



CAION MENEGUELLO NATAL

**DA CASA DE BARRO AO PALÁCIO DE CONCRETO: A
INVENÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO NO BRASIL
(1914-1951)**

**CAMPINAS
2013**



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

CAION MENEGUELLO NATAL

**DA CASA DE BARRO AO PALÁCIO DE CONCRETO: A
INVENÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO NO BRASIL
(1914-1951)**

Orientadora: prof^a. Dr^a. Silvana Barbosa Rubino

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor em História, na área de concentração Política, Memória e Cidade.

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE
DEFENDIDA PELO ALUNO CAION MENEGUELLO NATAL, E
ORIENTADA PELO PROFA. DRA. SILVANA BARBOSA RUBINO.
CPG, 20/6/2013**

**CAMPINAS
2013**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

Natal, Caion Meneguello, 1980-
N191d Da casa de barro ao palácio de concreto: a invenção do patrimônio
arquitetônico no Brasil (1914-1951) / Caion Meneguello Natal. – Campinas, SP :
[s.n.], 2013.

Orientadora: Silvana Barbosa Rubino.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas.

1. Patrimônio. 2. Monumentos. 3. Identidade. 4. Arquitetura neocolonial. 5.
Arquitetura moderna. I. Rubino, Silvana, 1959-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: From the clay's house to the concrete palace : the invention of the
architectonical heritage in Brazil (1914-1951)

Palavras-chave em inglês:

Heritage

Monuments

Identity

Neocolonial architecture

Modern architecture

Área de concentração: Política, Memória e Cidade

Titulação: Doutor em História

Banca examinadora:

Silvana Barbosa Rubino [Orientador]

Mônica Raisa Schpun

Paulo César Garcez Marins

Joana Mello de Carvalho e Silva

Cristina Meneguello

Data de defesa: 20-06-2013

Programa de Pós-Graduação: História

CAION MENEGUELLO NATAL

**DA CASA DE BARRO AO PALÁCIO DE CONCRETO: A
INVENÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO NO BRASIL
(1914-1951)**

**Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a
orientação da Prof^a. Dr^a. Silvana Barbosa Rubino.**

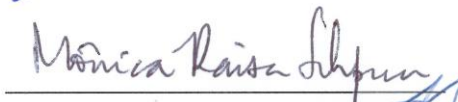
A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, em sessão pública realizada em 20 de junho de 2013, considerou o candidato CAION MENEGUELLO NATAL aprovado.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

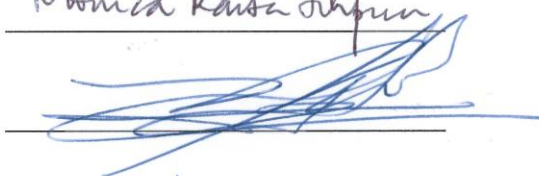
Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino



Profa. Dra. Mônica Raisal Schpun



Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins



Profa. Dra. Joana Mello de Carvalho e Silva



Profa. Dra. Cristina Meneguello



**CAMPINAS
2013**

Agradecimentos

Essa tese não teria sido possível sem a confiança, amizade e orientação da professora Silvana Barbosa Rubino, a quem endereço meus mais sinceros agradecimentos. Gostaria de externar também minha gratidão para com a professora Mônica Raisa Schpun, interlocutora refinada, que me recebeu com gentileza e vivacidade quando de meu estágio doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), durante o ano de 2011. Sua contribuição é inestimável. Meus agradecimentos às professoras Cristina Meneguello e Iara Lis Franco Schiavinatto, cujas aulas, críticas e observações foram fundamentais à escrita da tese. Agradeço à FAPESP, por ter acreditado no projeto e conceder bolsa de estudo para seu desenvolvimento; e à CAPES, pela bolsa sanduíche, com a qual me mantive em Paris durante o estágio na EHESS, período que rendeu importantes ganhos intelectuais.

Ao longo da pesquisa, encontrei pessoas cujo auxílio foi decisivo para que a presente tese ganhasse corpo. Gostaria de agradecer ao Júnior, Jaqueline e Camila, secretários do Programa de Pós-Graduação de História da Unicamp entre 2008 e 2013; aos funcionários dos arquivos visitados, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), Arquivo Edgard Leuenroth (AEL-UNICAMP) e Arquivo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, e ao pessoal das bibliotecas.

Sem o apoio de minha família, não teria seguido caminho. Meus mais caros agradecimentos a Loli e Walter, pais e companheiros de rock n'roll, ao meu avô Osvaldo – que me ensinou quase tudo com poucas palavras –, aos meus tios e primos. Agradeço aos amigos de todos os dias, minha família eletiva: Chico Andrade, interlocutor e colaborador; Valéria, pela poesia; Danilo, primo recente e amigo; Gustavo, companheiro de estrada; Hélio, pelos debates estranhos e engraçados; Luiz, pelas cores; Andrea, exemplo de autonomia e amor; Elias, o irmão que sempre tive; Fábio, pelas fábulas cinematográficas; Mariana, pela risada delicada e espalhafatosa; Fabrício, Flávio Puff, Flávio Carnielli, Pablo, Daniel, Pedro, Chico Samarino, Marina, Vanessa, Ana Rita, Renato e Douglas, amigos queridos que estarão comigo sempre, apesar das distâncias. Agradeço a Erika, por ter me ensinado que o tempo é agente quem faz.

Por fim, gostaria de agradecer aos professores que, junto de Cristina Meneguello, Mônica Schpun e Iara Schiavinatto, compõem a banca examinadora: Joana Mello de Carvalho e

Silva, Paulo César Garcez Marins, José Tavares Correia de Lira e José Alves de Freitas Neto.

Não é todo dia que se reúne uma turma como esta.

A todos, muito obrigado.

*Nunca houve uma época que não se sentisse “moderna” no sentido excêntrico, e que não tivesse o sentimento de se encontrar à beira de um abismo. A consciência desesperadamente lúcida de estar em meio a uma crise decisiva é crônica na história da humanidade. Cada época se sente irremediavelmente nova. O “moderno”, porém, é tão variado como variados aspectos de um mesmo caleidoscópio. (BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 587).*

*Há história precisamente porque nenhum legislador primitivo colocou as palavras em harmonia com as coisas. (RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: um ensaio de poética do saber*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994).*

Resumo

A presente tese aborda a construção de uma ideia de patrimônio arquitetônico no Brasil. A partir do final da década de 1910, cidades e edifícios remanescentes do período colonial começaram a ser considerados monumentos históricos e artísticos da nação. No início da década de 1950, as referências ao patrimônio arquitetônico do país já estavam claramente delineadas. Assim, procuramos mostrar o processo ao longo do qual se constituiu uma evidência de arquitetura brasileira. Conceitos como monumento, tradição, identidade nacional, autenticidade, história e patrimônio foram fundamentais à designação da “arquitetura nacional”. Em outras palavras, buscamos compreender como foi possível a formação de um campo discursivo onde se percebesse uma série de bens arquitetônicos enquanto objetos dotados de qualidades ou características genuinamente nacionais.

Palavras-chave: patrimônio, monumento, tradição, identidade, arquitetura moderna, arquitetura neocolonial.

Abstract

The following thesis approaches the formation of an idea about the architectural heritage in Brazil. Since the end of the 1910, cities and buildings from the colonial era began to be considered artistic and historical monuments of the Nation. At the beginning of 1950, the references to the architectural heritage of the country were clear. Thus, we looked at exposing the process through which an evidence of the Brazilian architecture has been formed. Concepts such as tradition, national identity, authenticity, history and heritage were fundamental to the so called “national architecture”. In other words, we tried to understand how it was possible the formation of a discursive field where it would be noticed a series of architectural goods, as objects of true national features.

Keywords: heritage, monument, tradition, identity, modern architecture, neocolonial architecture.

Lista de siglas

CU	Cidade Universitária (Rio de Janeiro)
DOP	Departamento de Obras Públicas de São Paulo
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
IBA	Instituto Brasileiros de Arquitetos
ICA	Instituto Central de Arquitetos
IPA	Instituto Paulista de Arquitetos
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MES	Ministério da Educação e Saúde
MHN	Museu Histórico Nacional
PDF	Prefeitura do Distrito Federal
SBBA	Sociedade Brasileira de Belas Artes
SCA	Sociedade Central de Arquitetos
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1-Do passado ao presente	17
1.1. A questão da tradição interrompida.....	19
1.2. Origem e renascimento.....	38
1.3. Arquitetura neocolonial.....	63
1.4. Povo, território, história.....	91
2-Espaços de concreto	133
2.1. Suspeita de um falso colonial.....	135
2.2. A escola moderna.....	151
2.3. Verdade construtiva e época histórica.....	175
2.4. Monumentos: antigos e modernos.....	198
3-A invenção da evidência	227
3.1. Paradigmas em disputa.....	229
3.2. A imagem vernacular.....	257
3.3. Metáforas do patrimônio.....	299
3.4. Entre o passado e o futuro.....	333
Considerações finais	371
Imagens	379
Fontes	407
Bibliografia	423
Anexo	443

Introdução

No Brasil, as políticas oficiais de proteção ao patrimônio cultural tiveram início na década de 1930. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, foi fundado em fins de 1937, e teve Rodrigo Melo Franco de Andrade como seu primeiro diretor. A repartição incumbida de inventariar, tomba e proteger o patrimônio da nação era composta por intelectuais interessados na construção da identidade brasileira. Personagens como Mário de Andrade, Lucio Costa, Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Luís Saia, Salomão de Vasconcelos, Heloísa Alberto Torres, Sérgio Buarque de Holanda e Afonso Arinos de Melo Franco foram alguns dos intelectuais que ocuparam cargos nos quadros do SPHAN nos primeiros anos de funcionamento do órgão. O serviço reunia o que havia de melhor na intelectualidade do país. Todos em torno da hercúlea missão: dar visibilidade e proteger da ruína aqueles objetos de cultura considerados referências fundamentais às artes e à história da nação. O SPHAN fazia parte do programa nacionalista do governo Vargas que consistia em fazer do Estado o organizador da educação, do trabalho e da cultura. Ao Estado caberia definir e proteger o que fosse a história e a arte nacionais. Nesse sentido, a atuação dos intelectuais junto ao Estado varguista, assunto já bastante estudado, significou verdadeira cruzada pelo novo “descobrimento” do Brasil. Buscava-se o folclore, as expressões autênticas, as obras-de-arte, os monumentos históricos, as manifestações culturais, enfim, capazes de testemunhar o caráter do povo brasileiro. Não foi pequeno o papel que o SPHAN desempenhou nessa empreitada nacionalista. Por sua política, esperava-se salvar os bens legados pelas gerações passadas, que eram considerados provas cabais da existência de uma nação, de um povo. Os tombamentos do SPHAN e a correlata constituição do patrimônio histórico e artístico nacional dariam ao país referências nas quais os brasileiros pudessem se reconhecer. O patrimônio oficial viria consolidar a brasilidade que se desejava. A partir daí, a nação estaria identificada e imortalizada¹.

¹ Cf. RUBINO, Silvana Barbosa. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991; CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009; SANTOS, Marisa Veloso Motta. *O tecido do tempo: a ideia de patrimônio cultural no Brasil (1920-1970)*. Tese (Doutorado em Antropologia) –

Nosso estudo foi motivado por trabalhos que problematizaram a história do SPHAN, que questionaram as políticas de escolha e proteção do que se considerou patrimônio brasileiro. Os trabalhos de Silvana Rubino (1991), Marisa Santos (1992), Márcia Chuva (2009), Márcia Kersten (2000), José Reginaldo Santos Gonçalves (1996), Lúcia Lippi Oliveira (1982), Lia Motta (1987), Sergio Miceli (1987) e Maria Cecília Londres Fonseca (2005) são referências caras à presente tese. Esta, entretanto, não se concentra na história do SPHAN, mas parte de uma questão suscitada pelo estudo dos autores acima elencados. Como se sabe, até começo da década de 1950 (período que nos interessa aqui), em torno de 90% dos tombamentos efetuados pelo SPHAN foram de bens arquitetônicos. A política patrimonial, nesse período, se concentrou em edificações tidas como monumentos históricos. A supremacia da arquitetura na agenda do SPHAN foi tamanha que, nas primeiras décadas de atuação desse serviço, o acervo protegido por lei passou a ser conhecido como patrimônio de “pedra e cal”. Não apenas edifícios isolados, mas cidades inteiras foram tombadas, como Diamantina, Mariana, Serro, Tiradentes e São João del Rei, todas no ano de 1938 e todas em Minas Gerais. Privilegiou-se a arquitetura colonial do século XVIII, destacando-se o que passou a ser denominado “barroco mineiro”. Voltaremos a esse ponto no terceiro capítulo. Por ora, vale apontar a relevância do objeto arquitetônico às políticas do SPHAN em seus primeiros anos de funcionamento. A arquitetura colonial acabou por se tornar o paradigma do patrimônio brasileiro. Pouco restou a outros tipos de objetos, pintura, escultura, cerâmica, ourivesaria, vestuário, etc. As igrejas, fortes, casas de câmara e os casarões colônias tornavam-se os principais representantes da nação. Falar em patrimônio histórico e artístico nacional era referir-se a esses objetos. A questão que encaminha e guia o presente trabalho concerne justamente

Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 1992; GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC-IPHAN, 1996; KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade. *Os rituais do tombamento e a escrita da história: bens tombados no Paraná entre 1938-1990*. Curitiba: Editora da UFPR, 2000; MICELI, Sergio. “SPHAN: refrigério da cultura oficial”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22. Rio de Janeiro: 1987; FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC-Iphan, 2005; OLIVEIRA, Lúcia Lippi de (org.). *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982; MOTTA, Lia. “Cidades mineiras e o IPHAN”. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002; MOTTA, Lia. “A SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 22. Rio de Janeiro: 1987.

essa primazia do artefato arquitetônico à concepção de patrimônio. Por que à arquitetura foi outorgado o papel de carro-chefe das políticas patrimoniais no país? O que exatamente o patrimônio de “pedra e cal” possuía de especial? Em que consistia o poder de representação que a arquitetura ofereceu à construção da identidade histórica e artística brasileira? Por fim, por que a arquitetura colonial portuguesa tornou-se espécie de metonímia do patrimônio do Brasil?

Os autores que nos servem de ponto de partida indicaram a centralidade da arquitetura ao discurso do patrimônio, mas não desenvolveram essa questão de maneira mais detida ou circunscrita. A historiografia é unânime em afirmar a importância paradigmática da arquitetura – principalmente a colonial portuguesa – à formulação dos critérios de tombamento e proteção utilizados pelo SPHAN. No entanto, e essa é a questão fulcral de nossa tese, nenhum trabalho até o momento se debruçou especificamente na construção do significado histórico e artístico atribuído à arquitetura. Nosso propósito aqui é problematizar a história dessa atribuição, explorar e ampliar suas consequências. Esse estudo propõe um deslocamento: retirar da esfera do SPHAN o objeto “arquitetura brasileira” e visá-lo em outro âmbito discursivo, anterior e paralelo ao discurso oficial incumbido de designar o patrimônio do país. O que chamamos “patrimônio arquitetônico” diz respeito a esse deslocamento que consiste em ver a arquitetura brasileira como objeto potencialmente capaz de representar todo o acervo histórico e artístico da nação. Em outras palavras, abordaremos o patrimônio arquitetônico além e aquém de sua patrimonialização oficial. A pergunta que fazemos é: como se constituiu algo como uma “arquitetura brasileira” e como esse objeto conseguiu ascender ao posto de paradigma identitário? Para respondê-la entendemos que é preciso estudar o processo de invenção dessa arquitetura e do significado histórico e artístico que lhe era inerente; é preciso compreender, sobretudo, que já havia algo como um “patrimônio arquitetônico” visível e disponível quando o SPHAN iniciou suas atividades. O patrimônio de “pedra e cal” antecedeu seu tombamento. Mas como esse objeto *anterior* foi constituído? Tal indagação nos conduz a questão mais geral: por que edificações (igrejas, casas, fortes, cidades inteiras, etc.) incorporaram melhor que outros bens uma ideia de monumento histórico?

De acordo com Françoise Choay, o termo *monumento histórico* teria surgido na França na primeira metade do século XIX. De forma documentada, este termo foi utilizado oficial e primeiramente por François Guizot, ministro do interior francês, em outubro de 1830 (CHOAY, 2001). O ministro sugeriu ao rei a criação do “cargo de inspetor geral dos monumentos históricos da França”² para estabelecer uma política que designasse e protegesse aqueles objetos ou artefatos remanescentes de um tempo anterior à Revolução Francesa. Por remeterem às diferenças entre passado e presente ou por atestarem a passagem do tempo, tais objetos foram tidos como monumentos históricos, tornando-se alvo de proteção da Inspetoria de Monumentos Históricos, órgão criado por Guizot. À época da Revolução, contudo, foram construídos museus, inventários, realizados alguns tombamentos e estabelecidos outros instrumentos legislativos de preservação que já apontavam para a noção de monumento histórico, mas que ainda não eram predicados por tal expressão, cuja concepção será oficializada, consolidada e melhor utilizada décadas mais tarde por François Guizot (CHOAY, 2001).

Segundo Choay (2001), a concepção moderna de monumento histórico nasceu no bojo das transformações sociais disparadas pelas revoluções industrial e francesa. O advento de um tempo marcado por estas transformações instaurou fissuras entre períodos distintos, de modo a gerar as condições para que se estabelecessem balizas mais ou menos precisas entre esses períodos. A era industrial desencadeou processos de transformações e degradações de tal monta que os modelos tradicionais de sociedade ruíram, dando lugar a formas sociais em constante ebulição. Estes processos deixaram em ruínas as criações humanas pregressas. A revolução dos modos de produção rompeu com as maneiras tradicionais de criação, instaurando novo tempo no qual os artefatos humanos em geral tendem rapidamente à obsolescência. Os objetos que sobrevivem a esse processo dramático de transformações passam a representar no presente os mundos pretéritos, e, por isso, tornam-se as referências daquilo que se convencionou chamar monumento histórico³. A

² Françoise Choay estuda a trajetória do termo “monumento histórico” pela Europa e por todo o ocidente desde a primeira metade do dezenove até a década de 1960. Cf. CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora Unesp, 2001.

³ “O mundo acabado do passado perdeu a continuidade e a homogeneidade que lhe conferia a permanência do fazer manual dos homens. O monumento histórico adquire com isso uma nova determinação temporal.

noção de que existem no presente referências visuais que pertencem a um mundo passado é o que permite a ideia de monumento histórico⁴.

Para tecer sua concepção de monumento histórico, Françoise Choay dialoga com Aloïs Riegl, historiador austríaco que publicou no começo do século XX o livro “O culto moderno dos monumentos”⁵. Nesta obra, o autor defende que o monumento histórico consiste em reatualizar constantemente, pelo seu potencial mnemônico calcado em sua visibilidade, os fatos relevantes que vivificam o passado. O significado do monumento histórico estaria em reverter o tempo evadido, isto é, trazer ao presente as marcas do passado na forma de testemunho seguro e duradouro (RIEGL, 1984). Por sua presença, o monumento histórico permitiria fosse conservada uma temporalidade contínua e autêntica, pautada pela aliança entre passado, presente e futuro; sua existência, enfim, seria uma maneira de reparar as perdas que se deram com as transformações sociais e serviria para redimir do esquecimento aquelas sociedades que adentraram o processo industrial de reprodução (RIEGL, 1984).

Como se nota nos estudos de Choay e Riegl, não apenas no Brasil, mas nos países da Europa e em todo o mundo ocidental a arquitetura assumiu posição privilegiada na organização das políticas de tombamento. Residências, palácios, pontes, castelos, conjuntos urbanos, etc., vieram a compor o grosso dos patrimônios oficiais de nações como França, Inglaterra e Itália⁶. Assim, o patrimônio arquitetônico era sinônimo da grandeza histórica e artística das nações. Os monumentos históricos eram percebidos, sobretudo, nos

Doravante, a distância que dele nos separa se desdobra. (...) essa fratura do tempo relega o campo dos monumentos ao canto de uma finitude inapelável” (CHOAY, 2001, p. 136).

⁴ “A Revolução Industrial, como ruptura em relação aos modelos tradicionais de produção, abria um fosso intransponível entre dois períodos da criação humana. Quaisquer que tenham sido as datas, que variam de acordo com cada país, o corte da industrialização continuou sendo, durante toda essa fase, uma linha intransponível entre um antes, em que se encontra o monumento histórico isolado, e um depois, com o qual começa a modernidade. Em outras palavras, ela marca a fronteira que limita, a jusante, o campo temporal do conceito de monumento histórico (...)” (CHOAY, 2001, p. 127).

“A estrutura urbana pré-industrial e sobretudo as pequenas cidades ainda quase intactas passam a ser vistas como frágeis e preciosos vestígios de um estilo de vida original, de uma cultura prestes a desaparecer, que deviam ser protegidos incondicionalmente, e, nos casos extremos, postos de lado ou transformados em museus” (CHOAY, 2001, p. 193).

⁵ RIEGL, Aloïs. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Paris: Seuil, 1984.

⁶ Sobre a história das noções de patrimônio e preservação na Inglaterra, ver: MENEGUELLO, Cristina. *Da ruína ao edifício: neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008. Para o restante da Europa, além do estudo de Françoise Choay já citado, ver: LENIAUD, Jean-Michel. *Les archipels du passé: le patrimoine et son histoire*. Paris: Fayard, 2002.

objetos de arquitetura. Tanto para Riegl (1984) como para Choay (2001), a junção entre o valor artístico e o histórico é o que fundamenta a origem da noção de monumento histórico. Trata-se daqueles objetos que referenciam ou atestam uma história das manifestações estilísticas ou estéticas. Estes objetos, uma vez ligados ao movimento histórico e laureados pelo valor artístico, servem como testemunhos dos estilos que se sucederam temporalmente, constituem os signos visíveis e incontestáveis dessa história que se quer, a todo instante, rememorar, reter, narrar.

Nesse sentido, o monumento histórico é uma categoria específica de monumento, uma invenção do mundo ocidental moderno. Todo monumento tem função memorial. Porém, este valor comemorativo é investido de modos distintos no monumento e no monumento histórico: enquanto o primeiro é construção deliberada, cujas homenagens e comemorações são designadas *a priori*, o monumento histórico é uma apropriação feita *a posteriori*, incidindo sobre aqueles artefatos que são considerados exemplares preciosos do passado. O monumento é erigido com um propósito claro: fazer rememorar certa data, certo feito, homenagear mártires e heróis ou evocar determinadas entidades sagradas; sua simbologia é feita junto com o artefato. Já o monumento histórico, por sua vez, é aquele objeto cujas funções primeiras não tinham a ver com rememorações, destoavam de propósitos mnemônicos – este objeto é monumentalizado posteriormente (RIEGL, 1984). Quando se tomba uma casa antiga, adiciona-se a sua função de habitar a de rememorar, que até então ela não possuía. A casa tornada monumento histórico recebe uma atribuição a mais, diferente de seu uso primeiro⁷.

Françoise Choay observa que a escolha do monumento histórico depende da formação de um *corpus* técnico, de um campo de saber específico que seja autorizado a dizer o que deve e o que não deve receber este título, ou seja, o que deve ou não ser tombado – o tombamento é o ato institucional que oficializa o monumento histórico

⁷ “(...) o monumento é uma criação deliberada cuja destinação foi pensada a priori, de forma imediata, enquanto o monumento histórico não é, desde o princípio, desejado e criado como tal; ele é constituído a posteriori pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte, que o selecionam na massa dos edifícios existentes, dentre os quais os monumentos representam apenas uma pequena parte. Todo objeto do passado pode ser convertido em testemunho histórico sem que para isso tenha tido, na origem, uma destinação memorial. De modo inverso, cumpre lembrar que todo artefato humano pode ser deliberadamente investido de uma função memorial” (CHOAY, 2001, p. 25-26).

enquanto tal⁸. Geralmente eleitos e elencados por historiadores e estudiosos de arte, o monumento histórico sempre é enquadrado num conjunto de conceitos, interpretações, descrições, caracterizações, feitas *a posteriori* e sempre segundo o veredicto desse *corpus* técnico ou desses saberes que cotejam, julgam, recortam e elegem o artefato a ser monumentalizado. Mas por que os artefatos arquitetônicos foram considerados os monumentos históricos por excelência, nos países ocidentais e especificamente no Brasil?

Como dissemos, nosso estudo pretende abordar a arquitetura segundo seu potencial de monumentalização, anterior a seu tombamento oficial operado por um *corpus* técnico especializado. Queremos mostrar como se constituiu um objeto de saber monumentalizável antes de sua monumentalização efetiva – objeto este que permitiu ao SPHAN delinear o campo de suas ações. Invertendo o raciocínio de Françoise Choay, procuramos mostrar como, no tombamento *a posteriori* da arquitetura brasileira, já estava inscrito, potencialmente, seu tombamento *a priori*, ou extra-oficial. Para tanto, vale repetir, nosso objetivo é compreender como se teceu o objeto “arquitetura brasileira”, como foi construído um campo discursivo que permitiu se reconhecesse esse objeto, que possibilitou se engendrasses uma série de referências a partir das quais se pudesse ver confirmadas a existência de uma tradição histórica e artística no Brasil. Tradição essa tida como fundamental à identidade da nação. Assim, seria possível falarmos em “arquitetura nacional”? O que quer dizer tal expressão? Isto é, a que significados remete o termo nacional quando utilizado para adjetivar um campo de saber, uma estética, um conceito, uma forma cultural qualquer?

Mais do que delimitar geográfica e territorialmente determinados saberes, discursos ou manifestações humanas de todo caráter, a palavra nacional atribui a seus objetos qualidades que ultrapassam o mero mapeamento ou localização desses objetos⁹. Quando falamos em arquitetura brasileira (ou nacional), não estamos nos referindo apenas aos edifícios e cidades erguidas dentro das fronteiras do país, mas, sobretudo, a uma

⁸ Voltaremos a falar do tombamento no terceiro capítulo.

⁹ Sobre a construção do atributo nacional, nos baseamos em: HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1870: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Ilha de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz, Brasil: um estudo sobre o nacionalismo*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986; ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

“estética” própria, uma forma particular que é reproduzida no decorrer do tempo, peculiar ao modo como nesse país os prédios são arquitetados. Ou seja, não basta erigir uma casa dentro do país para dizê-la “nacional”; para ser brasileira, é preciso que esta casa siga uma linguagem instituída tradicionalmente, que transpareça formas e sentidos julgados autênticos, próprios da nacionalidade. O mesmo podemos dizer da literatura, das artes plásticas, do cinema ou de qualquer outro campo de saber que assuma o qualificativo nacional (BALAKRISHNAN, 2000).

Todo discurso de viés nacionalista recorre à formulação de um tempo histórico para se legitimar (ANDERSON, 2008). O caráter nacional de um objeto depende da noção de que há uma tradição a sustentá-lo no decorrer do tempo: é essa tradição que o condiciona e que possibilita sua durabilidade, sua passagem através das gerações (HOBSBAWM, RANGER, 1997). A emergência da arquitetura nacional, como veremos, exigiu a estruturação de uma tradição histórica. A partir da atribuição do significado nacional, o objeto arquitetônico se tornará documento destinado a evocar o passado, a representar o presente e a determinar o porvir. Assim, se a arquitetura serve como meio de representar a brasilidade, esta também servirá à arquitetura como fundamento de sua forma. Nosso trabalho pretende compreender o modo como a brasilidade foi constituída a partir de um discurso arquitetônico e, simultaneamente, como esse discurso arquitetônico se conformou a partir de uma imagem da nação e de sua história.

Segundo a historiografia corrente¹⁰, até inícios do século XX, não teria havido, no Brasil, uma arquitetura que buscasse representar a brasilidade, ou que se preocupasse em espelhar a história do país. De acordo com esta historiografia, desde o alvorecer do século XIX – quando a primeira instituição de ensino de arquitetura foi fundada no país, a saber, a Academia Imperial de Belas Artes, criada no Rio de Janeiro, em 1826, cujo quadro docente compunha-se de uma maioria de professores franceses integrantes da famosa “Missão

¹⁰ Cf. REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2004; GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1998; CZAJKOWSKI, Jorge. *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000; FABRIS, Annateresa. *Eclétismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Livraria Nobel, 1987; SOUZA, Alberto. *Arquitetura Neoclássica brasileira: um reexame*. São Paulo: Editora Pini, 1994.

Francesa”¹¹ – até a primeira década do século XX, não teria existido arquitetura autenticamente nacional (assim re-conhecida, documentada e inventariada), mas “vogas” consideradas universais, como o neoclassicismo, o neogótico, o *art nouveau* e outras formas de ecletismo. Embora se fale de “arquitetura neoclássica brasileira” e de “arquitetura eclética brasileira”, estes atributos estilísticos referenciam um modelo tido como universal e não uma tradição interna. A “arquitetura eclética brasileira” seria aquela feita no Brasil, mas pautada em um paradigma desvinculado da história construtiva nacional. Isto quer dizer que, mesmo que o ecletismo brasileiro tenha suas peculiaridades em relação àqueles erigidos em outros países, sua natureza seria sempre universal. Os “ecletismos” oitocentistas seriam estéticas importadas. Neste caso, essas “vogas” arquitetônicas (calcadas principalmente em padrões franceses e ingleses) não teriam chegado a encetar modelo tipicamente brasileiro de arquitetura, estando mais ligadas a padrões cosmopolitas. Ainda nesta perspectiva, com a chegada da República, os primeiros governantes não teriam se voltado à pesquisa, catalogação e proteção de um acervo arquitetônico propriamente brasileiro; não teria existido a preocupação em conceber uma arquitetura que simbolizasse a nação nem tampouco o interesse em salvaguardar os edifícios do passado; não se procurava, enfim, manter ou retomar uma tradição construtiva singularmente nacional (FABRIS, 1987; SOUZA, 1994).

No final da década de 1910 e início dos anos 1920, deu-se nos principais jornais e revistas de São Paulo e Rio de Janeiro uma série de debates e reflexões sobre a condição estética das cidades brasileiras. Começavam a aparecer artigos preocupados em definir a arquitetura nacional autêntica. Procurava-se, sobretudo, estabelecer um discurso no qual a arquitetura surgia como o saber responsável pela solução do que, então, denominou-se “o problema arquitetônico nacional”. Tal problema seria consequência do crescimento desordenado e da falta de caráter arquitetônico próprio, que afligia, principalmente, as

¹¹ Ao fundar a Academia de Belas Artes, D. João VI pretendia formar mão de obra especializada não apenas para suprir as necessidades da máquina estatal, mas para impulsionar o progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio. Para compor os quadros docentes dessa instituição, foram convidados experientes e renomados artistas franceses, como Lebreton, Jean Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay e Grandjean de Montigny, entre outros. Cf. REIS FILHO, 2004.

grandes cidades. Considerava-se que a nação se encontrava em crise devido à desordem urbana provocada pela falta de uma estética arquitetural genuína.

A desordem das cidades significava desordem da história. A experiência de um tempo desvirtuado motivou esforços em prol da conformação da arquitetura enquanto saber técnico capaz de remediar as agruras do presente. A história da nação passava a se vista como a própria história desse saber, isto é, como o desenvolvimento progressivo das técnicas arquitetônicas ao longo dos séculos. Os edifícios remanescentes do passado começavam a ser inventariados como provas de uma tradição histórica inerente à identidade do povo. Inversamente, as noções de passado, tradição, história e povo iam sendo construídas dentro do discurso arquitetônico. Elegia-se o que seria a verdadeira arquitetura brasileira enquanto explicava-se a natureza da nação. Tinha-se, de um lado, a pesquisa em torno de um discurso que recorria ao conceito de arquitetura para impor-se enquanto saber representante e intérprete do Brasil, e, de outro, o relato de uma experiência aflita segundo a qual a nação passava por época instável, carente de uma imagem clara de si mesma.

Durante as décadas de 1920 e 1930, basicamente dois projetos estéticos entraram em disputa pela primazia de definir a arquitetura brasileira: o neocolonial ou tradicionalista, e o moderno. Neocolonial e moderno foram propostas arquitetônicas que pregavam o retorno de uma suposta tradição esquecida. Acreditava-se que essa tradição seria reativada por meio da criação de um novo estilo. Segundo os projetos moderno e neocolonial, a forma da nova arquitetura brasileira deveria se pautar no estudo da arquitetura colonial. O fio rompido da tradição seria reatado por meio da criação do novo estilo, fosse esse moderno ou neocolonial, mas a base ao regate da tradição estaria naqueles casarões e igrejas coloniais de Ouro Preto, Salvador, Mariana, Olinda, etc. Daí ser decisivo a esses projetos o mapeamento e a proteção do patrimônio arquitetônico antigo, dos nossos monumentos históricos. Sem eles, a tradição estaria perdida para sempre e a crise urbana e identitária não se resolveria. Com os movimentos tradicionalista e moderno, surgiam as primeiras vozes que visaram delimitar o campo de percepção da arquitetura nacional. A arquitetura neocolonial e a arquitetura moderna, que se contrapunham e se diferenciavam esteticamente, foram reações ao ecletismo; ambas tentaram distinguir a verdadeira arquitetura da falsa e acreditavam que, com essa distinção, o patrimônio arquitetônico do

Brasil seria, enfim, visualizado, reconhecido e protegido; ambas se colocavam como monumentos históricos do presente da mesma maneira que consideravam monumentos do passado as construções coloniais.

A proposta tradicionalista defendia a reinvenção da arquitetura portuguesa colonial; a vertente moderna, por sua vez, ainda que pregasse a valorização dos edifícios do passado, concebia arquitetura radicalmente diversa. Embora houvesse vozes dissonantes, em termos gerais, essas duas correntes monopolizaram o debate sobre a arquitetura nacional e mesmo as posições que não se deixavam classificar nem totalmente em uma nem em outra podem ser analisadas segundo sua proximidade ou distância em relação à proposta neocolonial/tradicionalista ou ao projeto moderno. Os movimentos moderno e neocolonial procuravam delimitar uma arquitetura autêntica em oposição a outra falsa. A disputa se dava em torno das referências do pastiche e do genuíno. O que seria a legítima arquitetura brasileira? Qual o sentido de tradição aí subjacente? Essas questões, centrais ao presente estudo, guiaram o debate entre as correntes aludidas. As tentativas de dar conta dessas questões fizeram com que um discurso de arquitetura fosse tecido ao mesmo tempo em que esse discurso possibilitava tais questionamentos. Não obstante as diferenças e contradições de neocoloniais e modernos, era mesmo por conta de sua divergência que se abria a possibilidade de discutir a arquitetura enquanto território da nacionalidade. E esse é o objetivo de nosso trabalho: compreender quais foram as condições de feitura de um discurso arquitetônico que participava de um ideal de nação.

Duas figuras destacaram-se nesse debate sobre arquitetura brasileira: José Marianno Filho, maior idealizador e divulgador da arquitetura neocolonial, e Lucio Costa, principal defensor da arquitetura moderna. O debate polarizou-se nos textos produzidos por esses dois intelectuais, que representaram projetos estéticos antagônicos e conduziram as disputas por meio das quais se delineou o discurso da arquitetura nacional. Numa primeira instância, estava em jogo a definição do que seria a verdadeira arquitetura brasileira. Todavia, o debate arquitetônico direcionava-se ao questionamento da identidade nacional como um todo, buscando esclarecer o que pertencia e o que não pertencia à tradição e à história brasileiras.

Nesse debate, buscou-se na arquitetura colonial portuguesa o modelo de monumento histórico tipicamente brasileiro. Nas vozes de Lucio Costa e José Marianno, a época do Brasil Colônia tornou-se o momento de origem de uma tradição arquitetônica própria, que teria sido interrompida pela invasão das vogas ecléticas a partir da primeira metade do século XIX. O monumento histórico dizia respeito a um passado distante, a uma tradição interrompida, anterior ao advento dos estilos ecléticos responsáveis pela desordem urbana e pela desagregação da identidade nacional. Em fins da década de 1910, a arquitetura colonial passava a incorporar o significado de monumento histórico. Logo, algo como um “patrimônio arquitetônico brasileiro” começava a ser percebido. Esse patrimônio atestaria a existência de uma tradição singular, que garantiria a identidade nacional. Nas vozes de Lucio Costa e José Marianno, que representavam os movimentos moderno e neocolonial respectivamente, o período colonial tornou-se fonte de brasilidade; os edifícios remanescentes desse período, e cidades inteiras como Ouro Preto, Diamantina e Olinda, tidas como “cidades históricas”, tornaram-se relíquias, provas definitivas da existência do Brasil, de sua história, de sua arte, de seu povo. Em suma, a arquitetura colonial surgia como nosso maior tesouro. Seria por meio do estudo e proteção dessa arquitetura que se solucionaria o caos das cidades brasileiras e, conseqüentemente, a crise de identidade em que se encontrava a nação.

Esse trabalho parte das primeiras manifestações a favor da definição de uma arquitetura tipicamente nacional. Os primeiros olhares que procuraram distinguir um estilo arquitetônico brasileiro acabavam vendo no ecletismo, que tomava conta das cidades do Brasil de então, o grande inimigo contra o qual se deveria lutar. O *art nouveau*, o neogótico, o neoclássico, etc., passavam a ser vistos como nota destoante, como falsos estilos, contrários à tradição brasileira. A verdadeira arquitetura se destacaria desses estilos postiços e falsos, dessas cópias inapropriadas. Nosso ponto de partida consiste em mapear os indícios dessa nova sensibilidade que via no ecletismo o pano de fundo sobre o qual se recortaria, por contraste, a arquitetura legítima. A estratégia aqui adotada, como dissemos, é flagrar a ocorrência do patrimônio arquitetônico antes de sua patrimonialização oficial, a emergência do monumento histórico antes de seu tombamento via SPHAN. Entendemos

que esse “antes” está no momento em que se começa a olhar a arquitetura colonial como signo de nacionalidade, em oposição ao ecletismo.

Não consideramos, contudo, esse “começo” a que nos referimos como origem absoluta, ou gênese vinda do nada, mas como vir-a-ser, tornar-se, como corte ou ruptura¹². Começos são aberturas que permitem se pense e se constitua o objeto de um saber qualquer. Em nosso caso, trata-se de compreender o vir-a-ser da arquitetura: de objeto cosmopolita e universal a expressão singularmente brasileira; de sintoma do caos e da falta de identidade a instrumento de ordenação do presente e de delineamento de uma imagem cristalina de Brasil; de fenômeno corriqueiro e efêmero, enfim, a monumento eternizado. Primeiramente com José Marianno e o neocolonial, depois com Lucio Costa e a arquitetura moderna, o corte operado pelo anseio de “descobrir” a tradição arquitetônica legítima consistiu em destacar do conjunto de edificações denominadas ecléticas, a forma ímpar, genuinamente brasileira. As posições representadas ora por Marianno ora por Costa demarcaram momentos de ruptura, cortes pelos quais se abria o horizonte para perceber, projetar e construir a nova arquitetura, e também para repertoriar e proteger as antigas edificações da América portuguesa.

Cada começo re-corta, especifica, diferencia: é o ato de distinção aberto pelo discurso e pela ação¹³. Para neocolonial e moderno, começar era a ação pela qual uma série

¹² A noção de começo como ruptura ou corte, e não como origem absoluta, pode ser encontrada na noção de “genealogia” que Michel Foucault retira da filosofia de Friedrich Nietzsche. Foucault defende uma história descontínua (“genealógica”), isto é, feita de começos sempre singulares, de rupturas, de pedaços. “A história será ‘efetiva’, diz Foucault, na medida em que ela reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser”. Cf. FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história”. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

“Fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento não será, portanto, partir em busca de sua “origem”, negligenciando como inacessíveis todos os episódios da história; será, ao contrário, se demorar nas meticulosidades e nos acasos dos começos. (...) É preciso saber reconhecer os acontecimentos da história, seus abalos, suas surpresas, as vacilantes vitórias, as derrotas mal digeridas, que dão conta dos atavismos e das hereditariedades; da mesma forma que é preciso saber diagnosticar as doenças do corpo, os estados de fraqueza e de energia, suas rachaduras e suas resistências para avaliar o que é um discurso filosófico. A história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris como suas sínopes, é o próprio corpo do devir” (FOUCAULT, 1979, pp.19-20).

Para o conceito de genealogia em Nietzsche, ver: NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Cia. das Letras 1998.

¹³ Para Walter Benjamin, o começo é origem, mas não no sentido de um ponto absoluto, fonte do tempo de onde sucederia toda a história. A origem segundo Benjamin é esse momento do vir-a-ser, do tornar-se, é potência inscrita na ação. Nesse sentido, a origem não está apenas no passado, mas também no futuro, como promessa de redenção, de cumprimento daquilo que existiu como expectativa no passado e não foi cumprido,

distinta de objetos arquitetônicos tornava-se nacional e autêntica – portanto, diferente – em oposição ao conjunto de construções tidas como estrangeiras, supérfluas, falsas¹⁴. Ao destacar o genuinamente brasileiro da massa de obras consideradas vulgares, os discursos de José Marianno e Lucio Costa *começavam* a evidenciar o perfil daquilo que se convencionou designar como arquitetura brasileira, e que *veio a ser* o patrimônio arquitetônico oficial da nação. A presente tese se limita a mostrar o processo de construção dessa evidência.

Nossa pesquisa está circunscrita às cidades de São Paulo e, com maior ênfase, Rio de Janeiro. Essa escolha se justifica na medida em que foram nessas cidades, principalmente na segunda, que surgiram os movimentos neocolonial e moderno, os quais, como já assinalamos, visaram estabelecer critérios de definição de uma tradição arquitetônica interna. O recorte cronológico do presente trabalho, 1914-1951, abrange o período em que as discussões sobre o “problema arquitetônico nacional” tomaram parte

daquilo que *restou* por fazer, por viver. A origem é o não-vivido imanente ao vivido que re-torna porque, justamente, não se cumpriu. A origem é esse re-tornar do não-vivido que constitui o vivido. Assim, o futuro está no passado, como origem, como não-vivido, como potência que re-torna. Em nosso caso, para dialogar com Benjamin, o que chamamos “patrimônio arquitetônico” é esse futuro imanente ao passado como não cumprido, não-vivido. Nossa proposta de deslocar o patrimônio de seu campo de oficialização para um campo em potencial baseia-se na concepção benjaminiana de origem: procuramos *ver* o patrimônio onde ele *ainda* não foi cumprido, como se buscássemos o futuro no passado, enquanto expectativa, potência ou origem.

“A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história” (BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp.67-68).

Ver também: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

Sobre o vivido e o não-vivido como termos operadores na concepção benjaminiana de tempo messiânico e redentor ver: AGAMBEN, Giorgio. *Le temps qui reste: um commentaire de l'Épître aux Romains*. Paris: Rivages poche, 2004.

¹⁴ “Começar constitui uma experiência irrecusável. Sem ela não compreenderíamos o que significa continuar, durar, permanecer, cessar. E sempre um algo começa e cessa. Aliás, o presente não deve ser identificado à presença – em nenhum sentido metafísico que seja. (...) A percepção de alguma coisa dura. (...) De fato, pode-se passar sem parar, como o próprio tempo, de uma fase a outra da duração do mesmo objeto, ou parar numa fase: o começo é pura e simplesmente a mais notável dessas paradas, mas a cessação também é. Assim, começamos a fazer e paramos de fazer. O agir, em particular, tem seus nós e seus ventres, suas rupturas e seus impulsos; o agir é vigoroso. E, na sucessão mais uniforme da percepção, a distinção entre começar, continuar e cessar é perfeitamente razoável. É como começo que o presente faz sentido e que a duração traz modificação (...)” (RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p.51).

considerável dos jornais paulistas e cariocas. Notas, artigos, entrevistas e debates que abordavam a arquitetura brasileira enquanto meio de reflexão sobre a nacionalidade, a tradição e a história do Brasil apareceram com frequência em periódicos como *A Noite*, *O Jornal*, *O Estado de São Paulo*, *Diário Nacional*, *Correio da Manhã*, entre outros. Tais jornais tornaram-se fóruns privilegiados das discussões sobre “arquitetura brasileira”, cuja abordagem denunciava o desejo de uma elite de intelectuais em fundar o “patrimônio arquitetônico”, novo e antigo, que fosse imagem fiel da nação, de seu passado, presente e futuro. Por isso, as fontes utilizadas aqui são, em sua maioria, publicações jornalísticas.

A tese está dividida em três capítulos. Os dois primeiros são capítulos descritivos, nos quais apresentamos o quadro conceitual produzido pelas reflexões e debates sobre arquitetura brasileira no período pesquisado. Nestes capítulos, procuramos evitar ao máximo a utilização da bibliografia em que nos baseamos. Decidimos deixar ao terceiro capítulo a discussão teórica dos autores que serviram de base à confecção deste trabalho. Assim, o leitor encontrará poucas notas explicativas que se referem a obras bibliográficas nos dois primeiros capítulos, em que mostramos as fontes pesquisadas e os discursos produzidos. No último capítulo, desenvolvemos problematização mais teórica, quando então aparecerá de modo corrente a bibliografia utilizada. À exceção das considerações finais, as citações no corpo do texto dizem respeito somente às fontes primárias (artigos em periódicos publicados durante o período abordado), não incluindo notas bibliográficas. As notas de rodapé incluem toda a bibliografia citada e parte das fontes primárias. Todas as imagens estão indicadas no corpo do texto, mas colocadas no final.

Por fim, resta dizer que esta tese não é a história de formação de um suposto estilo arquitetônico nacional. Não se trata de historiar a evolução de formas arquiteturais, mas de compreender o processo de estruturação de um domínio discursivo no qual se pôde perceber a evidência de uma tradição arquitetônica brasileira, ou de algo como um “patrimônio arquitetônico”. Visamos mais o aparecimento do objeto do que a narrativa de sua trajetória ao longo do tempo. A arquitetura brasileira não é problematizada aqui senão como objeto de uma prática discursiva: evidência em torno da qual se delineou um espaço de experiências estéticas, de ações e interações sociais. Nossa tese é antes o estudo das

condições de produção dessa evidência do que a exposição de seu desenvolvimento *na* história¹⁵. Gostaríamos, pois, que o leitor considerasse o termo “arquitetura nacional”, ou, o que consideramos seu sinônimo, “patrimônio arquitetônico”, como evidência organizadora/agenciadora de um campo discursivo e político, de um domínio de experiências sociais que possibilitou não apenas se falasse de nacionalidade, tradição, estilo, ordem, história, etc., mas que desencadeou também séries de ações, de disputas e de trocas que estabeleceram e modificaram relações de poder. Para resumir, a presente tese centra-se na invenção de uma evidência e em suas consequências práticas.

Portanto, nosso objetivo é mostrar a construção do campo discursivo onde emergiram os traços do que se convencionou designar como a típica arquitetura brasileira¹⁶. Esse campo foi sendo tecido de fins da década de 1910 até princípios dos anos 1950. O artefato arquitetônico, nesse caso, ascendeu ao posto de representante maior da nação. As disputas entre neocolonial e moderno e a referência às edificações portuguesas coloniais foram elementos decisivos ao delineamento do campo em questão.

¹⁵ Falaremos das condições de produção da evidência no terceiro capítulo, quando também nos deteremos com vagar na noção de “prática discursiva”. Cf. FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

¹⁶ Trata-se justamente da emergência de algo como um patrimônio arquitetônico nacional. E por emergência entendemos “um lugar de confronto” (FOUCAULT, 1979). Em nosso caso, esse “lugar” se conformará no embate entre as perspectivas representadas por Lucio Costa e José Marianno. Da disputa entre arquitetura moderna e arquitetura neocolonial, emergirá os traços da arquitetura brasileira.

Capítulo 1. Do passado ao presente

Com efeito, para criar uma arte que seja nossa e do nosso tempo, cumprirá, qualquer que seja a orientação, que não se pesquise motivos, origens, fontes de inspiração, para muito longe de nós próprios, do meio em que decorreu o nosso passado e no qual terá que prosseguir o nosso futuro. Ficar bem explícito que não se intima ao artista a postura inerte da esfinge, voltada em adoração estática para os mitos do passado, mas sim a atitude viva do caminhante que, olhando o futuro, tem de seguir um caminho demarcado pela experiência e pelo estudo do passado, e cuja única diretriz é o progresso e a glória das artes nacionais. (SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo. In: Sociedade de Cultura Artística. Conferências 1914-1915. São Paulo: Tipographia Levi, 1916a, pp. 78-81).

1.1. A questão da tradição interrompida

Nas primeiras décadas do século XX, algumas das maiores capitais do Brasil, como São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, passaram por remodelações jamais vistas. Com o final do Império e início do regime republicano, a arquitetura colonial começava a ser vista como signo de atraso, de decadência e insalubridade. O Brasil-colônia, representado na arquitetura daquelas cidades, deveria ser esquecido, pois significava, no imaginário de então, época de violência e dependência. Os novos tempos republicanos instituiriam a razão da ciência e do progresso humano, a soberania nacional, no lugar da submissão e do atraso dos séculos de antanho. O sentido negativo dado ao Brasil-colônia envolvia as construções remanescentes desse período. As cidades que ainda mantivessem traçado e casario antigo deveriam sofrer reformas, ser modernizadas. Modernização pressupunha dar cabo da imagem arquitetônica colonial, da cidade insalubre e decadente, de modo a substituí-la pela cidade moderna, isto é, pela cidade ajardinada, de ruas largas e grandes avenidas, cujas edificações deveriam seguir o padrão europeu neoclássico. As casas de adobe e pau-a-pique, as igrejas da época da colônia, a arquitetura portuguesa, enfim, estava condenada. Em seu lugar, seriam erigidos os prédios neoclássicos e ecléticos da *Belle Époque* francesa. Vitrine dos tempos modernos e do progresso, os estilos ecléticos dariam ao Brasil uma feição civilizada e cosmopolita, acertando seu atraso em relação aos países desenvolvidos da Europa¹⁷.

O modelo urbanístico, tido também como emblema civilizatório, que guiou as reformas das cidades brasileiras no começo do século XX era o modelo *haussmanniano*. As ditas remodelações se baseavam na grande reformulação urbana que o Barão de Haussmann dirigiu em Paris na segunda metade do século XIX. As reformas de Paris levaram quase 40 anos para serem finalizadas, do início década de 1850 até começo de 1890, e teve por objetivo destruir a velha cidade medieval e erguer em seu lugar a cidade moderna. A

¹⁷ É extensa a bibliografia sobre o tema. Utilizamos aqui as obras de Eloísa Pinheiro, Stela Bresciani e Heliana Salgueiro. Cf. PINHEIRO, Eloísa Petti. *Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador)*. Salvador: EDUFBA, 2002; SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). *Cidades capitais do Século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2001; SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Engenheiro Aarão Reis: o progresso como missão*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997; BRESCIANI, Maria Stella. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

“modernização” empreendida pelo governo do Barão de Haussmann, engenheiro e prefeito de Paris, resultaram na padronização da arquitetura em grandes blocos de fachada contínua, instituindo o estilo que se denominou *art nouveau*; na abertura de amplos espaços e extensas avenidas (os bulevares), como a *Champs Elysées* e a *Place de la Concorde*; em parques e prédios opulentos, como a *Opéra Garnier* e o parque *Buttes Chaumont*. As reformas de Haussmann tornaram-se referência e se disseminaram pelo ocidente como modelo de evolução social, de superação de um tempo insalubre e irracional por uma era esclarecida, evoluída. O termo *haussmannização* tornou-se corrente nesse momento e foi utilizado como palavra de ordem ao incipiente saber urbanístico (PINHEIRO, 2002; SALGUEIRO, 2001).

No caso do Brasil, a nação moderna, evoluída e soberana, somente seria alcançada se a arquitetura colonial cedesse a vez ao modelo *haussmanniano*. As ruas estreitas e tortuosas, os becos e toda a malha urbana e o tecido arquitetônico remanescentes da colônia, que passavam a ser estigmatizados enquanto fruto da ignorância dos homens do passado, seriam substituídos pelos amplos espaços modernos. Tudo que dizia respeito à cidade colonial deveria ser destruído. A cidade antiga incorporava a imagem de uma época terrível e degradante, sem higiene, sem ordem, sem razão. A arquitetura colonial tornou-se a marca do velho e ultrapassado porque passou a refletir os tempos de opressão, o anti-higiênico, a doença, o mau gosto e a desordem (NATAL, 2007).

O primeiro caso de *haussmannização* no país, e talvez o mais exemplar, foi a construção de Belo Horizonte, entre 1894 e 1897. Sendo a primeira cidade integralmente planejada do Brasil, a capital de Minas Gerais dramatizou como nenhuma outra essa fúria modernizadora que pretendia apagar os rastros da cidade colonial como forma de conquistar um presente moderno e superar o passado decadente. Fruto do projeto do engenheiro Aarão Reis, Belo Horizonte foi uma tentativa de implantação do modelo *haussmanniano* nos trópicos. O traçado urbano fora planejado de acordo com o cruzamento ortogonal, em tabuleiro de xadrez, entre ruas menores e bulevares maiores, estes, com dimensões descomunais para a época. A linha reta, a arquitetura neoclássica e os espaços amplos e ajardinados preponderaram. A nova capital mineira aparecia, assim, como exemplo dos novos tempos simbolizados pela República (SALGUEIRO, 1997). Ao

substituir Ouro Preto, que era até então o centro administrativo do Estado, Belo Horizonte pretendeu negar o passado colonial. Com a transferência de capital, a ex sede de Minas Gerais incorporava o estigma da cidade decadente, velha, suja, opressiva, irracional etc.¹⁸.

A partir de 1903, foi a vez do Rio de Janeiro sofrer as reformas calcadas no modelo parisiense. O prefeito Pereira Passos assumiu a figura do Barão de Haussmann. A reforma da cidade, que visava transformá-la substancialmente, de velha, insalubre e colonial, para moderna, elegante, embelezada, saneada, etc., passou a estar na agenda do governo como das mais urgentes tarefas. A ação da prefeitura foi apoiada pelo presidente Rodrigues Alves, e envolveu uma gama considerável de intervenções urbanas. Nesta ocasião, todo o centro do Rio de Janeiro foi remodelado. O tecido colonial foi quase todo posto abaixo e em seu lugar abriu-se a Avenida Central (atual Rio Branco), que assumiu o papel de vitrine do estilo de vida cosmopolita da modernidade, leia-se da *Belle Époque* francesa (LOPES, 2001).

Os principais arquitetos do neoclássico carioca eram formados no modelo tradicional da *École des Beaux Arts* de Paris, como Adolfo Morales de Los Rios, Francisco de Oliveira Passos e Souza Aguiar, que projetaram, respectivamente, o Museu Nacional de Belas Artes, o Teatro Municipal e a Biblioteca Nacional, todos erguidos na Avenida Central em linhas rasgadamente ecléticas (FABRIS, 1987)¹⁹. O teatro praticamente imitava a Ópera de Paris (**figura 1**). O trabalho de urbanização de Pereira Passos ficou conhecido como “bota abaixo”, por haver demolido grande parte do casario colonial antigo e construído em seu lugar um dos conjuntos ecléticos mais significativos do país. Desse modo, se intentava, através da arquitetura e do urbanismo, fundar a imagem do Brasil moderno, civilizado e sofisticado (SEVCENKO, 2003).

Em São Paulo, o ecletismo foi amplamente requisitado por uma elite emergente que queria se afirmar através dos emblemas da *Belle Époque*. Na virada do século XIX para

¹⁸ Tivemos a oportunidade de abordar a questão da transferência da capital em Minas Gerais em nossa dissertação de mestrado. Para maiores detalhes ver: NATAL, Caion Meneguello. *Ouro Preto: a construção de uma cidade histórica, 1891-1933*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade estadual de Campinas, Campinas, 2007.

¹⁹ Esta avenida ainda recebeu prédio de Heitor de Mello, como o derby Clube e a prefeitura. As fachadas ao longo da via foram determinadas pelo desenho de Raphael Rebecchi, que traduzia o ecletismo em voga. Cf. PEREIRA, Sônia Gomes. *A reforma urbana de pereira Passos e a construção da identidade carioca*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

o século XX, a cidade passou por transformações drásticas. O número de construções residenciais aumentou dramaticamente e a especulação imobiliária fixou-se de vez como uma das atividades mais rentáveis²⁰. Em poucos anos, o casario colonial paulistano desaparecia para dar lugar às novidadeiras edificações ecléticas. As avenidas Paulista e Higienópolis eram os eixos em torno dos quais gravitavam imponentes casarões. Os emergentes bairros dos Jardins, Higienópolis e adjacências passaram a ostentar a partir de então edificações *art nouveau*, neogóticas, neoclássicas, e toda sorte de estilizações do que havia de mais prestigiado na arquitetura de então²¹.

O Escritório Técnico Ramos de Azevedo foi a empresa que mais lucros auferiu dessa febre especulativa, responsabilizando-se pela maior parte dos projetos encomendados pela elite e pelo poder público. Neste período, Ramos de Azevedo assinou os projetos da Escola Politécnica (1912-1920), do Liceu de Artes e Ofícios (1897-1900), atual Pinacoteca do Estado, e da agência central dos Correios (1922). Outros arquitetos e engenheiros importantes, muitos deles colaboradores de Ramos de Azevedo, também assinaram projetos ecléticos que marcaram a cidade de São Paulo, como Domiziano Rossi, responsável pelo projeto do Teatro Municipal (1903-1911), Adolfo Borioni, Augusto Fried, Alberto de Oliveira Coutinho, Arnaldo Dumont Villares e Ricardo Severo²².

²⁰ Em 1886, a cidade contava com 44.033 habitantes; 14 anos mais tarde, esse número aumentou para 239.820; e no começo da década de 1920, chegaria a 579.033. Entre 1902 e 1914, a capital recebeu 31.219 casas a mais, em contraste com os primeiros anos do século, quando apenas 289 casas foram construídas. Cf. SEGAWA, Hugo. *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XXI*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004; CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. *Ramos de Azevedo*. São Paulo: EDUSP, 2000; LEMOS, Carlos A. C. *Alvenaria burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*. São Paulo: Nobel, 1989; TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

²¹ “Os estilos dos palacetes da Avenida Paulista eram os mais diversificados, sugerindo os países de origem dos moradores. Ostentavam uma decoração mais profusa e exuberante. Com cerca de dois quilômetros de extensão, essa avenida apresentava um grande número de residências. Eram vilas pompeianas, neoclássicas, florentinas, neobizantinas, inspiradas no Renascimento francês ou no estilo Luís XVI, etc., aos quais viria juntar-se o *art nouveau*. O conjunto, dos mais harmoniosos, impressionava pelo fausto e pelo luxo, tendo rivalizado com a Avenida Higienópolis” (HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 189-191).

²² Entre os arquitetos mais requisitados à confecção dos palacetes paulistanos deste período, destacavam-se, além do próprio Ramos de Azevedo, Carlos Ekman e Victor Dubugras. Estes assinaram dois dos maiores e mais luxuosos palacetes do começo do século: a Vila Penteado (1902), de autoria de Ekman, residência da família de Antônio Álvares Penteado, que tomava todo o quarteirão entre as ruas Maranhão, Sabará e Itambé, e a Vila Horácio Sabino (1903), projeto de Victor Dubugras para a residência da família de Horácio Belfort Sabino. Cf. LEMOS, Carlos A. C. *Ramos de Azevedo e seu escritório*. São Paulo: Pini, 1993.

A partir da década de 1910, outras cidades brasileiras seguiram mais ou menos as transformações vistas no Rio e em São Paulo. A modernização urbana significava o saneamento e embelezamento do tecido urbano, a facilidade de circulação, o ordenamento racional do espaço, e, sobretudo, o início de uma nova era, civilizada, organizada, socialmente evoluída. A cidade velha dos tempos de colônia, considerada espaço de antros imundos, ambiente propício a relações e hábitos imorais, não mereceria mais existir. O passado colonial representava o oposto do moderno, por isso deveria ser esquecido. A arquitetura eclética inauguraria a era do progresso e da liberdade enquanto sepultasse o passado das cidades irracionais, símbolos da época em que se vivia sob o jugo de Portugal, em meio à escravidão, à insalubridade, em uma sociedade “atrasada” e “incivilizada”.

Porém, uma voz solitária se insurgiu contra o estigma etiquetado à arquitetura colonial portuguesa. Essa voz pertencia a Ernesto da Cunha de Araújo Vianna, professor da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. O engenheiro Araújo Vianna se diplomou pela Escola Politécnica, chegou a trabalhar na Santa Casa de Misericórdia, mas firmou-se como professor de história da arte e da arquitetura e colaborador da imprensa carioca. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e também ministrou aulas na Escola Normal da Prefeitura. De 1901 a 1908, Araújo Vianna publicou no jornal *A Notícia* e na revista *Renascença* uma série de artigos sobre arte e arquitetura no Brasil. Em alguns desses escritos, Vianna apresentou argumentos em prol de uma suposta essência nacional inscrita nos edifícios coloniais, além de lamentar a monotonia do ecletismo reinante. Os textos de Vianna sobre arquitetura são os primeiros registros de que se tem notícia que tentaram perceber o estilo colonial como expressão artística e histórica tipicamente brasileira. Com esses escritos, Vianna se contrapunho à visão hegemônica que vilipendiava a arquitetura da Colônia em favor dos estilos *Belle Époque* de matriz francesa (KESSEL, 2008). Para Araújo Vianna, “as velhas casas do Rio de Janeiro derivam das de Portugal, as quais ressentem-se de arte antiga modificada pelo domínio mourisco e por outras influências igualmente orientais”²³. Vianna recorria à obra de Jean Baptiste Debret,

²³ VIANNA, Ernesto da Cunha de Araújo. Varandas. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1904. Apud KESSEL, Carlos. *Arquitetura neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade*. Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2008, p.70.

*Voyage Pittoresque et historique au Brésil*²⁴, para analisar as plantas das casas brasileiras tradicionais. Ele chegava à conclusão que estas edificações teriam recebido a influência determinante da arquitetura árabe. A varanda herdada aos mouros, por exemplo, espelharia a perfeita adaptação do artefato arquitetônico ao clima tropical, possibilitando “o conforto e a higiene da moradia” (VIANNA, 1904). Apesar de Araújo Vianna abordar a arte em linhas gerais – escultura, pintura, ourivesaria, arquitetura e talha – seus comentários pela valorização de uma arquitetura brasileira, que teria origem nas tradições moura e portuguesa, sinalizavam posição destoante e pioneira quando as iniciativas de demolição do acervo colonial eram aceitas e apoiadas por toda a sociedade (KESSEL, 2008). No entanto, não havia em Vianna uma conceptualização elaborada do que fosse a arquitetura brasileira legítima, nem este autor se empenhou em promover uma campanha a favor do estilo colonial, e contra as correntes ecléticas. Tal campanha florescerá alguns anos mais tarde, primeiramente em São Paulo, e depois, com mais força, no Rio de Janeiro.

Na capital paulista, o engenheiro e arqueólogo Ricardo Severo lançou as primeiras ideias sobre as possibilidades de o Brasil possuir uma arquitetura própria, diferente do *art nouveau*, do neoclássico e das demais formas de ecletismo. No Rio, coube a José Marianno Filho a tarefa de definir uma arquitetura típica e propor o renascimento de uma suposta tradição arquitetônica nacional, que, segundo ele, se encontrava obstruída pelas vogas eclética. É provável que os escritos de Araújo Vianna tenham servido de referência aos discursos de José Marianno e Ricardo Severo, os quais afirmavam que a arquitetura brasileira filiava-se a uma tradição milenar, de origem moura e latina (KESSEL, 2008). Com o discurso de Severo e Marianno, o estilo colonial português passará por uma revalorização substantiva: de signo de decadência e irracionalidade, tornar-se-á símbolo da brasilidade. As valorações atribuídas a ecletismo e arquitetura colonial se inverterão: ao

²⁴ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. Debret foi um pintor francês nascido em Paris, em 1768, que integrou a famosa “Missão Artística Francesa”, uma caravana de pintores, escultores, gravadores, músicos e arquitetos que chegou ao Brasil em 1816, para estabelecer no país o ensino superior das artes plásticas e aplicadas. A “Missão Francesa” fundou a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, que passou a se chamar, com a proclamação da República, Escola Nacional de Belas Artes, a ENBA. Debret passou 15 anos no Brasil (1816 a 1831), viajando pelos rincões e cidades brasileiras e pintando cenas da vida cotidiana, rural e urbana. As pranchas que resultaram das mãos de Debret mostram vários aspectos da arquitetura colonial portuguesa. Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João (1816-1821)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

primeiro se concederá o papel de objeto autêntico; ao segundo restará a pecha de pastiche, de falsa arquitetura.

José Marianno Carneiro da Cunha Filho (conhecido apenas como José Marianno) nasceu em 1881 num engenho próximo a Recife, o engenho Monjope, em Pernambuco. Muito jovem, mudou-se para o Rio de Janeiro com a família, onde diplomou-se em medicina. Sem jamais ter exercido a profissão de médico, José Marianno trabalhou no Jardim Botânico até princípios de 1920, quando se associou à Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA), instituição carioca fundada em 1919 que conglomerava artistas, arquitetos, jornalistas e literatos e realizava debates, conferências e exposições sobre assuntos relativos às artes plásticas no Brasil (BANDEIRA, 2008). A partir daí, José Marianno dedicou-se a escrever artigos que ambicionavam definir uma arte brasileira ou, mais especificamente, uma arquitetura brasileira. Por mais de vinte anos, José Marianno publicou artigos nos principais órgãos de imprensa do Rio de Janeiro – como os jornais *O Dia*, *Diário da Noite* e *O Jornal*, e as revistas *Architectura no Brasil* e *Ilustração Brasileira* – sempre preocupado em resolver aquilo que ele mesmo designou como o “problema arquitetônico nacional” (MARIANNO FILHO, 1943a).

No começo da década de 1920, José Marianno Filho surgia como figura de proa no debate sobre arquitetura brasileira; estreitou relações com arquitetos e intelectuais engajados nessa questão; tornou-se presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes; ajudou a fundar o Instituto Brasileiro de Arquitetos (IBA) em janeiro de 1921; no mesmo ano, participou da fundação da Sociedade Central dos Arquitetos (SCA). Estas duas últimas associações contribuíram decisivamente à regulamentação e divulgação da profissão de arquiteto; contavam entre seus membros com arquitetos e engenheiros reconhecidos nos meios acadêmicos e intelectuais cariocas, como Cipriano Lemos, Gastão Bahiana (presidente do IBA e professor da Escola Nacional de Belas Artes, ENBA) Morales de Los Rios (presidente da SCA e também professor da ENBA), Nerêo de Sampaio, Henrique de Vasconcellos, Nestor de Figueiredo, Archimedes Memória, Francisque Cuchet e Sylvio

Rebecchi, entre outros. Em 1924, Marianno promoveu a fusão destas duas entidades para formar o Instituto Central de Arquitetos (ICA) (KESSEL, 2008) ²⁵.

Em agosto de 1921, José Marianno, contando com apoio do Instituto Brasileiro de Arquitetos, promoveu o concurso da “Casa Brasileira”, que visava premiar o arquiteto que melhor projetasse uma residência em estilo tradicional. Para divulgar o evento, Marianno publicou na revista *Architectura no Brasil* a carta em que eram esclarecidos os termos do certame. A missiva era endereçada ao diretor do aludido instituto, o arquiteto Gastão Bahiana, e dizia o seguinte:

Tratando-se essencialmente da reconstituição de um estilo arquitetônico com a representação de todos os característicos tradicionais, desejo que os concorrentes ao referido certame estejam estritamente de acordo com as seguintes indicações: Projeto de habitação doméstica para arrabalde, constando de rés do chão e um pavimento superior, em terreno de 20 metros de frente por 50 de fundo. Orçamento: cem contos de réis.

- a) todos os motivos arquitetônicos, quer decorativos, quer construtivos, deverão ser inspirados exclusivamente em modelos preexistentes no Brasil, através da arquitetura característica da época colonial.
- b) todos esses motivos terão igualmente um tratamento arquitetônico tradicional (colunas galbadas, arco abatido das arcadas, açoitamento dos telhados, largura dos vãos, etc).
- c) uso exclusivo da ordem toscana nas composições.
- d) mão de obra (aparelho) igualmente de acordo com as praxes tradicionais (enxilharia de granito, estuque chãos, etc).
- e) adaptação perfeita às condições da vida moderna, de acordo com as exigências das posturas municipais.
- f) os projetos aprovados ficarão pertencendo à Sociedade Brasileira de Belas Artes, que os venderá em leilão público nesta cidade trinta dias depois do encerramento do respectivo Salão, aplicando como melhor lhe parecer a soma que tiverem alcançado, em favor do patrimônio da mesma Sociedade (*Architectura no Brasil*, Ano 1, n.1, Rio de Janeiro, outubro de 1921, p.38).

Nas palavras de Marianno, tratava-se “essencialmente da reconstituição de um estilo arquitetônico com a representação de todos os característicos tradicionais”. A tarefa que Marianno impunha visava à retomada de um modelo “preexistente”, isto é, “da arquitetura característica da época colonial”. Mas por que reconstituir um estilo do passado? Qual seria a arquitetura colonial “característica”? O que significava,

²⁵ Concomitantemente à fundação do Instituto Brasileiro de Arquitetos e da Sociedade Central de Arquitetos, é lançada no Rio de Janeiro a revista *Architectura no Brasil*, órgão oficial de divulgação dos temas discutidos no seio destas agremiações (KESSEL, 2008).

especificamente, “reconstituir”? A reconstituição no presente de um estilo característico do passado dizia respeito a uma estratégia discursiva adotada para remediar a suposta crise em que se encontrava a nação, e, mais especificamente, a arquitetura brasileira. Entendia-se que a tradição arquitetônica nacional teria sido interrompida no começo do século XIX, assim permanecendo até o presente. O bloqueio da evolução arquitetônica nacional teria ocasionado a anarquia estilística das grandes capitais, espelhando a falta de identidade da nação. A missão colocada por Marianno era justamente “reconstituir”, ou seja, dar sequência a uma evolução que teria sido interrompida no século anterior, o que seria decisivo à reconquista da identidade avariada.

Tradicionais seriam todos aqueles edifícios construídos nos tempos do Brasil-colônia, período que antecederia o momento de extravio da tradição arquitetônica nacional. A interrupção dessa tradição era vista como causa direta da crise. O diagnóstico não deixava margem a dúvidas: a nação passava por período de instabilidade histórica e identitária que era refletida na desordem estética das cidades; para reverter esse quadro seria preciso a “reconstituição” de uma tradição interrompida havia décadas. O olhar sobre a arquitetura colonial transparecia o desejo de reconquistar um estado ordenado do tempo e do espaço, uma identidade estável e sólida, e também sinalizava a insatisfação com o tempo presente. A percepção de se viver em um presente indefinido, ou de estar imerso em um lapso temporal, espécie de limbo, é o que vai motivar a revalorização da arquitetura colonial – a sua reinvenção – como maneira de reverter a situação de crise e recolocar o presente em uma ordem histórica desejada.

O concurso da “Casa Brasileira”, idealizado por José Marianno, antecipava algumas questões que serão repisadas pelo autor ao longo de sua vida e que pontuam sua concepção de arquitetura. Vale destacar a preocupação com os “motivos arquitetônicos” que deveriam “ser inspirados exclusivamente em modelos preexistentes no Brasil” (referência à época colonial, principalmente ao período marcado pela atuação dos jesuítas); o emprego da ordem toscana, o que endossaria a ligação hereditária da arquitetura brasileira com a antiga arquitetura romana; o uso de materiais e técnicas “típicos” da era colonial; e, por fim, a adaptação da construção “às condições da vida moderna”. O concurso da “Casa Brasileira” visava a oficialização de uma estética genuinamente brasileira. A referência ao

período colonial era palmar à elaboração dessa arquitetura (venceria o projeto com “melhor aproveitamento dos elementos artísticos coloniais na composição das fachadas”). A iniciativa de Marianno foi festejada com um almoço de gala no Salão Assírio do Teatro Municipal em 14 de outubro de 1921. Na ocasião, o arquiteto Henrique de Vasconcellos, então primeiro secretário do Instituto Brasileiro de Arquitetos, ao convocar os convivas a brindarem à saúde de José Marianno, proferiu o seguinte discurso:

...o Sr. Dr. Marianno Filho proclamou o culto que rende ao passado, o interesse que lhe merece do espírito esclarecido a nossa história fixada nas massas e nos detalhes de suas construções remotas e o acentuado carinho com que acompanha a nossa tentativa de tornar conhecida e protegida a arquitetura como a mais nobre manifestação da arte.

O belo, o nobre, o puro, na literatura e na arte, não vêm a ser mais do que o respeito da tradição através do crivo do temperamento do artista. O progresso moral e social da humanidade não é senão o desenvolvimento regular das verdades colhidas e fixadas pelas gerações que passam (*Architectura no Brasil*, Ano.1, n.1, Rio de Janeiro, outubro de 1921, p.44).

Ao que Marianno respondeu:

Esse concurso deveria representar o marco inicial da longa estrada que vos conduzirá em próximo futuro à perfeita compreensão do problema da arquitetura brasileira.

(...)

O ressurgimento da arquitetura nacional não se poderia logicamente realizar sem a contemplação acurada das formas predominantes do nosso passado artístico. Assim, o retorno ao espírito serem (sic) do passado exprime na conquista desse nobre ideal de arte o reconhecimento de uma corrente tradicional violentamente interrompida por fatores vários. Eu vos aconselho a buscar sempre no passado os verdadeiros ensinamentos para a arte futura (*Architectura no Brasil*, Ano.1,n.1, Rio de Janeiro, outubro de 1921, p.45).

O “marco inicial”, como queria Marianno, consistia em retomar uma tradição que tinha sido interrompida, de modo a continuar um suposto desenvolvimento histórico da nacionalidade. A arquitetura, a “mais nobre manifestação da arte”, representaria a porta de acesso a esse passado esquecido. Conhecer as “construções remotas” significaria conhecer a história do Brasil (a “história fixada nas massas”). Com efeito, a arquitetura ganhava um caráter epistemológico e documental: por meio do estudo e da preservação dos edifícios remanescentes do passado, seria possível conhecer a história e a identidade nacionais.

Restava, portanto, redescobrir a autêntica arquitetura brasileira, surgida nos tempos da colônia, para reaver a tradição e reconquistar uma imagem clara da brasilidade. O ressurgimento da arquitetura colonial funcionaria como solução às conturbações do presente uma vez que recolocaria a nação em sua ordem histórica legítima.

A abordagem da arquitetura dos tempos da colônia surge no bojo de uma experiência segundo a qual o presente estaria sendo afetado pela crise que resultara do bloqueio da tradição. Essa experiência, no entanto, antecede os relatos de José Marianno, remontando às ideias propagadas pelo engenheiro português radicado no Brasil, Ricardo Severo. Em meados da década de 1910, Severo lançou os primeiros discursos que compreendiam a arquitetura como manifestação da tradição nacional, e o presente, como momento de lapso desta mesma tradição. A revalorização da arquitetura colonial, tendo em vista o resgate da identidade brasileira, foi posta pioneiramente por Ricardo Severo. Consideremos, pois, a perspectiva desse intelectual português, que conseguiu renome na cidade de São Paulo atuando como arquiteto e intérprete da nacionalidade durante as primeiras décadas do século XX (MELLO, 2007).

Nascido em Lisboa em 1869, Ricardo Severo ingressou na Academia Politécnica do Porto em 1884, formando-se engenheiro civil de obras públicas em 1890 e engenheiro civil de minas em 1891. De formação intelectual positivista e adepto do republicanismo, desde o início de sua carreira profissional, Severo militou pela redescoberta da tradição lusitana. Além da engenharia, dedicou-se aos estudos arqueológicos, já que considerava a arqueologia o saber científico adequado àquela redescoberta. Engajado no movimento republicano português, Severo participou da revolta do Porto em 1891, exilando-se no Brasil no mesmo ano – radicou-se na cidade de São Paulo, onde conheceu o engenheiro Ramos de Azevedo, em cujo escritório trabalhou entre 1893 e 1895. Em 1893, Ricardo Severo se casou com Francisca Santos Dumont, irmã de Alberto Santos Dumont (conhecido como o “pai da aviação”) e filha de uma das mais ricas famílias de São Paulo, detentora de grande fortuna, advinda principalmente da economia cafeeira. Retornou a Portugal em 1895, onde permanece mais treze anos, para voltar ao Brasil definitivamente em 1908. A partir de então, Severo se fixou na capital paulista e

associou-se ao escritório Ramos de Azevedo, onde trabalhou até o fim de sua vida (MELLO, 2007).

