a este estudo - exerceram fundamental papel.

O Brasil sempre teve nas civilizações europeias, em virtude de seu longo período de colonização, tanto do ponto de vista material quanto cultural, seu maior exemplo, encontrando lá todas as “virtudes da civilização” que pretendia ter aqui, o que o levou a copiar nas mais diversas instâncias, as realizações europeias, sobretudo as de caráter clássico e aristocrático. A semelhança era buscada ao extremo, e o processo de importação cultural, inevitável.

A intelectualidade brasileira demorou em despertar para o moderno. Com o passar do tempo, descobriu novas formas de expressão e, sobretudo, de pensar e ver os novos tempos, que a conduziram a uma valorização da chamada cultura brasileira justamente em seus aspectos diferenciadores das outras comunidades mundiais, salientando sua autenticidade e suas qualidades intrínsecas. A Semana de Arte Moderna de 1922 marcou o início desta caminhada na qual nossos artistas se esforçaram em *modernizar* nossa linguagem e lançar o Brasil no mercado internacional como também um país proponente de arte, e não somente um exportador de matérias-primas subserviente.

A arquitetura brasileira, porém, permaneceu por um tempo alheia a este processo, tendo seu desenvolvimento sido mais tardio do que o das demais artes. Desta forma, seu

despertar teve início somente em 1925 com o Manifesto de Warchavchik e o artigo de Rino Levi, tendo suas realizações práticas só ocorrido a partir de 1928, principiando aí um longo processo de amadurecimento. Foi somente em 1936, com o edifício do Ministério da Educação e da Saúde que a Arquitetura Moderna Brasileira pôde florescer, afirmando-se no cenário internacional com um produto original, autóctone e ligado à cultura nacional, dando mostras do que viria a ser nossa produção arquitetônica nas décadas seguintes. Seu resultado foi reconhecido internacionalmente e, a partir de trabalhos como o *Brazil Builds* (1943) de Goodwin e o *Modern Architecture in Brazil* (1956) de Mindlin, foi apontado por muitos estudiosos como sendo o marco zero da arquitetura moderna brasileira, embora ela já contasse com algumas realizações pregressas.

Fica porém a pergunta: este *delay* que nossa arquitetura moderna sofreu, teria interferido na constituição de suas características formais? Isto é, a distância temporal que separa a Semana de 22 e o edifício do Ministério da Educação e da Saúde, bem como os eventos históricos aí encerrados, contribuiu para que a arquitetura moderna brasileira pudesse trilhar caminho próprio e, assim, angariar o respeito e a admiração internacionais? Nesta dissertação, acredita-se que sim.

Seu objetivo é percorrer a trajetória de consolidação do moderno no Brasil, verificando as transformações econômicas, políticas, sociais e culturais pelas quais o país passou no período que se estende de 1922 a 1936, a fim de compreender os fenômenos que conduziram a realizações arquitetônicas passíveis de tamanha admiração. Partindo do pressuposto de que os eventos históricos não devem ser analisados isoladamente, visto que são decorrência de processos interdisciplinares e historicidades compostas por inúmeras variantes, busca compor uma visão global dos fatos, não temendo percorrer águas já bastante navegadas - uma vez que este período, dada sua importância histórica e frutífera produção, já foi por diversas vezes competentemente estudado. Acredita existir a demanda de um estudo que, partindo de uma visão panorâmica, costure os fatos históricos dispostos



em nossa linha do tempo. Desta forma, elementos distintos que já foram analisados isoladamente em suas áreas, tais como na história, literatura, sociologia, artes plásticas, arquitetura, etc., seriam narrados de maneira conjunta de forma a compor o quadro que permite compreender como se deu o surgimento de uma arquitetura moderna brasileira propriamente dita.

Para tal, seria impossível dissociar os acontecimentos econômicos, políticos e culturais dos acontecimentos arquitetônicos. Mais do que isso, e compartilhando da visão de Rino Levi, a arquitetura não poderia ser analisada isoladamente, mas sim, sempre acompanhada das demais manifestações artísticas do período.

*“A arquitetura é arte e ciência. Se com tal expressão se quer significar que a arquitetura, como fenômeno artístico, está sujeita a uma classificação à parte, comete-se grave erro.*

*A arte é uma só. Ela se manifesta de várias maneiras, quer pela pintura, pela escultura, pela música ou pela literatura, como também pela arquitetura. Tais manifestações constituem fenômenos afins, sem diferenças substanciais na parte que realmente caracteriza a arte como manifestação do espírito.”<sup>1</sup>*

Desta forma, a narrativa segue a seqüência cronológica dos fatos a fim de que o leitor possa mais facilmente acompanhar a evolução dos conceitos neles contidos. Ela está dividida em três grandes fases, de acordo com a cronologia adotada por estudiosos como Hugo Segawa<sup>2</sup> e Alfredo Bosi<sup>3</sup>, dentre outros, que tomaram como divisores de água a semana de Arte Moderna de 1922, o surgimento de um caráter nacionalista em nossa cultura, e a Revolução de 1930.

Ela se inicia apresentando os antecedentes de nosso Movimento Moderno, isto é, as transformações ocorridas na Europa, tanto físicas, ideológicas como artísticas, que

---

<sup>1</sup> LEVI, Rino. A arquitetura é arte e ciência. In XAVIER, Alberto (org). Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo. Cosac & Naify, 2003. p.313

<sup>2</sup> SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo. Edusp, 2002

<sup>3</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo. Cultrix. 1994

inspiraram nossos intelectuais. Depois parte para analisar o cenário brasileiro, sobretudo paulistano, que recebeu as novidades vindas do Velho Continente, verificando de que forma o ambiente estava preparado para as transformações que se seguiriam. Chegando à primeira fase do Movimento (1922-1924), destaca os esforços de ruptura estética empreendidos por nossos intelectuais, sempre lembrando que a este momento a arquitetura brasileira se mantinha em atitude anacrônica com a das demais artes. Avança para a segunda fase (1924-1930), analisa as primeiras manifestações nacionalistas de nosso modernismo, verificando o despertar de nossa arquitetura para a expressão moderna, mesmo que tardiamente. Alcança a terceira fase (a partir de 1930) esmiuçando os acontecimentos sobretudo de ordem política que levaram a uma pulverização do Movimento Moderno enquanto unidade estética, mas que criaram cenário propício para o desenvolvimento de uma arquitetura moderna no Brasil. A narrativa se encerra com o evento do edifício do Ministério da Educação e da Saúde por ser ele apontado como o marco inicial da arquitetura moderna brasileira, embora ela tenha alcançado seu esplendor somente após o episódio de Pampulha.

Para tal, o presente trabalho se valerá de uma ampla revisão bibliográfica, extraindo dos autores que analisam o período – cada qual com um ponto de vista, quer seja político, cultural, literário, arquitetônico, etc. – os aspectos necessários para a reconstrução do contexto que propiciou o desenvolvimento e a consolidação do Moderno no Brasil, tais como Giulio C. Argan, Leonardo Benévolo, Caio Prado Junior, Florestan Fernandes, Aracy Amaral, Simon Schwartzman, Nicolau Sevcenko, Annateresa Fabris, Alfredo Bosi, Yves Bruand, Geraldo Ferraz, Luiz Carlos Daher, Boris Fausto, Hugo Segawa, dentre outros. Foram buscados também os textos escritos pelos personagens que participaram deste processo, testemunhas que foram das transformações ocorridas no referido período, de forma que seus relatos pudessem contribuir enquanto cristalizações das reivindicações, ideologias e projetos pertinentes ao momento histórico então vivido.

Carlos Alberto Ferreira Martins escreveu:

*“Há quase meio século de distância, o momento de maior projeção da arquitetura moderna no Brasil parece continuar desafiando os esquemas usuais de interpretação. A Arquitetura Moderna Brasileira aparecia, e continua aparecendo, em seus traços mais característicos, marcada por algumas aparentes contradições, das quais a mais visível, e decisiva para compreender as peculiaridades da constituição de uma linguagem moderna e ao mesmo tempo brasileira, está na forma particular pela qual se articula a relação entre modernidade e tradição ou, mais precisamente, na equação que se estabelece entre modernidade e construção da identidade nacional.”<sup>4</sup>*

Esta dissertação compartilha de tal visão, acreditando que grande parte do sucesso da arquitetura moderna brasileira é fruto da sua particular conciliação de modernidade e tradição; porém mais do que isso, procura demonstrar que, além dos momentos político e econômico terem criado cenário ideal para seu desenvolvimento, também as correntes nacionalistas de nossas artes plásticas e literatura contribuíram para que os arquitetos brasileiros pensassem uma arquitetura brasileira. A chave para a compreensão do processo está na observação do surgimento de uma auto-estima elevada, que reconhecia as qualidades do povo e da cultura brasileira, capaz de gerar uma atitude audaciosa por parte dos nossos profissionais, propiciando que nossa arquitetura se firmasse no cenário internacional.

Os capítulos que se seguem buscam preencher a lacuna de estudos que se estabeleceu no período anterior ao do edifício do Ministério da Educação e da Saúde, abordando o contexto histórico do período de 1922 a 1936, e constatando que nossas realizações arquitetônicas, que segundo Bonet *“adaptam o estilo internacional, alcançando uma mestiçagem única, e de enorme irradiação planetária”<sup>5</sup>*, são decorrência de um longo processo: o processo de consolidação do moderno no Brasil.

---

<sup>4</sup> MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Construir uma arquitetura, construir um país*. In SCHWARTZ, Jorge (org). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo. FAAP, 2002. p.374

<sup>5</sup> BONET, Juan Manuel. *Iluminações brasileiras*. In SCHWARTZ, Jorge (org). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo. FAAP, 2002. p.20

## **Capítulo 1**

### **Europa: berço do Movimento Moderno**

## **1.1. A Revolução Industrial e a mudança de paradigma na Europa**

Ao se procurar compreender o caminho que conduz à constituição do moderno na história da humanidade, faz-se indispensável analisar o advento da Revolução Industrial ocorrida na Europa a partir da segunda metade do séc. XVIII por ter ela alterado de forma definitiva e irrevogável as relações sociais, econômicas, intelectuais e espaciais até então configuradas.

Este grande evento a que chamamos Revolução Industrial iniciou-se na Inglaterra e, de acordo com os historiadores, possui duas fases, a primeira iniciando-se em 1760 e estendendo-se até 1830, a segunda a partir de 1860. Neste período, a Inglaterra, como será visto a diante, sai de sua condição quase que estritamente rural para conhecer um novo organismo e uma nova realidade: a cidade industrial.

A princípio, as indústrias localizavam-se próximas ao local de extração de sua matéria-prima: enquanto o minério de ferro foi trabalhado a partir do carvão de lenha, as indústrias instalaram-se próximas a bosques; quando o minério passou a ser trabalhado com carvão fóssil, as indústrias deslocaram-se para os distritos carboníferos; quando se passou a utilizar a energia hidráulica, a atividade industrial concentrou-se próxima a rios. No entanto, quando a máquina a vapor de Watt foi patenteada em 1769, permitindo a substituição da energia hidráulica, a indústria perdeu sua vinculação com qualquer caráter natural fixo, podendo então estabelecer-se em qualquer local. Surgem então ao redor das indústrias os primeiros aglomerados humanos, de rápido desenvolvimento e crescimento, originando um forte movimento de êxodo rural.

Neste período, não surgiu apenas uma nova forma de trabalho, com a introdução de novos materiais na vida cotidiana, como o ferro e a gusa, mas originaram-se problemas de uma nova ordem, tais como higiene e sanitarismo, segurança, etc., com os quais os homens de vida rural da fase pré-industrial não tiveram contato. O fato é que a cidade industrial gerou

desconfortos, mazelas e cancros que levaram ao desenvolvimento de novas formas de organização, normatização, teorias e ideologias que, desenvolvendo-se ao longo dos séculos XVIII e XIX, juntamente com a cidade industrial, formaram as bases da nova sociedade moderna que viria a surgir no século XX.

A industrialização trouxe benefícios e melhoramentos em questões como alimentação (graças aos progressos nas técnicas de cultivo e transporte), limpeza pessoal, higiene das casas, que tiveram a madeira e a palha substituídas por materiais mais duráveis, etc., mas tais melhorias não foram suficientes para evitar os males da cidade industrial. Os antigos trabalhadores rurais, agora mão-de-obra das indústrias, passaram a residir em moradias abafadas, com insuficiência de infra-estruturas de esgotos, superpostas em alojamentos que configuravam verdadeiros amontoamentos humanos. Quando se pensa que não havia apenas um alojamento por cidade, mas sim dezenas deles que traziam em comum entre si condições de higiene e saúde questionáveis, entende-se o surgimento de uma preocupação em se normatizar as condições de construção e habitação, dando assim origem às primeiras leis sanitaristas a partir de 1830 e ao período chamado “a reorganização”.

Tal período compreendeu um conjunto de iniciativas que tinham por objetivo “resolver os problemas de organização causados por novos desenvolvimentos”, adotando “um sistema de regras adequado à sociedade industrial”<sup>6</sup>. Nasceu assim a urbanística moderna com o intuito de ser um instrumento de intervenção que resolvesse os problemas de convivência na cidade industrial. Benévolo descreve a situação da cidade de então:

“A falta de uma instalação racional para transformação de resíduos líquidos e sólidos pode passar despercebida no campo, onde cada casa possui muito espaço a sua volta para enterrar e queimar o lixo e para realizar a céu aberto as operações mais incômodas, mas isso é fonte de graves perigos no aglomerado urbano, e tanto mais quanto mais extensamente a cidade cresce. O fornecimento de água pelas fontes públicas pode ser feito facilmente onde as casas estão distribuídas em grupos

---

<sup>6</sup> BENEVOLO, Leonardo. História da arquitetura moderna. São Paulo, 2004, p. 70

pequenos, mas torna-se trabalhoso nos novos bairros muito extensos e compactos; por outro lado, os usos industriais da água excluem os usos civis. As funções que se desenvolvem no espaço externo – a circulação de pedestres e carros, as brincadeiras das crianças, a criação de animais domésticos, e assim por diante – não perturbam uns aos outros onde o espaço é abundante, porém interferem de maneira intolerável se são obrigados a se desenvolver uns sobre os outros nas estreitas passagens entre as casas. O ambiente que resulta dessas circunstâncias é feio e repulsivo além de todo comentário; como em um grande aquário, a infecção de cada parte infecta rapidamente o conjunto, e não é necessário um altruísmo especial para se interessar pelo que ocorre, uma vez que as contaminações e as epidemias que daí derivam difundem-se, dos bairros populares, para os burgueses e aristocráticos.”<sup>7</sup>

Uma vez que tais males afetavam toda a coletividade de habitantes da cidade, é de se esperar que partisse da autoridade pública a solução de tais problemas. Partem então desta esfera recomendações, que se transformam em regulamentações, que abrangiam itens como: projeto de esgotos com plantas em escala, pavimentação, serviços higiênicos para cada apartamento de habitação, obtenção de fundos para a melhoria e o alargamento das ruas, bem como a abertura de parques públicos, etc.

Apesar da inegável boa intenção das novas leis sanitárias, é importante que se observe os efeitos colaterais trazidos por elas. Embora tenham sido promulgadas a partir de 1830, tais leis requeriam um certo período de assentamento, assimilação e acomodação das novidades por elas trazidas, até que pudessem ser incorporadas nas construções. Quando tal fato ocorreu, os proprietários acabaram por aumentar o valor dos aluguéis, fazendo com que os inquilinos mais desfavorecidos economicamente abandonassem tais instalações, deslocando-se para periferias mais distantes de alojamentos mais precários.

É importante que se diga que na França, embora este país tenha tido uma industrialização mais tardia e lenta se comparada à da Inglaterra, os problemas da cidade industrial eram iguais aos ingleses, requerendo da mesma forma soluções sanitárias reguladoras. Paris nesta época (1850) configurava-se como um grande aglomerado urbano. As leis sanitárias

---

<sup>7</sup> BENEVOLO, Leonardo. História da arquitetura moderna. São Paulo, 2004, p. 74

implantadas, além de trazerem soluções semelhantes às implantadas na Inglaterra, contavam com um expediente diferenciado: a possibilidade de se expropriar terras particulares a partir de interesses de bem público. Tal artifício abrirá as portas para muitas alterações urbanísticas em Paris implementadas por Haussmann, que acabarão por servir de modelo urbanístico para outras cidades, inclusive brasileiras.

O fato é que a cidade industrial, apesar de trazer malefícios, trazia também benefícios inegáveis, transformando-se em um organismo indispensável; não havia qualquer possibilidade de se retroceder e recuperar a situação daquela sociedade predominantemente rural, mesmo porque não era essa a vontade de seus habitantes. O que fazia com que tivessem uma impressão tão desagradável da cidade industrial não eram tanto seus aspectos físicos, mas sim o fato deste novo ambiente urbano possuir limites menos precisos, modificando-se com uma velocidade muito maior que anteriormente, dificultando a apreensão de seu conjunto. Segundo Benévolo,

“No passado, o ritmo de vida de uma cidade parecia mais lento e mais estável do que o ritmo da vida humana, e os homens encontravam na cidade um ponto de apoio e de referência para sua experiência; agora acontece o contrário, e faz falta aquele ponto de apoio pois a fisionomia da cidade parece mais efêmera do que a memória humana.”<sup>8</sup>

Retrocedendo um pouco na narrativa, faz-se indispensável relacionar os progressos técnicos e científicos ocorridos no período da Revolução Industrial que acabaram por modificar os instrumentos de projeto até então utilizados. Como inovações principais da primeira revolução Industrial têm-se a invenção da geometria descritiva e a introdução do sistema métrico decimal, em 1795, na França. A geometria descritiva padronizou regras de representação de objetos tridimensionais na bidimensionalidade das folhas de papel, tornando-se um poderoso instrumento de projeto, não só para a arquitetura mas também para a mecânica industrial pois agora se tinha em mãos um instrumento universal que

---

<sup>8</sup> BENEVOLO, Leonardo. História da arquitetura moderna. São Paulo, 2004, p. 158



permitia determinar de maneira inequívoca as características dos elementos construtivos ou as peças de um todo. No campo arquitetônico esta é uma contribuição de grande importância porque possibilita, pela primeira vez, um distanciamento entre os executores das obras e seus projetistas, quebrando um esquema de trabalho que persistia desde a Renascença, onde os conhecimentos eram transmitidos dentro dos canteiros de obra, gerações após gerações.

Já a adoção do sistema métrico enquanto sistema universal de medidas facilitou a difusão e troca de conhecimentos, trazendo uma maior precisão, adequada aos novos procedimentos. Além disso, ele permitia uma dissociação entre a Arquitetura e o homem, por trazer medidas convencionais e universais ao invés de medidas embasadas na escala humana (braços, pés, etc.), o que era muito conveniente para a sociedade que necessitava de padrões mais imparciais e racionais para sua afirmação e progresso.

Neste período a construção civil também sofreu o acréscimo de novos programas, sobretudo estradas e canais, trazendo novas solicitações aos construtores e permitindo um maior desenvolvimento das técnicas construtivas e de pesquisas com novos materiais. São desta época os avanços nas pesquisas com o concreto - que utilizado na substituição das fundações em pedra possibilitou uma acentuada diminuição no custo das estradas - e da indústria siderúrgica, tanto na Inglaterra quanto da França, disseminando a execução de grandes pontes metálicas. Tais adventos, além de facilitarem a comunicação entre diferentes localidades, geraram uma certa competição construtiva entre cidades, "empresários", etc.

Os novos materiais logo foram incorporados pelos edifícios. A princípio, o ferro era utilizado apenas como acessório em forma de correntes ou amarração entre as pedras das construções em pedra de corte, quer em suas fundações ou fachadas. Com o passar do tempo e o avanço da indústria siderúrgica ele passou a ser empregado em coberturas e

pilares, modificando o caráter das construções de forma significativa, como se pode ver no trecho transcrito abaixo por parte de um viajante visitando a Inglaterra em 1837:

“Sem a gusa e o ferro, aquelas construções tão bem arejadas e iluminadas, tão leves em aparência e que, entretanto, sustentam pesos enormes, como os armazéns de seis andares na doca de Santa Catarina em Londres, seriam masmorras espessas e escuras, com postes pesados e feios de madeira, ou paredes com contrafortes de tijolos.”<sup>9</sup>

Outro grande ganho qualitativo para as construções provém das indústrias de vidro que alcançaram grande progresso técnico na segunda metade do século XVIII e já em 1806 eram capazes de produzir lâminas de 2,50 x 1,70m. Desta forma a utilização do vidro enquanto material de vedação começou a ser disseminado em larga escala e sua associação às estruturas metálicas propiciou a execução de coberturas translúcidas. Talvez o maior feito deste caráter de construção tenha sido o Palácio de Cristal, de Paxton, em 1851.

Desta forma, encontramos as construções repletas de inovações tecnológicas: vidro fazendo o fechamento das janelas, o ferro e a gusa sendo empregados desde a estrutura de sustentação até cercas e balaustradas, madeiramento e produtos de olarias industrializados apresentando melhor qualidade, etc. As redes de canais viabilizaram o transporte de tais materiais e utensílios, igualando seu fornecimento para todos os locais, distantes ou não. A industrialização permitiu uma queda no custo dos materiais de construção, possibilitando sua utilização não só nas construções das classes mais abastadas, mas também nas populares, contribuindo para a uniformização do aspecto da cidade industrial, sua higiene e conservação.

Muito embora a Revolução Industrial tenha suas raízes ligadas à Inglaterra, foi a França que se manteve na vanguarda do progresso científico, servindo de modelo didático para as

---

<sup>9</sup> BENEVOLO, Leonardo. História da arquitetura moderna. São Paulo, 2004, p. 50

outras nações. O surgimento de novas solicitações construtivas (pontes, estradas, canais, etc.), técnicas e materiais gerou a necessidade da formação de um pessoal técnico especializado, o que não poderia ser feito pela *Academie d' Architecture*, responsável pelo ensino de arquitetura do antigo regime, com sua formação humanística e tradição clássica que não se prestavam à instrução de técnicos puros. Desta forma, foi fundada em 1747 a *École des Ponts e Chaussés* e em 1748 a *École des Ingénieurs de Mézières*, com o ensino calcado em bases rigorosamente científicas. Teve início neste momento a separação entre arquitetos e engenheiros que acompanhará os dias seguintes da história da arquitetura.

O período da Revolução Industrial corresponde ao período do neoclassicismo na arquitetura. Desde a Renascença a produção arquitetônica européia apoiou-se nas formas clássicas de composição e harmonia, porém estas ganharam um novo significado e objetivo dentro do estilo neoclássico.

Se antigamente as colunas, cornijas, tímpanos, etc., justificavam-se em virtude de sua função estrutural e de sustentação dos edifícios, agora a situação encontrava-se alterada uma vez que os avanços tecnológicos alcançados dotaram as edificações de uma estrutura independente, cujas regras compositivas estavam baseadas na razão construtiva e não nas consagradas proporções clássicas. O modo de pensar dos engenheiros, adequado às inovações técnicas da era industrial, era discordante do modo de pensar dos arquitetos, o que fazia com que a arquitetura proposta pelos profissionais formados pela Escola de Belas Artes parecesse anacrônica e inadequada aos novos tempos vividos. Pela primeira vez, colocava-se em cheque a tradição clássica, tida anteriormente como inquestionável, universal, eterna.

Tal debate gerado na opinião pública fez com que os arquitetos se vissem obrigados a justificar suas escolhas estéticas. Assim, valeram-se dos avanços tecnológicos e das descobertas arqueológicas para buscar o estudo das edificações clássicas não em suas

formas míticas mas sim com todo o afincamento científico, propondo precisão e reconstrução fiel. Nasce o Estilo Neoclássico que, além de fazer uso da razão e das técnicas vigentes na época, também conferiam às construções uma espécie de princípio de legitimidade da arte e do belo.

No entanto, o fato da estrutura construtiva das edificações partir de materiais e técnicas desvinculadas da aparência formal do estilo neoclássico, este passou a representar uma simples vestimenta das construções, a aparência pela aparência. Esta constatação acirrou ainda mais o embate entre engenheiros e arquitetos pois os últimos já não eram capazes de sustentar com argumentos convincentes seu papel na sociedade industrial, uma vez que a arquitetura por eles proposta encontrava-se destacada da prática da construção. Criaram-se teses, teorias, ideologias, para debater o tema da nova função da Arquitetura.