Ainda em Portugal, Ricardo Severo colaborou e foi diretor da *Revista de Ciências Naturais e Sociais* (1890-1898), cujo objetivo era promover e divulgar estudos de ciências naturais. Em 1898, após o fim da revista, Severo fundou o periódico *Portugália*, fórum de divulgação de suas pesquisas arqueológicas e etnográficas realizadas por todo o território português. *Portugália* era totalmente custeada por Severo, que, além de proprietário, era seu editor e diretor; foi publicada irregularmente até 1908, e seus assuntos se dividiam em paleontologia, paleoetnografia, antropologia, antropometria, etnografia, folclore, arqueologia e história. A revista visava inaugurar novo período na história portuguesa, uma nova renascença através do estudo e inventário dos objetos remanescentes de épocas primitivas, quando então teria ocorrido a formação do povo lusitano. A missão da arqueologia consistiria, para Severo, em desvendar a origem pré-romana e pré-celta da civilização portuguesa. Os artigos publicados em *Portugália* descrevem detalhadamente os vestígios encontrados nos sítios arqueológicos portugueses de modo a relacioná-los às supostas raízes da nacionalidade lusa. Severo procurava vincular tudo que fosse encontrado em seu campo de pesquisa, desde utensílios domésticos até ruínas arqueológicas, a uma civilização antiga, nobre e virtuosa, da qual descenderiam povos também virtuosos como os celtas, os romanos e os portugueses. Dessa maneira, a arqueologia ajudaria a reconstituir a pré-história da civilização portuguesa que fundamentasse “cientificamente” o nacionalismo e o republicanismo. A atividade profissional de Severo, como arqueólogo ou como engenheiro, estava estreitamente ligada à sua atuação política. Para ele, a ciência arqueológica seria decisiva à descoberta das origens da nacionalidade, ao estabelecimento da identidade lusitana e, por consequência, à legitimação da República. Como prova da antiguidade da nação, a arqueologia garantiria sua legitimidade enquanto tal, seja do ponto de vista político, seja do ponto de vista étnico. Tratava-se de apresentar um sistema de explicações sobre a origem da nacionalidade portuguesa endossado pela ciência, o que sustentaria a construção de uma narrativa épica onde a história do povo português culminasse inelutavelmente no regime republicano (MELLO, 2007).

Quando Severo se estabeleceu definitivamente no Brasil, já herdara boa parte da fortuna da família Dumont. Em São Paulo, prosperou nos mais variados ramos comerciais, na construção civil, no mercado financeiro e imobiliário. Enquanto adquiria destaque no escritório Ramos de Azevedo, amealhando clientela cada vez maior, seu passado de militância republicana e nacionalista lhe conferia prestígio entre as camadas sociais mais abastadas. Desenvolveu intensa atividade política, econômica e social em meio à elite paulistana, tornando-se porta-voz da comunidade de imigrantes portugueses em São Paulo no começo do século XX. Participou da fundação de várias agremiações portuguesas em terras paulistanas, como o Centro Republicano Português (1908), a Câmara Portuguesa de Comércio, Indústria e Arte (1912) e o Clube Português (1920), onde pronunciava conferências sobre a identidade nacional, defendendo uma suposta origem comum entre brasileiros e portugueses²⁶.

Em julho 1914, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo²⁷, Severo apresentou “A Arte Tradicional no Brasil: a casa e o templo”, palestra que desvelará um arcabouço conceitual informado pela experiência arqueológica e nacionalista de Severo e lançará as bases à pesquisa de uma tradição arquitetônica no Brasil. Embora não tratasse somente de arquitetura, Severo utilizou a arquitetura como fio condutor para reportar-se à arte de modo geral, e seu discurso apontava para a sistematização do estudo sobre a tradição artística brasileira. A proposta era definir diretrizes da arquitetura presente e futura a partir do inventário das obras do passado. Como desdobramento da conferência apresentada na Sociedade de Cultura Artística, Ricardo Severo pronunciou no Grêmio Politécnico de São Paulo, em 31 de março de 1916, uma segunda palestra sobre a arquitetura brasileira. Também denominada “Arte tradicional no Brasil”, tal palestra foi

²⁶ Em 1911, Ricardo Severo se associou ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Para as informações a respeito da biografia do engenheiro português, ver: MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007.

²⁷ A Sociedade de Cultura Artística foi fundada em 1912 por Amadeu Amaral, Alfredo Pujol, Afonso Arinos, Graça Aranha, Olavo Bilac e Nestor Pestana, entre outros. A palestra de Severo integrava uma série de palestras em torno da questão da arte nacional que tiveram lugar nesta agremiação. Os palestrantes, além de Severo, eram as personalidades acima citadas. Cf. GOMES JUNIOR, 1998.

publicada na *Revista do Brasil*²⁸ no ano seguinte. Grosso modo, a segunda conferência ampliava e detalhava o escopo proposto na primeira²⁹.

Ponto central dessas conferências era a noção de origem, segundo a qual portugueses e brasileiros teriam a mesma raiz étnica e racial. As conferências de Severo viam na multiplicidade dos estilos arquitetônicos o sintoma de uma crise histórica que desestabilizava o presente. Para superar essa crise, era preciso voltar-se ao estudo das obras do passado, de uma época em que a cultura portuguesa teria se ramificado e originado a cultura brasileira; mais que isso, era preciso compreender a história do Brasil como fruto de uma marcha histórica milenar, cujas raízes remontavam às mais antigas tradições do mundo mediterrâneo. E a arquitetura assumia aqui o papel de documento por meio do qual esse desenrolar histórico era conhecido e em função do qual o presente era diagnosticado enquanto tempo anárquico. A arquitetura tornava-se, portanto, a *episteme* privilegiada para se conhecer a história brasileira e determinar o que pertenceria e o que seria estranho à nacionalidade (SEVERO, 1916a; SEVERO, 1917).

Bem sei que nestas nações de recente formação, à falta de passado próprio, se pretende tomar o ciclo presente como ponto e partida para a traça do futuro, de cuja diretriz se tenta arredar o tropeço de todos esses anacronismos arqueológicos a que tanto se apegam as civilizações dos velhos povos. É talvez uma ilusão americana; porque, qualquer povo é parcela da humanidade, ligado organicamente a esse passado desde as suas primeiras origens; e nunca poderá eliminar de si, por mais que faça o seu gênio de diferenciação, a herança indestrutível dessas primitivas civilizações, que o cercam e o abraçam por completo, como os tentáculos de um polvo imenso, cujo corpo se estende e se esconde pelos mais escuros antros do passado (SEVERO, 1917, p. 325).

O Brasil, nessa chave de leitura, por ser país jovem, careceria de passado próprio, mas, por descender de povos antigos, teria seu lugar entre as nações mais velhas³⁰.

²⁸ A *Revista do Brasil* foi um órgão de imprensa lançado em 1916 por uma sociedade anônima que formava o grupo de colaboradores do jornal *O Estado de São Paulo*, cujo presidente na época era Júlio de Mesquita, também idealizador da revista. Este mensário foi presidido por Ricardo Severo até 1918, quando da sua venda a Monteiro Lobato, e se destacou pelo seu conteúdo fortemente nacionalista. Contemplava artigos sobre história, letras, ciências, artes e atualidades. Teve como colaboradores intelectuais de peso como o próprio Severo, Mário de Andrade, Alceu Amoroso Lima, Manuel Bandeira, Monteiro Lobato, etc. Cf. DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Ed. Unesp. 1999.

²⁹ O artigo de Severo publicado na *Revista do Brasil* trazia imagens de casas coloniais retiradas da obra de Jean Baptiste Debret, “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”. Cf. DEBRET, 1989. Como Araújo Vianna, Severo recorreu a Debret ao longo de sua conferência para caracterizar o que ele entendia ser a arquitetura tradicional brasileira.

A questão para Severo era pesquisar as origens antigas dessa jovem nação para mapear-lhe a tradição e a identidade. A nação só se constituiria como tal na medida em que manifestasse uma antiguidade que lhe antecederesse, pois “qualquer povo é parcela da humanidade, ligado organicamente a esse passado desde as suas primeiras origens” (SEVERO, 1917). A filiação do Brasil a uma tradição milenar fortalecia o discurso que via na arquitetura colonial portuguesa a matriz da brasilidade. Mesmo sendo país com pouca história, a herança lusitana garantiria ao Brasil sua identidade nacional. Mas como se daria tal filiação?

Segundo Ricardo Severo (1917), a tradição arquitetônica brasileira, que começara nos primeiros anos de colônia, teria sido interrompida no início do século XIX – a partir da vinda da Missão Francesa ao Brasil e da fundação da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1816, que instituiu o ensino da arquitetura neoclássica –, permanecendo esquecida até início do século XX. Severo propugnava uma renascença Brasileira à maneira da renascença europeia: o ressurgimento daquela tradição iniciada no século XVI e interrompida no século XIX pela intervenção da Missão Francesa e pelo surgimento dos ecletismos. Para o autor, o século XIX representava o período do esquecimento da tradição artística nacional, a idade das trevas, pois teria vigorado nas cidades brasileiras ecletismos os mais bizarros, construções sem critérios estéticos fixos, estilizações aleatórias e confusas. O hiato que separava o presente da idade de ouro, o século XX do século XVIII, fora marcado, segundo Severo, por arquiteturas inautênticas, por modismos falsos, estrangeiros, como o neogótico, o *art nouveau*, o neoclássico e outras variações que não refletiam a arquitetura genuína. Os revivals e ecletismos do XIX seriam estilos impuros porque importados, falsos porque estrangeiros, uma arquitetura inapropriada aos trópicos.

... é por isto que a partir do meado do século XIX, a arquitetura aqui perdeu por completo o seu caráter tradicional, a sua razão de ser dentro do quadro nacional, sem um estilo definido, sem uma lógica, sem um destino; entre as vilzinhas do arrabalde, as grandes casas urbanas, as igrejas ou os edifícios monumentais, não

³⁰ “Admite-se normalmente que os estados nacionais são ‘novos’ e ‘históricos’, ao passo que as nações a que eles dão expressão política sempre assomam de um passado imemorial, e, ainda mais importante, seguem rumo a um futuro ilimitado” (ANDERSON, 2008, p. 38).

se descortina mais uma forma, um tipo característico, que exprima uma feição do caráter nacional, da resplandecente natureza do país, da sua tradição étnica ou histórica (SEVERO, 1916a, p. 52).

No começo do século XIX, a arquitetura tradicional brasileira teria adentrado uma fase de declínio que culminaria na vinda da Missão francesa e na fundação da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1816. A partir de então, o neoclassicismo francês teria predominado nas cidades brasileiras. Mas não apenas o estilo francês. Haveria também o neogótico, o neobarroco e apropriações ecléticas de toda sorte, que teriam impedido a evolução natural da arquitetura brasileira. A autêntica arquitetura, caldeada durante os três primeiros séculos da colônia, estaria, portanto, imersa no esquecimento.

O estado caótico dos estilos indicava um presente de indefinição e desordem. As misturas aleatórias de elementos estilísticos faziam da metrópole palco de manifestações arquitetônicas falsas, confusas e estranhas à tradição local. A grande cidade com seus milhões de habitantes e em constante transformação espelhava o tempo drástico da mudança e da acefalia, um presente desintegrador face ao qual nenhuma identidade poderia sobreviver. Se por um lado, as estilizações ecléticas não representavam a imagem verdadeira da nação, por outro, seu predomínio instaurava a amnésia da tradição e a crise do presente.

A segunda metade do século XIX é em geral para as artes a idade da moda e dos pastiches. O espírito imitativo da moda tem sido dos mais prejudiciais efeitos; os seus cambiantes instantâneos e desordenados em nada importam, quando afetam apenas a toilette da população, por serem efêmeros ou nulos sob o ponto de vista social; nas belas artes, porém, e particularmente na arquitetura, o seu efeito é verdadeiramente desastroso, é o postigo, a mentira, vazados em formas de construção definitiva e duradoura (SEVERO, 1916a, p. 79).

O caos e a invasão do falso estrangeiro no presente teriam relação com o fato de a nação ser jovem e padecer da falta de uma tradição consolidada. O que estava em jogo era encontrar sob o reino do instável e do acidental um fator identitário permanente, um mundo seguro. Como estabelecer, face às ondas de importação constante, critérios rígidos que efetivassem um terreno seguro de expressão? Como resolver o problema da falta de tradição? A resposta seria: adensando a percepção do tempo histórico pelo mapeamento de

uma origem compartilhada e arcaica entre Brasil e Portugal (ou seja, pela criação de uma antiguidade própria). Não possuir raízes temporais profundas, antigas, seria a aporia maior de um povo, pois, a entidade “povo” somente poderia se constituir ao longo de um processo milenar. Como ser um povo, ou uma nação, sem o respaldo de uma história antiga? O discurso de Severo procurava resolver essas questões alocando as obras do presente e do passado dentro de uma linhagem genealógica que transcendia a perspectiva de uma nação jovem. Desse modo, por meio de Portugal, o povo e a cultura brasileira estariam interligados às nações europeias mais velhas, com tradições e identidades cristalizadas. Assim, o Brasil partilharia dos mesmos fundamentos e da mesma dignidade histórica que os povos de além-mar. Apesar de jovem, a nação brasileira participaria da história da civilização ocidental³¹.

Na voz de José Marianno, a questão da tradição interrompida levantada por Ricardo Severo receberá o título de “o problema arquitetônico nacional”. Marianno deve ter entrado em contato com as ideias do engenheiro português depois da publicação do artigo “Arte tradicional no Brasil”, em 1917. Em linhas gerais, a fala de Marianno ecoava a fala de Severo, concebendo a arquitetura brasileira como sistema fechado que teria surgido durante o período colonial, mas que se encontrava obliterado pelas correntes estrangeiras. Ambos apontavam para valores de unidade e purismo quando defendiam a arquitetura e a tradição nacionais: a nação possuiria uma identidade estável cujos caracteres deveriam ser reconhecidos nas obras do passado e reevocados nas edificações do presente. O modelo dessa identidade já estava pronto, visível nos remanescentes da arquitetura colonial; bastava apenas estudá-los para poder restabelecer a tradição e reverter a crise desencadeada pela emergência dos estilos ecléticos³². De acordo com Marianno:

³¹ “De maneira bastante explícita, Ricardo Severo promovia uma clivagem na história da arquitetura (...). Tratava-se, no caso, de estabelecer uma religação entre o século XX e o século XVIII, com o sentido de reinventar uma arquitetura verdadeiramente nacional, baseada na tradição que, segundo ele, melhor se havia adaptado às condições naturais e culturais brasileiras” (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 51).

³² “Insulada nas suas modestas origens, a arquitetura brasileira pôde manter o sentimento de unidade que lhe é característico através de gerações sucessivas até o começo do século XIX, quando recebe o golpe mortal desferido por D. João VI. O contratamento da caravana artística chefiada por Lebreton tinha por objetivo principal desnacionalizar a arquitetura brasileira, apagando-lhe o compromisso luso. Obra de desnacionalização cujos funestos efeitos jamais se dissiparão” (MARIANNO FILHO, José. *À margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1943a, p.72).

A arquitetura a que costumo dar o nome de Estilo Imperial não participa daquele sentimento de nobreza discreta do século XVIII. Pela primeira vez a arquitetura brasileira tende à arrogância, ao aparato espalhafatoso. Os homens ricos, os fidalgos improvisados, os Barões e Viscondes barbados, com sangue de Angola e de Guiné, não se contentam com as primeiras expressões arquitetônicas sobre as quais se fez sentir a influência francesa de Luiz Felipe. No segundo império, surgem as caricaturas, os arremedos caricatos, as figuras de louça esmaltada, espécie de ersatz da escultura indígena (MARIANNO FILHO, 1942b, p.117).

O passado visado por Marianno e Severo era a representação de uma temporalidade ordenada – por isso autêntica. A missão a ser cumprida concernia à reconquista desse suposto tempo de harmonia. Quando eles falavam em tradição histórica, mencionavam artefatos considerados autenticamente nacionais, como seria o caso da arquitetura portuguesa colonial. A tradição seria um mecanismo temporal que permitisse a permanência e a solidez de caracteres identitários através dos tempos. O “problema arquitetônico nacional”, tal como colocado por José Marianno e Ricardo Severo, considerava o perigo de perda da tradição enquanto risco de morte da própria nacionalidade. A tarefa proposta era fazer ressurgir a tradição arquitetônica brasileira como maneira de recolocar a nação nesse suposto tempo-espaco ordenado e estável.

Marianno e Severo serão os principais defensores de um movimento de revalorização da arquitetura colonial que ficará conhecida como “tradicionalismo”, ou “tradicionalista”. O discurso tradicionalista pregava que a verdadeira arquitetura brasileira teria nascido em decorrência da adaptação da tradição construtiva portuguesa ao clima e às peculiaridades do território tropical. A típica arquitetura seria expressão direta do meio e das características da raça. Entrava em cena um conceito orgânico de arquitetura que irá decidir entre uma arquitetura legítima e outra falsa: enquanto a primeira espelharia o processo de formação de um povo, pois sua forma denunciaria as soluções de adaptação desse povo ao meio, a segunda seria inadequada, falsa, supérflua, dado que surgira no estrangeiro e nada dizia da história nacional. O aspecto mesológico será visto como princípio fundante de qualquer tradição arquitetônica; nele se reconhecerá o típico-nacional em contraposição ao exótico-inautêntico; sobre esse aspecto se tentará mapear as origens da brasilidade e confeccionar o projeto de renascimento brasileiro.

Dois dispositivos conceituais operavam na explicação mesológica: o de origem e o de renascimento. Ambos, como veremos, reforçavam o teor determinista ou naturalista do discurso representado por Ricardo Severo e José Marianno. A origem seria o mecanismo gerador de tradição e garantiria a unidade da índole nacional através dos tempos. O renascimento seria a retomada de princípios originais, dessa unidade que surge e se reproduz como tradição. O renascimento pressupunha a origem, e esta fundamentava aquele. Origem e renascimento eram dois polos entre os quais o discurso tradicionalista se desenrolava.

Como quer que seja, perdeu-se completamente o fio tradicional neste eclético labirinto de influências estranhas, que se precipitam em carreira vertiginosa para acompanharem o desenvolvimento que tomaram as principais cidades do Brasil. Deixou-se de considerar o meio físico, na conformação orográfica do seu terreno e paisagem local, o quadro social com seus usos e costumes, hábitos da vida familiar e coletiva, e não se adotaram com justeza as formas construtivas próprias dos materiais do país (SEVERO, 1917, p. 416).

As “influências estranhas”, que embotavam o “fio tradicional”, diziam respeito àqueles estilos que não se adequavam aos costumes, ao meio, às características e modos de expressão do povo. O estrangeiro seria o elemento invasor, inapropriado à “paisagem local”. O exótico não se encaixaria no “quadro social” e não resultaria das “formas construtivas próprias dos materiais do país”. O ecletismo ocuparia a posição do exótico, que desestabiliza o desenvolvimento de uma tradição própria, porque, justamente, não derivaria das origens nacionais nem se coadunaria aos determinantes do meio, do clima, do território. Em suma, os estilos considerados estrangeiros seriam falsos porque, surgidos em outras plagas, não pertenceriam à tradição local – não seriam, portanto, originariamente brasileiros.

O modelo colonial, ao contrário, demarcaria as origens de uma tradição própria, já que existiria em função dos fatores mesológicos tropicais, transparecendo a cultura do povo. A arquitetura da época da colônia tornava-se, pois, referência maior ao projeto de retomada da tradição: além de representar o início de algo que poderia ser reconhecido como nacional, essencialmente “nosso”, tal arquitetura passava a conectar a curta história

do Brasil a um passado mais amplo, a uma antiguidade que reafirmava o país enquanto nação.

Na década de 1920, as ideias de Marianno e Severo propagaram-se nos principais jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, sendo consideradas medidas eficazes à recuperação da tradição e à consolidação da nacionalidade. Várias foram as vozes que compactuaram com esse ideais e ajudaram a construir algo como um discurso arquitetônico que traçava um imaginário de povo, de nação, de história. Arquitetos e intelectuais como Fernando de Azevedo, Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Lucio Costa, Raphael Galvão, entre outros, colaboraram com a campanha nacionalista inaugurada por José Marianno e Ricardo Severo. Esperava-se que um novo estilo arquitetônico restabeleceria princípios estéticos surgidos com a arquitetura do período colonial. Esse novo estilo denominar-se-ia neocolonial, e sua prática ordenaria as cidades brasileiras, espantando a crise que afligia o presente. A ideia de arquitetura como medida de intervenção-remediação do tempo figurará como programa de re-descoberta (renascimento) do Brasil, de invenção de seu passado, presente e futuro.

1.2. Origem e Renascimento

De acordo com Ricardo Severo (1917), a nação portuguesa descendia de uma tradição que remontava às primícias da civilização mediterrânea. Os portugueses, sua arte, seus costumes, suas características morais e físicas provinham do mesmo núcleo de onde teriam surgido os povos da antiguidade, como gregos, romanos, mouros e celtas. O que determinava tanto a raça quanto as formas artísticas seria a perfeita adaptação ao meio em que estes fenômenos se davam, ou seja, sua adequação ao clima e aos materiais disponíveis. Severo justificava a contiguidade entre a antiga arquitetura romana, por exemplo, e as primeiras manifestações arquiteturais ibéricas na medida em que as considerava resultado do mesmo ambiente. O espaço mediterrâneo, uma vez apresentando materiais e condições climáticas semelhantes em todo o seu domínio, exigiria para cada civilização respostas técnicas parecidas. Ainda que houvesse diferenças entre tais arquiteturas, estas só poderiam

ser compreendidas em termos formais e não estruturais, isto é, como variações criativas sobre princípios construtivos permanentes.

Desde sua origem pré-grega, a arquitetura mediterrânea vinha evoluindo de modo a caracterizar um conjunto de povos dentro de um campo de variáveis limitado. Esse conceito de evolução dizia respeito a um processo transformador por meio do qual os povos imprimiam sua personalidade na matéria; ao modo específico como, herdando as técnicas de seus antepassados, cada civilização se utilizava dos mesmos materiais para se adaptar ao mesmo território. Se a forma de adaptação variava de povo para povo, o substrato histórico do qual os povos nasciam seria comum, portanto todos seriam frutos da mesma tradição. Porém, esta tradição teria sido silenciada durante a Idade Média, para renascer no século XVI. A Renascença representaria o momento em que a verdadeira tradição mediterrânea despertara de seu longo sono medieval. Depois do renascimento neoclássico do século XVI, Severo referia-se aos séculos XVII e XVIII como o ponto alto da renascença, ressaltando a liberdade e a “exuberância” do Barroco em contraposição à “frieza hierática da arte clássica”. Este período coincidiria, no mais, ao esplendor da arquitetura lusa. Após a libertação do jugo espanhol, em 1640, Portugal teria alcançado condição plena ao desenvolvimento de uma arte pura, sem influências estrangeiras (SEVERO, 1917).

No caso do Brasil, Ricardo Severo considerava o início da colonização como ponto de partida do estilo arquitetônico nacional. Embora indicasse as origens da arquitetura brasileira no século XVI, seria no final do século XVII e começo do XVIII, sob a ascendência determinante do elemento português, que teria se dado o ápice estético da arquitetura brasileira. Esta era compreendida como filha legítima da tradição portuguesa, e, por conseguinte, uma ramificação da linhagem mediterrânea. A arquitetura tupiniquim teria surgido exatamente no período colonial, germinada pela matriz lusitana; suas formas seriam resultado da adaptação aos trópicos de princípios técnico-construtivos centenários.

A arquitetura lusa teria ganhado feições de brasilidade a partir da arquitetura das missões jesuíticas, no século XVII, alcançando seu auge plástico ou artístico em meados do século XVIII, e tendo nas figuras de Aleijadinho e Mestre Valentim³³, e nas

³³ Aleijadinho e Mestre Valentim foram escultores, arquitetos e entalhadores que viveram no Brasil na segunda metade do século XVIII, o primeiro, em Ouro Preto, o segundo, no Rio de Janeiro. Aleijadinho foi

idades de Ouro Preto, Salvador, Olinda e Rio de Janeiro, seus maiores representantes. Desse modo, o cerne da arquitetura brasileira já estaria contido nas primeiras construções portuguesas erigidas no século XVI; sua maturação teria se dado com a atuação dos jesuítas a partir do século XVII, alcançando excelência artística na segunda metade do século XVIII; sua origem residiria, enfim, na milenar arquitetura romana, da qual teria retido os principais elementos para se adaptar ao clima tropical.

O ambiente físico e moral em que se formou o indivíduo e se desenvolveu a civilização lusitana preparou-lhes o sucesso que alcançaram pelas costas e planaltos da América brasileira. As suas formas tradicionais aqui se estabeleceram com naturalidade, enraizando-se e proliferando, e sobretudo conservando, como na velha metrópole, a mesma virtude dominante de resistência à invasão destruidora de influências estrangeiras. É portanto ao período histórico da colonização portuguesa que temos de ir procurar as origens da arte tradicional no Brasil (SEVERO, 1916a, p. 49).

A tradição se ramifica (se transforma) para se adaptar a novas condições mesológicas. Na periodização de Severo, o colonial de Aleijadinho é a primeira manifestação autenticamente brasileira, momento em que a técnica arquitetônica portuguesa teria se adaptado com maestria ao meio e aos materiais encontrados no novo continente. O colonial setecentista marcaria a consolidação de um novo estilo porque além de ter sido fruto de uma adaptação em perfeita harmonia com o meio ainda arrebataria uma dimensão única de excelência artística. A adaptação da tradição lusa ao ambiente tropical teria sido marcada pela simplificação dos modelos metropolitanos devido às limitações materiais e econômicas da empresa colonizadora. Por outro lado, estas mesmas dificuldades determinariam a concepção de um vocabulário original: a rigidez do meio e os recursos reduzidos teriam forçado os colonizadores a desenvolverem uma arquitetura *sui generis*. Embora mais rudimentar, já que o meio e as condições materiais assim o exigiam, a

autor de famosas obras sacras, como as igrejas de São Francisco de Assis de Ouro Preto e de São Francisco de Assis de São João Del Rei. Valentim foi autor do Passeio Público, o primeiro parque do Rio de Janeiro, construído entre 1779 e 1783, além das obras de decoração da Igreja de Nossa Senhora do Carmo e da Capela do Noviciado, na igreja de São Francisco de Paula, todas no Rio. Cf. CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999; MARIANNO FILHO, José. *Os três chafarizes de Mestre Valentim*. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1943e; MARIANNO FILHO, José. *O passeio público do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1943d; MARIANNO FILHO, José. *Antônio Francisco Lisboa*. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1945.

arquitetura desenvolvida na colônia mantinha seus vínculos com a tradição lusitana e inaugurava a história do povo nascente.

Claro é que, sendo apoucados os meios, elementares as necessidades, as artes e as indústrias limitaram-se a esse meio circunscrito de formação e desenvolvimento. A habitação reduziu-se ao abrigo do lar, adaptando as suas formas à natureza dos materiais e do clima; a povoação aconchegou-se em torno do primitivo templo, cuja proteção foi durante longo período a única guarda da primeira colônia, e distribuiu-se conforme a disposição do terreno, serpenteando as suas ruelas pelos vales ou rodeando as encostas, adquirindo esse caráter pitoresco que só dá a perfeita coesão entre a obra do homem e da natureza, essa harmonia que constitui o caráter regional da arquitetura de uma aldeia ou vila (SEVERO, 1917, pp. 399-400).

O modelo lusitano teria servido de base ao estilo brasileiro como um todo. As diferenças não excluía as afinidades estilísticas que as variações arquitetônicas pudessem ter. A singularidade destas arquiteturas denunciava o diálogo histórico e estilístico que elas necessariamente entabulavam. Severo pregava a ramificação da arquitetura lusa no Brasil a partir de sua adaptação e transmutação. As ramificações não significavam rompimento, mas continuidade da tradição secular.

A reprodução dos tipos portugueses é aqui acentuada; para muitas das obras vieram até da metrópole os próprios materiais; um exemplo curioso dessa adaptação, em um caso exótico, é a frontaria da ordem 3^a de S. Francisco (Bahia), cujo traçado, estilo e feitio da escultura estão representados na cadeiral da Igreja da Vitória, no Porto. Parecem obra do mesmo entalhador. E neste particular a nossa série tradicional teria em Portugal uma riquíssima documentação (SEVERO, 1917, pp. 410-411).

No entanto, como dito anteriormente, a tradição brasileira, que se encontrava em franco processo de maturação, teria sido interrompida a partir da vinda da Missão Francesa no começo do século XIX. Tem-se assim o período de amadurecimento da tradição, depois o momento do seu clímax estético, e logo em seguida sua brutal interrupção. O período que vai desde a primeira metade do século XIX até o momento em que Ricardo Severo se pronuncia desempenhava o papel do falso e do impuro. Este intervalo seria o lapso em cujas extremidades situar-se-iam a idade de ouro e a possibilidade de renascença. O significado do período oitocentista no discurso de Severo

era estratégico: ao marcar negativamente o sepultamento da tradição, acabava servindo de motivação ao seu renascimento e à depuração do presente em sua natureza temporal autêntica. Severo estabelecia uma linha evolutiva onde, a partir da origem portuguesa, suceder-se-iam a idade dourada da arquitetura brasileira, a centúria de seu esquecimento e, enfim, a era de sua renascença. O século XVIII encarnou a imagem de uma antiguidade propriamente brasileira, e caberia à geração de Ricardo Severo cumprir a retomada da tradição através do estudo desta antiguidade.

Quem hoje percorrer os arrabaldes ou as capitais brasileiras não encontra, como já foi dito, um único desses tipos antigos tradicionais; e o que se edifica é vazado nos mais diversos moldes de gosto estrangeiro; raros são até os exemplares que se adaptam às condições naturais e locais do clima; a tradição perdeu-se; e o que se vê, por exemplo, na vizinha e moderna cidade de Santos, constitui um caso expressivo dessa desorientação. Surpreende ainda mais o aspecto dos seus parques e jardins, onde pareceria mais difícil a contrafação e onde a natureza deveria ser de verdade a brasileira; o seu plano, porém, é ainda como em Londres, Berlim ou Viena, e parece que dessas chatas “pelouses” de “grass-green” para sempre emigrou a opulenta, variegada e radiante flora brasiliense, que é o assombro dos outros povos.

Tal é, senhoras e senhores, o efeito danoso dessa corrente cosmopolita e desnacionalizadora (SEVERO, 1916a, pp. 78-81).

A corrente “cosmopolita e desnacionalizadora”, que obliterou a tradição em cidades como Santos, São Paulo e Rio de Janeiro, assim era denominada porque não teria nascido da linhagem luso-mediterrânea – teria outra origem, estranha ao meio (Londres, Berlim ou Viena), e, conseqüentemente, não se adaptava “às condições naturais e locais do clima”. A famigerada “corrente” era corpo estranho responsável por toda a crise do presente. Desde as primeiras décadas do século XIX até a década de 1920, a arquitetura nacional autêntica estaria esquecida, em estado de latência, aguardando por seu renascimento.

O que Marianno chamou de “o problema arquitetônico nacional” reverberava, em linhas gerais, os enunciados de Severo. Marianno também entendia que o presente passava por uma crise e que o esquecimento da tradição seria a causa dessa desorientação histórica. Sua perspectiva aproximava-se daquela exposta pelo engenheiro português no artigo “Arte Tradicional no Brasil”. Marianno defendia que a tradição ibérica se amoldara ao território brasileiro, engendrando nova tradição. Da mesma maneira, as linhagens moura

e latina teriam se condensado na península para gerar a arquitetura lusitana. O que ressalta desse discurso é a imagem de uma árvore genealógica. Essa árvore encerra-se em um agrupamento de elementos (como “genes” arquitetônicos) que vicejam conforme as imposições do meio. Nesse sentido, a arquitetura seria força vital, em harmonia com as leis da natureza. Os elementos construtivos desenvolvidos pelos antigos povos árabes e latinos teriam se adaptado ao território brasileiro por terem se originado em meios supostamente parecidos com o ambiente tropical – todos seriam a resposta a climas quentes e úmidos.

A concepção de arquitetura mesológica pode ser apreciada quando Marianno analisa a arquitetura praticada em Pernambuco durante o período de dominação holandesa, no começo do século XVII. Para o autor, este seria momento de suspensão da evolução arquitetônica nacional. Por ter se originado em condições mesológicas bastante distintas, a arte de construir holandesa não corresponderia às exigências do clima brasileiro. A arquitetura batava seria essencialmente imprópria, isto é, estrangeira. Marianno sugeria que o sucesso do domínio português sobre o território americano devia-se à tradição arquitetônica de origem árabe e romana, que teria facilitado a empresa colonizadora nos trópicos.

A impregnação da influência muçulmana haurida através dos árabes que dominaram Portugal deve ter tido início na Bahia e em Pernambuco, logo no começo do século XVII. Quando os holandeses chegaram ao Recife, o povo vivia à moda oriental. O longo episódio da dominação holandesa impediu durante alguns decênios o livre curso das naturais tendências do povo. De sorte que, reconquistada a terra pelos seus heroicos defensores, pernambucanos, paraibanos e portugueses, a tradição arquitetônica sofreu um verdadeiro colapso, não tendo podido reconstituir-se dentro do mesmo espírito tradicional. Entretanto, os monstruosos sobradões do Recife ainda vieram a suportar, na última metade do século XVII, balcões e adufas de caráter oriental. No Rio de Janeiro, não tendo a arquitetura sido perturbada na sua natural evolução, manteve ininterruptamente as influências árabes, exteriorizadas nas composições externas de carpintaria, além de outras de diferente caráter (MARIANNO FILHO, 1943c, pp.42-43).

Segundo Marianno, a partir da atuação jesuítica, a arquitetura brasileira teria se emancipado de suas matrizes lusas, adquirindo feição própria. Por isso, não seria correto chamar a arquitetura brasileira do período colonial de barroca, mas sim de jesuítica: enquanto a primeira definia-se essencialmente pela linha curva e pelo movimento, a segunda caracterizava-se, ao contrário, pelos traços retilíneos e pelo partido estático e

pesado, composto em sóbrias proporções. No século XVIII, a corrente ibérica de origens moura e latina teria se individualizado (se nacionalizado) em arquitetura brasileira. Nesse esquema, a história é feita por etapas ou épocas que se sucedem num contínuo linear. A passagem de uma época a outra se daria de modo sutil. As mudanças seriam tão lentas e imperceptíveis que não se poderia falar em transformação ou ruptura. O caminhar das tradições não comportaria mudanças bruscas. No caso da arquitetura brasileira, a ruptura deste vagaroso processo evolutivo teria ocorrido somente no começo do século XIX, pelo estabelecimento da Missão Francesa e o conseqüente surto das vogas estrangeiras (MARIANNO FILHO, 1943c).

A circunstância de ter sido o Brasil descoberto e colonizado por uma raça cuja arquitetura se plasmara sob a influência de fatores geográficos semelhantes – pelo menos em essência – aos que predominam de modo geral no quadro geológico brasileiro, concorreu indubitavelmente para a rápida formação do tipo arquitetônico nacional. De fato, a história da arte brasileira não encontra indício algum de qualquer espécie de obstáculo à aclimação do velho estilo português às necessidades da nação. Ao contrário, de tal modo a arquitetura portuguesa se ajustou, desde o primeiro momento, ao cenário tropical, que nós temos a impressão de que ela foi feita sob medida, de acordo com as nossas elementares exigências mesológicas. (...)

O cenário natural brasileiro, quente, luminoso, exposto a chuvas copiosas, estava a exigir um gênero de arquitetura capaz de lutar contra esses fatores mesológicos. O colonizador português, velho amigo do sol, trouxe para a terra brasileira a experiência secular da raça, haurida no contato com as civilizações orientais, e instruída, sobretudo, na experiência mourisca. (...) Aos colonizadores foi preciso apenas ajustar a experiência ancestral obtida durante séculos à custa do labor de gerações passadas, ao caso brasileiro. Mas não fugindo à regra geral, era inevitável que o velho padrão arquitetônico peninsular subitamente transplantado para o cenário tropical viesse a sofrer as influências do meio cósmico e social preponderantes no quadro geográfico da nação. (...)

A transição do tipo reinol ao tipo brasileiro, a submissão da planta ao nosso padrão de vida, fez-se tão insensivelmente, que a expressão “colonial” ainda serve para designar, de maneira global, todas as formas arquitetônicas que ocorreram desde a época do descobrimento, até o episódio do Ipiranga. Não é, pois, de admirar que o caráter próprio da raça, que a sua marcada individualidade comece a acusar, nos nobres padrões arquitetônicos que encheram de nobreza as velhas cidades brasileiras, até começos do século XIX (MARIANNO FILHO, 1943a, pp. 9-10).

O colonial designaria as formas arquitetônicas legítimas que ocorreram desde a época do descobrimento até início do século XIX. O estilo colonial seria o exemplo típico de arquitetura brasileira, pois testemunharia em suas formas a história da adequação aos

trópicos de elementos provenientes da tradição portuguesa milenar. Feito um organismo, o desabrochar de tais formas seria imperceptível, e seu ritmo transmitiria um ideal de estabilidade. O que teria garantido a individuação desse organismo, a evidência do “caráter próprio da raça” ou do “próprio espírito nacional”, seria esse movimento parcimonioso de “aclimatação do velho estilo português” às “nossas elementares exigências mesológicas”, como se a arte e a arquitetura, enquanto práticas determinadas por um conjunto fixo de variáveis (o “cenário” mesológico) fossem predestinadas a uma realidade formal conseguida a duras penas, e como se a nação, enquanto destino inelutável de um povo, somente se realizasse nesse quadro rígido da mesologia. A valoração do colonial como origem dar-se-ia justamente porque esse estilo – prova do processo de acomodação da arquitetura lusa aos fatores mesológicos locais e às necessidades da raça – pertenceria a uma temporalidade fundante. Portanto, a invasão do ecletismo, no século XIX, viera perturbar esse equilibrado e lento processo de formação da tradição arquitetônica nacional. A proposta de renascimento basear-se-ia na retomada dessa marcha evolutiva a partir da redescoberta da arquitetura dos tempos de colônia. Tradição denotava, aqui, o fluxo ordenado do tempo, no interior do qual se desenrolaria manifestações identificadoras da coletividade.

O movimento expansivo da humanidade, as lutas de raças e de religiões, a interferência de civilizações diversas, não conseguem apagar por completo esse caráter elementar que a obra de arte primeiramente gerada adquiriu em cada grupo humano, dentro de seu ambiente criador. Esta fixidez de caracteres físicos e morais – que determina a raça –, esta solidariedade de caracteres sociais – que são distintivos da coletividade –, assinalam a trama rudimentar da sua origem e da sua hierarquia, qualquer que seja o estado de adiantamento da sua civilização. Na arte arquitetural, mais do que em outras, à vista experimentada dos que a professam, não se esconde – qualquer que seja o estilo e a época – a característica basilar de formação, indicando a sua mais longínqua proveniência.

É graças a essa cadeia tradicional das manifestações humanas, em que perdura o caráter original que o homem imprimiu à sua primeira obra, que se reconstitui a história de toda a obra de uma família, tribo, povo ou nação, através do labirinto tumultuoso da história universal. São as manifestações sociais expressas no mesmo idioma falado, na própria linguagem das artes, na identidade dos mitos, religiões, usos e costumes, que constituem dentro de um organismo social a sua TRADIÇÃO, o sangue vivificador que é impulsionado do coração, situado no mais íntimo do núcleo ancestral, levando até as zonas periféricas mais distantes a pura nobreza original, o caráter homogêneo da sua estirpe étnica.

A arte que exprime essa história evolutiva de um organismo social, e nos conserva o cunho indelével da sua ascendência, o caráter dominante do seu ser

moral, essa é a sua ARTE TRADICIONAL. Não se manifesta por vezes nas grandiosas produções que constituem os monumentos da sua história – em que influências estrangeiras se acentuam ou predominam –; tem formas mais rudimentares de expressão e demonstra-se nas modestas expansões da alma popular; demora junto às origens e manifesta-se nas artes humildes do povo, em cujos artefatos, da mais singela e rude fatura, se vazam os mais puros elementos das obras primas de uma nação (SEVERO, 1916a, pp. 41-43).

A tradição conjugaria movimento e fixidez: ao mesmo tempo em que possuiria um mecanismo evolutivo, sua expansão geraria uma série de caracteres físicos e morais permanentes. Esse movimento pautava-se no conceito de origem. Enunciados como “característica basilar de formação”, “caráter elementar”, “ambiente criador”, “núcleo ancestral”, “estirpe étnica”, ancoravam-se na ideia de origem, que seria o estado de pureza em que permaneciam as obras autênticas não obstante as influências estrangeiras que poderiam, por vezes, desequilibrá-lo. Com efeito, a arte brasileira e mais especificamente a arquitetura teriam se originado da tradição secular mediterrânea e conquistado, pelo legado dessa tradição, status próprio de pureza. As noções de renascimento e origem eram interfaces da ideia de tradição: só poderia renascer o que um dia originara-se. O original definiria o povo na medida em que o diferenciaria de outrem, que o fizesse singular. O predicado original negaria o que não pertencesse ao caráter do povo, tudo que lhe fosse falso e estrangeiro. Para Severo e Marianno, o colonial marcaria momento de originalidade e por isso deveria nortear o renascimento da tradição. Renascimento este que seria nova origem. A ideia de origem captaria a verdadeira ordem do tempo: pela origem, o passado sacralizar-se-ia como antiguidade, o presente, como renascença, e o futuro se tornaria horizonte de renovação contínua da tradição. Na origem, cada povo assumiria características, físicas e fixas, que por todo devir determinariam sua identidade.

O conceito de origem segundo Severo e Marianno introduz uma espécie de onipresença na história; seria potência responsável por seu começo, suas ramificações e até mesmo seu fim³⁴. A origem, nesse prisma, é essência, espírito permanente a engendrar as várias formas sociais do tempo. Como princípio ontológico, a origem não apenas germina o

³⁴ “Para dominar o tempo e a história e satisfazer as próprias aspirações de felicidade e justiça ou os temores em face do desenrolar ilusório ou inquietante dos acontecimentos, as sociedades humanas imaginaram a existência, no passado e no futuro, de épocas excepcionalmente felizes ou catastróficas e, por vezes, inseriram essas épocas originais ou derradeiras numa série de idades, segundo uma certa ordem” (LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p.283).

início de um povo, mas determina as temporalidades específicas de sua história, expressando-se na arte, no corpo, na moral, nos costumes, na raça, etc. O conceito de origem busca elidir das relações humanas o acaso e o contingencial, o imponderável, pela imaginação de um *éthos* determinante do tempo histórico. Trata-se do espaço onde habitam fundamentos que planejam e geram este tempo. A origem, assim, é rotina, destino e herança; configura valores inalienáveis que ordenam e dão sentido às ações e à experiência que cada coletividade tem do tempo (seja a nação, o povo, a raça, a comunidade, a civilização, etc.). A origem é o conceito que permite a um sujeito histórico específico (neste caso, a “nação”) autonomizar-se do fluxo caótico do mundo para, voltando-se a esse mesmo mundo, temporalizá-lo de modo seguro e coerente; desse modo, organiza-se a história segundo sistemas de inteligibilidade preestabelecidos, pelo encadeamento causal e necessário das épocas, a fim de que todos os indivíduos se convençam da sua rígida funcionalidade e orientem suas ações conforme essa crença. Neste caso, a imagem original é traçada à maneira mesma das configurações míticas, porém, diferentemente destas, a ideia de origem em questão implica o tempo histórico: ela é historicizada, tornando-se, apesar do oximoro, um mito histórico³⁵. À diferença dos mitos lendários que controlam o tempo de sociedades ditas primitivas, o mito moderno da origem existe dentro dos limites da história, e informa tanto o legado quanto a fortuna de cada povo³⁶.

³⁵ “O passado revelado desse modo é muito mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ascendendo até ele, a rememoração não procura situar os acontecimentos em um quadro temporal, mas atingir o fundo do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual saiu o cosmo e que permite compreender o devir em seu conjunto” (VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.141).

³⁶ “Um mito sempre se refere a eventos passados, ‘antes da criação do mundo’ ou ‘nos primórdios’ – em todo caso ‘há muito tempo’. Mas o valor intrínseco a ele atribuído provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também formarem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro. (...) Nada se parece mais com o pensamento mítico do que a ideologia política. Em nossas sociedades contemporâneas, talvez ela apenas o tenha substituído. Pois o que faz o historiador quando evoca a Revolução Francesa? Refere-se a uma sequência de eventos passados, cujas longínquas consequências certamente ainda se fazem sentir, através de toda uma série, não reversível, de eventos intermediários. Mas, para o político e para aqueles que o escutam, a Revolução Francesa é uma realidade de outra ordem, uma sequência de eventos passados, mas também um esquema dotado de eficácia permanente, que permite interpretar a estrutura social da França contemporânea e os antagonismos que aí se manifestam, e entrever grandes linhas de evolução futura” (LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, pp.224-225). Para usar palavras de Walter Benjamin, “Somente um observador superficial pode negar que existem correspondências entre o mundo da tecnologia moderna e o mundo arcaico dos símbolos da mitologia” (BENJAMIN, 2007).

O mito de origem opera como agente regulador das relações sociais e sua vigência é crucial à instituição e reprodução de um tempo histórico que se quer ordenado, inteligível. O presente adquire autenticidade ao descobrir-se descendente direto de uma origem cuja natureza “rudimentar” ou primeva não se pode corromper sob pena de extraviar o próprio presente (se se aniquila o princípio, tudo que dele se origina será aniquilado). O mito de origem territorializa os tempos históricos dentro daquele espaço antigo e incorruptível destinado a cada coletividade. Quanto mais longínqua a origem, maior a sagração de sua história. A origem remota comprova a força de permanência de um povo ao longo dos séculos; confirma, ademais, o tempo como artífice de monumentos inabaláveis. A história, assegurada pela antiguidade de sua recorrência, se torna manifestação constante da origem e, como tal, também uma obra de originalidade. Por isso, a origem não reside num *locus* a-histórico ou atemporal, mas adentra o horizonte do tempo histórico ainda que suas fronteiras estejam sempre em movimento a procura do ponto mais antigo – daí talvez sua autoridade, pois, simultânea e paradoxalmente, a origem materializa, prefigura e ultrapassa suas próprias formas de registro. A eficácia da imagem primordial à ordenação do tempo consiste em conceber e apresentar cada passado, presente ou futuro em sua inexorabilidade, singularidade e permanência.

No discurso tradicionalista, os cem anos que separavam a tradição de seu ressurgimento perfaziam o hiato que destacava do fluxo do tempo a antiguidade brasileira – uma idade de ouro onde se teria formado a nacionalidade – e a era hodierna. O presente autêntico tornava-se palpável ao se livrar desse “tempo morto”, esses cem anos de congelamento da tradição, e reaver as referências do passado remoto. A autenticidade do passado antigo consistia em anteceder um período inautêntico; a autenticidade do presente consistia em suceder o mesmo período. Estabelecendo esse hiato, se construía um presente com conteúdo e sentido, enraizado em densa formação histórica. Renascimento significava, pois, evocar a antiguidade nacional, atestada nos remanescentes arquitetônico oriundos do passado distante, para que, a partir dessa evocação, se procedesse à ordenação do presente

autêntico³⁷. A noção de renascimento assinalava, assim, o desejo de re-integrar a nação ao seu tempo próprio, ao seu “meio local e tradicional”; pressupunha a existência de uma esfera ordenada do tempo onde repousariam os fundamentos e os caracteres originais da nação (o que lhe fosse “próprio”). Aqui, a nação era compreendida como entidade natural, organismo que se desenvolve mediante um processo histórico evolutivo, produtor de manifestações estéticas, expressões religiosas, códigos sociais, etc. O renascimento seria o dispositivo que recolocaria esse organismo em sua correta evolução, restaurando a ordem originária. O conceito de renascimento previa a reintegração do presente desvirtuado às suas origens, *locus* de ordem e estabilidade. Renascer seria re-originar-se: ação pela qual o organismo debilitado recuperaria sua saúde originária, retornando a seu estado ideal-natural. A díade origem-renascimento indicava, portanto, a passagem do estrangeiro ao nacional, do externo ao interno, do informe ao formalizado, do impreciso ao caracterizado – instante em que as forças de uma tradição imemorial se amoldariam “por completo às condições mesológicas nacionais”. Essa passagem coincidiria com a história. A história seria o processo de tipificação ou caracterização da identidade brasileira por meio da dinâmica origem-renascimento. Dinâmica esta que pontuaria o processo de nacionalização de uma tradição arquitetônica milenar.

Depois de mapear as origens da arquitetura brasileira, restava explicitar seus elementos formais e dizer como seu renascimento se daria. Estava em jogo a busca de uma ordem formal que fundamentasse a renascença brasileira. A arquitetura não seria autêntica quando não seguisse as leis da tradição. As correntes falsas teriam se originado no estrangeiro e não descenderiam da estirpe mediterrânea. Logo, as edificações com “cunho estético” ou “caráter próprio” seriam aquelas originadas das antigas tradições mouras e latinas. Porém, como reconhecer esse “caráter próprio”? Quais seriam as formas originais, próprias à brasilidade? E qual a relação dessas formas com a ordem temporal que se procurava instaurar?

Segundo José Mariano e Ricardo Severo, por deparar-se com fatores climáticos mais ásperos, a tradição arquitetônica ibérica teria resultado em formas distintas no Brasil.

³⁷ Como afirma Le Goff (2003), “o Renascimento cria o conceito de idade Média, necessário apenas como forma de preencher o fosso entre os dois períodos positivos, plenos, significativos, da história: a história antiga e a história moderna”.

Em contato com as condições mesológicas tropicais, a arquitetura de extração portuguesa e mediterrânea se transformara: as paredes tornaram-se mais espessas para combater o calor; suavizara-se a inclinação dos telhados para melhor escoar as águas das chuvas, mais frequentes e mais volumosas que na península Ibérica; longos beirais foram construídos para proporcionar maior sombra e reduzir o calor; e, ainda para amenizar a ação do sol, instalaram-se no corpo do edifício as varandas, ou alpendres (MARIANNO FILHO, 1943c).

Se em Portugal formara tradição o uso de pormenores de fundo mulçumano, destinados a corrigir a aspereza do sol e a excessiva luminosidade ambiente, aqui eles eram solicitados com maior razão. O problema se apresentava entre nós como que exaltado pelas condições mesológicas da nação. As providências tiveram de ser, por isso mesmo, mais severas, de modo a atender às imperativas solicitações locais. De sorte que o uso das práticas orientais criadas para a defesa contra o sol, não só se tornou mais frequente, como se revestiu de certa brutalidade, em relação às expressões congêneres peninsulares. Enquanto que em Portugal e na Espanha, os atributos externos da arquitetura popular podem ser levados – pelo menos em grande parte – à guisa de faceirice, entre nós eles se justificam plenamente, em virtude da violenta ação dos raios solares (MARIANNO FILHO, 1943c, pp.14-15).

Nas palavras de Marianno, os “pormenores de fundo mulçumano” não apenas acomodaram-se às condições encontradas no Brasil, mas também se transformaram de acordo com essas mesmas condições. No novo território, o legado mouro se revestiu de certa brutalidade, além de ser empregado com maior frequência, conforme as demandas mesológicas do novo continente. A consequência formal dessa adaptação poderia ser notada na brutalização dos elementos herdados: enquanto em Espanha e Portugal os elementos de combate ao calor, como as rótulas, os balcões e alpendres, foram utilizados “à guisa de faceirice”, ou seja, enquanto motivos apenas decorativos, no Brasil esses mesmos elementos adquiriram função vital, uma vez que o calor aí encontrado era muito mais rigoroso que na latitude peninsular. Essa transmutação que pontua a passagem do modelo reinol a formas propriamente brasileiras pressupunha uma ideia de filiação e buscava provar a utilidade e vitalidade dos elementos herdados, seu poder de adaptar-se ao novo território e germinar nova história.

A arquitetura brasileira teria sido gerada pela arquitetura lusitana, que por sua vez filiar-se-ia às tradições mulçumanas e latinas. Nesse processo natural, a arquitetura se manifestaria primeiramente como mecanismo gerador e mantenedor da vida em sociedade, não como objeto artístico. Aqui, o conceito de artístico dizia respeito ao aspecto externo e decorativo, tidos como supérfluos. A arquitetura independeria da aparência externa, da ornamentação. A qualidade arquitetural de um edifício seria, antes, medida pelo seu espaço interno. A essência da arquitetura estaria em sua estrutura, que significaria proteção e estabilidade. A relação entre interior e necessário, ou elementar, contrapunha-se à noção de um exterior de somenos importância. A arquitetura surgida no período colonial seria a prova definitiva da existência de uma arquitetura brasileira por ser desprovida de ornamentação e se restringir aos elementos estruturais. A arquitetura colonial constituiria o núcleo da arquitetura brasileira porque sua forma seria a tradução direta e depurada do ambiente caótico em espaço ordenado, do meio inóspito em interior protegido. O elemento artístico, associado à decoração das fachadas, estaria vulnerável às modas efêmeras, às fantasias do arquiteto, enquanto a estrutura comportaria o núcleo real e permanente das edificações. O que permitiria à arquitetura reproduzir-se no tempo e diversificar-se no espaço seria sua estrutura sempre adaptável: conjunto de técnicas e elementos que se combinariam em função de imposições mesológicas específicas.

Não me preocupo com as virtudes artísticas, com o encanto das linhas, ou o esplendor dos detalhes, por meio dos quais se expressam os estilos arquitetônicos. O que eu busco, são as qualidades orgânicas, as virtudes sadias, os fundamentos estruturais dos quais resultam a perfeita concordância do sentimento arquitetônico com a alma da nação. As necessidades do homem, a noção que ele tem do próprio conforto, a harmonia de seus hábitos com as coordenadas mesológicas e sociais, essa é que são as linhas mestras eternas de todos os sistemas arquitetônicos de fundo racial. A função do estilo é simplesmente traduzir em beleza as qualidades fundamentais, que as verdadeiras arquiteturas possuem em ser, e que se podem também expressar de forma humilde, mas nem por isso menos expressivas, nas manifestações elementares, através das quais os elementos e a estrutura do próprio sistema se apresentam sem o menor disfarce (MARIANNO FILHO, 1943a, p.64).

A natureza da arquitetura estaria em seu caráter utilitário. A forma arquitetônica espelharia as necessidades elementares de habitação e dominação do território, não se submetendo a preocupações de cunho artístico. O estilo colonial seria autêntico porque

exemplificaria o processo de adaptação da tradição lusa ao novo continente, não por haver seguido doutrinas artísticas. O fator mesológico-funcional antecederia o artístico, e a essência da arquitetura não repousaria sobre ideais de beleza, mas numa estrutura ordenadora fundamental à existência de um povo. A arquitetura autêntica era vista, enfim, como força espontânea a vicejar em razão de fundamentos mesológicos e técnicos e independente das “invenções” do arquiteto.

A arquitetura revelava-se como sistema lógico integrado à natureza, cuja função seria a de suprir as necessidades humanas de proteção e conforto. As “qualidades orgânicas” ou os “fundamentos estruturais” pesquisados por José Marianno seriam atributos desse sistema. No caso da arquitetura brasileira, se muitas vezes aconteceu de sua fatura ser bruta ou rude, foi para dar conta dos desafios que o território lhe impôs; mesmo simples e modesta, seria verdadeira, pois recordaria fielmente o processo de adequação do homem ao seu entorno. Concluía-se que a arquitetura colonial era autêntica por ser singela e simples, porque constituía a *forma* como os antepassados venceram as intempéries do clima e as limitações técnicas. Caberia ao estilo o papel secundário de traduzir em beleza essas qualidades fundamentais³⁸. O artefato arquitetônico poderia ter ou não estilo, mas para ser autêntico deveria sempre estruturar-se em uma meso-logia. Como “expressão do meio” (MARIANNO FILHO, 1943a), a arquitetura seria a metamorfose do ambiente hostil em habitat propriamente humano.

³⁸ “Não é demais repetir que as qualidades essenciais da arquitetura nacional, a sua serenidade, a robustez de seus atributos, a severidade de suas linhas, a harmonia de seus elementos estruturais, não dependem absolutamente da intervenção de qualquer requisito de caráter decorativo. Quanto muito eles podem enriquecer as fachadas, marcar de modo mais incisivo as linhas de fisionomia plástica do estilo, mas não lhe são essenciais. No estilo arquitetônico brasileiro, de fundo essencialmente romano, o que interessa é o partido da massa geral, vista em conjunto” (MARIANNO FILHO, José. História mal contada. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1929).

“No decorrer desta exposição não vos tenho mostrado senão formas de uma singeleza verdadeiramente primitiva. Não deveis chamar bárbara a essa arte, porque tem uma expressão de extrema modéstia; mas deveis guardar a impressão do caráter dominante que ela denuncia, pela continuidade lógica de suas formas, e pela sua permanência em todo o país, resistindo a todas as influências cosmopolitas de importação até aos meados do século XIX. E esse caráter não vale por ser português de origem; espanhol que fosse, italiano ou outro, mas latino, seria o único adaptável às condições físicas e morais do meio brasileiro; e por isso aqui tomou uma feição local, para não dizer desde já nacional” (SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo. In: SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA. *Conferências 1914-1915*. São Paulo: Tipographia Levi, 1916a, pp. 78-81).

Acompanhando a nacionalidade através de todas as etapas do seu ciclo histórico, a arquitetura nacional não podia deixar de traduzir rigorosamente os diversos estados de alma da vida nacional. Os fatores originários, que intervieram na conformação inicial do padrão arquitetônico não eram, como muito bem explicou o meu eminente amigo Ricardo Severo, de caráter rigorosamente artístico, por isso que as condições precárias da nacionalidade em formação não haviam criado o ambiente propício ao seu desenvolvimento. Durante toda a fase colonial, a nação não pôde gozar da tranquilidade indispensável à elaboração de um estilo perfeito de arte, para cujo surto se tornam necessárias circunstâncias sociais, até então pouco apreciáveis. Sem embargo, equacionado o problema da arquitetura às próprias condições humanas, rapidamente se tornaram possíveis a adaptação e a evolução dos moldes reinóis às exigências peculiares do cenário mesológico. Assim, durante os três primeiros séculos de dominação lusitana, se fundaram, à revelia de qualquer intenção artística, e longe da influência acadêmica, as bases de um sistema de arquitetura capaz de expressar e traduzir com lealdade as necessidades da raça em formação. Não importa indagar aqui – e o momento seria, por certo, inoportuno – se essa arquitetura ingênua e desprezível se revestiu do esplendor artístico que os críticos ociosos desejariam encontrar nas linhas de sua fisionomia plástica. Isso nada tem que ver com o problema em si mesmo. As arquiteturas não se nacionalizam pelos estilos; estes porém, dependem diretamente delas (MARIANO FILHO, 1943a, pp.58-59).

A arquitetura nacional somente teria atingido fatura artística com os jesuítas em meados do século XVIII. Se durante os primórdios não haveria ainda condições ao desenvolvimento de uma arquitetura artística, os modelos mediterrâneos foram moldando-se às exigências dos trópicos de modo a adquirirem, ao cabo de três séculos, feição tipicamente nacional. O problema não consistia em ver se a arquitetura brasileira era ou não dotada de valor artístico, mas em compreender o que fazia dessa arquitetura manifestação autêntica da história. Importava, sobretudo, apreender as características estruturais da arquitetura colonial: sua solidez, as proporções bem calculadas, o equilíbrio e a serena horizontalidade, a simplicidade e a economia criteriosa no uso da ornamentação, a lógica do partido que corresponderia à sua utilidade. Surgia assim a imagem de uma arquitetura despojada, sem decoração excessiva, cujas massas eram de tal modo sólidas e pesadas que acabavam comunicando um sentido de equilíbrio e proporção, próprio da longa tradição mediterrânea.

As condições do meio físico da península Ibérica não contraindicavam a continuação das praxes que a tradição consagrara. As qualidades principais da arquitetura brasileira que transparecem nitidamente nas formas primitivas dos séculos XVI-XVII foram sabiamente aproveitadas pelos jesuítas a quem devemos verdadeiramente a criação do estilo arquitetônico nacional(...).

Por isso, na arquitetura dos jesuítas, sacra ou profana, a inteligência antecede a arte; a lógica como que se antecipa à própria beleza. É uma espécie de arquitetura para uso interno bem diferente dessa que por aí vemos; linda por fora, e inabitável por dentro. A preocupação de condicionar-se ao ambiente físico justifica desde então a criação de detalhes e praxes que se tornaram depois tradicionais. A noção do belo foi sabiamente renegada ao segundo plano. Igrejas e conventos não chegam às vezes a nos apresentar nenhum interesse estético. Mas quanta coisa há a aprender nesses primitivos documentos arquitetônicos, nos quais já transparece o alto poder de observação sagaz, de par com o sereno raciocínio da inteligência! Há mais que admirar – tecnicamente falando – nesses velhos conventos de grossas paredes e janelas pequenas do que nos pedantes palácios de fancaria que envergonham nossas cidades (MARIANNO FILHO, José. As razões da arquitetura brasileira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1928).

A tradição interna se daria pela aclimatação/nacionalização da herança ibérica. Filiava-se, assim, a arquitetura nacional a congêneres mais antigas (árabes e latinas). O estilo brasileiro teria nascido da vertente lusitana que, por sua vez, herdara aos antigos conquistadores romanos e árabes aqueles traços estruturais permanentes. O enraizamento numa tradição secular assegurava legitimidade à arquitetura brasileira. O vínculo a uma linhagem de longa data, vale lembrar, fazia da nação um corpo preenchido de densidade histórica, sedimentado em uma identidade consolidada.

Severo e Marianno elencaram uma série de elementos característicos da tradição brasileira, filiando-os, sempre, aos modelos portugueses. Os elementos considerados tradicionais compreendiam telhados, portas, janelas, rótulas, varandas (ou alpendres), alcovas e pátios³⁹. A varanda e o telhado de quatro planos com telhas cilíndricas e amplo beiral estavam entre as principais provas de adaptação da tradição mediterrânea ao clima tropical, pois cumpriam a função de proteger os moradores do sol e do calor. As portas e janelas também carregavam as heranças estilísticas portuguesas, porém, sempre a partir de um desenho mais sóbrio, mais contido, conforme as determinações materiais e mesológicas apontadas. Outro motivo ressaltado como importante adaptação da centenária tradição aos trópicos era a gelosia ou rótula, elemento de origem árabe que cumpria a função de resguardar a privacidade e de coar a luz do sol para impedir que o calor

³⁹ Uma fonte importante aos estudos de José Marianno e de Ricardo Severo sobre arquitetura colonial portuguesa foi o livro de Jean Baptiste Debret, “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”. Cf. DEBRET, 1989. Severo e Mariano não citavam suas fontes, exceção feita à obra acima citada. Debret foi, seguramente, referência central à caracterização da arquitetura brasileira feita por Marianno e Severo. Talvez os poucos escritos de Araújo Vianna também. Mas, à parte essas fontes, não conseguimos encontrar mais nenhuma outra.

arreatasse a residência. O mesmo valeria para as amplas janelas, portas e alcovas, elementos herdados que colaborariam com a ventilação e ajudariam a quebrar o calor. O pátio central, muito usado na península Ibérica, e que remontaria à antiguidade romana, seria um dos elementos mais importantes da arte de construir brasileira, pois organizaria o espaço tendo em vista a eficiente circulação do ar e a amenização do calor (SEVERO, 1917; MARIANNO FILHO, 1943c).

A arquitetura colonial apresentaria elementos primordiais que comporiam o repertório eterno da tradição arquitetônica brasileira. As peças de sua estrutura constituiriam algo como um sistema ou vocabulário arquitetônico invariável. Para José Marianno, esse vocabulário se restringiria a um conjunto de elementos necessários à conformação da arquitetura dentro dos imperativos mesológicos. Como fatores constantes de uma equação, esses elementos seriam: o alpendre ou varanda, a gelosia ou rótula, o muxarabi, o pátio interno com logia, a telha arredondada (romana) e o azulejo. Respostas naturais às adversidades do clima e do território, tais elementos existiriam para combater o calor e amenizar a luminosidade, facilitar a aeração e o escoamento das águas pluviais. A fisionomia da arquitetura brasileira se reduziria, portanto, às logias (corredores que cercam o pátio interno) às rótulas e muxarabis que protegem as janelas e sacadas dos raios solares; ao uso de azulejos, alpendres, beirais e telhas onduladas. Nesse conjunto de signos fixos residiria a morfologia da arquitetura nacional, tanto nas construções civis, populares ou eruditas, como nos edifícios militares e eclesiásticos.

Alpendres ou varandas, por exemplo, são peças acopladas às fachadas que servem para amenizar o calor da casa, pois impedem que a luz do sol entre diretamente em seu interior. Os alpendres seriam fundamentais à boa saúde da casa brasileira: funcionariam como antessala aberta que permitisse a extensão da residência em espaço mais arejado. Segundo Marianno, o alpendre teria sido a versão erudita da copiara ou copiar indígena⁴⁰. À maneira dos alpendres, as copiaras ou copiares eram cortinas ou quebra-sóis instalados na entrada da choupana de modo a produzir um espaço externo ameno e aliviar o calor interno. O alpendre de extração mourisca seria, pois, um elemento cuja função coincidiria com a do

⁴⁰ No Brasil, mais especificamente no nordeste do país, a copiara ganhou o nome de copiar, que seria, no fim das contas, a mesma coisa que alpendre. Cf. MARIANNO FILHO, 1943a.

copiar Tupi. Ambos se assemelhariam por responderem à mesma exigência mesológica: combater o calor e tornar a casa mais fresca e confortável. A definição da arquitetura autêntica dependia da compreensão dos órgãos que fariam o organismo funcionar. O que importava a Marianno era a função desempenhada pelo elemento na constituição do todo arquitetônico⁴¹.

O material empregado na composição dos copiares nordestinos, folha de pindoba, de coqueiro africano, telhas de canal, esteiras, e até folhas de zinco, são elementos de que o homem se utiliza para atingir um determinado objetivo arquitetônico. E a prova de que a função deste importante detalhe construtivo independe do material empregado, está consignado no fato histórico de se terem utilizados os portugueses do vocábulo tupi copiar para nomear as alpendradas das casas terreiras dos engenhos de cana do séc. XVII, sendo posteriormente utilizado o mesmo vocábulo (pelo menos em Pernambuco e Alagoas) em lugar das expressões clássicas portuguesas: “alpendre” e “varanda”. Para que o copiar – qualquer que seja o material empregado – possa exercer sua função essencial é indispensável que ele seja coberto, de modo a interceptar os raios diretos do sol, e oferecer proteção às águas pluviais (MARIANNO FILHO, 1942a, pp. 12-13).

O copiar seria um dos elementos que integravam a ordem histórica da arquitetura brasileira. Poderiam variar suas formas e materiais, mas sua função permaneceria sempre a mesma (já que a mesologia seria invariável). Desse modo, a ordem histórica, inserida numa ordem mesológica, estabelecia um conjunto de signos fixos, eternos. A história seria evolução de tipologias derivadas de funções fundamentais. Cada época possuiria suas formas singulares, mas sempre fixadas em estruturas imutáveis. Cada forma se classificaria dentro de uma tipologia funcional e seria análoga às formas que cumpriram ou cumprirão a mesma função. O específico da época seriam os materiais e o conjunto de técnicas disponível. Portanto, permaneceria no decorrer do tempo uma ordem fixa. Apenas o estudo da história permitiria flagrar os fundamentos constantes dessa ordem. A pesquisa histórica consistiria em ver no singular de cada época aqueles princípios eternos que atravessariam os séculos⁴².

⁴¹ “À arquitetura se poderia aplicar com perfeito cabimento a sentença biológica: a função faz o órgão” (MARIANNO FILHO, 1943a, p.66).

⁴² “O horizonte da arquitetura brasileira está naturalmente, rigidamente, delimitado pelo quadro geográfico-social imutável nas suas linhas mestras” (MARIANNO FILHO, 1943a, p.67).

O que foi dito do alpendre/copiar vale para os demais elementos elencados por Marianno. A gelosia e o muxarabi, que são balcões de madeira instalados em janelas e sacadas respectivamente, atuam como cortinas incumbidas de filtrar a luz e reduzir o calor no interior das residências. De origem mourisca, esses elementos espelhariam as condições mesológicas do país. Assim também o azulejo (herança árabe), que impede que as paredes retenham calor; o pátio interno cercado por logias (herança latina), que assegura total ventilação ao imóvel; e a telha arredondada (herança romana), conhecida como telha canal, que possibilita melhor escoamento das águas pluviais. A partir do agenciamento desses elementos ter-se-ia uma casa completamente aclimatada ao meio. A casa era vista como obra em perfeita harmonia com as forças naturais: nela, o ambiente selvagem tornar-se-ia dócil e seguro. De encontro às telhas canais, a tempestade transformar-se-ia em mansas corredeiras; onde antes soprava um ar pesado e abrasador, haveria agora uma brisa leve e agradável a circular por meio das logias e do pátio interno; o alpendre aliviaria a construção com sua sombra, além de ampliar o espaço de vivência; as gelosias e muxarabis protegeriam a intimidade sem ferir a paisagem vista do interior; e os azulejos refratariam o calor incômodo (MARIANNO FILHO, 1943a).

Em que pese as variações no que diz respeito a materiais utilizados e soluções especificamente regionais, consideravam-se típicos todos aqueles edifícios que teriam seguido a mesma tradição, amparada sempre naquele grupo restrito de elementos construtivos. Para Marianno, a arquitetura brasileira possuía uma unidade caracterizada pelo partido simples, em que prevalecia a horizontalidade, as linhas sóbrias, as massas pesadas e equilibradas, o sentido de proporção. Os materiais resumiam-se a três: argila, madeira e pedra. Nas regiões onde faltava um deles, utilizava-se aquele disponível. As variantes regionais não feriam a unidade da arquitetura implantada em todo o território nacional.

Se na região do Nordeste, o homem lança mão da estirpe e das folhas da carnaubeira, para com elas compor suas toscas habitações, é pelo fato de não existirem no quadro geográfico regional os elementos clássicos de construção. Inversamente, nas regiões onde o granito é facilmente explorável, o homem volta inconscientemente à experiência ancestral, e se utiliza do elemento estático preferencial. Para a solução do problema construtivo, procura o homem a substituição dos elementos comuns pelos que lhe oferece o quadro geográfico

regional. A argila substitui a pedra, como o lenho substitui a argila, porque as possibilidades do sistema construtivo vivem eternamente limitadas pelas condições naturais do país. Resulta da observação desses fatos que a nacionalização das formas reinóis primitivas não foi obra de encomenda, senão natural e espontânea, encontrada pelo homem a braços com o problema regional da habitação (MARIANNO FILHO, 1943a, pp. 62-63).

Os elementos típicos da arquitetura brasileira (alpendre, gelosia, telhado levemente inclinado, azulejo, pátio interno, logia, etc.) seriam peças que, devidamente combinadas, estabeleceriam uma ordem tempo-espacial autêntica. A forma derivada do agenciamento destes elementos seria o espaço purificado onde se daria o tempo próprio da nação, o tempo ordenado. A noção de uma forma essencial, derivada de um conjunto fixo de elementos, seria, assim, a própria técnica de ordenação do tempo ou de produção da história. A arquitetura genuína figurava, no discurso tradicionalista, como técnica de ordenação temporal. As formas arquiteturais não estariam somente em perfeito acordo com as exigências do meio, mas responderiam também ao desenvolvimento técnico de cada época; elas sinalizariam o grau de evolução de uma civilização em suas fases “históricas”. Através da arquitetura, conhecer-se-ia não apenas um espaço ordenado, mas também uma configuração temporal determinada. Os edifícios teriam o poder de narrar a história de cada povo, que se daria pela evolução da técnica ao longo de eras sucessivas. A explicação mesológica é uma espécie de espacialização do tempo em que a história é ordenada por épocas que se constituem conforme uma determinada evolução técnica, de acordo com a adaptação do homem ao seu entorno. Todas as formas que ocorrem nesse espaço-tempo da história seria resultado de uma determinação técnica inexorável e obedeceria a um conjunto de regras intrínsecas. A história, vista nos edifícios que remanescem do passado, contaria esse processo de maturação da forma, desde suas origens até o presente. Daí que o valor histórico, como gradiente da ordem, ultrapassaria o artístico, o qual estaria restrito ao jogo supérfluo de decoração de fachadas.

A ideia de uma linha evolutiva, que se desenrola sem percalços ou acidentes, era pressuposto do conceito de adaptação mesológica. Conforme esse conceito, a arquitetura aclimatar-se-ia ao “cenário natural” como um organismo vivo que desenvolve seus órgãos em função do próprio habitat. A linha evolutiva estaria submetida a leis irrevogáveis. Estas leis (técnicas ou construtivas) seriam como códigos naturais agindo para

adequar o organismo a condições climáticas, geográficas, topográficas, etc. Ora, a arquitetura desenvolvida nos trópicos seria aquela integrada ao território graças a “órgãos” como a telha romana, o pátio interno, o alpendre, a rótula, o muxarabi, e o partido horizontal de grossas paredes, que aplacam o calor e convertem o ambiente agressivo em espaço domesticado. Tais elementos seriam expressão do meio. A arquitetura resultante do agenciamento dessas peças testemunharia em sua materialidade a história de formação do povo, da nação.

A busca de uma suposta ordem histórica era a vontade de recuperar uma ordem estética, arquitetônica, que seria como o habitat original do povo brasileiro. A ordem estabelecida pela forma seria a concreção do tempo harmonioso das origens. Desse modo, se o renascimento significava nova origem, o ordenar em questão era re-formar, isto é, reordenar, readequar-se ao tempo-espaço genuíno. A remediação da patologia histórica que grassava nas metrópoles consistia na investigação de nova *forma* arquitetônica que reatasse a *ordem* histórica interrompida. A forma autêntica ordenaria o espaço anárquico, tornando-o habitação protetora – reverteria o tempo aniquilador em serena permanência. A ordem seria respaldada pela forma, e vice-versa.

A relação de origem/renascimento desdobrava-se na relação ordem/forma: renascer seria sempre reoriginar-se, e essa dinâmica de origem-renascença inscrevia-se numa ordem formal que atuava como substância da história. Originais seriam os artefatos constitutivos do conteúdo ordenado e autêntico do tempo. Ascender a uma ordem formal, nesse caso alcançar a verdadeira arquitetura, seria re-conquistar o tempo ordenado da história. O renascimento seria esse trabalho de reconquista da ordem histórica, de retorno ao terreno próprio, característico, da nação.

Com efeito, fazia-se necessário estudar o padrão estético tradicional para re-formar/reordenar o presente. A história seria tempo-espaço determinado por uma ordem fundante, originária. Por mais que o presente se encontrasse desestabilizado, a ordem histórica, ainda que subterraneamente, continuaria em perpétua germinação. O presente percebido por José Marianno e Ricardo Severo oscilava entre duas temporalidades contrastantes: de um lado, a temporalidade intrínseca à história, portanto ordenada, serena, sempre-idêntica, estável; de outro, a temporalidade exterior, isto é, acidental, artificial,

estranha e desintegradora. A autêntica arquitetura brasileira decorreria da temporalidade de dentro, enquanto as vogas internacionais estariam do lado de fora da história; as primeiras, por integrarem o tempo histórico da nação, teriam o poder de durar através dos séculos, enquanto as últimas não passariam de modas fugazes⁴³.

Para perceber a crise, era preciso reconhecer a existência de dois passados: um recente, marcado por formas inautênticas e arcaicas, e outro remoto, ou antigo, verdadeiro, pois depositário dos vestígios da ordem interrompida. Reconquistar tal ordem equivaleria a separar o que pertencesse de modo legítimo ao presente daquelas falsas manifestações de um passado recente que ainda perdurava; urgia demarcar as fronteiras entre o espaço do presente autêntico e os fragmentos de um passado recente inautêntico. As expressões inautênticas faziam parte de um passado obsoleto; as genuínas, estas, testemunhavam os tempos remotos, a época gloriosa das origens. O presente aparecia como ponto de extrema tensão entre a percepção de se estar vivendo um tempo anacrônico – imerso em formas obsoletas – e um tempo que ainda estaria por vir, isto é, o próprio presente, íntegro e purificado. Ressurgir significava livrar-se desse passado próximo e reatar-se àquele tempo remoto que vigorara antes do colapso da tradição. Embora a época antiga fosse diferente da época presente (moderna), ambas integravam o mesmo horizonte histórico – o tempo autêntico.

Nessa perspectiva, tempo e história não se confundiam inteiramente. O tempo manifestar-se-ia como presença totalizante, a englobar a irrupção do novo, a presença do velho, mas também os detritos, as ruínas, os objetos falsos e obsoletos. Habitaria o mesmo espaço do tempo tudo aquilo que pelo tempo fosse gerado, inclusive a possibilidade do pastiche e do placebo (embora fossem produtos temporais, o *art nouveau*, o neoclássico, o neogótico, etc., sinalizariam a perturbação do presente). A história, por sua vez, implicaria somente as formas autênticas do tempo: histórico designaria aquilo que nasce (origina-se) de um processo ordenado e natural. José Marianno e Ricardo Severo pensavam no tempo histórico como temporalidade ordenada. O qualificativo “histórico” passava, então, a referir uma espécie de substância temporal. Mesmo sofrendo processos violentos de

⁴³ “Or, cette remontée ne peut se faire que parce que les oeuvres des Anciens se sont avérées capables de durer. Oubliées pendant des siècles, elles se sont maintenues, en attendant que vienne leur heure” (POMIAN, Krzysztof. *L'ordre du temps*. Paris: Gallimard, 1984b, p.46).

desestabilização, haveria no tempo uma essência em constante vigência. O tempo da história seria o tempo em si, original, determinado por fundamentos invariáveis.

História era o conceito que permitia se enxergasse um sentido no tempo, que explicava seu desenrolar em função de um suposto destino, objetivo ou finalidade. O conceito de história assegurava a certeza, ou pretendia assegurar, de que a crise seria algo passageiro, de que no tempo oportuno a ordem seria restabelecida. Por resistirem às forças destrutivas do tempo, as relíquias do passado provavam que a história existia, ou seja, que uma ordem temporal eivada de permanência e autenticidade pudesse vigorar. Desse modo, a história contemplaria tudo aquilo capaz de resistir através dos séculos: só o que sobrevivesse poderia comunicar os verdadeiros desígnios do tempo, sua ordem intrínseca. O que estivesse fora do tempo ordenado, ou seja, da tradição histórica, seria apenas moda efêmera. O autêntico efetivava-se quando as obras arquitetônicas fossem realizadas segundo princípios construtivos consolidados tradicionalmente. A arquitetura brasileira manteria uma unidade ao longo do tempo, ainda que pudesse manifestar nuances regionais. O significado autêntico da arquitetura era medido por sua durabilidade e unidade estética: ao passo que os estilos cosmopolitas se mesclavam incessantemente, sem assumir forma durável e definida, a arquitetura nacional manteria um núcleo homogêneo permanente.

Apesar de ser país novo, o Brasil estaria filiado a uma tradição milenar; possuiria, pois, uma identidade. De acordo com Marianno (1943c) e Severo (1917), não obstante a interrupção dessa tradição, alguns de seus elementos típicos, mais genéricos, como varandas alpendradas, telhados de quatro águas, pátios internos, alcovas, frontões barrocos, gelosia, muxarabis, etc., ainda teriam sido empregados durante todo o período de esboroamento da tradição, principalmente em residências suburbanas do Rio de Janeiro e São Paulo. A aparição intermitente dos elementos tradicionais indicaria a manifestação atávica da identidade nacional. Como se, por mais de um século submersa, tal identidade conseguisse às vezes tocar a superfície da história para, em seguida, submergir novamente. Embora fossem sinais raros e fragmentários da tradição adormecida, estes elementos deixavam à mostra os caracteres permanentes de uma tradição arquitetônica própria. A ocorrência esparsa de elementos da fisionomia brasílica ao longo de décadas de

esquecimento comprovava que, mais dia menos dia, essa força se materializaria em uma forma completa – quando então a tradição renasceria.

A Renascença clássica evoluiu também, consoante o tempo e as civilizações que percorreu; cada país teve a sua renascença, diferente das outras, mas conservando a mesma filiação no renascimento greco-romano. As leis da tradição e da evolução acompanham todos os ciclos e os ritmos da Arte por toda a parte do mundo; esta é a pura verdade.

Aqui, a arquitetura teve um cunho estético e um caráter próprio enquanto foi tradicional, muito embora tenham sido humildes os seus princípios; deixou, porém, de ter essa particular expressão artística quando foi cópia de estilos ou de modelos estrangeiros. Readquirirá os foros de arte brasileira quando se reintegrar no seu meio local e tradicional, mesmo com modelos importados, e desde que estes provenham de uma civilização ou raça afim da nossa e se amoldem por completo às condições mesológicas nacionais (SEVERO, 1917, p. 419).

No discurso tradicionalista, a arquitetura era termômetro de mensuração do falso e da desordem, mas servia também de dispositivos de instauração da ordem e da harmonia. Instabilidade e estabilidade, brasileiro e estrangeiro, mentira e verdade, tais distinções eram operadas tendo-se em vista o artefato arquitetônico, como se este fosse capaz de portar o espírito dos tempos, as marcas de determinada etnia ou nação em seu desenvolvimento histórico. No caso do Brasil, os antigos edifícios coloniais serviriam de exemplo ao presente porque possuiriam o dom de preencher com sua presença o conteúdo da história. Por resistirem à prova do tempo, as obras da arquitetura colonial encarnariam o que no tempo fosse verdadeiro e eterno. A reinserção do presente na ordem histórica dependia, assim, da recuperação do vocabulário arquitetônico colonial, filho da antiga tradição mediterrânea. A chave ao renascimento brasileiro seria a formulação de novo estilo arquitetônico que retomasse a tradição abandonada. O estilo proposto vai se intitular neocolonial, que não seria plágio do estilo do passado, mas continuador da mesma estirpe. Tendo por base os elementos da arquitetura colonial, o neocolonial assumirá a tarefa de recolocar a nação nessa temporalidade interior e original que se considerava ser a história.

1.3. Arquitetura neocolonial

O termo neocolonial foi utilizado na maioria dos países da América Latina, no começo do século XX, para designar aqueles movimentos que pregavam o retorno de uma tradição arquitetônica autenticamente nacional. Julgava-se que esta tradição teria se iniciado quando estes países ainda eram colônias de Espanha e Portugal. O neocolonial externava o desejo de renascimento da tradição que se supunha bloqueada pelas vogas cosmopolitas. A colônia representava a era de formação das virtudes nacionais, das características definidoras de cada povo. Os movimentos neocoloniais, grosso modo, propunham a retomada dessas épocas de ouro pela criação de estilos arquitetônicos que referenciassem os elementos da arquitetura colonial. Os modelos neoclássicos e ecléticos eram as estéticas combatidas, consideradas como deturpadoras das expressões nacionais. Em busca de uma prática arquitetônica genuinamente autóctone, o neocolonial fazia parte de um programa nacionalista de reivindicação e afirmação de identidades contrárias às estéticas cosmopolitas vigentes na arquitetura, e de modo geral nas artes, no começo do século XX (AMARAL, 1994).

No caso do Brasil, os estilos ecléticos eram condenados enquanto expressões falsas e considerados como que o efeito de uma desorientação histórica. Os estilos estrangeiros seriam falsos porque inadequados às determinações mesológicas locais.

De um lado, o frio, a necessidade do aconchego, do agasalho interior; a neve envolvente, o fantasma branco das estepes, e ao lado desses fatores inevitáveis, os grandes telhados acuminados, voltados para o céu como grandes alfanjes prontos a fender a avalanche terrível de gelo. De outro lado, a luminosidade estonteante dos trópicos, o céu azul, o ar transparente e doce, os mil reflexos de cor que adejam como uma poeira luminosa sobre todas as coisas, a vegetação pujante, as grandes árvores paradisíacas que nos estendem o pálio de sombra amiga; a necessidade de uma vida ao ar livre em contato com a natureza, a ânsia de respirar voluptuosamente, a grandes haustos como um sono modorrento, o perfume selvagem da natureza.

Entretanto, como explicar – senão pelo absurdo que se explica por si mesmo – um único tipo de arquitetura para esses dois cenários geográficos fundamentalmente dessemelhantes?

As casas que hoje se constroem no país só se podem chamar “brasileiras” pela circunstância de ordem geográfica de ocuparem o solo da nação. Mas a arquitetura que hoje praticamos à margem de nossas próprias necessidades, não é brasileira pela lógica que não lhe pode justificar a existência; nem pelo bom senso

que a condena; nem pela arte que não a justifica, nem tampouco pela tradição que ela aborrece. (...)

Essa arquitetura postíça sem compromissos com o passado, jamais poderá vir a ser nacionalizada. A casa brasileira só pode ser aquela que surgiu de nossas próprias necessidades, condicionada ao nosso padrão de vida. Dentro de uma casa flamenga, gótica ou russa, nós outros neo-portugueses não nos sentimos dentro de nós mesmos. É como se fôramos hóspedes de país estrangeiro dentro da nossa própria terra (MARIANNO FILHO, 1943a, pp.5-6).

Para José Marianno, a verdadeira casa brasileira seria aquela cuja estrutura respondesse diretamente às imposições do clima. Os estilos importados da Europa, nesse sentido, só seriam legítimos se praticados em solo europeu; transplantados ao Brasil, perderiam sua razão. Somente era tradicional aquela arquitetura que, ao longo do secular processo de adaptação, alcançara as formas corretas em função de fundamentos mesológicos invariáveis e singulares. O modelo da arquitetura brasileira seria o português colonial, cujos elementos seriam reutilizados nas construções neocoloniais. A casa neocolonial seria mais apropriada às cidades brasileiras do que as construções ecléticas, os bangalôs, os chalés, os arranha-céus, etc. Perfeitamente adaptada à natureza e às necessidades da raça, a casa neocolonial, com sua estrutura simples e plácida, exigiria menos recursos para ser construída e proporcionaria maior conforto. Enquanto as edificações estrangeiras não serviriam para combater o calor, a chuva e os ventos dos trópicos, as casas neocoloniais, com suas paredes grossas, alpendres, rótulas e telhados de leve inclinação, ofereceriam um espaço de plena comodidade.

Segundo a perspectiva tradicionalista, os tipos arquitetônicos originados em outras plagas teriam sua lógica conformada a fatores ambientes distintos daqueles que vigoravam no Brasil; retirados de seu meio de origem, perderiam sua função e sua autenticidade. O arranha-céu teria surgido nos Estados Unidos para dar conta do problema da habitação em cidades superlotadas, como Chicago, Filadélfia e Nova York, não sendo viável às cidades brasileiras uma vez que estas dispunham de espaço suficiente à própria expansão; o chalé suíço ou francês funcionaria bem como residência campestre em lugares montanhosos e frios, mas, transplantado ao território brasileiro, perderiam completamente o sentido.

As referências à brasilidade eram construídas ao mesmo tempo em que se definia seu contrário. O nacional e o estrangeiro eram produtos do mesmo discurso: o primeiro era considerado necessário, orgânico e verdadeiro, o segundo, fortuito, contingente, falso; o primeiro imanar-se-ia à ordem histórica; o segundo seria sintoma de seu aviltamento. O discurso de Marianno vislumbrava uma arquitetura brasileira pura. À noção de cópia, ele contrapunha a de estilo importado e inautêntico. A cópia dizia respeito a todos os edifícios cuja arquitetura não se enquadrasse naquilo que se estabeleceu como tradicional. O estrangeiro seria sinônimo de supérfluo, postiço, sem valor. Ao longo da década de 1920, Marianno denunciaria o arranha-céu norte-americano, o chalé suíço, o bangalô e o cottage inglês, entre outros, como elementos estrangeiros causadores da desordem urbana, considerando-os tipos construtivos que não respeitariam os parâmetros mesológicos locais. Estes seriam corpos estranhos que, instalados nas cidades brasileiras, deturpariam sua imagem e desviariam a tradição de sua evolução natural. Cada povo deveria possuir sua própria arquitetura. O fator mesológico seria peremptório: a arquitetura de terras frias jamais serviria a povos que habitam os trópicos, e vice-versa⁴⁴. Nessa ótica, a arquitetura não poderia alcançar padrão internacional, pois se ramificaria em estilos singulares, de acordo com a natureza peculiar de cada povo e de cada território. Como a autenticidade de uma arquitetura não decorre de qualidades artísticas, mas de sua conformação mesológica, a simples transposição do paradigma arquitetônico de um país para o território de outro implicaria numa cópia, numa forma inautêntica ou falsa. Portanto, o Brasil possuiria arquitetura tão genuína quanto aquelas desenvolvidas em outros países, como Itália, França, Portugal, Grécia, etc., embora sua valoração artística não se lhes equiparasse.

Desde que iniciei a campanha em prol do ressurgimento da arquitetura tradicional, abandonada durante o século que se seguiu à nossa emancipação política, usei a expressão “neo-colonial” por considerá-la apta a traduzir a significação do pensamento tradicionalista. (...). O erro brasileiro, grande erro do qual só agora nós estamos corrigindo, é termos considerado a arquitetura como um objeto de beleza plástica, adaptável a todos os climas, capaz de servir às necessidades de todas as raças. (...). De resto, os povos sabem que não há

⁴⁴ “O horizonte da arquitetura brasileira está naturalmente, rigidamente, delimitado pelo quadro geográfico-social imutável nas suas linhas mestras” (MARIANNO FILHO, 1943a, p.67).

arquitetura, erudição, bazófia, ou embuste, capazes de alterar a verdade histórica, ou modificar as condições mesológicas que povoam a superfície da terra. (...). Porque só uma coisa é verdade: o que nos conta a História (MARIANNO FILHO, José. Arquitetura cerebrina. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1928).

Em setembro de 1923, José Marianno publicou no periódico *Architectura no Brasil* o manifesto intitulado “Os Dez Mandamentos do Estilo Neo-Colonial aos jovens arquitetos”, no qual procurou fazer uma síntese do novo estilo. Esse documento vinha dividido em dez princípios fundamentais da arquitetura brasileira (“dez mandamentos”) e pretendia-se sua cartilha definitiva⁴⁵. Segundo esse documento:

Todo elemento deve ser representado em matéria na sua estrutura natural, sem simulação nem embuste, porque a mentira é incompatível com o espírito universal da arquitetura. (...)

Porque nos havemos de extasiar diante das redondilhas de ornato do Luiz XV, se esse estilo não condiz com a nossa alma?

O cenário ciclópico de nossa natureza tropical, exuberante e violento, exige as formas serenas e fortes dos nossos antepassados, que recortam a paisagem em massa, calmamente, sem contorções ou contrastes inesperados.

A ordem implantada pelos Jesuítas entre nós, a toscana, é a única que convém às composições do estilo neo-colonial. Os seus elementos eminentemente latinos são, a um tempo, fortes, simples e decorativos.(...)

Nós só podemos reviver um estilo arquitetônico se esse estilo puder representar e atender às exigências permanentes da vida moderna do instante, por assim dizer, universal que vivemos (...) (MARIANNO FILHO, José. Os Dez Mandamentos do Estilo Neo-Colonial aos jovens arquitetos. *Architectura no Brasil*, n.24, Rio de Janeiro, setembro de 1923, p.23).

Para Marianno, a arquitetura estaria no interior, na estrutura. O aspecto externo das construções poderia variar com o tempo desde que seu interior seguisse os princípios construtivos da tradição. Se o arquiteto trabalhasse apenas a fachada dentro do vocabulário colonial, estaria fazendo arremedo de mau gosto. O arquiteto precisava reencontrar a gramática intrínseca da arquitetura brasileira, olhar seu interior, reter o que lhe pertencesse de modo definitivo. A arquitetura não poderia reduzir-se a um jogo de composição de fachadas, de acordo com a fantasia do arquiteto, mas deveria seguir as regras construtivas desenvolvidas pela tradição. Para ser brasileira, a arquitetura deveria resultar em partido simples, desprovido de decoração excessiva, rígido e austero, harmonizado com o clima e respondendo prontamente às exigências humanas de proteção e conforto. O estilo colonial

⁴⁵ “Os Dez Mandamentos do Estilo Neo-Colonial aos jovens arquitetos” está citado integralmente em anexo.

constituía o paradigma a ser estudado e seguido em seus traços construtivos, em sua lógica, mas jamais deveria ser copiado. José Marianno alertava os arquitetos que buscavam reproduzir a arquitetura colonial para o perigo de falsidade desta reprodução. A autenticidade não residiria na cópia dos edifícios do passado, mas na formulação de um estilo novo fundamentado na observância de princípios gerais legados pela tradição.

Nós podemos convir que o estilo colonial é, sob o ponto de vista profissional, um estilo essencialmente plástico. Os elementos essenciais que lhe caracterizam a fisionomia, a arcada romana em arco pleno ou abatido, a ordem toscana predominante nas composições jesuíticas; os detalhes acentuadamente pinturescos como os telhões de faiança decorada, os azulejos policromos, os sofás de alvenaria, os alpendres encantadores projetando-se graciosamente ao longo das fachadas; as telhas romanas voluptuosamente onduladas, o grande beiral protetor, tudo isso adquire nas mãos criadoras do artista moderno um sem número de formas imprevistas. Com esses simples elementos construtivos ou decorativos, sem recorrer a macacos e papagaios esculturados, podeis reconstituir o esplendor de um solar do setecentos, a magnificência pomposa de um templo, ou a graça ingênua de uma casa, à condição porém de não abandonardes um só instante o caráter tradicional, isso é, o espírito secular que ele simboliza através de suas linhas arquitetônicas (*Architettura no Brasil*, Ano 1, n.1, Rio de Janeiro, outubro de 1921, p.45).

O neocolonial seria a “descoberta” de um estilo inerente ao presente a partir do rearranjo de elementos construtivos inalteráveis. Tais elementos comporiam a estrutura da arquitetura brasileira em si mesma; constituiriam o núcleo indestrutível que expressa as condições invariáveis do clima e da geografia física do país. O renascimento não significava que a antiga tradição iria ressurgir tal e qual, mas que geraria uma descendente diferente, continuadora, entretanto, da mesma estirpe arquitetônica. Para que o neocolonial nascesse da antiga tradição, seria preciso recombina elementos tradicionais-estruturais, como o alpendre, o muxarabi, a rótula ou gelosia, o pátio interno, etc., de modo a obter um partido bem proporcionado e sereno, caracterizado pela horizontalidade e pelos traços simples que refletiriam a lógica de sua adequação ao meio. O neocolonial, assim como a arquitetura colonial, não se resumiria a um vocabulário decorativo, nem seria reprodução de fachadas. A arquitetura resultaria, então, de um sistema fechado e coerente onde cada elemento concorresse para a fatura do todo; seria organismo cujas partes estabelecessem entre si funções necessárias e insubstituíveis.

O movimento que ora se inicia, sob os mais auspiciosos aplausos da intelectualidade brasileira, visa antes de tudo repor o espírito arquitetônico do passado dentro do ambiente social do século em que vivemos.

O neo-colonial deve e pode exprimir novas formas dentro do espírito que ele representa. Eu tenho para mim que uma grande parte do desfavor público acerca do estilo colonial provem de grosseiros preconceitos fáceis de remover. Apresentar o neo-colonial com a roupagem do século XVII seria um anacronismo inexplicável. A língua vernácula do século XX não é a mesma que se falava ou escrevia no começo do século XVII. Entretanto, o idioma é absolutamente o mesmo. A língua evoluía no comércio ininterrupto das civilizações de todos os povos com os quais ela esteve em contato; o vocabulário clássico, já em si imenso, foi insensivelmente acrescido de expressões consentâneas com o viver de hoje. Mas o povo brasileiro que soube conservar o gênio da língua materna não possui a sua casa, ou melhor, o seu home, o seu interior, feito para os seus hábitos, construídos para as suas necessidades sociais ditadas pelas contingências inflexíveis do meio. A língua evoluiu; a arquitetura enquistou-se. Sob o ponto de vista cronológico, a casa brasileira sofreu um colapso de cem anos.

Portanto, meus caros confrades, retomar o fio do passado; compreender-lhe a grande nobreza; sentir a expressão dos pormenores absolutos para ambientá-lo dentro da fisionomia tradicional, não é a fácil tarefa que a muitos se afigura (*Architectura no Brasil*, Ano 1, vol.1, Rio de Janeiro, outubro de 1921, p.45).

O movimento consistia em integrar a tradição, adentrar a ordem história, retomar a evolução que fora interrompida. Para tanto, o neocolonial deveria adaptar os elementos construtivos tradicionais ao “ambiente social em que vivemos”. O sentido de adaptação ancorava-se na ideia de fisionomia. A fisionomia arquitetônica seria conformada por um conjunto de elementos característicos que não se modificaria com o tempo; mudaria, no decorrer das épocas, a *forma-ordem* como esses elementos viessem a se combinar. A ideia de fisionomia arquitetônica apontava para um trabalho de caracterização de traços típicos e fixos por meio dos quais se poderia reconhecer o espaço essencial, não obstante as variações que este viesse a sofrer ao longo do tempo. O conjunto de elementos característicos da arquitetura autêntica não mudaria, por isso se poderia reconhecer essa mesma arquitetura em sua evolução histórica, em suas diferentes “ordens” ou “formas”. A arquitetura nacional possuiria, portanto, fisionomia própria, constituída por elementos típicos (alpendre, azulejo, gelosia, pátio, etc.) e por qualidades atemporais (horizontalidade, serenidade, solidez, etc.). Dentro dos limites dessa fisionomia, a arquitetura brasileira contemporânea, ou neo-colonial, encontraria sua ordem-forma verdadeira, sua identidade.

Todavia, a noção de uma fisionomia arquitetônica brasileira não suprimia as diferenças compositivas entre as arquiteturas do passado e do presente (a concepção de eras

distintas pressupunha a correlata existência de arquiteturas também distintas). O que renasceria não seriam as formas do passado como tais, mas o “espírito do tempo”, um estado de coisas que seria mais bem designado como “a ordem da história em si mesma”. Marianno aconselhava seus colegas arquitetos a observarem a arquitetura da época colonial com atenção, para retirar-lhe as características essenciais e proceder à reconstrução daquela linhagem estética embargada havia um século. Desse modo, o neocolonial herdaria os elementos construtivos do *estilo colonial*, recombinação-os numa configuração própria. Esses elementos, como caracteres herdados às gerações ancestrais, seriam entidades constantes do vocabulário técnico-artístico da arquitetura brasileira; comporiam, entretanto, a cada geração, quadros singulares de uma nova ordem. Os elementos arquitetônicos funcionariam como o DNA da nação: enquanto peças fixas da fisionomia brasileira, permaneceriam os mesmos; mas suas possibilidades de recomposição interna engendrariam quadros novos de acordo com as exigências de cada época. Os elementos tradicionais seriam rearranjados e readaptados em função das transformações operadas pelo determinismo da história. Cada composição arquitetônica, vista como um todo coerente e indivisível, seria a escrita por meio da qual se pudesse ler a textualidade da história, isto é, suas épocas sucessivas. O neocolonial fundava-se nessa ideia de readaptação de elementos constantes herdados do passado. Uma vez estudados, tais elementos estariam disponíveis para que o arquiteto trabalhasse feito um compositor de formas arquitetônicas, sempre respeitando, porém, as imposições de seu tempo.

A caracterização do estilo colonial não apenas demonstraria a ordem da legítima arquitetura, como também abriria a essa mesma arquitetura inúmeras possibilidades compositivas. Com poucos elementos compositivos, poder-se-ia produzir uma infinidade de edificações. Daí que a tradição não seria repetição, mas movimento constante. A tradição seria, ao mesmo tempo, substância incorruptível dessa esfera autêntica própria à vida da nação, mas também processo transformador. Aqui, formação conjugava-se com transformação. As épocas nasciam e se diferenciavam nesse constante desenrolar da história. As possibilidades plásticas contidas nos elementos tradicionais seriam dispositivos potenciais da história (do tempo ordenado). O neocolonial seria a cura da instabilidade que acometia o presente porque reinventaria os elementos transmitidos

pelo “espírito secular” da história. Mas o neocolonial somente reataria a tradição se, ao mesmo tempo, vale enfatizar, referenciasse e se diferenciassse do antigo colonial.

Arquitetura tradicional não quer dizer, portanto, reprodução literal de coisas tradicionais, de fosséis arqueológicos, de casas de taipa ou pau-a-pique, de igrejinhas de adobe, de velhas ruelas entre tugúrios de 3 braças craveiras, com porta e gelosia, ou de sorumbáticos sobrados dos centros urbanos de antanho, sem higiene e sem aparência estética.

Arte tradicional é a estilização das formas artísticas anteriores que integram em determinado tempo o meio local, o caráter moral dum povo, o cunho da sua civilização; é o produto duma evolução rítmica de ciclos sucessivos de arte e estilos; é uma expressão coletiva, estranha à vontade individual, do pleno domínio do sentimento, determinada em povos de tradição definida, nos quais o sentimento estético é estável como o sentimento da nacionalidade e a ideia da pátria.(...)

Tomem os mais diversos estilos ou modelos para a arquitetura no Brasil, se assim o quiser a fantasia dos seus artistas; mas se, em vez de os copiar, procurarem imitá-los apenas, adaptando-os ao meio físico e social, ao caráter tradicional do povo, terão praticado, de qualquer forma, Arte Tradicional (SEVERO, 1917, pp. 423-424).

Colonial e neocolonial eram qualificativos utilizados para referenciar épocas distintas, mas interligadas pelo espaço comum da história. A proposição da arquitetura neocolonial indicava a consciência de se estar vivendo em um tempo diferente do passado, embora a ele vinculado. As necessidades impostas pelo presente demandavam a formulação de uma arquitetura nova, desde que codificada, no entanto, naqueles elementos originários dos distantes tempos da colônia. O neocolonial demarcaria o presente em sua verdade histórica tanto quanto o colonial teria demarcado o passado longínquo. Passado e presente se diferenciariam sem se contradizerem. A estrutura que se manifestou no passado estaria prestes a emergir novamente, mas com outra roupagem.

No Brasil, a arquitetura neocolonial teria se iniciado com algumas obras do arquiteto Victor Dubugras, realizadas em São Paulo e Santos entre 1914 e 1916. Dubugras nasceu em Sarthe, França, em 1868, mas viveu em Buenos Aires desde os primeiros anos da infância até 1891, quando se mudou para São Paulo. De 1891 a 1894, o arquiteto trabalhou para a Carteira Imobiliária do Banco União, onde conheceu Ramos de Azevedo, então diretor desta instituição. Entre 1894 e 1897, Dubugras trabalhou no Departamento de Obras Públicas de São Paulo (DOP). Ainda em 1894, foi nomeado professor da Escola

Politécnica de São Paulo por Ramos de Azevedo, fundador do curso de arquitetura na Poli. Durante o período de sua atuação no DOP, Dubugras desenvolveu projetos neogóticos e ecléticos pelo interior paulista, sempre de acordo com a preocupação do governo em construir prédios imponentes, como as casas de câmara e cadeia de Santa Bárbara, Franca e Araras (todas de 1896), o fórum e cadeia de São Carlos (1896), e as escolas de Mogi Mirim (1897) e Botucatu (1895). Em 1898, Victor Dubugras, arquiteto já reconhecido por seus projetos públicos, abriu seu próprio escritório⁴⁶. A partir de então, começou a projetar casas para a elite paulistana, ganhando grande clientela⁴⁷.

Em princípios do século XX, Dubugras acumulava larga experiência como arquiteto, tanto em projetos públicos quanto no mercado imobiliário privado, e adquiria prestígio entre as classes abastadas. Famoso pela plasticidade e distinção de suas edificações, Victor Dubugras assumia a figura do profissional arrojado e criativo. O arquiteto era cada vez mais solicitado para projetar as mansões e palacetes suntuosos que tomavam conta dos bairros ricos de São Paulo. Entre seus trabalhos mais relevantes deste período, destacaram-se a residência para Flávio Uchoa, a Vila Uchoa (**figura 2**)⁴⁸ como ficou conhecida, construída em 1902 e situada na esquina da Rua Caio Prado com a Rua Augusta, e as residências para Numa de Oliveira (**figura 3**), na Rua General Jardim (Vila Buarque) e para Horácio Sabino (**figura 4**), localizada à Avenida Paulista, na quadra entre as ruas Augusta e Padre João Manoel, estas duas últimas erguidas em 1903⁴⁹.

Victor Dubugras conhecera Ricardo Severo, provavelmente, em começos da década de 1890, por intermédio de Ramos de Azevedo. Em meados da década de 1910, Dubugras e Severo já gozavam de grande reconhecimento entre as elites. Deve ter sido a partir do estreitamento de seu contato com o engenheiro português que Victor Dubugras se interessou por uma arquitetura que incorporasse a tradição histórica brasileira. A rica clientela paulistana possibilitou a ambos a realização de projetos calcados nos ideais

⁴⁶ Depois de sua aposentadoria pela Poli em 1928, Dubugras se mudou para o Rio de Janeiro. Victor Dubugras morreu em 1933 na cidade de Teresópolis Ver: REIS FILHO, Nestor Goulart. *Victor Dubugras: precursor da arquitetura moderna na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2005.

⁴⁷ Em 1906, Dubugras projetou a estação ferroviária de Mairinque, que teria sido a primeira construção no Brasil feita em concreto armado. Cf. SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 2002.

⁴⁸ As imagens encontram-se no final do texto.

⁴⁹ Estas casas foram demolidas na segunda metade do século XX. Cf. REIS FILHO, 2005, op. cit.

tradicionalistas. A mesma elite que financiara as vogas ecléticas irá custear a arquitetura neocolonial, que surgia justamente para combater o ecletismo (REIS FILHO, 2005).

A primeira construção neocolonial, projetada por Dubugras, no ano de 1914, teria sido a residência de Névio Barbosa, situada à Rua Condessa de São Joaquim, esquina com a Rua Itororó, em São Paulo⁵⁰. Em Santos, Dubugras projetou o Asilo para Inválidos e muitas outras residências, como a de Saturnino de Brito, que passaram a ser vistas como neocoloniais. Em todos estes projetos, o arquiteto introduziu os elementos que iam instituindo o vocabulário neocolonial. Em linhas gerais, o partido arquitetônico definia-se por volumes recortados, balcões e corpos laterais salientes – muitas vezes envidraçados –, apresentando grandes beirais, azulejos e telhados de várias águas. Dubugras ainda promoveu o uso de colunatas e de frontões sinuosos com a intenção de fazer referência às fachadas das igrejas coloniais de Minas e Bahia. Estas peças “barrocas” eram postas na entrada principal das casas (REIS FILHO, 2005).

Em 1919, sob o patrocínio do governo municipal de Washington Luiz, Dubugras elaborou o projeto de reurbanização do Largo da Memória, em São Paulo (LEMOS, 1994). Esta reforma foi a primeira obra pública reconhecida como neocolonial e consistiu na construção de um tanque de pedra e azulejos abaixo do obelisco do Piques⁵¹. Assim, contígua a esse tanque, projetou-se grande escadaria, e, acima dele, foi posta uma colunata a sustentar um frontão azulejado (pintado por José Wasth Rodrigues) que lembrava antigos adornos coloniais (LEMOS, 1994). Em 1922, o governador do Estado de São Paulo Washington Luiz encomendou a Victor Dubugras o projeto dos monumentos do “Caminho do Mar”, a autopista de concreto que ligou a capital paulista ao litoral. Esta série de monumentos fazia parte das comemorações do centenário da Independência do Brasil e fixava a imagem neocolonial enquanto signo representante da nação. Ao longo do

⁵⁰ Outros projetos de Dubugras em São Paulo destacaram-se por sua “originalidade” neocolonial, como as residências de Eugênio Gomes do Val, construída em 1917 à Rua Albuquerque Lins; de Olivo Gomes, erigida em 1922 à Rua Itapeva; da Baronesa de Arari, de 1916, localizada na Avenida Paulista; e de Ruggero Fioravanti, em terreno à Rua Treze de Maio, datada de 1919. Não cabe aqui entrar em maiores discussões sobre a primeira construção neocolonial, o que seria impossível de se fazer. Apenas apontamos um de seus primeiros registros, dos que se tem notícia, para mapear a questão de modo geral. Cf. REIS FILHO, 2005.

⁵¹ Monumento construído em 1814 por Daniel Pedro Muller. Cf. LEMOS, Carlos. A. C. El estilo que nunca existió. In: AMARAL, Aracy (cord.). *Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, EUA*. São Paulo: Memorial/Fundo de Cultura Econômica, 1994.

“Caminho do Mar”, foram construídos então os seguintes monumentos: Pouso da Maioridade, Padrão ou Calçada do Lorena, o Belvedere e o Cruzeiro Quinhentista (AMARAL, 1994). Todas estas obras foram compostas por aqueles elementos que se tornaram a base do vocabulário neocolonial, como as colunatas, os azulejos, os terraços e corpos laterais salientes, os volumes recortados e os frontões sinuosos (REIS FILHO, 2005).

Ricardo Severo projetou uma série de obras em traços neocoloniais. Engenheiro sócio do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo pôde praticar suas ideias tradicionalistas projetando casas para a elite paulistana. Em 1916, assinou seu primeiro projeto neocolonial, a residência do banqueiro Numa de Oliveira (HOMEM, 1996), construída na Avenida Paulista, esquina com a Alameda Campinas (**figuras 5 e 6**). Implantada no centro do terreno, cercada de jardins, o sobrado ostentava na parte exterior painéis de azulejos, cachorros trabalhados, amplos beirais e telhas de porcelana decoradas, sendo seu corpo recortado com a presença de alpendres e sacadas descobertas ou fechadas por balcões com rótulas (MELLO, 2007).

Ao projetar sua própria residência à Rua Taguá em 1917, Severo importou de Portugal toda uma tribuna para incorporá-la à construção. Conhecida como Casa Lusa (**figura 7**), este sobrado era mais recortado e assimétrico que a residência Numa de Oliveira, mas, no geral, seguia os mesmos parâmetros arquitetônicos e ornamentais, os quais se tornavam típicos do vocabulário neocolonial, como o volume recortado, telhado de várias águas, frontões, painéis azulejados, cachorros, rótulas, pináculos, frisos, cornijas, pilastras, etc. A presença desses elementos remeteria, segundo o arquiteto, aos Solares portugueses do século XVI, XVII e XVIII. Severo ainda projetou em neocolonial a residência de Júlio de Mesquita (**figuras 8**), em 1916, e sua própria casa de veraneio no Guarujá, a Casa Praiana, de 1921 (**figura 9**). Grosso modo, todos esses projetos seguiam o exemplo da residência Numa de Oliveira e da Casa Lusa, ostentando os elementos que se tornariam característicos do neocolonial (MELLO, 2007).

Em seus trabalhos, Ricardo Severo costumava selecionar os mais variados elementos arquitetônicos – provenientes de períodos diversos, tanto do passado português quanto do brasileiro, mas classificados, todos esses motivos, dentro da categoria “colonial”

– e misturá-los num mesmo partido. Este procedimento se rotinizou como característica do estilo em questão. Severo agiu assim no prédio do Pavilhão das Indústrias de Portugal (**figura 10**), erguido para a Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, em 1922⁵²; nos edifícios da Sociedade Portuguesa de Beneficência de Campinas, de 1926 (**figura 11**), e de Santos (**figura 12**), também de 1926; e na obra da restauração da Faculdade de Direito de São Paulo em 1932. Nesta última, o arquiteto demoliu as taipas do antigo convento do século XVII, que alojava a dita faculdade, para erigir sobre suas ruínas uma edificação neocolonial totalmente diversa⁵³.

Se em São Paulo coube a Victor Dubugras e Ricardo Severo a iniciativa de formular o novo estilo, no Rio de Janeiro projetos precursores da arquitetura tradicionalista foram assinados por Heitor de Mello (1875-1920) ao final da década de 1910. Diplomado pela Escola Nacional de Belas Artes, Heitor de Mello foi um dos mais requisitados arquitetos cariocas de sua geração, destacando-se por obras ecléticas como o Palácio Pedro Ernesto, onde funciona a Câmara Municipal, o Clube Gurilândia, o Quartel dos Fuzileiros Navais e o Hospital Central do Exército. Em homenagem ao primeiro aniversário de seu falecimento, a edição inaugural da revista *Architectura no Brasil* publicou uma lista com todos os seus projetos, confeccionados ao longo de 22 anos de carreira. Dentre as obras arroladas, o levantamento trazia sete em “estilo colonial”, projetadas no período de 1914 a 1920, ano de sua morte. Embora não portassem o rótulo neocolonial ou tradicional, os trabalhos de Heitor de Mello considerados “coloniais” já demonstravam a preocupação em se afixar nas construções do presente os signos de um passado glorioso. Entre categorias as mais diversas – Luís XV, Inglês, Suíço, Neo-Grego, Secessão, Alemão, Normando e outros – a revista apresentava como colonial, além de três residências construídas no Rio de Janeiro e uma em Petrópolis, os projetos do Grupo Escolar D. Pedro II de Petrópolis

⁵² Falaremos da Exposição do Centenário mais adiante.

⁵³ “Desta forma, era válido el uso más o menos indistinto de elementos originarios de cualquier período o región del pretérito imperio lusitano mezclados a nuevas composiciones: un frontón barroco portugués podía, por ejemplo, rematar una portada semejante a un ejemplar de Bahía del siglo XVII, al lado de ventanas en hornacina que recordaban alguna obra remaneciente paulista del siglo XIX, en una composición que recordaba alguna villa o quinta lusitana” (AZEVEDO, Ricardo Marques de. Las ideas de Ricardo Severo y la relación con el academicismo. In: AMARAL, 1994, pp. 251-252).

(**figuras 13 e 14**), do Grande Hotel do Leme (não realizado) e do Grande Hotel da avenida Atlântica (não realizado)⁵⁴.

No entanto, o grande divulgador do neocolonial no Rio de Janeiro foi José Marianno, que no começo da década de 1920 já deveria ter entrado em contato com os ideais de Ricardo Severo. Marianno tornou-se conhecido por ter realizado diversos concursos nos quais eram exigidos projetos que referenciassem a arquitetura colonial portuguesa. Estes concursos foram decisivos à divulgação de sua campanha em favor do renascimento da arquitetura tradicional brasileira. O primeiro certame teve lugar em agosto de 1921, quando Marianno organizou, com o apoio do Instituto Brasileiro de Arquitetos (IBA), o prêmio “Heitor de Mello”, que contemplaria os três melhores projetos de “Casa Brasileira”, modelo de edificação que deveria inspirar-se na arquitetura portuguesa colonial de caráter popular. Feito o concurso, os arquitetos premiados foram: em primeiro lugar, Nerêo de Sampaio e Gabriel Fernandes (**figura 15**), em segundo, Ângelo Bruhns e J. Camargo, e Augusto de Vasconcellos em terceiro lugar⁵⁵. Estava implementada a primeira ação pública amparada por uma associação de arquitetos que problematizava a instituição de uma arquitetura oficial para o país.

O segundo concurso ocorreu em outubro de 1923, novamente com o apoio do IBA, e o tema dessa vez era a projeção do “Solar Brasileiro”, ou seja, de um modelo de residência colonial erudita. O projeto vencedor seria a futura residência de José Marianno, a ser erguida em extenso terreno às margens da lagoa Rodrigo de Freitas. Os jovens arquitetos Ângelo Bruhns e Lucio Costa classificaram-se em primeiro e segundo lugares respectivamente (**figuras 16 e 17**). Contudo, apesar de reconhecidas as qualidades do projeto vencedor, José Marianno decidiu invalidar o concurso e encarregar-se ele mesmo de projetar o solar brasileiro, contando com a supervisão de Lucio Costa, Ângelo Bruhns e

⁵⁴ *Architectura no Brasil*. Ano 1, n.1. Rio de Janeiro, outubro de 1921.

⁵⁵ *Architectura no Brasil*. Ano 1, n.1, Rio de Janeiro, outubro de 1921. A revista *Ilustração Brasileira* publicou artigo de Cypriano Lemos que exaltava o concurso e o mérito de José Marianno. Lemos dizia: “Acreditamos que o estilo do futuro seja criado como pensa o Dr. José Marianno, tendo por base o colonial. (...) Seja como for, o problema está posto com toda a franqueza. E o fato de já haver entre nós uma pessoa com percepção nítida da trajetória a seguir é motivo de júbilo para o pequeno grupo de arquitetos que aqui representamos” (LEMOS, 1921). Em artigo na mesma revista, Adalberto Mattos elogiava Marianno afirmando que “sua iniciativa tem encontrado incondicional apoio em nossos arquitetos, despertado verdadeiro entusiasmo em quantos se interessam pelo nosso colonial” (MATTOS, 1924).

Nerêo de Sampaio. A planta e o desenho projetados por Marianno imitavam a antiga sede do engenho Monjope, propriedade de sua família no interior de Pernambuco, onde Marianno passara a infância e parte da adolescência⁵⁶.

O Solar de Monjope, como ficou conhecido, foi construído à rua Jardim Botânico entre 1924 e 1928⁵⁷. Gozou de grande popularidade e foi noticiado com frequência pela imprensa carioca. A casa solarenga constituiu-se de pedras, peças de cantaria e azulejos portugueses do século XVIII que Marianno recuperou de demolições ou de casas arruinadas do nordeste, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Pias de sacristia, retábulos, azulejos, prataria e móveis dos séculos XVII e XVIII vieram da antiga igreja-convento de Santo Antônio de Paraguaçu, situada na cidade baiana de Cachoeira. No interior do solar destacavam-se cadeiras D. João V, as grandes mesas de jacarandá sobre o piso de mármore de Carrara e os lampadários seiscentistas; por fora, a construção impressionava pelas dimensões descomunais. Possuía quatro torres, à maneira das antigas quintas lusitanas, cujas imensas janelas davam para “os jardins e terraços que começavam em colunatas formando arcadas” (BANDEIRA, 2008). No geral, compunha-se de beirais duplos, telhas romanas, mosaicos azulejados, portões almofadados, alpendres, gelosias e muxarabis, pátio interno e externo, além de um frontão barroco que emoldurava a entrada principal (**figuras 18, 19, 20 e 21**).

Por esses anos, Marianno promoveu também o Prêmio Mestre Valentim, destinado aos melhores projetos de portão para jardim de casa nobre – cujo vencedor foi Ângelo Bruhns – e do Prêmio Aleijadinho de composição decorativa de frisos em gesso, que buscavam reproduzir a fauna e flora brasileira⁵⁸ (ambos ideados por Marianno e promovidos pelo IBA em agosto de 1922). Em 1925, o Instituto Central dos Arquitetos e o Ministério da Agricultura promoveram o concurso para o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional da Filadélfia, que obrigava o uso do vocabulário colonial. Lucio Costa foi o

⁵⁶ O engenho Monjope ficava em Igarassu (PE) e era um dos mais antigos do Brasil, remontando ao século XVI. Cf. BANDEIRA, Júlio. *Solar de Monjope*. Rio de Janeiro: Reler, 2008.

⁵⁷ O solar foi comprado pela Rede Globo e demolido em 1973. Ocupava mais da metade do quarteirão entre as esquinas das ruas Jardim Botânico e General Tasso Fragoso. Cf. BANDEIRA, Idem.

⁵⁸ Não foi identificado o vencedor deste concurso. Cf. SOUZA, Ricardo Forjaz Christiano de. *O debate arquitetônico brasileiro, 1925-36*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

vencedor do concurso que contou com a participação de mais de vinte arquitetos, alguns já reconhecidos no Rio de Janeiro, como Raphael Galvão, Edgar Vianna, Ângelo Bruhns, Elisiário Bahiana e Nerêo de Sampaio. O projeto de Costa não foi implantado porque o governo norte-americano decidiu de última hora que o evento não teria caráter internacional (GUIMARÃES, 1996).

Em todos esses concursos e projetos, obrigava-se a utilização dos motivos arquiteturais provindos dos tempos da colônia. José Marianno tornou-se o líder da campanha nacionalista que previa o estabelecimento de um padrão arquitetônico e estético novo a partir da reutilização de elementos construtivos do passado colonial, considerados tradicionais. Por conseguinte, convencionou-se denominar tal estilo de neocolonial. Ao longo da década de 1920, o neocolonial ainda venceria dois concursos públicos de peso. No concurso do Pavilhão Brasileiro para a exposição de Sevilha de 1928, o estilo neocolonial foi obrigatório, tendo como vencedor o projeto do arquiteto Pedro Paulo Bastos. No concurso para a embaixada da Argentina do mesmo ano, o neocolonial não era obrigatório, mas os projetos mais bem classificados traziam os traços do novo estilo. Mais uma vez, o vencedor foi um prédio neocolonial projetado por Lucio Costa⁵⁹.

No começo de 1926, José Marianno ainda realizou concurso para projetos de “Casas econômicas de um ou dois pavimentos para as zonas suburbana e rural”, inspirados no “tradicional estilo brasileiro”. Os vencedores foram Roberto Magno, para casas de um pavimento, e Ângelo Bruhns e José Cortez, para casas de dois pavimentos, mas esses projetos nunca foram concretizados⁶⁰. O ano de 1926 também registrou a nomeação de José Marianno como diretor da Escola Nacional de Belas Artes, cargo que acumulou com a presidência da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Na direção de uma das principais instituições de ensino do país, Marianno buscou continuar seu trabalho de retomada da tradição. Ele tentou empreender uma reforma nos quadros curriculares da instituição, no que foi mal sucedido. Ao ensino da arquitetura neoclássica, Marianno propôs adicionar disciplinas que se centrassem na história da arquitetura nacional. Essas cadeiras seriam: Estatuária, História da Arte Brasileira, Física Experimental e Industrial, Urbanologia e

⁵⁹ Voltaremos a falar do concurso da embaixada argentina. Cf. GUIMARÃENS, Ceça de. *Lucio Costa: um incerto arquiteto em incerto e secular roteiro*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

⁶⁰ *Architectura no Brasil*. Ano III, n. 26, Rio de Janeiro, dezembro de 1925 e janeiro de 1926.

Composição Decorativa. O objetivo era estimular os arquitetos a estudarem e desenvolverem a tradição arquitetônica brasileira, e não a importarem estilos estrangeiros. Marianno enfrentou a resistência da maioria dos professores e dos alunos; esses últimos liderados por Gastão Bahiana pediam a nomeação de Archimedes Memória em seu lugar. Em sua curta passagem pela ENBA, Marianno conseguiu realizar os concursos Araújo Vianna e Heitor de Mello, destinados aos alunos de arquitetura. O primeiro previa um levantamento de qualquer fração da arquitetura jesuítica carioca, fosse porta, janela, fachada, telhado, etc.; o segundo dizia respeito a um levantamento de detalhes arquitetônicos típicos ainda existentes em velhas construções sacras ou civis do Rio de Janeiro, como cornijas, padieiras, rótulas, gradis, beirais, etc. Ambos os prêmios eram válidos por cinco anos e foram vencidos por Paulo Pires. Os concursos visavam expandir o rol de documentos sobre a arquitetura tradicional brasileira. Desgastado pelo conflito com docentes e discentes, Marianno pediu demissão da ENBA em junho de 1927, sendo substituído por José Otávio Correia Lima (KESSEL, 2008).

Uma arquitetura reconhecida como neocolonial também foi experimentada no Rio de Janeiro em algumas edificações que faziam parte da “Exposição Internacional do Centenário da Independência”, em 1922 – evento que comemorava os cem anos de emancipação política do país. Para a realização das comemorações, o prefeito Carlos Sampaio mandou arrasar o Morro do Castelo, na região central da cidade, de modo a abrir em seu lugar uma extensa esplanada. Com o material provindo da supressão do morro, a prefeitura aterrou áreas adjacentes à Baía da Guanabara. Abriu-se, então, um plano amplo onde foram erigidos pavilhões nacionais e internacionais. A exposição do centenário foi uma vitrine por meio da qual o governo intentava mostrar ao mundo as riquezas agrícolas, comerciais e industriais da nação, e entrar em contato com o que se produzia em outros países. O evento não se dirigia apenas ao público interno, mas procurava evidenciar ao estrangeiro o ingresso do Brasil no coro das nações civilizadas. O desmanche do Morro do Castelo acarretou na destruição de um dos maiores conjuntos arquitetônicos jesuíticos do período colonial. As edificações remanescentes do século XVII e XVIII que ocupavam a região deram lugar aos imponentes pavilhões que representavam os países convidados e também àqueles que representavam as instituições brasileiras. Os maiores projetos

arquitetônicos brasileiros presentes na exposição pautaram-se pelos princípios estilísticos que José Marianno propugnava. Ironicamente, enquanto se destruía a arquitetura considerada modelo de tradição, eram erguidas em seu lugar edificações que buscavam render-lhe homenagem (PINHEIRO, 2005).

Além do casario colonial, foram demolidas a Igreja dos Jesuítas e as ruínas da fortaleza de São Sebastião. Porém, o antigo edifício do Arsenal de Guerra, também conhecido como Casa do Trem, foi poupado e utilizado nas comemorações. Construído entre 1762 e 1764, o Arsenal de Guerra era oficina de reparos, fábrica e depósito dos armamentos das tropas que protegiam o Rio de Janeiro quando a cidade sofria ameaças de corsários que cobiçavam o ouro vindo de Minas Gerais⁶¹. Mantido para os festejos do centenário, a Casa do Trem foi totalmente remodelada pelos arquitetos Archimedes Memória e Francisque Cuchet, que procuraram lhe dar aspecto neocolonial (**figura 22**). A Casa do Trem transformou-se em Palácio das Indústrias, um dos destaques da exposição, onde foram expostos os produtos da incipiente indústria brasileira, como máquinas, mobiliários, alimentos, bebidas, materiais de construção, etc. O projeto de Cuchet e Memória dotou a fachada de frontões azulejados e sinuosos, colunas, cornijas, frisos, pináculos, beirais, etc., seguindo o exemplo das obras de Ricardo Severo em São Paulo. O espaço interno foi inteiramente modificado para acolher a exposição, adquirindo enormes salões, galerias e pátios. Uma torre de 35m foi adicionada ao edifício (SANT'ANA, 2008).

O Pavilhão das Indústrias foi dos edifícios mais visitados pelo público durante a exposição do centenário, emergindo como um dos primeiros grandes símbolos da arquitetura neocolonial. Vizinhos ao Pavilhão das Indústrias, foram erguidos os pavilhões que compunham a seção brasileira. Os pavilhões internacionais localizavam-se no Cais do Porto, próximo à Praça Mauá, e ao longo da Avenida das Nações, que se estendia da Casa do Trem ao Palácio Monroe. As obras nacionais foram classificadas em neocolonial, neoclássico, estilo Luís XVI, estilo eclético, barroco boêmio, renascença italiana, entre outros. As edificações da Exposição Internacional do Centenário da Independência,

⁶¹ Durante o século XIX até começo do XX, a Casa do Trem funcionou como a grande fábrica e depósito das armas e munições do exército. Atualmente, a edificação do antigo Arsenal de Guerra abriga o Museu Histórico Nacional, inaugurado em 12 de outubro de 1922. Cf. TELLES, Augusto da Silva. Neocolonial: a polémica de José Marianno. In: AMARAL, 1994.

nacionais ou internacionais, não seguiram à risca uma cartilha estilística. Ao contrário, a variedade de composições foi a tônica do certame. Entre as edificações nacionais, destacaram-se as seguintes⁶²:

EDIFICAÇÃO	ARQUITETO	ENTIDADE	ESTILO
Porta monumental da Avenida Beira-Mar	Adolfo Morales de los Rios	Sociedade Central dos Arquitetos (SCA)	Neocolonial
Parque das Diversões	Adolfo Morales de los Rios	SCA	Eclético
Pavilhão da Viação e Agricultura	Adolfo Morales de los Rios	SCA	Neocolonial
Pavilhão de Estatística	Gastão Bahiana	Instituto Brasileiro de Arquitetos (IBA)	Luís XVI
Pavilhão das Pequenas Indústrias	Nestor de Figueiredo e Celestino San Juan	SCA	Neocolonial
Pavilhão de Caça e Pesca	Armando de Oliveira	SCA	Neocolonial
Pavilhão das Exposições Particulares	Armando de Oliveira e Nestor de Figueiredo	SCA	Barroco Boêmio
Porta Monumental Norte	Raphael Galvão	Não listada	Neocolonial
Porta Monumental Principal	Mário Fertin e Edgar Vianna	SCA	Eclético
Pavilhão dos Estados	H. Pujol Jr.	SCA	Luís XVI
Pavilhão da Administração do D.F	Sylvio Rebecchi	SCA	Renascença Italiana
Fonte Monumental (não construída)	Sylvio Rebecchi	SCA	Moderno Italiano
Palácio das Festas	Archimedes Memória e Francisque Cuchet	SCA	Luís XVI
Palácio das Grandes Indústrias	Archimedes Memória e Francisque Cuchet	SCA	Neocolonial

Entre os pavilhões estrangeiros, destacaram-se o argentino, projetado por Alejandro Christorphesen em “estilo moderno”; o belga, de autoria de Veshelle e inspirado no “flamengo renascentista”; o mexicano, vazado em “estilo colonial”, o inglês, projetado por John Simpson e Maxwel Ayrtton em “estilo clássico”, além dos pavilhões da Itália, Suécia, França, Dinamarca, Noruega, Tchecoslováquia, Japão e Estados Unidos. Portugal foi representado por dois pavilhões: o Pavilhão de Honra de Portugal e o das Grandes

⁶² A tabela utilizada aqui foi retirada de KESSEL, 2008, p.122. As mesmas informações podem ser encontradas também em *Architectura no Brasil*, Ano 1, n.3, Rio de Janeiro, dezembro de 1921.

Indústrias. O primeiro, de autoria de Assunção dos Santos e Rebello de Andrade, o segundo, projetado por Ricardo Severo, ambos em estilo “D. João V”⁶³.

Como se nota na tabela acima, das quatorze obras listadas, seis eram neocoloniais. Todos esses projetos foram escolhidos em concurso público, o que sinalizava a preferência pelo neocolonial no que tangia à divulgação de uma arquitetura brasileira. A revista *Architectura no Brasil* noticiou a exposição do centenário em matéria intitulada “O renascimento da arquitetura no Brasil”, na qual exaltava as qualidades das construções nacionais, saudando o certame como “uma grande maravilha de arte e o marco do renascimento arquitetônico no Brasil”⁶⁴.

A Exposição do Centenário encontrou na performance arquitetônica sua melhor expressão. Não obstante sua variedade arquitetônica, esse evento não deixou de ser oportunidade para que o neocolonial fosse divulgado enquanto estética autenticamente brasileira. No mesmo dia da inauguração da Exposição, sete de setembro de 1922, Ricardo Severo publicava extenso artigo no jornal *O Estado de São Paulo* onde elogiava o evento, principalmente por conta de sua arquitetura que, segundo ele, reconstituía “as velhas formas coloniais, dando-lhes um novo colorido e uma nova expressão”. Entretanto, repercutindo as preocupações de Marianno, Severo chamava a atenção dos arquitetos à reutilização criteriosa dos elementos e técnicas coloniais nas recentes construções neocoloniais. A renascença brasileira dar-se-ia por um estilo que não copiasse o anterior, mas que seguisse seus fundamentos em nova formulação. Severo pregava o estudo detalhado da arquitetura colonial: era preciso compreender sua lógica construtiva, seu verdadeiro significado. Contra as apropriações indevidas, Ricardo Severo clamava por “um lento trabalho de investigação arqueológica, de classificação e de interpretação”. Para ele, a exposição do centenário era apenas o começo do trabalho de retomada da tradição, ocasião histórica cuja finalidade era mostrar “os padrões mestres da arte nacional”, e assim corrigir “os desvios de orientação,

⁶³ Muitas dessas construções foram demolidas com o final da exposição, outras permaneceram por algum tempo antes de serem postas abaixo. Algumas delas existem atualmente, como o Pavilhão da França, que abriga a Academia Brasileira de Letras, e o Pavilhão das Indústrias, antiga Casa do Trem, onde hoje funciona o Museu Histórico Nacional. A exposição durou de setembro de 1922 a julho de 1923. Cf. SANT’ANA, Thais Rezende da Silva de. *A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

⁶⁴ *Architectura no Brasil*, Ano 1, n.3, Rio de Janeiro, dezembro de 1921, pp.93-112.

próprios dos primeiros ensaios, que emprestam aos motivos tradicionais uma significação diversa a sua própria natureza”⁶⁵.

Em abril de 1926, *O Estado de São Paulo* publicou uma série de artigos e entrevistas sobre o renascimento da arquitetura brasileira. Sob direção do jornalista Fernando de Azevedo, a série de nove artigos objetivou reavaliar o movimento neocolonial para estabelecer critérios rígidos à utilização do vocabulário arquitetônico antigo na realização de novos projetos. Os “inqueritos sobre arquitetura colonial”, como ficaram conhecidos os artigos, contaram com a opinião de Ricardo Severo, José Marianno, José Wash Rodrigues, Alexandre Albuquerque e Adolpho Pinto Filho, além da perspectiva do próprio Azevedo sobre o assunto. A partir de então, o debate sobre o “problema arquitetônico nacional” ganhava fôlego na imprensa e mobilizava boa parte dos intelectuais do país.

No primeiro artigo da série, Fernando de Azevedo introduziu a questão do renascimento arquitetônico como fenômeno que ocorria em toda a América. As identidades nacionais dos países americanos dependiam, em sua análise, de tal renascimento. Azevedo defendia uma arquitetura norteada pelas exigências do meio e da tradição. Combatia o que chamou de “rotina cosmopolita”, isto é, as vogas ecléticas internacionais que grassavam nas cidades brasileiras. Seu discurso reverberava o ideário de José Marianno e Ricardo Severo. Para ele, as correntes internacionais (cosmopolitas) eram espúrias, contingenciais e desenraizadas. Nesse sentido, a cidade invadida pelos modismos estrangeiros não passava de corpo debilitado. Recorria na fala de Azevedo o esquema histórico-evolutivo de explicação proposto por Marianno e Severo⁶⁶. Uma vez mais, a arquitetura tornava-se referência de percepção do nível de ordem ou desordem em que se encontraria o presente.

⁶⁵ Ricardo Severo terminava o artigo afirmando que era preciso “evitar que se perca a diretriz condutora do roteiro tradicional, dando aos elementos arquitetônicos uma aplicação diversa do seu fim original” (SEVERO, Ricardo. Da arquitetura colonial no Brasil: arqueologia e arte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 de setembro de 1922).

⁶⁶ “Apropriada inteiramente ao clima tropical, a luz penetra nas residências, quebrada pelos alpendres acolhedores e pelos fartos beirais que as defendem também contra as grandes chuvas, ou coada pelas janelas de rótulas” (AZEVEDO, Fernando de. *Arquitetura colonial II. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 de abril de 1926).

Os olhos fatigados com essa policromia berrante de estilos que parecem transformar certos bairros em mostruários internacionais de arquitetura, pedem, não só para repouso mas para as mais puras emoções estéticas, alguma coisa que seja o produto da terra e, falando de nossas origens e de nossa história, traga a expressão da consciência nacional com as suas tendências e qualidades próprias. Pois o que torna verdadeiramente significativas e duráveis as criações de arquitetura é a observação sincera que concebe a obra em função do meio, dentro da paisagem envolvente e do quadro social, colhida nas fontes da tradição e rejuvenescida por todos os progressos científicos que aperfeiçoaram a arte da construção. (...)

A arte colonial interrompeu-se na sua evolução histórica, sustada pelo entrecchoque de influências estrangeiras que encontraram, para deixarem a sua marca por toda a parte, de um lado o descaso pelas nossas tradições e de outro essa receptividade passiva, de caráter pouco definido, com que vivemos, ao sabor das circunstâncias, a tentar toda a sorte de experiências sem alcance decisivo e sem espírito de continuidade. Ainda não penetrou na consciência de nossos artistas a verdade de que é o ambiente geográfico, histórico e biológico de cada povo que modela os tipos arquitetônicos, impondo aos edifícios de qualquer natureza, características estruturais e estéticas em conformidade com o espírito da raça, com as imposições dos cenários naturais e com as exigências variáveis da sociedade. A arquitetura, pela sua finalidade social, não pode de fato deixar de desenvolver-se na dependência do meio que explica a variedade das obras, resultante das diferenças de clima e da diversidade de materiais. (...)

Tem-se dito que nesta reação ainda tímida contra os estilos forasteiros, nos esquecemos de que a arquitetura colonial é também inspirada num barroco de importação. Mas se esta arquitetura procede do transplante, para a colônia, da arte que florescia na metrópole, não é menos verdade que ela se revestiu de um cunho particular, numa longa elaboração em que o sentido histórico das nossas origens e a consciência das nossas realidades criaram, por uma espécie de conspiração íntima e inconscientemente, uma “obra de adaptação nacional” (AZEVEDO, Fernando de. *Arquitetura Colonial I. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 de abril de 1926).

Após dois artigos introdutórios, Fernando de Azevedo continuava a série entrevistando Ricardo Severo. Em linhas gerais, esse entrevistado ressaltou pontos que já haviam sido levantados anteriormente, como o vínculo da arquitetura brasileira com o cânone português, sua adaptação ao meio, sua simplicidade plástica, sua lógica construtiva, etc. Porém, Severo fazia a distinção entre estilo e arte colonial. Em sua perspectiva, não existiria estilo colonial, mas um conjunto de práticas artísticas que teriam se formado durante a colônia e se manifestado na arquitetura, escultura, pintura, mobiliário, joalheria, etc. Assim, seria mais apropriado falar em arte do que em estilo. Sobre a arquitetura especificamente, Severo propunha, no lugar de estilo arquitetônico, o termo arquitetura tradicional, que se referiria não apenas à época de origem da arquitetura, mas a todas as etapas de seu percurso histórico. Para Severo, a colônia constituiria a fonte da história e da identidade brasileiras; mas, enquanto passado, deveria diferenciar-se do presente. Desse

modo, seria incorreto chamar o renascimento arquitetônico brasileiro de estilo colonial, pois o problema não consistiria em plagiar um “estilo” pretérito. A solução ao problema arquitetônico não estaria na cópia dos edifícios antigos – o que seria falsear a arquitetura –, nem tampouco na importação acrítica de modelos estrangeiros – outra maneira de falseamento –, mas na formulação de uma arquitetura nova, adaptada às necessidades contemporâneas e fundamentada nos parâmetros técnicos e construtivos engendrados pela tradição.

Com efeito, tradicionalismo não quer dizer anacronismo, passadismo ou mesmo necrofilismo. Quer dizer singelamente o ressurgimento da “tradição” que é, no íntimo de cada família humana, o espírito de sua gênese, a sua essência vital, é a alma das nacionalidades; e quer dizer também o engrandecimento, a exaltação do povo básico de todas as nações.(...)

Portanto, em vez de rebuscar e apropriar a tradição de estranhas gentes, procuremos reviver a própria (...) que é a nossa única razão de ser; está não só no passado como nas manifestações da vida presente, e só ela pode marcar-nos no futuro um lugar de próprio domínio, independente de outros povos.(...)

Como não é questão de gosto ou observação, mas de puro sentimento, e de ordem coletiva, requer um processo de introspecção educativa para restabelecimento desse laço tradicional, que liga as sucessivas gerações, às vezes interrompido pelas crises de ordem política ou social.

No Brasil são naturais todas as hesitações; ainda ao sair do primeiro século da sua independência política, encontra-se cercado de influências estrangeiras poderosas e atraentes, levado por surtos de sedutoras inspirações, em uma época de tumultuosas transformações no próprio mundo da arte. Entretanto, apartando-se do tradicionalismo estrangeiro, e rebuscando a tradição caseira, encontrará de certo as suas fórmulas nacionais.

Por exemplo, a propósito de arquitetura civil e artes correlativas, em vez de copiar o chalé suíço, o cottage ou o bangalô das colônias britânicas, poderia reproduzir os tipos ibéricos que foram transplantados para aqui e adaptados aos meios brasileiros através do período colonial. Desde a humilde habitação costeira até ao “solar” ou casa de fazenda, não faltam exemplos dignos de aproveitamento; não para reproduções anacrônicas, mas para adaptações ao modo de vida atual das novas gerações (Arquitetura colonial III. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 de abril de 1926).

O segundo entrevistado por Fernando de Azevedo foi o pintor José Wash Rodrigues, que narrou suas viagens ao interior de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia, Maranhão e Pará, onde visitou cidades que ainda guardavam remanescentes da arquitetura colonial⁶⁷. Em sua opinião, cidades como Recife, Salvador, São Luiz, Belém, Ouro Preto e Diamantina, com suas “maravilhosas igrejas” e “moradias ricas em evocação

⁶⁷ Voltaremos a falar das viagens de Wash Rodrigues mais adiante.

histórica”, além do Rio de Janeiro, “com seus templos magníficos”, constituiriam “manancial inesgotável de documentação arquitetônica, os principais núcleos da arte e tradições antigas”⁶⁸. Esses exemplos, que conservariam as qualidades constantes da tradição, como a harmonia e a simplicidade, deveriam guiar a nova arquitetura para que a renascença brasileira se confirmasse.

Do contrário, teremos de andar às apalpadelas, procurando, como se tem feito, transformar em colonial o bangaló, que é uma casa de campo, importada das Índias Inglesas para a América do Norte. (...). Olhemos, pois, para o passado, se quisermos inspirar-nos melhor. Não quero, com isto, insinuar que se construa servilmente. As exigências e as condições da vida moderna não permitiriam cópias servis de modelos de construções que satisfaçam a outros tempos de menos exigências. É preciso, pois, conhecermos perfeitamente a arquitetura colonial para podermos extrair o estilo “intencionalmente” de uma arte toda feita “espontaneamente” (Arquitetura colonial IV. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de abril de 1926).

O arquiteto Alexandre de Albuquerque foi o terceiro a ser entrevistado. Responsável pelo projeto neogótico da catedral da Sé de São Paulo, Alexandre de Albuquerque não via incompatibilidade entre a estética tradicional e as correntes ecléticas e modernas. Para ele, era possível e desejável que linhagens estilísticas diferentes convivessem no mesmo espaço. A diversidade era recomendável para dar conta das diferentes funções arquitetônicas. A herança colonial, por exemplo, não se prestaria a obras monumentais, como os arranha-céus, mas seria apropriada à construção de residências ou de igrejas mais simples. Ele não deixava de exaltar as qualidades da arquitetura tradicional, nem de considerá-la produto genuinamente brasileiro, mas defendia a prática arquitetônica de acordo com tipologias funcionais. Para cada função, um estilo. Assim, aos grandes prédios religiosos, o mais indicado seria o neogótico, aos de cunho administrativo, o neoclássico, etc. Por ser simples, a arquitetura tradicional não deveria ser empregada em obras faustosas, mas apenas em residências.

Entre o solar português com a entrada e o saguão, a casa romana, com o “protyrum” e o “atrium”, a ligação é lógica. Tudo isto nos mostra apenas que, em arquitetura, como em outros ramos de atividade humana, é enorme a herança do passado. Este legado não desonra, antes enobrece aqueles que o receberam. Tão

⁶⁸ Arquitetura colonial IV. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de abril de 1926.

longínqua linhagem é glória que nos pertence. É nessa arte portuguesa em que se fundiram tão diversos elementos sem lhe prejudicar, antes dando-lhe uma unidade característica, que encontra sua origem a arquitetura da colônia. Os primeiros artistas brasileiros foram, no entanto, obrigados a adaptar o estilo comum da metrópole às condições do meio colonial. Adaptação forçada que lhe deu o caráter de originalidade (Arquitetura colonial V. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 de abril de 1926).

Em seguida, veio o depoimento de José Marianno, que pretendeu fazer um balanço da campanha de renascimento arquitetônico. Ele ressaltou os pontos básicos da questão, apresentando as diretrizes do estilo responsável pelo restabelecimento da linha evolutiva da arquitetura brasileira. A voz do mentor surgia para colocar “o problema em seus justos termos”. Para designar a arquitetura brasileira, Marianno concluía que o termo correto seria arquitetura tradicional, não colonial, pois a tradição englobaria toda a história do Brasil, enquanto o termo colonial diria respeito a apenas uma das fases de seu desenvolvimento. A arquitetura colonial seria a geratriz da neocolonial, que retomaria, por sua vez, a tradição interrompida⁶⁹.

A arquitetura brasileira do período colonial representa, é certo, uma fase, um momento de nossa evolução artística. Mas esse momento passou. (...)O chamado estilo “colonial” desapareceu com a sua época. O movimento atual, a que chamamos “neocolonial”, tem um outro programa a realizar, nem inferior, nem superior ao que realizou o estilo precedente no século respectivo.

Nós procuramos individualizar os elementos caracteristicamente brasileiros da arquitetura tradicional para com eles realizar um novo surto de arte, condicionado às exigências do ambiente social e artístico da vida moderna.

O programa de ação desse movimento consiste, antes de tudo, no reconhecimento e seleção do vocabulário característico do estilo tradicional brasileiro.

Precisamos estudar seriamente, a fundo, o estilo que nos coube por herança histórica. De seus sábios ensinamentos saberemos tirar os corolários de que carecemos para enfrentar as muitas exigências que nos são impostas pelo século atual. O nosso propósito maior é a individualização do estilo, isto é, a fixação dos pormenores que revestiram no nosso país formas e características especiais (Arquitetura colonial VI. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 de abril de 1926).

⁶⁹ “Os longos beirais cobrem de sombra as paredes das habitações; os telhados de pouco ponto distribuem rapidamente as águas pluviais. Os alpendres (chamemos de preferência “copiães”, à moda do norte) como que se antecipam ao próprio corpo da composição arquitetônica, estabelecendo uma suave transição entre a paisagem e a casa. Todos os detalhes e pormenores são logicamente inscritos na composição. Tudo é útil, simples e, sobretudo, discreto. Daí a nota de elegância, de sobriedade, cuja medida hoje ignoramos, atordoados que estamos com os teatrinhos ridículos ouriçados de ornatos inúteis que o brasileiro de bom tom manda construir pelo arquiteto da moda, geralmente perito na área difícil do mau gosto” (Arquitetura colonial VI. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 de abril de 1926).

O sétimo artigo da série publicava carta enviada por Adolpho Pinto Filho na qual ele apontava algumas objeções e redefinições sobre o tema da tradição arquitetônica brasileira. Suas observações, no entanto, não pretendiam contradizer o escopo geral do movimento, senão corrigir ou elucidar pontos que ainda não tinham sido bem explicados. Como Alexandre de Albuquerque, Adolpho Pinto defendia que, apesar da arquitetura tradicional brasileira possuir caráter próprio, ela não seria adequada a todos os tipos de construção. À arquitetura tradicional competiria, sobretudo, projetos de habitações e escolas. Igrejas e grandes edifícios não seriam indicados a este tipo de arquitetura. O argumento de Adolpho Pinto era o mesmo de Albuquerque: por ser simples e modesta, a estrutura tradicional não comportaria construções de maiores e mais complexas dimensões, como arranha-céus, grandes edifícios públicos e catedrais⁷⁰. A série sobre arquitetura tradicional foi finalizada em dois artigos por Fernando de Azevedo, nos quais condenava os estilos estrangeiros; enfatizava a necessidade de políticas oficiais de salvaguarda do patrimônio histórico e artístico; recomendava o neocolonial a obras públicas como escolas, academias, bibliotecas, secretarias, etc.; e exaltava a arquitetura colonial enquanto símbolo de origem da identidade brasileira⁷¹.

Em fins de 1926, o recém-nomeado prefeito do Rio de Janeiro, Antônio Prado Júnior, convidou Fernando de Azevedo para ocupar a Diretoria Geral de Instrução. Azevedo assumiu o cargo em janeiro do ano seguinte. Sua gestão foi marcada pela ampla reforma educacional que se deu no país com o título de Escola Nova, que consistia em reorientar todo o sistema educativo (educação primária, normal e técnica) de modo a integrar o aluno ao mercado de trabalho e conscientizá-lo de seus direitos e deveres enquanto partícipe da sociedade civil. A ambição da Escola Nova era, sobretudo, criar as bases para uma sociedade mais justa e afeita às exigências do mundo moderno (KESSEL, 2008). Essa ampla reforma demandava o redimensionamento do espaço escolar. Os novos

⁷⁰ Arquitetura colonial VII. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 de abril de 1926.

⁷¹ “Aos arquitetos que queiram procurar motivos na arte tradicional, incumbirá, pois, penetrar-lhe a íntima significação, fundi-los ou separá-los para os amoldarem aos destinos dos edifícios e realizarem, pela força do espírito criador, a “adaptação” da arquitetura colonial às novas exigências de conforto e necessidade sociais. O que se aconselha não é que se reproduzam esses modelos, mas que os estudemos a fundo, para retomarmos o fio da tradição e conformarmos com o novo quadro social o que nos nossos antepassados, por intuição, acomodaram maravilhosamente à diversa natureza de clima e de materiais” (Arquitetura colonial VIII. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 de abril de 1926).

prédios onde começaria a construção de nova sociedade, mais justa e solidária, deveriam ser erguidos em estilo tradicional, pois somente este faria jus às pretensões da reforma. E o primeiro prédio a ser construído seria o da Escola Normal, instituição responsável pela formação de professores do ensino fundamental e médio⁷². Assim, estabeleceu-se concurso que exigia o “estilo tradicional brasileiro”, cujo “intuito é imprimir à construção, interna e externamente, os signos naturais do clima e da raça, o cunho nacional”⁷³. O vencedor do concurso para o novo prédio da Escola Normal foi o projeto neocolonial assinado por Ângelo Bruhns e José Cortez. A edificação foi erigida entre 1928 e 1930, em terreno à Rua Mariz e Barros, na Tijuca, onde atualmente funciona o Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro. O edifício (**figura 23**) contou com partido quadrangular e pátio central em forma de claustro; as salas de aulas, laboratórios e gabinetes se distribuíram por três pavimentos, todos circundados por logias (TELLES, 1994).

Fernando de Azevedo propunha a construção de 100 escolas. No entanto, apenas nove foram construídas; além da Escola Normal, destacaram-se as Escolas Argentina, Uruguai, Prado Júnior, Estados Unidos e Soares Pereira. Esses edifícios atendiam as populações carentes que habitavam os bairros do Catumbi, São Cristóvão e Engenho Novo. As novas edificações seguiam o modelo tradicionalista da Escola Normal (KESSEL, 2008). O condutor dos “inquéritos” sobre arquitetura brasileira unia em seu trabalho arquitetura e pedagogia. O espaço da tradição era recomendado aos novos prédios escolares porque, com suas “salas amplas e harmoniosas”, e com seu “pátio central, ponto de confluência da população escolar”, melhor se adequava ao “clima e à raça” (AZEVEDO, 1930). Considerava-se o novo prédio da Escola Normal corolário de uma prática iniciada anos antes pelo arquiteto Heitor de Mello em seu projeto do Grupo Escolar D. Pedro II de Petrópolis, inaugurado em 1922 e que permanece até os dias de hoje. A partir de então, proliferaram escolas neocoloniais nas cidades brasileiras, como o Colégio D. Pedro II de

⁷² A Escola Normal foi fundada por D. Pedro II em março de 1880. Ocupou prédios do centro da cidade e do Largo de São Francisco antes de se estabelecer definitivamente na Tijuca em 1930. Cf. CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

⁷³ AZEVEDO, Fernando de. A nova política de edificações escolares. *Boletim de Educação Pública*. Ano 1, n.1. Publicação Trimestral da Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal. Rio de Janeiro: Gráfica Sauer, 1930.

Belo Horizonte, projetado por Carlos Santos e inaugurado em 1926⁷⁴. Essas edificações reproduziam um padrão de partido quadrangular com pátio interno circundado por salas de aula. Nas fachadas, utilizavam-se frisos azulejados, beirais, cornijas e frontões sinuosos que faziam lembrar igrejas barrocas.

Se o neocolonial não consistia em cópia servil dos modelos arquitetônicos coloniais, apresentava-se, portanto, como novidade. Alguns elementos ornamentais utilizados na arquitetura neocolonial, como azulejos, frisos, cornijas, rótulas, cachorros, frontões, etc., imitavam os modelos da colônia e dos solares portugueses, mas, no geral, o partido resultava diferente. A intenção era alcançar soluções inéditas pela apropriação de alguns elementos pertencentes à antiguidade do Brasil. O neocolonial assumia aparência ao mesmo tempo nova e rústica. Os traços que conformavam sua imagem remetiam a um passado sagrado, mas simultaneamente resultavam numa arquitetura de todo distinta de suas “predecessoras”. Muitos dos elementos decorativos e dos materiais utilizados nas construções neocoloniais sequer existiram no Brasil-colônia ou em Portugal. As grandes telas envidraçadas que serviam de vedação a corpos laterais salientes, as colunatas toscanas, a volumetria assimétrica e recortada, as pedras aparentes, etc., eram algumas das formas estranhas à arquitetura colonial luso-brasileira que se tornaram marcas distintivas do neocolonial. Ao contrário das casas de taipa dos séculos passados, o neocolonial de alvenaria queria-se o estilo novo que reataria, pela sua originalidade, a tradição arquitetônica e artística da nação. O novo estilo visava instituir uma tipologia arquitetônica que ordenasse o presente, livrando-o da confusão e falsidade dos estilos estrangeiros, ao mesmo tempo em que procurava remeter-se a uma época pretérita. Era preciso ser novo para legitimar-se como estilo original, mas essa novidade consistia justamente em aparentar-se antigo.