Os engenheiros afirmavam que a arquitetura deveria ter como objetivo apenas a utilidade pública e particular, importando-se com o bem-estar dos indivíduos e da sociedade, orientando-se pelos conceitos de conveniência (solidez, salubridade e conforto) e economia (simplicidade e simetria). Questionavam a importância das ordens para a arquitetura, afirmando que elas não eram sua essência, mas sim uma decoração dispendiosa e incoerente com os tempos correntes.

Os arquitetos deram passos na direção oposta do que sugeriam os engenheiros e, valendo-se do mesmo discurso que justificava o neoclassicismo e apoiando-se nas descobertas arqueológicas e contato com a cultura de povos distantes, incluíram na arquitetura elementos de outros estilos (gótico, chinês, indonésio, etc.) dando início à fase do Estilo Eclético. No entanto, o ecletismo só veio a confirmar o caráter decorativo superficial que a arquitetura vinha apresentando, gerando mais inconformação e revolta por parte dos racionalistas.

Esta discussão chegou ao interior das escolas de arquitetura que sentiram a necessidade de assumir uma postura definitiva para a orientação de seus alunos (o ecletismo conhece sua crise definitiva a partir da segunda Revolução Industrial e o advento da eletricidade, telefone, motor a explosão, etc., que novamente vieram a introduzir alterações radicais nas edificações). A Academia assumiu uma postura de defesa da tradição clássica, orientação tradicional de seus estudos, passando a trazer em seu currículo alguns dos ensinamentos sistemáticos reivindicados pelos racionalistas. Estes contra-atacaram de maneira frontal, acusando-a de despótica e avessa ao moderno, ao movimento e ao progresso.

A Academia reagiu em caráter definitivo, reformulando seu programa de forma extremamente liberal e abrangente, a fim de se abster de qualquer polêmica estilística. Os estilos foram considerados hábitos contingentes e os arquitetos ganharam a liberdade de optar por esta ou aquela forma a partir de uma prerrogativa individual, e não coletiva. No entanto, ao fazer tamanha concessão e abertura, eliminando do ensino todo caráter de tendência, ela tornou indeterminadas todas as noções tradicionais que constituíam os fundamentos da cultura acadêmica.

Desta forma, assiste-se à dissolução de toda a herança cultural acumulada na Academia, abrindo caminho a novas expressões formais nascidas do questionamento e da contestação da tradição clássica, condizentes com os avanços técnicos dos novos tempos e o pensamento do que viria a ser a era moderna. Era o prenúncio dos futuros acontecimentos do século XX e sua virada cultural.

## 1.2. A Ilustração: a razão em foco e a construção do ideário de uma nova sociedade

O advento da Ilustração abrange um conjunto de transformações sociais, políticas, filosóficas, intelectuais e científicas ocorridas ao longo do século XVIII, o “Século das Luzes”. Tal cultura de transformações surgiu na Europa em resposta à crise do século XVII, marcado por guerras religiosas, descoberta de novos continentes e conquistas científicas nos campos da física e da astronomia, o que conduziu a um profundo questionamento de todos os dogmas, doutrinas e opiniões herdados da Idade Média.

Embora a Ilustração tenha seu início associado à Inglaterra, foi na França que encontrou seu apogeu, entre 1740 e 1770. A publicação da *Encyclopédie* impactou toda a Europa, de forma que por volta de 1760 a Ilustração já abarcava todo o Velho Continente, da Rússia à Península Ibérica. O movimento entrou em sua etapa final nos vinte anos que precederam a Revolução Francesa de 1789, período em que se aprofundaram as discussões entre utopia e reforma.

A crise de consciência na qual a Europa mergulhou conduziu a transformações profundas, estruturais, de toda a sociedade. O clamor crítico que se viu surgir desencadeou um processo de reconstrução em que, como bem traduz Hazard, os homens do século XVIII:

*“(...) com a luz da razão dissipariam as grandes massas de negrume que cobriam a terra; reencontrariam o plano da natureza e bastar-lhes-ia seguir esse plano para reencontrarem a felicidade perdida. Eles instituiriam um novo direito, sem qualquer relação com o direito divino; uma nova moral, independente de qualquer teologia; uma nova política que transformaria os súditos em cidadãos. No intuito de impedirem que os seus filhos viessem a repetir os antigos erros, iriam criar novos princípios pedagógicos. E então o céu desceria à terra. Nos belos e claros edifícios por eles construídos, prosperariam as gerações, finalmente libertas da necessidade de procurar, fora de si próprias, a sua razão de ser, a sua grandeza, a sua felicidade.”*<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> HAZARD, Paul. O pensamento europeu no século XVIII. Lisboa. Editorial Presença, 1989. p.08

Mas como se deu esse processo? Algumas descobertas geográficas e pesquisas arqueológicas colocaram em xeque o valor absoluto e único conferido até então à civilização mediterrâneo-européia. Os relatos trazidos pelos missionários jesuítas a respeito da civilização da China causaram grande espanto e admiração por apresentarem uma monarquia sem feudalismo, uma religião sem dogmas, e uma estética bastante exótica à vivência dos europeus (a estética oriental será rica fonte de inspiração a muitos artistas ao longo do século XIX).

Além disso, a cronologia da civilização chinesa, bem como de todo Oriente antigo, contradizia a cronologia trazida pelo Velho Testamento, trazendo uma crise irremediável à história sacra e profana tradicional, desde a criação do mundo até o juízo final, visto que nesta não havia espaço para o Oriente. A partir de todo este questionamento, a Ilustração foi por muitos tida como anti-histórica, o que não condiz com a realidade. Seus pensadores e historiadores apenas refutavam a visão tradicional da história a fim de abrir possibilidade para outras histórias, passadas e futuras, além da bíblica.

Havia no período da Ilustração a sensação de que a Europa era um continente aberto ao livre trânsito das idéias, teoricamente unida, civilizada, culta, iluminada. Embora esta “ideologia das luzes” não seja condizente com a realidade de então, esta consciência européia, supranacional, gerou condições para que os europeus definissem e nomeassem os mundos e povos a eles estranhos como “exóticos”. Detentora do progresso, a Europa podia então exaltar suas realizações e se debruçar curiosa sobre as civilizações tidas como atrasadas.

A Ilustração trouxe à pauta o “paradigma naturalista” (o natural em oposição ao sobrenatural). A concepção da idéia de uma natureza auto-reguladora, detentora de sua própria legalidade, conduziu a uma ciência moderna que trazia uma “outra verdade” distinta

da trazida pelos escritos bíblicos, o que acirrou os ânimos da Igreja. Esta se opôs ao surgimento deste novo espírito científico, suas idéias de progresso e nova civilização. Porém, apesar de todos os esforços da Igreja católica, pouco a pouco a visão teológica da natureza perdeu terreno para a visão naturalista e antropocêntrica, o que levou a uma concepção do mundo e do homem essencialmente terrena e humana, fundada sobre os pressupostos da racionalidade.

O embate com os valores da Igreja estava estabelecido através de críticas às crenças e práticas religiosas em nome da liberdade de pensamento, onde a razão seria o único critério válido. Embora o objetivo inicial fosse a defesa do livre-pensar e não o ataque às instituições religiosas, o movimento da Ilustração na França assumiu uma forte conotação anticlerical, sobretudo a partir dos trabalhos de Voltaire. Contrapunham-se então a luz natural da razão e a luz sobrenatural da revelação religiosa.

Os pensadores da Ilustração opuseram-se à fé nos milagres, inicialmente restringindo-se às credences populares e depois se estendendo aos milagres mencionados pela Bíblia. Tal hostilidade teve sua origem nesta nova fé nas leis invioláveis da natureza, bem como a desconfiança na autoridade da Igreja. No entanto, a Ilustração, ao derrubar as autoridades antigas, acabou por se submeter a autoridades novas: substituiu a Igreja e Aristóteles por Newton e Locke.

No que diz respeito às leis da natureza, as descobertas feitas por Newton, sobretudo a Lei da Gravidade, foram decisivas. Sua ampla divulgação e absorção por parte da sociedade excluía o milagre e qualquer outra intervenção sobrenatural no curso do mundo. Não tardou para que sua regularidade pontual e racional fosse desejada em outros campos de atuação da sociedade.



Desta forma, a Razão tornou-se o maior valor da Ilustração, tanto para a religião, a filosofia e as ciências, tanto quanto para o Estado, o direito e a economia. Isto trouxe profundas alterações para as instituições do século XVIII uma vez que estas não correspondiam à racionalidade almejada: vigoravam ainda leis e práticas feudais, limitações medievais das atividades econômicas, práticas de tortura, etc. A Razão defendida pela Ilustração pode ser bem compreendida a partir da descrição feita por Falcon:

*“Longe de ser um conjunto de conhecimentos a priori sobre princípios ou verdades preexistentes, a razão iluminista é concebida como energia ou força intelectual, só compreensível e perceptível através da prática, isto é, do que é capaz de fazer e produzir.*

*Princípio de toda verdade, autônoma por definição, a razão iluminista se opõe a tudo que é irracional e se oculta sob as denominações vagas de ‘autoridade’, ‘tradição’ e ‘revelação’. Tampouco essa razão é escrava dos dados empíricos, daquilo que chamamos de ‘fatos’, uma vez que a verdade jamais é diretamente ‘dada’ por qualquer tipo de ‘evidência’. Para o pensamento iluminista, a razão é trabalho, trabalho do intelecto, cujas ferramentas são a observação e a experimentação. A razão é instrumento de mudança: o primeiro passo é mudar o próprio modo de pensar.*

*Pensar racionalmente, filosoficamente, isto é, pensar diferente. Que significa esse novo pensar? Basicamente, trata-se de criticar, duvidar e, se necessário, demolir. A razão define-se portanto como crítica de um pensamento ‘tradicional’ – de suas formas e conteúdos. Não há mais espaços proibidos à razão. Tudo deve ser submetido ao espírito crítico. Afinal, é através da crítica do existente que se poderá produzir o novo e o verdadeiro.”.*<sup>11</sup>

A Razão permitia analisar os fatos registrados pelos sentidos, porém extraindo-os da confusão da mera impressão, sem interpretá-los mas apreendendo-os em seu estado puro. Ao invés de partir de princípios apriorísticos, como se fazia anteriormente, a Razão era capaz de debruçar-se sobre o real, dissecando os fatos em um primeiro momento, comparando-os em um segundo, a fim de extrair suas leis organizadoras.

Há uma correspondência entre a evolução filosófica e científica trazida pela Ilustração e a evolução econômica do século XVIII. Isto porque o pensamento livre, o liberalismo dos iluministas, encaixava-se muito bem com os conceitos do comércio livre trazidos pela

---

<sup>11</sup> FALCON, Francisco José Calanzans. Iluminismo. São Paulo. Editora Ática, 2002, p.36,37

manufatura e pela Revolução Industrial, de forma que a filosofia da Ilustração serviu de precursora do liberalismo econômico que estava por vir.

A Ilustração é um movimento associado à ascensão da burguesia européia. Seus conceitos e ideologias estão intimamente ligados ao advento de um movimento de classe média, com suas afirmações e negações, preconceitos contra os quais lutou e preceitos que cultivou. Não poderia partir da velha nobreza, nem do clero obscurantista, a liderança desta nova sociedade que surgia.

A bem da verdade, a classe cultural que encabeçou o movimento – pensadores como Voltaire, d'Alembert, Grimm, Diderot, Rousseau, Montesquieu – era em sua maior parte oriunda da classe média, formando um pequeno grupo de privilegiados, porém muito distante e segregada da maioria restante da população. Desta forma, a nova cultura pôde se impor sobre o pano de fundo da incultura da grande maioria silenciosa que permanecia atrelada ao regime arcaico, à subliteratura popular, ao folclore e ao catecismo. A nova cultura impôs-se então como uma mentalidade de ruptura frente à mentalidade arcaica.

Um aspecto que caracteriza o pensamento e a prática no século XVIII é seu otimismo. Havia então uma grande fé na perfeição do ser humano e de suas instituições, sendo que o progresso era o objetivo maior a ser alcançado. Buscava-se, então, justamente transpor tal progresso à vida pública.

Os avanços obtidos pela ciência trouxeram verdades indiscutíveis aos filósofos a respeito da racionalidade do universo. E se a natureza possuía por traz de si este padrão racional, por que não estendê-lo ao mundo dos homens? Surge aí este enorme otimismo no poder da racionalidade humana e fé em seu progresso. A Ilustração tinha então por incumbência a divulgação dos avanços das ciências e técnicas, verificando quais leis poderiam ser aplicadas ao homem. Esta transposição das leis da natureza para o contexto humano gerou

a naturalização do homem, de sua sociedade e cultura, fazendo com que as instituições sociais passassem por uma reformulação, abandonando o padrão “irracional” arcaico para assumir seu novo caráter racional.

O período da Ilustração, não por acaso, coincide com o deslocamento do centro europeu do mundo mediterrâneo-católico para o norte protestante, com especial destaque para Inglaterra e Holanda. A Inglaterra configurou-se como centro irradiador do pensamento iluminista dadas suas conquistas científicas e a vitória política obtida pela burguesia em 1688, cabendo à Holanda o papel de país intermediário e divulgador. Na Alemanha as manifestações foram mais discretas em virtude da opressão exercida pelo absolutismo aristocrático e a ortodoxia luterana.

Porém, o centro de irradiação da Ilustração para o restante da Europa, inclusive Itália e Espanha, foi a França, a partir da publicação em 1734 do *Cartas filosóficas ou sobre os ingleses*, de Voltaire. Já em 1750 inicia-se a publicação da *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert, que contava com a colaboração de inúmeros filósofos iluministas e que concedia grande espaço à tecnologia, revelando o espírito burguês do empreendimento. A Ilustração produziu ecos em outros países, marcando, por exemplo, a czarina russa Catarina a Grande, os americanos Benjamin Franklin e Thomas Jefferson e o português Marquês de Pombal.

Assim sendo, a Ilustração trazia consigo a luz que clarearia os novos caminhos, dissipando as sombras e névoas do passado. Seus pensadores tinham por tarefa corrigir o erro que se arrastava por séculos, curando a população de sua cegueira, construindo uma nova realidade, para que seus descendentes não mais vivessem na ilusão mas fossem filhos da luz da razão.

### **1.3. As vanguardas artísticas modernistas: a expressão do novo tempo**

Tamanhas alterações físicas, sociais, econômicas, ideológicas, logo produziram reflexos no universo da arte, que agora possuía um novo universo circundante para representar. Na primeira metade do século XIX encontrava-se a pintura romântica, sobretudo de paisagens, que surgiu como uma fuga à feiúra e à desordem da cidade industrial. A representação que fez da natureza não foi neutra e imparcial mas sim apaixonada, configurando-se como uma idealização da própria natureza, último reduto ainda não maculado pela atividade industrial, em um profundo sentimento de evasão.

Os realistas adotaram uma postura menos evasiva, propondo-se a retratar a realidade cotidiana em seus aspectos mais comuns. No entanto, não se ativeram à nova paisagem (cidade, campo, indústrias) que figuravam em segundo plano de forma indefinida, mantendo o foco sobre o homem que, como personagem principal, tinha a função de incorporar e personificar o meio circundante.

Mas foi com o trabalho dos impressionistas que a cidade industrial ganhou sua adequada representação. Pintura urbana por excelência, foi capaz de apreender o caráter do ambiente ao seu redor: os espaços contínuos e comunicantes, abertos uns aos outros, a paisagem composta por uma massa uniforme porém fluída e mutável, o trânsito de homens como grande agrupamento de vultos semelhante à massa de árvores e veículos.

Por volta de 1890 a cultura artística tradicional entrou em crise. Os positivistas colocavam em foco as relações entre a arte e as ciências sociais e naturais e, a partir do estudo científico da cultura de outros povos, ampliaram o campo tradicional da arte para além da tradição clássica há muito reverenciada. Propuseram um novo conceito de arte enquanto elemento integrante da moderna concepção do mundo o que pressupõe um posicionamento ativo, criativo e construtivo em contraposição do meramente contemplativo, mimético,

passivo. Neste momento tem princípio a quebra da tradição da sucessão de estilos enquanto desenvolvimento e encadeamento natural dos fatos, abrindo caminho para a busca de novos estilos e expressões. Buscava-se, assim como os naturalistas, a apreensão total da realidade do mundo, porém com uma disposição ativa de expressão individual, embasada em teorias científicas.

As correntes de vanguarda artística do período tiveram seu desenvolvimento coincidindo com a época chamada “belle époque”, período de paz e prosperidade econômica. Não é possível afirmar que seja esta a causa das experimentações artísticas de então, mas é fato que elas conferiram maior tranquilidade e liberdade aos artistas, propiciando um aumento das oportunidades de trabalho e instrumentos de difusão das experiências. Tal situação irá perdurar até o advento da Primeira Guerra Mundial.

As experiências realizadas pelas correntes de vanguarda foram fortemente influenciadas pelas novas descobertas científicas já no princípio do século XX. É possível apontar dois acontecimentos como determinantes para o desenvolvimento da Arte Moderna. O primeiro trata-se da discussão da técnica da perspectiva, que desde o período da Renascença era empregada de forma absoluta e inalterada. O segundo é o questionamento das bases do próprio pensamento científico a partir da Teoria da Relatividade de Einstein (1905) que colocou em cheque os conceitos tradicionais de tempo e espaço. Este novo posicionamento perante o mundo encontrará sua maior expressão na corrente de arte cubista.

Os movimentos de vanguarda acabaram por se dedicar quase que exclusivamente aos problemas da pintura pura, dissociando-se em muitos casos de outros campos de atividade, como a arquitetura. Com esta atitude puderam, mesmo que involuntariamente, preparar a cultura artística para seu desligamento com as antigas premissas visuais do passado, preparando o terreno para a reforma dos princípios reguladores das artes.

Um levantamento apurado das expressões artísticas de então levaria a um número aproximado de 300 correntes distintas. Segue uma seleção de algumas das correntes de maior expressão e representatividade na sociedade artística, compreendidas entre o final do século XIX e início do século XX, que acabaram por influenciar outros artistas de outros tempos, produzindo frutos já no período moderno. São apresentadas em seqüência cronológica a fim de facilitar a compreensão da evolução dos conceitos e do pensamento da época, de acordo com levantamento e análises de Amy Dempsey e Giulio Carlo Argan.

### **1) As vanguardas do final do século XIX**

#### **IMPRESSIONISMO**

Movimento nascido em 1874 em Paris quando um grupo de artistas resolveu montar uma exposição independente uma vez que suas obras eram constantemente rejeitadas nos salões oficiais por não estarem de acordo com o padrão artístico de então. Nesta época, a Academia ainda apoiava-se nos ideais da Renascença, valorizando as obras a partir de sua capacidade de representar fielmente os objetos naturais.

Os impressionistas discordavam deste posicionamento, conscientes da realidade moderna da Paris metrópole que habitavam, e buscavam captar em suas obras a impressão das cenas dos momentos fugazes da cidade em movimento. Assim, incorporaram novas técnicas, teorias, práticas, variando os temas antes apresentados, atentando para os jogos de luz e cor. Passaram a trabalhar ao ar livre, ao invés de se limitarem aos ateliers, procurando representar aquilo que o olho via, e não aquilo que o artista sabia sobre o objeto, através de uma técnica rápida e sem retoques. As cores eram usadas puras, abrindo mão da utilização do preto para escurecer as sombras, refutando a técnica do *chiaroscuro* tradicional. A perspectiva com um ponto de fuga foi substituída pela “perspectiva natural”, subvertendo a tradição clássica. Sofreram forte impacto por parte do enquadramento da fotografia moderna – da qual absorveram conceitos como contraste, falta de nitidez e fragmentação – e das gravuras japonesas, que traziam cores uniformes, perspectiva e composição não ocidentais. Whistler, um impressionista expatriado americano, defendia que

“longe de ser descritiva, a pintura era puramente uma ordenação de cor, forma e linha numa tela”<sup>12</sup>. Este posicionamento surgiu a partir da confrontação das técnicas de pintura tradicionais e o novo contexto social e científico da época. Argan escreveu a este respeito:

“A técnica pictórica é, portanto, uma técnica de conhecimento que não pode ser excluída do sistema cultural do mundo moderno, eminentemente científico. Não sustentam que, numa época científica, a arte deva fingir ser científica; indagam-se sobre o caráter e a função possíveis da arte numa época científica, e como deve se transformar para ser uma técnica rigorosa, como a técnica industrial, que depende da ciência. Neste sentido, pode-se demonstrar que a pesquisa impressionista é, na pintura, o paralelo da pesquisa estrutural dos engenheiros no campo da construção.”<sup>13</sup>

Trabalhando em conjunto e encontrando-se regularmente para compartilhar suas idéias, os artistas impressionistas acabaram criando um estilo próprio. A partir de 1880 começaram a sentir que, na tentativa de captar a luz e o efêmero da atmosfera, haviam levado longe demais a erosão da figura, o que levou a uma diversificação do movimento, com cada artista seguindo por um caminho próprio e diferenciado, gerando movimentos posteriores como o Sintetismo, o Pós-impressionismo, o Neo-impressionismo, etc.

Apesar do movimento ter se originado na pintura, o termo “impressionista” passou a ser empregado para qualificar obras de outras áreas que também se dispunham a captar as impressões transitórias, luz, fragmentação, movimento, espontaneidade, como as esculturas de Auguste Rodin, as músicas de Ravel e Debussy, e os romances de Virginia Wolf.

Este movimento que pode ser considerado precursor do modernismo por revolucionar o conceito e a percepção do objeto artístico teve como principais artistas: Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Camille Pissarro, Berthe Morisot, Paul Cézanne, dentre outros.

---

<sup>12</sup> DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos – guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2003. p. 18

<sup>13</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo. Companhia das Letras, 2004. p.76



a captação da luz e do efêmero da atmosfera  
Fig. 1 – Claude Monet – *Regatas de Argenteuil*



a transmissão da sensação visual  
Fig. 2 – Paul Cézanne – *A casa do enforcado em Auvers*

### **NEO-IMPRESSIONISMO**

O movimento iniciou-se em 1886 quando a disposição de alguns quadros em sala separada dentro da última exposição impressionista levou os críticos de arte a enquadrá-los em uma nova classificação graças à sua visível diferença perante as obras do Impressionismo



original. Sendo uma dissidência do Impressionismo, seus artistas de maior representatividade são Lucien Pissarro (filho de Camille Pissarro), Paul Signac e Georges Seurat.

Buscavam reter a luminosidade do Impressionismo, porém reconstruindo seu objeto, que foi por demais desmaterializado, tornando-se efêmero ao extremo. O trabalho retornou ao atelier, cada vez mais apoiado em teorias científicas sobre a cor e a óptica (transmissão e percepção da luz e da cor). Inspirados na teoria desenvolvida por Michel-Eugène Chevreul, o “princípio dos contrastes simultâneos”<sup>14</sup>, desenvolveram a teoria do “divisionismo”. Tal teoria apóia-se na premissa de que as cores se misturam no olho, e não na palheta, resultando em uma técnica que consiste em aplicar pontos de cor sobre a tela de tal forma que eles se mesclm quando observados a uma distância adequada. A esta técnica é associado, por parte dos críticos de arte, o termo “pontilhismo”.

Desta forma, a descoberta intuitiva dos impressionistas de que a aplicação direta de pigmentos não misturados conferia à obra maior luminosidade e brilho, ganhava agora embasamento científico. Não se pretendia fazer uma pintura científica, mas sim uma ciência da pintura. Também foi importante a influência exercida pelas teorias estéticas progressivas da época que exploravam as possibilidades afetivas da linha. Segundo tais teorias, as linhas horizontais induziam à calma, as ascendentes e oblíquas à felicidade, as descendentes e oblíquas à tristeza.

---

<sup>14</sup> Tal teoria afirma que quando a região da retina é estimulada por uma cor, ela produz uma imagem sequencial de sua cor complementar, e que as cores contrastantes se estimulam mutuamente.



uma interpretação divisionista sobre aquele que criou o termo “pontilhismo”  
 Fig. 3 – Paul Signac – *Retrato de Félix Fénéon sobre um fundo rítmico, com esferas e ângulos, tons e cores*

## **SIMBOLISMO**

Iniciado em 1886 a partir do Manifesto Simbolista de Jean Moréas, este movimento colocou-se em posição de antítese à adotada pelos movimentos anteriores, pois ao invés de exaltar o mundo objetivo das experiências externas, dedicava-se ao mundo interior dos estados da alma e das emoções, afirmando ser este o tema mais apropriado para a arte. Assim, a pura visualidade impressionista era superada, mas não por um caminho científico e sim “espiritual”.

Suas obras utilizavam símbolos particulares para evocar emoções e criar imagens do irracional, apresentando temas como sonhos e visões, o oculto, o erótico, o perverso. O objetivo era transformar os conteúdos, assim como o Impressionismo fizera com as formas, tornando a arte um instrumento de pesquisa da mente humana, dos seus conteúdos e processos. Desta forma, os limites para a morfologia e simbologia da arte foram suplantados pois tudo poderia assumir um significado simbólico, diferente para cada observador.

A teoria da sinestesia de Charles Baudelaire exerceu grande influência sobre os inúmeros artistas adeptos à corrente simbolista, sugerindo uma arte que satisfizesse todos os sentidos

ao mesmo tempo, com sons que sugerissem cores e vice-versa e até idéias formuladas pelo som das cores.

Gustave Kahn, poeta simbolista, assim descreve os ideais do movimento: “O propósito essencial de nossa arte é objetivar o subjetivo (a exteriorização da Idéia), em vez de subjetivar o objetivo (a natureza vista através dos olhos de um temperamento).”<sup>15</sup>.



a sensualidade feminina e a auto-descoberta na juventude  
Fig. 4 – Edvard Munch – *Puberdade*

## PÓS-IMPRESSIONISMO

O termo pós-impressionismo surgiu a partir de uma exposição realizada em Londres entre novembro de 1910 e janeiro de 1911 com o propósito de apresentar ao público inglês obras

---

<sup>15</sup> DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos – guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2003. p.43

que vinham sendo produzidas nas últimas décadas por parte da geração que se seguiu aos impressionistas. No hall de artistas figuravam Gauguin, Vincent van Gogh, Cézanne, Manet, Matisse, Picasso, Seurat, Signac, Lautrec, dentre outros.

A bem da verdade, o Pós-impressionismo não se configurou como um movimento artístico completo, mas sim mais como uma nomenclatura empregada pelos críticos de então para classificar artistas de difícil categorização, acabando por abarcar uma grande diversidade de estilos que se desenvolveram entre 1880 e 1905. Dentro desta variedade e falta de unidade, os artistas que melhor representaram esta escola foram Paul Cézanne, Vincent van Gogh e Henri de Toulouse-Lautrec, cada qual com sua expressão particular.

Cézanne observou que do Impressionismo deveria nascer um novo classicismo, não mais imitando os antigos, mas formando uma imagem nova e concreta do mundo, buscando a verdade na consciência e não na simples realidade exterior. Desta forma, tornou-se ícone inspirador das futuras correntes artísticas do princípio do século XX. Segundo Argan, sua pintura *“não era literatura figurada, tampouco uma técnica capaz de transmitir a sensação visual ao vivo: era um modo insubstituível de investigação das estruturas profundas do ser, uma pesquisa ontológica, uma espécie de filosofia.”*<sup>16</sup>. Sua operação pictórica não reproduz, mas sim produz sensação.



a evolução em Cézanne  
Fig. 5 – Paul Cézanne – O monte Sainte-Victoire

---

<sup>16</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo. Companhia das Letras, 2004. p.110



Vincent van Gogh lutou contra a marginalização em uma sociedade que, valorizando somente o lucro, não via utilidade em seu trabalho. Colocou-se do lado dos deserdados e das vítimas, pintando na primeira fase de sua carreira o sofrimento dos camponeses e a miséria trazida pela industrialização, apresentando quadros escuros e quase monocromáticos para tratar do problema social holandês. Somente a partir de 1886, quando entra em contato com os impressionistas franceses, que sua arte muda, abandonando a polêmica social e fazendo dela um agente de transformação da sociedade e da experiência que o homem faz do mundo. Sua técnica de pintura passou a opor-se à técnica mecânica da indústria, como um gesto espontâneo que exprime as profundas forças do ser. Se o classicismo de Cézanne formará as raízes do Cubismo, o romantismo de Van Gogh inspirará o Expressionismo como proposta de uma arte-ação.



a força e a espontaneidade do gesto  
Fig. 6 – Vincent van Gogh – *Estrada com ciprestes e estrelas*

Lautrec aproximou sua pintura da expressão lingüística, através de uma figuração rápida e comunicativa. Seu objetivo era não somente representar a realidade vista, mas também captar o que atua como estímulo psicológico, ultrapassando a sensação visual. Em muitos de seus trabalhos utilizou o pastel no lugar da pintura por ser um meio mais rápido de desenho. Estudou a estamparia japonesa atendo-se não à imobilidade da imagem, mas ao ritmo que transmite ao espectador, atuando no nível psicológico como solicitação motora.



a captação veloz do movimento  
Fig. 7 – Henri de Toulouse-Lautrec – *A toaleta*

## SINTETISMO

A partir de uma desilusão com os impressionistas, que insistiam em descrever unicamente o que viam diante de si, Paul Gauguin uniu-se a Emile Schuffenecker e Emile Bernard e se tornou o líder do movimento a que chamaram “Sintetismo”, englobando obras produzidas no final da década de 1880 e início da de 1890.

Os artistas pretendiam representar sim a aparência da natureza, mas também o “sonho” do artista perante ela e as qualidades plásticas da cor e da forma, através de uma distorção proposital das formas e das cores. O naturalismo impressionista foi assim evitado, bem como as preocupações científicas dos neo-impressionistas, dando vazão ao sentimento do artista por meio da cor. Segundo Gauguin, a observação da natureza era apenas parte do processo que, aliada à intervenção da memória, da imaginação e da emoção, resultava em formas mais significativas.

A ampla aceitação de suas obras no círculo artístico de então fez com que Gauguin fosse considerado um dos ícones da arte de vanguarda, influenciando as futuras gerações de artistas. Seu posicionamento contra a representação fiel do mundo por parte dos artistas contribuiu para a consolidação de um caminho que levaria ao abandono da representação.



a valorização das qualidades plásticas da cor e da forma  
Fig. 8 – Paul Gauguin – *Dia dos deuses*

## **2) As vanguardas modernas do princípio do século XX**

O século XX trouxe consigo inúmeras manifestações artísticas que, embora distintas entre si, apresentavam muitos pontos em comum por serem uma reação aos tempos então vividos. Argan assim resume as manifestações que se sucederam:

“São comuns às tendências modernistas: 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre as artes ‘maiores’ (arquitetura, pintura e escultura) e as ‘aplicações’ aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário, etc.); 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um estilo ou linguagem internacional ou européia; 5) o esforço em interpretar a espiritualidade que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo. Por isso, mesclam-se nas correntes modernistas, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais. Por volta de 1910, quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do Modernismo as vanguardas artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.”<sup>17</sup>

### **FAUVISMO**

Em Paris, no Salão de Outono de 1905, surgiu uma nova denominação, *Les Fauves* (“as feras”) como designação da produção de um novo grupo de artistas que viria a se firmar como a primeira das manifestações de vanguarda do século XX. Trazendo como principais expoentes Henri Matisse, André Derain e Maurice de Vlaminck, dentre outros, o Fauvismo não se configurou como um movimento organizado, mas sim como uma afiliação de artistas, estudiosos e amigos que compartilhavam as mesmas idéias sobre a arte. Traziam como pontos em comum as cores fortes e ousadas, espontâneas e ásperas.

A temática trazida pelos fauves já havia sido desenvolvida pelos impressionistas, porém agora ela era tratada de uma outra maneira, com um outro olhar. Assim como os simbolistas, acreditavam que a arte deveria evocar sensações por meio da forma e da cor, porém com uma atitude mais positiva perante a vida, menos melancólica. O principal

---

<sup>17</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo. Companhia das Letras, 2004. p.185



objetivo do grupo era explorar a função plástica-constructiva da cor enquanto elemento estrutural da visão, combinando a decomposição analítica de Signac com a composição rítmica de Van Gogh. Desta forma, o quadro assumia uma estrutura autônoma, auto-suficiente, como realidade em si. Em pouco tempo, o público e sobretudo os críticos abraçaram a expressão dos fauves, fazendo com que a produção dos impressionistas fosse superada.

A convivência constante dos artistas fez com que os fauves fossem influenciados por muitos expoentes ligados a movimentos precedentes, tais como Gustave Moreau (Simbolismo), Paul Gauguin (Sintetismo), Vincent van Gogh (Pós-impressionismo), Paul Cézanne (Pós-impressionismo). Apresentando uma arte inovadora, forte e surpreendente, a produção dos fauves – que se estende de 1904 a 1908 - rapidamente tornou-se o produto mais desejado do mercado da arte, com seus autores sendo considerados os pintores mais avançados de Paris.

Matisse em sua obra “O luxo II”, sua última obra fauvista, já indicava novas direções a serem seguidas, apresentando um estilo mais despojado de cores e linhas simplificadas, abrindo caminho para uma nova forma de expressão que seria desenvolvida em breve pelos cubistas.



a cor enquanto elemento estrutural da visão  
Fig. 9 – Henri Matisse – *Alegria de viver*

## EXPRESSIONISMO

Este movimento, que teve seu desenvolvimento mais ligado à Alemanha e posteriormente irradiando-se para outros países da Europa, abarcou uma produção entre 1905 e 1923 de obras de caráter anti-impressionista em alternativa ao Pós-impressionismo, tanto nas áreas das artes visuais quanto teatro e literatura. Contendo mais uma postura fortemente ideológica do que um programa artístico planejado, o Expressionismo, de modo geral, buscava não mais registrar uma impressão do mundo circundante, mas sim imprimir o próprio temperamento do artista sobre sua visão de mundo. Esta postura de tal forma revolucionária e subversiva levou à associação direta do termo “expressionista” a toda a arte que fosse considerada “moderna”. Argan assim se refere ao movimento:

“Literalmente, expressão é o contrário de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. (...) O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos realistas, que exigem a dedicação total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação. Exclui-se, porém, a hipótese simbolista de uma realidade para além dos limites da experiência humana, transcendente, passível apenas de ser vislumbrada no símbolo ou imaginada no sonho. Assim se esboça, a partir daí, a oposição entre uma arte engajada, que tende a incidir profundamente sobre a situação histórica, e uma arte de evasão, que se considera alheia e superior à história. Somente a primeira (a tendência expressionista) coloca o problema da relação concreta com a sociedade e, portanto, da comunicação; a segunda (a tendência simbolista) o exclui, coloca-se como hermética ou subordina a comunicação ao conhecimento de um código (justamente o símbolo) pertencente a poucos iniciados.”<sup>18</sup>

O movimento que, assim como os precedentes, propunha o uso emotivo e simbólico da cor e da linha, teve suas raízes ligadas ao Pós-impressionismo, Sintetismo, Neo-impressionismo e os Fauves a partir da admiração dos trabalhos de Vincent van Gogh, Paul Gauguin, James Ensor, Edvard Munch, dentre outros. Houve, novamente, um acentuado interesse pelo misticismo e pelas artes primitivas. Graças à atuação do escritor e compositor Herwarth Walden em prol da divulgação do trabalho dos artistas expressionistas, Berlin tornou-se um importante centro da vanguarda internacional, até o advento da Primeira Guerra Mundial.

---

<sup>18</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo. Companhia das Letras, 2004. p.227



o mundo visto através do temperamento  
Fig. 10 – Egon Schiele – *Jovem nua de braços cruzados*

Este movimento, que não se limitou à arte da pintura, atingiu a esfera arquitetônica, produzindo importantes frutos. Com uma produção distribuída nas fases pré e pós-guerra, os arquitetos expressionistas, motivados pela crise política daqueles anos, assumiram a responsabilidade de serem criadores de um mundo melhor, adotando uma conduta ao mesmo tempo política, utópica e experimental, vinculando o processo de renovação da arte ao processo revolucionário da sociedade de então (sobretudo aliando-se às forças democráticas que objetivavam uma economia de paz e cooperação internacional e que foram superadas pelo nazismo). Com destaque para Hans Poelzig, Max Berg e Erich Mendelsohn, as raízes do movimento encontram-se no Art Nouveau e na obra de Antoni Gaudí, apresentando construções funcionais e comunicativas que davam margem à imaginação e à expressão dos arquitetos, com qualidades monumentais, uso inventivo dos materiais, excentricidade e expressão individual.

De modo geral, o Expressionismo afetou toda a produção artística a ele posterior por ter eliminado da arte seu papel descritivo, exaltando a imaginação do artista e ampliando os poderes expressivos da cor, da linha e da forma, lançando novos paradigmas.



renovação nas artes, inovação na arquitetura  
Fig. 11 – Erich Mendelsohn – *Torre Einstein*

## CUBISMO

Este movimento surgiu por volta de 1907 com a obra *Les Femmes d'Alger* de Pablo Picasso e estudos de Georges Braque sobre a obra de Paul Cézanne, de onde lhe interessavam a maneira peculiar de tratar a tridimensionalidade através de múltiplas perspectivas e formas construídas a partir de diferentes planos.

Trabalhando em conjunto, os dois artistas conceberam a estética cubista, que almejava uma real representação do mundo esquivando-se da “representação ilusionista” que predominava no ocidente desde a Renascença. Desta forma, refutaram a perspectiva que

se limitava a um único ponto de vista. Inspiraram-se nas últimas obras de Cézanne, no que se refere à estrutura das obras, e na escultura africana, quanto à abstração geométrica e às qualidades simbólicas.

Na primeira fase do Cubismo, também chamada de analítica, que se estendeu até 1911, os artistas trabalhavam predominantemente com um palheta monocromática e temas neutros, a fim de evitar qualidades emocionais declaradas, reduzindo-os a composições fragmentadas quase abstratas. A composição de um objeto visto a partir de vários ângulos ao mesmo tempo pressupõe que ele seja representado a partir do que se conhece dele, e não do que pode ser apreendido quando se olha para ele a partir de um ponto fixo, fazendo com que o observador o construa não só a partir da visão, mas também do pensamento. O objetivo era transformar o quadro em uma “forma-objeto” que possuísse uma realidade própria e autônoma, onde o observador não se pergunta o que ele representa, mas sim como funciona. Se o objeto do impressionismo era efêmero, o cubista é contínuo e a abstração não é uma meta, mas sim um meio de se alcançar um fim.

Esta atitude cubista perante o objeto encontrava-se em consonância com o pensamento científico e intelectual da época que especulava sobre a quarta dimensão, o oculto e a alquimia. Os conceitos de simultaneidade e duração propostos pelo filósofo francês Henri Bérghson exerceram forte influência sobre os artistas pois postulavam “*que o passado se funde com o presente, o qual, por sua vez, caminha em direção ao futuro de maneira fluida, sobreposta, com o resultado de que a percepção dos objetos pelas pessoas se encontra em um estado de fluxo contínuo*”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos – guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2003. p.85



a abstração, a fragmentação e a recomposição através do pensamento  
Fig. 12 – Pablo Picasso – *Les demoiselles d'Avignon*

A segunda fase do Cubismo, também chamada de sintética, iniciou-se entre 1911 e 1912, apresentando temas não mais reconhecíveis, mas repletos de simbolismo, utilizando-se do abstrato para criar o real. Foi neste momento que Picasso criou a primeira colagem cubista dando origem aos chamados *papiers collés*, um marco para a arte moderna, inserindo em suas obras fragmentos do mundo real tais como textos, tecidos, texturas, cordas, etc. Desta forma, conferiu à arte uma existência própria, independente do mundo exterior, gerando uma estranheza que tinha por objetivo comentar e questionar um mundo tido por eles como estranho.

O movimento cubista conquistou rápido reconhecimento e logo substituiu o Fauvismo na cena artística de Paris, adquirindo logo amplitude mundial e inúmeros seguidores, tal como



Gris, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp, dentre outros. Merece destaque a atuação de Léger que mesclou a estética do cubismo com a estética da máquina, reverenciando a vida moderna.

O Cubismo extrapolou o universo da pintura, tendo seus conceitos também absorvidos pelas áreas da escultura, arquitetura e artes aplicadas. Os escultores passaram a retratar novos temas, pensando a escultura como objetos construídos, não mais apenas objetos modelados. A versão arquitetônica do Cubismo encontrou sua maior expressão na Tchecoslováquia, onde os conceitos de formas geométricas simplificadas, contrastes de luz e sombra, linhas angulosas, foram colocados amplamente em prática.

Desta forma, o Cubismo foi o movimento que destronou todos os anteriores, alimentando a revolução artística do século, abrindo à pesquisa horizontes muito mais amplos que os da experiência sensorial.



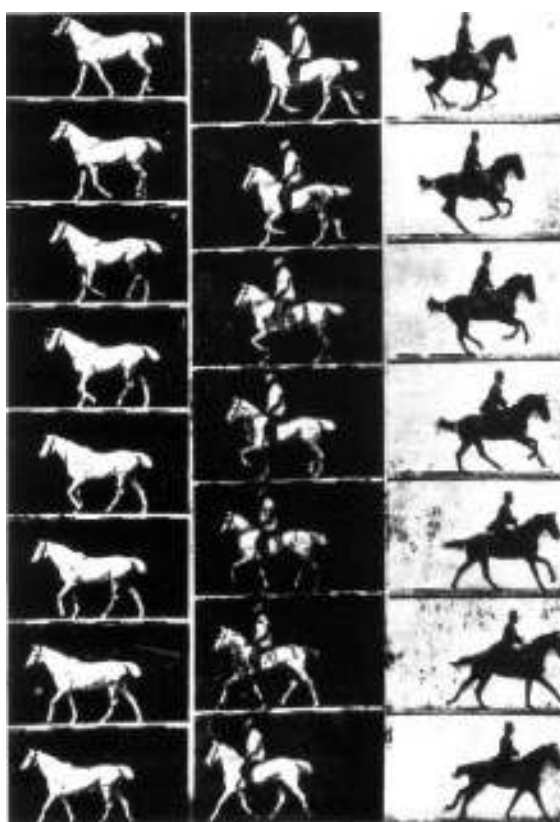
a recriação do real a partir do abstrato: *papiers collés*  
Fig. 13 – Pablo Picasso – *Natureza-morta com cadeira de palha*

## FUTURISMO

O Manifesto Futurista de Filippo Tommaso Marinetti foi publicado em 20 de fevereiro de 1909 no jornal parisiense *Le Figaro* com o intuito de deixar claro que aquele não seria um movimento italiano provinciano, mas sim de abrangência mundial. Rejeitava qualquer tradição histórica na arte, glorificava a guerra, o militarismo e a máquina; exaltava a velocidade, o poder, a tecnologia, buscando conferir dinamismo à moderna cidade industrial.

Configurou-se como um movimento que trouxe um forte caráter ideológico à arte, através da subversão radical da cultura e costumes sociais de então, negando em bloco todo o passado e substituindo a pesquisa metódica pela experimentação na ordem estilística e técnica.

Embora tenha se iniciado com o intuito de ser uma reforma literária, logo seus conceitos foram apreendidos por outras disciplinas. Assim, surgiu em 1910 o “Manifesto dos pintores futuristas” no qual se defendia o surgimento de uma nova sensibilidade, transformada. Mas levou um certo tempo até que os artistas descobrissem como transpor suas idéias para a tela. Para tal, inspiraram-se no Cubismo, utilizando-se de suas formas geométricas, planos de inserção, associados a cores complementares. Também sofreram influência do método divisionista de pintura e realizaram estudos de representações de movimentos seqüenciais a partir dos estudos fotográficos de locomoção humana e animal de Eadweard Muybridge e das “cronofotografias” do fisiologista Etienne-Jules Marey.



a captação do movimento

Fig. 14 – Jules Marey – *Experimentos cronofotográficos*

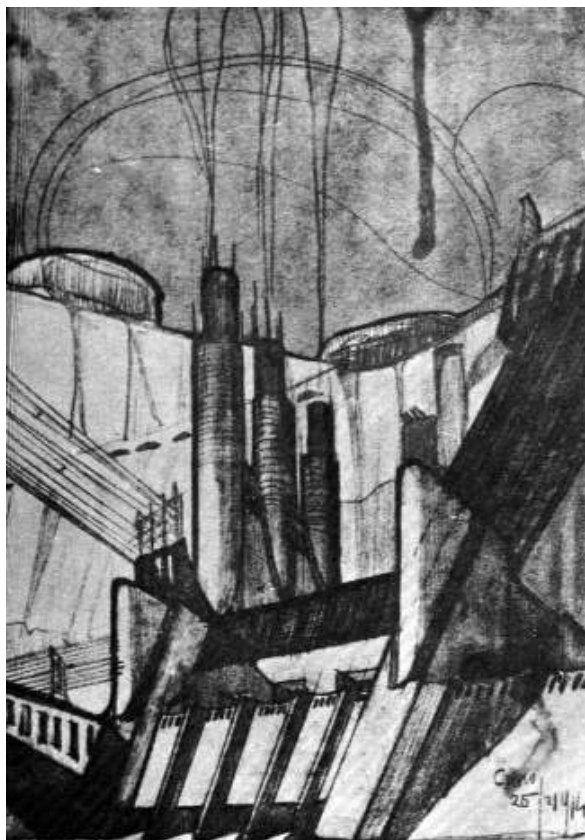


A teoria e a arte futurista se difundiram por toda a Europa, Rússia e Estados Unidos a partir de 1912. No mesmo ano, Boccioni publicou o “Manifesto futurista da escultura” defendendo a utilização de materiais não convencionais. Também em 1912 Marinetti, a partir da tipografia experimental e de uma organização nada ortodoxa, publicou sua teoria sobre a poesia da “palavra livre”, com as palavras adquirindo novos significados a partir da sua liberação da gramática e organização convencional. Em 1913 Russolo publicou o manifesto “A arte dos barulhos”, forma musical que introduzia as “máquinas de barulho” na composição. Antonio Sant’Elia, com seu “Manifesto da arquitetura futurista”, de 1914, propunha uma arquitetura condizente com as necessidades da vida moderna, empregando novos materiais e novas tecnologias, expondo desenhos para as cidades do futuro.

Havia uma forte ligação entre o futurismo e a política. Marinetti tornou-se amigo de Mussolini e muitos dos participantes do movimento manifestaram-se abertamente a favor da entrada da Itália na guerra, o que culminou com as mortes de Boccioni e Sant’Elia na linha de combate, colocando fim na fase mais criativa do movimento. Com o decorrer da Primeira Guerra Mundial e com o morticínio a ela associado, tornou-se quase insustentável o culto à máquina e à guerra do início do movimento, conduzindo ao seu gradual enfraquecimento até a chegada de sua fase final, em 1929.



a transformação do movimento em arte  
Fig. 15 – Giacomo Balla – *Automóvel correndo*



o prenúncio da arquitetura do futuro  
Fig. 16 – Sant' Elia – *A central eléctrica*

## DADÁ

O movimento dadaísta, de caráter internacional e multidisciplinar, desenvolveu-se durante e após da Primeira Guerra Mundial como forma de indignação e protesto contra o referido conflito. Espalhados por Nova York, Zurique, Paris, Berlim, Hanover, Colônia e Barcelona, seus artistas voltavam-se contra as instituições políticas e sociais, o estamento artístico de então, afirmando que a presente guerra era a constatação da falência e da hipocrisia de todos os valores estabelecidos. Assim, a esperança da sociedade estaria na destruição dos sistemas estabelecidos, embasados na lógica e na razão, substituindo-os por valores aliados à anarquia, ao primitivismo e ao irracional.