O ressurgimento da ordem pautava-se em uma valoração histórica segundo a qual a o presente só seria legítimo se se diferenciasse do passado. A tradição germinada no passado colonial deveria ressurgir como tempo novo. Se a colônia era considerada berço da tradição e fonte de legitimidade do presente, passado e futuro, o neocolonial, por sua vez, foi o nome que se adotou para designar o caráter também singular, autêntico e tradicional

⁷⁴ Pode-se citar também a Escola Estadual Mello Vianna de Sabará. Cf. KESSEL, 2008.

do presente. O neocolonial referia-se àquela renascença que, ao pontuar as diferenças entre passado e presente, não excluía, senão reforçava sua contiguidade histórica. O discurso em favor de nova estética arquitetônica sinaliza o momento de ruptura entre a confusão de estilos que vigorava nas cidades brasileiras, e obstava a tradição, e aquele novo estilo que nascia para depurar o presente em sua autenticidade, e reaver o fio condutor da história. O presente era redimensionado como nova origem, porém, em estrito diálogo com o passado.

O neocolonial buscava afinidades formais com a época de ouro da antiguidade brasileira, não implicava na reprodução dessa antiguidade. Muito da eficácia do discurso tradicionalista estava em considerar o fator histórico de diferenciação das épocas: por se diferenciarem, passado, presente e futuro ganhariam sua legitimidade e se conectariam enquanto momentos da mesma história e da mesma nacionalidade. Ocorre que essa diferenciação se inscreveria, como já dito, dentro de uma ordem fundante cuja estrutura não se modificaria através dos tempos. O neocolonial previa a construção de uma aparência simultânea entre passado e presente; essa simultaneidade não significava repetição do passado, mas sim a inscrição do presente em uma esfera ordenada do tempo, de modo que o presente habitasse o mesmo espaço em que se situavam os estilos autênticos de outrora. A esse espaço ordenado do tempo – que compreenderia as formas autênticas, e diferentes, do passado e do presente – dava-se o nome de tradição. Definia-se a imagem colonial a partir da elaboração da arquitetura neocolonial, e vice-versa. Por estabelecer referências visuais que indicavam uma procedência antiga e ao mesmo tempo irromper enquanto estilo novo, a linguagem neocolonial faria renascer a ordem desvirtuada. Como novidade, o neocolonial demarcaria o presente em sua positividade; como tradição, conquistaria seu lugar na história. O presente se a-presentava inédito, ordenado e autêntico, por continuar a tradição.

Mas quando falam em restauração da arquitetura tradicional, estão longe de sugerir, os que a defendem, a imitação servil dos exemplares existentes. Seria ridículo e tão estéril como a cópia de qualquer modelo. O que se lembra é que os arquitetos, voltados para a tradição, procurem extrair da velha arte colonial as suas características fundamentais, remodelar-lhe e refundir-lhe os traços, à chama de inspiração pessoal, renová-la, pondo-a a serviço de todas as suas funções práticas e atingir, por esse “trabalho evolutivo”, uma forma expressiva de arquitetura em que se aproveitem, para acentuar-lhe o estigma local, as ricas sugestões da natureza ambiente.(...).

Uma arquitetura que não renova os seus métodos, no momento em que tudo se transforma, caminharia fatalmente para a decadência. Se estudarmos, porém, a arte colonial em seus mais variados espécimens, no conjunto arquitetônico de sua fábrica e nos pormenores dos seus motivos ornamentais, veremos que nos elementos que apresenta, absorvidos e assimilados inteligentemente, lajeta o gérmen de uma renascença arquitetural... (...).

Em lugar da “casa brasileira”, o que se constrói é o chalé suíço, é o bangaló das colônias britânicas, são os tipos estrangeiros de habitação, que, misturando-se e influenciando-se reciprocamente, revestem a estética urbana de aspectos incoerentes e desordenados. (...).

Se à arquitetura se há de imprimir um cunho, este há de ser o que provém das nossas origens, da nossa evolução histórica e das condições ambientes (AZEVEDO, Fernando de. *Arquitetura Colonial I. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 de abril de 1926).

1.4. Povo, território, história

A ideia de uma expressão étnica inerente ao objeto arquitetônico era cara a José Marianno. Para ele, a arquitetura brasileira possuiria “um perfeito espírito de unidade” estilística, embora os tipos construtivos pudessem diferir em escala e riqueza de detalhes, unidade esta que refletiria a unidade do povo. Marianno distinguia entre arquitetura erudita e popular: enquanto a primeira compreenderia as edificações religiosas e administrativas, como as casas de câmara e cadeia de Ouro Preto e Mariana⁷⁵, além dos solares, a segunda diria respeito à grande maioria das edificações civis, às habitações populares. A vertente erudita constituiria o modelo de arquitetura artística. O caráter artístico, porém, não seria fundamental à tradição arquitetônica. O princípio definidor dessa tradição seria, conforme Marianno, as construções “espontâneas” erguidas pelo povo, em função de suas necessidades. O valor artístico estaria mais ligado à aparência externa das edificações, às fachadas, ao passo que o espaço interno, produto da arquitetura anônima, conformaria o espaço essencial.

A pesquisa da arquitetura mais apropriada ao presente deveria pautar-se na arquitetura colonial e, principalmente, em suas vertentes populares. A casa do povo seria a mais singela e completa materialização do espírito nacional. A arquitetura popular

⁷⁵ Nas cidades coloniais brasileiras a câmara municipal e a cadeia ficavam em um prédio de dois pavimentos; a primeira ocupava geralmente o andar de cima, e a segunda, o térreo. As casas de câmara e cadeia, em sua maioria, eram edificações imponentes e delimitavam a praça central. Cf. REIS FILHO, Nestor Goulart. *Evolução urbana do Brasil, 1500/1720*. São Paulo: Pini, 2000.

encarnaria as qualidades originais dos povos, diria respeito aos modos inconscientes e idiossincráticos como a tradição se manifesta⁷⁶. No caso do Brasil, tal arquitetura seria marcada pela “solidez”, “horizontalidade” e “harmonia das linhas”, características estas que comporiam a unidade étnica da nação. Das propriedades formais arquitetônicas, depreendiam-se qualidades morais. Mais que os monumentos eruditos, civis e religiosos, caberia à arquitetura do povo guiar o renascimento brasileiro.

Não sei quem disse que a arquitetura é a raça. É uma frase de profunda e justa observação. Se, por um lado, o estilo, compreendido no largo sentido da palavra, significando todo o acervo de experiência e sabedoria populares debaixo de uma forma artística, deve sua formação ao trabalho contínuo do tempo, que lhe foi acumulando os ensinamentos das gerações que passaram, não é menos certo que nele se espelha a própria alma da raça que o criou. (...). É quanto nos basta. Também não pretendemos demover os estrangeiros do culto das formas arquitetônicas nativas de seus países. Cada terra com seu uso: cada broca com seu fuso, diz o brocardo popular.

Tenho para mim que o público brasileiro ainda não fez ao seu estilo arquitetônico a justiça de compreender tudo que ele lhe oferece para seu próprio conforto. Temos hoje o direito de procurar soluções rápidas e econômicas, bem diferentes daquelas em cujo ambiente se criou e desenvolveu a arquitetura brasileira (Arquitetura colonial VI. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 de abril de 1926).

A relação entre tradição, arquitetura e povo permitia compreender a arquitetura como desvelamento da identidade nacional. A tradição se daria, assim, como herança de práticas e experiências ancestrais que substancializariam o povo em torno de características comuns. A arquitetura resultaria não apenas das imposições externas do meio, mas também de fluxos interiores, de virtudes íntimas, raciais, responsáveis por modelarem o caráter do povo. O estilo arquitetônico nacional seria formado por dois determinantes: de um lado, os

⁷⁶ “A casa é, logicamente, um expoente da raça, mero fenômeno social na geografia humana. Assim, um povo por maior que seja a sua cultura universal, só pode possuir a arquitetura que lhe coube por fatalismo histórico, que se não improvisa. Um povo não muda de casa nem de língua; e se ainda não possuímos a nossa casa, é simplesmente porque ainda não somos um povo, mas havemos de sê-lo inevitavelmente. / O retorno às formas lógicas do estilo colonial dos nossos antepassados é o prelúdio de nossa emancipação social e artística” (MARIANNO FILHO, José. Os Dez Mandamentos do Estilo Neo-Colonial aos jovens arquitetos. *Architettura no Brasil*, n.24, Rio de Janeiro, setembro de 1923, p.23).

“O arranha-céu e o bungalow são modismos, como o chalet suíço foi modismo há cinquenta anos. Não há mais chalets no Brasil. A arquitetura brasileira, dona da terra, expulsou a intrusa. A moda passa, mas a casa fica” (MARIANNO FILHO, José. *Debates sobre estética e urbanismo*. Rio de Janeiro: Mendes Júnior, 1943b, p.110).

ditames mesológicos, de outro, as vocações naturais do povo que o pratica⁷⁷. A tradição se daria pelo contato dessas experiências interiores com o meio externo. A raça, como força interior e espontânea, engendra sua própria arquitetura; esta, por sua vez, reflete a índole da raça. O colonial-popular vivificaria a unidade do povo brasileiro porque o ser humano seria extensão de seu artefato, e vice-versa; ambos existiriam em perfeita harmonia (MARIANNO FILHO, 1943a).

As coações mesológicas, responsáveis por aclimatar as formas arquitetônicas, agiriam também sobre a formação psicológica e física da população. O encontro entre vocação íntima e meio externo determinaria a natureza do povo, refletida em suas expressões típicas, como era o caso da arquitetura popular. Esta nada mais era, segundo o discurso tradicionalista, do que a manifestação da vida social de um grupo de indivíduos irmanados em categorias morais e culturais permanentes. Esse grupo era a nação. A arquitetura do povo operava, portanto, a imagem de uma comunidade unida compartilhando hábitos e linguagens essenciais. A arquitetura popular era modelada conforme os sentimentos do povo, mas esse povo era modelado de acordo com as características de sua arquitetura. Repetidamente, José Marianno qualificava a arquitetura brasileira como “robusta”, “simples”, “serena”, “acolhedora”, atributos estes que não visavam outra coisa senão definir o caráter do povo brasileiro. Nesse sentido, a arquitetura seria força vital a vicejar espontaneamente, como consequência das necessidades do povo. Sua substância popular consistiria no fato dela ser uma resposta quase inconsciente e automática aos ditames da natureza. A tradição enquanto experiência transmitida de geração a geração conformaria o mecanismo responsável por garantir a unidade do povo no território (MARIANNO FILHO, 1943a).

Na arquitetura tradicional de uma raça, a composição da planta está invariavelmente condicionada às exigências do povo, aos seus hábitos, aos seus costumes e modos de viver regionais. A arquitetura brasileira, lógica com o meio, elaborada para atender as solicitações do povo, não podia fugir à regra geral. (...)

⁷⁷ “No nosso país original, como em outros de similar fundo étnico, todo o movimento de criação, de independência, de construção da nacionalidade, produziu-se de baixo para cima. O povo foi sempre o seu arquiteto, o seu grande e original artista” (SEVERO, 1916a, p.53).

Conhecidos a “grosso modo” os fatores sociais que atuaram diretamente na elaboração da arquitetura brasileira, não devemos ser exigentes no que diz respeito à pureza de suas linhas artísticas. (...)

Entretanto, a despeito da simplicidade e despreocupação com que se paramenta, já se lhe denuncia o verdadeiro caráter nacional. O sentimento de força, a verdade, a sinceridade, dão-lhe à fisionomia serena aquele “ar nacional” inconfundível, a um tempo humilde e nobre.

Dir-se-ia que a própria alma da raça se exprime plasticamente nas expressivas linhas de sua fisionomia. (...)

Os inimigos que a arquitetura brasileira teve de vencer logo nos primeiros dias de sua existência eram os velhos e seculares inimigos contra os quais os portugueses lutaram desde tempos imemoriais.

Só lhes restava aplicar os meios que a experiência da raça consagrara. Mais uma vez tinha de lutar contra o sol (calor) e o excesso de luminosidade ambiente; defender-se da umidade: remover os danosos efeitos das chuvas violentas.

A sabedoria oriental foi-lhes, nesse momento, altamente preciosa. A velha experiência dos mouros foi chamada a operar.

Contra a ação do sol construíram os colonizadores as grossas paredes, ora de pedra “canjicada” (nunca de junta matada, ou aparente, à moda materna) ora de adobe, segundo as conveniências locais. O excesso de luminosidade ambiente foi inteligentemente corrigido pelos grandes lençóis de parede, os alpendres amplos (copiados de Pernambuco) especialmente destinados a proteger as peças de habitação contra os rigores da insolação direta; as venezianas em adufa (rótulas), os balcões e “muxarabis” mouriscos.

Os telhados cobertos invariavelmente de telhas de tipo peninsular (chamadas hoje coloniais) cujos beirais, de grande balanço ensombavam as fachadas, incumbiam-se de distribuir rapidamente as abundantes águas pluviais (MARIANNO FILHO, José. *Arquitetura brasileira pré-jesuítica. O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1928).

Marianno projetava uma imagem de coerência e unidade estilística como representação da unidade racial, física e psicológica do povo que habita o país. A transmissão inconsciente ou espontânea do saber arquitetônico através das gerações demonstraria seu teor de verdade, de legitimidade ou tipicidade, isto é, seu valor histórico. Pela conjugação da tradição herdada aos antigos povos mediterrâneos, do clima e de supostas virtudes inatas à raça pintava-se o quadro acabado de uma expressão arquitetônica unitária como caracterização do povo brasileiro⁷⁸.

⁷⁸ “No Brasil, a arquitetura tradicional lusa não se dicotomizou, nem se subdividiu em dialetos arquitetônicos. No molde único adotado, de norte a sul, se incluíram os pormenores de caráter local, sem prejuízo do partido geral da composição, e da respectiva fisionomia plástica. Assim, as modificações de planta solicitadas pelo modo de viver do povo se acomodaram aos moldes usuais consagrados pela experiência adquirida” (MARIANNO FILHO, 1942b, pp.121-122).

Segundo José Marianno, “o que importa apreciar é o tratamento individual e característico que o homem brasileiro pôde imprimir aos elementos sempre rigorosamente de acordo com as possibilidades geográfico-sociais da nação”, pois “O cenário físico da nação é imutável e eterno. A história nacional, isso é, o passado está definitivamente conformado” (MARIANNO FILHO, 1943a).

Na perspectiva tradicionalista, não raramente a arquitetura era comparada à língua (MARIANNO FILHO, 1943b). Como a língua, as construções autênticas constituiriam o vernáculo da nação, ou seja, seriam produzidas por forças anônimas, telúricas, confeccionadas pelo povo e transmitidas inconscientemente pela tradição imemorial⁷⁹. Língua e arquitetura seriam análogas por figurarem como dispositivos estruturantes da alma brasileira; seriam respostas automáticas ou condicionadas às imposições do meio e da época. A arquitetura vernacular seria saber enraizado nos hábitos e costumes que são transmitidos através de gestos que excluem qualquer indício de autoria ou intencionalidade. A noção de vernáculo possibilitava ver no artefato arquitetônico um fenômeno da natureza humana, em geral, e do espírito brasileiro, em particular. Por pressupor uma evolução espontânea e determinada, independente da vontade do artista, a ideia de vernáculo garantiria à arquitetura seu conteúdo genuíno, sua lógica própria, pois o vernáculo implicaria em regras invariáveis, impessoais e objetivas⁸⁰. Daí que a legítima arquitetura jamais poderia ser medida pelo fator artístico, o qual teria a ver com as invenções dos arquitetos e não com a essência arquitetural propriamente dita.

Se a questão era “reintegrar a arquitetura tradicional brasileira no seu verdadeiro sentido histórico” (MARIANNO FILHO, 1943c), dever-se-ia compreender a arquitetura nacional pela definição da “casa brasileira”. A forma de habitar refletiria a alma do povo. A casa seria o fundamento da nação: cumpriria inventariar sua fisionomia para decodificar o típico e o inalterável da arquitetura como um todo e revelar o perfil da comunidade nacional. Assim, a tradição poderia ser reconhecida na reincidência de certos traços que perfariam tanto a arquitetura quanto o caráter da nação. Como a residência vernacular, a unidade étnica do povo brasileiro se corporificaria sobre regras e princípios invioláveis. A tradição arquitetônica brasileira teria modelado uma casa perfeitamente

⁷⁹ “Ninguém é capaz de dizer a data em que nasce uma língua. Todas se avultam imperceptivelmente de um passado sem horizonte. (...). Assim, as línguas se mostram mais enraizadas do que praticamente qualquer outra coisa nas sociedades contemporâneas. Ao mesmo tempo, é o que mais nos liga afetivamente aos mortos” (ANDERSON, 2008, p.203).

⁸⁰ “Estudando atentamente, com espírito de crítica, a arquitetura implantada pelos colonizadores portugueses no solo brasileiro, desde o litoral imenso ao recôncavo ignorado, chega-se à conclusão de que essa arquitetura, possuindo as suas regras e os seus cânones invioláveis, desenvolveu-se invariavelmente dentro de certos princípios, e de acordo com certas normas que sintetizavam uma corrente estética pré-estabelecida” (MARIANNO FILHO, José. A Nossa arquitetura. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n°19, março de 1922).

integrada ao território e às necessidades da população (um casarão lógico onde “tudo tem sua razão de ser”). Essa casa seria como o povo que lhe produziu: robusta, serena, simples e acolhedora. Não ostentando decoração excessiva, a residência brasileira típica se definiria pelo “discreto equilíbrio das massas”, como ditava as matrizes moura e latina.

Figuremos uma casa típica do Brasil nos fins do século XVII, possuindo toda a característica das casas nobres da época. Suponhamos mais encontrar nela todos os elementos decisivos da arquitetura tradicional. Um casarão quadrangular, possuindo a indefectível arcada, o alpendre, o pátio central. O telhado baixo, em quatro águas, com os ângulos do beiral aiosamente lançados à guisa de pagode coreano, é coberto de telhas de canal.

Origem italiana. É a telha romana implantada na península durante a dominação. O beiral repousa sobre uma cornija pobre de estuque, em perfil romano (o tipo de beiral com cachorro de madeira é exceção). Origem italiana, propagada na península. Alpendre sobre colunas toscanas: origem italiana e depois peninsular. Geralmente, no estilo colonial, a coluna toscana era fortemente galbada, o que lhe acentuava o caráter construtivo. Arcaria formando loggia, ou no pátio, à guisa de claustro: origem italiana e depois peninsular, com uma infinidade de variantes. Óculo ou olho de boi: origem gótica, depois peninsular e italiana. Mirador, gelosia ou balcão em rótula: árabe e depois peninsular. Azulejo: árabe e depois peninsular.

Salvo pequenas variações, pode-se dizer que a maior parte da arquitetura civil, inspirada na arte dos jesuítas, dispôs apenas desses miseráveis elementos para a confecção de seus edifícios. (...)

A simplicidade desse casarão provém daquele discreto equilíbrio de massas de que os grandes mestres possuem a justa medida. Tudo nele é verdade. Tudo tem a sua razão de ser, a sua lógica, o seu sentido. O pátio estabelece a corrente de ar entre o claustro e os aposentos que lhe estão em torno. O alpendre alvissareiro quebra a tranquilidade da fachada engrinaldada de trepadeiras virentes. (MARIANNO FILHO, José. *A Nossa arquitetura. Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, nº19, março de 1922).

De acordo com Marianno, a arquitetura se forma pela herança de elementos que se adaptam aos fatores mesológicos; os elementos são herdados da mesma maneira que os caracteres raciais; tais elementos agem como se fossem os genes do estilo nacional, dispositivos intrínsecos que lhe moldam a “fisionomia”. Segue-se que a casa brasileira é franca e acolhedora porque o meio onde ela vicejou e o povo que a praticou assim determinaram que ela fosse. Sua verdade está na forma discreta, nas massas equilibradas e robustas, no sentido de proporção; sua riqueza provém não do excesso de ornamentos, mas da contenção do partido às linhas da estrutura. Essa mesma casa, embora simples, é lógica,

pois proporciona um espaço de conforto, segurança e intimidade. A casa, em suma, substancializa, tanto quanto a língua, a identidade da nação.

Recuperar a tradição arquitetônica começaria pela restituição da casa brasileira, como queria os concursos realizados por Marianno no começo dos anos 1920. O Solar de Monjope visava ser modelo ao neocolonial e ao trabalho de resgate da tradição. Pode-se apreciar a repercussão do solar nas páginas de *A inquietação das abelhas*, livro lançado em 1927 pelo escritor e pesquisador João Anygone Costa, que compilou uma série de entrevistas com escultores, pintores, arquitetos e gravadores brasileiros sobre o estado das artes no país. As entrevistas deram-se durante o ano de 1926 no periódico fluminense *O Jornal*. Segundo Anygone:

Juntando a ação à palavra, o Sr. José Marianno Filho, com uma dedicação, um carinho de convertido, dedicado à crença nova, sem discutir sacrifícios nem olhar a despesas, vem pacientemente recolhendo material artístico, representando em pedras, mosaicos, móveis antigos com os quais ultima, neste momento, a sua grande criação, o solar de Monjope, casa nobre para família, rigorosamente brasileira, que é a casa-padrão, o monumento arquitetônico mais perfeito, de que nossa cultura pode orgulhar-se. (...) A casa de José Marianno Filho vai ser uma grande força estética a modificar, fatalmente, a arte de construir no Brasil. Já está sendo, mesmo, a principal fonte fornecedora de emoções, a escola e o cadinho onde se vão temperar as inteligências que querem, com sinceridade, dar uma arquitetura ao país. E é necessário dizer que tudo, no solar de Monjope, é obra sua, tendo sido o risco da casa traçado por arquitetos que trabalharam sob sua rigorosa direção.

A ideia da edificação do solar de Monjope nasceu em José Marianno Filho da velha reminiscência da casa paterna, o solar de igual nome, edificado pela sua família em Pernambuco, e onde José Marianno passou a melhor parte de sua existência. Dessa época remota, ficou-lhe n'alma uma forte afeição emotiva pela casa onde ensaiara a timidez dos seus primeiros passos e a sua inteligência se abrira a compreensão dos fenômenos da vida. Os pequenos detalhes da infância e juventude ali passadas, juntamente com o fundo de paisagem desbotada dos canaviais e cajueiros em flor compuseram um quadro de delicada beleza no subconsciente desse espírito de artista, influindo poderosamente no fundo paradoxalmente místico do seu caráter.(...)

Dedicado de alma e sangue a esse trabalho, José Marianno Filho sente o velho espírito ancestral da família brasileira, florindo nesse poema de pedra que a sua inteligência esculpiu (COSTA, 1927, pp.291-292).

A residência de Marianno aparecia como fruto de uma força estética interior, arraigada na “alma e no sangue”. Por isso, era, nas palavras de Anygone Costa, “fonte fornecedora de emoções”. O Solar de Monjope já surgia como reminiscência capaz de

evocar toda a história de formação da nacionalidade. Projetada de acordo com as memórias de seu proprietário, a construção encarnaria a arquitetura pura por conta do afeto com que fora erigida. O espaço arquitetônico autêntico seria aquele que deitasse raízes na alma do povo, que perpetuasse a identidade nacional pela transmissão de significados primordiais. Na casa, os brasileiros se formariam enquanto povo unido, moral, psicológica e culturalmente. Marianno julgou-se melhor preparado para encontrar a forma genuína de solar porque vivera neste espaço quando criança. Ele recorreu a suas memórias e experiências para justificar a anulação do concurso e viabilizar seu projeto. O fato de ter vivido num solar asseguraria a José Marianno autoridade na busca do modelo exato. Ele procedia como um arqueólogo, mas ao invés de vasculhar o solo, era a memória que escavava. O solar brasileiro estaria inscrito em sua alma, arraigado no âmago de suas recordações. Que testemunho mais fiel haveria à reconstrução da brasilidade? A reminiscência convertida em monumento edificado reafirmaria a Marianno o papel de agente da história, o elo responsável por reaver ao presente seu verdadeiro sentido. Essa reminiscência individual abrangeria todo o coletivo, já que a arquitetura representaria sempre o tempo-espaço compartilhado e transmitido através das gerações. A lembrança de José Marianno carregaria consigo um quadro essencial referente a todos os brasileiros. O solar de Monjope seria como arquétipo dos modos de morar, espécie de intimidade coletiva que emoldurava a fisionomia da nação⁸¹.

A forma genuína da arquitetura brasileira, concretizada na casa retangular, com seus telhados de quatro águas, pátio interno, alpendre, etc., manifestaria conteúdos morais, psicológicos, inatos ao povo brasileiro, como o equilíbrio, serenidade, estabilidade, harmonia, etc. Arraigado na psique de cada cidadão, o espaço arquitetônico seria manifestação de virtudes interiores. O homem, pela arquitetura, seria extensão do meio, e o meio, extensão do homem. O discurso tradicionalista defendia a contiguidade entre os artefatos humanos e a natureza, que seria alcançada pela técnica arquitetônica, como se a arquitetura fosse, enfim, a própria natureza humana. O discurso se fechava sobre o pressuposto de que uma ordem formal (externa e visível) seria homóloga a uma ordem

⁸¹ “Porque a arquitetura de raça reflete o fundo psíquico da própria nacionalidade” (MARIANNO FILHO, 1943a, p.21).

espiritual (interna e invisível). A arquitetura surgiria como resposta do homem ao clima e, simultaneamente, como terreno de realização de sua índole.

Por considerar a arquitetura uma prática de fundo emotivo, José Marianno reprovava a atividade de arquitetos estrangeiros no Brasil. Em sua opinião, o arquiteto estrangeiro não seria capaz de compreender o espírito da arquitetura brasileira; somente quem nascesse no país poderia sentir seus fundamentos eternos. No Brasil, os arquitetos estrangeiros estariam apenas reproduzindo a arquitetura de suas pátrias. Da mesma maneira, os profissionais nascidos no país não saberiam construir outra coisa senão a própria casa. As diferenças entre a casa brasileira e as casas estrangeiras eram explicadas e justificadas pela relação de necessidade que cada modelo supostamente manteria com seu ambiente de origem. O núcleo étnico/psicológico do artefato arquitetônico concerniria seu valor histórico. Esse valor seria o fundamento a autenticar a legitimidade desse artefato. Em outras palavras, a arquitetura, para ser legítima, deveria resultar das práticas vernaculares. Segundo Marianno, a arte de construir enraizava-se no inconsciente tal qual a nacionalidade. Portanto, somente compreenderia a tradição quem dela fosse filho.

A preferência do homem pela arquitetura pátria tem a meu ver, independentemente de qualquer solicitação artística, um caráter de insofismável fundo emotivo. Quando um imigrante inglês que enriqueceu em São Paulo pensa em construir o seu “home” ele pensa em inglês, porque as ideias da casa, da habitação, da família lhe acordam reminiscências adormecidas profundamente no subconsciente. (...).

Nós Brasileiros somos os únicos aptos a saber qual o gênero de arquitetura que nos convém. Certo, agimos com uma boa dose de emotividade no caso – emotividade comum a todos os povos que possuem consciência de si mesmos (MARIANNO FILHO, 1943a, pp.31-33).

Tal concepção fez com que Marianno criticasse os trabalhos do arquiteto Victor Dubugras, que tentou praticar o neocolonial. Marianno julgava que este arquiteto teria apenas se apropriado do vocabulário decorativo do passado para fazer um colonial de fachada. Os projetos desse profissional não passariam de releituras do ecletismo mediante utilização de aspectos decorativos da arquitetura tradicional. O ornamento, considerado como a parte artística de um edifício, seria exterior ao espaço arquitetônico propriamente dito. O que definiria a lídima arquitetura da nação seria aquele espaço interior, dotado de

teor afetivo, agenciado de acordo com as características espirituais do povo. Assim, não bastava prodigalizar ornamentos coloniais sobre a fachada para que uma edificação fosse brasileira; antes, era preciso compreender e praticar a arquitetura de acordo com sua estrita adaptabilidade mesológica e conforme sentimentos identitários profundos. A crítica de Marianno a Victor Dubugras partia do princípio de que o arquiteto, não sendo brasileiro, estaria inapto a sentir os traços orgânicos do estilo genuíno: suas construções não passariam de arremedos da arquitetura colonial. Sob essa ótica, a arquitetura de Dubugras poderia ser bela, mas careceria de autenticidade.

É bem de ver que o Sr. Dubugras não sente a nossa casa como nós outros brasileiros a sentimos. Ele apenas a aceita como uma espécie de partido artístico propício ao desenvolvimento decorativo dos motivos que estudou.

Daí a profunda discordância entre sua arquitetura, chamada “brasileira”, e aquela que de fato se inspira na arte tradicional do país.

A casa brasileira é, em geral (excetuadas algumas raras construções urbanas do século XVIII) extremamente simples e discreta na sua fisionomia exterior. Enquanto outras arquiteturas se fazem caracterizar por excessiva preocupação decorativa das fachadas (Manuelino, Gótico, Renascimento florentino, etc.) nós outros mantivemos uma linha de severa distinção nas fachadas de nossas casas. (...)

Pouco importa dizer – à guisa de argumento – que obtivemos essa noção à revelia da cultura européia. Isso apenas viria provar que possuímos uma individualidade arquitetônica nacional, resultante de uma perfeita adaptação às condições histórico-sociais do povo.

A arquitetura do passado, nobre, acolhedora, e sincera, é a arquitetura da raça que nela reflete as qualidades principais de seu próprio caráter. (...)

O Sr. Dubugras não se contenta com a casa brasileira de bom tom, simples, discreta, mas confortável, com os grandes lenços de parede branca, os telhados graciosamente lançados, os grandes coruchéus plantados nas pilastras dos cunhais, o pátio central alpendrado, à moda do Alentejo, abrindo-se sobre o claustro amplo decorado de azulejos policromos.

Ele trata as fachadas como um decorador trataria uma vitrine. Modifica-lhe “de fond en comble” a fisionomia ingênua; enriquecendo-lhe as paredes nuas, e distribuindo a mancheias os detalhes do estilo tradicional, subverte-lhe a própria intenção artística, tão claramente afirmada (MARIANNO FILHO, José. Impressões do Salão. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1925).

Marianno desqualifica os trabalhos de Dubugras como tentativas legítimas de restauração da arquitetura brasileira uma vez que o arquiteto francês estaria impossibilitado de sentir/compreender o verdadeiro sentido da arquitetura tupiniquim, que seria a simplicidade, a sobriedade, a singeleza, etc. Nascido e educado na Europa, Dubugras só poderia, segundo essa perspectiva, reproduzir os modelos europeus. A campanha de

renascimento liderada por Marianno defendia a formação de arquitetos brasileiros. O suporte à profissionalização desses arquitetos seria o estudo da arquitetura colonial. A pesquisa de um novo estilo dependeria da formação de profissionais nascidos no país, que tivessem, por assim dizer, vínculo indelével com a terra natal.

No Brasil, não fizeram tradição o chalé suíço, que infesta o território nacional há cinquenta anos, nem os demais estilos de importação, que imprudentemente se procuram aclimatar no nosso cenário tropical.(...)

A casa é um fenômeno geográfico como a árvore. Ela resulta da adaptação do homem ao meio cósmico, integra-se no cenário geográfico, funde-se com ele para servir ao homem. Portanto, devemos considerar em primeiro lugar, o quadro geográfico nacional, porque é ele, quem vai solicitar a nossa casa.

Não somos nós, copiadores servis de baboseiras francesas ou americanas, que vamos modificar as exigências mesológicas. Ao contrário, são essas exigências que nos vão solicitar a solução da fórmula arquitetônica nacional. A tradição brasileira significa a experiência, a acomodação de formas arquitetônicas peninsulares ao cenário tropical. Trezentos anos a fio de prática arquitetônica foram mais de que suficientes para aclimatar as formas reinóis. Se essas formas não evoluíram, como era lógico que evoluíssem (e meu trabalho tem sido corrigir esse hiato arquitetônico) o Brasil possuiria hoje a sua casa, feia ou bela, mas condicionada às suas próprias necessidades. Há um século esquecemos a velha experiência da raça. Tentamos todos os estilos, mestiçamos as raças arquitetônicas. Cruzamos o gótico com o art-nouveau, o mourisco com o grego. (...). O sol, a chuva, o calor e a umidade (esses é que são os elementos verdadeiramente coloniais) continuam inflexíveis a castigar a insensatez humana (MARIANNO FILHO, José. Um país sem arquitetura. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1931).

A casa seria fenômeno independente do arbítrio individual: ela se conformaria segundo fatores naturais e genéticos invariáveis. A tradição, ou o processo de “acomodação de formas arquitetônicas peninsulares ao cenário tropical”, implicaria em uma série de atos inconscientes determinados pelo meio e pela raça, os quais, à maneira da árvore, iriam enraizando o povo em sua terra. Para Marianno, a crise do presente estaria visível na “mestiçagem” “de raças arquitetônicas”. Como se cada estilo possuísse um DNA, uma natureza racial, e um habitat mesológico próprio, e não pudesse se misturar a outros estilos nem mudar de território. A mestiçagem a que Marianno se referia pretendia designar um conjunto de arquiteturas impuras. O ecletismo seria esse impuro/inautêntico, fosse por não pertencer à tradição, isto é, por não portar o gene brasileiro, fosse por ser resultado da mistura indevida de estilos. O exótico/estrangeiro seria, pois, o corpo estranho causador da desordem e descaracterização de um povo (MARIANNO FILHO, 1943c).

Depois da casa, a escola era considerada o espaço onde as pessoas conformariam sua percepção da nacionalidade. Como a casa, a escola desempenharia a função de formadora da memória afetiva dos cidadãos. Enraizadas na alma, casa e escola seriam fatores vitais à constituição da memória e identidade coletivas. Educados e crescidos nestes ambientes, os brasileiros jamais se esqueceriam de sua essência⁸². A importância do espaço escolar à formação da nacionalidade ficava evidente quando José Marianno elogiava o prédio da Escola Normal, projetado por Ângelo Bruhns e José Cortez e inaugurado em 1930. Marianno exaltava também a Escola Pedro II, projetada por Heitor de Melo no começo dos anos 1920.

O cenário onde vivemos nossa mocidade não mais se apaga em nossa mente. Assim, o aluno familiariza-se desde tenra idade com a arte que lhe cumpre defender mais tarde. É, como vemos, uma verdadeira iniciação artística de caráter nacionalizador. A escolha da arquitetura brasileira para a confecção de grupos escolares partiu de Heitor de Melo, no grupo Pedro II em Petrópolis.(...)
Com o edifício da Escola Normal, o estilo arquitetônico brasileiro dá a sua grande batalha campal. As suas qualidades excelsas, a nobreza, a dignidade, a simplicidade acolhedora transparecem nas linhas arquitetônicas (MARIANNO FILHO, José. O novo edifício da Escola Normal. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1928).

Aqui, o ideal de unidade operado pela noção de povo está subjacente à imagem de arquitetura autêntica, de estilo acabado e puro. Como o povo, a arquitetura brasileira possuiria homogeneidade estilística, uma fisionomia que a fizesse única, singular. Nesse sentido, a proposta da arquitetura vernacular vinha legitimar a nacionalidade. Além da ideia de povo, o discurso tradicionalista assentava-se também sobre noções de território e a de história. Esse discurso procurava estabelecer um quadro fechado, que compreendesse o povo, o território e a história do Brasil. A nação resultaria dessas três unidades, inerentes ao homem brasileiro, apesar do imenso território e das variações culturais de cada região. Ou seja, a nação apareceria refletida na arquitetura típica enquanto unidade racial, territorial e histórica. A busca da nova ordem arquitetônica (neocolonial) deveria se pautar por essa

⁸² Para José Marianno, “a oficialização da arquitetura nacional deveria começar obrigatoriamente pelas escolas primárias e secundárias, para que os jovens brasileiros se afeioassem desde a tenra infância com a arte que lhes incumbe defender mais tarde” (MARIANNO FILHO, José. Da arquitetura como fator de nacionalização. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1 de novembro de 1928).

imagem tripartite. Visíveis na arquitetura deveriam estar as três unidades constitutiva da nação: o povo, o território e a história.

Em fins da década de 1910, com o propósito de documentar em desenhos e fotografias as características da arquitetura colonial, Ricardo Severo patrocinou excursões dos pintores José Wash Rodrigues, Alfredo Norfini e Felisberto Ranzini pelo interior do Brasil. O material produzido nestas pesquisas serviria de fundamento à constituição do vocabulário neocolonial. Severo pretendia registrar e inventariar os elementos coloniais para, baseando-se neste inventário, reativar a tradição; sobretudo, visava organizar um extenso e definitivo estudo sobre arquitetura colonial não apenas para empregar seus elementos na construção dos edifícios neocoloniais, mas também para legar às futuras gerações o testemunho da estética tradicional⁸³.

Nascido na capital paulista em 1891, José Wash Rodrigues estudou pintura em Paris entre 1910 e 1914 com bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo⁸⁴. De volta ao Brasil, José Wash logo ganhou a admiração do público paulista por seus trabalhos de cerâmica, desenho e pintura, sobretudo pintura de painéis e azulejos, como as dos painéis do Largo da Memória e daqueles fixados ao longo da Calçada do Lorena, na estrada velha de Santos, obra projetada por Victor Dubugras. Quando fez suas viagens para documentar a arquitetura colonial, Wash Rodrigues era reconhecido artista que pintava telas com paisagens antigas de São Paulo. Em janeiro de 1916 foi motivo de elogioso artigo de Monteiro Lobato no jornal *O Estado de São Paulo*⁸⁵, para quem fez a capa do livro *Urupês*. Monteiro Lobato ainda o convidaria a fazer diversas ilustrações na *Revista do Brasil* a partir de 1918. Além de ilustrar livros de Gustavo Barroso, Alcântara Machado, Guilherme de Almeida e Clóvis Ribeiro, José Wash Rodrigues também se notabilizou por desenhar brasões e heráldicas de municípios, como os de Guarulhos, São José dos Campos e Petrópolis, e o brasão do Estado de São Paulo (FREIRE, 1983). Os desenhos frutos das

⁸³ Essa obra idealizada por Ricardo Severo, no entanto, nunca veio a ser publicada. Cf. KESSEL, 2008.

⁸⁴ Instituição que financiava estudantes de arte em escolas europeias, já que no Brasil faltavam essas escolas. Cf. CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2005.

⁸⁵ LOBATO, Monteiro. A propósito de Wash Rodrigues. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 de janeiro de 1916. Ver Também: LOBATO, Monteiro. *Ideias de jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1967.

viagens custeadas por Severo estão em *Documentário Arquitetônico: relativo à antiga construção civil no Brasil*, cuja primeira edição apareceu somente em 1944⁸⁶.

Desenhista, aquarelista e pintor, Alfredo Norfini nasceu em Florença em 1867. Diplomou-se pela Real Academia de Belas Artes de Lucca em 1892, mudando-se para Argentina um ano depois. Fixou residência em São Paulo em 1911, depois de passar por Buenos Aires, Campinas e Rio de Janeiro. De 1908 a 1911, trabalhou de ilustrador na revista carioca *Renascença*. Neste ano, foi nomeado professor titular do Liceu de Artes e Ofícios por recomendação de Ramos de Azevedo (CARVALHO, 2000). Esteve em Minas Gerais entre janeiro e março de 1921, viagem que lhe rendeu um conjunto de 56 aquarelas e 100 desenhos a bico-de-pena e lápis, os quais foram adquiridos pelo Museu Histórico Nacional, onde se encontram atualmente (KESSEL, 2008).

Felisberto Ranzini, nascido em Mântua em 1881, chegou em São Paulo em 1888, onde estudou pintura, desenho e escultura, além de ter cursado o Liceu de Artes e Ofícios. Foi nomeado professor desta instituição em 1908. Por volta deste mesmo ano, ingressou no escritório de Ramos de Azevedo a convite de Domiziano Rossi. Colaborou nos projetos do Mercado Municipal, do Palácio da Justiça, do edifício dos Correios e Telégrafos, da Casa das Rosas, entre outros. Em 1921, assumiu a cadeira de “Composição Decorativa” do curso de engenheiro arquiteto da Escola Politécnica (FICHER, 2005). Uma antologia de seu trabalho foi publicada em fins da década de 1920 sob o título de *Estilo Colonial Brasileiro*⁸⁷.

José Wasth, Alfredo Norfini e Felisberto Ranzini percorreram os estados de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Pará e Maranhão a procura dos traços típicos do vocabulário colonial brasileiro. Os prédios privilegiados para o registro eram em sua maioria representantes do século XVIII, principalmente das cidades mineiras de Ouro Preto, Diamantina, Mariana, São João Del Rei e Sabará, ou do Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador (KESSEL, 2008). Registraram-se paisagens urbanas, fachadas, telhados, sacadas, plantas, portas, janelas,

⁸⁶Cf. RODRIGUES, José Wasth. *Documentário Arquitetônico: relativo à antiga construção civil no Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Editora Itatiaia; EDUSP, 1979.

⁸⁷ RANZINI, Felisberto. *Estilo colonial brasileiro: composições arquitetônicas de motivos originais*. São Paulo: Amadeu de Barros Saraiva, 1927.

capitéis, rótulas, beirais, caixilhos, muxarabis e toda sorte de detalhes ornamentais e técnicos (**figuras 24 a 30**).

Essas viagens inauguraram uma prática que será corrente a partir de então. Pesquisadores e artistas começavam a viajar em busca dos padrões arquitetônicos do passado, que estariam espalhados pelo território brasileiro. Embora as excursões incluíssem capitais como Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Recife, etc., privilegiava-se a pesquisa em cidades interioranas, principalmente baianas e mineiras, como Ouro Preto, Sabará, Diamantina, Cachoeira, Jaguaripe, Maragogipe, etc., onde se considerava haver maior número de edificações coloniais conservadas. Estas cidades acalentavam o desejo de se encontrar quadros completos do passado colonial brasileiro, os quais teriam se desintegrado nos grandes centros urbanos. Os rincões seriam depósitos onde ainda repousavam as últimas paisagens da época de ouro.

O interior era considerado o reduto onde se teria preservado, a despeito da crise por que passava o país, relíquias de sua história e arte. Ao passo que nas grandes capitais as manifestações tipicamente nacionais teriam sido manchadas pelos exotismos estilísticos, correndo o risco de desaparecer por completo, as pequenas cidades interioranas, longe da turbulência das metrópoles, ainda guardariam conservados alguns panoramas da arquitetura colonial. O ambiente metropolitano prefigurava a imagem do tempo acelerado e avassalador, vetor do caos e da desordem. O modelo de tempo ordenado que se buscava encontrava-se nos rincões: o Brasil purificado habitava sertão adentro. À visão do cenário fragmentado, falsificado e caótico da metrópole, contrapunha-se o tempo estável e serenado do interior. Este se tornava guardião de espaços autênticos uma vez que não teria sofrido os influxos desintegradores tal como se dava nas grandes capitais: sua paisagem plácida fornecia ao imaginário nacionalista as cores reais do passado. Viajar ao interior significava flagrar imagens congeladas deste passado, sondar as raízes históricas e artísticas do país (VENTURA, 2000).

Em abril de 1915, Victor Dubugras e o prefeito de São Paulo Washington Luiz dirigiram-se à cidade de Cotia para visitar um dos mais antigos exemplares da arquitetura paulista colonial, a Casa do Padre Inácio, ou Casa Bandeirante. Construída em taipa de pilão, com o interior de grande altura e definido pela enorme estrutura do telhado piramidal,

esta residência ficou reconhecida como dos mais típicos remanescentes da arquitetura antiga em terras paulistas. Por estes anos, Washington Luiz fez algumas excursões pelos arredores de São Paulo a procura desses exemplares “típicos” da colônia, demonstrando interesse pelas raízes da identidade paulista. Victor Dubugras o acompanhou pelo menos em três oportunidades, quando juntos visitaram, além da edificação de Cotia, casas coloniais em Embu e Santo Amaro. A visita à Casa do Padre Inácio iniciava, ainda que informalmente, a pesquisa em torno de remanescentes coloniais com a intenção não apenas de inventariá-los e preservá-los, enquanto provas identitárias, mas também de utilizá-los como base à construção de uma arquitetura nova. Em 31 de março de 1916, Ricardo Severo publicou na revista paulistana *A Cigarra* artigo denominado “Arquitetura Velha” em que divulga a excursão de Washington Luiz e Dubugras à Casa Bandeirante de Cotia (**figuras 31 e 32**). Neste artigo, o autor considerava o referido edifício como exemplo legítimo da tradição, pois se trataria de um modelo luso-mediterrâneo perfeitamente adaptado aos trópicos (MELLO, 2007).

A planta da casa colonial tem já um carácter ibérico que a aproxima dos modelos romanos, mas esta designação latina mais reforça a verossimilhança. (...). É deveras interessante a série de consolos de madeira do beiral, com a forma de um animal, como as gárgulas ou mútulos clássicos, constituindo uma verdadeira cachorrada estilizada; e maior originalidade acrescenta a este exemplar, a forma dos dois pilares de madeira, entalhada de modo a dar-nos um novo tipo ou estilo que só tem similares no próprio continente americano, nos povos do centro. Nesta simples casa de Cotia está pois um exemplo de arquitetura tradicional com um carácter definido sob o ponto de vista da origem lusitana e da sua adaptação ao meio brasileiro, no que diz respeito à forma, materiais e estilo (SEVERO, 1916b, pp.22-24).

Em setembro de 1916, o jornalista e crítico literário Alceu Amoroso Lima, cujo pseudônimo era Tristão de Athayde, publicou na Revista do Brasil o artigo “Pelo Passado Nacional”, no qual defendia a preservação dos exemplares arquitetônicos coloniais de Minas Geras. Intelectual de renome, Alceu Amoroso nasceu no Rio de Janeiro em 1893, bacharelou-se em direito, em 1913, pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais desta cidade e, no início da década de 1920, já exercia intensa atividade jornalística. Escrevia sobre os mais variados assuntos, destacando-se por sua coluna em *O Jornal* intitulada

“Vida literária”⁸⁸. Para confeccionar seu artigo a ser publicado na *Revista do Brasil*, Amoroso Lima visitou Ouro Preto e Diamantina na companhia de Virgílio Melo Franco de Andrade e seu neto Rodrigo, futuro fundador e diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na década de 1930. Em tom de denúncia, Amoroso Lima dissertou sobre o abandono em que se encontravam as cidades mineiras setecentistas, afirmando que a ruína dessas “reliquias” seria a ruína da própria nação. O seu discurso pioneiramente entrevia uma noção de preservação além de corroborar o status privilegiado da arquitetura colonial na feitura do ideário estético nacionalista.

Venho de um grato colóquio com as coisas de nosso passado. Na retina se me estampam ainda a alvura das capelinhas montanhesas, entre o anil do céu e o verde das frondes, o porte simbólico dos cruzeiros, a pedra corroída dos velhos chafarizes, os muros negros, as árvores anciãs. Por algum tempo, curto em dias, mas longo em meditação e saudade, conversei às sombras dos nossos mortos nas ruínas das nossas paisagens. E se ousar agora tomar da pena, é porque deles, é porque deles, dos nossos mortos amados, ouvi uma longa queixa sentida contra o desamparo em que deixam os brasileiros de hoje.

É a voz das mortas gerações que fala por minha voz; a voz dos homens que primeiro assentaram a pedra angular da nossa pátria. Acorrei, filhos ingratos dessa terra: vinde ouvir a lamentação das ruínas!

Vila Rica e o Tejuco, hoje Ouro Preto e Diamantina, encarnaram a epopeia bandeirante. A Capital do ouro e a Capital do diamante foram a dupla expressão do sonho radioso, que permitiu e realizou a conquista do sertão (LIMA, 1916, p.1).

Ouro Preto e Diamantina seriam provas de que o passado brasileiro encerrava algo de altaneiro e distinto. As cidades mineiras, originais em sua forma, atestariam, sobretudo, a dignidade estética e histórica da tradição nacional. No entanto, seu estado ruinoso clamava por cuidados. O passado por elas encarnado cingia a fronteira entre a geração dos “filhos ingratos” e aquela “dos homens que primeiro assentaram a pedra angular da nossa pátria”, entre um presente tomado de amnésia e a antiguidade *mater* do povo que soçobrava esquecida. De Ouro Preto e Diamantina Alceu Amoroso Lima retirava

⁸⁸ Alceu Amoroso Lima foi membro da Academia Brasileira de Letras, entre 1935 e 1983, ano de sua morte; do Conselho Nacional e Federal de Educação, entre 1935 e 1969; fundou o Instituto Católico de Estudos Superiores (1932); dirigiu a Ação Católica Brasileira na década de 1930; participou da fundação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1941, onde foi professor de literatura até sua aposentadoria em 1963; e foi um dos fundadores do Movimento Democrata Cristão no Brasil. Cf. LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

o modelo para classificar outras cidades mineiras em seu lista das relíquias arquitetônicas fundamentais à manutenção da identidade brasileira.

Vila Rica e o Tejuco foram, em todos os tempos, dois braseiros da libertação da terra. Quando por mais não fosse, só por isso, devemos ajoelhar-nos piedosamente à beira destes dois túmulos, onde repousam as primeiras asas com que o nosso Brasil bateu os flancos ainda infantis.

Nesse território heroico das Minas Gerais são muitas as cidades mortas: Ouro Preto, Diamantina, Mariana, Sabará, São João Del Rei, Serro, Caeté e várias outras tiveram outrora uma vida brilhante florescente, de que o viver atual não é mais do que uma pálida lembrança. Em todas elas o presente é um mero evocador. Eis a função das cidades mortas: acordar em nossa alma o respeito pelas coisas de antanho, penhor seguro de um amor positivo às coisas do presente. Para sermos verdadeiros patriotas, para alcançarmos esse patriotismo superior em que o coração é um simples colaborador da razão, precisamos comover o nosso espírito ante o espetáculo da tradição. O passado é um grande educador, comunicando-nos essa comoção indispensável ao trabalho fecundo das ideias, mas as suas lições só são verdadeiramente instrutivas quando têm por cenário o quadro em que ele se desenrolou. No Brasil, sobretudo, agonizante à míngua de patriotismo, é de urgente necessidade guardar para a nossa e para as gerações vindouras a moldura do nosso passado (LIMA, 1916, p. 2).

Alceu Amoroso Lima comunicou-se com as cidades antigas como quem reza diante do túmulo de um ente querido. Esse túmulo sepultava aqueles a quem se deve a própria existência. As cidades mineiras e seus prédios coloniais abriam esse canal de comunicação entre passado e presente. Em forma de reminiscência, a cidade do passado suscitaria o sentimento patriótico que faz do povo uma entidade indivisa, a despeito das transformações e turbulências trazidas pelo tempo. Aqui, a integração orgânica entre passado e presente efetivava-se mediante a imagem arquitetônica: as gerações pretéritas nela são embutidas como valores legados às gerações vindouras, ou seja, enquanto quadro sempre presente de memórias essenciais. Ouro Preto e Diamantina seriam, enfim, as provas certas da presença constante da brasilidade através do tempo – cidades congeladas em seu esplendor, presentes como testemunhos da arte e da história do Brasil.

Seguindo os passos de José Wasth, Felisberto Ranzini e Alfredo Norfini, Mário de Andrade dirigiu-se a Ouro Preto, pela primeira vez, em junho de 1919, com a intenção de estudar as origens artísticas e históricas nacionais. Esta viagem forneceu a Mário subsídios para que ele escrevesse “A arte religiosa no Brasil”, artigo que foi publicado em

partes na *Revista do Brasil* durante o ano de 1920⁸⁹. À maneira de Ricardo Severo, mas centrando-se nas construções religiosas, Mário defenderá a arquitetura setecentista como a mais bela representante do cânone nacional. Para o autor, o século XVIII teria presenciado a germinação da tradição artística e arquitetônica brasileira, principalmente por conta das obras de Aleijadinho, em Minas Gerais, de mestre Valentim, no Rio de Janeiro, e dos santeiros Chagas e Domingos Pereira, na Bahia. Neste momento, portanto, teria se originado uma arte e uma arquitetura autônomas, originais, que não copiavam os modelos portugueses, mas os transformavam para adaptá-los à paisagem do novo continente⁹⁰.

Desenvolvida em rápida escala, a arquitetura religiosa ilhou-se em três centros principais: Bahia (a que também se ajuntará Pernambuco), Rio de Janeiro e Minas. (...) Na Bahia, o Barroco atinge uma expressão menos sincera, a construção é mais erudita; no Rio de Janeiro a preocupação artística exterior diminui ao passo que a decoração interna atinge ao delírio, produzindo a obra-prima do entalhe que é a igreja de S. Francisco da Penitência; em Minas, vamos deparar a suprema glorificação da linha curva, o estilo mais característico, duma originalidade excelente. Três escultores dominam nesses três centros: Chagas, o Cabra, na Bahia; mestre Valentim, no Rio de Janeiro; Antonio Francisco Lisboa nas Minas Gerais (ANDRADE, 1993, p.50).

Mário de Andrade enfatizava a arquitetura religiosa por considerar a religiosidade o sentimento que melhor definiria a brasilidade. Dever-se-ia, pois, privilegiar as obras erguidas sob motivações religiosas como testemunhos do espírito nacional. Nesse sentido, a obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em particular, e as formas arquitetônicas desenvolvidas em Minas durante o século XVIII, de modo geral, simbolizavam o auge artístico de uma expressão tipicamente brasileira. As cidades de São João Del Rei, Sabará, Congonhas e principalmente Ouro Preto encerrariam as mais caras referências da nacionalidade. O autor argumentava que as difíceis condições de colonização do território mineiro teriam forçado o colonizador a engendrar uma arquitetura pautada pela

⁸⁹ Utilizamos aqui a edição de “A arte religiosa no Brasil” republicada em 1993, sob direção de Claudéte Kronbauer. Esta versão reúne todas as partes do artigo de Mário de Andrade que vieram à tona ao longo de 1920 na *Revista do Brasil*. Cf. ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*. Estabelecimento do texto crítico por Claudéte Kronbauer. São Paulo: Experimento; Giordano, 1993.

⁹⁰ O artigo de Mário de Andrade foi publicado na *Revista do Brasil* em partes ao longo de 1920. Estas partes forma reunidas e publicadas em livro em 1993; é esta versão reunida que utilizamos no presente trabalho. Cf. ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*. Estabelecimento do texto crítico por Claudéte Kronbauer. São Paulo: Experimento; Giordano, 1993.

rígida economia dos traços. O isolamento das cidades mineiras em relação aos centros litorâneos, o relevo acidentado e, mais tarde, a crise da mineração teriam impossibilitado a construção de edifícios faustosos, forçando os artífices a erigirem obras mais simples. As soluções encontradas em Minas Gerais indicariam o nascimento e o purismo de um fazer nacional na medida em que respondiam adequadamente aos limites impostos pelas dificuldades econômicas e mesológicas e se diferenciavam da arquitetura metropolitana. O isolamento geográfico teria possibilitado aos construtores liberdade e espontaneidade para que criassem um estilo autônomo sem obedecer aos ditames dos modelos reinóis. Enquanto nas cidades litorâneas esses modelos eram assimilados com facilidade, não podiam penetrar no interior graças à distância e às severas condições encontradas ali.

Surgia, então, o barroco mineiro, marca maior da brasilidade. Distinto das matrizes portuguesas, o barroco mineiro caracterizava-se, segundo Mário, pelo traçado contido, harmonioso, e pela graciosidade da linha curva, contrapondo-se à abundância decorativa, exagerada e extravagante do barroco europeu. Se este era excessivo em suas linhas curvas e ornamentação, aquele era mais equilibrado; se o último caracterizou-se pela ostentação, o primeiro pautou-se pela simplicidade. Ver o barroco mineiro seria testemunhar a nação em seu nascedouro, protegida no interior do país.

Foi nesse meio oscilante de inconstância (Minas Gerais) que se desenvolveu a mais característica arte religiosa do Brasil. A Igreja pôde aí, mais liberta das influências de Portugal, proteger um estilo mais uniforme, mais original, que os que abrolhavam podados, áulicos, sem opinião própria nos dois outros centros (Rio e Bahia). Estes viviam de observar o jardim luso que a miragem do Atlântico lhes apresentava continuamente aos olhos: em Minas, se me permitirdes o arrojado da expressão, o estilo barroco estilizou-se. As igrejas construídas quer por portugueses mais aclimados ou por autóctones algumas, provavelmente, como o Aleijadinho, desconhecendo até o Rio e a Bahia, tomaram um caráter mais bem determinado e, poderíamos dizer, muito mais nacional (ANDRADE, 1993, p.78).

Mário de Andrade foi a Minas Gerais para colher as imagens de um passado essencial e decisivo ao conserto do presente; essa busca corroborava a ideia de uma nação integrada e coesa, ao mesmo tempo vinculada a uma tradição que lhe antecederesse e que, portanto, lhe garantisse um sentido histórico. Apesar da supremacia do barroco mineiro, era

todo o conjunto colonial que deveria ser considerado expressão fundante da história e do caráter brasileiros.

A partir do começo da década de 1920, as excursões de intelectuais pelo Brasil para coletar os caracteres formadores da brasilidade tornaram-se cada vez mais frequentes. Estas viagens reforçavam a percepção do território enquanto espaço histórico compartilhado por uma comunidade. A famosa excursão modernista a Minas Gerais em abril de 1924 não tinha outro objetivo senão o de “descobrir” o berço da nacionalidade. Capitaneados por Mário de Andrade, os intelectuais paulistas Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, René Thiollier, Olívia Guedes Penteadó, Goffredo Telles e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars dirigiram-se a Ouro Preto, Mariana, Sabará, São João Del Rei e Congonhas para testemunhar o Brasil primitivo, um país ainda radicado em suas antigas manifestações⁹¹.

Oswald de Andrade batizou a excursão como *Viagem de descoberta do Brasil*, já que os modernistas procuravam os traços históricos e artísticos esquecidos da civilização brasileira. Por estar distante dos centros litorâneos, considerava-se Minas Gerais o Estado onde a brasilidade teria se desenvolvido de maneira mais espontânea e autêntica. Tal distância teria poupado as cidades mineiras, como Ouro Preto, São João del Rei, Mariana, Congonhas e Sabará, das influências estéticas portuguesas durante a colonização. Em Minas residiria o Brasil primitivo de Aleijadinho e do barroco mineiro. A viagem modernista fazia analogia às excursões dos bandeirantes paulistas do século XVII, que desbravaram os interiores do país a procura de joias e metais preciosos e contribuíram para a formação do território nacional. Os modernistas se proclamavam os bandeirantes do século XX, isto é, aqueles aos quais caberia a tarefa de redescobrir as preciosidades esquecidas no interior do Brasil. O que mais interessava ao grupo modernista era a série de

⁹¹ Depois de passarem rapidamente pela Zona da Mata mineira, Juiz de Fora e Barbacena, os excursionistas chegam a São João Del Rei na noite do dia 16 de abril, onde permanecem até sexta-feira da paixão. De sexta-feira até domingo de Páscoa os modernistas ficam em Tiradentes, de onde se dirigem para Belo Horizonte após o término da Semana Santa. Em 22 de abril chegam à capital mineira para conhecer localidades próximas como o Barreiro, Sabará, lagoa Santa e a Serra do Cipó. Depois de Belo Horizonte, o grupo parte a Ouro Preto, lá chegando no dia 26. No dia 29 os modernistas passam a tarde em Mariana. Em 30 de abril chegam a Congonhas, de onde retornam a São Paulo. Cf. VENTURA, Alexandre de Oliveira. *A viagem de descoberta do Brasil: um exercício do Moderno em Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

edificações, pinturas, estatuária, tradições religiosas e objetos, de modo geral, remanescente do século XVIII. A *Viagem de descoberta do Brasil* tinha esse sentido de desvendamento de um passado glorioso, aquele do barroco mineiro, que, embora não estivesse perdido, se encontrava esquecido, abandonado. Urgia recuperar esse passado, revisitá-lo, redescobri-lo.

A excursão dos paulistas a Minas ofereceu suporte empírico ao movimento modernista. “Descobrir” o passado que as cidades mineiras representavam, os intelectuais liderados por Mário e Oswald procuravam estabelecer as referências de uma arte própria, tradicional e autônoma, desvinculada do plágio e da importação de modelos europeus. O Brasil moderno estaria estreitamente ligado ao passado e a uma tradição singular. Conhecer a Minas histórica significava conhecer os antecedentes da modernidade tupiniquim. Nessa ótica, o Brasil primitivo, fonte da história, encontrava-se no período colonial. O projeto modernista se respaldava nessa busca dos traços primitivos da brasilidade, nesse mapeamento das origens de uma tradição artística soberana e autenticamente nacional⁹².

Pelas viagens de “descoberta”, o país era mapeado não apenas em seus limites territoriais, mas também em sua geografia folclórica, estética, étnica, etc. Buscava-se em Minas, Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Pará, etc., os indícios da unicidade do povo, as inscrições de uma cultura já pronta. A gramática dessa cultura estaria na arquitetura, nos costumes, na pintura, na música, na língua, na religiosidade, etc. As fronteiras físicas do país deveriam coincidir com as fronteiras espirituais da nação.

Na Escola Politécnica de São Paulo, Alexandre Albuquerque foi o grande incentivador das pesquisas em torno do estilo colonial. Quando assumiu as cadeiras de

⁹² Tarsila do Amaral vislumbrou em Minas novas soluções para sua pintura, que, segundo a mesma, estava demasiado impregnada de influências europeias. Oswald de Andrade se aproveitou da viagem para elaborar seu “Manifesto da poesia Pau Brasil”, que privilegiava elementos cotidianos na escrita poética e formulações mais simples e despojadas de poesia (a temática do “Pau Brasil” estava ligada aos costumes e tradições populares, ao linguajar do povo). Mário se inspirou na viagem para escrever poemas, artigos, estudos, etc.; Thiollier e Cendrars também extraíram da viagem motivos para comporem suas respectivas obras (VENTURA, 2000). Segundo Nicolau Sevcenko, as vanguardas europeias, como o futurismo, o cubismo, o surrealismo, que pretendiam romper com o passado, tomaram rumo diverso nos países da América Latina, onde serviram como forma de reinvenção de tradições nacionais, motivando os artistas a verem no passado referências vitais às criações do presente. Cf. SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. Não cabe nos limites do presente trabalho analisar mais detidamente o movimento modernista e seu desejo de inventar uma tradição nativa como suporte de sua concepção estética. Para tanto, ver: LAFETÁ, 2000.

“História da Arquitetura, Estética e Estilos” em 1919, o engenheiro-arquiteto, formado em 1905 nesta mesma instituição, incluiu o estudo da arquitetura do passado no currículo da escola e patrocinou excursões de seus alunos às cidades de Itanhaém, Ouro Preto, Tiradentes e Congonhas do Campo para registrar os edifícios coloniais. Como nas viagens financiadas por Ricardo Severo, aqui os alunos deveriam desenhar *in loco* as edificações, de modo a fazer minucioso levantamento do léxico colonial. Não se sabe as datas certas destas viagens, mas seguramente ocorreram de 1921 a 1925, e entre os alunos que delas participaram pode-se citar Amador Cintra do Prado, José Maria da Silva Neves, Alberto de Sá Moreira, Raul Bolliger, Carlos Gomes Cardim Filho, Marcial Fleury de Oliveira e Ferruccio Pinotti (FICHER, 2005) ⁹³.

A atuação de Alexandre Albuquerque no ensino de arquitetura e na pesquisa do vocabulário colonial foi significativa. Além de professor da Politécnica, Albuquerque foi um dos fundadores da Escola de Belas Artes de São Paulo em 1925; da Sociedade Paulista de Belas Artes em 1921, sendo seu primeiro presidente; da Sociedade dos Arquitetos e Engenheiros em 1911, primeira agremiação da classe em São Paulo; e do Instituto de Engenharia, em 1916. Mantinha laços de amizade com a elite artística paulistana e com a intelectualidade de modo geral. Era amigo, por exemplo, de Cândido Portinari, Vittorio Gobbi, Waldemar da Costa, Flávio de Carvalho e Paulo Rossi Osir. Foi responsável pelo projeto neocolonial do Convento de Santa Tereza, no bairro das perdizes, atual sede da PUC de São Paulo. Neste projeto, aliás, colaboraram Paulo Osir, autor dos azulejos, e José Maria da Silva Neves, que fez a pintura mural da capela. Albuquerque também ficou conhecido por ter dado continuação à construção da Catedral da Sé, em São Paulo, a partir de 1919, após a morte de George Krug (FICHER, 2005).

Em julho de 1923, José Marianno fora nomeado presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, e, uma vez investido deste cargo, custeou viagens de jovens

⁹³ Segundo Alexandre Albuquerque:

“Para estimar o colonial é preciso conhecê-lo. É necessário viajar e longamente meditar em frente de cada monumento.(...) Quem já viajou pelas nossas cidades coloniais, quem conhece Ouro Preto, Mariana, Congonhas, São João Del rei, Tiradentes, para citar apenas algumas, sabe distinguir a arte portuguesa aclimatada, da que floresceu no velho mundo” (Apud. PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. Tese (Livre-Docência em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 64).

arquitetos a algumas cidades mineiras com objetivo de repertoriar, através de desenhos, os remanescentes da arquitetura colonial. Assim, Lucio Costa excursionou a Diamantina, Nestor de Figueiredo visitou Ouro Preto, Nerêo de Sampaio esteve em São João Del Rei e Congonhas do Campo, enquanto Ângelo Bruhns foi a Mariana (TELLES, 1994). Os dados coligidos pelos estudantes faziam parte de um ambicioso projeto de Marianno, que pretendia publicar o inventário completo dos motivos da arquitetura colonial. Esta obra enciclopédica nunca veio a público, mas é possível que Marianno tenha se informado nos documentos produzidos por seus pupilos para compor alguns detalhes do Solar de Monjope.

Em artigo publicado na revista *Architectura no Brasil*, Nerêo de Sampaio, ao apresentar as impressões de sua viagem a Minas Gerais, reafirmava o papel da arquitetura na consolidação da nacionalidade e o valor da viagem ao conhecimento dos fundamentos históricos da nação⁹⁴.

No dia em que coligirmos o que nos resta da arquitetura da metade do século XVIII e do XIX (para estabelecer um confronto com os exemplares europeus), ver-se-á que muitos destes particulares arquitetônicos honrariam as velhas civilizações. (...)

É preciso viajar o Brasil, nas suas cidades históricas do interior mineiro, baiano e pernambucano para descobrir as preciosidades. É preciso hoje renovar a façanha do garimpeiro em busca das pedras preciosas da arte desconhecida (SAMPAIO, Nerêo. Congonhas do Campo. *Architectura no Brasil*. N.26, Rio de Janeiro, dezembro de 1925 e janeiro de 1926, p.60).

As “velhas” cidades mineiras seriam redutos cristalizados do passado onde se pudessem encontrar as provas de uma estética genuína. Acreditava-se que tais cidades possuíssem conjuntos arquitetônicos homogêneos, puros, que teriam sobrevivido à ação destrutiva do tempo. A sobrevivência dessas cidades era atribuída ao fato delas situarem-se nos sertões do país, distantes do litoral. As conturbações da modernidade não teriam atingido esses cenários do passado porque os mesmos localizar-se-iam fora do alcance das

⁹⁴ Comentando sua viagem a Ouro Preto, Nestor de Figueiredo dizia:

“Embora morrendo na agonia de uma cidade que foi metrópole de um dos nossos maiores Estados, Ouro Preto conserva uma singela beleza, essa mesma suave beleza das residências antigas, onde a velhice não perturba a majestade abandonada de suas ruínas, marcos afirmadores de épocas maiores (...)” (FIGUEIREDO, Nestor de. As necessidades arquitetônicas do Rio de Janeiro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 de abril de 1927).

influências externas. Por seu turno, cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Santos e Recife seriam vulneráveis à invasão dos fluxos modernizadores. Se a geografia dificultava a penetração do ecletismo nas cidades interioranas, facilitava, porém, sua entrada nas cidades litorâneas, ou próximas do litoral, pois estas últimas estariam mais expostas aos contatos com o estrangeiro.

A cidade antiga estaria no interior, seria aquela cuja arquitetura centenária permanecia intacta. Embora abrigassem edificações do passado colonial, as cidades modernas teriam sido de tal modo modificadas, que já não se poderia mais considerá-las antigas. Os edifícios coloniais que ainda persistiam nas cidades modernas seriam fragmentos de uma paisagem derruída. Ao contrário das cidades cujo conjunto arquitetônico conformaria um todo estético indiviso, a cidade moderna não apresentaria senão alguns resquícios isolados da arquitetura tradicional. O passado idealizado em Ouro Preto, Sabará e Diamantina, por exemplo, seria a imagem concreta da ordem histórica que se buscava restaurar. A cidade antiga figurava como documento-suporte da história em toda a sua amplitude. Daí ser chamada também de cidade histórica, quadro integral do passado, testemunho insofismável do processo de coadunação do povo à terra. Nas cidades do interior estaria, portanto, o Brasil autêntico e intocado.

José Marianno também percorreu o interior do país para certificar-se da recorrência de um padrão arquitetônico ao longo do território. Esteve em Pernambuco, Bahia e Minas, onde buscou pelos referenciais fundadores da arquitetura nacional.

Quem pôde percorrer, como eu pude, em piedosa romaria de arte, as cidades esquecidas de Minas, Bahia e Pernambuco, terá podido observar o traço flagrante de consangüinidade artística que liga no mesmo espírito todas as cidades do Brasil colonial. Dir-se-ia que uma caravana de mágicos arquitetos, desbravando terras e galgando serras inacessíveis, semeou igrejas e mosteiros, solares e quartéis, todos casados na mesma arte simples, com os mesmos motivos decorativos, a mesma nobreza serena, a mesma intenção inflexível.

Que espírito é esse que emoldura docemente num quadro de tranquila beleza as velhas cidades de antanho? Por que motivo inexplicável o velho solar da marquesa de Santos é mais nobre, mais “nosso”, do que o caricato Pavilhão Monroe? Que mistério é esse que paira sobre as velhas casas e nos obriga inconscientemente a evocar o esplendor da nobreza antiga? É o espírito do passado; e é esse espírito que eu chamo o “caráter” na arquitetura colonial (MARIANNO FILHO, José. A Nossa arquitetura. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, nº19, março de 1922).

Haveria uma “consanguinidade artística” que ligava as cidades brasileiras no “mesmo espírito” (o “espírito do passado”). Essa grande irmandade de sangue reforçava a imagem de um território unificado. O território nacional ganhava contornos claros através das obras que o povo arquitetou pelo país. Assim, “as cidades esquecidas”, aquelas que ainda mantinham o traçado e o casario do período colonial, essas cidades deveriam ser conhecidas e estudadas para que a própria nação fosse conhecida em toda a sua extensão. A unidade territorial atestada nessa “consanguinidade artística” era considerada, como o povo, um dos pilares da representação do Brasil.

As excursões aos rincões contribuía ao imaginário de descoberta de uma nação unida e soberana, com história e cultura próprias. A pesquisa dos “documentos” arquitetônicos delimitava um território onde tempo e espaço tornavam-se uma única entidade, que seria a própria nação. Esse tempo-espaço se conformava pelo registro visual, que estabelecia o que deveria ser nomeado tradicional e excluía tudo aquilo que não se supunha pertencer a tal classificação. As arquiteturas tradicionais adquiriam formas definidas, padrões estáveis e nítidos. A história representada por esses padrões era concebida enquanto duração lógica e ordenada. Pelas paisagens coloniais, se poderia perceber uma identidade duradoura, protegida das imolações do contingente e do falso.

Não obstante as discrepâncias das arquiteturas praticadas na América portuguesa, o trabalho de pesquisa procurava reter traços genéricos, motivos e soluções padronizadas que teriam ocorrido em todo o território nacional, o que comprovaria a originalidade e unidade da nação apesar das distâncias continentais que separavam as cidades, as regiões e as pessoas. Não interessava as variações estilísticas regionais, mas sim uma suposta estrutura geral que permeasse toda e qualquer construção erguida em território brasileiro. Como se o próprio território estivesse destinado a acolher uma nação unida em torno de características específicas ou se a manifestação dessas características, encarnando o espírito nacional, fosse responsável pela conformação desse espaço comum. O território surgia, então, enquanto entidade que antecedia a nação: espaço originário, que aguarda desde sempre o desenvolvimento histórico de seu povo. A nação seria a continuação no tempo do território; este seria a extensão da nação no espaço.

A exemplo da técnica arquitetônica, o território seria determinado por mecanismos mesológicos permanentes (clima, relevo, topografia, tipos de solo, recursos naturais, etc.), e portaria um conjunto de características fixas e singulares. Ao se pensar a unidade territorial nos termos de uma unidade estilística, construía-se um paradigma de arquitetura que minimizava as diferenças entre as várias geografias para harmonizá-las em uma geografia homogênea. Embora uma construção colonial mineira pudesse apresentar soluções particulares e por vezes totalmente distintas de uma edificação paulista, por exemplo, o que valeria era o potencial de ambas em se classificarem no mesmo padrão.

As “velhas cidades” eram são vistas, portanto, como espaços essenciais, recintos onde ainda sobreviviam os testemunhos de uma antiguidade fundadora da ordem histórica, como se nota nas palavras de José Marianno:

Com abundante material de que dispunha, coligido em Bahia, Pernambuco, Minas e Estado do Rio (falta-me a documentação referente a Pará e Maranhão) não me foi difícil o “molde padrão” predominante na arquitetura colonial. O sentimento de proporção estava naquela época de tal modo exercitado nas mãos dos “mestres do risco” e dos brasileiros leigos que lhe seguiam as pegadas, que as casas do Pará são iguais às de Minas. Temos a impressão de que umas e outras saíram de um molde comum.

Esse espírito de unidade que enlaça toda a arquitetura brasileira de fundo tradicional é tão evidente e inconfundível, que podemos através dela percorrer todo o território nacional.

Na arquitetura brasileira predominam as linhas horizontais. (...) Ela é vigorosa, severa, simples e dominadora. Possui em essência as virtudes cardeais do grande estilo romano que lhe deu origem.

A projeção geométrica da arquitetura brasileira é geralmente retangular, e algumas vezes quadrada, e o desenvolvimento das fachadas obedece a severas leis de equilíbrio. (...)

Daí a expressão de calma e de equilíbrio de que se revestem as velhas casas de Minas, Bahia e Pernambuco. (...) A robustez do estilo brasileiro longe de infamá-lo, nobilita-lhe a origem latina (MARIANNO FILHO, José. A alma romana da arquitetura brasileira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1928).

O “sentimento de proporção”, a “expressão calma e de equilíbrio” da arquitetura brasileira basear-se-ia, na visão de Marianno, nos traços geométricos, nas linhas horizontais, que obedeceriam a “severas leis de equilíbrio” e que seriam, por isso, virtudes estéticas. Herdadas de instâncias latinas e mouras, essas características conformariam um estilo uno, visível em todo o território, justamente naquelas cidades que ainda mantinham edifícios remanescentes do período colonial. Tem-se aqui a definição de uma forma típica e

unificada de arquitetura (“um molde padrão”) como manifestação e prova da unidade identitária do povo brasileiro. A existência de um padrão formal, típico da arquitetura brasileira, constatado em todo o território do país, provaria a legitimidade desse mesmo território. O padrão estilístico recorrente no território asseguraria a desejada unidade cultural, étnica e política da nação. O estilo arquitetônico que se dissemina no território seria a prova de que esse território pertencesse a uma nacionalidade, a um povo⁹⁵. Do Oiapoque ao Chuí, não apenas a arquitetura, mas todos os hábitos sociais seriam semelhantes porque pertenceriam à mesma entidade territorial. Apesar de variações regionais, a arquitetura brasileira se enquadraria em um modelo único. Como a língua, os estilos arquitetônicos regionais não passariam de sotaques do idioma vernacular.

As “cidades esquecidas” nesses interiores constituiriam a ordem formal procurada, e se contrapunham ao cenário informe das cidades modernas. Nas cidades do interior, se poderia flagrar a verdadeira ordem formal da arquitetura brasileira, enquanto que nas grandes capitais essa ordem já teria sido desfeita pelos fluxos modernizadores e pelas vogas arquitetônicas internacionais. A cidade antiga incorporaria o valor histórico, fundamental à restauração da tradição e da ordem; a cidade moderna, ao contrário, representaria a dissolução desse valor. Acompanhava o povo e o território a ideia de uma história nacional singular e unificada. Junto da unidade racial e territorial, vislumbrava-se uma unidade histórica. A história decidiria entre o falso e o verdadeiro, o original e a cópia – seria o tempo e o espaço ordenados, harmonizados, próprios ao viver autêntico.

Para José Marianno, as cidades históricas de Minas contrastavam com a moderna e jovem Belo Horizonte, a qual trairia o espírito nacional ao não possuir imagem brasileira autêntica, resultando, ao contrário, de uma arquitetura postiça, estrangeira, impura, etc.