Suas atitudes escandalosas em ataque frontal às tradições artísticas, filosóficas e literárias visavam abrir caminho para o novo a partir da destruição do antigo. Esta atitude iconoclasta vinha aliada à sátira, à ironia, humor e irreverência, tal como nos poemas sonoros de Ball – feitos de palavras sem sentido como “zimzim urallala zimzim zanzibar” – ou a pintura de

Marcel Duchamp que trazia Monalisa com barba e bigode. Foi também de Duchamp a iniciativa dos *readymades*, objetos manufaturados retirados de seu contexto familiar e apresentados como objetos de arte, o que alterou as convenções das artes visuais. Argan comenta:

“(...) o dadaísmo rejeita todas as experiências formais e técnicas anteriores. Retornar ao ponto zero, todavia, não significa voltar ao ponto de partida refazendo o percurso histórico. Com suas intervenções inesperadas e aparentemente gratuitas, o Dadaísmo propõe uma ação perturbadora, com o fito de colocar o sistema em crise, voltando contra a sociedade seus próprios procedimentos ou utilizando de maneira absurda as coisas a que ela atribuía valor. Renunciando às técnicas especificamente artísticas, os dadaístas não hesitam em utilizar materiais e técnicas da produção industrial (...)”.<sup>20</sup>

A atividade estética não tinha por objetivo modificar as condições objetivas da existência, mas sim oferecer o modelo de um comportamento livre de qualquer condicionamento.

O movimento Dadá, como era de se esperar, teve também um forte caráter político, refletindo a atmosfera turbulenta do pós-guerra, sobretudo em Berlim com as tensões entre os artistas dadaístas e os líderes do governo, anti-dadá.

O movimento dissolveu-se em 1922 após divergências internas entre alguns de seus principais artistas, porém deixou um forte legado para os movimentos a ele posteriores, através de sua atitude de liberdade, irreverência e experimentação, questionando absolutamente os usos e costumes da sociedade e arte de então.



a arte da iconoclastia

Fig. 17 – Jean (Hans) Arp – *Colagem feita segundo as leis do acaso*

<sup>20</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo. Companhia das Letras, 2004. p.356

## PURISMO

O movimento purista teve início em 1918 com a publicação do livro *Après le cubisme* escrito pelo pintor Amedée Ozenfant e pelo pintor, escultor e arquiteto Charles-Edouard Jeanneret (também conhecido por seu pseudônimo, Le Corbusier), em resposta à decadência do movimento cubista.

A partir da economia de meios e harmonias proporcionais, inspiradas na beleza e pureza das máquinas e nas fórmulas numéricas clássicas, buscavam o resgate de uma arte saudável que conduzisse à harmonia e à alegria. Havia um declarado culto à ordem, considerada uma necessidade humana básica. Afirmavam que já não era mais tempo de revoluções e que o espírito novo deveria ser conduzido a uma condição de normalidade, difundido, incorporado à vida e aos costumes sociais.

As pinturas puristas traziam temas semelhantes aos cubistas, porém não mais trabalhados a partir da decomposição do objeto, mas sim de sua geometria e simplicidade. Os conceitos arquitetônicos desenvolvidos por Le Corbusier (vide o livro *Por uma arquitetura*, de 1923) giravam em torno de um estilo funcional, do qual a ornamentação seria retirada.

Apesar do movimento purista ter tido uma ação muito concentrada na produção dos dois artistas citados, seus conceitos influenciaram outras correntes de pensamento artístico, tornando-se muito importante para o desenvolvimento da arquitetura e do design modernos.

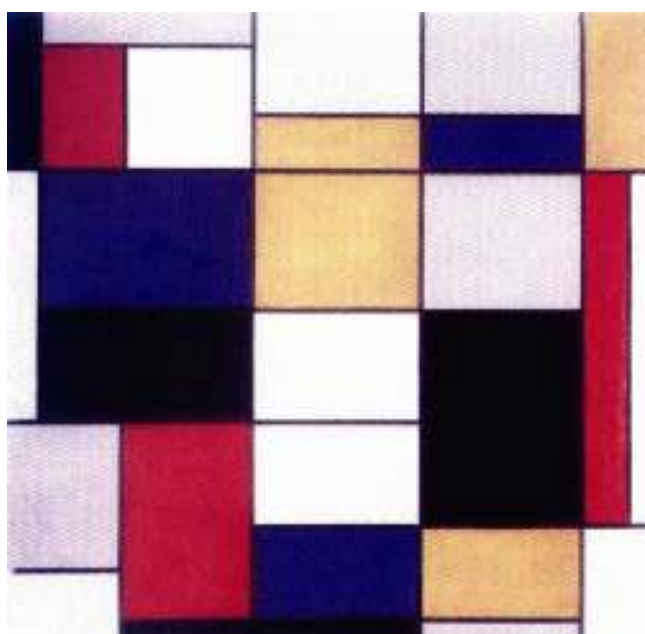


a retomada a harmonia e da ordem  
Fig. 18 – Le Corbusier – *Villa Savoye*

## DE STIJL

Iniciado em 1917 a partir de uma aliança de artistas, arquitetos e designers liderados por Theo van Doesburg, que incluía Bart van der Leck, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, dentre outros, o movimento De Stijl visava criar uma arte nova que trouxesse um espírito de paz e harmonia, em contraposição aos sofrimentos trazidos pela Primeira Guerra Mundial, em um profundo desejo de criar uma sociedade melhor. A razão, e não a violência, deveria determinar as transformações na vida da humanidade em seus diversos campos de atividade, revendo todas suas premissas e finalidades.

A produção do grupo caracterizou-se pelo uso de linhas verticais e horizontais, ângulos retos e cores primárias, traduzido pelo termo “neoplasticismo” criado por Mondrian. Tratava-se de um desenvolvimento da abstração cubista, agora isenta da subjetividade expressionista. A idéia central era modificar a sociedade a partir da arte, produzindo uma cultura mais universal e ética, reduzindo a arte àquilo que nela era mais básico, purificando-a: uma arte simplificada e ordenada. Houve uma forte influência dos escritos do filósofo neoplatônico Schoenmaekers que atribuíam significados metafísicos às três cores primárias, além de chamar atenção para um ordenamento geométrico fundamental do universo.



ordenação para resgatar a sociedade: neoplasticismo  
Fig. 19 – Piet Mondrian – *Composição A*

Um 1919, o arquiteto e designer Gerrit Rietveld juntou-se ao grupo, configurando-se como uma aquisição importante por ter sido ele o primeiro a transpor a teoria do design neoplástico às artes aplicadas. Sua produção arquitetônica, de grande destaque, foi capaz de realizar na tridimensionalidade os conceitos de linhas e ângulos retos e superfícies despojadas do neoplasticismo de Mondrian, abrindo caminho para tetos planos e nivelados, paredes lisas e interiores flexíveis que seriam posteriormente desenvolvidos mais amplamente pela arquitetura moderna. Rietveld afirmou: *“Não evitamos estilos mais antigos por serem feios ou porque nos recusássemos a reproduzi-los, mas porque nossa época exigia suas próprias formas, quero dizer, sua própria manifestação.”*<sup>21</sup>.



a versão tridimensional  
Fig. 20 – Gerrit Rietveld – *Cadeira, vermelha, azul*

## SURREALISMO

Apesar do termo “surrealista” estar em uso desde 1917 quando Apollinaire o criou para descrever algo que ultrapassava a realidade, o movimento Surrealismo só surgiu em 1924 com a publicação do “Primeiro manifesto do Surrealismo” de autoria do poeta francês André

---

<sup>21</sup> DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos – guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2003. p.123

Breton. Aqui o termo ganhou nova significação, referindo-se ao “*pensamento que é expresso na ausência de qualquer controle exercido pela razão e alheio a todas considerações morais e estéticas*”<sup>22</sup>.

Inspirado pela produção de Sigmund Freud, Leon Trotski, Lautréamont e Arthur Rimbaud, acompanhando o marxismo, a psicanálise e as filosofias ocultistas, o Surrealismo contou com a participação de Max Ernest, Man Ray, Jean Arp, Antonin Artaud, Jean Miro, Pierre Roy, Tristan Tzara, Salvador Dali, dentre outros.

Embora o movimento tenha se inspirado no Dadá, por sua técnica e determinação de romper com os limites, o Surrealismo não apresentava seu caos e espontaneidade, mas sim uma grande organização e teorias doutrinárias. Seu otimismo contrastava com a atitude dadaísta de negação à arte. Seu objetivo era transformar o modo de pensar das pessoas, libertando o inconsciente e reconciliando-o com o consciente, através da quebra das barreiras entre os mundos interior e exterior, libertando a humanidade do domínio da lógica e da razão que até então só haviam conduzido à guerra e à dominação. Se no inconsciente se pensa por imagens, e a arte formula imagens, este seria o meio mais adequado para trazer à superfície os seus conteúdos profundos. Uma vez que o inconsciente é a região do indistinto, onde o ser humano não objetiva a realidade mas constitui uma unidade com ela, a arte se tornaria uma comunicação vital, biopsíquica, do indivíduo por meio de símbolos.

A temática surrealista recorreu inúmeras vezes ao inconsciente, aos sonhos, e às demais teorias freudianas fundamentais, alimentando o repertório dos artistas com imagens reprimidas que deveriam ser exploradas, tais como o medo da castração, os fetiches e o sinistro. Desta forma, a estética das máquinas de Dadá foi substituída por sentimentos inquietantes, tais como o medo, o desejo e a erotização, construindo um cenário extravagante e onírico, muitas vezes conseguido através de estranhas justaposições e montagens fotográficas. Tratava-se de uma revolta contra a repressão dos instintos por parte do bom senso e decoro burgueses.

---

<sup>22</sup> DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos – guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo. Cosac Naify, 2003. p.151



O movimento ganhou o cenário internacional na década de 1930, incluindo Londres, Nova York e Paris. No pós-guerra, perdeu força e passou a ser criticado, tanto por antigos participantes, tanto quanto pelo líder da vanguarda de então, Jean-Paul Sartre, porém seus conceitos e técnicas exerceram importante influência nos movimentos a ele posteriores.



a libertação do inconsciente e a negação da lógica  
Fig. 21 – Joan Miró – *A aula de esqui*



## **Capítulo 2**

### **São Paulo: contexto histórico e surgimento do moderno**

## **2.1. São Paulo: do período colonial à República**

Muito embora saibamos que São Paulo alcançou a condição de metrópole industrial no século XX, é importante salientar que o caminho que conduziu a essa situação foi muito distinto do trilhado pelos países europeus. Tratando-se de um processo diferente, consolidou-se em um tempo diferente do da Europa porque, como será visto adiante, enquanto os países do velho continente dedicavam-se à produção industrial, o Brasil permanecia como retaguarda rural, assumindo uma postura até então inquestionável, abalada apenas em 1929 com a quebra da bolsa de Nova York.

Enquanto o Brasil foi colônia de Portugal, sua produção, oriunda quer da extração quer do plantio agrícola, tinha um único fim: a exportação. As terras eram concedidas a algumas famílias portuguesas de grande influência formando imensos latifúndios, constituindo uma sociedade composta por senhores, escravos, índios e gentio livre. A vida concentrava-se nos engenhos e nas cidades portuárias ligadas à atividade da exportação, tal como Olinda, Salvador e Rio de Janeiro, mantendo o interior do país muito pouco explorado, entregue às tribos indígenas menos amigáveis.

Porém, partindo-se de um sistema de exploração territorial eminentemente litorâneo, como se deu o surgimento de São Paulo, povoamento localizado no interior do país em sua região de planalto, e sua evolução a metrópole? Segundo Caio Prado Junior<sup>23</sup>, que tão bem estudou esta questão, a condição geográfica foi de suma importância para a afirmação de São Paulo dentro do cenário colonial brasileiro.

A ocupação do litoral brasileiro pôde se desenvolver com sucesso na região Nordeste do país, uma vez que aí a Serra do Mar encontra-se de tal forma distante do oceano que gera uma faixa litorânea larga o suficiente para propiciar um assentamento humano com

---

<sup>23</sup> JUNIOR, Caio Prado. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1957

possibilidades de desenvolvimento pleno. Esta condição geográfica altera-se a partir do oeste do Rio de Janeiro pois a planície litorânea praticamente desaparece de tão esguia que se torna aos pés da Serra do Mar. Apresentando terrenos baixos, em sua maioria ocupados por mangues e pântanos que dificultavam o desenvolvimento da agricultura, tal porção do território brasileiro mostrou-se hostil ao estabelecimento do homem, impelindo o colonizador europeu à região de planalto a fim de que pudesse esquivar-se das endemias tropicais e de sua insalubridade.

E o colono português, ao vencer a Serra do Mar, deparou-se com uma imensa clareira na mata, os Campos de Piratininga, e iniciou aí seu novo assentamento. Este grande descampado, livre da cobertura florestal graças ao seu solo pobre, já era há muito utilizado pelos povoados indígenas. Suas tribos preferiam a clareira à floresta tropical pois esta, sempre muito densa e de difícil penetração, exigia grandes trabalhos de desbravamento preliminares à sua ocupação pelo homem. Desta forma, os Campos de Piratininga exerciam uma função de condensador demográfico natural.

Inicialmente ocupou-se o ponto em que o Caminho do Mar desemboca no campo, hoje equivalente à região de Santo André, dando origem à vila de Santo André da Borda do Campo em 1553. No entanto, sua vulnerabilidade ao ataque dos índios - por se tratar de uma planície desprotegida -, a distância que se encontrava dos rios da região – sempre tão importantes aos assentamentos humanos – somados à preferência política que se deu ao núcleo fundado pelos jesuítas, fez com que em 1560 Mem de Sá mandasse evacuar Santo André, transferindo a condição de vila a São Paulo.

Fato é que o assentamento jesuítico de São Paulo apresentava vantagens de ordem física incontestáveis quando comparado ao sítio de Santo André. Em primeiro lugar, os jesuítas, ao optarem por instalar seu colégio no alto de uma colina, criaram uma condição natural de defesa ao ataque do gentio uma vez que suas encostas só podiam ser acessadas por um de

seus lados, facilitando ações de defesa, além de propiciarem uma ampla visão dos vales do Anhangabaú e do Tamandateí, evidenciando qualquer ataque inimigo (Santo André, por se situar à orla da mata e sem qualquer tipo de defesa natural, tornava-se suscetível a ataques súbitos do gentio).

Em segundo lugar, São Paulo localizou-se em um ponto que pode ser considerado o nó hidrográfico da região, uma vez que dele partem cursos d'água para quase todas as direções. Se a Santo André faltavam recursos hídricos que pudessem prover a população de peixes e facilitar a criação de gado, São Paulo era banhado pelas águas dos rios Tietê e Tamandateí que, além de abastecerem a população, eram razoavelmente navegáveis e se constituíam como as principais vias de comunicação com o interior do território.

Então, valendo-se de sua situação geográfica, associação política com os jesuítas, e o status de vila concedido pela côrte, São Paulo inicia sua caminhada de consolidação no cenário brasileiro até atingir a condição de metrópole. Caio Prado Junior assim comenta o caráter de centro natural da província do qual São Paulo sempre desfrutou:

“Como se vê, através de toda a história colonial da capitania, São Paulo ocupa o centro do sistema de comunicações do planalto. Todos os caminhos, fluviais ou terrestres que cortam o território paulista vão dar nele e nele se articulam. O contato entre as diferentes regiões povoadas e colonizadas se faz necessariamente pela capital. (...)

Mas não é só esta posição central na grande encruzilhada do planalto que dá a São Paulo na era colonial a preeminência que sempre desfrutou. É ele, além disto, o ponto intermediário, a escala necessária das comunicações entre o planalto e o litoral. É pelo Caminho do Mar, a antiga trilha dos índios transformada em principal artéria da capitania, que se realiza quase todo o contato entre aquelas duas seções do território paulista.”<sup>24</sup>

Mas como seria o cotidiano de São Paulo, neste período chamada simplesmente Piratininga? Sendo o ponto de confluência da província, era habitada sobretudo por índios e

---

<sup>24</sup> JUNIOR, Caio Prado. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1957. p.109

mestiços preadores de índios. Nela a vida era pobre, contando com algumas culturas de subsistência, tal como mandioca, trigo, arroz, hortaliças, caracterizada sobretudo pelas expedições organizadas que adentravam o sertão à busca de índios uma vez que sua população não possuía condições econômicas de adquirir escravos negros para a execução das tarefas cotidianas por serem peças muito caras. Desta forma, Piratininga adentrou o século XVIII falando uma língua mista de português com tupi, organizando Bandeiras em busca de índios que, apesar de sua truculência e indisposição com os assentamentos dos jesuítas, vinham de encontro com os interesses da coroa por ampliarem paulatinamente os domínios portugueses para além do limite demarcado pelo Tratado de Tordesilhas.

Outra atividade importante desenvolvida na vila era a manutenção das tropas de mulas, meio de transporte indispensável para o escoamento da produção da colônia. Embora Piratininga estivesse distante das grandes regiões produtoras de açúcar, possuía uma posição estratégica de comunicação com as cidades mineradoras, tal como a Villa Imperial de Potosi. Assim, configurava-se como um povoamento que olhava para o interior, ao contrário das cidades litorâneas que tinham seus olhos voltados para a Europa.

Tal situação era salientada graças à difícil comunicação entre a vila e o porto de Santos, o mais próximo e que possuía uma função para a Coroa apenas de carga e descarga, não tendo a mesma importância exportadora que os demais portos. A transposição da Serra do Mar era muito dificultosa, apenas melhorando um pouco em 1792 com a conclusão de seu calçamento, o que facilitou a comunicação com o Rio de Janeiro, somente possível através do mar, via Santos. Esta condição de quase isolamento possibilitou a cristalização de hábitos e costumes de uma Piratininga pitoresca ao longo de alguns séculos.

Ao final do século XVIII, a capitania paulista possuía 60 mil habitantes espalhados por cidades, vilas, aldeias, destacando-se Sorocaba, Santos, Guaratinguetá, Taubaté, dentre outros, com São Paulo assumindo um papel coadjuvante na economia. Tais regiões

destacavam-se pela produção de açúcar - atividade que voltou a dominar a economia brasileira após o esgotamento das minas da região central do país - erguendo a economia, gerando capital que seria depois empregado no cultivo do café, formando o ciclo produtivo mais importante da história da região. A São Paulo cabia a função de ser o “porto seco” da capitania, seu nó articulador.

A vinda da família real ao Brasil, em 1808, e a posterior independência do Brasil de Portugal introduziram importantes alterações sociais e sobretudo econômicas na vida do país. Destaca-se aqui a abertura dos portos às nações amigas e o início da importação brasileira. O mercado brasileiro começava a articular-se diretamente com o mercado internacional, ampliando suas exportações à medida que as cidades européias tornavam-se mais industrializadas, dependendo cada vez mais dos produtos agrícolas aqui cultivados. Esta consolidação do Brasil enquanto retaguarda rural da Europa deu origem a movimentos de migração interna, com grandes contingentes populacionais deslocando-se das regiões mineradoras para as de produção de açúcar e de café nos estados do Rio de Janeiro, sul de Minas Gerais e São Paulo.

A organização da sociedade brasileira no período imperial é uma continuidade do modelo colonial, porém contando com uma importante diferenciação. No Brasil colônia, a sociedade baseava-se em uma superposição do padrão português do regime estamental à escravidão de índios e negros, de tal forma que a “raça dominante” era classificada em termo estamental, as “raças escravizadas” em termo de castas, havendo toda uma gama de elementos mestiços libertos ou livres gravitando em torno das duas primeiras categorias.<sup>25</sup> Porém, a partir da emancipação nacional, ocorreu uma integração dos estamentos senhoriais formando uma ordem civil detentora do monopólio do poder político, o que permitiu que os senhores controlassem a máquina do Estado sem qualquer mediação.

---

<sup>25</sup> FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1974 in IANNI, Octavio (org.). Florestan Fernandes: sociologia. São Paulo, Editora Ática, 1986. p.151

Assim, o poder saiu das mãos da Coroa e passou às mãos dos estamentos senhoriais. Este sistema estratificatório misto permaneceu enquanto persistiu o regime servil e o sistema de produção escravista.

A emancipação nacional trouxe a crise política do antigo sistema colonial, fazendo com que a aristocracia agrária e seu estamento passassem a monopolizar as funções administrativas, legais e políticas, antes pertencentes à Coroa. No entanto, tal revolução política trouxe profundas transformações econômicas uma vez que, eliminado o controle da Metrópole, os senhores puderam administrar mais livremente o excedente econômico da produção escravista, muito embora este geralmente entrasse no sorvedouro do mercado internacional. Sem o controle de Portugal, era possível compor uma política econômica favorável à defesa dos interesses escravocratas. Assim sendo, a situação do escravo viu-se inalterada, enquanto o senhor pôde se ver livre do peso da “espoliação colonial” para aproveitar as vantagens da “espoliação escravista”.

Mesmo após a independência do Brasil, a forma de produção e a economia do país permaneceram inalteradas, fiéis ao esquema do período colonial. Isto se deu porque havia pressões simultâneas, internas e externas, para que as estruturas coloniais fossem mantidas a fim de preservar a estabilidade econômica e social dos grupos dominantes, bem como a expansão dos países industrializados. Desta forma, a colonização fixava suas raízes em nossa realidade de forma profunda e duradoura, evitando que o processo de descolonização pudesse promover um desenvolvimento capitalista moderno no Brasil.

O cotidiano do Brasil império em muito se assemelhava ao do Brasil colônia, tanto nas grandes propriedades rurais quanto nas vilas e cidades, pois a economia permanecia agrária e apoiada em latifúndios de mão-de-obra escrava. A conquista de maior liberdade de comércio e impulso das atividades mercantis possibilitou o desenvolvimento de pequenos

portos ao longo de todo o litoral, descentralizando a atividade exportadora dos grandes portos, desenvolvendo outras cidades litorâneas.

Desta forma, as cidades passaram a ter uma comunicação mais efetiva entre si, com as cidades portuárias contando com um importante incremento populacional e estético. Com a ampliação das relações com os portos no exterior ampliaram-se também, além das trocas comerciais, as trocas culturais, com a instauração de melhorias urbanas tais como teatros e passeios públicos que, apesar de não modificarem a estrutura das cidades, buscavam aproximá-las das condições européias.

Tratava-se de embelezamentos, modernizações superficiais e construção de cenário “à européia”, não alterando a estrutura das cidades, como seu sistema viário, por exemplo, nem suas redes de esgoto e abastecimento de água. São deste período iniciativas como a substituição dos tradicionais muxarabies e rótulas por cortinas e vidraças (importadas da Europa), inserção de platibandas para ocultar o sistema de calhas e condutores (importados da Europa) no lugar dos amplos beirais das casas coloniais, etc. Assim, as cidades ganhavam uma nova feição embora mantivessem a mesma configuração.

A cidade do Rio de Janeiro, por ser a sede da monarquia, era o pólo econômico, político e cultural do país. Mas São Paulo crescia em importância devido à sua posição estratégica de articulação entre as cidades produtoras de café do interior da província. Tal fato levou à criação da Academia de Direito, em 1827, com o objetivo de fomentar a criação de novos quadros dirigentes que pudessem representar a elite do café, que almejava maior representatividade no cenário da jovem nação.

Era preciso, além disso, equipar o território nacional a fim de ampliar sua exploração econômica, inserindo cada vez mais a produção brasileira no sistema internacional de trocas. Tal fato exigia a execução de um número maior de obras de engenharia e, apesar de



a atuação de engenheiros já existir no Brasil desde o período colonial (vinculados a ações militares e obras públicas de maior importância) era necessário ampliar o quadro destes profissionais. São Paulo, desde os anos 1830, havia procurado reorganizar o aparato técnico-institucional dedicado às obras públicas. O objetivo era a fiscalização por parte dos engenheiros das estradas e pontes da província, construídas em grande parte por empreiteiros privados praticamente leigos. Criou-se então, em 1844, a Diretoria de Obras Públicas da província, extinta em 1847 uma vez que a participação da categoria dos engenheiros, relativamente nova, no quadro político imperial não era vista com bons olhos por parte dos fazendeiros e bacharéis.<sup>26</sup>

O crescimento da demanda européia pelos produtos agrícolas aqui cultivados, aliado ao desejo de alguns países da Europa em exportar seus produtos industrializados, fez com que houvesse um grande investimento nos meios de transporte a partir de 1840 – 1850, através da construção de estradas e ferrovias. Desta forma, as cidades aumentaram sua intercomunicação e a produção pôde ser escoada com maior agilidade, ao mesmo tempo em que a Europa ganhou um mercado promissor para compra de seus artigos ferroviários, carruagens e diligências. E São Paulo encontrava-se no nó articulador destas vias de transporte, sobretudo a partir de 1844 – data de construção da Estrada da Maioridade – e 1867 – início do funcionamento da São Paulo Railway.

Também teve grande importância no processo de crescimento de São Paulo o início da formação de um mercado financeiro a partir da liberação do capital antes empregado no comércio de escravos, uma vez que o tráfico havia sido proibido. São Paulo, capitalizando-se, começava a estender seu domínio sobre a zona rural, constituindo-se como conexão entre sistemas mais amplos de comércio.

---

<sup>26</sup> CAMPOS, Candido Malta. Os rumos da cidade. São Paulo. Editora SENAC, 2002. p. 41

Neste momento, deu-se a transferência da vida da área rural para as cidades, com o deslocamento da aristocracia cafeeira de suas fazendas para os sobrados urbanos paulistanos. Logo, esta aristocracia procurou se afirmar, almejando participações cada vez maiores nos campos empresarial, político e administrativo do país. Muito disto se explica, não só pelo poderio econômico que esta aristocracia detinha, mas também pelo fato de que muitas destas famílias tinham origem nas regiões mineradoras de Mato Grosso e Minas Gerais, trazendo consigo uma tradição de vida urbana com forte participação no comércio e nas finanças.

Mas São Paulo não abrigou somente os barões do café, mas também um grande contingente populacional que vinha em busca de empregos temporários, o que gerou o crescimento da cidade com o surgimento de novos bairros, além da necessidade de se introduzir melhorias urbanas. As classes mais abastadas ocuparam bairros distantes com seus palacetes ajardinados enquanto à classe proletariada coube a vida nas vilas operárias próximas às indústrias, por sua vez próximas às linhas férreas.

Assim sendo, São Paulo chega aos anos da proclamação da República contando com uma população muito maior do que o esperado há alguns anos atrás, formada também por uma massa de imigrantes europeus que aqui chegavam atraídos pelas possibilidades que a rica cidade oferecia (*“o número de habitantes passou de 30 mil em 1870 para 50 mil em 1885, iniciando a República com quase 100 mil habitantes e chegando a 1900 com 240 mil”<sup>27</sup>*). Melhorias urbanas tornavam-se mais presentes, tais como investimentos em edifícios públicos imponentes, abertura de ruas, inauguração do matadouro municipal em 1887 e de um segundo mercado em 1890. A partir de 1872 os lampiões a querosene foram substituídos por iluminação a gás e em 1888 surgiram as primeiras luzes elétricas no centro da cidade.

---

<sup>27</sup> CAMPOS, Candido Malta. Os rumos da cidade. São Paulo. Editora SENAC, 2002. p. 99

Porém, seu crescimento era desordenado, sem qualquer preocupação com zoneamento, e a urbanização acelerada começava a trazer problemas, sobretudo no que diz respeito às condições de saneamento e abastecimento de água, que já eram precárias e agora tinham que atender uma população muito maior. Tal situação levou a algumas ações sanitárias já em 1886 que exigiam instalações de esgoto, limpeza e ventilação nas moradias de baixa renda a fim de reduzir a incidência de doenças sobre o proletariado para que isto não prejudicasse a economia crescente da cidade.

## **2.2. Entre a República e o século XX**

---

A Proclamação da República marca o início de uma nova fase da história de São Paulo. Este fato, somado à abolição da escravatura e à industrialização crescente, causou o deslocamento dos capitais e mão-de-obra da zona rural para a cidade, alterando em definitivo o equilíbrio político então vigente. Sai de cena a oligarquia monárquica, entra em cena a oligarquia cafeeira.

São Paulo permanecia como ponto articulador de cidades como Sorocaba, Campinas e Mogi das Cruzes, assumindo o papel de centro comercial, de serviços e agenciamento de relações nacionais e internacionais, mas também agora se configurando como um mercado consumidor populoso, diferente do restante do país. Suas indústrias, tão incipientes no período do Império, haviam conquistado maior estabilidade com o advento da mão-de-obra do imigrante europeu e com a oferta de energia elétrica mais barata, visto que os combustíveis naturais da região eram escassos e de má qualidade.

Com o advento da imigração europeia, a sociedade de São Paulo passou a se diversificar, contando com um novo estrato que nem pertencia à aristocracia rural ou urbana, nem era proletarizada. Tratava-se de uma camada social intermediária formada por frações sociais de diversas origens, composta por alfaiates, cozinheiros, funcionários de lojas, professores, etc., dando início à pequena e média burguesias paulistas, esclarecidas e politizadas.

No entanto, é importante ressaltar que na virada do século a cidade passou por uma primeira crise do café ocasionada pela superprodução de 1897, que levou a uma queda no valor das exportações. Foram necessários refinanciamentos de emergência, aumento de impostos e privatização de empreendimentos públicos a fim de restabelecer o crédito

nacional, o que reduziu o apoio à atividade industrial, já tão carente de medidas protecionistas.<sup>28</sup>

O novo regime buscava sua afirmação a partir da valorização das instituições republicanas nascentes, o que levou a novos investimentos em edifícios públicos a fim de corporificar o reaparelhamento institucional proposto. Surge neste momento a figura importante do engenheiro-arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo, a cujo escritório coube o projeto da maioria dos edifícios institucionais: a Tesouraria da Fazenda, a Secretaria da Agricultura, a Escola Normal na Praça da República, a Escola Prudente de Moraes, o Liceu de Artes e Ofícios, a Escola Politécnica, dentre outros.

Foi este espírito modernizador republicano que levou à criação da Escola Politécnica em 1892, instituição de ensino de engenharia que tinha como objetivo formar quadros especializados nas técnicas necessárias ao aparelhamento do Estado. Seu programa destacava disciplinas aplicadas - tais como construção civil, agricultura, eletricidade, ferrovias, saneamento, infra-estrutura urbana, obras viárias, arquitetura, etc. - que pudessem atender às novas exigências econômicas e de transformação da cidade.

Um diferencial apresentado pela Escola Politécnica paulista foi a inclusão da engenharia industrial em seu programa, evidenciando as intenções de Paula Souza, ex-superintendente de obras públicas, de apoiar a produção industrial. Criticava a posição brasileira de dependência da importação de manufaturados, objetivando superar a posição do Brasil enquanto país exclusivamente agrícola. Lutava porém contra uma elite cafeeira conservadora e satisfeita com o caráter da economia nacional a ela favorável.

Esta resistência a mudanças por parte da elite se deu porque a proclamação da República apenas marcou a ruptura política com o antigo sistema, sem contudo alterar o quadro

---

<sup>28</sup> CAMPOS, Candido Malta. Os rumos da cidade. São Paulo. Editora SENAC, 2002. p. 68

ideológico e cultural vigentes, o que viria a ocorrer lentamente ao longo das décadas subseqüentes. Carlos Guilherme Mota e Roberto Righi assim descrevem este processo:

“(…) Na segunda metade do século XIX, após a Guerra da Tríplice Aliança (a denominada Guerra do Paraguai), frações da elite dirigente deram-se conta, em várias regiões do país, do enorme atraso em que o regime imperial vinha mantendo a nação. A ordem escravocrata, aliada ao medíocre desenvolvimento urbano, à infra-estrutura precária nos principais centros, à presença hegemônica de uma visão ruralista do mundo, à insignificância das instituições de caráter universitário e científico, demarca e asfixia os horizontes dessa sociedade. Sociedade que se vai descobrindo ainda imersa, sufocada pela persistência do já distante passado colonial. (...)”

Mas a República teve, desde o início, e com a bagagem sociocultural e jurídica disponível, de administrar dois processos concomitantes, dos quais se beneficiará: o da liquidação difícil do legado da sociedade escravocrata (a Abolição ocorrera em 1888, mas o regime escravista deixou pesada herança para as novas gerações) e o da inserção, no conjunto da população e nas instituições sociais preexistentes, dos imigrantes, cuja chagada em massa aos portos do Sul do país começara nas duas últimas décadas do século XIX, intensificando-se no primeiro quartel do século XX. E Santos foi um dos principais pontos de chegada desses desenraizados brancos europeus.

A esses dois processos ligam-se outros dois, não menos importantes – na verdade, decisivos – para a definição do Brasil moderno: a industrialização e a urbanização de São Paulo e de outras poucas cidades adjacentes. Industrialização, imigração e urbanização serão os três elementos básicos responsáveis pela transformação profunda dessa região do país.”<sup>29</sup>

Neste período entre a proclamação da República e o início do século XX, São Paulo passou por transformações urbanas que visavam modernizar, mas também “europeizar”, a cidade. Seus principais objetivos eram criar espaços de prestígio na área central e implantar bairros residenciais de alto padrão para as classes abastadas, dotados de redes de infra-estrutura. Desta forma, a colina histórica da cidade era confirmada como espaço central dominante, o que refletia a dominação urbana e regional que a elite cafeeira desempenhava, e os bairros residenciais citados consolidavam sua posição privilegiada no quadro urbano.

---

<sup>29</sup> MOTA, Carlos Guilherme; RIGHI, Roberto. *Modernidade e cultura: o grupo Santa Helena in 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. p.168,169

Ao mesmo tempo, era necessário romper o sítio de fundação da cidade que caracterizava seu período colonial, abrindo caminhos para o progresso trazido pelo café. O primeiro passo em direção à ruptura da acrópole paulista foi dado com a construção do primeiro Viaduto do Chá, em 1892, possibilitando a transposição do riacho do Anhangabaú. É também deste período (mais precisamente 1890) o projeto de construção de um viaduto que interligasse o Largo de São Bento e o de Santa Efigênia mas que, após muitas polêmicas, só pôde ser edificado em 1906, constituindo o Viaduto Santa Efigênia que até hoje serve à cidade.

Outra preocupação presente era a de “isolar” a elite do café do restante da população, segregada em moradias populares em áreas menos valorizadas. Esta situação era reforçada pelas ações sanitaristas que, a fim de requalificar o centro urbano, dele expulsou usos e moradores menos privilegiados. Desta forma, a cidade dava as costas ao seu contingente popular e operário, vivendo uma “utopia isolacionista” segundo a qual, produzindo uma segregação sócio-espacial da força de trabalho industrial em suas vilas operárias afastadas, seria possível construir uma “capital do café” europeizada e civilizada para desfrute da elite dominante.

Mas houve também iniciativas, como as do engenheiro Adolfo Augusto Pinto, que traziam uma preocupação com o funcionamento global da cidade, não apenas visando as classes abastadas, configurando-se como iniciativas de melhoramento urbano abrangentes. Imbuído do espírito positivista que norteava a formação dos engenheiros, defendia: a canalização dos esgotos, o estabelecimento de um serviço de coleta do lixo domiciliar, a busca de uma solução para o problema do escoamento das ruas, a salubrificação da Várzea do Carmo, a drenagem e o ajardinamento da Praça da República, a cobertura e embelezamento do Anhangabaú e do Largo da Memória até a Rua 25 de março, além da criação de piscinas

públicas (para melhorar o problema dos banhos), lavanderias públicas (a fim de livrar as margens dos rios e córregos) e ginásios esportivos.<sup>30</sup>

A partir da superação da crise do café da virada do século, São Paulo ingressou em uma fase otimista alavancada pelo programa progressista baseado na economia primário-exportadora. Desse modo, alimentava-se a imagem de um Brasil agrário e cosmopolita, aberto à importação dos produtos europeus.

---

<sup>30</sup> SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2004. p. 46, 47



### **2.3. São Paulo no século XX**

---

No princípio do século XX as medidas para a valorização do café haviam surtido efeito: a cotação do produto em 1909 em Londres igualava-se à da década de 1880, período áureo da produção paulista. Os fazendeiros, ávidos por esquecer os tempos difíceis lançavam-se em uma nova vida de prazeres e fartura, e São Paulo embelezava-se para este fim.

A cidade buscava aproximar-se da estética européia a fim de figurar de igual para igual no cenário comercial internacional. Importava-se então não somente os adereços da modernidade européia, como também costumes, idéias e opiniões, compondo uma vitrine de civilização. Pouco importava se este cenário construído não era compatível com a falta de estrutura urbana e as epidemias tropicais que assolavam a população, etc., contanto que a soberania do café fosse mais uma vez ressaltada, trazendo conforto e vida exuberante à elite.

O modelo urbanístico que servia de inspiração, não só para São Paulo mas também para as demais capitais do país, era o que havia sido proposto por Haussman em Paris. Propunha-se assim o saneamento dos centros urbanos a partir da eliminação das habitações populares e demais usos considerados inconvenientes ou insalubres, com sua substituição por usos comerciais, institucionais ou residenciais elitizados. Tal transformação seria possível com a abertura de amplas ruas retilíneas, conjugadas com a substituição de casas e sobrados por edifícios de alguns andares alinhados com as divisas dos lotes, em estilo eclético, formando um pano contínuo de fachadas. A difusão deste modelo haussmanniano de urbanismo se deu graças à atuação de Pereira Passos quando à frente da Comissão de Melhoramentos do Rio de Janeiro onde desenvolveu, ainda em 1884, a idéia de uma “avenida central” que resumiria esses princípios de remodelação urbana, idéia que foi prontamente absorvida por outras capitais brasileiras. Desta forma, a escolha do modelo parisiense não se deu aleatoriamente:

“Os aspectos ‘europeus’ buscados nessa transformação não foram eleitos por acaso ou capricho entre os estilos em voga. Um tratamento simbólico referenciado nas cidades européias de então – e na imagem emblemática de Paris, representada pelo urbanismo dito ‘haussmanniano’ – era indispensável para ajudar a legitimar os espaços dominantes e os grupos que passavam a ocupá-los, na medida em que esses eram os representantes locais de um sistema internacional de trocas e de um quadro de dominação sediado nos grandes centros do hemisfério Norte. Assim, a adoção de uma imagem ‘civilizada’ nesses termos funcionava antes como recurso de diferenciação dos setores de poder do que como modelo abrangente a ser aplicado na cidade como um todo. Tal política de modernização urbanística, mostrava-se parcial e excludente por definição.”.<sup>31</sup>

No entanto, Vítor Freire, urbanista atuante em São Paulo, discordava de que este deveria ser o modelo a ser aplicado na capital paulista. Considerava-o inadequado à condição física paulistana mas, acima de tudo, buscava superar tal paradigma para construir um novo, condizente com a autonomia econômica de São Paulo, a fim de construir para esta cidade um caminho já não mais subordinado à capital federal. Espelhava-se nos ensinamentos de Camillo Sitte, urbanista crítico de Haussman, cujo modelo, em tese, levaria São Paulo a um patamar urbanístico mais atualizado, superior em funcionalidade e eficiência.

Tal atitude de Vítor Freire evidencia sua insurreição ideológica em relação ao Rio de Janeiro, em uma tentativa de afirmação da cidade que era a capital econômica, centro decisório e comercial do país. No entanto, embora São Paulo pudesse pretender assumir uma crescente autonomia em sua relação com os centros europeus, abrindo mão da intermediação da capital federal, culturalmente persistia o provincianismo ideológico em meio à elite do café, que adotava uma postura de subordinação em relação ao Rio de Janeiro. No entanto, vê-se aqui o embrião de uma atitude de contestação perante o *status quo* e o comodismo da elite agroexportadora que, com o passar de alguns anos, vai ganhar mais e mais adeptos.

---

<sup>31</sup> CAMPOS, Candido Malta; PERRONE, Rafael. *O Palacete Santa Helena: implantação, construção e arquitetura*. in 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. p.73

A partir da Primeira Guerra Mundial, a estrutura de valorização da Belle Époque europeia viu-se abalada, uma vez que seu cenário já não mais representava um modelo incontestado de civilização, o que conduziu ao surgimento de movimentos de afirmação da nacionalidade brasileira. Na área cultural, surgiram mobilizações que objetivavam resgatar o Brasil esquecido nos campos e sertões, à sombra das grandes cidades.

Neste período, no cenário arquitetônico, surgiu a proposta do neocolonial que buscava resgatar o estilo que havia nascido da adaptação da herança portuguesa às condições locais particulares do caso brasileiro. Protagonizado em São Paulo pelo arquiteto português Ricardo Severo, o estilo neocolonial deveria ser adotado para as construções modernas por ser adequado ao clima, aos materiais e à cultura local, refletindo a história e a tradição nacional.

Severo defendia que a nação que pretendia construir-se deveria voltar seus olhos ao ambiente e às tradições locais, não mais se inspirando na cultura importada da civilização europeia e seu ecletismo. Assumia assim uma postura antagônica à adotada pelas instituições republicanas brasileiras, imitativas segundo seu julgamento. Oponha-se à importação da cultura artificial do hemisfério norte, que desvirtuava nossa nacionalidade a partir de padrões desvinculados da realidade brasileira. Sua atitude inspirou outros intelectuais, tal como Monteiro Lobato, dando início a um movimento de redescoberta do Brasil. Severo ainda foi responsável pela fundação da Revista do Brasil, em 25 de janeiro de 1916, cujo caráter cultural visava divulgar intenções renovadoras e nacionalistas emergentes nos meios pensantes brasileiros.

No entanto, as características da arquitetura colonial brasileira – austera, modesta, singela – faziam com que ela parecesse incongruente com a representação simbólica almejada pela capital agroexportadora. Excluindo-se alguns portais e outros detalhes de igrejas do período colonial, havia uma carência de modelos “nobres” na tradição local, o que levou à sua

associação com elementos oriundos de outros países, como Espanha e México, formando um estilo que, embora pretendesse ser estritamente nacional, era de fato híbrido.

Apesar disto, o estilo neocolonial teve uma excelente aceitação entre os setores dominantes da sociedade brasileira, sobretudo em São Paulo. As classes proprietárias viam nele a recuperação dos valores tradicionais do país, tal como a economia agrária, o patriarcalismo, a dominação de base fundiária, o ambiente rural. Visavam assim uma legitimação ideológica condizente com sua ascensão econômica, a partir da construção de uma tradição. Neste processo, a figura do bandeirante ganhou uma importância e um peso míticos, repercutindo profundamente no processo de formação da identidade paulista.

São Paulo abraçava sua condição agroexportadora mas, aos pés da década de 1920, encabeçava um discurso de modernização e racionalização desta atividade. Visava uma nova civilização pastoril e agrária, iluminada pela ciência, em uma atitude de oposição frontal às atividades industriais, ditas artificiais. A situação de prosperidade econômica vivida por São Paulo graças à agroexportação incentivava ainda mais o investimento nas obras públicas de embelezamento da “cidade do café”.

Deve-se notar, no entanto, que tamanha exacerbação da condição agroexportadora do país não significava uma postura antagônica à modernização e à expansão interna do capitalismo comercial. Apenas esta oposição a mudanças caracteriza uma autodefesa do setor arcaico. Ao mesmo tempo, este novo setor urbano-comercial e industrial que surgia não lutava pelo controle econômico, sociocultural e político uma vez que se agregava ao estamento agrário em uma articulação dinâmica. Desta forma, o excedente econômico proveniente da lavoura financiava os novos investimentos industriais e comerciais, fomentando o mercado capitalista. As mudanças sociais davam-se paulatinamente, sem que houvesse revoluções ou tomada de poder, em um processo assim descrito por Florestan Fernandes:

“... de que natureza era o fluxo de mudança social descrito. Ele não surgia insopitavelmente, como uma torrente volumosa e impetuosa, que abria seu caminho de modo inexorável. Mas uma espécie de afluente, que desaguava em um rio velho, situoso e lerdo. À medida que os homens drenassem o velho rio e o retificassem, é que a contribuição da massa de água adquirida iria revelar todo o seu potencial.”<sup>32</sup>

São Paulo, porém, encontrava-se em uma situação de impasse. Embora a municipalidade se esforçasse em finalizar o conjunto de ações embelezadoras destinadas ao centro da cidade, as despesas passaram a ter dimensões desproporcionais aos resultados alcançados, eclipsados pelos problemas urbanos apresentados pela metrópole em crescimento. As iniciativas de valorização do triângulo histórico tornaram os custos das intervenções proibitivos, além de lançá-lo em uma condição de constante congestionamento visto que todas as vias de ligação da cidade passavam por ele. A industrialização, cada vez mais forte embora ignorada pela elite cafeeira, ampliava os limites da capital para além da capacidade de atuação do poder público.

Faltava infra-estrutura nos arruamentos distantes, tornava-se dramática a situação habitacional das classes menos abastadas, o sistema de bondes achava-se subdimensionado para a população que dele dependia para se locomover pela cidade. São Paulo, sensivelmente, mudava de caráter e já não mais poderia ser encarada como a “cidade dourada do café”, nem sua elite era formada apenas pelos barões agroexportadores: surgia mais forte a elite industrial.

O advento da imigração européia não apenas trouxe alterações para São Paulo de ordem populacional, modificando seus costumes, língua, culinária, cultura, etc., mas também:

“(...) seria sobretudo a presença de operários e trabalhadores de outros países (notadamente da Itália, da Espanha, de Portugal, mas também da Alemanha, da Polônia, etc.) que traria um novo conteúdo político-cultural e ideológico ao cenário econômico-social da região Sul do Brasil. Formados

---

<sup>32</sup> FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1974 in IANNI, Octavio (org.). Florestan Fernandes: sociologia. São Paulo, Editora Ática, 1986. p.155

de acordo com outros valores, esses operários, muitos deles alfabetizados e mesmo politizados, tinham alguma qualificação e, por vezes, um excelente domínio de seus variados ofícios, em especializações que a nova urbe em fase de crescimento acelerado passava a demandar. Dessa forma, contribuíram decididamente com um novo e atualizado 'saber fazer' no vasto campo dos ofícios, da construção civil, do ajardinamento.

Fração significativa desses trabalhadores (não a totalidade, pois muitos provinham do campo) já trazia enraizada da Europa uma vivência urbana comunitária, e assim contribuíra para a implantação de um modo de vida que começava a distanciar-se do padrão agrário-colonial luso-brasileiro e da pesada mentalidade escravista.”<sup>33</sup>

Desta forma, a cidade cosmopolita aos poucos se despiu de seu provincianismo, assumindo seu caráter internacional e preparando-se para o processo de atualização e modernização que estava por vir. A urbanização crescente, bem como os progressos na vida cotidiana e nas comunicações, trouxe mudanças no sistema de poder uma vez que a elite dominante viu-se obrigada a paulatinamente abandonar sua visão de mundo ruralista, aristocratizante e elitista, e ceder a um novo cenário econômico e sociocultural latente, onde a nova burguesia industrial ocupava cada vez mais um espaço maior.

---

<sup>33</sup> MOTA, Carlos Guilherme; RIGHI, Roberto. *Modernidade e cultura: o grupo Santa Helena in 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. p.175

#### **2.4. A chegada de um novo paradigma em São Paulo: o Moderno**

São Paulo transformava-se a olhos vistos. Aos poucos abandonava seu provincianismo, contando agora com novas dimensões, novos índices populacionais, novas realidades. Se antes seus olhos estavam voltados para a Europa e dela copiava os modelos e padrões estéticos, agora tinha dentro de si novos conceitos de organização social e programas trazidos pelos imigrantes europeus. São Paulo era então um organismo em mutação.

Na sociedade paulistana destacava-se uma classe dominante composta predominantemente pela “nobreza fundiária” agro exportadora, contando com uma pequena parcela de uma burguesia industrial ainda incipiente, apresentando em segundo plano uma considerável camada de profissionais liberais e um grupo intersticial - o Exército - que, embora estivesse associado aos estratos médios, ganhava cada vez mais importância no cenário político desde a Proclamação da República. Esta sociedade complexa ainda contava com um grande contingente de imigrantes europeus e ex-escravos marginalizados que contribuíam para o crescimento da pequena classe média, da classe operária e do subproletariado. Tal quadro propiciou o surgimento de ideologias conflitantes, onde o tradicionalismo agrário pouco se ajustava à inquietação do centro urbano que surgia e que apresentava, em sua faixa burguesa, a inclinação aos elementos vindos da Europa e Estados Unidos e, em suas camadas média e operária, o anseio da mudança e da revolução.