A mais jovem das grandes cidades brasileiras – Belo Horizonte – não teve infância, como as velhas cidades tradicionais de Minas, que surgiram de pequenos arraiais, à borda dos centros de mineração, e cresceram lentamente,

⁹⁵ “Meio e raça traduzem, portanto, dois elementos imprescindíveis para a construção de uma identidade brasileira: o nacional e o popular. A noção de povo se identificando à problemática étnica, isto é, ao problema da constituição de um povo no interior de fronteiras delimitadas pela geografia nacional” (ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p.17).

acomodando-se ao ambiente social criado por sucessivas gerações brasileiras. Sob esse aspecto de brasilidade, Belo Horizonte não se pode comparar a Ouro Preto, Congonhas, S. João Del Rei, e tantas outras cidades genuinamente nacionais.

Por que será que as velhas cidades nos dão maior emoção do que as cidades modernas? Creio que só as velhas cidades nos dão a perceber o verdadeiro sentimento nacional com relação ao problema da arquitetura. Por que nas velhas casas se exteriorizam os hábitos, os costumes regionais, a própria índole do caráter nacional. Belo Horizonte não nos instrui sobre a terra nem denuncia a raça predominante. Envaidecida com sua planta, orgulhosa de seus brasões de cidade-capital, ciosa de seus palácios mirabolantes, Belo Horizonte resolveu rebelar-se contra o passado, tal como o Rio de Janeiro nos tempos anti-coloniais do Prefeito Passos, cuja obsessão era tirar à cidade sua fisionomia nacional.

Foi assim que Belo Horizonte veio a possuir um cenário arquitetônico postiço, cuja artificialidade salta aos olhos dos forasteiros. Como nos bastidores de mágicas teatrais, mudou-se, num abrir e fechar de olhos, o fundo do quadro. Assim, as primeiras etapas da vida mineira passaram-se tranquilamente nos cenários históricos naturais, em velhas cidades de ruas tortuosas, povoadas de casas singelas, mas confortáveis e despreziosas. A última etapa passa-se numa desconcertante Babel arquitetônica. Sem embargo, os personagens da cena mágica, os habitantes passivos dessa arquitetura de urgência, os elementos vivos desse quadro falso, são essencialmente brasileiros, brasileiros puro sangue, que amam a sua terra, que são cultos, que veneram o passado (MARIANNO FILHO, 1943b, pp.90-91).

A arquitetura de Belo Horizonte seria “postiça”, sua fisionomia artificial, porque a cidade careceria de antiguidade – de densidade temporal, visível, ademais, em cidades como Ouro Preto, Sabará, Mariana, etc. A “Babel arquitetônica” seria fruto, pois, da falta de formação histórica. As cidades modernas careceriam de significado por não estarem filiadas à tradição brasileira. Em suma, as cidades antigas eram consideradas lugares onde ainda vigorava uma vida coletiva estável, um tempo de harmonia, imune às transformações que descaracterizam a identidade dos povos. Esses recantos do passado representavam o espaço que se desejava restabelecer.

O Rio de Janeiro sofreu inúmeras transformações durante as décadas de 1920 e 1930. Através de seus artigos jornalísticos, José Marianno mostrou-se um crítico intransigente da modernização da cidade. O principal alvo de suas críticas foi o desmonte do Morro do Castelo em 1922 e a conseqüente destruição do conjunto de arquitetura jesuítica que ocupava o lugar. Combateu também as reformas do Plano Agache, que faziam parte do plano diretor projetado pelo arquiteto francês Alfred Agache e encomendado pelo prefeito Antônio Prado Júnior em fins dos anos 1920 (MARIANNO FILHO, 1943b). O Plano Agache previa uma série de modificações no centro da cidade. Baseava-se no

princípio de zoneamento, que é a divisão do espaço urbano em áreas de acordo com funções estabelecidas. Assim, haveria uma área administrativa, uma comercial, outra destinada ao tráfego, outra ao lazer, etc.⁹⁶.

José Marianno sempre questionou a violência com que os poderes públicos intervinham no espaço urbano do Rio de Janeiro. Para ele, a mudança rápida e descontrolada da cidade não poderia trazer bem estar à população, já que provocaria um ambiente inapropriado à harmonia social. A cidade se verticalizava e se expandia, principalmente em direção à zona sul. Os bairros de Copacabana e Leblon ostentavam os novos edifícios *art déco* que tanto incomodavam Marianno⁹⁷. A percepção de estar perdendo algo precioso à identidade nacional vai motivá-lo a lutar contra as transformações da cidade e a favor do restabelecimento de sua arquitetura “genuína”. O mecenas carioca acreditava que uma ordem autêntica do tempo pudesse vir à tona pela contenção das mudanças espaciais.

Sob o ponto de vista morfológico, uma cidade, por mais vertiginoso que seja seu desenvolvimento, não deveria passar sem transição do regime primitivo de casas térreas, ou assobradadas, para o regime oposto, representado pelo arranha-céu. Porque de modo normal, o fenômeno arquitetônico deve desenvolver-se por etapas sucessivas, de acordo com as solicitações sociais que lentamente se vão consolidando. (...)

O Imprevisto é a anomalia do processo morfológico, a anarquia de um sistema que perde o seu ritmo normal, acarretando desvantagens que a todos atingem por igual, aos particulares privados do bem estar que aspiram, e aos poderes municipais por se verem incapazes de contornar os obstáculos que eles próprios insensatamente cultivaram.

Há apenas oito anos atrás, Copacabana, o mais novo e florescente bairro da cidade, possuía uma única construção de alto porte: o Copacabana Palace. As demais construções daquele bairro, quase todas residenciais, eram representadas por habitações isoladas, algumas térreas, e outras assobradadas. Apareceram os primeiros arranha-céus, fabricados nesse estilo miserável para o qual procuram debalde um nome decente. (...)

Transformações tão violentas não se podem processar sem os inconvenientes que estou apontando. A natureza não dá saltos – diz o velho provérbio latino. Nem o urbanismo. (...)

Ora, quanto uma cidade se desenvolve naturalmente, os serviços públicos caminham em harmonia constante com as necessidades humanas. Numa cidade

⁹⁶ Cf. RIBEIRO, Luiz C. Q.; PECHMAN, Robert (orgs.). *Cidade, povo e nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

⁹⁷ “Ao longo da Avenida Atlântica alguns caixotões horrendos estão emparedando as casas vizinhas, e até na Avenida Epiácio Pessoa, numa grandiosa curva da antiga lagoa Rodrigo de Freitas, um arranha-céu galga o espaço, fechando o horizonte aos que lhe ficam à retaguarda” (MARIANNO FILHO, 1943b, pp.17-18).

atacada de gigantismo arquitetônico, como a nossa, são inevitáveis os distúrbios, as complicações, e, por fim, a anarquia (MARIANNO FILHO, 1943b, pp.23-24).

Marianno reprovava também a possibilidade de se arrasar parte do Morro de Santo Antônio, que ocupava a área central da cidade conhecida como Largo da Carioca. O Convento de Santo Antônio que se localiza na região era o principal alvo de suas preocupações. Não bastasse o perigo de demolição do aludido morro, havia ainda a proposta de construção de um arranha-céu em seu lugar, o que prejudicaria a perspectiva de um dos maiores tesouros da arquitetura sacra brasileira do século XVII. A supressão de parte do Morro de Santo Antônio para a construção de um grande edifício estava prevista no Plano Agache. O Convento não poderia ser “emparedado” pelo arranha-céu sob pena de se perder uma das mais belas paisagens urbanas do Rio de Janeiro. Marianno alardeava o perigo de destruição das “reliquias” da cidade, como acontecera com a fonte da Carioca, chafariz projetado por Grandjean de Montigny e erguido defronte ao Convento de Santo Antônio em 1848, que foi demolido em fins da década 1920 durante as reformas do Plano Agache (RIBEIRO, PECHMAN, 1996).

O convento de Santo Antônio, com seu claustro magnífico, as suas capelas privadas, embutidas nos grandes arcos, é único e inimitável. Não há dinheiro, pompa ou esplendor que lhe compense a falta. A cidade se vem despojando lentamente de suas reliquias. A última que tombou foi a fonte da Carioca, que apesar de ter sido composta pelo grande arquiteto Grandjean de Montigny não conseguiu comover o coração do urbanista Agache. Urbanismo não é destruição do passado. Justamente o que eu aprendi nos meus livros – inclusive nos do Sr. Agache – é que o urbanismo tem o dever de respeitar a tradição dos povos, defendendo-lhes tanto quanto possível os monumentos de arte antiga. Nós pouco possuímos. Mas não podemos inventar, nem construir um Parthenon de cimento armado. Havemos de nos contentar com o pouco que Deus nos deu.

O que nós não podemos é renegar o passado artístico da nação, destruindo os alicerces seculares sobre os quais teremos de continuar a obra de gerações anteriores, a menos que num terrível auto de fé queimemos essa coisa imprestável que se chama História do Brasil (...) (MARIANNO FILHO, 1943b, p.41).

As reliquias a que se referia José Marianno seriam obras remanescentes de uma Era decisiva à constituição da brasilidade: objetos singulares e duradouros, as provas visíveis a partir das quais se conheceria as origens da nação. Por incarnarem o passado distante e serem únicas e incomparáveis, as reliquias seriam testemunhos raros do período

de formação da nacionalidade, que iria desde os primeiros anos de colonização até o começo do século XIX. Desse modo, as cidades que surgiram nesta época e que mantinham seu traçado e sua arquitetura seriam essas raridades, que deveriam ser preservadas por conta de seu significado histórico.

Contra o tempo vertiginoso das cidades modernas, Marianno pregava um tempo subordinado à evolução lenta e gradual, que seria próprio da morfologia urbana. Um tempo sem sobressaltos, dizia ele, feito por etapas sucessivas, “de acordo com as solicitações sociais que lentamente se vão consolidando”. O sentido de morfologia pressupunha que ao tempo anárquico produzido pela transformação brutal do espaço subjazia uma ordem histórica estável. A reflexão sobre arquitetura oferecia a Marianno a possibilidade de imaginar um tempo livre de vicissitudes, que obedecesse a um ritmo lento e controlável. Transparece em seus escritos o desejo de um tempo reversível, ou remediável, fundamentado em princípios imutáveis que garantiriam aos cidadãos a devida proteção contra os distúrbios provocados pela transformação acelerada da cidade. O remédio da crise consistiria em refazer o espaço arquitetônico tradicional, aquele espaço enraizado em nossos hábitos, em nosso caráter, em nossa raça.

A arquitetura encaminhava imagens telúricas que abasteciam uma ideia de nação. Nascida da terra, a casa tradicional seria fenômeno de uma ordem histórica que se procurava restaurar. Da terra brotaria o tempo de origem, estrutura de todo devir. A ideia de origem implicava a imagem da semente que contem a árvore: uma vez semeada, desencadear-se-ia a evolução natural de formas pré-determinadas. O tempo ordenado seria, sobretudo, um tempo “fundado” na terra. Ora, a brasilidade, tal qual a arquitetura que lhe serve de suporte, constituiria a manifestação de qualidades ancestrais enraizadas na psique do povo⁹⁸. O ritmo mesológico ou morfológico só poderia ser experimentado na arquitetura

⁹⁸ “Porque os verdadeiros fundamentos de toda arquitetura mergulham pela terra adentro, como as raízes formidáveis das árvores seculares. As casas bonitinhas, os bangalôs catitas, enfeitados com atributos carnavalescos, não possuem raízes na terra” (MARIANNO FILHO, 1943b, p.91). Segundo Ricardo Severo, “assim como a terra com a sua flora nos dá a paisagem local, a feição regional do país, assim também a arquitetura e artes acessórias nos dão, não só o caráter da cidade e seus habitantes, mas também a filiação étnica e histórica da nação. Essa unidade histórica perdeu-se por completo aqui na arte da construção; nunca se cuidou de aproveitar, aperfeiçoar e fazer progredir os elementos locais; daí a falta de caráter, de homogeneidade, da arquitetura das cidades brasileiras (...)” (SEVERO, Ricardo. *Arquitetura Velha. A Cigarra*, São Paulo, n.39, 31 de março de 1916b, pp.22-24).

– essa força tectônica sempre pronta a se materializar. Com efeito, a arquitetura que age contra a turbulência do presente volta-se ao passado distante das origens. Arquitetura autêntica seria, pois, o reduto de estabilidade, espaço de equilíbrio a ser reconquistado.

O trabalho arquitetônico ao longo dos séculos teria produzido uma estrutura de destinação histórica determinante da experiência autêntica do tempo⁹⁹. Aqui, nacionalidade e arquitetura tornam-se representações que se complementam: como produtos da terra, ambas passam a expressar a índole do povo e o meio. Arquitetura e nacionalidade assumem então o status de uma natureza que garantiria aos indivíduos a reconquista de uma vida autêntica. A tradição arquitetônica brasileira seria essa força natural que vem desde os tempos coloniais e que, apesar de desvios passageiros, jamais sucumbirá. O que é da terra permanece; o que vem de fora se resume a desordem momentânea. O retorno da arquitetura brasileira, daquela residência de interior confortável e protetor, solidamente implantada no território e cuja fisionomia de traços sóbrios deixava entrever as duras exigências que o meio reclamou ao colonizador, esse espaço tipicamente “nosso”, portanto, seria destino inelutável da nação.

A casa e a cidade concebidas por Marianno seriam fenômenos orgânicos, ou biológicos, responsáveis pela restauração da ordem desejada. Ao conservarem seu traçado e casario originais, as cidades históricas teriam mantido também os modos de vida dos antepassados. O espaço arquitetônico determinaria as relações e comportamentos sociais. O anseio por uma vida harmônica pressupõe, aqui, a formulação de uma arquitetura adequada ao meio e integrada à história. Por isso Marianno acreditava que a remediação da crise do presente consistiria na retomada da tradição esquecida. Talvez a cidade por ele imaginada fosse a perfeita expressão de uma natureza humana: repleta de casas e solares alpendrados, com janelas e sacadas amplas, dotadas de rótulas e muxarabis, ao modo do Solar de Monjope; uma cidade análoga à planta estática dos casarões coloniais; espaço à imagem da morfologia e da mesologia, sem arranha-céu ou bangalô a obstruir a paisagem banhada pelo

⁹⁹ “O retorno a uma forma arcaica de construção, uma forma que permaneceu inalterada apesar de todos os possíveis refinamentos que tenha sofrido, parece ter sido uma tentativa consciente de fundir elementos estilísticos em uma nova unidade, retomando um modo de construir que carrega consigo, inevitavelmente, as sementes de uma sabedoria e retidão telúricas, imemoriais” (RYKWERT, Joseph. *A casa de adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.19).

sol tropical; uma cidade, enfim, onde os cidadãos pudessem sentir-se como em suas residências, tranquilos e seguros¹⁰⁰. Na fala de Marianno, casa e nação encontram significação recíproca: uma é percebida enquanto extensão da outra.

De acordo com José Marianno, o começo da crise remontaria a 1809, quando, na cidade do Rio de Janeiro, o alcaide Paulo Vianna emitiu decreto proibindo o uso de muxarabis e gelosias nas residências. Ordenado pelo príncipe regente D. João VI, o decreto obrigou os cidadãos a retirarem de seus imóveis essas peças mouriscas. Para Marianno, tal ato significou o começo da deturpação da “arquitetura de fundo tradicional”, pois sem os muxarabis e as gelosias as residências perdiam dois elementos fundamentais ao seu bom funcionamento¹⁰¹.

O violento extermínio de todos os pormenores de fundo mulçumano que transpareciam nos sobrados do Rio de Janeiro, visados pela fúria modernista do Alcaide Paulo Vianna, lhes desfigurou por completo a fisionomia primitiva. O povo ficou de um momento para o outro com as casas esburacadas, sem saber que jeito dar às fachadas, parecendo-lhe impossível viver fora da experiência em torno da qual se conformara, à revelia da Metrópole, a própria tradição nativa. Nem todos os moradores, por lhes escassearem recursos materiais, puderam ostentar caixilhos de vidro nas janelas outrora decoradas com as adufas mouriscas. A recomposição se foi fazendo do melhor modo, sem que os

¹⁰⁰ “A cidade pode receber outras roupagens, trocar a indumentária antiquada pelos trajes galantes da época que corre. A sua alma e o seu corpo continuarão a ser brasileiros. Os velhos monumentos arquitetônicos que apresentam interesse histórico ou artístico serão convenientemente resguardados para que se não interrompa o sentimento de tradição artística nacional. (...) Dentro do plano da cidade futura veremos ressurgir a velha casa brasileira, acolhedora e simples, cercada de denso arvoredo, os copiares abertos ao sol, engrinaldados de trepadeiras silvestres. Não nos inquietemos com o fato de habitarmos sob o céu azul dos trópicos, um luminoso país de sol. (...) Para sermos nós mesmos precisamos viver dentro da tradição nacional da raça, sem a preocupação ridícula de copiarmos os outros povos” (MARIANNO FILHO, José. *Fisionomia Nacional do Rio de Janeiro. Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro; propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n.76, dezembro de 1926).

¹⁰¹ “A primeira e também a mais grave crise que atingiu a arquitetura nacional brasileira foi exatamente esse que ocorreu em 1809, quando foi oficialmente decretada a luta de morte aos seus mais preciosos elementos de caracterização externa de fundo oriental. Fácil teria sido, sem dúvida, condenar a todos esses elementos por meio de um simples edital draconiano. A dificuldade maior estava em lhes suprir a ausência. Assim, hesitando o povo em adotar as novas ideias para as quais não estava de modo algum preparado, a evolução se foi fazendo, partindo não mais do padrão que aqui se havia conformado à luz das evidências mesológicas-sociais, mas de acordo com o figurino postigo trazido na bagagem do Príncipe Regente. Perdendo sua expressão muçulmana arcaica, despojava-se assim a arquitetura brasileira do seu mais precioso e original elemento de caracterização, eis que, à revelia da Metrópole, as influências ancestrais da raça aqui puderam desabrochar suas naturais tendências de modo tão espontâneo quanto sincero. Em lugar dos primitivos balcões robustos de madeira apainelada, quase sempre acompanhados por duas gelosias chamadas “ordenanças”, compuseram-se sacadas de ferro batido, ou de madeira com balaústres, torneados ou recortados em ‘serra de fita’” (MARIANNO FILHO, José. *Influências muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1943c, pp.31-32).

moradores pudessem retomar os sentimentos da tradição sacrificada. Aos poucos se foram apagando os compromissos externos da arquitetura civil cidadina com o sentimento original de que ela estava visceralmente impregnada (MARIANNO FILHO, 1943c, p.29).

A forma original estaria comprometida na falta de um dos elementos tradicionais. A crise do tempo era experimentada como crise da forma arquitetônica. Começava, então, a aparecer um discurso preocupado com a descaracterização de uma fisionomia típica; discurso que, ao pregar a existência de uma unidade estilística característica da arquitetura brasileira, também chamava a atenção à quebra dessa unidade, à dissolução de sua forma. A retirada dos elementos mouriscos relatada por Marianno traça uma imagem de destruição relativa aos fluxos modernizadores, os quais teriam interrompido o ritmo natural de desenvolvimento da arquitetura vernacular para instaurar a desordem, o falso, o postiço. A modernização das cidades, essa transformação rápida e violenta do espaço, passa a ser vista como um cisma do tempo que se manifestaria na decadência da forma tradicional. Tratava-se, enfim, de compreender como o presente interrompia todo um processo histórico de constituição da forma arquitetônica pela quebra de um padrão recorrente em todo o território nacional.

A arquitetura portuguesa sofrera, no que respeita ao partido interno de planta, duas influências distintas, porém convergentes: a romana, de fundo etrusco, e a árabe. Na melhor arquitetura brasileira, encontramos o pátio descoberto (impluvium) circundado por claustro alpendrado sobre colunas toscana fortemente galbadas, ou tratado com arcaria vigorosa. O uso de azulejos em formas de cilhares nos pátios, nos saguões ou nas “peças de estar”, concorria para lhes aumentar o compromisso árabe. Em alguns pontos do país, notadamente no Rio Grande do Sul, usaram-se algibes mulçumanos no centro dos pátios das habitações. A moda constante de se caiarem as casas de habitação, e os próprios templos, deve ser considerada como legítima influência árabe. Não se limitavam, portanto, as influências mulçumanas aos inofensivos pormenores de caracterização exterior (...). Os compromissos da arquitetura brasileira de fundo tradicional com o espírito árabe eram de tal sorte extensos e complexos, uns de ordem estrutural, outros de caráter decorativo ou ornamental, que o expurgo dessas influências só poderia ser feito com a destruição total e completa de toda a arquitetura colonial brasileira, inclusive a de caráter religioso, sobre a qual se refletiram largamente as influências mulçumanas (MARIANNO FILHO, 1943c, pp.40-41).

Em meados do século XIX, o processo de descaracterização da arquitetura de “fundo tradicional” já teria atingido seu ápice. As capitais do país sofriam a invasão de

estilos estrangeiros acompanhada da dilapidação daquela arquitetura que vinha se aclimatando ao território havia séculos. A falsificação das cidades brasileiras pelas vogas de além-mar poderia ser notada no episódio da reforma do Passeio Público – grande obra urbanística de Mestre Valentim – levada à cabo entre janeiro de 1861 e setembro de 1862 pelo arquiteto e paisagista francês Auguste Glaziou. Segundo Marianno, a aludida intervenção objetivou “desnacionalizar” o parque carioca por meio da substituição da flora tropical por “pelouses” francesas, e das linhas geométricas originais por um traçado ondulante. Marianno criticou a utilização de ferros que imitavam galhos de árvore e a construção de cascatas e lagos artificiais sobre os quais foram postos “cisnes, irerês e marrequinhas” que emulavam uma paisagem europeia; ele lamentava assim a transformação de um espaço perfeitamente condicionado ao clima em espaço inadequado, pois aparelhado com elementos estranhos à tradição.

Com o mais profundo desprezo pela tradição da cidade, o paisagista francês devastou completamente o jardim, para sobre os destroços da área desmatada delinear um novo traçado ondulante, com pelouses, lagos e penedos, no gênero do parque Des Buttes Chaumont, de Paris. Cascadeiros especialistas em imitar a madeira e a pedra vieram de França colaborar com Glaziou. Essa arte inferior de “fingir” – como se chamava na época – teve depois inúmeros imitadores nacionais.(...)

Já naquela época distante, havia o tradicional desprezo pelas coisas do passado. Que mal teria feito à civilização brasileira a preservação integral de um maravilhoso parque umbroso e pitoresco, construído ingenuamente à moda da terra, fora da influência postiça de outros povos? O parque erigido por Dom Luiz de Vasconcellos, em fins do século XVIII, teve de se ajustar à futilidade das gerações modernas. Atentados idênticos se praticam ainda nos dias que correm. Os autores desses atentados se dizem civilizados, e acoima de retrógrados os passadistas. (...)

A verdade é que, quando Glaziou inaugurou entre nós em 1861 os jardins franceses d’agrément, com vastas pelouses ondulantes, regatos e moitas de arbustos, nós outros brasileiros, sem a ajuda da preciosa arte francesa, já havíamos conquistado uma verdadeira tradição nacional em matéria de jardins públicos, ajustada inteligentemente às nossas necessidades mesológico-sociais. Glaziou falhou exatamente pelos mesmos motivos que levaram a Missão Artística Lebreton a falhar: o desprezo pela tradição nacional (MARIANNO FILHO, 1943d, pp.42-44).

A missão que José Marianno se impôs consistia em solucionar essa crise iniciada no século XIX. Para ele, a arquitetura da cidade servia de índice para se avaliar o nível de ordem ou de caos em que se encontrava a nação. O presente era diagnosticado

como tempo atribulado e desviado de sua destinação histórica. A manifestação de estilos estrangeiros, que não se coadunavam às necessidades do povo, seria consequência do estado caótico do presente. O que equivaleria a dizer que as vogas que vinham de fora não participavam da história pátria, não pertenciam à ordem que se procura recuperar, seriam estrangeiras por natureza. O estrangeiro designaria o naturalmente falso, enquanto o nacional coincidiria com o conteúdo do tempo ordenado, com o tecido da história. Essa história narrava a epopeia de maturação da nacionalidade ou o processo de conformação da raça à terra: ela era linear e seu curso, inexorável, não permitindo em seu interior a ocorrência de fatos que não concorressem ao estabelecimento da harmonia social, de uma identidade clara e indestrutível, de uma comunidade, enfim, fraterna e feliz.

O sentido de adaptação mesológica consistia em ver a arquitetura como manifestação não apenas estética, mas também social e étnica: atributos formais obedeceriam às determinações do meio e se confundiriam com a natureza dos brasileiros. Os edifícios considerados tipicamente brasileiros integrariam uma coleção de documentos, objetos raros, ou relíquias. A nação se confundiria com essa coleção. Não à toa, a primeira obra de vulto dedicada ao renascimento da arquitetura brasileira foi o Palacete Monjope. O solar foi arquitetado como coleção de objetos tradicionais. O colecionador José Marianno não poupou recursos para erigir uma espécie de documento visual que descrevesse a arquitetura brasileira em todas as suas nuances. O casarão neocolonial figurava como arquivo a céu aberto, verdadeiro inventário em pedra e cal dos elementos típicos da arquitetura brasileira (BANDEIRA, 2008). Com Monjope, seria possível conformar o novo estilo e retomar a tradição interrompida. A residência de José Marianno representou, sobretudo, uma obra pedagógica e exemplar, estudo de alta erudição voltado à educação nacionalista não apenas dos arquitetos, mas de todos os cidadãos brasileiros.

O Solar de Monjope seria o marco inicial, a inauguração daquela época que ficaria reconhecida por haver resgatado a tradição. Esse “poema de pedra”, “monumento arquitetônico mais perfeito” e “fonte fornecedora de emoções”, deveria ser a referência de base do neocolonial (COSTA, 1927) ¹⁰². O edifício conectaria passado e presente no

¹⁰² Segundo o arquiteto Raphael Galvão, o Solar de Monjope “é realmente uma grande obra, obra suntuária, de arte e arqueologia. Os arquitetos patrícos terão neste solar ótima documentação, podendo mesmo

mesmo plano temporal. Monjope revalidava a arquitetura antiga que, por sua vez, legitimava a nova. No Solar, passado e presente divisavam o mesmo horizonte, partilhavam a mesma ordem, integravam uma dimensão histórica. A edificação solarenga reunia em seu partido referências consideradas primordiais à arquitetura nacional. Ao coletar nas construções mineiras, cariocas e nordestinas os elementos básicos da tradição, Marianno intentava provar que a nação possuía unidade estética, étnica e territorial. Os fragmentos oriundos dos rincões desse imenso território eram agrupados numa edificação grandiosa, de modo a compor a imagem unívoca da identidade nacional e do território. Em outras palavras, os elementos que constituíam o Solar de Monjope não seriam apenas evocações do tempo, mas também signos do espaço. Como se as partes do todo, num colóquio esclarecedor, comprovassem aquilo que Marianno sempre desejou mostrar: que as fronteiras da nação coincidiam sempre com as linhas de sua arquitetura.

Com efeito, a arquitetura tradicional figurava como realidade intrínseca à nação, investindo-se de um viés demiúrgico e pedagógico. Essa arquitetura passava a ser código de cognição da verdade histórica. Perceber esses objetos no espaço seria conhecer e participar da história. Monjope fazia cintilar um pouco da tradição ausente; como índice de autenticidade, essa centelha permitia entrever a ordem que estaria por vir. O espaço-tempo vigente no casarão indicava a possibilidade de retorno a um estado de experiências genuínas, originais. O sentido histórico do Solar estava em fazer ver o que antes estava oculto – a possibilidade mesma de remissão do presente.

Aqui, considerava-se a história como a ciência da verdade e da ordem. Através da observação de uma suposta evolução, saber-se-ia diagnosticar o presente e remediar-lhe os desvios. A arquitetura, por seu turno, seria o objeto central da ciência histórica. A história ganhava visibilidade no artefato arquitetônico, que seria a matéria-prima da história por espelhar “os hábitos, as tendências e os costumes do povo”, por testemunhar o processo

desprezar estudos mais demorados de pesquisas, no interior, por isso que tudo que há de bom, como documentação, ali se encontra. Os seus detalhes são primorosos. Tive ocasião de visitá-lo em 1925 e fiquei maravilhado com o que vi. Os detalhes são magníficos, azulejos autênticos, pias, móveis, enfim, tudo se combina harmoniosamente, tendo além do mais o ambiente adequado. / Neste solar tudo tem sido rigorosamente estudado, com muito carinho e o seu proprietário, espírito fino e culto, quis que nele colaborassem arquitetos dotados de grande sentimento artístico e dos que mais se interessam pelo nosso estilo colonial, como Lucio Costa, Ângelo Bruhns e Nerêo de Sampaio” (As nossas tendências e o nosso surto arquitetônico. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1927).

de formação da nação ou de adaptação do ser humano ao território. A arquitetura tornava-se o terreno de significação da história. A pesquisa da arquitetura do passado e o renascimento da tradição no presente faziam parte da mesma tarefa: compreender as determinações históricas que fazem da nação uma entidade singular, soberana e imorredoura. A arquitetura constituiria, portanto, pressuposto cognitivo e epistemológico da história.

Por conseguinte, a história, enquanto instrumento da ordem, embasaria a criação do estilo neocolonial. A pesquisa do vocabulário arquitetônico antigo seria fundamental à linguagem do renascimento. Os traços do passado invadiam o campo de representação do presente: a disposição de descobrir o passado era parte constitutiva da experiência de reconquista da ordem hodierna¹⁰³. A fabricação da memória nacional participava do trabalho de legitimação e ordenação do presente. À medida que se pesquisava e produzia a imagem de um passado colonial, grafava-se o quadro do presente neo-colonial. Este se tornava espécie de reminiscência às avessas, por meio da qual o novo provocaria o antigo. A aliança entre colonial e neocolonial consistiria justamente na capacidade estética da referência recíproca. O exercício de olhar e registrar a arquitetura da Colônia era, sobretudo, o trabalho de conjugar períodos distantes num mesmo continuum histórico (na mesma tradição). Conceber a história como organicamente incorporada à arquitetura colonial abria à proposta neocolonial a oportunidade de impor-se como estética contemporânea legítima.

A construção da ordem histórica significava também a construção de um léxico visual padronizado que alocasse passado e presente no mesmo espaço, na mesma tradição. A originalidade do neocolonial consistiria em seu poder evocativo, em sua capacidade de lembrar o passado. O vínculo entre os tempos, passado colonial e presente neocolonial, dar-se-ia pela percepção que o neocolonial pretendia suscitar – o passado legível, visível, nas formas do presente. Ao aparentar-se antigo, mas ao mesmo tempo impor uma imagem diversa, o neocolonial teria operado a retomada da tradição histórica e artística brasileira. A

¹⁰³ A dialogar com Reinhart Koselleck, o discurso em questão abria a perspectiva de retomar uma ordem dada, e entre a sua enunciação e a conquista desta ordem era o próprio presente que ia sendo experienciado. Segundo Koselleck, "no processo de determinação da distinção entre passado e futuro, ou, usando-se a terminologia antropológica, entre experiência e expectativa, constitui-se algo como um tempo histórico" (KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006).

concepção de uma arquitetura neo-colonial só foi possível porque se acreditou que um passado primitivo pudesse ser perpetuamente renovado, recitado, revivificado. Nesse sentido, as diferenças entre passado e presente não excluiria, senão enfatizava as afinidades e continuidades que essas instâncias deviriam ter para que tradição e identidade nacionais fossem alicerçadas.

O discurso tradicionalista traía o ideal do homem reconciliado com um tempo original e necessário – o tempo autêntico, histórico (RYKWERT, 2003). Notava-se esse ideal quando José Marianno denunciava a dilapidação do patrimônio arquitetônico das cidades brasileiras¹⁰⁴. A denúncia ao desprezo e à falta de zelo dos poderes públicos em relação aos exemplares arquitetônicos antigos complementava a campanha pelo renascimento da arquitetura brasileira. Divulgar e salvaguardar a arte do passado seria política de educação cívica: serviria para conscientizar a sociedade da relevância desse patrimônio à conquista da identidade nacional. O protesto contra a perda dos edifícios antigos, ou contra sua descaracterização, partia do princípio de que, na arquitetura do passado, estaria contido o germen que abasteceria toda a história do Brasil.

A enquete conduzida por Fernando Azevedo em abril de 1926 no jornal *O Estado de São Paulo* já provocara opiniões favoráveis ao estabelecimento de uma política patrimonial. Delineava-se, então, o campo de visibilidade do conjunto de monumentos constituintes da ordem que se buscava restaurar. Wash Rodrigues, um dos entrevistados, sugeria, a par do estudo de novas fórmulas arquitetônicas, a “fundação de uma Sociedade ou Comissão de Arquitetos com plenos poderes junto aos governos e às Cúrias para embargar as demolições e impedir que as restaurações sejam feitas com o sacrifício da ‘fisionomia característica’ do edifício”¹⁰⁵. Alexandre Albuquerque, outro entrevistado, propunha um programa para se preservar o patrimônio nacional nos seguintes termos:

Penso que o governo deve prestar todo o auxílio possível para que sejam convenientemente estudados os nossos monumentos históricos. Em um plano de ação preposto à orientação do movimento em favor da arquitetura tradicional e à

¹⁰⁴ Cf. MARIANNO FILHO, José. Sobre o patrimônio artístico da nação. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1928.

¹⁰⁵ Arquitetura colonial IV. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de abril de 1926.

defesa de nosso patrimônio artístico entendo que o governo deveria incluir, entre outras, as seguintes medidas:

- a) Auxiliar as viagens de nossos estudantes de arquitetura pelo interior do Brasil, por serem as viagens às cidades históricas o melhor compêndio de arquitetura colonial;
- b) Construir missões científicas e artísticas a um tempo que estudassem todas as obras de arte da época colonial, levantando plantas e alçados convenientemente cotados e servindo-se de fotografias para auxiliar a compreensão de épuras, talvez um pouco duras em seu aspecto científico;
- c) Dar preferência ao barroco colonial na confecção de certos edifícios públicos em que não se explica o ecletismo atual;
- d) “Nacionalizar” ou reivindicar para o patrimônio público certos monumentos verdadeiramente históricos e de valor incontestável como obras de arquitetura colonial, algumas das quais já foram atingidas por esse vandalismo utilitário e demolidor das nossas melhores tradições;
- e) Impedir a exportação de produtos de nossas artes menores: mobiliários, jóias e alfaias que já se tem escoado, em grande parte, para o estrangeiro, onde enriquecem, hoje, coleções preciosas (Arquitetura colonial V. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 de abril de 1926).

Fernando Azevedo engrossava o coro pela defesa patrimônio histórico e artístico brasileiro tendo em vista os exemplares arquitetônicos:

Não há povo que consiga firmar-se e impor-se sem que procure, no “culto das suas tradições”, elementos eficazes de reação contra o predomínio das influências estrangeiras. Os que se esforçam por inclinar os governos e as cúrias ao respeito e à restauração dos monumentos artísticos e históricos do país, pretendem de fato realizar, antes de tudo, uma obra de nacionalismo, de grande valor educativo. (...). Parece que nesse momento tomamos conhecimento dos tesouros enterrados em nossa memória e nos penetramos até as raízes de nossa vida intelectual. Não vos falo de religião. Mas do rico passado que nos envolve e nos põe nas melhores disposições morais. O que sentimos não é uma vaga embriaguez sem causa, é a alegria de viver com uma coletividade e de associar à humildade de uma vida humana a vasta experiência dos séculos (Arquitetura colonial IX. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 de abril de 1926).

A par das noções de povo e território, o valor histórico fundamentava uma ideia de nação. A nação se fundaria sobre as unidades étnica, territorial e histórica. E essas esferas viriam refletidas na unidade estilística ou estética da arquitetura genuína. Por isso, o estilo do renascimento deveria constituir-se com os elementos legados por aqueles antigos casarões que ainda sobreviviam em cidades como Ouro Preto, Sabará e Salvador. No mais, a pesquisa em torno da arquitetura colonial fazia ver que o Brasil tinha história própria, uma tradição. Esse substrato histórico, produto de um processo secular de adaptação da arquitetura ao território, coincidiria com a ordem temporal em si. Qualquer ação contrária

aos edifícios tradicionais redundaria necessariamente em dissolução daqueles artefatos que garantiriam aos brasileiros sua identidade¹⁰⁶.

Os velhos monumentos arquitetônicos que apresentam interesse histórico ou artístico serão convenientemente resguardados para que se não interrompa o sentimento de tradição artística nacional. (...). Dentro do plano da cidade futura veremos ressurgir a velha casa brasileira, acolhedora e simples, cercada de denso arvoredo, os copiares abertos ao sol, engrinaldados de trepadeiras silvestres. Não nos inquietemos com o fato de habitar sob o céu azul dos trópicos, um luminoso país de sol. (...). Para sermos nós mesmos precisamos viver dentro da tradição nacional da raça, sem a preocupação ridícula de copiarmos os outros povos (MARIANNO FILHO, José. *Fisionomia Nacional do Rio de Janeiro. Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro; propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n.76, dezembro de 1926).

¹⁰⁶ Comentando sua viagem a Diamantina, Lucio Costa afirmava:

“Encontrei nessas cidades, num deplorável abandono, à mercê dos caprichos da população local, em geral sem uma conveniente educação artística, uma infinidade de detalhes interessantíssimos, desconhecidos aqui, no Rio, ou pelo menos totalmente desprezados; assim como certos elementos de influência hispano-árabe que, note-se bem, devem ser aproveitados com muito cuidado para que se evite todo e qualquer cunho descabido de orientalismo em nossas construções. Beirais fortemente balanceados, tratados em madeira com caibros aparentes e perfilados, balcões com balaústres torneados, portas de ricas almofadas, ferragens, gelosias, alpendres, etc. São detalhes esses que convenientemente documentados, muito concorrerão para melhor definir a nossa arquitetura” (Um arquiteto de sentimento nacional. Lucio Costa e a sua excursão artística pelas velhas cidades de Minas. Considerações sobre o nosso gosto e estilo. *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 de junho de 1924).

Capítulo 2. Espaços de concreto

*Nessas condições, pois, o que interessa ao arquiteto conhecer?
Interessa, antes de mais nada, conhecer como, em condições idênticas ou diferenciadas de época, de meio, de material e de técnica ou de programa, os problemas da construção foram arquitetonicamente resolvidos no passado.
A consciência do sentido verdadeiro dessa preciosa experiência acumulada, é necessária para que, então, o aluno, profundamente imbuído do espírito novo de sua época, se familiarize com as condições particulares do meio em que vive, se assenhereie dos novos recursos de material e de técnica, se informe das particularidades específicas dos programas contemporâneos, se exercite e apure nos segredos da co-modulação e da modenatura, a fim de, por sua vez, habilitar-se a resolver, arquitetonicamente, os problemas atuais da construção. (COSTA, Lucio. Considerações sobre o ensino da arquitetura. ENBA, Revista de Arte. n.3, Rio de Janeiro, setembro de 1945).*

2.1. Suspeita de um falso colonial

No final da década de 1920, o neocolonial disseminava-se nas maiores cidades do país, principalmente no Rio e em São Paulo. Pode-se citar como exemplos de obras neocoloniais construídas no Rio de Janeiro, no período em questão, as sedes do Clube de Regatas Vasco da Gama e do Botafogo Futebol e Regatas, o Hospital da Obra Portuguesa de Assistência, o Hospital de Clínicas Gaffrée e Guinle, a Igreja Nossa Senhora do Brasil e a Escola de Enfermagem Ana Neri. Em relação aos projetos neocoloniais de residência, foram inúmeras as edificações que traziam alguma referência a esse estilo, quase todas já demolidas (KESSEL, 2008). Arquitetos como Lucio Costa, Raphael Galvão, Ângelo Bruhns, Nestor de Figueiredo e Nerêo de Sampaio nortearam seus projetos conforme as lições de José Marianno, tentando sempre alcançar a correta composição¹⁰⁷.

Não obstante o aparente êxito do neocolonial, para José Marianno as primeiras tentativas de ressurgimento da arquitetura brasileira tinham fracassado. Segundo o mecenas carioca, os arquitetos não haviam ainda compreendido o significado dessa arquitetura; eles apenas compunham as fachadas dos edifícios com motivos ornamentais tomados de empréstimo à arquitetura colonial, não atingindo propriamente aquela geometria, sobriedade e simplicidade típicas da tradição. Desse modo, se teria substituído o ecletismo europeu por outro tipo de ecletismo, o que manteve o quadro geral de desordem que supostamente afligia as cidades. Isso porque, na visão de Marianno, os arquitetos eram mal instruídos, concebiam a arquitetura como colagem de elementos decorativos nas fachadas e não trabalhavam aquele conjunto de elementos fixos, como o alpendre, a gelosia, o pátio interno, o telhado de quadro águas, etc. O que passou a ser chamado de “estilo colonial”, que aos poucos ia sendo adotado nas construções de hospitais, escolas e residências, era considerado por Marianno uma sorte de nova onda eclética, estilo postiço, arremedo da arquitetura forte e sincera dos tempos antigos.

¹⁰⁷ “Os novos bairros do Rio de Janeiro começaram a povoar-se de casas revestidas de delicada elegância e beleza, todas obedecendo ao estilo de que não é favor reconhecer a José Marianno Filho, com a prioridade, o principal elemento de organização e sucesso” (COSTA, Angyone. O Solar de Monjope e a arquitetura tradicional brasileira. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 92, abril de 1928).

Assim, continuaram esquecidas e desprezadas as qualidades fundamentais do sistema construtivo, sobre as quais se deveria erguer o estilo correspondente. Do chamado “Estilo Colonial”, que é a fonte única – por isso que histórica – da inspiração sensata para a concepção de uma nova plástica arquitetônica de fundo nacional, os arquitetos brasileiros (e sobretudo os intrujões que lhes seguem as pegadas) incorrendo, uns e outros, no vício de fachadismo, fixaram apenas a indumentária exterior do estilo. Casinhas raquíticas, de paredes débeis, sem uma peça de sombra, sem um detalhe característico, apareceram subitamente disfarçadas em “Estilo Colonial”. (...)

Porque, ao invés da evolução que eu aconselhava (...) eu via apenas as paródias, os plágios, e os arremedos dos incompreendidos moldes coloniais. De fato, sob uma ridícula aparência brasileira, se disfarçava a intenção dos arquitetos insinceros que aceitavam o tema, menos por convicção do que pela sedução da novidade. Ora, se eu não deveria insistir nas consequências desse erro inicial, e se ainda lhe faço referência, é unicamente porque para todos os efeitos eu deveria rejubilar com a eclosão das supostas casinhas coloniais com sotaque francês, italiano e alemão, que infelicitam as ruas das cidades brasileiras (MARIANNO FILHO, 1943a, pp.59-60).

De acordo com Marianno, era preciso regulamentar a profissão de arquiteto e formar profissionais dentro do cânone tradicional. A falta de profissionais que conheciam a autêntica arquitetura seria uma das principais causas da crise. Marianno não se cansou de endereçar críticas aos quadros curriculares da Escola Nacional de Belas Artes por não oferecerem matérias sobre arte e arquitetura brasileira. O movimento tradicionalista era também a favor da educação da população no que dizia respeito à linguagem arquitetônica. O arquiteto não deveria se curvar aos caprichos do cliente, mas, ao contrário, convencê-lo a aceitar a arquitetura adequada. Caberia ao arquiteto resistir aos modismos estrangeiros, e, se preciso fosse, negar as tendências do mercado imobiliário – ele teria que manter-se fiel à arquitetura tradicional, custasse o que custasse. Os arquitetos seriam educadores que, através de seus projetos, desempenhariam o papel de verdadeiros arautos da nacionalidade. A conscientização da nacionalidade dependia, em última instância, da formação do arquiteto e da educação popular¹⁰⁸.

O que se está passando nos meios profissionais vem em apoio às minhas reiteradas afirmativas, de que a arquitetura brasileira ainda não chegou a ser

¹⁰⁸ “A missão da arquitetura é justamente instruir o público, ensinar-lhe o bom caminho, aconselhá-lo a proceder logicamente, afastando-o das soluções fantásticas, picturais, ou decorativas, tantas vezes prejudiciais à economia, à inteligência ou ao espírito propriamente artístico da arquitetura” (MARIANNO FILHO, José. Salsichas de Viena. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1929).

compreendida pelos que se arvoram em intérpretes sagazes de suas virtudes. Para esses, todo o interesse se resume em fazer teatrinhos grotescos, com estatuetas e azulejos. Quando, há mais de dez anos, quebrando a calmaria reinante nos arraiais arquitetônicos, comecei a agitar a opinião pública em favor do velho estilo brasileiro, os próprios arquitetos saídos da Escola de Belas Artes, entorpecidos pelos estilos de conserva do academicismo francês, não sabiam como acudir ao meu apelo. Os primeiros concursos que provoquei demonstraram à saciedade que os nossos artistas ignoravam, naquela época, os fatos mais elementares da evolução arquitetônica nacional. De resto, como se poderiam eles informar, se na própria Escola não existem uma cadeira de cultura artística e histórica dedicada à arte nacional? O tempo ali é pouco para se dizerem coisas pernósticas sobre Fídias e Praxeles.

Desde o primeiro concurso que instituí, até hoje, o estilo arquitetônico brasileiro ainda não perdeu a sua posição perante os verdadeiros arquitetos. Muitos pessoalmente se documentaram. Foi Lucio Costa visitar Diamantina, São João Del Rei, Congonhas e Ouro Preto foram visitadas por Nerêo de Sampaio, Nestor de Figueiredo e Ângelo Bruhns, também colheram detalhes na legendária cidade do conde de Assumar. (...)

Compreende-se que o “bangalô”, que é um gênero de arquitetura espúria, sem estirpe, sem intenção alguma de arte, desproporcionado e deselegante, seja mais fácil de ser interpretado (digamos melhor, copiado) do que o nosso estilo sobre o qual ainda não existe obra escrita (MARIANNO FILHO, José. História mal contada. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1929).

Faltava estudo abrangente e detalhado do vernáculo nacional, um compêndio descritivo que informasse sobre como proceder na tarefa de retomada da tradição. O que se estava fazendo seria apenas a mistura acrítica de ornamentos coloniais. Empregavam-se frisos, balcões, beirais, telhas romanas, azulejos e frontões barrocos sem critério bem definido, somente para “embelezamento” das fachadas. O neocolonial adotado em projetos de residências, hospitais, escolas, igrejas, prédios públicos etc., do final da década carecia de estudos que melhor o definissem. Tratava-se de experiências iniciais, que apenas vislumbravam uma formalização. Em meio a tantas edificações que se queriam neocoloniais, para Marianno apenas os projetos da Escola Normal e do Solar de Monjope seriam iniciativas verdadeiras de retomada da tradição.

Aliás, já tenho afirmado mais de uma vez que a suposta ojeriza de certos arquitetos por aquilo que eles chamam Estilo Colonial não é, no fundo, mais do que a incapacidade artística oriunda da falta de documentação. (...)

Os senhores Cortez & Bruhns fizeram sérias investigações antes da elaboração de seu projeto.

Documentaram-se, estudaram as proporções dos bons modelos, sobre os quais se basearam para a composição original que acaba de conquistar o primeiro prêmio no concurso aberto pela Diretoria de Instrução Municipal. (...)

O edifício da Escola Normal será, depois de construído, a única nota arquitetônica interessante da cidade, único edifício que podemos mostrar aos estrangeiros com orgulho, porque é genuinamente nosso. O resto é deles e grosseiramente plagiado.

A demonstração que acaba de ser dada, da maneira mais brilhante, das qualidades de adaptação rigorosa da velha arquitetura da raça às necessidades da vida atual, confirma a sinceridade dos conceitos que eu venho há longos anos afirmando.

Pessoalmente, fiz um esforço superior às minhas forças construindo uma residência particular essencialmente brasileira, sem o menor favor, ou emulação oficial. A colaboração do estado na obra que os arquitetos brasileiros estão realizando era inevitável, porque ela significa um ato de consciência nacional. O Brasil possui a sua arquitetura. Quem duvidar, vá à rua Mariz e Barros e lhe critique a fealdade das linhas massudas, o grande pátio aberto ao sol, o claustro tranquilo e amplo. A única coisa séria que o Brasil possui é a sua história. E a escola normal é apenas isto: uma página da História do Brasil aberta sobre a rua (MARIANNO FILHO, José. O novo edifício da Escola Normal. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1928).

Segundo Marianno, a falta de documentação abrangente sobre arquitetura tradicional, a preponderância de profissionais estrangeiros na construção civil e a formação deficiente de arquitetos nativos, tidos como projetores de fachadas, constituíam os fatores principais que obstavam a produção de um estilo brasileiro, mediante o qual se operaria o restabelecimento da tradição¹⁰⁹. Baseado nesses três fatores, ele teceu críticas a projetos que passaram a ser reconhecidos como neocoloniais. Além de Victor Dubugras, Marianno direcionou críticas ao arquiteto Gastão Bahiana, e aos arquitetos Francisque Cuchet e Archimedes Memória. Em relação à arquitetura de Gastão Bahiana, Marianno negava-lhe qualquer virtude plástica e a designava enquanto resultado de uma “mestiçagem” estilística. A mistura de estilos operada num mesmo edifício seria como o cruzamento de “raças” incompatíveis. O produto dessa “mestiçagem” seria estilo bastardo, “acanalhado”, “pedante”, etc.

¹⁰⁹ “Bem sei que os arquitetos que se interessam nesse momento pela arquitetura inspirada no estilo tradicional brasileiro (neo-colonial) estão a braços com grandes dificuldades.

Falta-lhes antes de tudo a fonte de inspiração para esses estudos.

Enquanto os estilos europeus possuem no nosso país verdadeiros laboratórios onde seus elementos característicos são sumariamente reduzidos a biscoitos, mensurados, cotados, e proporcionados, não existe ainda em nosso meio uma obra de consulta sobre a arquitetura tradicional brasileira.

Ora, diante desse grande embaraço nem todos os arquitetos têm tido o bom senso de se documentarem suficientemente sobre o assunto.

Uns procuram lealmente estudar o vocabulário castiço, através dos elementos sacros sobreviventes à fúria iconoclasta do século. Outros (...) resolvem comodamente tomar o partido do “à peu près” sobrepondo-se heroicamente ao próprio espírito do passado” (MARIANNO FILHO, José. Impressões do Salão. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1925).

Ora, os arquitetos brasileiros, e os que não o são, mas que por uma nefasta e incoercível teimosia cuidam de arquitetura, como o matemático Sr. Gastão Bahiana, vivem preocupados em fazer verdadeiras mestiçagens arquitetônicas como se estivessem no Posto Zootécnico de Pinheiros cruzando patrioticamente os bodes almiscarados da Núbia com as loiras cabritinhas dos Alpes.

Foi essa mania absurda de mestiçar estilos totalmente dessemelhantes que deu à cidade esse ar acanhado e pedante que a distingue de todas as velhas cidades européias, graves cidades, onde a arquitetura denuncia a nobreza, a cultura e a elegância de seus habitantes.

Entretanto, numa solene fachada Luís XIV, explode, quando menos se espera, um ornamento imprevisto, vindo não se sabe de onde. Casinhas miseráveis de seis metros de fachada, naquele estilo indigente de Nossa Senhora da Candelária, humilham-se sob preciosas cúpulas bizantinas.

Até os “bangalôs”, que no seu país de origem (Índia) são apenas modestas casas de campo alpendradas (como eram as nossas até fins do século XVIII) vestem-se ridiculamente à moa medieval, com janelinhas ogivais recortadas pedantemente de vidros multicolores.

A última fantasia do gênero “mestiçagem arquitetônica”, a que seduz nesse momento a população da cidade, é o cruzamento de estilo colonial mexicano com o nosso colonial, o feio e forte, á moda do Porto (MARIANNO FILHO, José. À propósito da arquitetura brasileira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1º de fevereiro de 1928).

A Cuchet e Memória, Marianno talvez tenha dirigido a crítica mais ácida, relativa ao famoso projeto da reforma da Casa do Trem, para torná-la Pavilhão das Indústrias na exposição comemorativa do centenário da independência do Brasil, em 1922. A reforma da Casa do Trem foi duramente criticada por José Marianno, que a citava como exemplo do que não deveria ser feito em termos de arquitetura brasileira. Para ele, a remodelação conduzida por Cuchet e Memória resumia-se a trabalho de cópia e descaracterização, a uma estilização de mau gosto à maneira do ecletismo. Marianno atribuiu ao projeto de Cuchet e Memória o rótulo de arquitetura “espaventosa e grotesca”. Segundo ele, o arquiteto francês Francisque Cuchet não soubera sentir ou apreciar a alma da arquitetura nacional, reproduzindo apenas os traços de uma arquitetura afrancesada e falsa, desvinculada da tradição construtiva brasileira¹¹⁰.

¹¹⁰ Vale frisar que, segundo Marianno, os arquitetos estrangeiros jamais seriam capazes de praticar uma arquitetura verdadeiramente brasileira devido ao fato de serem estrangeiros e, por isso, de não possuírem um sentimento nacional. Competiria somente aos arquitetos nascidos no Brasil a tarefa de “sentir” e realizar a arquitetura autêntica.

“Não é surpresa para ninguém que o sr. Cuchet não poderá sentir a arquitetura brasileira. O colonial do sr. Cuchet tem o sotaque francês e o ranço mexicano. Mas também nós não lhe exigimos o sacrifício de projetar em estilo nacional. Toda a obra de reconstituição do estilo passado está sendo feita por jovens

Levantaram-se tímpanos mesquinamente perfilados, compuseram-se bow-windows ingleses à guisa de elementos decorativos (quer dizer que o Sr. Cuchet ignorava que nós possuíamos lindos balcões almofadados, aliás comuns a toda a América Latina), forjaram-se grades com escudos do renascimento espanhol, cometeram-se barbarismos e enxertos, na ânsia de embelezar um estilo cuja beleza está apenas na sua simplicidade. (...)

O cavalheiro que nos trazia do outro lado do Atlântico generoso os cânones da alta graça e requintada elegância do efeminado e cediço estilo Luís XVI não pode compreender, não pode “sentir” com emoção a grave austeridade da arquitetura nacional através de cujos módulos se entrevê a alma forte dos colonizadores nossos avós (MARIANNO FILHO, José. *Arquitetura faisandée*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 de março de 1926).

O renascimento dar-se-ia pela reinserção da arquitetura nos modos tradicionais de construir. Os elementos deveriam ser recombinaados em uma forma neo-colonial, ou seja, distinta das suas predecessoras – assim como a arquitetura do período colonial resultara diferente das suas precursoras mouras e romanas. O estudo do passado permitiria conhecer os fundamentos da arquitetura brasileira, o que não queria dizer que esse passado deveria ser plagiado tal e qual. Os elementos seriam rearranjados em uma forma que obedecesse às novas exigências sociais, sem com isso perderem sua função de origem – de proteção, ventilação, conforto, etc. O conteúdo histórico da arquitetura nacional só seria alcançado se essa nova ordem formal, ancorada em elementos construtivos fixos, fosse devidamente pesquisada e implementada¹¹¹. O balanço que José Marianno fazia do renascimento

arquitetos brasileiros, cheios de fé e entusiasmo pela sua pátria. A campanha em prol do ressurgimento da arte arquitetônica nacional, hoje vitoriosa em todo o Brasil, é uma nobre campanha de nacionalismo. Não podemos, não devemos contar com a colaboração de mercenários transatlânticos sem entusiasmo e sem fé” (MARIANNO FILHO, 1943b, p.8).

¹¹¹ “Mas nós não queremos copiar, ou plagiar os episódios coloniais da arquitetura nacional. Queremos, sim, realizar uma renascença do espírito arquitetônico nacional, apoiado nos seus inexoráveis fundamentos históricos” (MARIANNO FILHO, José. *A arquitetura brasileira não é colonial*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1929).

Tal opinião foi reafirmada por defensores da causa tradicionalista, como os arquitetos Raphael Galvão e Nestor de Figueiredo:

“Precisamos recompor a corrente da época colonial que a indiferença do 1º e 2º Império e a absorção política dos primeiros decênios da República não souberam conservar como a mais perfeita característica de nossa nacionalidade.

Mas de que forma se observará este reatamento de elos partidos? Sem solução de continuidade, prosseguindo hoje como se estivéssemos nos albores do 1º Império? Jamais!(...)

Entretanto, para a nossa situação atual, um problema seríssimo, qual seja o da verdade arquitetônica, precisa ser resolvido com muito senso, porque nós despertamos agora dentro de outro ambiente industrial, contemporâneo das maiores conquistas mecânicas com os assuntos sociais resolvidos segundo uma feição

brasileiro era, portanto, negativo. O neocolonial não atingira aquele nível de compreensão da arquitetura como arte de construir adaptada ao meio, a exemplo do que ocorrera na época dos jesuítas. Permanecia, pois, como programa mal definido, em busca da forma ideal.

Desrespeitaram-se as proporções clássicas do estilo; os pés direitos foram ampliados; os vãos e os cheios deixaram de manter entre si a estreita relação de outrora. A própria geometria da composição – que é a alma do caráter plástico do nosso estilo – lhe desobedeceu os cânones inflexíveis. Estava sacrificado o próprio partido arquitetônico, em proveito de preocupações inferiores, de todo ponto estranhas à intenção do estilo que se procurava pacientemente recompor. Como manter então o sentimento de harmonia que se exala da arquitetura brasileira, se não mais existia o sereno e discreto equilíbrio das proporções dos elementos construtivos que são a base de seus módulos fundamentais? Como augurar a ressurreição de um estilo, se os próprios coveiros lhe desfiguravam as linhas de beleza?

Para todos os efeitos, tenho o direito de considerar absolutamente frustrada, aqui e em São Paulo, a primeira floração da arquitetura brasileira na sua primeira escaramuça pós-colonial. Mas, outras florações virão, mais belas e mais pujantes, nos próximos anos, quando os mestres de obras e “tutti quanti” fazem da arquitetura meio de vida condenável não mais intervierem no problema arquitetônico nacional.

Deixem a arquitetura nacional aos arquitetos brasileiros que lhe sentem com emoção a beleza louçã e ingênua (MARIANNO FILHO, José. Os alfaiates da arquitetura brasileira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1929).

A desilusão de Marianno com o renascimento da arquitetura tradicional tornava-se patente naqueles escritos em que o autor condenava a edificação de arranha-céus nos grandes centros urbanos do Brasil. Esse tipo de construção começava a invadir as

mais humana, e, por conseguinte, considerando todos esses fatores de natureza moral e material, naturalmente haveremos de ter uma visão indiscutivelmente diferente da visão passada.(...)

Até hoje não modifiquei o meu modo de pensar, cada vez se arraigando no espírito a necessidade de viver em nossa época dentro de uma expressão regional inconfundível.(...)

Nada de decalque. O passado é muito belo na época em que existia. Transportado para os nossos dias, como reflexo da época em que vivemos, é uma verdade!” (FIGUEIREDO, Nestor de. As necessidades arquitetônicas do Rio de Janeiro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 de abril de 1927).

“Relativamente à técnica do estilo colonial, penso que devemos basearmo-nos nas proporções e no caráter dos edifícios antigos, muitos dos quais se conservam na pureza das suas linhas, em Minas Gerais, Bahia e Pernambuco. Sobressaem nessa fonte os trabalhos de missionários das obras religiosas que, com o concurso dos melhores artistas da época, fizeram verdadeiros prodígios de entalhe em madeira e pedra. Devemos ir buscar esses elementos e aproveitá-los, podendo daí tirar o melhor partido. / Não quer dizer que o colonial deva ser copiado, repetido tal qual era feito há 200 anos atrás. Devemos desprezar coisas que seria contra-senso aproveitar, por isso que os antigos construíram para uma sociedade diferente da nossa, onde não havia as necessidades que temos hoje, nem se generalizara a instrução” (GALVÃO, Raphael. As nossas tendências e o nosso surto arquitetônico. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1927).

maiores cidades do país, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro. José Marianno foi um dos que mais combateram o arranha-céu. Tal edificação seria ilegítima porque não se compatibilizava com o ambiente tropical nem com a topografia irregular das cidades brasileiras. O arranha-céu, de acordo com Marianno, obstruiria a luz do sol, comprometendo a beleza da paisagem urbana e prejudicando a boa saúde da população.

Há apenas o modismo, a preocupação ridícula de copiar em arquitetura o que os outros povos fazem sob a pressão formidável de fatores cuja influência ainda não se fez sentir entre nós. O “arranha-céu” é no gênero “grande” o que o abominável bangalô é no gênero “pequeno”: uma influência do cinematógrafo. Os americanos nos estão impondo hoje, no domínio da arte, os seus cânones, como a literatura francesa nos impunha até bem pouco tempo os seus romances de adultério. Entretanto, o mais grave aspecto da questão é, a meu ver, a desnacionalização da arquitetura brasileira. O “arranha-céu” é uma espécie de esperanto arquitetônico passe-partout de todos os povos sem tradição, ambrosia barata condimentada de maneira a atender ao paladar artístico de todos os povos, não esquecendo aqueles que, como nós, não possuem paladar (MARIANNO FILHO, 1943b, p.26).

Desde meados dos anos vinte, os debates sobre o arranha-céu recorriam nos jornais do país. Debatia-se se esse tipo de construção era viável, necessária ou não, às cidades brasileiras. Muitos temiam que as dimensões do arranha-céu prejudicassem a paisagem e a salubridade urbana, afetando a aeração e a luminosidade do casario ao redor. Alguns se posicionavam contra o arranha-céu por não considerá-lo tipicamente nacional, mas produto exótico, adaptável apenas a climas temperados, a metrópoles norte-americanas como Chicago e Nova York. Outros viam no arranha-céu uma alternativa ao crescimento urbano. Havia aqueles ainda que diziam se tratar de fenômeno inelutável da história, contra o qual não adiantaria lutar.

Durante os meses de junho e julho de 1928, o jornal carioca *O Paiz* promoveu uma enquete para elucidar se o arranha-céu era benéfico ou não à cidade do Rio de Janeiro. Foram entrevistados os arquitetos José Cortez, Ângelo Bruhns, Joseph Gire, Lucio Costa, Archimedes Memória, Cipriano Lemos, Augusto Vasconcelos, Nerêo Sampaio, Nestor de Figueiredo, Gastão Bahiana e Gelabert de Simas, profissionais que vinham procurando um vocabulário neocolonial na maioria de seus projetos (exceção feita ao francês Joseph Gire, famoso autor do Copacabana Palace) (KESSEL, 2008). Os primeiros entrevistados foram José Cortez e Ângelo Bruhns. Para eles:

As construções tipo arranha-céus são, portanto, somente explicáveis em centros urbanos ou comerciais de muita importância e relativamente restritos, como Nova York, Chicago, etc., e entre nós em São Paulo, onde, apesar de esforços de várias administrações, criando avenidas tais como a de São João e viadutos como o de Santa Efigênia, não conseguiram alargar o centro comercial, que continuou em área restritíssima (...).

A mania atual de edifícios enormes só traz malefícios, porque veio piorar as condições do tráfego que eram antigamente boas, pois as casas comerciais e estabelecimentos estavam distribuídos pela cidade toda e hoje tendem a concentrar-se em determinados pontos, criando dificuldades de trânsito quase insuperáveis. (...).

Em conclusão pensamos que, fixado um limite entre cinco e sete andares, teríamos resolvido o problema de nossas construções sob o ponto de vista financeiro e urbano, com grande vantagem para solução dos difíceis problemas de ventilação, insolação e de uma melhor e racional distribuição do trânsito. (BRUHNS, Ângelo, CORTEZ, José. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1928).

Em linhas gerais, os entrevistados foram bastante evasivos em suas opiniões, ora exaltando sua monumentalidade, ora reprovando sua proliferação – sem assumir, entretanto, posições definidas. Deixavam entrever uma concordância de fundo, de que o arranha-céu era uma necessidade que responderia ao crescimento das cidades, mas que deveria ser construído com cuidados especiais para não afogar o trânsito e prejudicar a iluminação¹¹². Ao mesmo tempo em que enxergavam no arranha-céu uma alternativa aos

¹¹² Archimedes Memória dizia que “Os edifícios devem guardar proporções com as ruas, avenidas, praças e jardins, pois existindo esta proporção, dosada com o sentimento estético do arquiteto, tudo ficará bem.” E perguntado se o arranha-céu se adequaria ao Rio de Janeiro, o arquiteto respondeu positivamente: “diante das proporções gigantescas da nossa natureza ele é perfeitamente enquadrável”. Na mesma entrevista, Cypriano Lemos chamava o arranha-céu de “enorme paquiderme” e dizia que não era apropriado para o Rio de Janeiro por “abafar-lhe as ruas e moradias tirando a ambos os benefícios da irradiação solar” (MEMÓRIA, Archimedes, LEMOS, Cypriano. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 8 de julho de 1928).

Na opinião de Augusto de Vasconcelos, o arranha-céu só se justificaria nas cidades norte-americanas, e não se adequaria no Rio de Janeiro devido à topografia acidentada da cidade: “O Rio de Janeiro (...) é servido por vias demasiadamente apertadas, onde os raios solares, em muitos casos, já penetram com dificuldade” (VASCONCELOS, Augusto. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1928). Nerêo Sampaio apoiava a construção do arranha-céu no Rio desde que ele contivesse “uma população igual a de uma ou mais quadras”, e fosse “construído no centro da área reservada a essa quadra de maneira a ficar isolado no centro de um jardim”. Nestor de Figueiredo tinha opinião semelhante à do colega Nerêo: “Não concordo com os colegas que supõem que o arranha-céu prejudicará a nossa paisagem. Devem ter mais razão os colegas que acham que o Rio, com a sua natureza grandiosa, ambienta muito bem o arranha-céu” (SAMPAIO, Nerêo, FIGUEIREDO, Nestor. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1928). Para Gastão Bahiana, “em ruas como as nossas, de largura geralmente inferior a 17 metros, nunca será admissível, sob o ponto de vista de higiene, a construção de arranha-céu”. Na mesma entrevista, Gelabert de Simas dizia que o arranha-céu poderia ser erguido em zonas “especiais” do Rio de Janeiro, mas

problemas gerados pelo inchaço das cidades, acautelavam-se em afirmar peremptoriamente sua presença no tecido urbano. O tom de indecisão predominava. O que nos interessa nessas enquetes, contudo, é que, entre as vozes entrevistadas, uma se destacava pela maneira categórica com que louvava o arranha-céu: tratava-se de Lucio Costa. Esta foi uma das primeiras oportunidades em que o arquiteto expunha opinião clara a favor das formas modernas de construção.

Do fim do século XVIII para cá a arte se vinha arrastando numa atmosfera irritante de mediocridade e de mentira, de reproduções mesquinhas, de imitações descabidas – de pastiche. Atrofiada, ridícula, pueril. Mas o poder de criar, o desejo irresistível de dizer de outra maneira aquilo que já foi e sempre será dito – é intrínseco ao homem. E assim, ao mesmo tempo que a arte parecia incapaz de se reerguer da sonolência em que caíra, invisível, de um horizonte aparentemente oposto, lenta e formidável a salvação surgia. A ciência – sim, a ciência acordou a arte – a ciência fez com que arte que virara enfeite caísse em si, despertasse do sono absurdo e reatasse a sua vida morta com a vida viva do passado. A ciência, com sua razão e a sua lógica, deu vida à nova arte, vida nova à arquitetura. Razão, lógica, bom senso, essa coisa simples que sempre foi o ponto de partida de toda verdadeira arquitetura, essa coisa simples que estava esquecida, a ciência de novo nos deu. É graças a ela que o arranha-céu há de ser o nosso monumento – e há de falar de nós àqueles que virão depois. E é graças a ela que o arranha-céu poderá ser uma nova expressão de arquitetura, voltando à verdade, a essa sempre nova fonte de beleza, à forma que se adapta ao órgão, que obedece à função, à beleza do Karnak, do Partenon, de Remis, à beleza do corpo humano, à beleza da estrutura.

Como em todas as grandes eras da arte é preciso que a composição de arquitetura de novo e cada vez mais se identifique à construção. É preciso que o aspecto exterior acuse o esqueleto construtivo, com ele se case a ponto de formar um todo homogêneo de maneira que dissocia-los seria matá-los (COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1º de julho de 1928).

Lucio Costa apresentava o arranha-céu como decorrência lógica de uma evolução histórica, monumento resultante das modernas técnicas de construir. Logo, o que se colocava enquanto lógico era um desejo de arquitetura contemporânea que se equiparasse à suposta autenticidade dos estilos anteriores ao século XIX¹¹³, quando as artes

seria “inadmissível” em áreas como Copacabana. Cf. BAHIANA, Gastão, SIMAS, Gelabert. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1928.

¹¹³ “Com ou sem Nova Yourk e Chicago o arranha-céu não teria deixado de surgir. Assim sendo. Todas as grandes cidades modernas terão fatalmente, mais cedo ou mais tarde, que aceitar em maior ou menor escala esse partido de construção. (...) / A idade legou-nos seus templos; a idade média, as suas catedrais, os seus castelos; a renascença, os grandes reinados, o seus palácios. São eles a moldagem exata, o reflexo fiel das épocas que surgiram. Neles revivemos outras eras – momentos que não são mais nossos, mas que ainda vivem

teriam adentrado período de “mediocridade” ou de “imitações descabidas”. A partir do século XIX, a arte de construir teria interrompido sua evolução natural em direção a técnicas e formas cada vez mais aperfeiçoadas, desvirtuando-se em soluções “ridículas”, “atrofiadas”, “pueris”. A arquitetura moderna teria revolucionado esse cenário de paralisia, extraindo dos novos materiais potencialidades construtivas e plásticas em perfeito acordo com o espírito de sua época. Para o jovem Lucio, o arranha-céu representava a estética que teria recuperado uma espécie de vocação inata à arquitetura, que consistiria em derivar a forma da estrutura, ou do “esqueleto”. Mais que isso, a arquitetura moderna traria uma novidade (e por que não dizer uma vantagem) em relação às construções do passado: as novas técnicas estariam reduzindo “de novo e cada vez mais” a discrepância entre estrutura e forma, entre construção e arquitetura (o concreto armado, por exemplo, poderia compor o traçado e concomitantemente sustentar o “todo homogêneo” do edifício ¹¹⁴). O que equivaleria a afirmar que, pelos procedimentos hodiernos, a arquitetura estaria se tornando mais econômica – o desenho do partido se conformando paulatinamente aos elementos funcionais de sustentação e vedação. A ciência, “com sua lógica”, teria sido a responsável pela revolução nos modos de construir.

Exemplificado pelo arranha-céu, o estilo do presente “há de falar de nós àqueles que virão depois”. À pergunta se o arranha-céu era adequado ao Rio de Janeiro, Lucio Costa respondeu que sim; disse, porém, que a cidade devia preparar-se para recebê-lo ¹¹⁵; era preciso, em sua opinião, acabar com os becos, com as ruas estreitas, e abrir vias largas, espaços amplos, para que o arranha-céu não agredisse a paisagem urbana. Ao final dos anos 1920, Lucio Costa, provavelmente, já vinha pensando sobre as possibilidades da implantação da arquitetura moderna no Brasil. A crise para Lucio Costa talvez não estivesse nos arranha-céus, como via José Marianno. Nesse momento, o jovem arquiteto,

dentro de nós, numa reminiscência longínqua” (COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1º de julho de 1928).

¹¹⁴Voltaremos a esse ponto mais detidamente no próximo capítulo.

¹¹⁵ “Aliás, é preciso notar que a ideia geralmente aceita de se poder fazer um arranha-céu em qualquer estilo é tão ridícula como o seria um alfaiate perguntar ao freguês de acordo com a época querera ele se vestir – se à grega, se à Luís XV. O estilo não é fantasia que se invente ou se copie, surge naturalmente como função do sistema de construção, dos materiais empregados, do clima, do ambiente, da época. Está preso ao arcabouço construtivo e às vezes a uma simples exigência de aeração e higiene” (COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1º de julho de 1928).

até então simpático ao programa neocolonial, já mostrava sinais de que sua concepção de arquitetura pudesse tomar outro rumo.

Lucio Marçal Ferreira Ribeiro de Lima e Costa nasceu em Toulon, na França, em 27 de fevereiro de 1902. Por conta da profissão de engenheiro naval de seu pai, o almirante Joaquim Ribeiro da Costa, Lucio passou a infância e parte da adolescência no exterior, vivendo na Suíça, França e Inglaterra. Do primeiro até os oito anos, viveu no Rio de Janeiro. Depois, voltou à Europa. Morou nas cidades de Newcastle-on-Tyne, Paris, Friburgo, Beatenberg (Suíça) e Montreux, retornando definitivamente ao Brasil aos quinze anos. Em 1917, a família Costa estabeleceu-se definitivamente no Rio de Janeiro. Em 1924, Lucio diplomou-se em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes, a ENBA, tornando-se um dos arquitetos mais requisitados pela elite carioca. Costa atrasou o curso por dois anos porque trabalhava e estudava concomitantemente. Seu primeiro estágio, ainda em fins da década de 1910, foi no escritório de Raphael Rebecchi, arquiteto dos mais atuantes no Rio de Janeiro de então, famoso por seus projetos ecléticos. Lucio chegou a trabalhar com Heitor de Melo por breve período, antes que este viesse a falecer em agosto de 1920. Heitor de Melo possuía imensa clientela e era professor de Lucio Costa na Escola Nacional de Belas Artes. Archimedes Memória e Francisque Cuchet assumiram a direção da firma de Heitor de Melo após a morte deste último. Memória também assumiu a disciplina de Composição de Arquitetura, na Escola de Belas-Artes, antes ocupada por Heitor. No escritório então chefiado por Memória e Cuchet, que ficava na rua Quitanda nº10, Lucio Costa construiu seu primeiro projeto, a casa em estilo inglês para Rodolfo Chambelland, à avenida Paulo de Frontin (GUIMARÃENS, 1996).

A participação de Lucio Costa no escritório de arquitetura mais solicitado do Rio de Janeiro serviu para alavancar sua carreira. A partir daí, e cada vez mais ao longo da década de 1920, seu nome ia se tornando referência no mercado da construção civil para a elite. Em meados da década, Costa se associou a Fernando Valentim, a primeira de suas parcerias, com quem assinou grande parte de seus projetos reconhecidamente ecléticos e neocoloniais. O jovem arquiteto demonstrava interesse numa arquitetura que referenciasse o estilo colonial português, fato que o aproximou do mecenas José Marianno. Além de participar dos concursos organizados por Marianno, Costa tornava-se reconhecido no Rio

de Janeiro por trabalhos considerados neocoloniais. Entre seus projetos mais importantes nesse período, pode-se citar a reforma do Largo do Boticário; a residências da família Pedrosa, em Laranjeiras (atual sede da Rioarte); duas casas geminadas para a família Daudt de Oliveira, no Cosme Velho; a residência do comandante Álvaro Alberto, no Leme; e a de Ernesto Fontes, no Alto da Boa Vista (GUIMARÃENS, 1996). Estar a favor dos princípios defendidos por Marianno capitalizava o trabalho de Lucio Costa. Estar ao lado de uma figura prestigiada socialmente como José Marianno, comungar de seus ideais nacionalistas, ajudava a divulgar o nome do jovem arquiteto e a ampliar sua clientela.

Logo após formar-se arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes e participar do projeto do Solar Monjope, Lucio Costa publicou no periódico carioca “A Noite” o depoimento denominado “A alma de nossos lares”, onde narra seu retorno ao Rio de Janeiro depois de ter passado longo tempo na Europa. Costa aproveitou a oportunidade para abordar o “problema arquitetônico” que afetava, segundo ele, a então capital do Brasil e também a maioria das cidades do país. Informado por sua experiência no projeto de Monjope, Costa chamava a atenção para a falta de uma arquitetura adequada ao meio e à raça, de uma arquitetura com alma nacional, e pela urgência de se pesquisar e instituir a verdadeira tradição arquitetônica. Nesse momento, a fala de Costa alinhava-se ao que vinha propondo seu confrade José Marianno. Costa denunciava a crise em que se encontrava a arquitetura brasileira e afirmava a necessidade de sua superação.

Revi o meu país em 1917, depois de uma longa ausência. Partira criança, voltando rapaz feito, tendo quase todas as lembranças dos meus primeiros delírios no cortejo das sensações estrangeiras, impressas na cera mole da adolescência. De maneira que, avistando o Rio, percorrendo-o, cada imagem se refletia no meu cérebro como uma novidade.

Anoitecia, quando desembarquei: e a sombra, que tudo confunde e mistura, já baralhava as formas feias às belas formas...O trajeto de Mauá a Copacabana, naquela sucessão de avenidas e enseadas, com aquela iluminação deslumbrante como eu nunca dantes vira, maravilhou-me. Pareceu-me um conto de fadas... um sonho... E um sonho fora deveras.