Embora o cenário urbano clamasse por intervenções e novas abordagens que tratassem a cidade como um todo integrado, e não apenas visando os interesses da elite dominante, o ambiente cultural paulistano permanecia inalterado, ainda calcado nos preceitos da “Belle Époque” parisiense. Tal estado de estagnação apenas foi de fato fortemente alterado em 1917, ano de profunda comoção social em São Paulo, com a exposição de quadros de uma artista, na época, pouco conhecida: Anita Malfatti. A partir de então, os alicerces da arte

brasileira foram atingidos e questionados, gerando as reações mais diversas, quer de repúdio ou adoração, e abrindo caminho para uma nova expressão no Brasil: o Moderno. Mas como se deu o surgimento, em meio a uma cidade ainda tão conservadora, de uma exposição de princípios tão renovadores?

Anita Malfatti, filha de um italiano engenheiro civil e arquiteto naturalizado brasileiro, desde cedo morou com a mãe, viúva, na casa dos avós. Em meio a uma educação rigorosa e austera, em uma época em que os meios de comunicação eram escassos e até mesmo os jornais eram poucos, buscava nos livros e nas revistas estrangeiras saciar sua enorme curiosidade pelo desconhecido e pela novidade. Após concluir seus estudos no Mackenzie College, buscou ingressar em um curso de pintura ao invés de dedicar-se a um matrimônio, como muitas de suas colegas fizeram.

Este desejo interno latente de dedicar-se à pintura pôde realizar-se quando surgiu o convite por parte da mãe de uma de suas amigas de acompanhá-las a Berlim para que estas pudessem terminar sua educação musical. A partir do auxílio e apadrinhamento de um tio seu, visto que sua mãe possuía recursos por demais modestos para que pudesse financiar tal viagem, Anita viu-se diante da possibilidade radiante de ir estudar pintura na Europa.

Chegando ao velho continente, Anita deparou-se com um cenário cultural muito mais intenso que o de São Paulo. Berlim era então o grande centro musical do mundo e Malfatti chegou a assistir a setenta concertos em seu primeiro inverno europeu. Seus estudos de pintura iniciaram-se no atelier do divisionista Fritz Burger, embora neste período ainda não se atrevesse a pintar, dedicando-se apenas aos desenhos com carvão. Logo depois, visitou a exposição do artista Lovis Corinth, posteriormente aclamado pela crítica como um dos maiores pintores alemães da história, o que a transportou a uma nova dimensão pictórica: *“Tive ocasião de visitar uma exposição muito discutida. Lá levei um choque. Eram quadros enormes. A tinta era jogada com tal impulso, com tais deslizes e paradas repentinas, que*



*parecia a própria vida a fugir pela tela afora.”*<sup>34</sup> Passou a estudar no atelier do célebre artista e, por ele incentivada, pela primeira vez ousou pintar.

No entanto, Anita aprendeu com estes dois mestres conceitos de arte, mas não de técnica pictórica (Corinth inclusive desprezava a técnica pois, segundo ele, a preocupação com a técnica destruiria a inspiração). A partir dos ensinamentos de seu professor de técnica de pintura, Bishoff Culm, e das experiências divisionistas realizadas no atelier de Burger, Anita buscou descobrir a regra regente da harmonia das cores, estendendo estes estudos aos espaços livres e aos contidos pelas linhas, bem como às sombras. Anita descreveu assim seu aprendizado:

“Aí foi que procurei obter o máximo de efeito, no mínimo da forma e da cor. Nesta experiência não deve haver hesitações, dúvidas, arrependimentos ou fraquezas. Nesta arte a inspiração inicial deve ser conservada a todo custo, seja sacrificando tempo, ou o que for preciso. Fiz uma pequena dissertação sobre estes pontos técnicos, porque acho necessário explicar o que nos leva à compreensão do chamado mistério da Arte Moderna. Como vimos, é questão de muito espírito de curiosidade, de iniciativa, de um grande amor pela forma e pela cor, e não de tantos anos de freqüência nas escolas. A Pintura, como a escultura é o resultado de muita inspiração que é sempre o fator mais importante. Em qualquer escola para bem pintar é necessário muito trabalho. O que sempre acompanha todas as técnicas ou escolas é um cuidadoso senso de equilíbrio. Este é sempre imprescindível. (...)”

O estopim já tinha mesmo pegado fogo. Compreendi que pintar, depois de absorvidas as primeiras bases estruturais, era o mesmo que fazer poesia, música. A Pintura, que é arte, deve ser livre, bela, completamente plástica, moldável para poder mostrar o caráter e a intenção da idéia que inspira o artista, emocionando ao ponto de realizar o Milagre: a obra de arte. Aliás, arte não é milagre, mas sim a própria natureza da vida. A arte é um reflexo de Deus.”<sup>35</sup>

Anita retornou ao Brasil em maio de 1914, antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial (em julho de 1914). Desta forma, a artista regressou inebriada pelo universo artístico europeu, sem contudo ser marcada pelos horrores da guerra ou pela “Academia” decadente que

---

<sup>34</sup> MALFATTI, Anita. *Conferência realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. 1951 in \_\_\_\_\_ . *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005. p. 263

<sup>35</sup> *Ibidem*. p.264 e 265

ainda preconizava a arte clássica. Sua família, considerando seus quadros ainda crus, propiciou sua ida aos Estados Unidos para que pudesse dar continuidade aos seus estudos.

Chegando a Nova York, Anita ingressou na *Independence School of Art*, onde o professor era o artista-filósofo Homer Boss, fato determinante para seu futuro. O ambiente da escola era congregador, com artistas plásticos, escultores, poetas, dançarinos, coreógrafos, boêmios, etc., vivendo e trabalhando em conjunto, preocupando-se apenas com a “Arte”. Na temporada de 1915-1916, a escola recebeu grandes expoentes da arte européia refugiados da guerra na Europa, como Marcel Duchamp, de forma que Anita pôde presenciar o surgimento da Arte Moderna na América. Evento marcante em sua trajetória de estudos e aprimoramento na pintura foi a visita a Monhegan Island, na costa da Nova Inglaterra, durante o verão. Homer Boss sempre conduzia seus alunos a esta ilha de vida simples, envolta em neblina e circundada por rochedos. Pintando ao ar livre durante o dia, a Arte era discutida, debatida, vivida e criticada pelos alunos, e após dois meses de trabalho, Anita retornou a Nova York trazendo consigo *A estudante russa*, *O homem amarelo*, *O japonês* e *A mulher de cabelos verdes*, dentre outros (quadros que seriam posteriormente expostos em São Paulo em 1917). Anita assim descreve a arte que produzia: “*Eu nunca havia imitado a ninguém; só esperava com alegria que surgisse dentro da forma e da cor aparente, a mudança; eu pintava num diapasão diferente e era essa música da cor que confortava e enriquecia minha vida.*”<sup>36</sup>

Retornando ao Brasil em agosto de 1917, expôs sua produção à sua família, que reagiu negativamente àquela nova expressão, o que muito a desapontou. Anita de fato pintava em um diapasão diferente daquele a que a sociedade paulistana estava acostumada. Este acontecimento acabou por tirar o ânimo de Anita em voltar a exhibir seus trabalhos, o que

---

<sup>36</sup> MALFATTI, Anita. *Conferência realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. 1951 in \_\_\_\_\_. *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005. p. 267

quase afastou Malfatti do cenário artístico, não fosse a insistência de Di Cavalcanti e Arnaldo Simões Pinto. Persuadida, Anita aceitou expor.

Então, em uma sala térrea na Rua Líbero Badaró, cedida pelo Conde de Lara, Anita inaugurou sua grande Exposição, que se estendeu de dezembro de 1917 a fins de janeiro de 1918. Seus quadros, em um primeiro momento, tiveram ótima aceitação, com oito deles sendo vendidos nos primeiros dias. Porém, o artigo escrito por Monteiro Lobato no Estado de São Paulo, chamado “Paranóia ou mistificação”, de teor altamente crítico e contrário à produção de Anita, pôs fim à calma e à aceitação da exposição, clamando a opinião pública contra o trabalho da artista.

A atitude de Monteiro Lobato, ao invés de sepultar o embrião da Arte Moderna no Brasil, fez com que esta ganhasse defensores inflamados que logo trataram de erguer seus escudos contra a sova verbal de Lobato. Destacaram-se neste momento Di Cavalcanti, Arnaldo Simões Pinto, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia e, sobretudo, Oswald de Andrade que, em artigo publicado no Jornal do Comércio, defendeu não somente a artista mas principalmente a idéia nova.

Desta forma, a polêmica surgida e os debates travados por meio dos veículos de comunicação da época acabaram por introduzir a discussão a cerca da Arte Moderna no cotidiano cultural paulistano. Quer adeptos da tradição ou da revolução estética, fato é que o cenário artístico brasileiro iniciava a partir deste momento sua transformação, com o questionamento sobre a perpetuação da arte acadêmica e a introdução de um novo conceito: o Moderno.

Deve-se ressaltar que houve em 1913 uma exposição de pequenos estudos de Lasar Segall. No entanto, não se pode associar a tal evento o despertar do interesse pela Arte Moderna no Brasil visto que ela não suscitou qualquer tipo de questionamento ou levante,

chegando a ser elogiada pelo Estado de São Paulo (o que denota a falta de um elemento revolucionário), muito embora os trabalhos apresentados já contivessem em si a centelha moderna. Mario de Andrade escreveu a cerca desta exposição:

“Tudo será posto a lume um dia... e, no caso que trato com o maior desinteresse pessoal (pois que não fui eu quem criou coisíssima nenhuma, e, com a maior imparcialidade) pois que ambos são companheiros de luta e vida, Anita Malfatti se afirmará na sua posição legítima de despertadora do movimento moderno. A prova acaciana de qualquer revolução e suas fogueiras cruentas ou incruentas, é a luta, a briga. Eu desafio quem quer que seja a produzir documentos que denunciem diante da exposição de 1913 o menor prurido da revolta, a menor consciência sequer de um ‘movimento’ o menor ataque, o menor ódio e, em principal, a menor arregimentação.”<sup>37</sup>

O que se vê após a Exposição de Malfatti é a reunião de intelectuais entusiastas em torno da causa moderna, formando um grupo de constantes discussões que só tenderia a crescer. Embora não houvesse uma estética definida e um movimento propriamente configurado, havia a consciência de que modificações eram necessárias e que os cânones culturais até então aceitos sem contestação deveriam ser revistos. O academicismo, através do parnasianismo, era maciçamente atacado, embora a forma de fazê-lo ainda estivesse muito atrelada à estética da escrita tradicional, justamente por se tratar de um período de transição e adaptação. A bandeira do nacionalismo começava a ser erguida, sobretudo após a entrada do Brasil na guerra, e o futurismo de Marinetti aparecia como exemplo maior de rebelião e progresso.

Nestes anos que precedem a Semana de Arte Moderna de 1922 viu-se a aclamação do nacionalismo, e até de um caboclisto como uma última reverência à áurea era agrária paulista, visto que o universo cultural já principiava a se render ao progresso de São Paulo e à sua era industrial cada vez mais consolidada. A São Paulo era dada a messiânica tarefa de modificar o Brasil, visto que a cidade era vista como o carro-chefe da federação, o que

---

<sup>37</sup> MALFATTI, Anita. *Conferência realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. 1951 in* \_\_\_\_\_. *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005. p. 269

elevava ainda mais a importância dada à arte paulista. A adesão ao grupo de Victor Brecheret, recém vindo da Europa, foi de extrema importância pois serviu como fonte de inspiração e renovação dos ânimos dos modernistas. A escolha de seu monumento como forma de homenagem aos bandeirantes por parte do então governador Washington Luiz foi vista como a primeira vitória oficial do modernismo, e sobretudo da arte paulista, muito embora esta sua obra, particularmente, não chocasse tão radicalmente a tradição acadêmica. Mário de Andrade assim descreve este período de descobertas e experimentações:

“Durante essa meia dúzia de anos fomos realmente puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes. Isolados do mundo ambiente, caçoados, evitados, achincalhados, malditos, ninguém não pode imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação em que vivíamos era incontrolável. Qualquer página de qualquer um de nós jogava os outros a comoções prodigiosas, mas aquilo era genial! (...) Nisso talvez as teorias futuristas tivessem uma influência única e benéfica sobre nós. Ninguém pensava em sacrifício, ninguém bancava o incompreendido, nenhum se imaginava precursor nem mártir: éramos uma arrancada de heróis convencidos. E muito saudáveis.”<sup>38</sup>

Neste momento houve uma dicotomia entre a opinião pública: os defensores do academicismo e os defensores do modernismo. Os academicistas opunham-se às obras dos modernos, reunindo a todos sob a qualificação de “futuristas”, desde Brecheret, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Villa-Lobos, etc. Do outro lado, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Cândido Motta Filho e Sérgio Milliet assumiram a ponta de lança dos modernistas, utilizando-se dos jornais como meio de veiculação dos ideais modernos. A denominação de “futuristas” utilizada indiscriminadamente aos artistas, embora a rigor estivesse equivocada, foi por eles em muitos momentos não só aceita mas bem-vinda pois, na busca da afirmação de uma estética de reação, tal categorização servia como fuste contra o Parnasianismo engessado e dominante.

---

<sup>38</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. 240 e 241

Desta forma, já havia no ar em fins de 1921 um estado de exaltação que clamava por um movimento revolucionário mais amplo. Embora existissem as discussões travadas por meio dos jornais, havia a necessidade de atingir um público mais amplo e de forma definitiva. Para abalar a apatia cultural da burguesia paulista e solapar os alicerces petrificados da Academia era necessário um evento impactante e arrebatador. Estava configurado o contexto que propiciaria o surgimento da idéia de uma Semana de Arte Moderna.

## **Capítulo 3**

### **Primeira fase do Modernismo (1922-1924): a busca de uma nova estética**

### **3.1. Semana de Arte Moderna de 22: o Moderno em altos brados**

Torna-se difícil levantar com precisão o nome daquele que tenha sugerido pela primeira vez a realização de uma Semana de Arte Moderna em São Paulo, dado o ambiente efervescente em que viviam os intelectuais da época. O moderno há muito já vinha sendo defendido e atacado nos jornais, gerando grande polêmica; alguns versos já haviam sido declamados até no Rio de Janeiro; Mário de Andrade já havia escrito seu célebre *Paulicéia Desvairada* (embora ainda não publicado). Teria a idéia partido de Graça Aranha? De Di Cavalcanti? Fato é que a Semana pôde se realizar graças ao empenho e o apadrinhamento de Paulo Prado, evidenciando um estreito relacionamento entre os modernistas e a oligarquia cafeeira, que será discutido mais a diante. Paulo Prado, juntamente com René Thiollier e Graça Aranha, conseguiu o Teatro Municipal de São Paulo para os artistas modernistas pelo período de uma semana, viabilizando o evento que hoje representa o início e a afirmação da nova escola modernista no Brasil. Desta forma, foi inaugurada oficialmente a página da Arte Moderna dentro da história brasileira.

O Teatro permaneceu aberto na semana de 11 a 18 de fevereiro, com a realização de espetáculos nos dias 13, 15 e 17. As atividades previstas abarcavam as mais diversas áreas: poesia, literatura, música, pintura, escultura, arquitetura. As exposições, palestras e recitais ocupavam os períodos da tarde e da noite, com o Municipal atingindo uma lotação memorável em todos os dias da Semana. A manifestação do público era de indignação e desaprovação perante o que viam e ouviam, de forma que ao final de cada sessão pilhas de bilhetes e cartas anônimas eram deixadas no teatro em uma demonstração de revolta e discordância. As vaias foram volumosas e marcaram quase que a totalidade das apresentações.





Fig. 22 – Capa do catálogo da Exposição da Semana de Arte Moderna de 1922

Logo no saguão de entrada do Municipal havia uma exposição de plantas e uma maquete de Georg Prsirembel para *Tapereinha na Praia Grande*. Antonio Moya contribuiu com a exposição de dezesseis estudos de arquitetura feitos quando do início da discussão a cerca da Arte Moderna. Victor Brecheret trouxe doze peças e W. Haerberg, cinco. No campo da pintura participaram Anita Malfatti com doze telas a óleo e oito peças entre gravuras e

desenhos, Di Cavalcanti com doze obras entre óleos e ilustrações (deve-se ressaltar que nesta época este grande artista brasileiro já gozava de prestígio e reputação, o que veio a engrandecer ainda mais os feitos da Semana), John Graz com oito pinturas decorativas, Martins Ribeiro com quatro desenhos, Zina Aita com oito telas, J. F. de Almeida Prado com dois desenhos, Ferrignac com uma natureza-morta e Vicente Rego Monteiro com dez telas. A demais, destacam-se as participações de Tácito de Almeida, Rubens Borba de Moraes, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Mário de Andrade, Sergio Milliet, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, dentre outros.<sup>39</sup> Segue abaixo a descrição dos acontecimentos por parte de Anita Malfatti, testemunha que foi da Semana de 22.

“Segunda-feira, 13 de fevereiro de 1922.

Primeira Parte: Conferência de Graça Aranha. ‘A emoção estética na arte moderna’. Música de Ernani Braga. Poesias de Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho.

Guilherme leu seus versos no palco. Ronald não subiu pois não estava com muita coragem de enfrentar tal público.

Segunda Parte: concerto sinfônico de Villa-Lobos.

Foi a noite das surpresas. O povo estava muito inquieto, mas não houve vaias. O Teatro completamente cheio. Os ânimos estavam fermentando; o ambiente eletrizante, pois que, não sabiam como nos enfrentar. Era o prenúncio da tempestade que arrebentaria na segunda noite.

Leu também, Ronald de Carvalho, na segunda parte desta noite, sua conferência: ‘A pintura e a escultura moderna no Brasil’. Esta conferência é de grande importância documentária. Ignoro se ela se acha no acervo do saudoso poeta. A seguir ouvimos música brasileira.

Não tenho anotado qual o dia em que Guiomar Novaes, nossa grande virtuose, executou um concerto inteiro de músicas brasileiras modernas. Hoje considero este gesto de Guiomar Novaes coisa muito extraordinária para a época.

Quarta-feira: Segundo Recital. Palestra e poesias de Menotti Del Picchia. Trechos em prosa de Oswald de Andrade.

Recordo-me que o barulho começou logo de início com a chegada do Menotti. Foi aumentando e explodiu com Oswald de Andrade. Quanto mais a via subia com silvos, gritaria e apupos, mais calmo e feliz ficava o Oswald e sua voz muito suave mas de registro muito intenso foi aumentando de volume até terminar tudo o que queria dizer.

Ao lembrar fico ainda admirada com a compreensão que teve Oswald do poder de uma revolta estética e da maneira como soube subjugar-la e vencê-la.

---

<sup>39</sup> MALFATTI, Anita. *Conferência realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. 1951 in \_\_\_\_\_. *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005. p. 271, 272

Seguiram-se Cândido Motta Filho, Luiz Aranha, Sergio Milliet, Tácito de Almeida, Ribeiro Couto, Plínio Salgado, então crítico teatral, Agenor Barbosa e Mário de Andrade.

Mário não tinha voz para empolgar as massas. Sua voz desaparecia no barulho das vaias e gritaria. Resolveu pois ler sua conferência: 'A escrava que não é Isaura' da escadaria do saguão. Pegou pois o pessoal de surpresa e leu, nervoso mas resolvido, sua célebre conferência. O saguão e escadaria ficaram repletos e quando o pessoal da vaia deu com o que estava se passando recomeçou mas logo cessou pois o Mário tinha terminado. Foi com esta conferência que apareceram as primeiras idéias modernas na literatura paulista. Como já mencionei, na 'Semana', tudo era sincero. Daí o inédito do acontecimento.

Sexta-feira. Dia 17.

Já à tarde muita gente estava a postos para não sair mais. Os bilhetes e cartas insultuosas ou ridículas tinham aumentado de número. Pena foi não termos guardado alguma coisa concernente a esta parte, pois teria hoje muita graça. Aliás estávamos completamente felizes apesar dos protestos e raivas que nos rodeavam. Uma idéia nova sempre provoca raiva aos que não compreendem, aos ignorantes que se zangam diante do desconhecido. O Villa-Lobos executou um magnífico concerto sinfônico. Certas partes foram de abalar as paredes do velho Municipal.

Assim terminou a Semana. Os artistas aos poucos se refizeram da emoção tida durante toda a festa. Também outro grupo de poetas, então não modernistas, mas simpatizantes, como Correia Junior, Cleómenes Campos, Silvio Floreal e outros, com nossos amigos cá de fora, lá estavam todas as tardes. Saíam um pouquinho mas logo voltavam. Não podíamos mais ir embora...".<sup>40</sup>

A iniciativa de se fazer uma Semana de Arte Moderna em São Paulo foi deveras importante para que esta nova estética e visão de mundo vingassem em terras brasileiras, uma vez que ela foi responsável por uma mudança de escala de divulgação das propostas dos modernistas. Embora muitas das obras apresentadas na ocasião não fossem inéditas (visto que a maioria dos artistas não teve tempo hábil para produzir peças exclusivas para a exposição), o que ratifica que a produção moderna paulista se iniciou com a exposição de Anita Malfatti, a Semana ganha a importância de um marco histórico, um divisor de águas, pois não apenas levanta um questionamento sobre uma nova estética que possivelmente seria mais adequada à nova São Paulo moderna que se configurava, mas contesta toda a "instituição arte" que era então produzida nos mesmos moldes desde os fins do séc. XVIII. Desta forma, os artistas assumiram sua condição de vanguarda e, conscientes de seu papel

---

<sup>40</sup> MALFATTI, Anita. *Conferência realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. 1951 in \_\_\_\_\_*. *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005. p. 272, 273 e 274

histórico junto à atualização da cidade de São Paulo, uniram forças para tirar a Arte Moderna da situação de marginalidade na qual as instituições tradicionais a confinavam, reivindicando a ela o status de única forma de expressão capaz de representar São Paulo em sua nova era. Annateresa Fabris bem sintetiza o papel dos artistas modernos durante a Semana:

“Descontente com a situação cultural vigente no país, que era dominada pela presença do realismo em suas versões parnasiana, regionalista e acadêmica, o grupo modernista age como um grupo de pressão, desfechando um ataque sistemático não apenas contra as linguagens na moda, mas sobretudo contra as instituições artísticas e seus códigos cristalizados. Dentro dos limites de uma modernização nascente e de uma sociedade em vias de transformação, os modernistas contestam tanto o sistema de produção artístico-cultural e seus modos de fruição quanto a pouca atenção que essa produção dedicava à nova paisagem urbana e a seus novos atores.”.<sup>41</sup>

Embora os embates travados por meio dos jornais paulistanos já tivessem colocado no cotidiano da cidade a questão da expressão moderna, foi com a Semana de 22 que os artistas modernistas conseguiram introduzir sua causa de maneira contundente no principal local de encontro da elite social: o Teatro Municipal de São Paulo. E é justamente nesta apresentação inusual das obras e não no seu caráter em si que reside a “pedra de toque” da Semana e que a fez suplantar em importância os anos de frenética produção que a separam da exposição de Anita Malfatti. O objetivo não era somente expor uma nova estética, mas sim desafiar o gosto consolidado e propor um novo olhar para a cidade segundo o qual a modernização crescente se uniria ao modernismo a fim de forjar a modernidade. Desta forma, a Semana de 22 foi “o primeiro esforço organizado para olhar o Brasil moderno.”.<sup>42</sup>

Mas tal processo seria talvez inviável sem o apadrinhamento que houve por parte da oligarquia cafeeira. À primeira vista pode parecer paradoxal o apoio que este setor da

---

<sup>41</sup> FABRIS, Annateresa (org). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas. Mercado de Letras, 1994 in \_\_\_\_\_ . *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005. p. 334

<sup>42</sup> BATISTA, Marta Rossetti e BRITO, Ronaldo. *Modernismo*. Rio de Janeiro. Funarte, 1986 in \_\_\_\_\_ . *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005. p. 310

sociedade, sempre tão aliado à tradição e ao conservadorismo da política cafeeira, deu ao grupo de intelectuais que defendiam o progresso, a urbanização, a atualização e a modernização, mais associados às transformações da indústria que à era do café. De fato foi o surto industrial que trouxe à cidade a imigração, o crescimento urbano, um cosmopolitismo comparável aos grandes centros europeus, e conceitos como rapidez, economia, racionalização e síntese. Mas é preciso observar que muitos dos mais importantes aristocratas do café já haviam começado a se aventurar no terreno industrial, diversificando sua produção entre o produto agrícola e o industrial, e se os “capitães-de-indústria” – ricos imigrantes europeus que ascenderam economicamente graças ao trabalho fabril paulista – não tinham vínculos com esta terra e não lutavam pelo poder político, uma vez que se satisfaziam com o sucesso econômico, os barões do café buscavam uma legitimação para seu poder e para a importância da tradição de seus sobrenomes.<sup>43</sup> À medida que os modernistas valorizavam o caráter nacional brasileiro, em oposição à importação de modelos europeus ocorrida anteriormente, revestiam de magnitude o passado e a tradição brasileira. Desta forma, a aristocracia paulista abrigou os intelectuais modernistas em inúmeros salões de periodicidade semanal em uma relação de mútua autoproteção.

Assim sendo, a partir de tais acontecimentos e ambiente social, São Paulo assumiu a ponta de lança cultural do país. Embora o Rio de Janeiro fosse uma cidade de caráter muito mais internacional, visto ser porto de mar e capital do país, São Paulo era muito mais moderna espiritualmente, pois a economia cafeeira e a conseqüente atividade industrial a obrigaram a se manter viva comercialmente e atualizada tecnicamente com o restante do mundo. No entanto, São Paulo apresentava uma ingenuidade e um provincianismo muito maiores que a cidade carioca, o que foi bastante benéfico para a implantação do modernismo, como nos conta Mário de Andrade:

---

<sup>43</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. 241

“Ora no Rio malicioso, uma exposição como a de Anita Malfatti podia dar reações publicitárias, mas ninguém se deixava levar. Na São Paulo sem malícia, criou uma religião. Com seus Neros também... O artigo ‘contra’ do pintor Monteiro Lobato, embora fosse um chorrilho de tolices, sacudiu uma população, modificou uma vida.”.<sup>44</sup>

A partir da Semana de 22, o que se viu foi um modernismo buscando estruturar uma plataforma teórica que permitisse aos artistas a discussão de sua própria poética. Uma vez que tal discussão inexistia no campo das artes plásticas, pois cabe aos críticos de arte a tarefa reflexiva, tal incumbência recaiu sobre o campo literário. Seus intelectuais tornaram-se os teóricos do movimento, lançando sua plataforma de ação, sua declaração de intenções.

---

<sup>44</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. 239

### **3.2. A busca de uma nova estética e a luta contra o passadismo**

Como foi visto, a Semana de Arte Moderna de 1922 figura na história brasileira como o marco a partir do qual se procurou estruturar todo um movimento cultural que objetivava interferir de maneira definitiva na produção artística nacional, dando início a um Movimento Moderno no Brasil, propriamente dito.

Ao se analisar este movimento, verifica-se que ele apresentou um projeto estético (modificações operadas na linguagem) e um projeto ideológico (atado ao pensamento de sua época) que, embora muitas vezes se apresentassem independentes um do outro, estavam intimamente ligados e associados entre si. Como poderá ser visto mais detalhadamente a seguir, o projeto estético do modernismo visava, em suma, a renovação dos meios e a ruptura da linguagem tradicional, enquanto que seu projeto ideológico estava ligado à criação de uma consciência do país e ao desejo e busca de uma expressão artística nacional. No entanto, esta segregação do estético e do ideológico de maneira simplista e radical torna-se perigosa pois o projeto estético, entendido como uma crítica à velha linguagem pela proposta de uma nova linguagem, já contém em si um projeto ideológico. João Luiz Lafetá bem explica esta questão:

*“O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo.”.*<sup>45</sup>

Porém, observando o transcorrer do Movimento ao longo do tempo, é possível detectar momentos em que cada um desses projetos teve predominância nas atitudes dos modernistas. Desta forma, adotando a Semana de 22 como o marco zero do Movimento, sua primeira fase estende-se até 1924 - com predominância do projeto estético -, sua

---

<sup>45</sup> LAFETÁ, João Luiz. 1930: *A crítica e o modernismo*. São Paulo. Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p.20

segunda fase de 1924 a 1929 - quando o caráter nacionalista surge mais forte -, e sua terceira fase a partir de 1930 - quando seu projeto ideológico mescla-se com os interesses do Estado.

Neste primeiro momento assumidamente modernista de nossa história, a produção cultural se comportou como uma continuidade daquilo que já vinha sendo produzido nos anos que se situam entre a exposição de Malfatti e a Semana de 22. Toda a celeuma travada por meio dos jornais, muitas vezes proposital para que os ideais modernistas ganhassem mais e mais evidência nos meios de comunicação, pôde ser aos poucos posta de lado pois os modernistas, com o advento da Semana, já tinham se afirmado e conquistado um espaço que não mais seria abandonado.

A partir de então todos os esforços objetivavam configurar uma forte oposição ao passadismo e elaborar uma nova linguagem capaz de representar a nova realidade paulistana. Para tal, as artes plásticas e a literatura ganharam grande evidência e importância, sempre amparadas pelos conceitos lançados pelas vanguardas européias. Mario de Andrade, em sua célebre conferência, assim se referiu ao Modernismo pretendido:

*“Não cabe neste discurso de caráter polêmico, o processo analítico do movimento modernista. Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da Inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.”*<sup>46</sup>

Como São Paulo se apresentava então aos seus habitantes e atentos observadores? A cidade, além de passar por profundas transformações físicas decorrentes do seu

---

<sup>46</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



crescimento e urbanização (já descritas anteriormente), viu sua estrutura sócio-econômica alterar-se pouco a pouco. A efervescência dos anos 20 configurou-se como o ápice de um processo de transformações que se iniciaram no final do século XIX - o fim da escravidão, o emprego do trabalho assalariado, o surto de industrialização, as correntes imigratórias, as agitações operárias do princípio do século -, resultando em um quadro muito mais complexo que aquele do sistema agrário-exportador herdado do Império. Embora a oligarquia cafeeira mantivesse seu poderio, a burguesia e a classe média encontravam-se em franca ascensão, com o proletariado procurando se fazer ouvir. Apesar de todas essas alterações, o quadro político permanecia praticamente inalterado: a política dos governadores a serviço das oligarquias, a política financeira protecionista do café em detrimento das indústrias. Toda esta situação, em completo estado de ebulição, eclodiria na Revolução de 1930 mas, até lá, interferiu diretamente na produção cultural paulistana e nacional.

Ser moderno, em um primeiro momento, significava opor-se a toda produção de caráter passadista, vinculada à estética do período imperial, em um gesto francamente destruidor. À elite alienada em sua falsa realidade parisiense-tupiniquim era contraposta e escancarada a realidade da cidade de São Paulo, seu povo e seu eminente progresso. A estética vinculada ao academicismo era frontalmente combatida pois, à medida que era empregada sem reflexão em uma repetição sem fim e perpetuando fórmulas de há muitos séculos, barrava ou ao menos inibia a pesquisa estética e formal, e, conseqüentemente, o direito de atualização. Além disso, e um tanto inconscientemente, nossa arte principiava a introjetar em si as questões da técnica e da ciência: embora estas ainda fossem incipientes no Brasil, já configuravam como um novo parâmetro orientador. O poema *Os Sapos* de Manuel Bandeira, datado de 1918 e lido por Ronald de Carvalho durante a Semana de Arte Moderna de 1922, figura como importante exemplo da busca da desmoralização do academicismo e, neste caso, mais precisamente, do parnasianismo:

## Os Sapos

*Enfunando os papos,  
Saem da penumbra,  
Aos pulos, os sapos.  
A luz os deslumbra.*

*Em ronco que aterra,  
Berra o sapo-boi:  
- “Meu pai foi à guerra!”  
- “Não foi!” – “Foi!” – “Não foi!”*

*O sapo-tanoeiro,  
Parnasiano aguado  
Diz: -“Meu cancioneiro  
É bem martelado!*

*Vede como primo  
Em comer os hiatos!  
Que arte! E nunca rimo  
Os termos cognatos.*

*O meu verso é bom  
Frumento sem joio.  
Faço rimas com  
Consoantes de apoio.*

*Vai por cinqüenta anos  
Eu lhes dei a norma:  
Reduzi sem danos  
A fôrmas a forma.*

*Clame a saparia  
Em críticas cétricas:  
Não há mais poesia,  
Mas há artes poéticas...”*

*Urta o sapo-boi:  
-“Meu pai foi rei!” – “Foi!”  
- “Não foi !” – “Foi!” – “Não foi!”.*

*Brada em um assomo  
O sapo-tanoeiro:  
- “A grande arte é como  
Lavor de joalheiro.*

*Ou bem de estatuário.  
Tudo quanto é belo,  
Tudo quanto é vário,  
Canta no martelo.”*

*Outros, sapos-pipas  
(Um mal em si cabe),  
Falam pelas tripas:  
- “Sei!” – “Não sabe!” – “Sabe!”.*

*Longe dessa grita,  
Lá onde mais densa  
A noite infinita  
Verte a sombra imensa;*

*Lá, fugido ao mundo,  
Sem glória, sem fé,  
No perau profundo  
E solitário, é*

*Que soluças tu,  
Transido de frio,  
Sapo-cururu  
Da beira do rio...*

E muito embora os modernistas se voltassem contra os modelos importados, sobretudo os da “Belle Époque” européia por terem sido estes os preferidos do Império, é justamente na Europa que os modernos vão buscar a inspiração, tirando de lá seus principais modelos e ícones. Isto porque, se o processo de modernização proposto por nossos artistas

embasava-se em uma proposta de atualização, acompanhando o processo de modernização sentido nas demais instâncias da vida nacional, sendo São Paulo a região de maior prosperidade material do país não poderia deixar de se comunicar e se atualizar culturalmente em relação aos grandes centros irradiadores dos movimentos de renovação, isto é, a Europa.

Contudo, esta busca no Velho Continente dos exemplos a serem seguidos não implicava em sua aceitação e aplicação direta, de maneira impensada e sem reflexão, embora a situação de dependência cultural com relação aos centros europeus persistisse. Havia o desejo de acertar o passo com a modernidade trazida pela Revolução Industrial - em que pese o modelo da corrente futurista - mas também se sabia que as raízes brasileiras, sobretudo indígenas e negras, necessitavam de um tratamento estético, o que conduziu o movimento a um certo primitivismo. Este primitivismo também esteve presente em muitas realizações das correntes artísticas européias, porém elas buscavam inspiração nas civilizações da África e Ásia, em suas estatuetas e máscaras. O elemento diferenciador reside no fato de que o primitivismo realizado na Europa buscava em elementos externos e distantes conceitos de pureza e síntese que pudessem quebrar a orientação naturalista e helênica das artes, enquanto o primitivismo ocorrido em terras brasileiras voltava-se para suas raízes internas, em um gesto de redescobrimto e auto-afirmação.

Apesar da produção modernista brasileira se assemelhar em muitos aspectos à produção da Europa, não se pode dizer que o modelo de importação cultural permaneceu inalterado em comparação com o que ocorria anteriormente. No passado, o que se via era a implantação de uma falsa cultura no seio da sociedade brasileira, através sobretudo de seus traços bacharelescos que se pretendiam altamente cultos, o que conduzia a uma nulidade intelectual, invalidando nossa cultura enquanto força de expressão nacional. Porém, como

bem explica Mario Pedrosa, o que aconteceu no caso do Modernismo não pode ser considerado uma importação cultural, o que vem a contradizer Mario de Andrade<sup>47</sup>:

*“Entretanto, cabe deter-nos aqui sobre a noção de importação. Mário exagera. Não houve importação, que significa receber produtos, artigos, idéias, prontinhos em folha, bem acondicionados, para consumo direto. Mas a revolução de arte moderna não estava industrializada nem cristalizada para exportar-se como mercadoria. Era ainda – como é hoje – um movimento em marcha. O que houve não foi importação nem mesmo modas, quanto mais de espírito. O espírito não pode jamais ser transformado em algo materializado, acabado, como um objeto de exportação. Mas uma de suas faculdades mais específicas é o terrível poder de contaminação que possui. E foi o que aconteceu. Os jovens, poetas e artistas de 1922, foram contaminados pelo espírito moderno que absorvia na Europa a sensibilidade e a inteligência dos seus artistas mais capazes e dotados.”*<sup>48</sup>

Assim sendo, o modernismo brasileiro em sua primeira fase apoiou-se fortemente nas correntes artísticas européias (mormente nos experimentos formais do futurismo) extraindo delas seus principais conceitos e modelos - do surrealismo tomaram a concepção irracionalista da existência e do expressionismo emprestaram processos gerais de deformação da natureza e do homem. Porém, deve-se destacar que neste primeiro momento modernista brasileiro nossos artistas, ávidos que estavam de novidades, acabaram por se apropriar mais da forma que do conteúdo proveniente da Europa, o que vem a reforçar a característica vitalmente estética do período.

Neste momento, o texto de João Luiz Lafeté apresenta interessante síntese sobre os principais aspectos e circunstâncias da primeira fase do Modernismo no Brasil, o que justifica sua transcrição abaixo:

*“A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como*

---

<sup>47</sup> “(...) o espírito [modernista] e suas modas foram diretamente importados da Europa.” (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. 239)

<sup>48</sup> PEDROSA, Mario. *Conferência realizada no Auditório do Ministério de Educação*, Rio de Janeiro, 1952 in \_\_\_\_\_. *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005. p. 280

*mimese (no sentido em que o Naturalismo marcou de forma exacerbada esse termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária. Por outro lado, inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional - característica de nossa literatura - não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade. Nesse ponto encontramos aliás uma curiosa convergência entre projeto estético e ideológico: assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem 'oficializada', acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular. Assim, as 'componentes recalçadas' de nossa personalidade vêm à tona, rompendo o bloqueio imposto pela ideologia oficial; curiosamente, é a experimentação de linguagem, com suas exigências de novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes, que permite - e obriga - essa ruptura.*

*Tal coincidência entre o estético e o ideológico se deve em parte à própria natureza da poética modernista. O Modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas européias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento acadêmico, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional. Ora, para realizar tais princípios os vanguardistas europeus foram buscar inspiração, em grande parte, nos procedimentos técnicos da arte primitiva, aliando-os à tradição artística de que provinham e, por essa via, transformando-a; mas no Brasil - já o notou Antonio Candido - as artes negra e ameríndia estavam tão presentes e atuantes quanto a cultura branca, de procedência européia. O senso do fantástico, a deformação do sobrenatural, o canto do cotidiano ou a espontaneidade da inspiração eram elementos que circundavam as formas acadêmicas de produção artística. Dirigindo-se a eles e dando-lhes lugar na nova estética o Modernismo, de um só passo, rompia com a ideologia que segregava o popular - distorcendo assim nossa realidade - e instalava uma linguagem conforme à modernidade do século.”<sup>49</sup>*

---

<sup>49</sup> LAFETÁ, João Luiz. 1930: *A crítica e o modernismo*. São Paulo. Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p.21, 22 e 23

### **3.3. A necessidade de uma arquitetura para os novos tempos: os escritos de Rino Levi e Warchavchik**

A inserção de Rino Levi e Warchavchik neste momento de nossa narrativa pode parecer imprópria por estar deslocada dentro de nossa linha do tempo: uma vez que suas atuações enquanto defensores e estandartes da arquitetura moderna tiveram início em 1925, seus nomes deveriam figurar na segunda etapa de nosso modernismo, porém o caráter desta atuação faz com que seja mais adequada sua vinculação à primeira fase do movimento. Isto se dá porque a arquitetura teve um desenvolvimento mais tardio que as demais esferas artísticas, de forma que ela em 1925 - quando os demais setores da arte já se preocupavam com questões de aprimoramento, evolução e afirmação - ainda se ativesse com questões de primeira ordem, tal como a busca pelo direito de atualização estética. Isto porque havia então uma grande distância entre a São Paulo veloz e sua representação neoclássica.

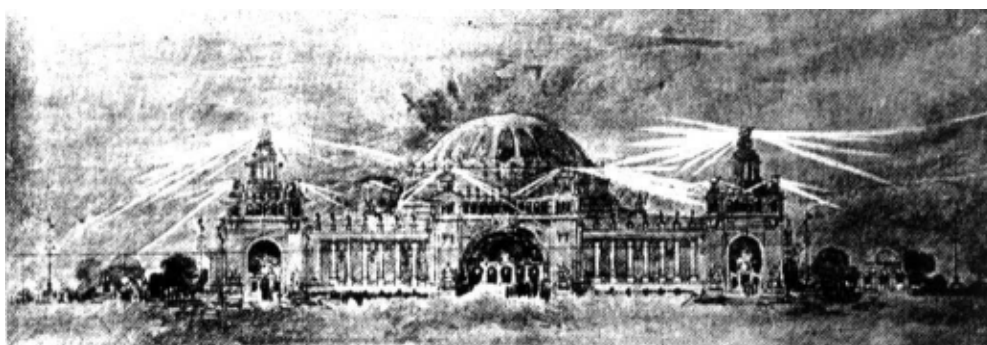
O Brasil havia assistido há pouco à Exposição comemorativa do Centenário de Independência, ocorrida no emblemático ano de 1922 no Rio de Janeiro. Concomitante a tal Exposição ocorreu um Congresso Internacional de Arquitetos que trazia em sua pauta preocupações com a questão da habitação operária, a regulamentação da profissão de arquiteto e a iminente discussão sobre qual estilo arquitetônico deveria ser adotado no país. Segundo Candido Malta Campos,

*“Tal debate envolvia mais que uma mera opção estilística. Arquitetos, engenheiros e construtores procuravam inserir-se no debate nacional brasileiro, e a questão estética era vista como indissociável dos aspectos histórico e social da nacionalidade. A polêmica em torno dos estilos implicava a definição do caráter a ser conferido ao processo de construção nacional, simbolizado pela orientação arquitetônica a ser adotada na edificação brasileira.”*<sup>50</sup>

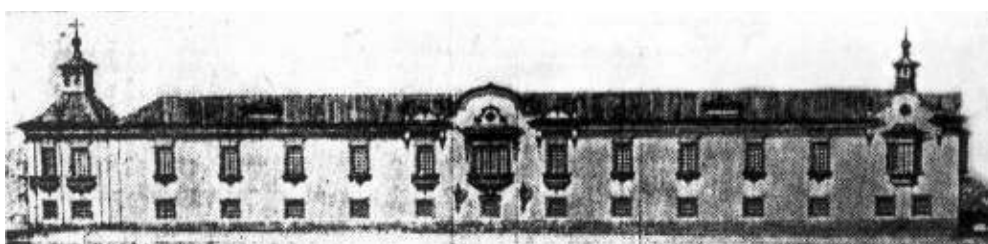
---

<sup>50</sup> CAMPOS, Candido Malta. Os rumos da cidade. São Paulo. Editora SENAC, 2002. p. 204

Desta forma, a Exposição do Centenário dividiu-se entre a aclamação tradicionalista da Academia francesa, representada já dentro de um ecletismo desfigurante, e a defesa da linguagem neocolonial. O Palácio das Festas, um dos principais edifícios da Exposição, integrava através de seu estilo eclético a linguagem da Beaux-Arts parisiense com elementos de simbologia nacionalista, tão adequados ao evento comemorativo, de forma que apresentava capitéis pseudojônicos compostos por cabeças de índios, dentre outras deturpações. Já para o Palácio das Indústrias, edifício de igual importância, foi adotado o estilo neocolonial pois ele partiu da adaptação do antigo Arsenal de Guerra, datado do século XVIII, o que fez com que a edificação autenticamente colonial passasse a se assemelhar a um convento mexicano ou missão californiana.



simbologia nacionalista associada ao neoclássico parisiense  
Fig. 23 – projeto de Archimedes Memória – Palácio das Festas



uma releitura para o colonial  
Fig. 24 – projeto de Archimedes Memória – Palácio das Indústrias

No entanto São Paulo, como já foi visto anteriormente, apresentava um crescimento e progresso incongruentes com esta eterna reafirmação dos valores da economia agro-exportadora, o que conduziu aos eventos da Semana de Arte Moderna de 1922. Desta forma, o cenário que envolveu e acolheu Warchavchik trazia em si desejos de modernização

muito mais latentes que o Rio de Janeiro. O próprio Monteiro Lobato chegou a se referir ao estilo eclético, então predominante, como uma confusão inominável, onde todos os estilos se mesclariam em balbúrdia atordoante, como um poema de “*mal feitas adaptações de versos alheios, tirados de todas as línguas e de todas as raças.*”<sup>51</sup>

Então, em 15 de outubro de 1925, o jornal *O Estado de São Paulo* reproduziu em suas páginas texto do jovem Rino Levi, que a essa época ainda cursava a real *Escola Superior de Arquitetura*, de Roma. Tal texto, extraído de uma carta enviada pelo brasileiro que se encontrava na Europa, intitulava-se “*A Arquitetura e a Estética das Cidades*” e tinha como objetivo elencar as benesses de uma nova prática arquitetônica que surgia no Velho Continente e que seria capaz de despertar o Brasil de suas manifestações neoclássicas incondizentes com sua realidade e tradição, inserindo o país no circuito da modernidade e do progresso.

A *Arquitetura e a Estética das Cidades* abordava as transformações então em curso na Europa, chamando a atenção para princípios como praticidade e economia, inerentes aos novos tempos, em contraposição a um neoclassicismo deslocado da realidade. Afirmava que o classicismo deveria ser reinterpretado à luz da atualidade, e não copiado, de tal forma que os estudos na formação do arquiteto deveriam refletir o “espírito de seu tempo”. Defendia que o projeto da edificação deveria ser considerado juntamente com seu entorno e contexto urbano, não sendo tratado como um objeto estanque e desconectado, chamando a atenção para a necessidade de um estudo da estética das cidades. Neste sentido, relatava estudos realizados na França, Alemanha e Itália sobre as cidades e possíveis soluções para seus problemas, evidenciando o surgimento de uma nova ciência, ainda sem nome, mas fundamental e indissociável da função do arquiteto junto à sociedade. Por fim, falava da importância de se observar os estudos que estavam sendo desenvolvidos no exterior a fim

---

<sup>51</sup> FABRIS, Annateresa (org). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas. Mercado de Letras, 1994 in \_\_\_\_\_, *Mestres do modernismo*. São Paulo. Imprensa Oficial, 2005. p. 295



de poder aplicá-los no Brasil, porém adaptando-os para nossa realidade local fazendo uso do gênio criativo e inventivo do brasileiro e sob a inspiração de nossas belezas naturais.