Ao despertar, na manhã seguinte – uma linda manhã de sol – foi cruel, bem cruel a minha decepção: habituado a viajar por terras diversas, estava eu acostumado a ver em cada novo país percorrido uma arquitetura característica, que refletia o ambiente, o gênio da raça, o modo de vida, as necessidades do clima em que surgia; uma arquitetura que transformava em pedra e nela condensava numa síntese maravilhosa toda uma época, toda uma civilização, toda a alma de um povo. No entanto, aqui chegando, nada vi que fosse a nossa imagem... (...)

Não vou ao extremo de achar que já devíamos ter uma arquitetura nacional. Naturalmente, sendo o nosso povo, um povo cosmopolita, de raça ainda não constituída definitivamente, de raça ainda em caldeamento, não podemos exigir uma arquitetura própria, uma arquitetura definida. Deveríamos, porém, ter tomado, e isso há muito tempo, uma diretriz e iniciado a jornada, aceitando como ponto de partida o passado que, seja ele qual for, bom ou mau, existe, existirá sempre, e nunca poderá ser apagado. Para que tenhamos uma arquitetura logicamente nossa, é mister procurar descobrir o fio da meada, isto é, recorrer ao passado, ao Brasil colônia. Todo esforço nesse sentido deve ser recebido com aplausos. (...)

Neste último concurso organizado pelo Sr. José Marianno Filho, tratando-se de um solar colonial, procurei, não como arqueólogo que mede, examina e disseca, mas como artista, como poeta, traduzir o encanto da nossa primitiva arquitetura. Empregando os materiais que eles antigamente empregavam, como calcários de Lioz, Telhas de canal, ferro batido, azulejos, cerâmicas, etc., procurei fazer sentir toda a poesia daqueles ambientes, toda aquela beleza sóbria e serena, aquele aspecto ao mesmo tempo íntimo e nobre dos velhos solares, das velhas casas – casas de outros tempos... visões de uma época que já passou. (...)

O ideal em arquitetura doméstica não é essa casa de aspecto eternamente novo, reluzente, ilustrada, polida, que parece gritar-nos: “Cuidado, não me toquem! Cuidado com a tinta!”. Não... longe disso. A verdadeira casa é aquela que se harmoniza com o ambiente onde situada está, que tem a cor local; aquela que nos convida, que nos atrai, e parece dizer-nos: “Seja bem-vindo!” (COSTA, Lucio. A alma de nossos lares. Porque é errônea a orientação da arquitetura no Rio. Falamos um verdadeiro e comovido artista. *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 de março de 1924).

Se a surpresa do retorno fora, no primeiro contato, sentida como deslumbramento, no dia seguinte, esse encanto se transformaria em decepção. E essa decepção deu-se por conta da impressão negativa que Costa teve da arquitetura da cidade. Ele considerava que o Rio de Janeiro não possuiria arquitetura compatível com seu clima. A comparação da capital carioca com as cidades do velho mundo servia de critério avaliativo do estado geral da arquitetura brasileira. Em função da imagem que tinha da arquitetura das cidades europeias (cujas características “refletia o ambiente, o gênio da raça, o modo de vida, as necessidades do clima”), Lucio Costa asseverava que o Rio de Janeiro e, por extensão, a maior parte das cidades brasileiras ainda não tinham atingido uma forma arquitetônica própria. Enquanto os povos europeus souberam imprimir em suas cidades uma forma condizente com seus meios e costumes, no Brasil, uma arquitetura assim definida ainda estaria por vir. Segundo Costa, a causa dessa falta de arquitetura genuína – no lugar da qual o que se via eram estilos que não se enquadravam na “nossa imagem” – residiria no fato de sermos, ainda, povo em formação. Ao povo brasileiro, raça em

“caldeamento”, não plenamente constituída, corresponderia, portanto, uma arquitetura ainda em construção, também indefinida.

O relato de Lucio Costa continha os mesmos pressupostos da fala de José Marianno. A associação entre o “ambiente” e/ou o “clima” e a forma arquitetônica repetiam asserções de Marianno, conforme a chave de leitura mesológica. Costa e Marianno viam a casa como núcleo do saber arquitetônico. Ambos percebiam a urgência em se estudar o passado colonial e dele retirar a orientação para a feitura da arquitetura presente. Ambos partiam, enfim, de argumentos comuns e chegavam ao mesmo diagnóstico: o que se notava nas cidades brasileiras era uma arquitetura sem alma, reflexo da crise identitária por que passava a nação. Era preciso superar a crise através da implantação de um novo estilo, resgatando a tradição interrompida.

Em junho de 1924, pouco depois de expor suas impressões sobre o Rio de Janeiro, Costa publicava no mesmo jornal *A Noite* um artigo a respeito de sua viagem a Diamantina, financiada por José Marianno. Neste artigo, Costa externava sua surpresa com a arquitetura da cidade mineira.

Encontrei um estilo inteiramente diverso desse colonial de estufa, colonial de laboratório que, nesses últimos anos, surgiu e ao qual, infelizmente, já se está habituando o povo, a ponto de classificar o verdadeiro colonial de inovação. Ao lado de construções barrocas, jesuíticas, arquitetura francamente religiosa, há a arquitetura civil, de um aspecto muito característico, e de particular interesse porque nela se encontram os elementos básicos para solução inteligente de um projeto de aparência muito simples, porém, bastante complexo e difícil: o projeto e a construção das pequenas casas, casas de cinquenta e duzentos contos, que a todo momento e em todos os cantos se constroem. (...)

Naturalmente será preciso conciliar tais vestígios de uma época passada com o “raffinement” da vida moderna. Surge justamente aí a principal tarefa do arquiteto. É preciso que não se faça uma simples adaptação, nem tão pouco uma inovação com detalhes mais ou menos caricatos.

Tudo em arquitetura deve ter uma razão de ser; exercer uma função, seja ela qual for. É preciso acabar de vez com as incoerências e os absurdos que, a todo momento, vemos em nossas casas. Varandas onde mal cabe uma cadeira; lanternins que nada iluminam; telhadinhos que não abrigam nada; jardineiras em lugares inacessíveis; escoras que nenhum peso escoram. Acabar com essas pequenas complicações que, a título de embelezamento e a pretexto de efeito decorativo, todo construtor de acha com o direito de “criar”, e cujo verdadeiro fim é, além de “épater les bourgeois”, justificar o custo excessivo em que fica a obra e mascarar a inferioridade do material e acabamento (Um arquiteto de sentimento nacional. Lucio Costa e a sua excursão artística pelas velhas cidades de Minas. Considerações sobre o nosso gosto e estilo. *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 de junho de 1924).

Ao falar em “colonial de estufa”, Lucio Costa inicia seu relato criticando as edificações cariocas que tomavam de empréstimo o vocabulário decorativo da arquitetura colonial. Essa crítica dizia respeito ao que vinha sendo divulgado como neocolonial. Como vimos, José Marianno também condenava o uso indevido dos elementos coloniais nas construções do presente. Costa começava a distinguir entre o falso e o legítimo colonial, se coadunando à opinião de Marianno de que os arquitetos não teriam compreendido o verdadeiro sentido da tradição arquitetônica brasileira. Sob essa ótica, o neocolonial que se vinha produzindo seria plágio do passado, não expressão autêntica¹¹⁶.

Porém, o relato acima introduzia um desvio em relação ao discurso de José Mariano. Segundo Lucio Costa, não se tratava de reinventar ou de adaptar os elementos dos antigos edifícios às condições do presente, mas de “conciliar tais vestígios de uma época passada com o “raffinement” da vida moderna”. Se Costa concordava com José Marianno sobre o erro na utilização do vocabulário colonial em edifícios contemporâneos, operava, por outro lado, sutil divergência em relação à fala deste último: para Costa, os elementos da arquitetura colonial não deveriam ser recompostos em novas construções, como queria Marianno, mas compreendidos segundo sua função construtiva ou estrutural. O estudo da arquitetura do passado, de acordo com Costa, instruiria os arquitetos quanto às funções estruturais da arquitetura, servindo de base à criação no presente de um estilo totalmente diverso do colonial, mas estruturado sobre os mesmos princípios construtivos. Isto queria dizer que para cada época vigoraria um estilo singular e irrepetível. As formas peculiares de cada época, entretanto, se dariam sempre dentro de um campo elementar e atemporal de

¹¹⁶ No começo da década de 1930, Manuel Bandeira se referia a José Marianno e Lucio Costa como dois pontos de vistas convergentes:

“Fabricaram com detalhezinhos de ornato um estilo, deram-lhe um nome errado, e aí está, nas casinhas catitas de telhas curvas e azulejos enxeridos, em que deu o renascimento da velha arquitetura brasileira começado a pregar em São Paulo pelo sr. Ricardo Severo. / O meu amigo José Mariano anda agora com um trabalho danado para mostrar que nada disso é “casa brasileira”, que não basta azulejo e telha curva para fazer arquitetura brasileira, que os profiteurs da moda (porque hoje é moda ter o seu “bangalô colonial”) sacrificaram inteiramente o espírito arquitetônico da renovação a exterioridades bonitinhas. (...) / É preciso repetir a essa gente as palavras de Lucio Costa, um dos poucos arquitetos novos que sentem o passado arquitetônico da nossa terra: a nossa arquitetura é robusta, forte, maciça; a nossa arquitetura é de linhas calmas, tranquilas; tudo nela é estável, severo, simples – nada pernóstico. / É a esse caráter de simplicidade austera e robusta que devem visar os que pretendem retomar o fio da tradição brasileira na arquitetura” (BANDEIRA, Manuel. *A moderna architectura brasileira. A Província*, Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1930).

funções estruturais. As formas dos elementos podiam e deviam se transformar, pois respondiam às inovações técnicas surgidas em cada época, mas as funções desempenhadas por essas formas singulares permaneceriam as mesmas. A conciliação da qual falava Costa estaria no âmbito da função, não da forma. A observação de Lucio Costa sobre o “colonial de estufa” já deixava entrever sua concepção de uma arquitetura diversa daquela que imaginava José Marianno, embora também amparada por um conceito de tradição.

2.2. A escola moderna

Até fins da década de 1920, Lucio Costa era arquiteto reconhecido por seus projetos neocoloniais e por sua participação na campanha de José Marianno. De tal maneira reconhecido, que em dezembro de 1930, ocupando o lugar de José Otávio Correia Lima, Lucio Costa era nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Com menos de 30 anos de idade, o arquiteto carioca assumia a direção de uma das mais importantes escolas de ensino superior do país. O convite teria sido feito por Rodrigo Mello Franco de Andrade, que nesse momento trabalhava como chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde, cujo ministro era Francisco Campos¹¹⁷. O cargo de diretor da ENBA mostrava o quanto Lucio Costa era prezado no meio profissional e nos círculos da elite carioca. Essa relevância, nunca é demais lembrar, devia muito à posição de Costa junto à figura de José Marianno, que o considerava o maior talento da “causa tradicionalista” (MARIANNO FILHO, 1943b). À primeira vista, o posto de diretor conferido a Lucio Costa representaria o sucesso desta “causa”. Com Costa na direção da ENBA, José Marianno acreditava que o estilo neocolonial e o projeto de renascimento da tradição seriam, enfim, concretizados.

No entanto, a primeira medida de Costa na direção da ENBA foi promover uma reforma nos quadros docentes e nas grades curriculares da instituição. Orientado por ideais de renovação, sobretudo pelos ensinamentos de Le Corbusier, Lucio Costa procurou

¹¹⁷ Segundo Paulo Santos (1977), a indicação teria sido feita por Manuel Bandeira. Não se sabe com segurança quem teria indicado Costa ao cargo. Cogita-se da possibilidade, inclusive, de ter sido José Marianno. A data da primeira assinatura de Lucio Costa na ata de reunião da Congregação da ENBA como diretor data de 13 de setembro de 1930. Cf. PINHEIRO, 2005.

reformular os cursos da ENBA dentro de princípios do modernismo europeu. A reforma foi marcada pela separação dos cursos de pintura, escultura e arquitetura, que se tornaram domínios autônomos; novas disciplinas foram criadas, como as de Urbanismo, Paisagismo, Composição Decorativa e tecnologia; professores foram contratados e os trabalhos práticos passaram a ser obrigatórios. Entre os professores contratados, destacavam-se os arquitetos modernos Gregori Warchavchik e o alemão A. S. Buddeus, além do escultor Celso Antônio e do pintor Léo Putz. A Warchavchik destinou-se a Cadeira de Composição de Arquitetura do quarto ano; a Buddeus, a de Composição de Arquitetura do quinto ano; Celso Antônio ficou com a de Escultura; e Putz recebeu uma das cadeiras de Pintura. Ainda estudante, o arquiteto Afonso Eduardo Reidy foi contratado como assistente de Warchavchik. Emílio Baumgart entrou como professor de cálculo estrutural; Felipe dos Santos Reis, ocupou a cadeira de resistência dos materiais; a Mello e Souza, coube a cadeira de cálculo integral; Atílio Corrêa Lima, a de planejamento urbano; e Edson Passos, a de materiais de construção (SOUZA, 2003). Em 28 de dezembro de 1930, Lucio Costa cedeu entrevista ao jornal *O Globo* onde expunha sua visão sobre o ensino da escola e sobre suas intenções reformistas.

Acho que o curso de arquitetura necessita de uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino. A atual é absolutamente falha. A divergência entre a arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita, tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas, as formas estéticas e estruturais identificam-se. Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. Pártenon, Reims, Santa Sofia, tudo construção, tudo honesto, as colunas suportam, os arcos trabalham. Nada mente.

Nós fazemos exatamente o contrário – se a estrutura pede cinco, a arquitetura pede cinqüenta. Procedemos da seguinte maneira: feito o arcabouço, simples, real, em concreto armado, tratamos de escondê-lo por todos os meios e modos; simulam-se arcos e contrafortes, penduram-se colunas, atarracham-se vigas de madeira às lajes de concreto. (...). Fazemos cenografia, “estilo”, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura.

A reforma visará aparelhar a escola de um ensino técnico-científico tanto quanto possível perfeito e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção. Os clássicos serão como disciplina; os estilos históricos como orientação crítica, e não para aplicação direta.

Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a escola conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial, não com o intuito da transposição ridícula de seus motivos, não de mandar fazer falsos móveis de

jacarandá – os verdadeiros são lindos –, mas de aprender as boas lições que ela nos dá de simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e consequente beleza (COSTA, Lucio. A situação do ensino das Belas Artes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1930).

Na ENBA, como na maioria das escolas que formavam arquitetos, o curso de arquitetura prescindia das disciplinas concernentes às técnicas construtivas e ao estudo dos materiais, que ficavam a cargo das escolas de engenharia. Não se considerava o arquiteto como construtor. A formação em arquitetura calcava-se no conceito do arquiteto como projetor ou desenhista de fachadas, a quem caberia somente seguir as regras de composição das ordens clássicas (greco-romanas). O conceito do arquiteto como projetista, e não como construtor, provinha de longa tradição e seguia o modelo curricular divulgado, principalmente, pela Escola de Belas-Artes de Paris¹¹⁸. O classicismo francês era a referência de ensino que Lucio Costa criticava quando falava em “divergência entre arquitetura e estrutura”; sua reforma visava acabar com essa clivagem trazendo à formação do arquiteto as cadeiras que até então faziam parte apenas da formação do engenheiro. A identificação da arquitetura com a estrutura, ou melhor, a concepção da arquitetura enquanto construção que obedece a leis, técnicas e materiais que devem ser conhecidos e manejados pelo arquiteto, é ponto central ao discurso da arquitetura moderna. Nesse sentido, o fazer e o saber arquitetônicos não deveriam se restringir às composições de fachadas. Condenava-se os elementos postos gratuitamente no partido, à guisa de decoração; cada parte edificada deveria colaborar à fatura do todo; cada elemento deveria possuir uma função estrutural. A autêntica arquitetura seria aquela que se poupasse de simulações, daqueles elementos desnecessários ao seu funcionamento, como “arcos”, “contrafortes”, “colunas”. A arquitetura verdadeira deixaria à mostra as linhas de sua

¹¹⁸ O modelo de ensino da École des Beaux Arts de Paris, cujo currículo ditava a formação do arquiteto unicamente como projetista, vinha sendo discutido desde fins do século dezenove por diversos teóricos e nas principais escolas de arquitetura e urbanismo do mundo ocidental. O debate em torno dos limites entre os campos da engenharia e da arquitetura e as propostas de uma formação profissional do arquiteto mais condizente com o papel de construtor já estava bastante disseminado no momento em que Lucio Costa propunha a reforma da ENBA. A Bauhaus alemã e a Escola de Chicago são dois dos mais famosos exemplos dessa reforma institucional do ensino de arquitetura que primava pela formação de arquitetos construtores e não apenas de arquitetos projetistas. Alguns teóricos como Auguste Perret, Auguste Choisy, Marcello Piacentini, Le Corbusier e Walter Gropius, entre outros, já advogavam há tempos pela vinculação da arquitetura às técnicas construtivas e às pesquisas estéticas em torno dos materiais. Cf. FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

estrutura, como o Parthenon, Reims e Santa Sofia, construções que refletiriam, nas palavras de Lucio Costa, o “mais puro estilo” (onde “nada mente”).

Ao coincidir com a estrutura, e despojada de penduricalhos ornamentais, reduzida às suas linhas elementares e ao que lhe é estritamente funcional, sem mais, a forma arquitetônica adquiria, no dizer de Costa, “uma perfeita harmonia com a construção”. A perspectiva de isomorfia entre arquitetura e construção permitia pensar cada estilo histórico dentro de uma estrutura necessária. Era preciso estudar a arquitetura do período colonial para entender que os construtores daquela época procederam de acordo com suas condições materiais e técnicas. O estudo dos estilos pretéritos só se justificaria se ensinassem como a estrutura de cada estilo se adequava às possibilidades econômicas de sua época de origem. À adaptação da forma arquitetônica ao meio somava-se a sua adequação a um conjunto de funções econômico-sociais. Seria um erro copiar os estilos passados, transpô-los ao presente, uma vez que as condições do presente eram dessemelhantes daquelas vigentes no passado. Passado e presente apresentavam modelos distintos de arquiteturas, conformados em função de fatores econômicos e sociais também distintos. A arquitetura seria a forma-função responsável por suprir as necessidades humanas de conforto, descanso e proteção através das técnicas construtivas e dos materiais disponíveis. O paradigma de arquitetura moderna, intitulado funcional, trai um imaginário que vê as relações humanas regidas por leis essencialmente econômicas: no fazer do arquiteto, equaciona-se necessidades que seriam de natureza social pelo agenciamento das técnicas e materiais desenvolvidos pela ciência. Foi sobre esse fundamento econômico (“técnico científico”) que se baseou a reforma do curso de arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes.

O fim da reforma nas escolas é principalmente criar engenheiros-arquitetos e não simplesmente decoradores. A arquitetura desde as pirâmides do Egito sempre foi a arte de construir e não de desenhar somente. (...) O mundo já está tão adiantado em matéria de arquitetura verdadeiramente construtiva que os alunos educados pelas escolas não atingidas pela reforma nesse sentido (como a Escola de Belas-Artes de Paris) têm diante de si um futuro pouco promissor, pois, que, na melhor das hipóteses, terminarão a carreira como empregados públicos de prefeituras de províncias ou como desenhistas empregados dos arquitetos que, de fato, dominam a matéria tanto teórica, técnica como financeiramente (A REFORMA da Escola de Belas-Artes e o Salão Oficial deste ano. “Vai ser esta a primeira vez em que o

país reunirá os seus mais legítimos valores artísticos”, diz ao “Diário da Noite” o prof. Gregório Warchavchik. Diário da Noite, São Paulo, 26 de agosto de 1931).

Ainda no âmbito de sua empresa inovadora, Lucio Costa organizou a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, inaugurada em setembro de 1931. O Salão de 31, como ficou conhecido o evento, inovou ao abrir as portas para a arte moderna. Até então, as exposições artísticas que ocorriam anualmente na Escola de Belas Artes somente permitiam a participação de arte acadêmica, sendo proibida a apresentação de obras de vanguarda. Lucio Costa convidou então uma série de artistas de vanguarda a exporem seus trabalhos no Salão de 31 juntamente com artistas de orientações mais conservadoras. Entre pintores, escultores e arquitetos modernos, destacaram-se: Di Cavalcanti, Tarsila, Anita, Cícero Dias, Guignard, Vitório Gobbi, Portinari, Ismael Nery, Brecheret, Celso Antônio, Leo Putz, Aldo Bonadei, John Graz, Regina Gomide Graz, Antonio Gomide, Flávio de Carvalho, Lucio Costa, Afonso Eduardo Reidy, Gerson Pompeu Pinheiro, Marcelo Roberto, Moura Brasil, Warchavchik, Alessandro Baldassino e Hélio Feijó; além dos alunos Alcides da Rocha Miranda, Carlos Leão, Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx (VIEIRA, 1984). Na entrevista dada ao jornal *O Globo* por ocasião de sua nomeação à diretoria da ENBA, Costa antecipava as medidas que tomaria:

O Salão, por exemplo – que exprime sobejamente o nosso grau de cultura artística –, diz bem do que precisamos. De ano para ano, tem-se a impressão que as telas são sempre as mesmas, as mesmas estátuas, os mesmos modelos, apenas a colocação ligeiramente varia. (...). O alheamento em que vive a grande maioria dos nossos artistas a tudo o que se passa no mundo é de pasmar.

Tem-se a impressão que vivemos em qualquer ilha perdida no Pacífico, as nossas últimas criações correspondem ainda às primeiras tentativas do impressionismo. Todo esse movimento criador e purificador pós-impressionista de Cézanne para cá é desconhecido e renegado sob o rótulo ridículo de “futurismo”. É preciso que os nossos pintores, escultores e arquitetos procurem conhecer sem parti-pris todo esse movimento que já vem de longe, compreender o momento profundamente sério em que vivemos e que marcará a fase “primitiva” de uma grande era. O importante é penetrar-lhe o espírito, o verdadeiro sentido, e nada forçar. Que venha de dentro para fora, e não de fora para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academicismos (COSTA, Lucio. A situação do ensino das Belas Artes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1930).

As iniciativas de Lucio Costa chamaram a atenção da imprensa, causaram polêmica no meio intelectual e acabaram por promovê-lo ao papel de grande incentivador

não apenas de uma arquitetura moderna brasileira, mas também de uma arte moderna com a marca da brasilidade¹¹⁹. Lançando mão de sua condição de diretor da ENBA, Costa pôde provocar a sensibilidade dos meios acadêmicos, intelectuais e da imprensa à importância da causa que defendia, isto é, da renovação da arquitetura brasileira em particular, e, numa dimensão maior, da cultura nacional. Com o Salão de 1931, o programa de uma arquitetura moderna no Brasil aliava-se ao programa modernista (principalmente paulista) que buscava na literatura, pintura, escultura, arquitetura, e em todas as manifestações artísticas, aqueles signos de identidade nacional que eram ao mesmo tempo modernos e tradicionais. Para integrar a Comissão Organizadora do Salão, Costa convidou Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Celso Antônio e Cândido Portinari, artistas representantes do movimento modernista que compuseram junto do diretor a dita comissão (VIEIRA, 1984).

O evento obteve grande repercussão na imprensa, gerou debates acirrados e mexeu com os ânimos não apenas daqueles que exultavam as produções vanguardistas, mas, sobretudo, dos críticos refratários às mesmas¹²⁰. Por conta de seu caráter provocador, o Salão ganhou das alas conservadoras a alcunha jocosa de “Salão dos Tenentes”: “tenentes” seriam os artistas modernos menores aos artistas “gerais” representantes da arte acadêmica¹²¹. O mais intenso crítico das mudanças no quadro curricular e docente da ENBA foi José Marianno, que passou a taxar Lucio Costa de traidor da causa tradicionalista. A reforma da ENBA e o Salão de 31 significaram pra Marianno a deserção

¹¹⁹ A congregação da ENBA exaltou a atuação do diretor Lucio Costa nas seguintes palavras: “Seríamos porém injustos se, diante de tão promissores resultados, deixássemos de manifestar o nosso reconhecimento e os nossos aplausos aos que, com tal acerto, elaboraram o plano da nova reforma, ao exmo. Sr. Ministro da Educação, aos seus assistentes técnicos, e de modo especial ao nosso atual Diretor que, embora estranho ao magistério, e imprimindo à sua concepção pedagógica o sabor precioso da originalidade, soube interpretar com precisão e tornar vencedores, os pontos de vista por nós inutilmente defendidos” (Escola Nacional de Belas-Artes. *Livro de atas das sessões da congregação da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Sessão de 22/4/1931, pp.192v-194).

Sobre a repercussão na imprensa da atuação de Lucio Costa junto à ENBA ver: VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

¹²⁰ Segundo Lucia Vieira, “O que ocorreu em 31 foi uma ruptura institucional mais do que artística. / Antes de 31 as obras de arte tinham circulação precária, sem formalização cultural, ao passo que a partir de 31 a produção cria um circuito patrocinado pelo Estado. / Mais do que um evento artístico de destaque, assumiu um significado político-cultural revelador da arte moderna em nível nacional. / Se a Semana de 22 realizou o trabalho de choque, o Salão de 31 sedimentou e irradiou o novo” (VIEIRA, 1984, p.29).

¹²¹ Não se sabe quem cunhou esse epíteto pejorativo, “Salão dos Tenentes”, que acabou se popularizando como referência ao Salão de 31. Cf. VIEIRA, 1984.

de Lucio Costa do programa de constituição da arquitetura nacional, uma vez que considerava as diretrizes modernas da reforma inadequadas à tradição brasileira. A crítica de Marianno ao Salão de 31 e à reforma curricular empreendida por Lucio Costa atacava a arquitetura e as vanguardas artísticas modernas, rotulando-as com o termo genérico de “futurismo” ou “arte futurista”. Os ataques de Marianno cerniam, sobretudo, o “ex-fervoroso adepto do estilo tradicional”.

Recebendo a senha maçônica em troca da posição almejada, o jovem arquiteto (Lucio Costa) já agora não pode recuar dos seus compromissos solenemente divulgados sob pena de ficar como a mãe de São Pedro, à procura de um asilo para as próprias desventuras. Aliás, eu faço questão de dizer – no caráter de coronel da coluna passadista – que ela não deseja de modo algum reconquistar o seu antigo cadete. Sua alma, sua palma. Mas, o que me impressiona seriamente no caso, é a situação dos professores, que havendo obtido instrução regular num curso oficial de arte da Nação, passaram a ser ferozmente perseguidos pelo fato de não adotarem a orientação reacionária, de qual se tornou verdugo um jovem que, como seus mestres, se instruiu nos moldes acadêmicos. Que me diria Lucio Costa se um diretor futurista lhe tivesse impedido a exposição dos seus trabalhos anteriores, orientados no sentido tradicionalista? (...)

Reservando-se o papel de membro exclusivo do júri arquitetônico – ato que tanto tem de ridículo, quanto de insensato – Lucio Costa espera poder impor suas ideias. Aliás, eu creio não me enganar, afirmando que, – excetuados os jovens turcos profiteurs da situação – os outros, os que se reservam o direito de possuir opinião própria, esses não concorrerão ao certâmen futurista. Entretanto, eu me preparo, desde agora para examinar os progressos arquitetônicos de Lucio Costa, o jovem entusiasta dos encantos do Largo do Boticário¹²² (MARIANNO FILHO, 1943b, p.47).

Ou então:

Lendo nos jornais a lista das pessoas que, sem audiência, censura ou qualquer colaboração do Conselho Técnico, o diretor da Escola de Belas Artes se permitiu, do alto de seus coturnos, nomear livremente para o júri do Salão Anual de Belas Artes, eu me convenci de que o ex-fervoroso adepto do estilo tradicional está atacado de delírio de grandeza. (...). Ele (Lucio Costa) se julga acima de tudo e de todos. (...).

Espanto não me podia causar que do júri do Salão de Belas Artes fizessem parte apenas três artistas, e esses mesmos seriamente comprometidos no movimento faccioso anti clássico. (...). O que me causou realmente assombro, foi verificar o acintoso desembaraço com que o diretor, que não pertence ao corpo docente do instituto que está desadministrando, inclui o seu prestigioso nome entre os componentes do júri. Escolhendo-se quixotesicamente a si próprio para, com mais

¹²² Referência à reforma feita por Lucio Costa no Largo do Boticário segundo parâmetros da arquitetura neocolonial. Cf. GUIMARAENS, 1996.

precisão e segurança, manter em forma a barragem de irritantes preconceitos, contra os que se permitem divergir de sua cartilha suspeita, Lucio Costa dá ao público uma pálida amostra de sua mentalidade truculenta (MARIANNO FILHO, 1943b, pp.47-48).

De acordo com Marianno, a posição assumida pelo ex-integrante da corrente neocolonial não respeitava a tradição porque defendia uma estética alienígena, falsa. Em julho de 1931, José Marianno publicava artigo no diário carioca *O Jornal* em que tecia a mais ácida das críticas ao ex-pupilo. O artigo denominou-se “Escola nacional de arte futurista” e trazia o subtítulo “sobre a deserção de Lucio Costa da causa da nacionalização da arquitetura”. Neste texto, Lucio Costa é tido como o traidor posto a serviço das correntes “ultramodernas” responsáveis, segundo Marianno, pela desnacionalização (descaracterização) da arquitetura brasileira.

Quando o ilustre Sr. Dr. Francisco Campos entregou inesperadamente a direção da Escola de Belas Artes ao jovem arquiteto Lucio Costa, considerado até então o mais valoroso cadete da esquadra tradicionalista, eu exultei, sinceramente, com a escolha, considerando-a legítima vitória da causa que defendo. Lutando sozinho durante treze anos pela nacionalização da arte brasileira, intoxicada pelo academismo da missão Le Breton, tive a fortuna de reunir em torno dessa causa da nacionalidade, alguns elementos dos mais representativos da classe dos arquitetos diplomados pela Escola Nacional de Belas Artes. Dentre esses, se destacava, pelo alto grau de sensibilidade artística, o jovem Lucio Costa. (...)

Pela primeira vez – dizia eu com meus botões – a Escola vai ter um professor capaz de fazer um ditado em Língua portuguesa.

E me punha liricamente a pensar nas coisas que o cadete Lucio Costa iria fazer para imprimir à Escola aquele cunho de brasilidade, que sempre lhe foi ausente.

Nesse entretempo, o cadete Lucio Costa, que até a véspera de sua nomeação fazia praça de seu credo nacionalista, ingressava à capacho nas hostes da corrente ultramoderna, concertando com os seus amigos literatos, o combate surdo e traiçoeiro às ideias de que fora até então adepto fervoroso. O paladino da arquitetura de fundo nacional, o evocador piedoso da gloriosa arquitetura brasileira, o poeta que partia cheio de fé para Diamantina, em busca de detalhes e sugestões para a reconstituição do velho estilo nacional, se fizera do dia para a noite agente secreto do nacionalismo judaico. Abaixo a tradição, diz o cadete Lucio Costa! Viva Le Corbusier, o carrasco do sentimento acadêmico! E abriu sem demora as portas da própria Escola trabalhar contra o sentimento nacional.

Lucio Costa não saberá nunca quanto me custa romper com ele... Se eu combati, por pernicioso, a orientação acadêmica francesa que manietou durante mais de um século o ímpeto nativista da corrente artística nacional, com maioria de razão, combaterei o judaísmo arquitetônico que quer implantar oficialmente no país a arquitetura espúria que se abstrai de qualquer sentimento de espiritualidade.

A desnacionalização da arquitetura nacional, a serviço do judaísmo internacional, atinge a nacionalidade no que ela tem de mais puro e sensível, que é a sua própria alma.

De agora por diante, o cadete Lucio Costa comporá caixas d'água de cimento, à guisa de arquitetura.

Apesar de muito jovem e inexperiente, o cadete Lucio Costa vencerá a partida presente. Dentro da escola que a nação mantém para criar uma arte nacional, ele realizará sem o menor obstáculo o seu programa destruidor. Mas a partida futura, quem a ganha sou eu (MARIANNO FILHO, José. Escola Nacional de arte futurista. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1931).

Marianno decepcionou-se porque o “cadete” Lucio Costa, um dos mais talentosos arquitetos de sua geração, abandonara o “credo nacionalista” para dedicar-se às “hostes da corrente ultra-moderna”. O “desertor”, ao promover as reformas na ENBA segundo os pressupostos modernos, estaria traindo o sentimento nacional, ferindo a alma da nacionalidade. O assunto era tratado em tom belicoso. Para Marianno, a “reconstituição do velho estilo nacional”, daquela arquitetura dos tempos da colônia, pressupunha o combate incondicional às correntes modernas. Estas eram consideradas hostis ao sentimento nacional porque provinham de outras nações e não se enquadravam na tradição brasileira. O termo “judaísmo internacional”, utilizado por Marianno para designar a arquitetura moderna, queria dizer que esta mesma arquitetura era espúria, porquanto desterrada, apátrida, e nada teria de autêntica se implantada no Brasil¹²³. Neste caso, defender e promover o ensino da arquitetura moderna seria o mesmo que renunciar à verdadeira tradição. Vejamos a resposta de Lucio Costa a José Marianno em texto publicado no mesmo *O Jornal*, dias depois, sob o título de “Uma Escola viva de Belas Artes”.

Admiro cada vez mais a arquitetura antiga e muito particularmente a nossa arquitetura antiga. As velhas casas e os velhos móveis do Brasil colonial me satisfazem e emocionam cada vez mais. (...)

Foi Baía e Recife, foram as velhas cidades de Minas que, aos poucos, me abriram os olhos e me fizeram compreender a verdadeira arquitetura, não futurista como o sr. José Marianno diz (ele sabe perfeitamente que não se trata de futurismo), mas simplesmente contemporânea, em acordo com os nossos materiais e meios de realização, os nossos hábitos e costumes. Nada mais, apenas isso.

¹²³ “Se um instituto de ensino artístico, qual a Escola Nacional de Belas Artes, toma imprudentemente uma atitude facciosa, desviando os jovens arquitetos do senso das realidades nacionais – como está infelizmente acontecendo, desde que o cadete Lucio Costa adotou a arquitetura judaica para tema obrigatório dos estudantes – o problema arquitetônico nacional continuará preso à rabadilha das escolas momentâneas que flutuam na Europa. Ponham-se os arquitetos brasileiros defronte das verdadeiras necessidades nacionais, como o fizeram os humildes mestres do Risco da época colonial. Dos novos processos da técnica surgirão fatalmente novas formas, tão nacionais, tão atuais, e brasileiras, quanto as que se levantaram durante o tempo em que o Brasil, esquecido e ignorado, construía em pedra e cal a própria alma da nacionalidade” (MARIANNO FILHO, 1943a, pp.42-43).

Estudando a nossa arquitetura, não do ponto de vista de amador e diletante mais ou menos expansivo do sr. Mariano, mas como profissional, analisando os sistemas construtivos absolutamente honestos em que a fisionomia arquitetônica reflete não mais ou menos, porém fielmente, exatamente a construção, em que tudo de fato é aquilo que parece ser, compreendi a infinita tolice dessa falsa arquitetura que, com uma grande dose de ridículo e romantismo, tendia a se popularizar. Compreendi o absurdo em que estávamos todos, arquitetos, engenheiros, construtores.

Todos nós, sem exceções, só temos feito pastiche, camelote, falsa arquitetura enfim, em todos os sentidos, tradicionalista ou não.

As nossas obras são amontoados de contradições sem o menor senso comum. Aplicamos dobradiças de mentira às portas e portões de nossas casas; fazemos caixões imitando vigas e os atarrachamos aos tetos das salas; fundimos colunas inteiriças, traçamos juntas simulando pedras e por fim as penduramos sem cerimônia às vigas de concreto previamente calculadas para receber-lhes o peso. (...)

É curioso que o sr. Marianno, que se considera sociólogo, não se lembre, nos abundantes exercícios de etilo com que se distrai, de certas verdades simples e claras que talvez tenham alguma pequena influência na solução do problema da arquitetura contemporânea, uma vez que o próprio sr. Marianno concorda em que toda arquitetura é essencialmente, fundamentalmente social.

A vida em todo o mundo, tanto sob o ponto de vista material como moral, sofreu transformações mais radicais nestes últimos trinta anos do que nos três séculos que se seguiram ao descobrimento do Brasil. As afinidades que temos com os nossos contemporâneos de outras nacionalidades são muito mais acentuadas do que as que porventura tenhamos com os nossos antepassados coloniais, e a nossa vida de hoje, no seu todo e em seus pequenos detalhes quotidianos, difere muito mais da de nossos pais do que a destes diferia da dos seus tataravós. E essa mudança brusca de hábitos, costumes, ideias e sentimentos não pode deixar de se acusar na arquitetura, “transformando-a”.

As extraordinárias facilidades de informações e comunicações rápidas (imprensa, aviação, cinema, rádio, etc.) aboliram o isolamento em que viviam países e províncias. Não são fantasias, são fatos, e a arquitetura não pode deixar de os acusar, “desnacionalizando-se”.

Os problemas de ordem econômica em tempo algum tiveram tamanha preponderância. O concreto armado é a construção mais perfeita e, apesar de todas as alfândegas a mais econômica. A arquitetura não pode deixar de “simplificar-se” (COSTA, Lucio. Uma Escola viva de Belas Artes. *O Jornal*, 31 de julho de 1931).

O cerne da discórdia estava nas relações entre falso/estrangeiro e nacional/autêntico. Marianno via na arquitetura moderna um padrão internacional que não se adequaria à tradição brasileira. Nessa visão, o modelo arquitetônico apropriado ao país derivaria das matrizes portuguesas surgidas no Brasil-colônia. Marianno entendia que a arquitetura nacional era incompatível com as correntes modernas porque estas teriam se originado no estrangeiro. Lucio Costa, por seu turno, defendia que a arquitetura deveria ser contemporânea, e não “futurista” como afirmava seu contendor, isto é, que deveria ser a

exata expressão dos materiais, técnicas, hábitos e costumes de uma sociedade cada vez mais integrada internacionalmente. Uma vez que as nacionalidades nunca se encontraram tão próximas umas das outras no que dizia respeito aos hábitos e recursos técnicos, graças às transformações dos meios de comunicação que “aboliram o isolamento em que viviam países e províncias”, seria inevitável que a arquitetura se tornasse, ela também, um padrão internacional. As afinidades entre as nações do mundo contemporâneo colocaria o Brasil mais próximo dos demais países em seu presente do que dos seus antepassados. Falar em padrão internacional na arquitetura não seria referir-se a um modelo inautêntico. Quanto mais sintonizada aos processos técnicos, aos hábitos e formas de vida social que, nas palavras de Lucio Costa, estavam se disseminando pelo mundo, mais honesta seria a arquitetura. A “fisionomia arquitetônica” deveria, pois, refletir as técnicas desenvolvidas e disponíveis numa determinada época. O falso estaria em reinventar aquela arquitetura cujos elementos não seriam mais compatíveis com as técnicas e as condições contemporâneas. Costa devolve a crítica a José Marianno utilizando-se do mesmo argumento: para o arquiteto, a arquitetura que se vinha produzindo no Brasil sob o rótulo de tradicionalista não passava de cópia, pastiche, “falsa arquitetura enfim”¹²⁴.

O artigo 27 do decreto 19.850 de 11 de abril de 1931, que fazia parte da reforma do estatuto universitário do país, determinava que o diretor de qualquer escola federal de ensino superior deveria ser escolhido pelo governo entre uma lista de três candidatos que integrassem o quadro docente da instituição. Como Lucio Costa não era professor da ENBA, seu desligamento deu-se logo em seguida. Costa foi afastado do cargo em setembro de 1931, enquanto acontecia o Salão, e em seu lugar assumiu o arquiteto Archimedes Memória (SOUZA, 2003). Os alunos interromperam as atividades em protesto pela demissão do ex-diretor. Liderados pelo pernambucano Luiz Nunes, os estudantes de arquitetura da ENBA reivindicavam o retorno de Lucio Costa à diretoria da escola. Entre os manifestantes, encontravam-se futuros arquitetos que se tornariam famosos pelas obras

¹²⁴ “O cadete Lucio Costa, cada vez mais tradicionalista no bom sentido da palavra, lastima profundamente ter que discordar do seu superior hierárquico, o simpático coronel José Marianno Filho, e aconselha-o instantaneamente (embora não fique bem aconselhar adultos) a desistir do propósito de ficar sozinho, pregando o seu evangelho no deserto, atitude excessivamente melodramática” (COSTA, Lucio. Uma Escola viva de Belas Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1931).

modernas que projetaram, como Oscar Niemeyer, Calos Leão, Jorge Moreira, Alcides da Rocha Miranda, Abelardo de Souza e Affonso Eduardo Reidy, além de Luiz Nunes (SOUZA, 2003) ¹²⁵. Manuel Bandeira e Mário de Andrade se solidarizaram ao protesto dos alunos e publicaram artigos nos quais defendiam a volta de Lucio ao cargo de diretor e exaltavam seu programa de mudanças no ensino de arquitetura. Em artigo publicado em agosto de 1931, Bandeira sintetizou a ruptura introduzida por Costa no debate que se travava sobre arquitetura brasileira:

Como profissional, Lucio Costa, mal saído da Escola, essa mesma escola que hoje dirige, deixou-se seduzir pela ternura das velhas casas brasileiras, e entrou a fazer, como o senhor Ricardo Severo, em São Paulo, iniciador e principal propulsor da estética neocolonial, arquitetura nacionalista. Mas o arquiteto Lucio Costa nasceu poeta. Em geral se pensa que poeta é um sujeito que suspira, que vive no mundo da lua e quando vê flor, estrela e virgem casta cai em transe. Ora, é difícil convencer a geral que poeta não é nada disso e é antes o contrário disso: um homem que no domínio das relações artísticas tem o senso profundo das realidades. No caso que nos ocupa o mundo da lua, a flor, a estrela, a virgem casta é o neocolonial. Naturalmente Lucio Costa namorou a virgem casta (há uma idade pra tudo), mas o senso das realidades levou a melhor, como devia, pois do outro lado estava a vida de verdade com o cliente encomendando a casa de trinta contos (com garage) para o terreno de oito metros por quinze na avenida Atlântica ou o prédio de apartamentos (todos os quartos com banho) para uma renda mensal de 25 contos etc. etc. O pastiche a que fatalmente tinha que levar a adaptação de um sistema de construção a uma época de costumes, recursos e necessidades diferentes, acabou enjoando todo o mundo. Depois é sabido que o neocolonial dá azar (BANDEIRA, Manuel. O Salão de 31. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 de agosto de 1931) ¹²⁶.

¹²⁵ Vale notar que a campanha de Marianno na imprensa ajudou a enfraquecer o prestígio de Lucio Costa na ENBA. Em artigo publicado, Marianno chegou a se dirigir diretamente ao ministro Francisco Campos para pedir a retirada de Costa do cargo de diretor. CF. MARIANNO FILHO, 1943b.

¹²⁶ Em outro artigo, Bandeira afirmava:

“Lucio Costa deixa a Escola enormemente prestigiado pela mocidade que ali estuda. Sobretudo a do curso de arquitetura. Esse prestígio não foi alcançado com favores e facilidades, tão do agrado de estudantes vadios, senão pela força de uma mentalidade nova, já senhora de todo o mundo civilizado. Os rapazes gostavam de Lucio porque este lhes dera bons professores. Querem esses professores. Sabem que qualquer diretor tirado da Congregação importa numa contramarcha para a rotina inepta, inane, inânime, decalque de estilos, garages Luiz XV e projetos de teatros para a Atlântida...” (BANDEIRA, Manuel. A Revolução e as Belas Artes. *Para Todos*, Rio de Janeiro, setembro de 1931).

Ou ainda:

“Lucio deixa um ponto luminoso na história daquela casa: reformou em bases decentes o curso de arquitetura e deu o exemplo de uma verdadeira exposição de artes plásticas. Pode descansar e voltar a fazer arquitetura de que o meu amigo José Marianno não gosta...” (BANDEIRA, Manuel. O Salão dos Tenentes. *Diário Nacional*, São Paulo, 5 de setembro de 1931).

Mário de Andrade vinha em defesa do amigo Lucio Costa por ocasião dos ataques que este recebera de José Marianno:

Ora ponhamos os pontos nos is: que mal fez Lucio Costa contra a arte tradicional? Nenhum. Apenas, servido da lição da história, facilitou a evolução artística que sempre existiu e existirá apesar de todos os passadistas do mundo. Mas quando esses caducos esperneiam contra o atual e o novo, em nome duma tradição que jamais não adiantou a ninguém, em nome duma beleza que jamais ninguém conseguiu definir, em nome duma pátria colonial de imitação, nós todos, eles como nós e os ministros sabemos que os caducos o que defendem é a vaidade deles, é o dinheiro que a concorrência lhes fará perder. Se estão com a verdade, com a tradição, com a pátria, com a beleza, por que não aceitam uma luta em que fatalmente terão brilhantíssimo ganho de causa? Não aceitam por ambição. Não aceitam porque não têm as convicções que pregam e que são apenas disfarces mascarados do Ideal, o que lhes constitui a vida gorada: cultivo de si mesmos e misérrimo ganha-pão.

*Os alunos da Escola, os professores e artistas modernos, todas as pessoas sensatas e lógicas, os próprios princípios de igualdade tão apregoados pela Segunda República, pedem a concorrência. Lucio Costa precisa voltar ao seu posto e restabelecer aquele critério admirável de concorrência que dera vida nova e felicidade ao ensino da Escola (ANDRADE, Mário de. “Escola de Belas Artes”. *Diário Nacional*, São Paulo, 4 de outubro de 1931).*

Embora diretor por pouco menos de um ano, a atuação de Costa junto à ENBA explicitou seu rompimento com a estética defendida por José Marianno e sua tomada de posição em favor da arquitetura moderna. Este é momento chave à definição do discurso arquitetônico no Brasil, pois, ao provocar o debate, Lucio Costa reproduzia questões que agiam como forças motrizes desse mesmo discurso (o que é arquitetura brasileira? O que é a nação? Qual o sentido e a importância da tradição? etc.). A partir de então, a posição de Lucio Costa divergiria cada vez mais da perspectiva de José Marianno.

Contudo, até pouco antes de dirigir a ENBA, Lucio Costa mantinha sérias desconfianças sobre a viabilidade da arquitetura moderna. Em 1928, o arquiteto participou do concurso para a Embaixada Argentina no Rio de Janeiro. Seu projeto em estilo “renascimento espanhol” (como ele mesmo o intitulara) estava mais próximo do famigerado eclétismo do que de qualquer outro vocabulário¹²⁷. Ao comentar seu projeto, Costa afirmava:

¹²⁷ O projeto de Lucio Costa para a Embaixada Argentina não foi aprovado. Para maiores detalhes ver: GUIMARÃENS, 1996.

Trabalhei minha composição com elementos do renascimento espanhol – elementos de várias fases da renascença, devidamente refundidos e amoldados a uma forma nova de expressão – procurando conservar no conjunto a fisionomia de nossa própria arquitetura.

E se assim escolhi foi por julgá-lo o único estilo capaz de conciliar com relação à forma – as três condições essenciais ao problema, a saber: 1ª, adaptação perfeita ao ambiente onde deve ser construído – o Rio; 2ª, traço de parentesco quanto à origem, raça e tradição com a nação a ser representada – Argentina; 3ª, distinção e riqueza de linhas próprias ao fim a que se destina o edifício – embaixada.

Os demais estilos – com exceção do renascimento italiano – não satisfazem simultaneamente essas três condições.

...os estilos franceses – do renascimento ao Luís XVI, já perfeitamente adaptados à fisionomia de Buenos Aires – no Rio, dadas as nossas condições de clima, de cor e de paisagens, destoam em absoluto, e deviam ser banidos por completo.

Da mesma maneira o Elisabeth, o Tudor e os demais estilos ingleses em geral, bem como qualquer forma inspirada no gótico.

São mentiras ridículas – falsos cenários que desafiam com o ambiente.

E quanto aos estilos puramente clássicos – o neo-grego, etc. – são frios demais, demasiados severos, deixando sempre a impressão de casa bancária – de museu.

Finalmente os estilos francamente modernos – como tive ocasião de ver ultimamente na Europa muita coisa interessante – são, mesmo quando adaptadas com moderação às ideias de Le Corbusier, arriscados.

Pode ser gosto do momento, questão de moda, parecer amanhã ridículo, extravagante, intolerável, como por exemplo hoje nos parece o “art nouveau” de 1900. Estamos perto demais, não podemos ainda julgá-lo.

E assim pareceu-me pouco prudente aplica-lo a uma construção de caráter definitivo, um edifício que precisa estar bem não só hoje, mas amanhã e sempre.

Razão porque fiz viagem contrária aos nossos descobridores do século XVI e fui buscar na velha península ibérica – berço comum – os elementos essenciais ao estilo – aquele mesmo estilo que em outros tempos possuímos e que agora já não mais temos.

E assim procedendo, dado o resultado do julgamento, creio ter acertado (COSTA, Lucio. O palácio da embaixada Argentina. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1928).

A posição de Lucio Costa nesse momento aproxima-se do imaginário mesológico neocolonial quando recorre, para se justificar, a fundamentos arquitetônicos tais como a adaptação do edifício ao meio e sua filiação a uma tradição formal e construtiva – o que determinaria a sua fisionomia. A desconfiança de Lucio Costa não se dirigia apenas aos estilos franceses e ingleses, aos Luíses e Tudor, mas abarcava também a arquitetura moderna corbusieriana. Costa receava que os estilos modernos não passassem de modismo, “gosto do momento”, e por isso não se “arriscou” pelo modernismo ao fazer o projeto da embaixada argentina, já que tal edificação deveria assumir traços definitivos, alheios à efemeridade da moda. O uso do plural para se referir à arquitetura dita moderna (“estilos

francamente modernos”) denunciava na fala de Costa uma desconfiança quanto ao caráter indefinido, ainda incipiente, dessa arquitetura.

Interessante frisar que essa dúvida em relação aos estilos modernos era exposta pouco antes de Costa propor as reformas na ENBA. A primeira passagem de Le Corbusier pelo Brasil, por ocasião de sua conferência realizada na ENBA em dezembro de 1929, não teria impressionado Lucio Costa, que, segundo depoimento próprio, “assistiu-a por acaso”. Costa estaria passando pelo corredor quando ouviu Le Corbusier palestrar; como não havia lugar disponível na sala da conferência, Costa teria acompanhado a palestra do lado de fora (GUIMARÃENS, 1996). Ao que tudo indica, no início de seu mandato de diretor da ENBA, Costa ainda não simpatizava com os princípios de Le Corbusier nem estava seguro de que “os estilos modernos europeus” pudessem oferecer um modelo à constituição da arquitetura brasileira. Mas como teria então Lucio Costa se convencido da viabilidade desse modelo? Por que Costa teria dedicado tamanha energia em promover as mudanças curriculares no curso de arquitetura dentro dos pressupostos modernos se, pouco tempo antes, externava sérias dúvidas a esses mesmos pressupostos?

As respostas a tais perguntas estejam talvez no fato de Lucio Costa ter entrado em contato e apreciado sobremaneira o trabalho do arquiteto ucraniano Gregori Warchavchik, radicado em São Paulo na década de 1920 e convidado por Costa para ocupar a Cadeira de Composição de Arquitetura na ENBA. No momento em que assumia tal posto, Warchavchik já era profissional bastante requisitado pela clientela paulistana e considerado como o autor do primeiro projeto de arquitetura moderna no país, a sua própria residência, construída à rua Santa Cruz, em São Paulo, em 1928 (AMARAL, 1998). Segundo relato de Lucio Costa:

Quando me casei com Leleta, em 1928, fomos morar em Correias. Foi lá que, numa revista chamada Para Todos, tomei conhecimento da existência de Gregori Warchavchik. A nota trazia uma fotografia da casa “modernista” exposta em São Paulo. Apesar da minha congênita ojeriza pela expressão, gostei da casa. Em 1929, quando da sua passagem por São Paulo a caminho de Buenos Aires, Le Corbusier foi levado a visitar essa casa, então em exposição (...).

Ao assumir a direção da ENBA, em 1930, resolvi convidá-lo para professor. Fui especialmente a São Paulo com esse propósito e, através de Mário de Andrade, que também me levou às casas de Paulo Prado e de Olívia Penteadó, conheci

finalmente o Gregori (Registro de Lucio Costa em homenagem a Gregori Warchavchik por ocasião de sua morte, em 1972. apud VIEIRA, 1984, p.106).

Gregori Warchavchik nasceu na cidade de Odessa, Ucrânia, em 19 de março de 1896. Entre 1912 e 1917, cursou arquitetura na Escola de Arte de Odessa. Foi preso pouco depois da revolução de 1917. Deixou a Ucrânia no começo de 1918 por conta da situação de instabilidade política, indo para a Itália. Seguiu para Roma, onde matriculou-se no curso de arquitetura do Instituto Superior de Belas-Artes. Formou-se em julho de 1920. Colaborou em escritórios de arquitetura, construção e decoração administrados por seus ex-professores, como Marcello Piacentini (1881-1960), Vincenzo Fasolo (1885-1969) e Manfredo Manfredi, então diretor da escola de Roma e coautor do Monumento à Independência do Brasil, erigido em São Paulo em 1921. Warchavchik aportou no Brasil entre maio e junho de 1923, aos 27 anos, contratado pela Cia. Construtora de Santos, cujo dono era Roberto Simonsen¹²⁸. Pouco tempo depois de sua chegada ao Brasil, Warchavchik conheceu o pintor Lasar Segall, imigrante lituano radicado em São Paulo. O contato com Segall permitiu-lhe entrar em contato com a elite paulistana e com o grupo de artistas e literatos do movimento modernista. Por intermédio de Segall, Warchavchik conheceu sua futura esposa Mina Klabin, com quem se casou em 1927. Mina era filha de Maurício Klabin, imigrante lituano que se estabelecera em São Paulo no começo do século XX e fizera fortuna no negócio imobiliário e na indústria do papel¹²⁹. No mesmo ano de seu casamento, Warchavchik saiu da Cia. Construtora de Santos, naturalizou-se brasileiro, abriu escritório próprio em São Paulo, e iniciou a construção da sua residência à Rua Santa Cruz,

¹²⁸ Como ressalta José Lira (2011), os caminhos percorridos pelo imigrante Gregori Warchavchik, de Odessa ao Brasil passando por Roma, devem ter sido facilitados pelas redes de imigração judaica que se formaram na Europa naquele momento. O cenário de instabilidade política da região de onde veio Warchavchik e as perseguições e discriminações que a comunidade judaica do leste europeu vinha sofrendo, em maior ou menor grau, desde o começo do século XX, motivaram-no a sair de Odessa. Ademais, sua condição de judeu permitiu-lhe a entrada nessas redes de solidariedade que viabilizavam a imigração dos judeus não apenas pela Europa, mas também aos países americanos.

“Além de formado em uma escola europeia de prestígio e trazendo consigo um currículo razoável de serviços profissionais, o que não era ainda muito comum, nem mesmo entre os imigrantes judeus, o jovem arquiteto chegava sob contrato com a mais poderosa firma construtora do país, logo vindo a se inserir também nos círculos culturais mais avançados da cidade e na parcela mais bem-sucedida da comunidade judaica local”. (LIRA, José. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p.100).

¹²⁹ Os Klabin eram uma das famílias mais ricas de São Paulo, detentora de imensa extensão de terrenos na cidade e proprietária da Cia Fabricadora de Papel Klabin. Cf. LIRA, 2011.

em Vila Mariana. A Casa da Rua Santa Cruz, como passou a ser conhecida esta construção, foi considerada a primeira obra de arquitetura moderna no Brasil (LIRA, 2011).

A residência do casal Warchavchik ocupava o centro de um outeiro de quase 13 mil metros quadrados de extensão em bairro pouco habitado até então (**figura 33**)¹³⁰. Para construí-la, o arquiteto enfrentou algumas dificuldades. Primeiramente, teve que simular uma fachada convencional para obter autorização dos censores de fachada, que proibiam obras que não respeitassem as formas tradicionais, leia-se ecléticas e neoclássicas, de edificação. Warchavchik alegou a falta de recursos para justificar a feição da casa ao final dos trabalhos, como se a mesma estivesse inacabada. Depois, o arquiteto se deparou com a falta de materiais industrializados exigidos pelos princípios da arquitetura moderna. Esquadrias, caixilhos, grades, instalações e mobiliário foram feitos artesanalmente por Warchavchik.

Ainda que a Casa da Rua Santa Cruz não se enquadrasse plenamente nas prerrogativas técnicas e materiais da cartilha moderna (foi levantada em alvenaria de tijolos e seu telhado foi coberto por telhas de barro), vale notar que, formalmente, a obra em questão rompeu com a prática arquitetônica corrente e com o cenário urbano da cidade de São Paulo. Resultando em uma planta mais fluida, a casa mostrava superfícies completamente lisas; suas amplas janelas de vidro e seus balcões, pátios e terraços iluminavam e traziam a paisagem para o espaço interno; o partido simétrico era feito em bloco único, e, embora predominasse a alvenaria, o concreto armado foi empregado, de modo pioneiro para uma residência, em lajes, vigas e pilares (LIRA, 2011). A obra de Warchavchik logrou estabelecer nova forma de arquitetar norteada, sobretudo, pela simplicidade do desenho, pela ausência de ornamentação e pela contenção do partido. Além de moderno, Warchavchik considerou seu projeto uma criação legitimamente brasileira, pois adaptada ao clima e “às antigas tradições desta terra”. Começava a se delinear a ideia de uma arquitetura moderna e brasileira.

Não querendo simplesmente copiar o que na Europa se está fazendo, inspirado pelo encanto das paisagens brasileiras, tentei criar um caráter de arquitetura que se adaptasse à região, ao clima e também às antigas tradições desta terra. Ao lado

¹³⁰ O terreno sobre o qual foi erguida a residência pertencia à família Klabin. Cf. LIRA, *ibidem*.

de linhas retas, nítidas, verticais e horizontais, que constituem em forma de cubos e planos, o principal elemento da arquitetura moderna (...) creio que consegui idear uma casa muito brasileira, pela sua perfeição de adaptação ao ambiente (WARHAVCHIK, Gregori. A primeira realização da arquitetura moderna em São Paulo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 8 de julho de 1928) ¹³¹.

Quando, em 1929, vindo de Buenos Aires, Le Corbusier chegou ao Brasil pela primeira vez, teve a oportunidade de conhecer as obras de Warchavchik, que, naquele momento, já angariava clientela significativa na capital paulista ¹³². Durante sua estadia em São Paulo, onde proferiu uma série de conferências, Le Corbusier ficou hospedado na casa de Paulo Prado – que, juntamente com Blaise Cendrars, intermediou a vinda do arquiteto suíço ao país. Antes de seguir para o Rio de Janeiro, Le Corbusier visitou a casa de Warchavchik com um grupo de arquitetos, artistas e intelectuais. Estavam presentes: o escultor Celso Antônio, o jornalista Geraldo Ferraz, os arquitetos Flávio de Carvalho, Jayme da Silva Telles, Guilherme Malfatti (irmão de Anita) e Dácio de Moraes, os pintores John Graz, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Foi nesta ocasião, reunidos na casa da rua Santa Cruz, que Le Corbusier convidou Warchavchik para ser o representante da América do Sul nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, os CIAM's, fóruns que conglomeravam os principais arquitetos do ocidente e em que se debatiam as diretrizes da arquitetura e do urbanismo modernos ¹³³.

Ao final da década de 1920, Gregori Warchavchik, agora gozando do prestígio de representante da América Latina nos CIAM's, tornava-se nome reconhecido nos círculos intelectuais do Rio e São Paulo. Jornais e revistas não cansavam de divulgar as obras do autor da primeira casa moderna no país. Mas seu trabalho não se limitava à sua própria residência. No começo do ano de 1930, Warchavchik assinou o projeto da casa da rua Itápolis, no bairro do Pacaembu, chamada de “casa modernista”. O imóvel foi construído

¹³¹ O Jornalista Oswaldo Costa que assinou essa matéria com Warchavchik, escrevia na chamada que “uma arquitetura, essa sim brasileira, ou melhor tropical, de tal modo se adapta as condições e circunstâncias do meio ambiente e corresponde às necessidades do nosso clima, temperamento, tradição, costumes”. Cf. WARHAVCHIK, G. A primeira realização da arquitetura moderna em São Paulo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 8 de julho de 1928.

¹³² Sobre os trabalhos de Warchavchik nesse período ver LIRA, 2011.

¹³³ “Em papel timbrado do escritório de Warchavchik, Le Corbusier rascunhou imediatamente a carta de recomendação a Siegfried Giedion (1888-1968), secretário-geral da agremiação, manifestando formalmente o apoio à sua candidatura: ‘Apoio inteiramente esse pedido, pois seus trabalhos são muito interessantes e o grupo de São Paulo tem uma vitalidade da melhor qualidade’” (LIRA, 2011, p.186).

para locação e seguia o modelo da residência do arquiteto em Vila Mariana. A novidade dessa vez foi a exposição de arte que Warchavchik organizou no interior do edifício (**figura 34**). A proposta era unir a arquitetura às artes plásticas. A “Exposição de uma Casa Modernista” deu-se entre 24 de março e 20 de abril de 1930, atraiu mais de 20 mil visitantes, e contou com trabalhos dos pintores e escultores modernistas Anita Malfatti, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Jenny Klabin Segall, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Esther Bessel, Oswald Goeldi, Jacques Lipschitz, Celso Antônio, Menotti del Picchia, Brecheret, Antônio Gomide, John Graz, Sonia Delaunay e Regina Graz. Livros de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Paulo Prado, José Américo de Almeida, Alcântara Machado, Ascenso Ferreira, Cassiano Ricardo, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, entre outros (LIRA, 2011) ¹³⁴.

O trabalho de Gregori Warchavchik e sua atuação junto ao grupo modernista chamou a atenção de Lucio Costa, a ponto de Costa convidá-lo a lecionar na Escola Nacional de Belas Artes. Dois anos antes de iniciar a construção de sua residência, Warchavchik publicava no jornal *Correio da Manhã* um artigo intitulado “Acerca da Arquitetura Moderna” ¹³⁵, a primeira referência em prol da arquitetura moderna no Brasil. Neste texto, o autor criticava os estilos neoclássico e eclético, e indiretamente o neocolonial, condenando neles a abundante ornamentação, a cópia de modelos do passado e a suntuosidade do partido arquitetônico. Para Warchavchik, a verdadeira arquitetura contemporânea deveria pautar-se pela estrutura simples e funcional. A funcionalidade seria sinônimo de beleza. Todos os elementos deveriam integrar-se mutuamente em uma lógica estrutural ou construtiva. Marcada pela simplicidade e economia das formas, a arquitetura moderna funcionaria como uma “máquina de morar”, cuja racionalidade de sua planta garantiria o conforto e o descanso necessários ao bem viver de seus habitantes. A arquitetura moderna deveria adequar-se à lógica e à dinâmica do seu tempo, aos modos da complexa vida na sociedade industrial. Segundo Warchavchik:

¹³⁴ Cf. Warchavchik, Gregori. A exposição da casa modernista. *Correio Paulistano*. São Paulo, 23 de março de 1930.

¹³⁵ Publicado no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1925. Utilizamos aqui o mesmo texto republicado em: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma Geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 35.

Observando as máquinas de nosso tempo, automóveis do nosso tempo, automóveis, vapores, locomotivas etc., nelas encontramos, a par da racionalidade da construção, também uma beleza de formas e linhas.(...) Esta é a razão por que as nossas máquinas modernas trazem o verdadeiro cunho de nosso tempo. (...) 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 da 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 fachada postiça, imitação de algum velho estilo, e chega muitas vezes a sacrificar as nossas comodidades por uma beleza ilusória (WARCHAVCHIK, Gregori. *Acerca da arquitetura moderna* [1925]. In: XAVIER, 2003, pp. 35-36).

A ideia da casa enquanto máquina de morar provinha da teoria de Le Corbusier, bastante difundida nesse período. A arquitetura moderna, fundada no conceito de máquina na morar, recorria a um imaginário abastecido por figuras emblemáticas da sociedade industrial, tais com o automóvel, o avião, o transatlântico e a locomotiva. Com efeito, a modernidade deveria produzir uma arquitetura dentro da estética da máquina, isto é, que correspondesse às exigências da vida moderna de conforto, redução dos gastos, salubridade, descanso, etc.¹³⁶ A arquitetura resultante das engrenagens da sociedade industrial deveria adquirir formas de todo destoantes daquelas arquiteturas oriundas de sociedades pré-industriais. A par da forma da máquina, tem-se a forma da economia, ou seja, aquela que prima pelo barateamento e estandardização das construções, que visa proporcionar às massas trabalhadoras uma moradia acessível e ao mesmo tempo confortável, que oferece às pessoas de baixa renda um espaço restaurador e tranquilo, como que um contraponto à rotina estafante da rotina nas grandes cidades¹³⁷.

¹³⁶ “Uma casa é uma máquina de morar. Banhos, sol, água quente, água fria, temperatura conforme a vontade, conservação dos alimentos, higiene, beleza pela proporção. Uma poltrona é uma máquina de sentar etc.” (LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp.65-67).

¹³⁷ “À noite, a moradia recolhe para o sono esse grupo disparatado cujo dia foi certamente desprovido desta harmonia pela qual homens, mulheres e crianças sorriem, achando a vida bela” (LE CORBUSIER. *Os três estabelecimentos humanos*. São Paulo: Perspectiva, 1979).

A máquina de habitar sinalizava o anseio de resolver os problemas sociais de moradia que afetavam as classes mais pobres. E isso só seria possível com as técnicas e materiais desenvolvidos pela ciência e pela indústria. A defesa da estandardização da arquitetura, presente no texto de Warchavchik, seria exemplo de como se fazia necessário, para atender às demandas crescentes de moradia, produzir casas em série, à maneira de qualquer produto industrializado¹³⁸. Conseqüentemente, a arquitetura moderna não resultaria em um ou muitos estilos, mas se ataria a necessidades próprias da nova época histórica. Assim como a arquitetura clássica e a gótica atingiram um padrão construtivo, de acordo com as necessidades e limites impostos por seus respectivos mundos, o mesmo aconteceria com a arquitetura moderna.

Quando Warchavchik pensa o estilo, ele o faz tendo em mente a estilização do partido arquitetônico mediante a ornamentação, ou o uso de elementos que se tornaram obsoletos por terem perdido sua função estrutural. Para o autor, não se tratava de pensar em estilo, mas de respeitar um padrão técnico-construtivo que pairava acima de qualquer propósito estilístico ou dos caprichos do arquiteto. As arquiteturas do passado deveriam ser estudadas mas não copiadas, para que os arquitetos compreendessem que, em arquitetura, o que vale é a estrutura, a ossatura, a construção¹³⁹.

(...) cariátides suspensas, numerosas decorações não construtivas, como também abundância de cornijas que atravessam o edifício, são coisas que se observam a cada passo na construção de casas nas cidades modernas. 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. Os consoles seriam antigamente de vigas para os balcões, as colunas e cariátides suportavam realmente as sacadas de pedra. As cornijas serviam de meio estético preferido da arquitetura clássica para que o edifício, construído inteiramente de pedra e talho,

¹³⁸ “Em outras palavras, uma casa como um automóvel, concebida e organizada como um ônibus ou uma cabine de navio. As necessidades atuais da habitação podem ser precisadas e exigem uma solução. É preciso agir contra a antiga casa que usava mal o espaço. É preciso (necessidade atual: preço de custo) considerar a casa como uma máquina de morar ou como uma ferramenta” (LE CORBUSIER, 2006, p.170).

¹³⁹ “Estudando a arquitetura clássica, poderá ele (o arquiteto) 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 de seu tempo. (...) / 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. (...). 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” (WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da arquitetura moderna [1925]. In: XAVIER, 2003, pp.36-37).

pudesse parecer mais leve em virtude de proporções achadas entre as linhas horizontais. Tudo isso era belo e lógico, mas não é mais. (...)

Os princípios da grande indústria, a standardização de portas e janelas, em vez de prejudicar a arquitetura moderna, só poderão ajudar o arquiteto a criar o que, no futuro, se chamará estilo do nosso tempo. O arquiteto será forçado a pensar com maior intensidade, sua atenção não ficará presa pelas decorações de janelas e portas, buscas de proporção etc. As partes standardizadas do edifício são como tons de música dos quais o compositor constrói um edifício musical (WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da arquitetura moderna [1925]. In: XAVIER, 2003, pp.36-37).

A arquitetura moderna nascia, assim, vinculada ao ideal de resolver os problemas sociais desencadeados com a industrialização e com o avanço do capitalismo; a solução estaria na própria forma arquitetônica, obtida a partir dos materiais e técnicas produzidos pelo mesmo processo capitalista que acabou por gerar os problemas das massas de despossuídos que abarrotavam os centros urbanos. A forma da máquina era a forma de uma arquitetura alocada em um paradigma econômico. O arquitetônico deveria conter-se ao estrutural: o “esqueleto” da construção, como se passará a denominar sua estrutura, já consolidaria o espaço propriamente arquitetônico, de modo que toda e qualquer decoração deveria ser descartada, não apenas por encarecer a construção, mas sobretudo por não exercer nenhuma função no conjunto edificado. Se o arquiteto não procedesse respeitando as determinações da racionalidade construtiva moderna, estaria fazendo arquitetura postíça, anacrônica, ou cópias de estilos do passado. Em suma, a arquitetura moderna estaria na forma (econômica e racionalizada) da construção, devendo ser elaborada de acordo com os mecanismos, materiais ou aparatos técnicos de seu tempo.

Construir uma casa a mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de capitalismo incipiente, onde a questão da economia predomina sobre as demais. A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é a sua alma.

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.

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 ideias de 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 (WARCHAVCHIK, Gregori. *Acerca da arquitetura moderna* [1925]. In: XAVIER, 2003, pp.36-37).

O artigo de Warchavchik divulgava pela primeira vez no Brasil os princípios da arquitetura moderna. As noções contidas neste texto ecoavam as lições de Le Corbusier e dos arquitetos da Bauhaus, os alemães Walter Gropius e Ludwig Mies van der Rohe, que vinham sendo discutidas no velho continente desde começo do século XX (GIEDION, 2004). No mesmo ano da publicação de “Acerca da arquitetura moderna”, o então estudante da Escola Superior de Arquitetura de Roma, Rino Levi, enviou carta ao jornal *O Estado de São Paulo*, intitulada “A arquitetura e a estética das cidades”, em que fazia coro aos princípios de uma arquitetura moderna tal como defendida por Warchavchik. Depois de cinco anos estudando na Itália, Rino Levi retornou ao Brasil em 1927, sendo contratado pela Cia. Construtora de Santos, onde trabalhara Warchavchik. O texto de Rino Levi apareceu em *O Estado de São Paulo* em 15 de outubro de 1925, e dizia o seguinte:

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-se sentir e interpretar o seu espírito, evitando-se a imitação, já bastante desfrutada, dos seus elementos.

As velhas formas e os velhos sistemas já fizeram sua época. É mister que o artista crie alguma coisa de novo e que consiga maior fusão entre o que é estrutura e o que é decoração; para conseguir isto o artista deve ser também técnico; uma só mente inventiva, e não mais o trabalho combinado do artista que projeta e do técnico que executa. (...)

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 (LEVI, Rino. *A arquitetura e a estética das cidades*. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15 de outubro de 1925).

Note-se que nos dizeres de Levi e de Warchavchik aparece uma preocupação em fazer convergir modernidade arquitetônica e identidade nacional. A discussão sobre a arquitetura moderna no Brasil aliava-se a um poderoso argumento, qual seja, a “alma

brasileira”. A injunção entre debate arquitetônico e brasilidade, que já vinha ocorrendo no caso do neocolonial, tomará, a partir de início da década 1930, contornos distintos daqueles pregados por José Marianno. A arquitetura moderna brasileira teria seu perfil singular, mas formulado dentro de um “estilo internacional”, que viera para dar conta dos problemas surgidos com o capitalismo em todo o mundo. Em setembro de 1926, Warchavchik concedeu entrevista para o periódico modernista “Terra Roxa e Outras Terras”, onde explicava a viabilidade de adequação das técnicas e materiais modernos – universais, pois industrializados – às particularidades sociais e climáticas do Brasil¹⁴⁰.

No Brasil, onde não há neve, não se justifica nem pela utilidade nem pela estética o fúnebre caixão de ardósia que entenebrece milhares de habitações francesas. Devemos evitar esse responsável pela tristeza parisiense sob pena de incidirmos no absurdo que tanto prejudica Buenos Aires. Na capital argentina, necessariamente sem tradições, com uma cultura incipiente, o “pastiche” atingiu o auge. (...) Nada se vê de original na sede portenha. Tudo ali é de importação, da coisa mais ínfima à mais importante. Qualquer forasteiro que chega ao Prata à procura do país só percebe extravagante paródia do que tem em sua própria casa. (...)

Somente é preciso que se esforcem os arquitetos em substituir os estrangeiros. Estes são os grandes causadores dos disparates cometidos em terras novas. Se o arquiteto for alemão fará castelos “margem do Reno”; se inglês, cottages “margem do Tâmisa”; se italiano, as abomináveis macarrônicas que assolaram Milão de 1900 até a guerra. O único que pode criar realmente o estilo para o país é seu próprio filho, porque as afinidades que tem em si fazem-no acertar assim que se liberta das influências exóticas. (WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura brasileira* [1926]. In: WARCHAVCHIK, 2006, pp.43-53)¹⁴¹.

Warchavchik repetia as críticas de alguns de seus contemporâneos, como Lucio Costa, José Marianno e Ricardo Severo, sobre os estilos franceses e ecléticos, os quais, não se justificariam “nem pela utilidade nem pela estética”. Ele dava o exemplo de Buenos Aires, capital “sem tradições”, onde “o pastiche atingira o auge”. Percebe-se aqui o alinhamento de Warchavchik a um argumento bastante disseminado então: a falta de tradição, ou de densidade histórica, correlacionando-se com o pastiche arquitetônico. A

¹⁴⁰ A entrevista de Warchavchik intitulada “Arquitetura brasileira” foi publicada na revista *Terra Roxa e outras Terras* no dia 17 de setembro de 1926. Utilizamos aqui a versão republicada em: WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

¹⁴¹ “Mais do que em São Paulo, é imperdoável disparate construir no maravilhoso cenário tropical do Rio de Janeiro edifícios com pacotilha pseudo-Luís XVI. (...) Isto é, muito louvável o estilo Luiz XVI em sua época (como aliás todos os estilos), porque correspondia às necessidades dos seus contemporâneos, mas prejudicial no Brasil, onde não se harmoniza nem com a natureza nem com os costumes” (WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura brasileira* [1926]. In: WARCHAVCHIK, 2006, pp.46-47).

autenticidade estaria, portanto, em obedecer as tradições seculares do país e as coerções econômicas que incorporavam da atualidade. Curioso notar que Warchavchik defendia, à maneira de Marianno, a atuação no Brasil de arquitetos brasileiros, uma vez que os estrangeiros só fariam plagiar os estilos de suas pátrias (estilos “exóticos”), não estando aptos a sentirem a nacionalidade. Curioso porque, como se sabe, Warchavchik não nasceu no Brasil. De qualquer maneira, sua defesa em favor dos arquitetos nativos acentuava a defesa de uma arquitetura moderna e nacional. Talvez ele mesmo, a essas alturas, já se considerasse cidadão brasileiro.

2.3. Verdade construtiva e época histórica

O artigo de Gregori Warchavchik acima citado sublinhava a cesura entre passado e presente, ou entre antigos e modernos¹⁴². O passado se distanciava do presente por conta de condições sociais, técnicas e materiais, diversas. Todavia, essa distância de superfície escondia uma afinidade profunda, estrutural, que fazia com que passado e presente fossem compreendidos dentro do mesmo horizonte histórico. A arquitetura do presente, distinta da do passado, deveria, à exemplo do que os antigos construtores fizeram, ser a fiel imagem de sua época. Haveria, nessa chave de leitura, uma verdade arquitetônica a guiar as construções através dos tempos. Da mesma maneira que o Renascimento produzira seus templos e monumentos, de acordo com as condições daquele contexto, a

¹⁴² “Os grandes mestres que se celebrizaram no passado, como sucedeu no Renascimento italiano, contrariam a marcha dos anos mercê de leis tão sábias como as da própria natureza. Deram eterna juventude aos edifícios que construíram, passando o tempo por eles sem deixar outros vestígios além de danos materiais. Aqueles monumentos possuem em si um tal equilíbrio de proporções, tão grande harmonia do mínimo pormenor ao todo, que resulta jamais nos parecerem antiquados os palácios de Roma, Florença ou Veneza dos séculos XV a XVII. Ao analisarmos as causas, vemos que provêm de estarem os construtores integrados em sua época e as suas obras corresponderem as necessidades de então. (...)”