Abaixo, seguem transcritos alguns trechos do texto de Rino Levi:

*“A arquitetura, como arte mãe, é a que mais se ressentiu dos influxos modernos devido aos novos materiais à disposição do artista, aos grandes progressos conseguidos nestes últimos anos na técnica da construção e sobretudo ao novo espírito que reina em contraposição ao neoclassicismo, frio e insípido. Portanto, praticidade e economia, arquitetura de volumes, linhas simples, poucos elementos decorativos, mas sinceros e bem em destaque, nada de mascarar a estrutura do edifício para conseguir efeitos que no mais das vezes são desproporcionados ao fim, e que constituem sempre uma coisa falsa e artificial.*

*Sente-se ainda a influência do classicismo que, aliás, hoje, se estuda melhor procurando sentir e interpretar o seu espírito evitando-se a imitação, já bastante desfrutada, dos seus elementos.*

*(...)*

*Não há arte onde não há o artista, mas o jovem, nos anos em que se forma e adquire uma personalidade, deve ser posto em contato com necessidades modernas para que se eduque no espírito de seu tempo e possa constituir uma alma sensível e correspondente ao gosto dos seus contemporâneos.*

*(...)*

*As ruas paralelas e perpendiculares, como são projetadas quase sempre hoje nas cidades novas, na maior parte das vezes resultam monótonas e nem sempre correspondem às necessidades práticas. Sobre este assunto não se pode estabelecer uma teoria; discute-se muito principalmente na França e na Alemanha mas até hoje a idéia predominante é que é preciso examinar e resolver caso por caso. Na Alemanha a estes estudos foi dado o nome de política da cidade; na França alguns dos mais valentes arquitetos dedicam-se completamente a este novo ramo da arte da cidade; na escola Superior de Arquitetura de Roma há uma cátedra de ‘Edelizia’ regida pelo distinto arquiteto Marcello Piacentini, uma das autoridades mais competentes da Itália sobre o assunto.*

*É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa.*

*Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo.”<sup>52</sup>*

---

<sup>52</sup> LEVI, Rino. *A arquitetura e a estética das cidades*. In SCHWARTZ, Jorge (org). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo. FAAP, 2002. p.505

No entanto, apesar da importância dos conceitos defendidos por Rino Levi em seu texto, maior destaque no cenário arquitetônico paulista teve o Manifesto de Gregori Warchavchik. Isto se deu não exatamente pelo Manifesto em si, cuja repercussão foi modesta, como será visto adiante, mas pela seqüência de escritos de Warchavchik nos meios de comunicação da época, bem como por sua posterior atuação prática a partir da edificação de residências de caráter moderno, denotando uma acentuada e contínua defesa dos princípios da arquitetura moderna no Brasil, agindo como um educador da população, preparando-a para as transformações inevitáveis que se seguiriam.

Gregori Warchavchik nasceu em 1896 na cidade de Odessa, Rússia, onde fez seus primeiros estudos de arquitetura. Em 1918 deixou sua cidade natal com destino a Roma, matriculando-se no *R. Istituto Superiore di Belle Arti* a fim de completar seus estudos e obter seu diploma de arquiteto, o que ocorreu em 1920 dentro, como era de se esperar pelo próprio nome do instituto, da tradição da cultura clássica. Posteriormente passou a trabalhar como ajudante de Marcello Piacentini, arquiteto italiano de grande reconhecimento profissional e aliado à concepção clássica da arquitetura, tendo ficado a seu cargo a construção do Teatro de Savóia, em Florença.

No entanto, apesar de sua formação e atuação profissional estarem muito atreladas à Academia, Warchavchik soube olhar à sua volta, apreender as transformações que ocorriam na Europa e absorver as novas ideologias apregoadas pelas correntes de vanguarda, tornando-se defensor de uma expressão moderna para a arquitetura, diferentemente de seu mestre Piacentini.

Warchavchik aportou em São Paulo em 1923 a fim de trabalhar para a Companhia Construtora de Santos, responsável por grandes construções no território nacional e dirigida por Roberto Simonsen. Encontrou uma cidade que, embora tivesse um ritmo frenético de crescimento, apresentava um pensamento e um modo de vida ainda muito provincianos, os

quais os intelectuais da Semana de 22 custavam a combater. Geraldo Ferraz assim descreve o panorama arquitetônico encontrado por Warchavchik em São Paulo:

*“(...) Warchavchik viu-se, porém, sozinho, num meio acanhado, de modesto início industrial, numa cidade em que as residências mais avançadas eram os bangalôs com que se renovava a paisagem urbana, sem caráter nenhum, no índice maior desta vitrina de horrores dos palacetes da avenida Paulista, cujo mau gosto eclético e arbitrário, mesmo hoje ainda pode ser verificado nos remanescentes. Os mestres de obras, como já referimos, arvoravam-se naquele tempo em arquitetos; arquitetos estrangeiros, de espírito academizante, mal adaptavam sua medíocre informação do que aprenderam nas escolas de belas-artes, e muita cópia de inventários históricos da arquitetura despaisada ocorreu nestas plagas. Os próprios empreiteiros, os ‘gamelas’, encaminhavam suas plantas à Prefeitura. Não havia qualquer distinção entre engenheiro-civil e arquiteto, mas naquele tempo a profissão não existia oficialmente. Só dez anos depois da chegada de Warchavchik ao Brasil é que a profissão de arquiteto foi codificada. Dominava, pois, o empirismo, quer da parte dos ‘gamelas’, quer mesmo do lado de muitos engenheiros-civis, pois não tinham obrigação de saber arquitetura.”*<sup>53</sup>

Em um primeiro momento sua carreira profissional manteve-se restrita aos trabalhos estandardizados da Construtora, situação que só seria alterada a partir de seu casamento com Mina Klabin, em 1927, quando pôde abrir seu próprio escritório e, com a construção da residência do casal à Rua Santa Cruz, inaugurar uma nova página dentro da história da arquitetura brasileira. No entanto, foi em 1925, ano da publicação de seu Manifesto, que Warchavchik deu os primeiros passos em direção à defesa de uma nova expressão arquitetônica, mais condizente com a São Paulo que ele via a cada dia se desenvolver mais.

Publicado originalmente em italiano, idioma a que estava bastante familiarizado, no pequeno jornal da colônia em São Paulo *Il Piccolo* com o título de “Futurismo?”, em 14 de junho de 1925, logo foi traduzido para o português e publicado em 1º de novembro de 1925 no jornal carioca *Correio da Manhã* com o título “Acerca da Arquitetura Moderna”. Embora não tenha levantado grande interesse no público, sua existência é de vital importância por ser o

---

<sup>53</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. 21

primeiro texto de difusão doutrinária da arquitetura moderna no país. A partir de então, a discussão sobre o futuro do cenário arquitetônico nacional não se restringiria mais aos estilos eclético ou neocolonial: a idéia de uma arquitetura moderna havia sido lançada. Abaixo são transcritos trechos de seu texto a fim de que seja possível ao leitor observar os conceitos lançados por Warchavchik no seio da sociedade paulistana de então, bem como a idéia de arquitetura por ele defendida.

- O caráter histórico da noção de beleza

*“A nossa compreensão de beleza, as nossas exigências quanto à mesma, fazem parte da ideologia humana e evoluem incessantemente com ela, o que faz com que cada época histórica tenha sua lógica da beleza. Assim, por exemplo, ao homem moderno, não acostumado às formas e linhas dos objetos pertencentes às épocas passadas, eles parecem obsoletos e às vezes ridículos.*

*Observando as máquinas do nosso tempo, automóveis, vapores, locomotivas, etc., nelas encontramos, a par da racionalidade da construção, também uma beleza de formas e linhas. Verdade é que o progresso é tão rápido que tipos de tais máquinas, criadas ainda ontem, já nos parecem imperfeitos e feios. Essas máquinas são construídas por engenheiros, os quais, ao concebê-las, são guiados apenas pelo princípio de economia e comodidade, nunca sonhando em imitar algum protótipo. Esta é a razão por que as nossas máquinas modernas trazem o verdadeiro cunho de nosso tempo.”*<sup>54</sup>

- O descompasso da decoração inútil do arquiteto versus a racionalidade adequada do engenheiro

*“A coisa é muito diferente quando examinamos as máquinas para habitação - os edifícios. Uma casa é, no final das contas, uma máquina cujo aperfeiçoamento técnico permite, por exemplo, uma distribuição racional de luz, calor, água fria e quente, etc. A construção desses edifícios é concebida por engenheiros, tomando-se em consideração o material de construção de nossa época, o cimento armado. Já o esqueleto de um tal edifício poderia ser um monumento característico da arquitetura moderna, como o são também pontes de cimento armado e outros trabalhos, puramente construtivos, do mesmo material. E esses edifícios, uma vez acabados, seriam realmente monumentos de arte da nossa época, se o trabalho do engenheiro construtor não se substituísse em seguida pelo arquiteto decorador. É aí que, em nome da Arte, começa a ser sacrificada a arte. O arquiteto, educado no espírito das tradições clássicas, não compreendendo que o edifício é um organismo construtivo cuja fachada é sua cara, prega uma*

---

<sup>54</sup> WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo. Cosac Naify, 2006. p. 33

*fachada postiça, imitação de algum velho estilo, e chega muitas vezes a sacrificar as nossas comodidades por uma beleza ilusória. Uma bela concepção do engenheiro, uma arrojada sacada de cimento armado, sem colunas ou consoles postiços assegurados com fios de arame, os quais aumentam inútil e estupidamente tanto o peso quanto o custo da construção.*

*(...) É uma imitação cega da técnica da arquitetura clássica, com essa diferença que o que era tão só uma necessidade construtiva tornou-se agora um detalhe inútil e absurdo. (...) Tudo isso era lógico e belo, mas não é mais.”* <sup>55</sup>

- Qual a real importância de se estudar a cultura clássica

*“O arquiteto moderno deve estudar a arquitetura clássica para desenvolver seu sentimento estético e para que suas composições reflitam o sentimento do equilíbrio e medida, sentimentos próprios à natureza humana. Estudando a arquitetura clássica, poderá ele observar quanto os arquitetos de épocas antigas, porém fortes, sabiam corresponder às exigências daqueles tempos. Nunca nenhum deles pensou em criar um estilo, eram apenas escravos do espírito do seu tempo. Foi assim que se criaram espontaneamente os estilos de arquitetura conhecidos, não somente por monumentos conservados - edifícios -, como também por objetos de uso familiar colecionados pelos museus. E é de se observar que esses objetos de uso familiar são do mesmo estilo que as casas onde se encontram, havendo entre si perfeita harmonia.”* <sup>56</sup>

- A incongruente adoção de estilos na vida moderna

*“Para que a nossa arquitetura tenha seu cunho original, como o têm as nossas máquinas, o arquiteto moderno deve não somente deixar de copiar os velhos estilos, como também deixar de pensar no estilo. O caráter da nossa arquitetura, como o das outras artes, não pode ser propriamente um estilo para nós, os contemporâneos, mas sim para as gerações que nos sucederão. A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica, e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo. É muito provável que este ponto de vista encontre uma oposição encarniçada por parte dos adeptos da rotina. Mas também os primeiros arquitetos do estilo ‘renaissance’ bem como os trabalhadores desconhecidos que criaram o estilo gótico, os quais nada procuravam senão o elemento lógico, tiveram que sofrer uma crítica impiedosa de seus contemporâneos. Isso não impediu que suas obras constituíssem monumentos que ilustram agora os álbuns da história da arte.”*<sup>57</sup>

- O novo critério de beleza para o arquiteto moderno

*“O arquiteto moderno deve amar sua época, com todas as suas grandes manifestações do espírito humano, como a arte do pintor moderno ou poeta moderno deve conhecer a vida de todas as camadas da sociedade.*

<sup>55</sup> WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo. Cosac Naify, 2006. p.34 e

35

<sup>56</sup> Ibid., p.35

<sup>57</sup> Ibid., p. 36 e 37

*Tomando por base o material de construção de que dispomos, estudando-o e conhecendo-o como os velhos mestres conheciam sua pedra, não receando exibi-lo no seu melhor aspecto do ponto de vista da estética, fazendo refletir em suas obras as idéias do nosso tempo, a nossa lógica, o arquiteto moderno saberá comunicar à arquitetura um cunho original, cunho nosso, o qual será talvez tão diferente do clássico como este o é do gótico. Abaixo as decorações absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno.*<sup>58</sup>

Embora seu Manifesto não tenha recebido na época a atenção merecida - contribui para tal o fato de ter sido publicado em meio a uma coluna sobre moda de Paris, anúncios sobre automóveis, sapatos e produtos farmacêuticos - suas palavras foram assimiladas por público interessado e bem definido, o dos intelectuais modernistas, o que lhe rendeu a publicação de um artigo/entrevista na revista *Terra Roxa e outras terras*, em 1926, figurando entre importantes expoentes do movimento literário modernista de então.

Warchavchik, com o decorrer do tempo, valendo-se de seu prestígio enquanto arquiteto estrangeiro e diplomado em Roma, publicará uma série de artigos em jornais, endereçados ao grande público leigo, a fim de difundir em uma escala maior suas crenças arquitetônicas, buscando convencer essa população de que a arquitetura moderna seria a única expressão capaz de se adequar à realidade daquela sociedade. Seu intuito é atingido sobretudo a partir do momento em que passa da esfera estritamente teórica à prática, com a construção de sua primeira residência de cunho moderno, fato que levantou uma grande e previsível celeuma nos meios de comunicação, chamando a atenção e impulsionando a produção de arquitetura moderna no Brasil.

---

<sup>58</sup> WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo. Cosac Naify, 2006. p.37 e 38

### **3.4. Arquitetura em São Paulo: ecletismos e o escritório de Ramos de Azevedo**

Os textos que defendiam uma linguagem moderna para a arquitetura paulista ganham maior destaque e importância quando confrontados com o cenário arquitetônico de então. A essa época, São Paulo encontrava-se imersa em caos, em meio a realizações de caráter eclético e neocolonial.

Tal Ecletismo já perdurava na cidade desde a virada do século, caracterizado pela somatória de elementos oriundos de diversos estilos - tal como gótico, art-nouveau, barroco, etc. - ao já consagrado estilo neoclássico desde muito tempo importado da Europa. A tradição neoclássica foi inaugurada em São Paulo em 1878 através da construção do Grand Hotel, primeiro edifício a romper com a tradição local bastante provinciana, mas foi a partir do monumento comemorativo da Independência, no bairro do Ipiranga, que ele se firmou na cidade. Neste sentido, parece pertinente a definição que Bruand faz dos estilos históricos a fim de melhor compreender a situação em que se encontrava a arquitetura em São Paulo:

*“No Brasil, costuma-se englobar sob o rótulo ‘neoclássico’ todos os edifícios onde se pode notar o emprego de um vocabulário arquitetônico cuja origem distante remonta à Antiguidade greco-romana. Portanto o que se convencionou chamar de neoclassicismo, na realidade não passa de uma forma de ecletismo, onde é possível encontrar justapostos todos os estilos que utilizam colunas, cornijas e frontões, da Renascença italiana ao Segundo Império francês, passando pelo classicismo, pelo barroco e pelo verdadeiro neoclássico de fins do século XVIII e primeira metade do XIX. Assim, nessa categoria de obras não existe qualquer unidade profunda, mas apenas um certo parentesco, devido ao espírito acadêmico que marca as diversas construções desse tipo.”*<sup>59</sup>

A “adoção” do Ecletismo se deu de forma natural à medida que a parcela da população mais abastada, ao viajar para a Europa, entrava em contato com formas arquitetônicas que os fascinavam, tais como chalés, palacetes, etc., de forma que, ao retornar ao Brasil, se

---

<sup>59</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo. Perspectiva, 1997. p.33

incumbiam de reproduzir aqui os cenários encontrados no Velho Continente. No entanto, os estilos históricos eram copiados sem a preocupação de se compreender o meio circundante que havia gerado inicialmente tais soluções e, conseqüentemente, sem que houvesse uma reflexão sobre a adequação ou não destes estilos ao meio brasileiro. Assim sendo, devido à arbitrariedade com que os diversos elementos eram justapostos em uma mesma construção, o que se viu foi a transformação da cidade em um grande mostruário onde figuravam estilos das mais diversas procedências.

A arquitetura realizada em São Paulo trazia consigo fortes características italianas, ao contrário da carioca, marcada sobretudo pela inspiração francesa. Isto se deu porque no Rio de Janeiro os ensinamentos implantados pela Missão Francesa, trazida em 1816, ainda se faziam sentir de maneira acentuada na formação dos jovens arquitetos. Isto sem mencionar a importância de Paris, capital do mundo, enquanto centro irradiador de tendências. Por outro lado, São Paulo contava com uma grande parcela de imigrantes italianos em sua população, os quais, sendo de baixa renda, eram incorporados à construção civil enquanto artesãos, pedreiros e mestres-de-obras, contribuindo com novos conhecimentos provenientes dos canteiros de obra de seu país; aqueles que, com o passar dos anos, haviam acumulado riquezas, compunham uma clientela abastada que possibilitava financeiramente a vinda de arquitetos da Itália, de forma a buscar “diretamente na fonte” profissionais capazes de realizar uma arquitetura que lembrasse a da sua terra natal. Assim sendo, havia na capital paulista toda uma ambiência italiana que favorecia que a arquitetura aqui realizada se inspirasse fortemente nos períodos áureos do Renascimento e do Maneirismo.

Deste período, o escritório de maior destaque foi o de Ramos de Azevedo. Responsável pelo projeto e execução dos mais importantes edifícios públicos de São Paulo, tais como o Teatro Municipal (1911), o Palácio das Indústrias (1911), a Escola Normal Caetano de Campos (1894), a Escola Politécnica (1898), o Asilo do Juqueri (1898), o Quartel da Polícia



(1892)<sup>60</sup>, o Edifício de Correios e Telégrafos (1920), dentre outros, configurou-se como o maior expoente da arquitetura neoclássica / eclética da cidade, embora também tenha se dedicado ao estilo neocolonial a partir do momento em que Ricardo Severo foi incorporado à equipe do escritório. Ao longo de sua carreira, Ramos de Azevedo contou também com colaboradores italianos, destacando-se Domiziano Rossi, Cláudio Rossi, Felisberto Ranzini e Adolfo Borione, o que ratifica a importância conferida à arquitetura italiana no período. As contribuições trazidas por estes arquitetos possibilitaram a saída de Ramos de Azevedo de um estilo neoclássico mais restrito, presente sobretudo no início de sua carreira, para um estilo eclético mais prolixo e variado.<sup>61</sup>



a presença de um ecletismo eloqüente nos principais edifícios públicos de São Paulo  
Fig. 25 – projeto de Ramos de Azevedo – Laboratório da escola Politécnica

Seu escritório também se dedicou à execução de residências particulares visto que a parcela mais abastada da população, vivendo um momento de pujança econômica

<sup>60</sup> CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. *Ramos de Azevedo*. São Paulo. Edusp, 2000

<sup>61</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo. Perspectiva, 1997. p.39

proporcionada pelo café, oferecia muitas oportunidades de trabalho. Porém, o arquiteto que mais se destacou neste nicho do mercado foi Battista Bianchi, responsável pela construção de muitas das mansões na Avenida Paulista. No que se refere à habitação particular aristocrática de uma maneira geral, o Ecletismo foi empregado de maneira desordenada, abrindo caminho para realizações exóticas e bizarras, dependendo do sonho ou fantasia do proprietário.

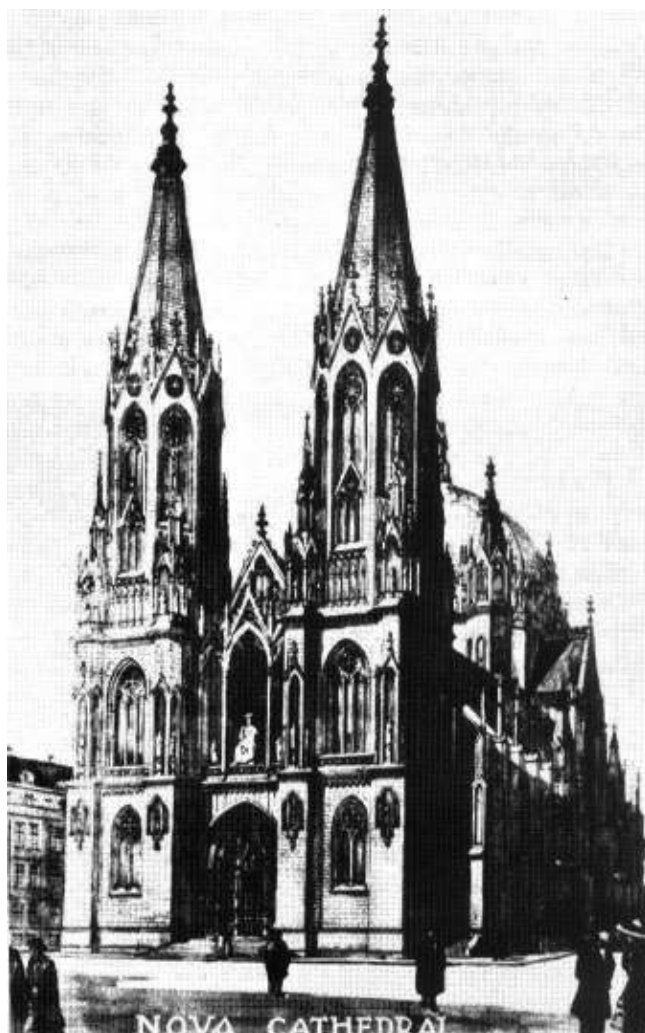
Porém, a partir de 1914, o estilo eclético começou a dividir seu espaço no cenário arquitetônico paulista com o estilo neocolonial, primeira manifestação da arquitetura brasileira na tentativa do reconhecimento de seu valor e sua originalidade. Paradoxalmente, seu maior defensor não foi um arquiteto brasileiro, mas sim português: Ricardo Severo. Grande estudioso da arquitetura tradicional portuguesa, foi buscar inspiração nos modelos provenientes de seu país, em um gesto bastante próximo daquele dos arquitetos italianos. No referido ano de 1914, ele proferiu conferências onde defendeu a estética neocolonial, propícia ao Brasil uma vez que seria condizente com as condições físico / climáticas locais, bem como proporcionaria uma volta à tradição nacional, evitando que as construções buscassem sua legitimação a partir da tradição de outros países. Desta forma, reincorporou ao vocabulário arquitetônico brasileiro elementos como varandas, largos beirais, muxarabis, etc., porém não mais os empregando de maneira simplória como no período colonial, mas a partir das técnicas construtivas contemporâneas, gerando projetos variados e dinâmicos, como é possível observar na casa que construiu para si no Guarujá.



a possibilidade de um neocolonial mais arrojado a partir de técnicas construtivas modernas  
Fig. 26 – residência de Ricardo Severo no Guarujá

Outro arquiteto de destaque junto às realizações do neocolonial foi Victor Dubrugas. Como sua atuação profissional dentro deste estilo principiou-se em 1915, é possível deduzir que tenha sido diretamente influenciado pelas conferências proferidas por Ricardo Severo. No entanto, o fato de não possuir o mesmo conhecimento aprofundado, quase que arqueológico, que Severo possuía a respeito das arquiteturas tradicional portuguesa e colonial brasileira, contribuiu para que suas realizações se restringissem ao emprego formal do vocabulário neocolonial, sem que houvesse uma maior preocupação em respeitar os princípios compositivos deste estilo ou reproduzir fielmente a decoração e os materiais do período colonial. Desta forma, percebe-se que Dubrugas, que anteriormente ao neocolonial havia se dedicado a realizações de caráter eclético, utilizou-se do neocolonial como mais um estilo disponível no mercado que poderia ser incorporado ao Eclétismo e justaposto a outros estilos a fim de obter mais possibilidades de variação de repertório. Todos os novos elementos que surgiam no cenário arquitetônico paulista logo eram incorporados pelo Eclétismo e transformados em adereços que objetivavam mascarar as construções das mais diferentes formas.

Coexistiam também na cidade outros estilos, tais como o neogótico e o art-nouveau, que apresentaram realizações mais pontuais e menos numerosas. O neogótico foi adotado sobretudo nas construções de caráter religioso por bem simbolizar o apogeu da Igreja, como pode ser visto na nova Catedral de São Paulo. Já o art-nouveau foi bastante empregado no projeto de residências e, embora na Europa estivesse associado à tentativa de produzir uma linguagem condizente com a era moderna das máquinas, através da síntese das artes com uma produção estandardizada, aqui ele figurou como mais um estilo decorativo à disposição dos arquitetos, configurando-se como mais um modismo da camada abastada sempre em contato com as últimas tendências européias.



resgatado da Idade Média, um exemplar gótico revisitado em plena São Paulo do século XX  
Fig. 27 – projeto de Max Hehl – nova catedral de São Paulo

Desta forma, enquanto São Paulo despertava nos campos da literatura, artes plásticas e música para uma linguagem moderna que rompia com as realizações do passado e instaurava uma nova forma de olhar para a sociedade e para o contexto urbano, sua arquitetura permanecia anacrônica, presa a realizações de tradições alheias e pertinentes a contextos completamente diversos da realidade brasileira. Perseverava a necessidade sócio-psicológica de aproximar-se ao máximo da estética das cidades européias de molde a legitimar a “civilização” aqui existente e incluí-la no circuito internacional.