Hoje estamos numa era completamente diversa. No século que assiste ao triunfo da aviação, da televisão, da radiotelefonía e tantas outras maravilhas, a maior expressão do gênio inventivo do arquiteto não está mais no templo, porém na fábrica, nem tampouco no palácio, mas no estádio para esportes. Neste ele pode atirar à tremenda distância um lance de cimento armado, que irá resguardar do sol e das intempéries dos milhares de espectadores dum torneio esportivo sem lhes molestar a vista com colunas. Ou então cobrirá dezenas de automóveis com um telhado sem suportes ao meio, deixando-lhe o solo livre para suas evoluções” (WARHAVCHIK [1926], 2006, pp.40-41).

modernidade também deveria produzir sua própria arquitetura, conforme as condições da sociedade da máquina.

Tem-se, assim, um espaço que corresponderia à seu tempo próprio. Esse espaço será traduzido nos termos de uma “verdade construtiva”. Cada época terá a sua. O conceito de “verdade construtiva” pressupunha ver a história dividida em épocas; a arquitetura seria um signo para se distinguir uma dada época, já que sintetizava em seu espaço os limites econômicos, técnicos e materiais, dessa mesma época. Antigos e modernos, por meio da “verdade construtiva”, teriam produzido a verdadeira arquitetura: o espaço puro que refletiria o que de autêntico existisse no tempo.

Na fala de Warchavchik, a arquitetura renascentista representa o modelo de autenticidade referente a uma época pretérita. A arquitetura do presente somente iria se equiparar com aquele engendrada no Renascimento se seguisse o espírito de seu tempo, isto é, se se enquadrasse nas técnicas e materiais oriundos da sociedade industrial. A arquitetura do presente só adentraria o espaço da história, assim como adentrara os palácios dos Barberi, Borghese, Chigi, Medici, se fosse moderna. Por isso, o arquiteto deveria estudar as arquiteturas do passado: para compreender sua “verdade construtiva”, a racionalidade que lhe garantiria lugar na história, e não para reproduzi-la.

Entre agosto e dezembro de 1928, Warchavchik publicou no jornal *Correio Paulistano* uma série de artigos sobre arquitetura moderna. Tais artigos estabeleceram estreito diálogo com as concepções de arquitetura, tradição e história de Lucio Costa, colaborando decisivamente à concepção de uma arquitetura moderna brasileira. No artigo inicial, de cinco de agosto de 1928, intitulado “Decadência e renascimento da arquitetura”, Warchavchik apresentava a seguinte narrativa:

Durante o século passado (século XIX), a arte de construir perdeu-se por completo. Degenerou-se até o ponto de chamarem arquitetura ao seguinte: ornamentos grudados em profusão sobre prédios construídos ao acaso, sem nenhuma ideia matemática ou estética. (...)

Os arquitetos desta época passada esqueceram-se de ser arquitetos, esqueceram-se das lições do imortal Palladio, do genial Bramante. Copiando e sempre copiando o que nestes grandes mestres servia de ornamento, de acordo com as modas do seu tempo, e não percebendo atrás destes ornamentos a ideia principal, matemática, fundamento de todas as arquiteturas de todos os tempos, desde os templos egípcios, desde as pirâmides, desde os gregos através de todas as épocas,

para, esquecida no século XIX, tornar a renascer agora, vitoriosa, e, por assim dizer, nova, depois de tanto esquecimento. (...)

Haverá um só estilo moderno, com as suas diferenças oriundas do clima e dos costumes. Teremos talvez uma arquitetura europeia, outra sul-americana, outra americana. Finalmente, todas juntas formarão um só estilo mundial, criado pelas mesmas exigências da vida, pelo material idêntico usado para a construção, o concreto, o ferro, o vidro. Aliás, construindo pelas leis da mecânica, da estática, da ótica, da acústica, leis estas todas universais, usando do concreto, do ferro e do vidro, seremos obrigados a formas todas científicas, das quais não será possível libertar-nos e que serão as mesmas para todos os países do mundo. Apesar disto, esta arquitetura será a mais regional possível, porque a sua primeira e principal exigência será a de adaptar-se à região, ao clima, aos costumes do povo. (...)

A escola nova de arquitetura continuará a antiga tradição dos verdadeiros grandes mestres. Nunca deixaram estes de ser criadores, renovadores, de acordo com as exigências novas de épocas novas, e nunca deixaram de ser originais no melhor sentido da palavra (WARCHAVCHIK, Gregori. Decadência e renascimento da arquitetura. *Correio Paulistano*, São Paulo, 5 de agosto de 1928).

Warchavchik chamava o século dezenove de “época de triste decadência do gosto”. O argumento do arquiteto perfilar-se-ia às narrativas de José Mariano e Ricardo Severo não fosse pela decisão de Warchavchik de colocar a arquitetura brasileira nos termos de uma estética da máquina, e não em princípios compositivos legados pelo estilo colonial português. Desse modo, teríamos de um lado os grandes mestres do passado, que vinham marcando as épocas com arquiteturas legítimas, adequadas às exigências de seus tempos, e, de outro, o século XIX, que veio perturbar a evolução das formas arquitetônicas. O século XIX figura aqui como o período das trevas, da cópia, do pastiche, da desorientação de um sentido histórico que abrangeria somente as construções que possuíssem uma “verdade construtiva”. Caberia ao presente retomar o fio perdido do desenvolvimento arquitetônico.

Segundo Warchavchik, “a escola nova de arquitetura” não apenas reconquistaria o desenvolvimento histórico da arquitetura, espelhado na “verdade construtiva” de cada época, mas atingiria a forma definitiva. Além de necessário, o padrão máquina de morar significaria a realização máxima de uma verdade, do espaço fundamental que vinha sendo pesquisado desde as primícias da civilização. A verdade da arquitetura moderna já estaria potencialmente inscrita nas construções do passado. É nesse sentido que Warchavchik entendia tradição: o constante aperfeiçoamento das técnicas construtivas através dos tempos até desembocar na forma pura da máquina. As técnicas e materiais

desenvolvidos pela ciência hodierna teriam possibilitado ao saber arquitetônico elevar a arte de construir a seu ápice estético e funcional. Com o concreto armado, a técnica arquitetônica teria atingido uma forma em perfeita harmonia com a função, um espaço depurado, livre de quaisquer elementos que não concorressem ao bom funcionamento do edifício¹⁴³. A arquitetura moderna refletiria o espaço essencial. Como afirmava Warchavchik, a arquitetura moderna era de tal maneira adequada ao mundo que lhe engendrara, e esse mundo estaria de tal maneira integrado a uma dinâmica econômica universal, que “haverá um só estilo moderno, com suas diferenças oriundas do clima e dos costumes”. Embora não especificasse quais seriam essas diferenças para o caso da arquitetura brasileira, a mensagem de Warchavchik deixava claro que o padrão conseguido com a modernidade configurava o vocabulário definitivo que deveria reger as variações do fazer arquitetônico de acordo com suas adaptações locais¹⁴⁴.

O texto “Decadência e renascimento da arquitetura” abria a série de artigos que Warchavchik publicaria no *Correio Paulistano* de agosto até dezembro de 1928. Os artigos seguintes irão se concentrar e expandir os pontos anunciados nessa peça introdutória. Mas, em linhas gerais, “Decadência...” contém a perspectiva de Warchavchik sobre arquitetura brasileira. Os próximos artigos serão reunidos sob o título de “Arquitetura do século XX”. Depois da publicação, em partes, de “Arquitetura do século XX”, Warchavchik pouco escreveu ou se pronunciou sobre o tema. No primeiro artigo, o autor defende que o “surto das tendências modernistas” (e aqui ele considera não apenas a arquitetura, mas também a pintura, escultura, literatura, etc.) “tem o valor de uma verdadeira renascença”. Warchavchik outorgava à arquitetura moderna o mesmo papel que a arquitetura renascentista tivera em seu tempo: ambas significavam o renascimento da verdade estética,

¹⁴³ “A construção de concreto armado determinou uma revolução na estética da construção. Pela supressão do teto e sua substituição pelos terraços, o concreto armado conduz a uma nova estética da planta, desconhecida até aqui”. (LE CORBUSIER, 2006, p.39).

¹⁴⁴ Na construção aperfeiçoada de uma máquina não procuramos criar um objeto de beleza. Queremos que seja de perfeita utilidade, de perfeito funcionamento, queremos também que não custe mais do que o necessário a esse perfeito funcionamento. Disto resultam proporções e formas tão harmoniosas e convincentes que não pensamos por um único segundo que essas formas poderiam ser diferentes. Defronte a uma perfeita locomotiva, a um telescópio, defronte a qualquer maquinismo aperfeiçoado, temos o sentimento feliz e seguro de que assim, e não de outra maneira, poderiam estes instrumentos ser construídos (WARHAVCHIK, Gregori. Decadência e renascimento da arquitetura. *Correio Paulistano*, São Paulo, 5 de agosto de 1928).

de uma tradição que se encontrava esquecida. Como sua congênere antiga, a arquitetura moderna acionava essa verdade, essa tradição, ao alcançar soluções formais inéditas, sintonizadas com o ineditismo do mundo do qual era fruto. E no âmbito dessa tradição, a arquitetura, para Warchavchik, era das artes a que mais obedecia às determinações da época, devido à sua natureza essencialmente técnica e social, por ser, em suma, um saber e um fazer governados por leis construtivas anônimas, independentes da vontade do arquiteto. A arquitetura encarnava o movimento da história porque obedecia a “leis imutáveis da natureza”. Decorria de tal argumento que a arquitetura era produto coletivo por excelência; espelhava, pois, a identidade de uma coletividade em certo período de sua história. A arquitetura moderna, mais que suas antecessoras, se tornava, no dizer de Warchavchik, “a expressão da coletividade universal”, já que o mundo estaria em franco processo de integração via capitalismo. Mas a convergência dos povos em um processo econômico universal não iria uniformizar as “casas do mundo”. Tratar-se-ia do estilo internacional ramificado em expressões regionais. A diversidade de expressões não implodiria a unidade do estilo (WARCHAVCHIK, 2006).

Todos os artigos da série “Arquitetura do século XX” se empenarão em advogar os princípios essenciais de uma arte universal e inelutável, sempre acompanhada da glorificação da modernidade. O teor econômico predomina nesses escritos: a sociedade é vista como grande engrenagem que deveria ser administradas por saberes competentes e neutros. O funcionamento pleno da sociedade já garantiria de *per si* as formas de sua maquinaria, de sua arte, de sua arquitetura. Essa forma maquinal, como vimos, tornava-se inquestionável, dada a sua absoluta eficácia em manter e reproduzir a vida coletiva, em minimizar as energias gastas e maximizar o conforto e a harmonia. A ordem formal estabelecida pela ciência moderna coincidia com a imagem histórica do mundo que se vislumbrava. A verdade construtiva alcançada pelas novas condições socioeconômicas, caracterizada pelo arrojo plástico do concreto armado – isto é, pela simplicidade e economia – era considerada lógica em si, racional, fundamental, inexorável. E era nessa racionalidade que consistia a beleza, o purismo e a autenticidade da nova arquitetura.

O ideal dos arquitetos modernos, bem como dos urbanistas e dos sociólogos, que não esquecem que estão vivendo no século XX, é conseguir a diretriz prática para orientar a fabricação de casas em grande escala, a fim de proporcionar, com mínimo de preço, um máximo de conforto, principalmente às classes menos abastadas. Tal diretriz não foi encontrada ainda; mas as experiências provam e convencem de que ela não está longe de ser uma realidade generosa em conseqüências úteis. Quando a indústria estiver aparelhada, para fornecer sem interrupção e a preço baixo, determinada classe de materiais aos arquitetos, estes obterão resultados extraordinários com suas iniciativas, posto que nada mais desejam do que dar muito ar, muita luz, muita higiene, um pouco de simplicidade elegante e de muito bom gosto, ao habitante de cada casa (WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX (I)*. *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 de agosto de 1928).

No Brasil, porém, o processo da implantação da arquitetura moderna estava no início, ao passo que se consolidava na Europa e nos EUA. Aqui faltavam materiais industrializados e arquitetos instruídos no novo vocabulário¹⁴⁵. Era preciso, segundo Warchavchik, modificar a formação dos profissionais, trazendo ao âmago das escolas de arquitetura as disciplinas técnicas de engenharia – abandonando, conseqüentemente, a formação acadêmica clássica que primava pela formação do arquiteto enquanto projetista apenas (não à toa Warchavchik se engajará nas reformas previstas por Lucio Costa na grade curricular da ENBA, e mais tarde, como veremos, tornar-se-á seu sócio em escritório aberto por ambos no Rio de Janeiro). Interessante notar que ao mesmo tempo em que defendia a arquitetura moderna por ela ser mais econômica, Warchavchik atentava ao fato de que, no Brasil, tal arquitetura ainda não tinha encontrado condições plenas ao seu faturamento. O que significava dizer que esta arquitetura ainda se mostrava pouco econômica, pois os materiais de que precisava não eram fabricados em profusão, além de não haver mão-de-obra especializada. O paradoxo de uma arquitetura econômica em princípio mas inviável na prática era solucionado, segundo Warchavchik, pela justificativa de que se tratava de um processo incipiente. Fazia-se necessário enfrentar as dificuldades iniciais. Chegaria o dia

¹⁴⁵ “Em São Paulo, dada a carestia de cimento e a falta de materiais para construção (materiais adequados à construção moderna), ainda não é possível fazer o que já se fez em outras partes do mundo. A indústria local, se em que em estado de incessante progresso, ainda não fabrica as peças necessárias, standardizadas, de bom gosto e de boa qualidade, como sejam: portas, janelas, ferragens, aparelhos sanitários, etc. Estamos sempre peados pela obrigação de empregar material importado, o que vem a encarecer muito as construções” (WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX (III)*. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 de setembro de 1928).

em que a arquitetura moderna se estabeleceria definitivamente no Brasil, quando, então, assumiria de vez sua natureza econômica¹⁴⁶.

Após esses apontamentos iniciais, Warchavchik parte para a divulgação da teoria daqueles que para ele teriam sido os principais ideólogos da arquitetura moderna: Le Corbusier, responsável pelo conceito de “máquina de morar”, e Walter Gropius, professor da Bauhaus que defendia a fabricação em larga escala de casas-tipo, modelos estandardizados de residência destinados a contemplar a demanda dos grandes centros urbanos (ARGAN, 2005). A casa como máquina de morar se enquadraria na casa-tipo, padrão de construção produzido industrialmente para resolver o problema da moradia. Para Warchavchik, a arquitetura moderna se fazia necessária, em grande parte, por conta da urgência de se produzir uma casa-tipo. Daí a importância de Le Corbusier e Gropius, pois, segundo esses arquitetos, não cabia mais construir casas nos métodos correntes, com os materiais usuais, como a pedra, a telha e o tijolo, que encareceriam a obra e não satisfariam as necessidades das classes mais pobres¹⁴⁷. A casa-tipo, máquina de habitar, seria montada a partir de células pré-fabricadas e de paredes desmontáveis. Tal procedimento agilizaria o processo de construção e diminuiria os preços. O concreto-armado deveria substituir os antigos materiais, o que possibilitaria a construção de uma casa barata, acessível a todos. A concepção de um tipo de arquitetura, principalmente de moradia, produzido em série constituía o cerne da estética que então se anunciava. De acordo com essa concepção, a padronização não redundaria em monotonia. Ao contrário, jogando com as novas peças, o

¹⁴⁶ “Na Europa, hoje, é facilmente encontrável todo o material necessário à construção de uma casa moderna. No Brasil, ainda não vingou a mesma ideia de se fazerem estandardizar aqueles materiais segundo um pensamento artístico atual. Mas não resta dúvida que, dada a voga cada vez mais acentuada das casas de tipo modernista, também neste imenso país há de aparecer – e não tardará muito – a indústria destinada a fornecer produtos às construções modernas. Quando isso se verificar, as residências de arquitetura avançada serão as de preço mais módico possível e estará amplamente aberto o campo para as construções que sabem que o passado possui obras maravilhosas, mas que também não ignoram que o futuro depende de nós” (WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX (VIII): características da construção moderna. Correio Paulistano*, São Paulo, 21 de novembro de 1928).

¹⁴⁷ “O tijolo é um material arcaico. Precisamos de outro material mais volumoso, a fim de que se possa levantar uma parede com maior rapidez. Sendo o tijolo um elemento de unidade cujas dimensões são diminutas, ele requer, para se atingir uma altura preestabelecida, um esforço conjunto muito maior do que com o emprego de material mais volumoso. O tijolo, sem dúvida, já teve sua razão de ser (...)” (WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX (III). Correio Paulistano*, São Paulo, 14 de setembro de 1928). Ao falar em “material mais volumoso”, Warchavchik se referia provavelmente ao concreto armado.

arquiteto poderia compor formas sempre inusitadas; dentro de princípios universais de construção, ele obteria certa margem para criar¹⁴⁸.

“Casa tipo” não quer dizer, como certos elementos passadistas procuram fazer crer ao público, um único tipo de casa, infinitas vezes repetidos, igual em tamanho, em linhas, em função, para todos os seres humanos. “Casa tipo” foi a expressão que se convencionou usar para designar a construção de casas, utilizando-se o arquiteto de quartos já prontos, de diversos tamanhos, a cada um dos quais será possível imprimir um cunho particular, uma característica fundamental que corresponda, plenamente, às funções a que são destinados. Acontecerá com tais quartos o mesmo que se verificou na música: os tons da escala são poucos, entretanto, toda a música composta, até hoje, não precisou de outros para ser infinitamente variada.

Le Corbusier já expôs uma teoria parecida. Imaginou, também, quartos de duas dimensões diferentes, que denominou células e meias células, com as quais ele compôs casas para todas as exigências familiares, sem, entretanto, uniformizar o tamanho delas, nem o caráter de suas funções. Células são os quartos, as salas; as meias-células são as cozinhas, banheiros, etc. Com tais elementos, que não podem ser mais simples, nem mais econômicos, ele construiu um bairro de 56 casas em Pessac, Bordeaux¹⁴⁹ (WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX (III)*. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 de setembro de 1928).

Antes de finalizar o conjunto de artigos, Warchavchik ainda noticiou o I Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), ocorrido no castelo de La Sarraz, nas imediações de Lausanne, Suíça, entre 26 e 30 de junho de 1928. Para ele, essa era a grande oportunidade de divulgação dos princípios da arquitetura moderna. Warchavchik expôs no jornal o manifesto do congresso e citou os nomes, um a um, dos participantes. A publicação do primeiro evento internacional em favor da arquitetura moderna nas páginas de sua coluna reforçava a argumentação de Warchavchik. Agora, o leitor brasileiro poderia mensurar melhor a importância da nova arquitetura à sociedade

¹⁴⁸ Sobre a fabricação de casas em série ver: GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitectura*. São Paulo: Perspectiva, 2009; LE CORBUSIER, 2006.

¹⁴⁹ Para sustentar sua apresentação, Warchavchik tenta mostrar um panorama mundial de realizações bem sucedidas da arquitetura moderna:

“No ano de 1925, a municipalidade de Frankfurt elaborou um programa para a construção de casas econômicas, a fim de resolver a crise das habitações. Conseguiu, realmente, construir umas sete ou oito mil casas, no curto espaço de uns três anos (...). / O programa então estabelecido obedeceu a planos de urbanismo moderno e a um método de construção caracteristicamente do nosso tempo. Portas e janelas, ferragens e mais acessórios, foram standardizados. (...) / Nos Estados Unidos, nas primeiras experiências feitas (com casas pequenas) há dez anos, usaram-se paredes já prontas, o que diminuiu, de fato, o tempo do trabalho, eliminando uma grande parte dos salários que seriam indispensáveis para a sua construção por outro método (...)” (WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX (III)*. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 de setembro de 1928).

atual¹⁵⁰. Warchavchik noticiou também a Exposição de Stuttgart, fórum que propôs a construção de um bairro experimental numa das colinas que circundavam a cidade. Formou-se equipe de dezessete arquitetos (entre eles, Le Corbusier e Walter Gropius) sob a direção de Mies van der Rohe, os quais foram incumbidos de construir sessenta casas em seis meses. O conjunto foi erigido e recebeu o nome de Weissenhof, constituindo um dos exemplos mais emblemáticos da arquitetura moderna na Europa¹⁵¹. O que mais chamou a atenção nas construções foram suas novidades construtivas: a cobertura plana, feita em concreto armado, que substituiu o telhado convencional; as paredes de fina espessura, também feitas em concreto; os pilotis, colunas empregadas para liberar espaço abaixo do corpo do edifício; e os extensos panos de vidro horizontais. Juntos, esses elementos conformavam o arcabouço definidor da arquitetura moderna, principalmente aquela de cariz corbusieriano¹⁵². Como veremos, tais elementos terão importância fundamental à estética proposta por Lucio Costa.

Para finalizar sua série de artigos, Warchavchik tocava em assunto que estava na ordem do dia: a discussão sobre os arranha-céus. Para o autor, os arranha-céus eram “os verdadeiros monumentos da idade atual”, “a resultante magnífica da marcha da civilização”. Pelo arranha-céu, a modernidade se igualava em grandeza às grandes civilizações da história. Tratava-se, portanto, de uma “fatalidade histórica” surgida em decorrência de leis que coordenariam a evolução social¹⁵³.

¹⁵⁰ Para Warchavchik, “o I Congresso de Arquitetura foi de fato o que se poderia chamar a pedra fundamental dessa grande obra que será a arquitetura do porvir” (WARHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX (V): um congresso que marcou época na história da arte. Correio Paulistano*, São Paulo, 9 de outubro de 1928).

¹⁵¹ “Construído pelos modernos, o bairro de Weissenhof, em Stuttgart, hoje representa uma verdadeira etapa da arquitetura de vanguarda. O arquiteto Mies van der Rohe desenhou a planta geral com um grande sentimento de ordem e com uma clareza de motivação arquitetônica que impressionaram vivamente o espírito dos críticos que se encarregaram de falar do projeto, pois a grande concepção dava uma sensação de conforto, de ordem, de higiene, de beleza enfim, até então desconhecida” (WARHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX (VII): o que foi a Exposição de Stuttgart. Correio Paulistano*, São Paulo, 4 de novembro de 1928).

¹⁵² A esses elementos se somará o *Brise Soleil*, ou quebra sol. Voltaremos a esse ponto mais adiante. Sobre a Exposição de Stuttgart e o primeiro CIAM, ver: BRUNA, Paulo. *Os primeiros arquitetos modernos: habitação social no Brasil, 1930-1950*. São Paulo: Edusp, 2010; FRAMPTOM, 2008.

¹⁵³ “Como se vê, as razões que aduzimos a favor do arranha-céu e, por isso mesmo, da arte deste século, não são arbitrarias: muito ao contrário, fundam-se nas grandes verdades históricas, nas grandes lições que o passado ainda pode dar” (WARHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX (IX): arranha-céus. Correio Paulistano*, São Paulo, 2 de dezembro de 1928).

Do exame comparativo de todas as civilizações, o que resulta é o seguinte: por uma ou por outra razão determinante, a arte última das civilizações todas se caracterizou pela tendência de atingir proporções grandiosas em suas obras. Em arquitetura, principalmente, essa tendência se nota de maneira impressionante, desde as pirâmides do Egito até os templos da Grécia, desde os circos de Roma Imperial aos palácios de Florença e de Milão; desde o Vaticano a São Pedro, desde o Palácio Pitti a Santa Maria del Fiore; desde as muralhas da arquitetura militar da China até as palestras vastíssimas e aos altares nefandos do antigo México; desde a arrojada tentativa dos babilônios até as estradas monolíticas do Peru.

O elenco seria infinito, se quiséssemos citar tudo o que é gigantesco por fatalidade histórica, e não por mero capricho de arquitetos e historiadores.

O arranha-céu pois, que surge nessa época de civilização, é lógico e normal. É uma necessidade psicológica implícita e irremediável dos espíritos que, consciente ou inconscientemente, sentem a influência tremenda das forças coordenadas que fazem a história da humanidade (WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX (IX): arranha-céus. Correio Paulistano*, São Paulo, 2 de dezembro de 1928).

Em construções como o arranha-céu, a função de cada elemento sintetizaria sua forma, à maneira de um organismo cujos órgãos são modelados conforme a tarefa requisitada. A contínua aproximação entre volume construído e espaço habitável, operado com o auxílio da ciência, teria garantido beleza e verdade às construções modernas; seu valor histórico passaria, então, a corresponder à grandeza das edificações antigas. Nessa perspectiva, haveria arquiteturas que se norteariam apenas por critérios funcionais ou estruturais, enquanto outras, as falsas, viriam sobrecarregadas de elementos gratuitos, sem função, sem razão. As primeiras seriam as únicas capazes de caracterizar um período específico no desenvolvimento histórico da humanidade. As arquiteturas ditas funcionais conformariam padrões construtivos decorrentes das condições econômicas de sua época.

Em 1936, Lucio Costa publicou na *Revista da Diretoria de Engenharia da PDF* o texto “Razões da Nova Arquitetura”¹⁵⁴, artigo escrito dois anos antes onde ele defendia a feitura de uma arquitetura “integrada” às transformações sociais e tecnológicas de sua contemporaneidade. Neste escrito, de sabor algo panfletário, o autor expôs argumentos que procuravam compreender a questão estética arquitetônica como questão social. Costa denunciou a crise em que se encontrava a prática da arquitetura, combatendo o mau uso da tecnologia disponível e os “artificialismos ornamentais” das construções neoclássicas,

¹⁵⁴ COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura. In: *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, Rio de Janeiro, n.1, pp.3-9, janeiro de 1936b. Utilizamos aqui a versão republicada em: COSTA, Lucio. Razões da Nova Arquitetura. In: XAVIER, 2003.

ecléticas e neocoloniais. Ele sugeria combater a crise por meio de uma arquitetura cujo léxico derivasse das técnicas e materiais da sociedade industrial, e que fosse assentada em leis estéticas e construtivas eternas.

As construções atuais refletem, fielmente, em sua grande maioria, essa completa falta de rumo, de raízes. Deixemos, no entanto, de lado essa pseudo-arquitetura, cujo único interesse é documentar, objetivamente, o incrível grau de imbecilidade a que chegamos, porque ao lado dela existe, já perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada, toda uma nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer. Não se trata, porém, evidentemente, de nenhuma antecipação miraculosa. Desde fins do século XVIII e durante todo o século passado, as experiências e conquistas, nos dois terrenos, se vêm somando paralelamente – apenas, a natural reação dos formidáveis interesses adquiridos entrou, de certo modo, a marcha uniforme dessa evolução comum (...). (COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura [1936b]. In: XAVIER, 2003, p.40).

Para explicar a arquitetura moderna, Costa narrava uma linha evolutiva. Frutos de processo universal, as técnicas arquitetônicas iriam se aperfeiçoando ao longo dos séculos até chegarem à idade moderna. Cada forma, cada nível de aperfeiçoamento técnico indicaria o nível de evolução social em que se encontrava a humanidade. Os estilos arquitetônicos, conjunto de caracteres formais agrupados segundo a condição econômica da época, seriam manifestações típicas de um tempo histórico submetido a leis e em contínuo aperfeiçoamento. A ruptura que a modernidade veio instaurar nesse desenrolar da história, segundo Costa, consistia em uma revolução tecnológica jamais vista. Em outras palavras, e aqui a narrativa de Costa se avizinha da de Warchavchik, a época da indústria teria desencadeado transformações sociais e econômicas de tal amplitude que teria aberto um abismo entre o presente e o passado milenar. Esse passado “imemorial” fora caracterizado pelo ritmo moroso do trabalho manual, artesanal, enquanto o presente moderno atingia a velocidade do automóvel, do trem e do avião. Até meados do século XIX, a história viria caminhando devagar, seguindo praticamente o mesmo ritmo cadenciado que seguira durante séculos; a partir daí, o processo teria se intensificado, fazendo a sociedade se transformar em ritmo vertiginoso¹⁵⁵.

¹⁵⁵ “As transformações de processam tão profundas e radicais que a própria aventura humanística do Renascimento, sem embargo do seu extraordinário alcance, talvez venha a parecer à posteridade, diante delas,

As técnicas industriais, resultados desse tempo revoltado, possibilitaram as máquinas, que reconfiguraram as relações sociais (de trabalho, de moradia, de transporte, etc.). Para Costa, entre as artes, a arquitetura ocuparia lugar privilegiado, já que teria o papel de reguladora maior da vida social, promotora de conforto, proteção e descanso. Como arte social por excelência, a arquitetura da idade da máquina deveria obedecer aos moldes que as novas técnicas lhe imprimiriam, de modo a adquirir formas inéditas, totalmente diversas daquelas do passado.

Contudo, a ruptura com os modelos tradicionais teria sido tão brutal que se viveria em um período de crise e de confusão. Segundo Costa, os arquitetos ainda não teriam compreendido as possibilidades construtivas dos novos materiais e técnicas¹⁵⁶. Vigorava um clima de caos e de indecisão estilística, que vinha se arrastando desde começos do século XIX. A proposta de Lucio Costa era justamente esclarecer a “lógica” industrial da nova arquitetura, fazendo dissipar o “emaranhando” de pastiches que acometia as cidades, e estabelecer de vez as diretrizes de um estilo uno, coeso e purificado, próprio da idade da máquina.

A máquina – com a grande indústria – veio, porém, perturbar a cadência desse ritmo imemorial, tornando a princípio possível, já agora, sem rodeios, o alargamento do círculo fictício em que, como bons perus chios de dignidade, ainda hoje nos julgamos aprisionados. Assim, a crise da arquitetura contemporânea, como a que se observa em outros terrenos, é o efeito de uma causa comum: o advento da máquina. É pois natural que, resultando de premissas tão diversas, ela seja diferente, quanto ao sentido à forma, de todas aquelas que a precederam, o que não a impede de se guiar – naquilo que elas têm de permanente – pelos mesmos princípios e pelas mesmas leis. As classificações apressadas e estanques que pretendem ver nessa metamorfose, naturalmente difícil, irremediável conflito entre passado e futuro, são destituídas de qualquer significado real (COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura [1936b]. In: XAVIER, 2003, p.43).

um simples jogo pueril de intelectuais requintados” (COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura [1936b]. In: XAVIER, 2003, p.40).

“Dos tempos mais remotos até o século XIX, a arte de construir – por mais diversos que possam ter sido os seus processos, e embora passando das formas mais rudimentares às mais requintadas – serviu-se invariavelmente dos mesmos elementos, repetindo, com regularidade de pêndulo, os mesmos gestos: o canteiro que lavra a sua pedra, o oleiro que molda o seu tijolo, o pedreiro que, um a um, convenientemente os empilha” (COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura [1936b]. In: XAVIER, 2003, pp.42-43).

¹⁵⁶ “Na evolução da arquitetura, ou seja, nas transformações sucessivas por que tem passado a sociedade, os períodos de transição se têm feito notar pela incapacidade dos contemporâneos no julgar do vulto e alcance da nova realidade cuja marcha pretendem sistematicamente deter” (COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura [1936b]. In: XAVIER, 2003, pp.39-40).

Ao escrever suas *Razões da Nova Arquitetura*, Lucio Costa já tinha entrado em contato com as ideias de arquitetos modernos como Le Corbusier, Mies van der Rohe e Walter Gropius¹⁵⁷. Em diálogo com as proposições desses teóricos, e repercutindo palavras de Warchavchik, Costa defendia uma arquitetura vinculada à lógica da indústria, estandardizada e reproduzível em grande escala, da maneira a mais econômica possível. Tratava-se da concepção em que estrutura construída passava a ser o próprio espaço arquitetônico, uma forma assegurada pelo uso de técnicas construtivas universais, que respondesse efetivamente às demandas sociais da modernidade.

Para Lucio Costa, o concreto armado predizia uma arquitetura harmonizada com o aspecto construtivo, contida aos fundamentos tectônicos. Com este material buscava-se conceber edifícios mais econômicos – livres de elementos de apoio e decorativos extrínsecos ao espaço elementar –; ou mais belos e lógicos, cujas forças de sustentação se distribuíssem de modo equânime por todo o volume, conferindo-lhe unidade estética e perfeito equilíbrio entre as partes. A construção em concreto armado realizaria plenamente a arquitetura, fazendo da função a sua forma, ou traduzindo-lhe a forma na função. O concreto possibilitaria uma composição inteiramente econômica, por isso pura, que evitasse qualquer desperdício do volume edificado em relação ao espaço vivido (LE CORBUSIER, 2006).

Nessa perspectiva, proibia-se a ornamentação ou emprego de elementos “supérfluos” que não integrassem a economia construtiva. Lucio Costa pretendia mostrar como o concreto armado liberara as paredes e outros elementos de sustentação de sua antiga função de apoio, engendrando uma arquitetura de corpo mais fluido e versátil, constituída por superfícies lineares e lisas, muitas vezes extremamente delgadas. Outros materiais industriais de grande resistência como o ferro e o aço também deveriam ser empregados na constituição da estrutura arquitetônica. O que estava em jogo neste momento era a pesquisa acerca da simplicidade construtiva, isto é, em direção a uma sintaxe espacial que se contivesse ao esqueleto do edifício. As técnicas industriais teriam

¹⁵⁷ Lucio Costa cita esses arquitetos em seu texto. Cf. COSTA, Lucio. *Razões da nova arquitetura* [1936b]. In: XAVIER, 2003.

expandido as possibilidades plásticas e/ou esculturais do volume e permitido ao arquiteto maior liberdade em manipular o espaço interno. As paredes, por exemplo, livres da função de suporte, poderiam ser alocadas na planta de várias maneiras, sempre conforme o uso a que o edifício fosse destinado. Uma vez levantado o esqueleto estrutural e arranjada as paredes em seu interior, bastaria apenas vedar a estrutura com materiais leves como lâminas de vidro, alvenaria, ou concreto adelgado para se alcançar a arquitetura pura e definitiva, o espaço em seu estado primordial, plenamente adequado às suas funções.

A nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais. O que a caracteriza e, de certo modo, comanda a transformação radical de todos os antigos processos de construção, é a ossatura independente.

Tradicionalmente, as paredes, de cima a baixo do edifício cada vez mais espessas até se esparramarem solidamente ancoradas ao solo, desempenharam função capital: formavam a própria estrutura, o verdadeiro suporte de toda a fábrica. Um milagre veio, porém, libertá-las dessa carga secular. A revolução imposta pela nova tecnologia, conferiu outra hierarquia aos elementos da construção, destituindo as paredes do pesado encargo que lhes fora sempre atribuído. A nova função que lhes foi confiada – de simples vedação – oferece, sem os mesmos riscos e preocupações, outras comodidades.

Toda a responsabilidade foi transferida, no novo sistema, a uma ossatura independente, podendo tanto ser de concreto armado quanto metálica. Assim, aquilo que foi – invariavelmente – uma espessa muralha durante várias dezenas de séculos, pode, em algumas dezenas de anos, transformar-se (quando convenientemente orientada, bem entendida: sul no nosso caso) em uma simples lâmina de cristal (COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura [1936b]. In: XAVIER, 2003, p.46).

O discurso de Costa afirmava a existência de princípios permanentes e atemporais a reger o ato arquitetural: a arquitetura era entendida como sistema construtivo, ou estrutura, e derivava, sempre, das técnicas desenvolvidas socialmente. Nesse sentido, os arquitetos de toda e qualquer época não fariam mais do que manifestar princípios primordiais dentro dos limites formais de seu sistema construtivo. As composições mudariam, pois responderiam a transformações sociais inerentes à história, mas os fundamentos arquitetônicos seriam inalteráveis e perenes. Em outras palavras, os estilos históricos compartilhariam elementos estruturais, comuns ao espaço primevo, mas seriam materializados conforme o arcabouço técnico de sua época. A crença nessa essência construtiva permitia a Lucio Costa filiar sua arquitetura a uma tradição universal. Para o autor, passado, presente e futuro se ligavam ontologicamente: os estilos arquitetônicos têm

sua permanência e representatividade histórica garantidas pela observância de princípios absolutos e pela fidelidade às determinações construtivas da época.

Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos – cuja clareza nada tem do misticismo nórdico – às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no Quatrocentos para logo depois afundar sob os artifícios da maquilagem acadêmica – só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor. E aqueles que, num futuro talvez não tão remoto como o nosso comodismo de privilegiados deseja, tiverem a ventura – ou o tédio – de viver dentro da nova ordem conquistada, estranharão, por certo, que se tenha pretendido opor criações de origem idêntica e negar valor plástico a tão claras afirmações de uma verdade comum.

Porque, se as formas variaram, o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis (COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura [1936b]. In: XAVIER, 2003, pp.51-52).

Aqui, o conceito de moderno parece espacializar o tempo histórico; tal conceito designava o lócus onde se alojava a verdade, servia de critério de valoração e periodização. Como se todas as linguagens arquitetônicas contivessem um coeficiente de modernidade, e, alinhavadas por afinidades estruturais, formassem um *continuum* histórico coerente e evolutivo – habitassem o mesmo horizonte temporal – tendo seu ponto de culminância nas formas descobertas pelas técnicas construtivas contemporâneas. Quando se refere ao gótico, por exemplo, Lucio Costa o interpreta dentro do campo conceitual moderno, ressaltando sua uniformidade e padronização enquanto qualidades universais da arte de construir, portanto vigentes também na estética contemporânea.

Porque essa uniformidade sempre existiu e caracterizou os grandes estilos. A chamada arquitetura gótica, por exemplo, que o público se habituou a considerar própria apenas para construções de caráter religioso, era, na época uma forma de construção generalizada – exatamente como o concreto armado, hoje em dia –, e aplicada indistintamente a toda sorte de edifícios, tanto de caráter militar como civil ou eclesiástico.

Da mesma forma com a arquitetura contemporânea. Essa feição industrial que, erradamente, lhe atribuímos tem origem (...) num fato simples: as primeiras construções em que se aplicaram os novos processos foram, precisamente, aquelas em que, por serem exclusivamente utilitárias, os pruridos artísticos dos respectivos proprietários e arquitetos serenaram em favor da economia e do bom senso, permitindo assim que tais estruturas ostentassem, com imaculada pureza, as suas formas próprias de expressão. Não se trata, porém, como apressadamente se conclui – incidindo em lamentável confusão –, de um estilo reservado apenas a determinada categoria de edifícios, mas de um sistema construtivo absolutamente geral.

É igualmente ridículo acusar de monótona a nova arquitetura simplesmente porque vem repetindo, durante alguns anos, umas tantas formas que lhe são peculiares quando os gregos levaram algumas centenas trabalhando, invariavelmente, no mesmo padrão, até chegarem às obras-primas da acrópole de Atenas. Os estilos se formam e se apuram, precisamente, às custas dessa repetição que perdura enquanto se mantêm as razões profundas que lhe deram origem (COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura [1936b]. In: XAVIER, 2003, p.49).

A arquitetura gótica traria em si um núcleo espacial essencial, a verdade arquitetônica primitiva e eterna, na medida em que era produto fiel (reflexo) de sua época. Todavia, como ainda não havia as condições ao pleno desenvolvimento de suas potencialidades, tal linguagem apenas em parte teria manifestado aquela verdade primeira. Embora legítima representante de seu tempo, a arquitetura gótica, nessa visão, deixava adormecido em sua fatura o que mais tarde viria a ser realizado pela forma moderna. Esta, por seu turno, representaria a máxima expressão da verdade arquitetônica, instante crucial da história, pois teria permitido a emergência do espaço em sua inteireza – concretizando em si o que em outrem só existia como potência. A estrutura/construção enquanto princípio fundante e resultado final da arquitetura somente seria possível com o advento de materiais e técnicas da “Era da máquina”. Desse modo, a sintaxe moderna teria surgido no momento em que os meios técnicos se adequaram aos fins estéticos e sociais, em que a função subsumiu a forma. A técnica contemporânea teria realizado o sonho imemorial da arquitetura pura, da estética plena que fosse essencialmente construção; uma arquitetura autônoma, orgânica, desprovida de todos os “enfeites” e suportes que não lhe integrassem a lógica construtiva¹⁵⁸. Eis a novidade da arquitetura moderna: sua forma quer imantar-se ao ato criador do espaço original – quer ser “estrutura independente”¹⁵⁹.

¹⁵⁸ A ideia da arquitetura moderna enquanto estética humanista é apresentada de forma mais detalhada em: GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

¹⁵⁹ Segundo Le Corbusier:

“A construção encontrou seus meios, meios que, sozinhos, constituem uma libertação que os milênios anteriores tinham buscado inutilmente. Tudo é possível com o cálculo e a invenção quando se dispõe de um instrumental suficientemente perfeito, e esse instrumental existe. O concreto, o ferro transformaram totalmente as organizações construtivas conhecidas até aqui e a exatidão com a qual esses materiais se adaptam à teoria e ao cálculo nos dá cada dia resultados encorajadores, primeiro pelo sucesso e depois por seu aspecto que lembra os fenômenos naturais, que reencontra constantemente as experiências realizadas na natureza. Se nos colocamos em face do passado, medimos então quantas fórmulas novas são encontradas que só esperam ser exploradas e que trarão, se soubermos romper com as rotinas, uma verdadeira libertação das pressões sofridas até aqui. Houve revolução nos modos de construir” (LE CORBUSIER, 2006, p.203).

Em Lucio Costa, a arquitetura é vista pelo seu poder de significação histórica, de simbolizar, controlar e organizar um tempo teleológico e linear. O modelo decodificador desse tempo baseava-se num sentido de arquitetura pelo qual se enunciava aquele espaço ideal que conglomeraria a totalidade das expressões arquitetônicas, fossem elas pretéritas, presentes ou futuras (ou seja, o espaço arquitetônico em essência é sempre o mesmo, variando, conforme o estilo, seu gradiente de pureza). O gótico traria uma semente moderna em sua estrutura; o românico teria sido moderno em sua época, a arquitetura renascentista idem – e tal lei valeria para todos os estilos constituintes da história. Para Costa, entretanto, todos esses estilos teriam emergido em períodos de indefinição, a exemplo da arquitetura moderna, e necessitado de certo tempo de adaptação, até que fossem compreendidos e se tornassem hegemônicos. Todo estilo genuíno caracterizar-se-ia pela novidade de sua emergência em um momento de crise: todos teriam sido marcas de reconquista de uma ordem histórica. O novo emergiria quando a arquitetura fosse recolocada em seu eixo próprio, recuperando seu sentido histórico-evolutivo. A passagem de uma etapa a outra, os períodos de transição seriam momentos de instabilidade, de confusões estilísticas. Sob essa ótica, o novo não seria privilégio da arquitetura moderna, mas estaria presente em todos aqueles estilos que se enraizaram no terreno da história. O novo seria, portanto, reconquista da ordem, transfiguração do antigo, expansão do horizonte histórico da humanidade¹⁶⁰.

A narrativa de Lucio Costa estabelecia correspondência entre as épocas através de uma verdade arquitetônica universal. O presente cingia a fronteira entre o antigo e o moderno. Mas antigos e modernos se interconectariam por princípios universais e permanentes (estruturais). Costa apresentava o saber arquitetônico dividido em duas partes: a estrutural, que é permanente, e a técnica, relativa aos materiais e às condições sociais da

¹⁶⁰ Como diz Ana Luiza Nobre, para Lucio Costa:

“(...) haveria uma continuidade natural entre a memória do passado, a experiência do presente e a perspectiva do futuro. Vale dizer, o passado seria entendido como uma realidade histórica a prolongar-se naturalmente no presente, e daí para o futuro. Espécie de mediador entre essas instâncias, o ser moderno, apresentado como historicamente necessário, cumpriria o propósito de afirmar a funcionalidade do passado e indicar o conhecimento histórico como condição do nosso devir. De modo que, em última instância, a história seria encarregada de determinar as especificidades que nos distinguiriam, e por isso mesmo tomada não como mero registro dos feitos humanos, mas como o próprio motor do avanço – irrefreável – em direção ao futuro” (NOBRE, Ana Luiza. *Fontes e Colunas: em vista do patrimônio de Lucio Costa*. In: NOBRE, Ana Luiza, KAMITA, João Masao, LEONÍDIO, Otávio, CONDURU, Roberto (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.123).

época. O tempo histórico nessa acepção seria vetor controlado de manifestações estilísticas (tipológicas) e depuração do espaço. O saber arquitetônico autêntico seria aquele que respeitasse a economia de sua época, ou seja, a economia desse movimento evolutivo ao longo do qual a mesma natureza acabaria retornando não obstante os lapsos de crise que por vezes abjurassem o curso da história.

No caso da arquitetura contemporânea, suas “razões” residiriam naquelas condições técnicas desenvolvidas pela sociedade da máquina: seriam a resposta natural às transformações pelas quais o mundo passava. O trabalho do arquiteto moderno consistiria simplesmente em restaurar a ordem histórica nessa “caminhada sem fim”. Ao cumprir sua função social a arquitetura moderna também constituía expressão artística, o que lhe assegurava correspondência com as linguagens de outrora. A boa forma e a boa técnica encontrariam, necessariamente, a beleza plástica do edifício e a perenidade de seu significado histórico e estético. Mas esse significado pressupunha certa melhoria nos modos de construir. Segundo Lucio Costa, diante do alcance de suas descobertas científicas e transformações tecnológicas, os tempos modernos constituíam etapa privilegiada na história da humanidade, “um desses períodos cuja importância ultrapassa – pelas possibilidades de ordem social que encerra – a de todos aqueles que o precederam”. O arquiteto carioca acabava repisando uma das ideias mais caras ao discurso da arquitetura moderna: a ideia segundo a qual as formas arquitetônicas obtidas pelos processos industriais teriam atingido um grau a mais de eficácia econômica em relação às arquiteturas do passado, e assumido necessariamente as formas às quais estavam desde sempre destinadas. Eram formas, portanto, inexoráveis, inquestionáveis, tamanha a sua adequação às funções exigidas pela vida social¹⁶¹.

A história se daria pela alternância de períodos de plena criação artística e períodos de desagregação dos padrões estéticos. Das ruínas do período anterior, surgiria

¹⁶¹ “Quanto à ausência de ornamentação, não é uma atitude, mera afetação como muitos ainda hoje supõem – parece mentira –, mas a consequência lógica da evolução da técnica construtiva, à sombra da evolução social, ambas (não será demais insistir) condicionadas à máquina. (...). A produção industrial tem qualidades próprias: a pureza das formas, a nitidez dos contornos, a perfeição do acabamento. Partindo destes dados precisos, e por um rigoroso processo de seleção, poderemos atingir, como os antigos, formas superiores de expressão contando para tanto com a indispensável colaboração da pintura e da escultura (...)” (COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura [1936b]. In: XAVIER, 2003, pp.49-50).

nova ordem. A partir do século XX, contudo, a passagem de um padrão a outro não se daria mais através de intervalos de turbulência. A modernidade, ao substituir o trabalho manual pelo trabalho da máquina, deixava a história livre para evoluir. Reverberam esse conceito de liberação expressões como “planta independente”, “ossatura independente”, “fachada livre”, etc. Outrora o trabalho manual teria limitado as possibilidades da arquitetura; a máquina, ao contrário, teria liberado esse trabalho a potencialidades jamais vistas. Não que a história terminasse na modernidade, mas que, a partir dela, sua evolução atingisse como que um desenrolar natural e constante, livre de crises. Na época da máquina, revolução estética, revolução histórica e revolução social convergiriam num único acontecimento: a emancipação das forças produtivas, como emancipação humana, operada pela ciência¹⁶².

É este o segredo de toda nova arquitetura. Bem compreendido o que significa essa independência, temos a chave que permite alcançar, em todas as suas particularidades, as intenções do arquiteto moderno; porquanto foi ela o trampolim que, de raciocínio em raciocínio, o trouxe às soluções atuais – e não apenas no que se relaciona à liberdade de planta, mas, ainda, no que respeita à fachada, já agora denominada “livre”, pretendendo-se significar com essa expressão a nenhuma dependência ou relação dela com a estrutura. (...)

A nova técnica, no entanto, conferiu a esse jogo imprevista liberdade, permitindo à arquitetura uma intensidade de expressão até então ignorada: a linha melódica das janelas corridas a cadência uniforme dos pequenos vãos isolados, a densidade dos espaços fechados, a leveza dos panos de vidro, tudo voluntariamente excluindo qualquer ideia de esforço, que todo se concentra, em intervalos iguais, nos pontos de apoio; solto no espaço, o edifício readquiriu, graças à nitidez das suas linhas e à limpidez dos seus volumes de pura geometria, aquela disciplina e retenue próprias da grande arquitetura, conseguindo mesmo um valor plástico nunca antes alcançado e que o aproxima – apesar do seu ponto de partida rigorosamente utilitário – da arte pura (COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura [1936b]. In: XAVIER, 2003, pp.46-47).

De linhas nítidas e volumes “de pura geometria”, a nova técnica construtiva teria encontrado a exata forma, já inscrita nos materiais industrializados, mais maleáveis que os materiais do passado, como a pedra, o tijolo, etc. Se o edifício moderno reconquistara “aquela disciplina e *retenue* próprias da grande arquitetura”, por outro lado, o arrojo plástico das construções modernas não teria equivalente na história. A arquitetura

¹⁶² “A formidável antítese entre o mundo moderno e o antigo é determinada por tudo que não existia anteriormente. Entraram em nossas vidas elementos de cuja possibilidade os antigos não podiam sequer suspeitar” (BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003, p.194).

aparecia, na fala de Costa, como obra de arte total, útil e bela ao mesmo tempo, sintetizadora, inclusive, das outras artes, como a pintura e a escultura. Nunca na história o artefato arquitetônico teria estabelecido diálogo tão profícuo com as demais artes. Devido à planta livre, que liberou as paredes da tarefa de sustentação e permitiu que o partido fosse disposto com maior liberdade; devido às superfícies lisas, à estrutura independente e aos perfis de rigorosa geometria; por se restringir, enfim, ao espaço essencial, a arquitetura contemporânea poderia harmonizar-se à escultura e à pintura modernas, uma vez que estas também se baseavam na pesquisa das cores, volumes e gestos primordiais¹⁶³.

O espaço fundamental teria sido alcançado pela descoberta de um sistema construtivo que se limitava a cinco elementos. Baseados na teoria de Le Corbusier, os cinco elementos eram: 1) os pilotis, finos pilares de concreto que retiravam o edifício do solo e o suspendiam no ar, liberando espaço sob o edifício de modo a aumentar a área de vivência sem inflacionar os gastos com a construção; 2) a fachada livre, de concreto, a qual, não mais cumprindo função de sustentação, mas apenas de vedação, ganharia em possibilidades plásticas, tornando-se mais fina e mais maleável; 3) a planta livre, que concedia ao arquiteto maior liberdade de escolha, pois, liberadas as paredes de sua função estrutural, o espaço poderia ser disposto conforme as peculiaridades do terreno e do projeto, o que tornaria mais prática e barata a construção; 4) a cobertura de laje plana ajardinada, ou terraço-jardim, que também ampliava o espaço de vivência, agora na parte de cima do edifício; 5) por fim, os panos de vidro, ou janelas em fita, que eram extensas janelas ou aberturas envidraçadas, possibilitadas pelas superfícies lisas das fachadas, que permitiam a permeabilidade entre o ambiente interno e o exterior. Nos países de clima quente, a par de

¹⁶³ “Nesses raros momentos felizes, densos de plenitude, a obra de arte adquire um rumo preciso e unânime: arquitetura, escultura, pintura formam um só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação” (COSTA, Lucio. *Razões da nova arquitetura* [1936b]. In: XAVIER, 2003, p.42). As afinidades entre arquitetura moderna e as artes de vanguarda já foram observadas por diversos autores. A ojeriza da arquitetura moderna pelo ornamento e sua predileção por volumes geométricos e superfícies lisas seriam atitudes estéticas análogas às da pintura e escultura modernas, que combatiam o figurativismo acadêmico e pregavam as pesquisas em torno da abstração. Na pintura, por exemplo, os artistas vanguardistas geralmente centravam-se no jogo das massas cromáticas, independentes de figura, chapadas e por vezes geometrizadas. Enfim, a busca da unidade arquitetônica primordial, pura, coincidiria com a busca da escultura e da pintura vanguardista. Sobre as vanguardas ver: BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. Sobre as relações entre vanguarda e arquitetura ver: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006; FRY, Maxwell. *A arte na era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

tais elementos, se adotaria também o *brise-soleil*, ou quebra-sol, que eram peças, fixas ou móveis, instaladas nas aberturas das fachadas para filtrar a luz do sol e amenizar o calor¹⁶⁴.

Como em qualquer sistema, considerava-se que estes cinco elementos exerciam entre si relações lógicas e necessárias, e cada um deles se justificava pela função que lhe requeria o conjunto edificado. Os cinco elementos sistematicamente integrados em uma unidade coesa seriam a razão de ser da estética que se anunciava. Com a noção de um sistema enxuto garantia-se o ineditismo do moderno, sua disparidade para com o antigo, e selava-se o princípio de que a arquitetura da época industrial era determinada por rigorosa economia (LE CORBUSIER, 2004).

Estava apresentada, em suas linhas teóricas gerais, a arquitetura moderna versão Lucio Costa, via Le Corbusier. Mas restava responder sobre como seria a modernidade arquitetônica nacional. Era preciso mostrar a versão moderna de arquitetura brasileira, e não apenas na teoria, mas também na prática. “Razões da nova arquitetura” trazia a Lucio Costa uma questão delicada: se a arquitetura da era da máquina rompe de modo absoluto com os estilos do passado, fixando um corte profundo entre antigos e modernos, como então pensar essa arquitetura dentro de uma tradição brasileira? Como veremos, Lucio Costa tentará explicar, sob as múltiplas ocorrências superficiais do tempo, os mecanismos “tectônicos” de uma ordem, de uma permanência. Tratava-se, portanto, de ver, subjacente aos caminhos e descaminhos do tempo, o governo da tradição. Seria justamente por meio dessa tradição que a arquitetura moderna encontraria no Brasil campo promissor. Ao lado das “razões da nova arquitetura” faltava ainda explicitar suas razões nos trópicos.

Após sair da ENBA, Lucio Costa convidou Gregori Warchavchik para ser seu sócio. Em junho de 1931, no edifício de *A Noite*, na praça Mauá, foi criada a firma Warchavchik & Lucio Costa, que durou até começo de 1933¹⁶⁵. A sociedade representou a afirmação de Costa enquanto arquiteto moderno. A associação com Warchavchik valorizou ainda mais o nome de Lucio Costa. Assim, depois de ter estagiado nas firmas mais

¹⁶⁴ Segundo Le Corbusier (2004), os pilotis são o “modo de construção mais econômico”. Sobre os cinco pontos elementares da estética corbusieriana ver: LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹⁶⁵ Oscar Niemeyer começou a profissão de arquiteto desenhando perspectivas no escritório de Lucio Costa e Gregori Warchavchik. Nesse mesmo escritório estagiaram Carlos Leão, Alcides da Rocha Miranda, Affonso Eduardo Reidy e Jorge Moreira. Cf. GUIMARÃENS, 1996.

requisitadas do Rio de Janeiro no começo de sua carreira; depois de ter participado de concursos os mais concorridos, a maioria promovida por José Marianno, que também financiou a viagem de Costa a Minas Gerais; e após sua experiência como diretor da ENBA, Lucio Costa se aliava agora àquele arquiteto reconhecido por ser o primeiro a construir no Brasil uma edificação moderna. Na prática, estava inaugurada a campanha a favor de uma arquitetura moderna e brasileira¹⁶⁶.

Como observa José Lira (2011), a sociedade de Warchavchik e Lucio Costa “responderia por um conjunto razoável de obras na cidade”, principalmente em Copacabana, Leblon e Gávea. Entre as obras assinadas pela empresa, destacaram-se as casas na Chácara Cesário Coelho Duarte, na Gávea; a cobertura no edifício de Manuel Dias; a varanda para Julio Monteiro, na avenida Atlântica; a Vila Operária da Gamboa para o médico Fábio Carneiro de Mendonça; as casas geminadas de Maria Gallo, entre Copacabana e Ipanema, na rua Rainha Elizabeth; e a casa para o Alfredo Schwartz, na rua Pompéia, em Copacabana. Esta última recebeu um jardim em seu teto, o primeiro projetado por Burle Marx (que trabalhou na obra a convite de Lucio Costa). De modo geral, essas construções seguiam o exemplo das moradias construídas por Warchavchik em São Paulo: apresentavam superfícies lisas, extensas janelas envidraçadas e basculantes, além do teto plano; primou-se pelo partido em bloco único e pela “introdução definitiva dos pilotis” (LIRA, 2011). Apesar das dificuldades de produção da indústria local, o concreto armado, o vidro e o aço foram utilizados nessas obras (LIRA, 2011).

Na Vila Operária da Gamboa (**figura 35**), os arquitetos se orientaram pelo programa da moradia mínima, ou econômica, com sala, dois quartos, cozinha, banheiro e serviço em um único pavimento. Em terreno à Rua Barão da Gamboa, foram projetados 14

¹⁶⁶ Antes de estabelecer parceria com Lucio Costa, Warchavchik tinha projetado no Rio de Janeiro a Mansão de William Nordschild (importador alemão de origem judaica) que tornou-se conhecida como a “Casa da rua Toneleros”, devido à sua localização. Entre 22 e 26 de outubro de 1931, a casa foi aberta à visitação pública – como acontecera com a “casa modernista” em São Paulo. Acorreram à rua Toneleros autoridades, intelectuais e artistas. Frank Lloyd Wright, que estava no Rio por ocasião do julgamento do concurso internacional para a construção do Farol de Colombo em São Domingo, também a visitou, e comentou que a construção “se adapta ao clima e foge aos processos e formas conhecidas, criando quase uma arquitetura brasileira”. Outros visitantes ilustres foram: o ministro da aviação e escritor José Américo de Almeida, o da guerra, general Leite de Castro, Celso Antônio, Portinari, Guignard, Lucio Costa, Manuel Bandeira, Paulo Prado, Sérgio Buarque, Álvaro Moreyra, Renato Almeida, Prudente de Moraes Neto, Jorge Moreira e Alcides da Rocha Miranda. Cf. LIRA, 2011.

apartamentos geminados de 40 m² cada um (sete no térreo e sete no pavimento superior); a construção em bloco único ocupava todo o lote, sendo faturada por meio de técnica construtiva tradicional aliada a soluções plásticas inovadoras. Ao emprego de alvenaria e piso de tábuas de madeira, foi conjugada uma arquitetura feita de paredes nuas que ressaltavam os traços cúbicos do edifício, além das marquises que delimitavam as portas de cada apartamento, das esquadrias metálicas e lâminas basculantes nas janelas e da cobertura de laje plana (LIRA, 2011). Tendo sido destinado à habitação popular de aluguel, o projeto da Gamboa pode ser considerado a primeira tentativa de adaptação da máquina de morar às necessidades das classes de baixa renda e, ao mesmo tempo, ao ambiente e à tradição construtiva brasileira.

A parceria entre Warchavchik durou cerca de ano e meio. Não se sabe ao certo as razões de sua dissolução. Ao que tudo indica, a firma acabou por falta de condições à implantação de prédios modernos na capital carioca. Além da indústria brasileira não produzir suficientemente materiais importantes às novas construções, como o vidro, o concreto, etc., os mestres de obras locais não possuíam experiência com as técnicas modernas, o que retardava e encarecia os projetos¹⁶⁷. Outro fator que deve ter contado ao fim da parceria foi a divergência estabelecida entre os arquitetos a respeito de questões estéticas. Segundo Lucio Costa, naquele momento o colega Warchavchik se encaminhava

¹⁶⁷ “Desde logo, a realidade dos canteiros de obra nacionais pode muito bem ter servido como um primeiro indício de quão difícil seria manter-se tão radical e internacionalmente moderno diante as limitações técnicas que obras como a Vila Operária da Gamboa ou a Casa Schwarz, projetadas e construídas em parceria com Warchavchik, certamente apresentaram (...).

De fato, o interesse pela industrialização e pelas modernas técnicas de construção, pela tecnóloga do aço e sobretudo do concreto armado, tinha de conviver com a precariedade incontornável dos canteiros de obras locais” (LEONÍDIO, Otavio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2007, pp.78-79).

O último trabalho encomendado ao escritório Warchavchik & Lucio Costa, a reforma de uma casa no largo do Boticário, no Cosme Velho, foi um total fracasso, como nos conta Lucio Costa:

“Nossa última experiência acabou em fracasso (...). Fizemos o projeto, foi aprovado, iniciamos a construção. O Warchavchik tinha um grupo de operários excelente, um mestre chamado Carlos, um italiano, tão bom que, como o terreno era ruim, construiu ele próprio um bate-estacas de madeira para fazer as fundações, estacas também de madeira. Para verem como era diferente o clima da época, os operários não tinham onde ficar, eu morava na casa do meu sogro, no Leme, na frente de um porão enorme, e foram todos para lá, até que se providenciasse casa para eles. Mas a coisa não deu certo. De um lado, o proprietário se queixando de falta de eficiência das firmas construtoras, do outro nós nos queixando da falta de verbas para quitar as contas que iam se acumulando. Surgiu uma briga muito séria, o negócio foi parar na justiça, o Prudentinho era nosso advogado para romper o contrato. Isso acabou com a firma” (Depoimento de Lucio Costa citado por: LEONÍDIO, 2007, p.79).

para um “modernismo estilizado” (LEONÍDIO, 2007) que não lhe interessava. Com tal expressão, Costa insinuava que a arquitetura de Warchavchik não respondia satisfatoriamente à exigência de incorporar a tradição, não se enquadrava naquilo que Costa chamou de “espírito geral de nossa arquitetura”¹⁶⁸. Para Lucio, a arquitetura de Warchavchik tomava uma direção que a distanciava da tradição nacional – não era plenamente brasileira. Mas como deveria ser a moderna arquitetura brasileira?

2.4. Monumentos: antigos e modernos

Em 1934, a Cia. Siderúrgica Belgo-Mineira promoveu concurso para a construção de um conjunto habitacional em sua zona de prospecção na cidade de Monlevade, em Minas Gerais. Lucio Costa participou do certame com o trabalho intitulado “Vila de Monlevade”. Embora não tenha saído vencedor, Costa apresentava seu projeto mais ambicioso até aquele momento: o plano de um conjunto habitacional norteado pelas razões da nova arquitetura. O projeto da “Vila de Monlevade” primou pela pesquisa das possibilidades plásticas e construtivas que as técnicas e materiais modernos poderiam proporcionar. Costa adotava o “sistema construtivo” de Le Corbusier, centrado no emprego de pilotis e “estrutura independente”. O arquiteto brasileiro defendeu, sobretudo, o uso dos pilotis como crucial à boa economia da construção (**figuras 36, 37 e 38**). O memorial do projeto dizia o seguinte¹⁶⁹:

Com efeito, no caso em apreço, o emprego do pilotis se recomenda, ou melhor, se impõe, por vários motivos:

- a) Dispensa, para a implantação da obra, movimentos de terra – seja qual for a atividade local;
- b) Reduz de 90% a abertura das cavas e respectivas fundações;
- c) permite o emprego, acima da laje – livre, portanto, de qualquer umidade – de sistemas construtivos leves, econômicos e independentes da subestrutura, como, por exemplo – sem nenhum dos inconvenientes que sempre o conheceram – aquele que todo o Brasil rural conhece: o barro-armado (devidamente aperfeiçoado quanto à nitidez do acabamento, graças ao emprego de madeira

¹⁶⁸ Esse ponto será retomado no último capítulo. Cf. COSTA, Lucio. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2007.

¹⁶⁹ COSTA, Lucio. Memória descritiva do anteprojeto para a Vila de Monlevade, próxima a Sabará, Minas Gerais, objeto de concurso promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira. *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal (PDF)*, número 3, volume III, Rio de Janeiro, maio de 1936a.

serrada, além da indispensável caiação); uma das particularidades mais interessantes do nosso anteprojeto é, precisamente, essa de tornar possível – graças ao emprego da técnica moderna – o aproveitamento desse primitivo processo de construir, quicá dos mais antigos, pois já era comum no Baixo Egito, e que tem, ainda, a vantagem de simplificar extraordinariamente a armação da cobertura, aliviada pelos pés-direitos da própria estrutura das paredes internas.

d) Torna fácil manter para todas as casas – em razão dos poucos pontos de contato com o terreno – orientação vantajosa uniforme;

e) restitui ao morador – protegido do sol e da chuva – toda a área ocupada pela construção, assim transformada em espaço útil, o mais agradável talvez para trabalhos caseiros, recreio, repouso, etc., importando essa aquisição, efetivamente, numa sensível valorização locativa do imóvel (COSTA, Lucio. Memória descritiva do anteprojeto para a Vila Monlevade (...). *Revista da Diretoria de Engenharia da PDF*, número 3, volume III, Rio de Janeiro, maio de 1936a).

Lucio Costa projetou a estrutura de todas as edificações em concreto, elevando-as sobre pilotis, e propôs se vedassem as paredes com barro. O arquiteto intentava repetir a experiência feita nos apartamento da Gamboa, no Rio de Janeiro, empregando técnicas tradicionais combinadas com procedimentos modernos. Ao conjugar tecnologia da época (concreto) com um tradicional processo construtivo (barro), Costa desejava mostrar as afinidades estruturais de ambas as soluções. O barro armado, também conhecido como taipa de mão ou pau-a-pique, é uma técnica herdada aos árabes que consiste no entrelaçamento de vigas de madeira amarradas por cipó ou pregadas entre si, de modo que os vãos resultantes do entrecruzamento de vigas verticais e horizontais sejam preenchidos com argila, formando as paredes. A técnica do pau-a-pique ou barro armado foi muito utilizada durante os séculos de colonização portuguesa na América. Cidades consideradas históricas ou tradicionais como Ouro Preto e Olinda ainda guardam prédios construídos em barro armado. Para Lucio Costa, a tarefa era aperfeiçoar essa técnica adaptando-a aos edifícios modernos. Utilizar a antiga técnica do pau-a-pique junto do concreto armado enfatizaria a correspondência entre arquitetura moderna e arquitetura colonial. Com isso, Costa queria mostrar a perfeita integração da nova estética à tradição milenar de origem moura – como ensinara José Marianno. Assim, a arquitetura moderna não devia fazer tábula rasa dos processos construtivos do passado, mas compreendê-los em suas soluções técnicas e artísticas particulares.

O projeto da Vila Operária pautou-se pela simplicidade das construções e se pretendia integrada à natureza como forma de possibilitar uma vida harmônica a seus

habitantes. As técnicas modernas que incluíam processos tradicionais faziam parte de uma concepção que via na arte de construir a resposta orgânica e natural às necessidades básicas do ser humano, o que significava que a construção deveria restringir-se ao elementar, às formas simples, econômicas e funcionais. Segundo Costa, seu projeto visava:

1 – Evitar os inconvenientes, difíceis sempre de remediar, dos delineamentos rígidos ou pouco maleáveis, procurando, pelo contrário, aquele delineamento que se apresentasse como mais solto, tornando assim fácil uma implantação melhor ajustada às particularidades topográficas locais.

2 – Reduzir ao mínimo estritamente necessário as despesas com movimentos de terra que, supérfluo se torna frisar, tanto poderiam encarecer o custo global da obra.

3 – Prejudicar o menos possível a beleza natural do lugar a que se refere, muito a propósito, o programa. (COSTA, Lucio. Memória descritiva do anteprojeto para a Vila Monlevade (...). *Revista da Diretoria de Engenharia da PDF*, número 3, volume III, Rio de Janeiro, maio de 1936a).

Além do barro armado, previu-se o agrupamento de casas duas a duas com parede meeira, feita de pedra ou tijolo, acentuando o desejo de harmonizar técnicas universais a tradições construtivas autóctones. Quanto aos edifícios públicos e comerciais (escola, armazém, clube, cinema, igreja, etc.), Lucio Costa norteou-se pela mesma *simplicidade* defendida nas *Razões da nova Arquitetura*: todos deveriam obedecer à rígida economia da estrutura independente, de modo a garantir o melhor desempenho de sua função; o partido de cada prédio deveria adaptar-se à topografia do lugar e sua construção não teria nenhum tipo de revestimento, a não ser simples caiação; por fim, seria empregada a cobertura uniforme de Eternit, por conta de sua leveza, durabilidade e qualidade isotérmica. Costa buscava, portanto, aliar o moderno a diretrizes vernaculares, vocabulário estético contemporâneo a determinações climáticas e topográficas locais, fazendo da “nova arquitetura” o organismo que unificava o nacional e o universal, o presente e o passado (GUERRA NETO, 2002).

Para completar o ideal de harmonia, integração e simplicidade, as ruas da Vila Operária deveriam ter aspecto de caminhos, de estradas, sendo revestidas de “placas de concreto fundidas no lugar e com juntas de grama, para se evitarem as trincas futuras: atualização das velhas *capistranas*.” Assim feita, a rua proporcionaria ao habitante uma

sensação de aconchego, de familiaridade¹⁷⁰. Lucio Costa imaginava um espaço onde as pessoas pudessem viver a cidade como sua própria casa, isto é, perfeitamente integradas à esfera pública, tendo garantido seu direito ao lazer, educação, trabalho e saúde¹⁷¹. A arquitetura da Vila Operária procurava realizar na prática o que fora sugerido em teoria nas *Razões da nova Arquitetura*: criar um espaço que fosse, ao mesmo tempo, belo e confortável, racional e orgânico, tradicional e adequado às necessidades da vida contemporâneas.

O tom do memorial da “Vila Operária” era ditado pela ideia de economia¹⁷². A beleza do conjunto derivaria da economia intrínseca dos materiais e técnicas. Arquitetura e construção teriam aqui atingido perfeita integração. Ademais, o sistema construtivo de inspiração corbusieriana teria se adequado à tradição construtiva brasileira, como Costa quis demonstrar ao utilizar o barro armado ao lado do concreto e dos pilotis. A arquitetura econômica não excluía a tradição nacional, mas a transfigurava, traduzindo-a em composições próprias ao mundo industrializado.

Após o término de sua parceria com Warchavchik, Lucio Costa viveu um período que ele batizou de *chômage*. Os “anos de penúria”, como Costa se referia a esse ínterim, se estenderam de meados de 1932 até começo de 1936. Durante esses anos, o arquiteto não encontrou trabalho o suficiente, pois, segundo suas próprias palavras, “a clientela continuava a querer casas de ‘estilo’ – francês, inglês, ‘colonial’ – coisas que eu então já não conseguia mais fazer”. Tendo em vista a escassez de trabalho e o tempo livre (*chômage*, em francês), Costa se dedicou ao estudo das obras dos “criadores” da arquitetura moderna, Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier. Os projetos produzidos então ganharam o título de “Casas sem Dono” (**figura 39**), que eram estudos baseados nas teorias

¹⁷⁰ “Embora atribuindo a cada edifício o caráter próprio à sua finalidade, procuramos manter, em todos, aquela unidade, aquele ar de família a que já nos temos referido e que, repetimos, caracteriza os verdadeiros estilos” (COSTA, Lucio. Memória descritiva do anteprojeto para a Vila Monlevade (...). *Revista da Diretoria de Engenharia da PDF*, número 3, volume III, Rio de Janeiro, maio de 1936a).

¹⁷¹ Previam-se ainda a construção de praças e extensa área verde e a plantação de pomares para usufruto da população. Cf. COSTA, 1936a.

¹⁷² “...economia nos movimentos de terra, economia nas fundações, economia na construção de paredes, tanto externas como divisórias, economia na armação da cobertura...” (COSTA, Lucio. Memória descritiva do anteprojeto para a Vila Monlevade (...). *Revista da Diretoria de Engenharia da PDF*, número 3, volume III, Rio de Janeiro, maio de 1936a).

dos arquitetos mencionados¹⁷³. O período *chômage* representou a Lucio a oportunidade de radicalizar sua posição a favor da arquitetura moderna. Ao recusar as encomendas de uma clientela desejosa por “casas de estilo”, isto é, pelo ecletismo, ao se considerar acima das exigências do mercado imobiliário e enfrentar a falta de renda, Costa se colocava como herói da resistência. As “Casas sem dono” e os “anos de penúria” capitalizavam a figura de Lucio Costa, não apenas como arquiteto adepto de uma corrente estética, mas, sobretudo, como militante defensor de nobre causa. Eis o arquiteto-militante que não se curvava às modas efêmeras, aos caprichos do cliente, mas lutava pela forma correta, pela verdadeira arte de construir. Mais do que escolha profissional, a arquitetura moderna aparecia como programa ético¹⁷⁴.

O *chômage* encerrou-se quando o ministro Gustavo Capanema convidou Lucio Costa para dirigir a edificação do prédio que iria abrigar o Ministério da Educação e Saúde Pública (MES) no início de 1936. Lucio Costa aceitou o convite e sugeriu a Capanema o nome de Le Corbusier para supervisionar o projeto.

O Ministério da Educação e Saúde Pública é contemporâneo do Ministério do Trabalho. Ambos foram criados em 1930 com o objetivo de viabilizar um projeto de nação calcado na ideia de que a educação e o trabalho seriam vetores privilegiados na formação do povo brasileiro. A constituição de um sistema educacional público de qualidade e o estabelecimento de melhores condições aos trabalhadores eram tidos como indispensáveis à construção de uma sociedade mais justa e de um país desenvolvido econômica e culturalmente. Acreditava-se que o homem brasileiro seria resultado do planejamento centrado nos quesitos trabalho e educação. Os ministérios seriam os instrumentos de

¹⁷³ “Na falta de trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de doze metros por trinta e seis, – ‘Casas sem dono’.

E estudei a fundo as propostas e obras dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, – sobretudo este, porque abordava a questão no seu tríplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico, ou seja, o plástico, na sua ampla abrangência” (COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995).

¹⁷⁴ Neste sentido, Costa seguia a ética daqueles arquitetos que estudava, para os quais a arquitetura moderna era uma causa social, não apenas um estilo. Cf. KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel, 1990.

formação desse homem, os garantidores de que ao povo não faltariam saúde, moradia, comida, lazer e cultura¹⁷⁵.

Gustavo Capanema tomou posse como ministro da educação e saúde em julho de 1934, permanecendo no cargo até o fim do governo Vargas, em 1945¹⁷⁶. Em sua gestão, o programa de “formar” e “aperfeiçoar” o homem brasileiro através da educação ganhou contornos mais nítidos. A partir de 1930, a educação tornou-se questão de política estatal. O Estado encampou a ideia de levar a todos os brasileiros uma educação de alto nível e gratuita¹⁷⁷. Nos primeiros dois anos frente ao ministério, Capanema realizou grande reforma em seus instrumentos burocráticos e administrativos. Foi dentro dessa reforma que se inseriu a proposta de fazer nova sede para abrigar o ministério, cujas repartições, na época, se encontravam espalhadas por outros edifícios públicos do Rio de Janeiro (SCHWARTZMAN et al., 2000). O novo prédio do MES deveria espelhar a importância desse ministério para o projeto de construção da nação.

Em 20 de abril de 1935, é lançado o edital do concurso público para a construção do novo edifício. A prefeitura do distrito federal cedeu um terreno na Esplanada do Castelo, entre as ruas Graça Aranha, Araújo Porto Alegre, Pedro Lessa e Imprensa, chamado de Quadra F. O edital obrigava o recuo das edificações em relação aos limites do terreno, áreas internas de ventilação e iluminação e entradas pelas quatro faces, o que inviabilizava “qualquer ruptura com os modelos construtivos ditos ‘acadêmicos’”¹⁷⁸. O júri do concurso foi composto por Souza Aguiar (engenheiro-chefe do Serviço de Obras do

¹⁷⁵ Cf. SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena, COSTA, Vanda. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.

¹⁷⁶ Capanema diplomou-se na Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais, em Belo Horizonte, no ano de 1924. Antes dele, ocuparam a pasta Francisco Campos, Belisário Pena e Washington Pires. Depois de diplomado, retornou a Pitangui, sua cidade natal, onde exerceu a profissão de advogado e se elegeu vereador. Em 1930, voltou a Belo Horizonte como oficial-de-gabinete do governador Olegário Maciel, tornando-se, após a revolução de 1930, secretário do Interior. Assumiu interinamente a interventoria do Estado em 1933, após a morte de Olegário Maciel, cargo que passará a Benedito Valadares meses depois. Cf. SCHWARTZMAN et al., 2000.

¹⁷⁷ As discussões envolvendo projetos pedagógicos enquanto projetos de formação humana e social ganharam repercussão durante os anos Vargas. O maior embate dava-se entre os defensores da Escola Nova, que propunham mudanças radicais no sistema de ensino, como Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo e Manuel Lourenço Filho, e intelectuais católicos mais conservadores, como Alceu Amoroso Lima e Francisco Campos. Excede os propósitos de nosso trabalho analisar tais querelas. Cf. SCHWARTZMAN et al., 2000.

¹⁷⁸ LISSOVSKY, Mauricio, SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde*. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996.

MES), Salvador Duque Estrada Batalha (representante do Instituto Central de Arquitetos), Adolfo Morales de los Rios Filho (representante da ENBA), Natal Paladini (Escola Politécnica) e Gustavo Capanema, que presidiu o certame. Foram apresentados 34 anteprojetos. O júri eliminou aqueles que não se enquadravam nas normas do edital, e três foram aprovados: *Alpha* de Archimedes Memória, *Minerva* de Gerson Pompeu Pinheiro, e *Pax* de Raphael Galvão e Mário Fertini. A primeira fase do concurso, leitura e avaliação de todos os anteprojetos, correu entre junho e julho de 1935. Em outubro saía o resultado final: o vencedor foi o projeto *Alpha*, assinado por Memória.

O projeto de Archimedes Memória fazia referência à uma suposta civilização “marajoara”, que teria habitado a região norte do Brasil há milênios. *Alpha* assemelhava-se às composições ecléticas tão em voga naqueles anos. Descontente com o motivo “marajoara” e valendo-se do seu posto de presidente da comissão julgadora, Gustavo Capanema invalidou o resultado do concurso e convidou Lucio Costa para chefiar novo projeto¹⁷⁹. Não se sabe com certeza as razões pelas quais Capanema decidiu invalidar o concurso. Talvez por influência de seus colegas modernistas que atuavam como assessores no ministério, Carlos Drummond, Manuel Bandeira, Rodrigo Melo Franco de Andrade, os quais desejavam ver um palácio erigido em linhas modernas. O certo é que o projeto de Memória provocou violentas objeções nos meios profissionais. Os arquitetos modernistas eliminados do concurso manifestaram sua revolta através da *Revista de Engenharia do Distrito Federal*, cuja diretora era Carmen Portinho. A revista criticou o resultado e publicou dois projetos modernos, o de Afonso Reidy, e o de Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos (LISSOVSKY, 1996).

Os prêmios previstos aos três projetos aprovados foram pagos em fevereiro de 1936. Em março, Capanema submeteu o projeto “marajoara” à análise dos engenheiros Saturnino de Brito Filho, Maurício Nabuco e Domingos da Silva Cunha, que, em linhas gerais, o desaprovaram, concluindo que não atendia às exigências básicas de saneamento. Fosse como fosse, o fato é que Gustavo Capanema se mostrou insatisfeito com tal projeto e

¹⁷⁹ O edital previa que o vencedor poderia ser dispensado pelo ministro e que o ministro poderia contratar equipe que não participasse do concurso, contrariando nesse ponto a legislação federal (Lei nº125, de 3 de dezembro de 1935). Cf. LISSOVSKY, 1996.

resolveu encontrar algum pretexto para invalidar o concurso¹⁸⁰. Tomada a decisão, ainda em março de 1936, Capanema chamava oficialmente Lucio Costa para dirigir os trabalhos do novo prédio ministerial¹⁸¹. Costa, por sua vez, propôs a Capanema a formação de uma equipe de arquitetos para a elaboração do projeto. Constitui-se, então, uma equipe composta por Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer. Costa também sugeriu a Capanema o nome de Le Corbusier para ser o consultor do projeto. Capanema dirigiu-se a Getúlio Vargas e pediu-lhe autorização para convidar Le Corbusier a vir ao Brasil. Em fins de março de 1936, o governo brasileiro já tinha entrado em contato com o arquiteto franco-suíço, convidando-o para supervisionar os trabalhos do MES e também para colaborar nos planos da Cidade Universitária do Rio de Janeiro, outro grande projeto que estava em pauta naquele momento e que envolvia o grupo de arquitetos modernos responsável pelas obras do MES¹⁸².

¹⁸⁰ Após saber da invalidação do concurso, Archimedes Memória escreve carta a Getúlio Vargas, no início de 1936, lamentando o ocorrido. Em suas palavras:

“Acabamos de saber, entretanto, com grande surpresa nossa, que o sr. ministro da Educação, tendo recomendado, em concorrência, ao arquiteto Lucio Costa, vários projetos, entre eles o do futuro palácio para sede do ministério, acaba de autorizar que lhe seja paga por este projeto a importância de cem contos de réis, segundo informações que me chegaram ao conhecimento. E sobe de ponto esta surpresa por se não encontrar justificativa desse ato na moral comum, de vez que se sabe ter sido o arquiteto Lucio Costa desclassificado na primeira prova daquele concurso. / O que acabamos de narrar tem, no presente momento, gravidade não pequena, em se sabendo que esse arquiteto é sócio do arquiteto Gregório Warchawisk, judeu russo de atitudes suspeitas, por esse mesmo sr. Lucio Costa levado para uma cadeira da Escola Nacional de Belas-Artes, onde ambos tanto têm concorrido para as constantes agitações em que esta escola se tem visto” (Apud. LISSOVSKY, 1996, p.26).

¹⁸¹ Segundo Mauricio Lissovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá, o convite já teria sido feito, informalmente, em janeiro de 1936. Cf. LISSOVSKY, 1996.

¹⁸² Lucio Costa enviou carta a Le Corbusier convidando-o a participar dos projetos do MES e da cidade Universitária. Na missiva, datada de 26 de junho de 1936, o arquiteto carioca dizia haver “centenas de Piacentini, em toda parte, a todo momento”, mas seriam “necessários séculos de intervalo para um Corbusier!”. Costa aproveitava a oportunidade para contar a história de sua conversão à arquitetura moderna: “Durante sua visita ao Rio, em 1929, fui ouvir sua conferência: ela estava na metade, a sala cheia – cinco minutos mais tarde eu saía escandalizado, sinceramente convencido de ter conhecido um “cabotino”. Compreendo muito bem, portanto, o mal-entendido que persiste, já que a maioria ainda está nesse estágio. (...) Alguns meses mais tarde – graças a uma intervenção de Manuel Bandeira e de Rodrigo Melo Franco de Andrade, espíritos de elite, cujos nomes o senhor deve guardar – fui levado à direção da Escola de Belas-Artes do Rio.

Nesse meio-tempo, entretanto, uma mudança profunda se produzira – de “tradicionalista” que eu era, no sentido equívoco da palavra, havia podido pouco a pouco vencer a repugnância que seus livros me inspiravam e de repente, como uma revelação, toda a comovente beleza de seu espírito me ofuscou. Em “estado de graça” e com a fé intransigente dos recém-convertidos, procurei “salvar” os jovens da Escola! Nove meses mais tarde – o que é bastante normal, pois se tratava de uma expulsão – põem-me na rua, cobrindo-me de palavras grosseiras.

A Universidade do Brasil era projeto que fazia parte das reformas educativas do governo Vargas. A Cidade Universitária (CU), que abrigaria os edifícios da Universidade do Brasil, ocuparia extenso terreno na Praia Vermelha, segundo orientação do arquiteto-urbanista Alfred Agache. Para o projeto da CU, foi chamado primeiramente o arquiteto italiano Marcello Piacentini, autor na Cidade Universitária de Roma. Piacentini esteve no Rio de Janeiro entre 13 e 24 de agosto de 1935, e prometeu voltar no final do ano com um auxiliar para executar os planos completos e as maquetes. No entanto, uma carta do Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura do Rio de Janeiro enviada a Gustavo Capanema e datada de 23 de julho fazia lembrar que o decreto nº23.569, de 11 de dezembro de 1933, impedia a contratação por parte do governo de profissionais diplomados no exterior para serviços de arquitetura, engenharia e agrimensura. Capanema, então, formou uma comissão de arquitetos e engenheiros brasileiros para finalizar o projeto. A comissão foi composta de acordo com as indicações feitas por órgãos de classe, o Instituto Central de Arquitetos, Sindicato Nacional de Engenheiros, Clube de Engenharia e a Escola Nacional de Belas Artes¹⁸³. A comissão de arquitetos e engenheiros deveria trabalhar ao lado de uma comissão de professores. A primeira iniciativa do grupo de arquitetos e engenheiros foi propor a vinda de Le Corbusier para colaborar no projeto¹⁸⁴.

Chefiada por Lucio Costa e supervisionada por Le Corbusier, a equipe de arquitetos e engenheiros contava com Paulo Fragoso, Affonso Eduardo Reidy, Ângelo Bruhns, Fernandes Saldanha, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira e José Souza Reis. Corbusier chegou ao Rio de Janeiro em julho de 1936 e, um mês depois, apresentava o primeiro esboço da Cidade Universitária. Para esta obra, o arquiteto franco-suíço sugeria a construção de 4Km de viadutos e uma plataforma de 40.000m² “para resolver o problema de circulação de automóveis” (LISSOVSKY, 1996), além de defender a construção de grandes blocos distribuídos pelo campus. Mas esta proposta foi recusada pelo escritório de

Quatro anos se passaram no ostracismo. Em setembro de 1935, sou chamado ao Ministério da Educação. É que o ministro Capanema tem, como chefe de seu gabinete, Carlos Drummond de Andrade (...). Parece-me que, tendo ficado ao corrente de minha aventura a Escola, ele interveio a meu favor junto ao ministro (...)” (LISSOVSKY, 1996, pp.93-94).

¹⁸³ As tais entidades indicaram, cada uma, cinco nomes de arquitetos brasileiros para a formação de uma equipe que se responsabilizasse pelo projeto da Cidade Universitária. Cf. SCHWARTZMAN, 2000, op. cit.

¹⁸⁴ Capanema escreveu a Vargas em 29 de janeiro de 1936 solicitando a vinda de Le Corbusier. As informações desse parágrafo foram retiradas de SCHWARTZMAN et al., 2000, e LISSOVSKY, 1996.

Ernesto de Souza Campos e Azevedo do Amaral, responsável pela obra. Lucio Costa, por sua vez, pensou em construir a CU sobre as águas da Lagoa Rodrigo de Freitas, proposta que também foi logo descartada (LISSOVSKY, 1996). Em outubro de 1936, a equipe de Costa apresentou anteprojeto para terreno próximo à Quinta da Boa Vista¹⁸⁵. O memorial explicava as inovações e as vantagens da nova arquitetura, descrita como verdadeira expressão de seu tempo. A exemplo de Monlevade, se pretendia aqui traduzir uma suposta técnica universal nos termos de um “caráter” nacional. A singularidade da Cidade Universitária consistiria em não:

(...) imitar a aparência exterior das universidades americanas, vestidas à Tudor, ao jeito das missões ou à florentina – ridículo contra o qual a nova geração em boa hora reage; nem tampouco as universidades europeias, instituições seculares que se foram completando com o tempo e, quando modernas – enfáticas, como a de Roma, ou desarticuladas, como a de Madrid – não nos podiam servir de modelo; obedece o projeto à técnica contemporânea, por sua própria natureza eminentemente internacional – poderá no entanto adquirir, naturalmente, graças às particularidades de planta, como as galerias abertas, os pátios, etc., à escolha dos materiais a empregar e respectivo acabamento (muros de alvenaria de pedra rústica, placas lisas de gnaiss, azulejos sob concreto aparente, etc.) e graças, finalmente, ao emprego de vegetação apropriada – um caráter local inconfundível, cuja simplicidade, derramada e despretensiosa, muito deve aos bons princípios das velhas construções que nos são familiares (COSTA, 1995, pp.183-186).

O anteprojeto da equipe de Lucio Costa acabou sendo vetado pela comissão de professores encabeçada por Inácio do Amaral e Ernesto de Souza Campos¹⁸⁶. Por conta desta desaprovação, Capanema retomou contatos com Piacentini. Como o arquiteto italiano estava com compromissos na Europa, mandou ao Brasil seu assistente Vittorio Morpurgo, que chegou ao Rio em setembro de 1937. De volta à Itália, Morpurgo elaborou o projeto junto de Piacentini. Enviado ao Brasil, o projeto foi aprovado pela mesma comissão que reprovava o anteprojeto do grupo Costa-Corbusier. O projeto de Piacentini obteve repercussão na Itália e no Brasil: foi exposto na embaixada brasileira de Roma e noticiado

¹⁸⁵ O terreno destinado à Cidade Universitária abriga atualmente o jardim zoológico do Rio de Janeiro. Cf. COSTA, 1995.

¹⁸⁶ Em 12 de março de 1937, a comissão geral do plano, formada por Leitão da Cunha, Azevedo do Amaral, Rocha Vaz, Luís Catanhede, Paulo Esberard Pires e Ernesto de Sousa Campos, emite um parecer com o endosso de Gustavo Capanema oficializando a rejeição do projeto. Cf. SCHWARTZMAN et al., 2000.

pela imprensa estrangeira e local. A construção da Cidade Universitária, entretanto, jamais foi realizada (SCHWARTZMAN et al., 2000).

O problema levantado com a Cidade Universitária – sobre a proibição de arquitetos estrangeiros projetarem obras públicas no Brasil – acabou mostrando a Gustavo Capanema a posição proeminente de Lucio Costa junto a seus colegas de profissão¹⁸⁷. Consequentemente, a visibilidade que este arquiteto alcançou com o episódio da CU pesou definitivamente na decisão de Capanema em chamá-lo para dirigir a obra do novo ministério. E Costa aproveitou o ensejo para compor sua equipe e solicitar a presença de Le Corbusier. Como este último também era estrangeiro, Lucio Costa sugeriu que o governo o convidasse sob o pretexto de apresentar uma série de conferências, não envolvendo contrato de trabalho. Para o arquiteto franco-suíço, vir ao Brasil e trabalhar em obra de tamanha envergadura como o edifício-sede do MES significava oportunidade única de divulgação de sua obra¹⁸⁸. Já para o grupo de arquitetos brasileiros, a atuação ao lado de um dos mais famosos arquitetos modernos representava a consagração de seus nomes e da arquitetura que defendiam.

¹⁸⁷ Em carta a Getúlio Vargas, datada de 11/02/1936, Gustavo Capanema justificava a anulação do concurso do MES (portanto do projeto de Archimedes Memória) e a contratação da equipe liderada por Lucio Costa nos seguintes termos:

“Não se pode negar o valor dos arquitetos premiados. Mas exigências municipais tornaram difícil a execução de um projeto realmente bom.

Julguei de melhor alvitre mandar fazer novo projeto. Solicitei verbalmente a sua autorização. E pedi à Prefeitura Municipal que dispensasse as exigências que impediram a realização de uma bela obra arquitetônica.

Não quis abrir novo concurso. Tenho pedido ao Clube de Engenharia, ao Sindicato Nacional de Engenharia e ao Instituto Central de Arquitetos que me indicassem cada um cinco nomes de técnicos capazes para a elaboração do projeto da universidade, que está em vias de organização, verifiquei que o nome do arquiteto Lucio Costa (que já foi diretor da Escola Nacional de Belas-Artes) figurava em duas listas: a do Sindicato Nacional de Engenheiros e a do Instituto Central de Arquitetos.

Tais títulos me parecem suficientes” (Apud LISSOVSKY, 1996, p.25).

¹⁸⁸ Como afirma Lauro Cavalcanti: “a Le Corbusier (...) nada mais restavam senão pequenas encomendas de amigos”. Assim, o Brasil “apresentava-lhe a chance (...) para realizar projetos concretos em escala maior”, já que ele era na época “mais conhecido como autor de livros e conferências do que como arquiteto de projetos realizados” (CAVALCANTI, 2006, pp.45-46).

O arquiteto brasileiro Monteiro de Carvalho, que passava metade do ano em Paris, intermediou o contato de Le Corbusier com Gustavo Capanema. Em sua primeira correspondência com Monteiro de Carvalho, Le Corbusier dizia aceitar as condições exigidas pelo governo do Brasil:

“Fica pois entendido que ofereço minha colaboração com a mais viva satisfação e, dispondo vocês de uma nova legislação nacionalista, estou mesmo perfeitamente disposto a manter o anonimato, caso se considere seja útil” (Apud LISSOVSKY, 1996, pp.57-58).

A participação de Piacentini numa obra como a Cidade Universitária representava a vitória da arquitetura neoclássica em detrimento da estética moderna. O arquiteto italiano era reconhecido por suas obras monumentais em estilo eclético – muitas das quais financiadas pelo regime fascista de Mussolini – o que o colocava numa posição diametralmente oposta ao programa da arquitetura moderna corbusieriana. Em outras palavras, a assinatura de Piacentini no projeto da CU selaria a derrota dos arquitetos modernos brasileiros que desejavam instaurar no país a arquitetura dos novos tempos. Ao grupo de Lucio Costa e Le Corbusier era preciso, portanto, garantir ao menos o projeto do MES (LISSOVSKY, 1996).

Assim, Le Corbusier aceitou vir ao Brasil mesmo não tendo um contrato oficial de trabalho; seus honorários diziam respeito a um “ciclo de palestras” que ele faria na ENBA, e não aos trabalhos que desenvolveria para a Cidade Universitária e para o MES¹⁸⁹. O arranjo para que Le Corbusier participasse de alguma maneira dessas obras convinha tanto ao arquiteto franco-suíço quanto ao grupo de Lucio Costa: estava em jogo o combate ao falso e “anacrônico” ecletismo e a luta pela nobre causa da arquitetura moderna, em âmbito nacional e internacional.

Em 15 de maio de 1936, a equipe capitaneada por Lucio Costa e constituída por Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer apresentou o memorial descritivo e o primeiro projeto do novo ministério, cujo partido possuía a forma de “U”, semelhante ao que Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos haviam apresentado no concurso. O projeto não agradou Le Corbusier, que o apelidou de “A múmia” (LISSOVSKY, 1996). O arquiteto europeu condenou a simetria do conjunto, propôs o prédio em bloco único, com pilotis, e pediu que se mudasse o terreno previsto à

¹⁸⁹ Num primeiro momento, Le Corbusier aceita não ter um contrato oficial de trabalho, recebendo apenas pelas conferências. Contudo, antes mesmo de aportar no Rio de Janeiro, Le Corbusier reclamava através de cartas que um contrato seria necessário, pois o arquiteto se encontrava, como ele mesmo dizia, em idade avançada, e precisava, portanto, de uma boa remuneração. Alguns meses após seu retorno à Europa, o governo brasileiro ainda não tinha pagado os honorários a Le Corbusier, que acabou não obtendo um contrato legal de trabalho. A questão envolvendo o pagamento e a quantia ser paga a Le Corbusier foi motivo de frequente troca de correspondência entre o arquiteto e o ministro Capanema. Por fim, o governo pagou o montante devido, mas, dez anos depois, Le Corbusier se manifestou publicamente dizendo que não tinha recebido um valor justo pelos serviços prestados. Não cabe aqui entrarmos nos detalhes dessa polêmica. Sobre o assunto ver LISSOVSKY, 1996; BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

sua construção, da Esplanada do Castelo para a praia de Santa Luzia, na Avenida Beira-Mar, de frente à baía da Guanabara¹⁹⁰. Para Le Corbusier, se erguido na Esplanada, o palácio submergiria em meio ao conjunto edificado, não podendo causar “impressão de nobreza e grandiosidade”¹⁹¹. Corbusier elaborou, então, outro croqui para a sede do MES, dessa vez considerando o terreno às margens da Guanabara. O partido que Le Corbusier desenhou respeitava os cinco elementos que se tornaram sua marca registrada: ocupando o centro do terreno, o projeto surpreendia pela estrutura monumental em concreto armado; livre de ornamentação, era elevado do chão por pilotis, apresentava terraço-jardim e fachada com extensos panos de vidro (**figura 40**).

No entanto, as autoridades aeronáuticas desencorajaram a construção à beira mar, dada a proximidade do terreno ao aeroporto Santos Dumont (LISSOVSKY, 1996). Gustavo Capanema recuou ante a possibilidade de o edifício ser erguido na praia de Santa Luzia e ordenou que permanecesse o plano inicial de construí-lo na Esplanada do Castelo. A equipe de Lucio Costa adotou o projeto de Le Corbusier como modelo e chegou à solução final. Apesar de parecido com a proposta corbusieriana, o projeto definitivo trazia basicamente quatro modificações: o edifício ganhou em altura, com 15 pavimentos, contrastando com a horizontalidade do projeto de Le Corbusier, que previa no máximo sete andares; os pilotis também tomaram dimensões maiores (passando de quatro a dez metros); o partido tornou-se mais largo; e, ao bloco principal, situado no centro do terreno, foram anexadas a sala de exposição e a sala de conferências, uma em cada lado do prédio, paralelas, ocupando o mesmo eixo¹⁹². Ademais, o prédio constituiu-se com os mesmo elementos já elencados, mostrando ao Rio de Janeiro a novidade do *brise-soleil*, das extensas superfícies envidraçadas, dos pilotis e do terraço ajardinado (**figura 41**). Estava terminado o projeto. Em 24 de abril, foi lançada a pedra fundamental da nova sede do

¹⁹⁰ Onde atualmente se situam a Casa d'Itália e a Maison de France. Cf. CAVALCANTI, 2006.

¹⁹¹ Relatório de Le Corbusier de 10 de agosto de 1936. Apud LISSOVSKY, 1996, pp.108-113.

¹⁹² Primeiramente, Le Corbusier pensou em não ligar as tais salas ao bloco principal, mas dispô-las separadamente no terreno. Num segundo croqui, Le Corbusier as desenhou anexas ao bloco, mas não ocupando o mesmo eixo. O projeto final de autoria do grupo brasileiro previa um prédio de 12 andares, mas o mesmo foi ampliado para 15 andares. Houve também o prolongamento do salão de exposições, o que provocou o fechamento da rua Pedro Lessa. Cf. LISSOVSKY, 1996.

Ministério da Educação e Saúde, embora as obras só começassem no dia 2 de maio daquele ano (LISSOVSKY, 1996).

O edifício do MES consolidou o papel da arquitetura moderna como símbolo nacional e alavancou as carreiras de seus projetores. O novo ministério foi considerado marco zero da arquitetura moderna no Brasil e também a primeira obra de proporções monumentais do planeta a nortear-se pelos princípios do “estilo internacional”¹⁹³. Essa obra passava a representar uma nação culturalmente autônoma, dotada de identidade própria, com seu povo, sua história e sua arte característica¹⁹⁴. O desejo de representar no MES uma suposta cultura brasileira unificada em torno de caracteres típicos tornou-se claro quando Gustavo Capanema convidou artistas para colaborarem com suas obras na composição do novo espaço ministerial. Foram chamados, então, o pintor Cândido Portinari, os escultores Bruno Giorgi, Celso Antônio, Adriana Janacopulos e Jacques Lipchitz, além do arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx. A ideia era transformar o prédio do MES em verdadeira paisagem sintetizadora das artes nacionais.

Portinari desenhou os murais em azulejo na parede do térreo, executados por Paulo Rossi Osir (**figura 42**), e os afrescos da ante-sala do gabinete do ministro, onde narra os ciclos econômicos da história do Brasil. A Celso Antônio, Capanema encomendou a escultura “O homem Brasileiro”, que seria disposta na entrada do ministério. Contudo, o esboço desenhado pelo escultor, um homem barrigudo sentado, não agradou ao ministro, que queria a representação de uma figura atlética para mostrar a boa saúde e beleza do homem brasileiro. A estátua deveria incorporar os traços de uma raça forte, saudável e bela, e seria peça fundamental na composição da imagem que Capanema pretendia transmitir com a edificação de seu palácio. Para ter ideia mais precisa de como seria o verdadeiro homem brasileiro, Capanema consultou cientistas e intelectuais que vinham se dedicando a

¹⁹³ “International Style” foi um termo genérico cunhado para designar a arquitetura moderna nas primeiras décadas do século XX. Referia-se a princípios gerais ou universais sob os quais se agrupavam as criações dos arquitetos reconhecidos como modernos. O termo pressupunha a existência de princípios construtivos universais e sugeria a disseminação desses princípios internacionalmente, uma vez que os mesmos teriam surgido de determinações inelutáveis de um processo econômico global. Cf. BANHAM, 2003.

¹⁹⁴ “O Ministério é tomado por uma solução exemplar de linguagem formal moderna e internacionalmente válida, mas com sabor brasileiro, respaldada pela autoridade da história da arquitetura enquanto tradição construtiva racional e nacional, dela derivando sua emblematicidade expressiva” (COMAS, Carlos Eduardo Dias. Protótipo, monumento, um ministério o Ministério. *Projeto*, n.102, São Paulo, agosto de 1987).

pensar o tema da unidade racial do povo tupiniquim, como Roquette Pinto, Oliveira Vianna, Froes da Fonseca e Rocha Vaz. A estes, Capanema perguntava: “Como será o corpo do homem brasileiro, do futuro homem brasileiro, não do homem vulgar ou inferior, mas do melhor exemplo da raça? Qual a sua altura? O seu volume? A sua cor? Como será sua cabeça? A forma de seu rosto? A sua fisionomia?”. Todos foram unânimes em afirmar que o futuro homem brasileiro seria branco, forte, e deveria ser representado em pé, não sentado (LISSOVSKY, 1996).

Nota-se claramente aqui a ligação entre monumentalidade arquitetônica e a ambição do programa a que o Ministério da Educação e Saúde se destinava, que consistia em promover cultura e educação tendo em vista a constituição do tipo racial brasileiro. Celso Antônio recusou submeter seu trabalho às opiniões dos intelectuais e cientistas. Capanema tentou encomendar o trabalho a Victor Brecheret por intermédio de Mário de Andrade. Mas, ao final, a escultura “O homem brasileiro” acabou não sendo realizada. Ainda assim, Celso Antônio esculpiu o nu feminino “Mulher reclinada”, para o terraço da sala do ministro, a escultura *A mãe*, para o salão e exposições, e o busto de Getúlio Vargas. A Bruno Giorgi coube a escultura de um jovem casal, em homenagem à juventude brasileira, e a *Moça de Pé*, disposta no hall da entrada privativa do ministro. O suíço Jacques Lipchitz esculpiu o “Prometeu Liberto”, colocado na fachada curva do auditório (a escultura queria simbolizar a esperança no fim da guerra e no começo de uma época de paz). A escultura “Mulher sentada”, de autoria de Adriana Janacopulos e os jardins de Burle Marx, com espécimes da flora local, completavam o cenário (LISSOVSKY, 1996). Ao lado da escultura, do paisagismo e da pintura, a arquitetura compunha, portanto, o cenário de uma brasilidade unificada, avançada, sofisticada, etc.¹⁹⁵. O primeiro memorial

¹⁹⁵ Em carta dirigida a Getúlio Vargas, em 14 de junho de 1937, Capanema dizia o seguinte: “Os arquitetos, que organizaram o projeto do palácio destinado ao Ministério da Educação e saúde, puseram nesta obra esforço, esmero e gosto. (...). As grandes épocas da arte mostram como a arquitetura, a escultura e a pintura se reuniram, para a composição de uma mesma obra. (...). Tais trabalhos não foram projetados a esmo, com a preocupação do enfeite. Ao contrário. Serão destinados a dar ao conjunto o sinal de seu destino, de sua finalidade. Serão, desta maneira, não artificios luxuosos e inúteis, mas parcelas complementares, decorrentes e necessárias. / A principal delas será a estátua do homem, do homem brasileiro. / Por que este símbolo? / justamente porque o Ministério da Educação e Saúde se destina a preparar, a compor, a aperfeiçoar o homem do Brasil. Ele é verdadeiramente o “ministério do homem”. (...) Esta estátua do homem brasileiro será um bloco de granito. / O homem estará sentado num soco. Será nu, como o *Penseur* de Rodin. Mas o seu aspecto será o da calma, do domínio, da afirmação. / A estátua terá cerca 11 metros de altura (...). A

descritivo produzido pela equipe de arquitetos brasileiros justificava a concepção adotada para o projeto do MES nos seguintes termos:

(...) procuramos atender a todas as conveniências dos vários serviços – razão mesma de ser do edifício – respeitando, porém, os princípios racionais da nova técnica construtiva e, acima deles, os princípios permanentes de proporção, ritmo, simetria, comuns a toda verdadeira arquitetura. Daí resultou, sem esforço, um edifício de linhas severas, de aspecto sóbrio e digno, não em “determinado estilo” – o que seria lamentável – mas “com estilo” no melhor sentido da palavra. Pinturas e murais nos salões de conferências e recepção, baixos-relevos na entrada principal, e duas grandes figuras de granito nas fachadas norte e sul retomarão, naturalmente, o lugar que lhes compete no conjunto, e o ministério a cujo cargo se acham os destinos da arte no país terá dado, assim, – na construção de própria casa – o exemplo a seguir, restituindo à arquitetura, depois de mais de um século de desnordeio, o verdadeiro rumo- fiel em seu espírito aos princípios tradicionais (Apud LISSOVSKY, 1996, pp.67-68) ¹⁹⁶.

O MES ficaria reconhecido como o primeiro exemplar significativo da arquitetura moderna do mundo, isto é, o primeiro prédio formado pelo vocabulário moderno a assumir dimensão monumental. O prédio do MES afirmava a racionalidade e viabilidade da técnica moderna, divulgava o arrojo da nova forma, endossava seu caráter universal e legitimava-se enquanto símbolo da nação. A atuação de Le Corbusier entre os arquitetos que conceberam o MES foi decisiva para a consolidação de um vocabulário arquitetônico moderno e brasileiro. O mestre europeu contribuiu, portanto, para que o grupo ganhasse autoridade de promotores da nova estética no Brasil.

Quem mais conviveu com Le Corbusier durante a elaboração do projeto do MES foi Oscar Niemeyer. Esta ocasião representou a revelação de um talento promissor. Bom desenhista, Niemeyer estava sempre assessorando Le Corbusier, que ficara

concepção, parece-me, é grandiosa. / (...) O edifício e a estátua se completarão, de maneira exata e necessária. (Apud LISSOVSKY, 1996, pp.224-225).

¹⁹⁶ O primeiro memorial descritivo fora tecido antes mesmo de Le Corbusier chegar ao Rio de Janeiro. Houve um segundo memorial, feito depois da atuação de Le Corbusier e considerando a versão final do projeto. Esta segunda versão foi publicada na revista bimestral “Arquitetura e Urbanismo”, número de julho-agosto de 1939, e dizia que:

“Plasticamente, procuramos encontrar solução que, pela sua unidade, proporção e pureza, se destacasse das construções vizinhas. Isso poderá observar quem vier pela Av. Beira-Mar, de onde o prédio ora em construção se destaca no conjunto não apenas pela sua altura, pois é pouco mais alto que os que o cercam, mas pela pureza de sua forma, que o contraste com o ambiente mais acentua. (...) / Nesse conjunto, pintura e escultura tem cada qual o seu lugar, não como simples elementos decorativos, mas como valores artísticos autônomos, conquanto fazendo parte integrante da composição, que enobrecem e completam” (Apud COSTA, 2007, pp.61-62).

impressionado com o risco do arquiteto brasileiro. O jovem arquiteto teria sido responsável também pela maior parte das modificações que entraram no projeto final. Com o projeto do novo ministério, Oscar Niemeyer tornava-se o grande talento da arquitetura nacional, carregando agora a fama de ter convivido e desenhado para Le Corbusier. Em setembro de 1937, Lucio Costa decidiu deixar os trabalhos da equipe que chefiava e passar o cargo de líder para Oscar Niemeyer. Começava aí a se delinear a figura do gênio maior da modernidade arquitetônica brasileira¹⁹⁷.

A construção do MES levou oito anos para ser concluída. Durante esse tempo, a obra sofreu muitas críticas da imprensa e da população carioca. Apesar de reconhecida mundo afora como a primeira obra de dimensões monumentais a seguir os pressupostos da estética corbusieriana, o MES foi motivo de polêmicas ao longo desses oito anos, ora incorporando o sentido de abre-alas da modernidade nacional, ora sendo ridicularizado como extravagância futurista da elite dominante (LISSOVSKY, 1996). O jornal *O Correio da Manhã* criticava a construção nos seguintes termos:

O sr. Gustavo Capanema está saindo melhor que a encomenda. Veja-se, por exemplo, o caso da construção do palácio para o seu ministério. Aberta a concorrência, e nomeada uma comissão escolhida já a dedo para a atribuição dos prêmios, foram eles, como se esperava, concedidos aos três candidatos apontados entre os nove pretendentes inscritos. Até aí um escândalo sem originalidade porque se repete todos os dias. Acontece, porém, que o ministro da Educação não gosta de contrariar a ninguém. E então que fez? Apenas isto: convocou os seis rapazes não classificados, alguns sem a responsabilidade sequer de “um pé-direito aí pela cidade”, e contratou com eles a execução do palácio de seu ministério. Parece-nos que, em matéria de sem-cerimônia, isso deixa tudo quanto já havia na matéria, num chinelo... (Tudo em família. *O Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1936. Apud LISSOVSKY, 1996, p.29).

No começo da década de 1940, o MES continuava a desagradar parte da população, sendo considerado como obra “megalomaniaca”, “um verdadeiro sonho de marajá”¹⁹⁸. Apesar da recepção ruim que obtivera de grande parte da população e da

¹⁹⁷ “Na historiografia arquitetônica, a “revelação” de Niemeyer, até então aluno medíocre e arquiteto discreto, é o ponto mágico de um momento mítico: Le Corbusier, como um Moisés, entrega as tábuas da “modernidade” a Oscar Niemeyer que tocado pelo gênio do mestre, vê despertar a sua própria genialidade na condução do projeto da sede do MES, origem da arquitetura moderna brasileira, que obterá reconhecimento e prestígio internacionais” (CAVALCANTI, 2006, p.48).

¹⁹⁸ “O palácio da Educação tem, por exemplo, uma caixa d’água já famosa, pois foi reconstruída três vezes. O sr. ministro Capanema, operoso e honesto, tem, entretanto, essa preocupação megalomaniaca para com a

imprensa, o MES não deixava dúvidas quanto ao seu caráter de símbolo e monumento nacional. Com o prédio do novo ministério, uma arquitetura moderna e brasileira estava oficialmente estabelecida. Mas a tarefa a que se propusera Lucio Costa e companhia não parava por aí. Junto da constituição da arquitetura moderna, era preciso mapear, proteger e divulgar a arquitetura antiga. O projeto da modernidade arquitetônica deveria ser completado pela criação de instrumentos legais de inventariação e proteção da arquitetura do passado. Ao lado dos monumentos modernos deveriam ser colocados os monumentos antigos, de modo a se alcançar uma imagem integral da nação.

Em dezembro de 1936, como braço do Ministério da Educação e Saúde, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ou SPHAN, órgão responsável pelo tombamento dos bens considerados históricos e artísticos, vitais à configuração da identidade brasileira. Rodrigo Melo Franco de Andrade assumiu a diretoria do novo serviço, convidado por Gustavo Capanema. Lucio Costa, que pedira seu afastamento dos trabalhos do MES¹⁹⁹, foi nomeado diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos.

A primeira intervenção do SPHAN foi o tombamento das ruínas de São Miguel, que faz parte dos Sete Povos das Missões Jesuíticas, no Rio Grande do Sul, fronteira com Paraguai. Esta foi a primeira atividade de Lucio Costa no SPHAN. Costa viajou às missões jesuíticas no final de 1937, encarregado por Rodrigo Melo Franco de Andrade de fazer um relatório sobre o estado em que se encontravam as ruínas. Os trabalhos em São Miguel pautaram-se pela restauração das ruínas e pela construção do Museu das Missões. O estudo que Lucio Costa produziu expressava sua visão quanto às afinidades entre arquitetura antiga e moderna. No projeto do museu, Costa procurou transmitir a convivência entre arquitetura jesuítica e elementos da arquitetura moderna. Assim, o museu obteve a forma de

futura sede do seu ministério, que é um verdadeiro sonho de marajá” (Mania de grandeza. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1942).

¹⁹⁹ Em carta a Carlos Drummond, chefe de gabinete de Gustavo Capanema, Lucio Costa solicitava o afastamento dos trabalhos do MES e se justificava alegando cansaço e motivo de saúde: “Sinto-me doente. Deixo, temporariamente, com o Reidy, o Niemeyer, o Moreira e o Leão, a tarefa do ministério. (...) / Cansado e incapaz de atenção continuada, a minha presença, longe de ajudar, só tem servido para entravar o bom andamento dos trabalhos. Você compreende, Carlos, devo tanto a você e ao Capanema que não interromperia de forma alguma o serviço, sem motivo sério para o fazer. Aliás, o projeto pouca coisa tem de meu, é muito mais dos meus amigos: continuará em boas mãos” (Carta de Lucio Costa a Carlos Drummond de Andrade, 21/9/1937. Apud LISSOVSKY, 1996, p.151).

um pavilhão alpendrado, que remetia ao tipo jesuítico de residência, utilizando para tanto materiais remanescentes das ruínas, como pilares e capitéis, ao mesmo tempo em que instalava no corpo do edifício os já famosos panos de vidro, para obter maior fluidez entre o espaço interno e a paisagem externa (**figura 43**). O projeto se definia pelo despojamento e singeleza, por uma geometria de linhas simples, o que fazia lembrar, propositalmente, as construções modernas (WISNIK, 2001). As apreciações de Lucio Costa sobre os Sete Povos transpareciam um conceito geral de arquitetura, aplicável tanto ao moderno quanto ao antigo.

A planta de todos estes povos obedecia a um padrão uniforme preestabelecido. Os quarteirões, com as colunas dos alpendres em fila e bem alinhados, se arrumavam com regimentos em volta da praça. Tudo se distribuía e ordenava com uma disciplina quase militar. Os jesuítas revelaram-se, nestas Missões, urbanistas notáveis, e a obra deles, tanto pelo espírito de organização como pela força e pelo fôlego, faz lembrar a dos romanos nos confins do império. Apesar do atual dismantelo, ainda se advinha, nos menores fragmentos, uma seiva, um vigor, um “impulso”, digamos assim, que os torna estejam onde estiverem, inconfundíveis (PESSÔA, 1999, p.35).

Inconfundíveis seriam as arquiteturas romana, jesuítica e moderna. A filiação histórica da arquitetura moderna à jesuítica, e por via desta à romana, dava-se pela recorrência de virtudes como ordem, uniformidade, disciplina, organização, vigor, etc. Em seu relatório, Lucio Costa expunha o poder do artefato arquitetônico como signo histórico quando dizia que era “indispensável a organização de uma série de esquemas e mapas, além da planta de S. Miguel, acompanhados de legendas que expliquem de maneira resumida, porém clara e precisa, a história em verdade extraordinária das Missões” (PESSÔA, 1999, pp. 21-42). Definir o que fosse a arquitetura autêntica, antiga e moderna, era encontrar a forma privilegiada de verdade, era poder ver as marcas identitárias da nação.

Desse modo, à arquitetura moderna reivindicava-se um significado histórico que se distinguia e se equiparava ao significado histórico da arquitetura colonial. Essa relação entre presente e passado tornou-se mais patente quando da construção do Grande Hotel de Ouro Preto, obra encomendada ao SPHAN pelo governo municipal da antiga sede administrativa de Minas Gerais. Tombada integralmente desde 1933, antes mesmo da criação de uma política oficial de tombamento, Ouro Preto figurava como o modelo de

cidade histórica no Brasil. Entre os bens tombados, será a relíquia mais prestigiada, representando o lugar onde se considerava ter ocorrido eventos decisivos à história de formação da nacionalidade, e onde se teria conservado o auge arquitetônico de maior apuro artístico. Ouro Preto encarnará, pois, a imagem do século XVIII, período em que teriam se dado o ápice artístico da tradição arquitetônica nacional e acontecimentos importantes à história do país²⁰⁰.

Em meados de 1938, o prefeito de Ouro Preto Washington Dias encomendou ao SPHAN a construção de um hotel em meio ao conjunto histórico da ex-capital mineira. O diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, chamou, primeiramente, Carlos Leão para elaborar o hotel. Leão era assessor técnico do SPHAN e, como dito, fazia parte da equipe de arquitetos que elaborara o projeto do MES. O projeto de Carlos Leão pautou-se por traços neocoloniais, prevendo uma construção toda em alvenaria. Rodrigo Melo enviou o projeto a Lucio Costa, que nesse momento encontrava-se em Nova York junto de Oscar Niemeyer, onde planejavam o Pavilhão do Brasil para a feira internacional. Costa reprovou a proposta de Carlos Leão por apresentar características demasiado próximas ao neocolonial, e sugeriu que Oscar Niemeyer fizesse o trabalho.

Resultou do risco de Niemeyer uma obra que objetivou consolidar a integridade entre presente e passado. Construído sobre terreno em declive, à Rua das Flores, acima do Museu da Casa dos Contos, o Grande Hotel de Ouro Preto definiu-se por um grande bloco retangular de concreto sobre pilotis (**figura 44**). A estrutura independente trazia lajes de piso e cobertura em balanço. No primeiro esboço, previa-se a cobertura com terraço-jardim, mas Lucio Costa, que se mantinha informado sobre o andamento dos trabalhos, desencorajou a instalação do terraço-jardim e sugeriu a cobertura em telhas, uma vez que assim o hotel se harmonizaria ao conjunto edificado (BRUAND, 2008). A pedra fundamental foi lançada em julho de 1940. Em 1942, Burle Marx desenhou os jardins, e em 1944 a construção chegou a seu termo (CAVALCANTI, 2006). Estava erguido um monumento moderno no centro de um monumento antigo. Em carta enviada a Rodrigo

²⁰⁰ Voltaremos a falar de Ouro Preto no próximo capítulo. Cf. MOTTA, 1987.

Melo Franco de Andrade, para justificar o projeto de Oscar Niemeyer, Lucio Costa pregava a boa convivência do moderno na cidade histórica²⁰¹.

Na qualidade de arquiteto incumbido pelos Ciam de organizar o grupo no Rio e na de técnico especialista encarregado pelo Sphan de estudar a nossa arquitetura antiga, devo informar a você, com referência à construção do hotel de O.N.S (Oscar Niemeyer Soares), o seguinte: sei, por experiência própria que a reprodução do estilo das casas de Ouro Preto só é possível, hoje em dia, à custa de muito artifício. Admitindo-se que o caso especial dessa cidade justificasse, excepcionalmente, a adoção de tais processos, teríamos, depois de concluída a obra, ou uma imitação perfeita e o turista desprevenido correria o risco de, à primeira vista, tomar por um dos principais monumentos da cidade uma contrafação, ou então, fracassada a tentativa, teríamos um arremedo ‘neo-colonial’ sem nada de comum com o verdadeiro espírito das velhas construções. Ora o projeto de O.N.S tem pelo menos duas coisas de comum com elas: beleza e verdade.

Por conseguinte, o projeto de Niemeyer:

de excepcional pureza e de muito equilíbrio plástico, é na verdade, uma obra de arte e, como tal, não deverá estranhar a vizinhança de outras obras de arte, embora diferentes, porque a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior, - e o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura.

Da mesma forma que o bom ventilador e o telefone sobre uma mesa seiscentista ou do século XVIII não podem constituir motivo de constrangimento para os que gostam verdadeiramente de coisas antigas – só o novo rico procura escondê-los ou fabrica-los especialmente no mesmo estilo para não destoarem do ambiente; da mesma forma que o automóvel de último modelo trafega pelas ladeiras da cidade monumento sem causar dano visual a ninguém, concorrendo mesmo, talvez, para tornar a sensação de ‘passado’ ainda mais viva, assim, também, a construção de um hotel moderno, de boa arquitetura, em nada prejudicará Ouro Preto, nem mesmo sob o aspecto turístico-sentimental, porque, ao lado de uma estrutura como essa tão leve e nítida, tão moça, se é que posso dizer assim, os telhados velhos se despencando uns sobre os outros, os rendilhados belíssimos das portadas de São Francisco do Carmo, a casa dos Contos, pesadona, com cunhais de pedra do Itacolomy, tudo isto que faz parte desse pequeno passado para nós já tão espesso, como você falou, parecerá muito mais distante, ganhará mais um século, pelo menos, em vetustez. E as duas grandes sombras, cuja presença o Manuel sentiu tão bem, avultarão, - lendárias, quase irreais. E não constituirá um precedente perigoso – possível de ser imitado depois com má arquitetura –, porquanto Ouro Preto é uma cidade já pronta e as suas construções novas, que uma ou outra vez, lá se fizerem, serão obrigatoriamente controladas pelo SPHAN que terá mesmo de qualquer forma, mais cedo ou mais tarde, de proibir em Ouro Preto os fingimentos “coloniais”.

²⁰¹ Carta escrita, provavelmente entre janeiro e março de 1939. Cf. CAVALCANTI, 2006.

E Lucio Costa concluía enfatizando sua amizade com Niemeyer:

Agora na qualidade não só de arquiteto filiado aos Ciam e de técnico especialista do Sphan, mas, ainda, de seu amigo, sinto-me na obrigação de dizer também o seguinte: diante da reação instantânea – a meu ver um tanto precipitada – daqueles justamente de quem fora lícito, por todos os títulos, esperar-se uma atitude mais acolhedora e compreensiva... me pergunto... em casos assim tão especiais, e dadas as semelhanças tantas vezes observadas entre técnica moderna – metálica ou de concreto armado – e a tradicional de “pau-a-pique”, não seria possível de se encontrar uma solução que, conservando integralmente o partido adotado e respeitando a verdade construtiva atual e os princípios da boa arquitetura, se ajustasse melhor ao quadro e, sem pretender de forma nenhuma reproduzir as velhas construções nem se confundir com elas, acentuasse menos ao vivo o contraste entre passado e presente, procurando, apesar do tamanho, aparecer o menos possível, não contar, melhor ainda – não dizer nada (assim como certas pessoas grandes e gordas mas cuja presença a gente acaba esquecendo), para que Ouro Preto continue à vontade, sozinha lá no seu canto, a reviver a própria história. (COSTA, Lucio. Parecer apresentado a Rodrigo Mello Franco de Andrade sobre o projeto de Oscar Niemeyer para a construção do Hotel de Ouro Preto. *Arquivo IPHAN, pasta Lucio Costa*, Rio de Janeiro, 1939).

A técnica moderna não contraditaria a colonial já que ambas portariam beleza e verdade – obras-de-arte caracterizadas pela pureza de suas linhas, pela verdade construtiva de suas épocas. Com a construção do Grande Hotel de Ouro Preto em meio ao conjunto tombado da cidade, passado colonial e presente moderno passariam a estar perfeitamente integrados numa imagem de nação, de modo a alinhar a história do Brasil num movimento coerente e inteligível. Negar o projeto de Carlos Leão e aceitar o de Oscar Niemeyer era mostrar que a economia dos novos tempos exigia arquitetura totalmente distinta daquela do passado; mais que isso, era dizer que o antigo possuía uma diferença irredutível e uma ligação orgânica com o presente, e que nessa diferença e ligação consistiria a “beleza e verdade”, a vitalidade e valor histórico de antigos e modernos. Nesse sentido, o neocolonial passava a ser estigmatizado como mais um entre os vários pastiches. Na fala de Lucio Costa, o neocolonial não significava “boa arquitetura”, mas falsificação ou “arremedo” da arquitetura colonial portuguesa. Para o arquiteto carioca, se o projeto de Carlos Leão fosse realizado, saltaria aos olhos seu aspecto de “imitação”, “sem nada de comum com o verdadeiro espírito das velhas construções”. Esse “espírito” respeitaria as diferenças técnicas e formais dos estilos, mas os equacionaria enquanto derivados de um suposto núcleo “comum”, de um espaço essencial ou estrutural. O prédio de Niemeyer no

tecido de Ouro Preto pretendia equacionar técnica moderna e antiga. A relação entre passado e presente se daria analogicamente: a alvenaria de pedra e as técnicas de taipa seriam análogas à técnica do concreto armado posto que todas desempenhariam a mesma função (com a ressalva de que, no caso do concreto, a função de vedação poderia ser atribuída a outros materiais, enquanto que nas construções antigas cabia à parede de taipa ou alvenaria a dupla tarefa de vedar e sustentar). O mesmo valeria para o *brise-soleil*, para citar outro exemplo, análogo ao muxarabi e à gelosia, que cumpriam a função de filtrar a luz e amenizar o calor. A relação entre prédio moderno e cidade antiga fazia com que cada objeto adquirisse sua dimensão histórica peculiar; sua mútua valoração evidenciava-se pelo contraste. A leveza da construção moderna realçava a espessura do casario setecentista, a nitidez do concreto destacava a vetustez do barro armado.

Ao fazer o antigo e o moderno conviverem num mesmo patamar, a arquitetura moderna pretendia evidenciar-se a si própria, faturar de vez sua qualidade de emblema nacional, colocar-se como monumento contemporâneo tão genuíno quanto os monumentos de antigamente. O Grande Hotel de Ouro Preto era a arquitetura contemporânea que já surgia tombada, patrimonializada. Com efeito, a arquitetura moderna no Brasil desejava legitimar-se como monumento histórico. Às obras de concreto armado outorgava-se um potencial de antiguidade futura ao mesmo tempo em que concedia-se à arquitetura de pedra e cal seu quinhão de modernidade pretérita. Por habitarem o mesmo horizonte histórico, antiguidade e modernidade invertiam incessantemente suas perspectivas: o que tornava Ouro Preto antiga era o fato dessa cidade ter sido moderna em “seu” tempo; por seu turno, a modernidade da arquitetura de Niemeyer residia em sua projeção futura como antiguidade. A construção do Hotel de Ouro Preto foi a grande jogada do grupo de Lucio Costa. Através dela, o presente de feições modernas garantia sua significação história.

Em 1938, Lucio Costa e Oscar Niemeyer foram convidados a projetarem o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. Com esse trabalho, a arquitetura moderna brasileira alcançou fama internacional. O Pavilhão do Brasil, inaugurado em sete de setembro de 1939, não tardou a tornar-se marco do modernismo arquitetônico. E nenhum lugar melhor que a Feira de Nova York para que este marco se efetivasse. O evento foi organizado para mostrar ao mundo o poder industrial e econômico que os EUA

vinham desenvolvendo. O destaque do certâmen foi o Pavilhão da General Motors, que exibia o “Futurama”, exposição idealizada pelo designer e cenógrafo Norman Geddes que imaginava o mundo em 1960 (sua cenas descreviam megalópoles, auto-estradas, viadutos, carros futuristas, etc.). Do ponto de vista da arquitetura, os destaques foram o Trylon e o Perisfério. O primeiro, projetado por Wallace Harrison e André Fouilloux, era um obelisco de 183 metros que imitava uma antena de rádio e televisão; o segundo, assinado por Henry Dreyfuss, era esfera de 54 metros de diâmetro, equivalente a um prédio de 18 andares, que abrigava a “Democracy”: enorme diorama que projetava uma cidade-jardim de um milhão de habitantes em 2039. O Trylon e o Perisfério eram interligados por uma rampa de 285 metros de extensão e seis de largura, chamada de Helicline, que proporcionava visão panorâmica do lugar. O prédio da Westinghouse completava, ao lado de outras preciosidades grandiloquentes, as atrações da feira: possuía uma cascata de 285 metros de extensão e aproximadamente seis de largura; apresentava ao visitante uma capsula do tempo, que, supunha-se, seria encontrada cinco mil anos depois. Nesta capsula, se mostravam informações, microfilmes e objetos que narravam a vida norte-americana no presente (CAVALCANTI, 2006).

O Pavilhão do Brasil foi erigido em meio a essa parafernália de exaltação futurista. O comitê organizador permitiu construções em estilo histórico apenas aos pavilhões que representavam os estados norte-americanos; aos demais, aos estrangeiros, seria obrigatório o emprego das técnicas construtivas modernas. Participaram do evento grande parte dos países europeus e países da América Latina. No caso do Brasil, o governo Vargas precisou revogar o decreto promulgado em 1922, por ocasião das comemorações do centenário da independência, durante o mandato de Epiácio Pessoa, que ditava o uso do estilo neocolonial em prédios que representassem o Brasil no exterior. Até então, o neocolonial era o estilo brasileiro por excelência; a partir daí, esse papel passava ao moderno. Revogado o decreto, o Ministério da Agricultura promoveu concurso só com trabalhos modernos²⁰².

²⁰² O Ministério da Agricultura era responsável pela seleção de projetos de arquitetura a serem construídos no exterior. Cf. CAVALCANTI, 2006.

O projeto assinado por Lucio Costa se sagrou vencedor²⁰³. Oscar Niemeyer obteve a segunda colocação. Porém, enxergando o talento do amigo, Costa o convidou para trabalharem juntos. Estava, assim, desferido o golpe de misericórdia às pretensões do neocolonial em ser o estilo símbolo da nação. Com a parceria de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, o posto de representante do Brasil passava a ser ocupado pela arquitetura moderna.

Os arquitetos brasileiros e suas famílias aportaram nos EUA em abril de 1938. Moraram um ano no mesmo prédio em Manhattan, à 65 West, número 56, próximo ao Central Park e ao escritório de Wallace Harrison, no Rockefeller Centre, onde desenvolveram o Pavilhão do Brasil. O terreno destinado à obra era de esquina, vizinho ao Pavilhão da França, em Flushing Meadows (CAVALCANTI, 2006). A construção francesa, em neoclássico, já iniciada quando Costa e Niemeyer estiveram no local pela primeira vez, era grande e pesada. Os arquitetos brasileiros decidiram erguer seu prédio o mais distante possível do maciço francês. Desse modo, o Pavilhão do Brasil foi alocado na fronteira leste do terreno, e sua fachada lisa acompanhava a sinuosidade da rua. Com três andares, planta em forma de L e estrutura mista de aço e concreto, o edifício caracterizou-se por uma leveza ímpar, que contrastava propositalmente com o peso do vizinho gaulês. O jardim projetado por Burlie Marx exibia exemplares da fauna e da flora brasileiras. Uma rampa sinuosa posta na entrada chamava a atenção do visitante (**figuras 45 e 46**). Os interiores foram projetados pelo norte-americano Paul Lester Wiener. Internamente, destacaram-se o restaurante, o auditório e o salão de exposições – este último ocupava todo o lado maior do L. Colunas de metal, superfícies envidraçadas, marquises, balcões e um mezanino curvilíneo completavam a imagem moderna do Pavilhão do Brasil (MINDLIN, 2000). No salão de exposições foram apresentados ao público produtos típicos do país, como o óleo de babaçu, cacau, fumo, algodão, café, cânhamo, borracha, palmito, objetos indígenas, entre outros. A mostra trazia ainda fotos de Ouro Preto e de obras de Aleijadinho, do prédio da Associação Brasileira de Imprensa e do Ministério da Educação e Saúde, além de livros de Machado de Assis, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Rocha Pombo e o volume “Nova

²⁰³O júri que avaliou os projetos era integrado por Nestor de Figueiredo, Eduardo Sousa Aguiar, Ângelo Brunhs, Rubens Porto e João Carlos Vital. Cf. *Arquitetura e Urbanismo*. Rio de Janeiro, vol. 4, maio-junho de 1939.

política do Brasil”, de Getúlio Vargas. O presidente era também homenageado em busto esculpido por Hildegardo Leão Veloso. O cafezinho, o chá mate e a caipirinha de limão podiam ser experimentados pelos visitantes. Concertos de música popular e erudita, como as apresentações de Carmen Miranda eram rotineiros no restaurante, o lugar mais frequentado do pavilhão. A réplica da escultura “Moça reclinada”, de Celso Antônio, e os painéis de Cândido Portinari, “Jangadas do Nordeste”, “Cena Gaúcha” e “São João”, representavam as artes plásticas dos trópicos. Assim, toda uma paisagem de brasilidade era composta com a construção do pavilhão brasileiro em Nova York²⁰⁴.

Para Lucio Costa, tal obra apontaria o momento de emancipação estética da arquitetura moderna brasileira, pois se livrava da rigidez do ângulo reto e primava pela leveza da linha curva. Como nunca, a arquitetura brasileira teria atingindo uma forma de absoluta originalidade sem, no entanto, deixar de ser tradicional. A originalidade do edifício era conjugada à sua tradicionalidade por meio da linha curva, a qual remeteria às construções barrocas coloniais. Os traços curvilíneos do Pavilhão do Brasil operariam, portanto, a ponte que ligava tradição barroca e modernidade de concreto. Segundo Lucio Costa:

Essa quebra de rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo ao outro a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco – no bom sentido da palavra – o que é muito importante para nós pois representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira. (Pavilhão do Brasil – Feira Mundial de Nova York de 1939. Apud SEGAWA, 2002, p.96).

Estava consolidada a arquitetura moderna brasileira, carimbada sua singularidade pelas razões do mestre Lucio Costa e pelo prodígio de Oscar Niemeyer. Ter-se-ia então uma expressão artística e arquitetônica pura, autônoma, sem precedentes na história. A tradição nacional poderia respirar novamente. A arquitetura, enfim, teria se libertado, com a ajuda das técnicas modernas e da competência dos arquitetos brasileiros, das estilizações ecléticas que vinham vigorando desde meados do século XIX. As curvas do

²⁰⁴ O Pavilhão do Brasil foi uma construção temporária, sendo desmontado ao final da Feira de Nova York. Cf. COMAS, Carlos Eduardo Dias. Arquitetura moderna, estilo Corbu, pavilhão brasileiro. *Arquitetura e Urbanismo*, n. 26, São Paulo, outubro/novembro 1989.

barroco setecentistas, como nas igrejas de Ouro Preto, estariam de volta nas formas do concreto armado. Costa resumia o Pavilhão do Brasil nas seguintes palavras:

...um pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor, que se impusesse não pelas suas proporções, que o terreno não é grande, nem pelo luxo, que o país ainda é pobre, mas pelas suas qualidades de harmonia e equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível pura, de arte contemporânea (COSTA, Lucio. Pavilhão do Brasil na feira de Nova York. *Arquitetura e urbanismo*, Rio de Janeiro, maio-junho, 1939, pp. 16-26).

Ao final da década de 1930, edifícios cuja arquitetura se reconhecia como sendo moderna e brasileira já podiam ser apreciados no Rio de Janeiro. Além das obras que abordamos até aqui, vale citar outros prédios que se tornaram exemplos de modernidade nacional nesse período, como a sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), projetada pelos irmãos Marcelo e Milton Roberto e construída entre 1936 e 1938; o aeroporto Santos Dumont, também dos irmãos Roberto, construído entre 1938 e 1944; a estação de hidroaviões deste aeroporto, projetada por Atílio Correa Lima, terminada em 1938; e a creche Obra do Berço, de Oscar Niemeyer, erigida em 1937. As obras listadas acima foram financiadas pelo poder público, o que reforçava o vínculo da arquitetura moderna ao Estado, e encorajava os arquitetos a se enveredarem pela nova arquitetura na busca de boas oportunidades de trabalho (MARTINS, 1987; GORELIK, 2005).

Em São Paulo, a arquitetura moderna apareceu por esses anos com o Edifício Esther, de Álvaro Vital Brasil e Adhemar Marinho, erguido em 1938, e com o edifício residencial de Gregori Warchavchik, de 1939 (MINDLIN, 2000). Em Pernambuco, o arquiteto Luís Nunes incumbiu-se de praticar e divulgar a moderna arquitetura brasileira²⁰⁵. Entre 1934 e 1937, Nunes trabalhou na Secretaria de Obras Públicas do Estado de Pernambuco, onde liderou um programa de modernização arquitetônica que integrava as políticas modernizadoras do governador Carlos de Lima Cavalcanti. A equipe chefiada por Nunes era composta por Joaquim Cardoso, Roberto Burle Marx, Fernando Saturnino de Brito, José Noberto Castro e Silva, Hélio Feijó, João Correia Lima, Antônio Bezerra Baltar e Ayrton da Costa Carvalho. Quase a totalidade dos projetos executados pelo grupo de Luís

²⁰⁵ Luís Nunes era o presidente do diretório acadêmico que liderou a greve dos alunos em protesto à demissão de Lucio Costa da direção da ENBA, em 1931. Cf. SEGAWA, 2002.

Nunes foi de equipamentos destinados ao governo pernambucano, como escolas, hospitais, postos policiais, etc. Sempre seguindo os preceitos da arquitetura moderna, as principais construções da equipe de Nunes foram: o Hospital da Brigada Militar, a Escola Rural Alberto Torres, a Usina Higienizadora de Leite, o Leprosário de Mirueira, o pavilhão de verificação de óbitos da faculdade de medicina e o reservatório de água de Olinda²⁰⁶.

Todas as obras citadas acima incorporavam as técnicas e elementos que se tornaram típicos da modernidade tupiniquim, como os pilotis, o concreto armado e o *brise-soleil*. As casas modernas de Warchavchik, o conjunto habitacional da Gamboa, o palácio do Ministério da Educação e Saúde, o Museu das Missões, o Grande Hotel de Ouro Preto e o Pavilhão do Brasil – ao lado daqueles projetos que não saíram do papel, como a Cidade Universitária, as “casas sem dono” e a Vila Operária de Monlevade – passaram a constituir marcos referenciais de um discurso que pretendia delinear a identidade brasileira. Esse discurso traçava a imagem de uma nação unificada, territorial, étnica e historicamente. As três unidades básicas que o Solar de Monjope tentou representar – território, raça e história – continuavam sendo objeto de desejo da arquitetura moderna.

²⁰⁶ Luís Nunes faleceu de tuberculose em 1937. Cf. VAZ, Rita de Cássia. *Luís Nunes: arquitetura moderna em Pernambuco: 1934-1937*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

Capítulo 3. A invenção da evidência

*Pouco importa que a civilização nos imponha hoje deveres e obrigações que não foram exigidas dos nossos avós. No fundo, o quadro geográfico continua imutável, a desafiar a nossa fantasia ingênua. O retorno ao espírito nacionalista não significa, portanto, a adoção de praxes obsoletas ou impraticáveis no momento atual. A arquitetura, em virtude de sua função social, deve ser atualista. Mas dentro do espírito da mais pura atualidade, deverá haver lugar para um pouco de bom senso. Das casas antigas, ricas, ou pobres, se poderá criticar a modéstia e despreensão das linhas. Delas não se poderá entretanto dizer que se manipularam em desacordo com os hábitos da nação. (MARIANNO FILHO, José. “O problema da arquitetura doméstica brasileira”. In: *À margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1943a, pp.33-34).*

3.1. Paradigmas em disputa

O projeto moderno diferenciava-se e se contrapunha à proposta neocolonial. Ambos concordavam, contudo, que a arquitetura remanescente dos séculos coloniais denunciava os primeiros indícios da brasilidade. Em que pese suas diferenças, modernos e tradicionalistas consideravam o objeto arquitetônico fonte privilegiada ao conhecimento da história de formação étnica e territorial da nação. Como se a arquitetura possuísse o dom de tornar visíveis as características singulares do povo ao longo do imenso território. Modernos e tradicionalistas também concordavam que, de todos os tipos de construção, a casa era o mais importante. Fosse com a concepção de “máquina de morar” dos modernos, fosse com o solar de José Marianno, a casa se destacava – mais que os templos religiosos e os prédios públicos – como o espaço por excelência da arte de construir. Ambas as posições partiam de pressupostos comuns: a arquitetura sendo suporte ou objeto da tradição, e a casa, seu corpo principal²⁰⁷. As críticas que tradicionalistas e modernos teciam entre si não contraditavam a expectativa central de ambos, consoante à tarefa de pesquisar, restaurar e divulgar uma tradição brasileira através do objeto arquitetônico. Mas, então, em que se diferenciavam as propostas de Lucio Costa e José Marianno?

O neocolonial assentava-se sobre o conceito de mesologia para justificar a recomposição de elementos da arquitetura colonial em novas edificações; os modernos, por sua vez, rechaçavam tal postura e lançavam seu projeto arquitetônico amparado no conceito de economia construtiva, que previa uma construção totalmente diversa daquelas legadas pelos mestre-de-obras dos séculos anteriores. Mesologia e economia eram termos que colidiam quanto à forma que a arquitetura brasileira contemporânea deveria ter. José Marianno via na arquitetura moderna, e em sua conceptualização econômica, uma espécie de anti-arquitetura, já que o emprego dos novos materiais, segundo ele, seria incapaz de resultar em uma residência saudável, conforme mandava a tradição. Concreto armado, pilotis, vidro, etc., não se adequariam à mesologia do país, ao clima e ao território. Segundo Marianno, a arquitetura moderna estaria condenada no Brasil:

²⁰⁷ “Dentro de todas as expressões arquitetônicas de um povo, a casa é a mais característica e impressionante, porque sua existência se relaciona com as necessidades diretas do homem frente aos fatores mesológico-sociais da nação. (...) a casa é a expressão mais pura da raça” (MARIANNO FILHO, 1943a, p.33).

As casas antigas possuíam grossas paredes de pedra, adobe, ou taipa, não porque os portugueses ignorassem a resistência dos materiais, como se pensa, mas porque eles haviam aprendido com os mouros e os romanos, que nos países quentes as paredes grossas são indispensáveis como medida de defesa contra a ação do sol. Nas casas modernas (...) o calor atravessa completamente a espessura das paredes frágeis irradiando para dentro dos aposentos, de sorte que durante a noite os habitantes são cozinhados com o calor acumulado na habitação durante o dia. Os telhados brasileiros projetados em grandes beirais eram compostos com telhas de tipo romano (chamadas coloniais) imbricadas de modo a permitir constantes trocas de ar. Peças de saliência sobre a fachada, pérgulas, pórticos, ou alpendres ofereciam seguro abrigo, durante as soalheiras.

Os muxarabis mouriscos corrigiam o excesso de luz solar permitindo ademais franca circulação de ar. (...).

A questão é simplesmente escolher entre a casa branca modesta, cujos alpendres se insinuam sob a sombra das grandes árvores, e o caixão de cebolas em cimento armado modelo Le Corbusier. Ou voltamos sem demora à casa feia e boa que Deus nos deu, ou teremos de morrer grelhados nas assadeiras de cimento do futurismo desmiolado (MARIANNO FILHO, José. 38 à sombra. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1929).

Assim:

Pouco importa ao habitante de uma casa que a sua cobertura seja de telha romana, ou de cimento armado. Se ele se orienta, de acordo com a teoria de Le Corbusier, no sentido exclusivo do imediatismo utilitário, escolherá de preferência o processo mais útil, o mais racional. Ora, a solução de um determinado problema, (em arquitetura, pelo menos), não está sob a dependência exclusiva do progresso da técnica. A aplicação do processo é que lhe dá a utilidade.

Assim, o processo moderno só poderia prevalecer, se ele tivesse sobre os processos antigos alguma vantagem real e concreta, não sob o ponto de vista técnico, que não importa de modo algum ao povo, mas sob o ponto de vista utilitário. Vejamos o caso da cobertura das casas. Que vantagens decorreram para o particular, seduzido pelas expressões enganosas de Le Corbusier, a substituição do telhado romântico de telhas coloniais, pela laje de concreto armado? A modificação foi feita para melhor, isso é, concorreu a inovação para atenuar a ação dos raios solares, ou diminuir a temperatura interior da habitação? Se essa vantagem não foi apurada, se o novo processo significa apenas uma inovação para pior, não se justifica de modo algum sua preferência. Nesse caso, como em tantos outros, a enganosa técnica moderna está agindo em sentido contrário daquele que se apregoa. Com relação aos janelões angulares, pode repetir-se o mesmo argumento (MARIANNO FILHO, 1943a, pp.18-19).

Marianno vinha criticando a arquitetura defendida por Le Corbusier desde meados da década de 1920²⁰⁸. Sua crítica repetia três pontos por ele considerados centrais:

²⁰⁸ Ao comentar a seção de arquitetura do Salão de Belas Artes da ENBA no ano de 1925, José Marianno questionava a arquitetura moderna e defendia o neocolonial nos seguintes termos:

a inviabilidade das novas técnicas construtivas ao ambiente brasileiro, a pobreza estética gerada pela concepção de arquitetura econômica (representada pela ideia de “máquina de morar”), e a conseqüente monotonia ou estandardização das edificações produzidas pelos processos construtivos modernos. Para Marianno, o “imutável quadro histórico e geográfico da nação” exigia aquele casarão alpendrado de grossas paredes, telhas romanas e muxarabis, que protegia e confortava os moradores, e prescindia dos terraços-jardins, dos panos de vidro e da estrutura de concreto, que agravavam o calor e não se adaptavam ao meio. Sob tal ótica, a arquitetura não se resumiria a uma questão técnica e econômica, mas se conformaria à complexidade de um determinado cenário mesológico. A tradição era vista como processo longo e lento de adaptação do artefato à natureza; seria inviável interromper essa evolução milenar através das novas técnicas e materiais, por mais eficazes economicamente que estes fossem²⁰⁹.

Por ora, eu não vejo nenhum indício de ajustamento das ideias europeias ao cenário geográfico e social da nação. Os intérpretes da arte nova estão fanatizados. É inútil dizer-lhes palavras de bom senso. Que ganharíamos nós outros, brasileiros, se a máquina de morar em estilo caixa d'água, revestida de tênues paredes de cimento viesse a suplantar o falso estilo gótico revestido de escamas de pedra, tão do agrado de Lucio Costa, ao tempo em que ele não havia lido Le Corbusier? Com a troca nada teremos a lucrar. Os arquitetos talvez lucrem, porque se lhes mudam o figurino arquitetônico. A moda agora é diferente. Ontem usavam-se casas de pedra? Ora, isso está fora da moda. Usavam-se coberturas de telhas? Oh! Mas isso é coisa velha. Hoje usam-se terraços. Se entretanto, perguntarmos a um fanático pelo modernismo, qual a vantagem prática, imediata, concreta, que o terraço abrasador apresenta sobre o telhado colonial, ele nos responderá irritado:

“A evidente má fé dos que combatem entre nós a arquitetura inspirada no passado inculca a sua inadaptabilidade às condições sociais da vida moderna. / Se esse argumento fosse de qualquer modo procedente, os grandes estilos do passado não teriam podido chegar até os nossos dias.(...) / Porque se exclui o nosso estilo tradicional das mesmas possibilidades, se ele possui excelentes qualidades plásticas para uma perfeita adaptação às condições de vida moderna?” (MARIANNO FILHO, José. Impressões do Salão. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1925).

²⁰⁹ “Se com efeito, levados por esnobismos, ou ignorância, os brasileiros que amam a sua terra, e lhe veneram a tradição histórica, se dispõem a considerar a sua casa, o seu “home”, objeto de exploração industrial, como é do desejo dos caixeiros viajantes de Monsieur Le Corbusier, eu nada tenho a lhes dizer, porque cada um manda em sua casa. Mas se, ao contrário, os brasileiros pensam como eu penso, que a casa é o mais fiel espelho da nacionalidade porque nela se refletem as qualidades, tendências e anseios de nossa própria alma; (...) nesse caso, o brasileiro retrógado que me prezo de ser tomaria a iniciativa de lhes aconselhar um pouco de reflexão sobre o caso. A tradição arquitetônica de nossa casa não se pode substituir violentamente, por qualquer outra, porque seus fundamentos são de caráter histórico. A expressão artística dos estilos nacionais cambia de acordo com as influências sociais do momento, sem que esse fenômeno atinja a estrutura psíquica da arquitetura. Spengler diz que nenhum povo pode mudar o cenário histórico de sua tradição. Nada mais justo e compreensível” (MARIANNO FILHO, 1943a, p.12).

- Ora essa! É a técnica moderna. Porque fazemos telhados, se podemos resolver o problema da cobertura por uma simples laje de cimento armado? (MARIANNO FILHO, 1943a, p.26).

A arquitetura de Le Corbusier seria apropriada à Europa. No Brasil, representaria o exotismo, a falsidade, modismo sem beleza nem alma. Tratar-se-ia de arquitetura desnacionalizada, já que desvinculada das necessidades mesológicas locais. No discurso de Marianno, o conceito de economia subjacente à arquitetura moderna ganhava um sentido negativo, de mesquinhez, excentricidade e rudeza artística²¹⁰.

Estabeleceu-se um padrão ínfimo, miserável, a caixa d'água envidraçada que se implantou em cada bairro à guisa de escola municipal. O mesmo padrão pesteou a cidade, infiltrando-se nos ministérios. Sob o argumento muito sedutor de que esse gênero de arquitetura de baixa classe é baratíssimo, os homens do governo não hesitaram em adotá-lo. Quando tiver passado essa onda de estupidez, olhando para os mastodontes de cimento onde se alojam a preços de quitanda os nobres edifícios públicos, as gerações futuras poderão em justiça julgar a vulgaridade da época que estamos vivendo (MARIANNO FILHO, 1943a, pp.23-24).

Inúmeras foram as alcunhas pejorativas que Marianno lançou para criticar a arquitetura defendida por Lucio Costa. “Estilo caixa d'água”, “estilo pão duro”, “miséria estilizada”, “assadeira de cimento”, “futurismo desmiolado” e “mastodonte de cimento” foram alguns dos epítetos de que Marianno se serviu para exprimir a fealdade, a monotonia e inautenticidade da arquitetura moderna. O intelectual carioca desautorizava tal estética atacando seus argumentos mais básicos: sua suposta supremacia técnica face aos estilos do passado, e os materiais que utilizava, frutos da atividade industrial, como o concreto e o vidro. A ridicularização de Marianno recaía justamente sobre o principal fundamento da “máquina de morar”, qual seja, a suposta integração entre o edifício e as necessidades econômicas da vida contemporânea. A premissa econômica, que na voz de Lucio Costa

²¹⁰ “Adotou-se por economia um gênero de arquitetura de todo impróprio às nossas necessidades peculiares. Por inércia mental, burrice, ou malandragem (o que é mais provável), copiamos de revistas russas e alemãs edifícios inadaptáveis ao cenário mesológico nacional” (MARIANNO FILHO, 1943a, pp.88-89). “Demais, as obras modernas parecem-me excessivamente brilhantes, mas vazias de significação: agradam, às vezes pela novidade efêmera, como todas as coisas sujeitas à moda. A extravagância, no domínio da arquitetura, toma o lugar à verdadeira originalidade criadora, que realiza o inédito sem perder o senso arquitetônico. Os estilos se mesclam e se baralham numa confusão babélica em que fala de gosto e de cultura porfia com a ausência, às vezes, absoluta de probidade artística...(...)” (Arquitetura colonial IV. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de abril de 1926).

ganhava ares de lei incontestada, adquiria na fala de José Marianno um teor negativo: se, para o primeiro, economia significava rigor e aperfeiçoamento estético, para o segundo, ao contrário, o axioma econômico traía um sentido de sovínice, de pobreza estilística²¹¹. Se Costa falava em funcionalidade, Mariano se referia, antes, à utilidade. Bem ou mal, as construções de concreto e vidro poderiam funcionar. Alguma forma de funcionamento elas teriam. Mas de nada adiantaria tal funcionalidade se a arquitetura não proporcionasse às pessoas um espaço de conforto. E Marianno não se cansará de dizer que este espaço só poderia existir em edifícios erguidos segundo os métodos tradicionais²¹². A inversão de sentido do pressuposto econômico no discurso de José Marianno em relação ao discurso de Lucio Costa vinha atrelada à concepção de arquitetura enquanto determinação mesológica e não como resultado das técnicas desenvolvidas pela sociedade capitalista. Dentro da chave mesológica, a técnica se submetia às variantes do clima e do território – as chuvas, o calor, os ventos, a topografia – uma vez que não se poderia modificar um estado de coisas que estava dado perpetuamente²¹³; já no viés economicista, eram as técnicas que podiam e

²¹¹ “É curioso que aqueles inimigos que increpavam ao estilo colonial a sua indigência estética, se embasbacam agora diante dos caixotes de cimento que aviltam a cidade. O gosto se degradou, por uma espécie de convenção social. O que era horrendo passou a ser belo. O que era belo passou a ser desprezível... (...) Sob o pretexto da economia, o que se vê é o exibicionismo ostensivo da vulgaridade” (MARIANNO FILHO, José. O mau gosto estandardizado. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1935).

²¹² “Como nunca arreceei de pôr o chamado “Estilo Colonial” (sou obrigado a lhe conservar a inconveniente denominação) frente aos demais estilos alienígenas que lhe fazem concorrência, mercê da sabotagem de alguns brasileiros mestiços, venho mais uma vez afirmar que ele está naturalmente mais apto do que qualquer outro para solucionar a causa da arquitetura nacional, porque nasceu, cresceu e se reproduziu sob a influência direta dos fatores mesológicos-sociais da nação. Ficou provado aqui no Rio, em São Paulo, na Bahia, como em Pernambuco, e Minas, em todos os pontos da nação, onde repercutiu a campanha tradicionalista brasileira, que o malsinado estilo tradicional, possuindo extrema plasticidade, se acomoda docilmente às novas exigências sociais (higiênicas inclusive). De fato, às inúmeras manifestações realizadas nesse sentido, se podem criticar certos excessos de ornamentação inútil – contrárias é preciso dizer – ao espírito do estilo, mas quanto ao conforto, quando à comodidade e bem-estar do público, nada se lhe pode de boa fé criticar” (MARIANNO FILHO, 1943a, pp.26-27).

²¹³ Um dos pontos mais visados pela crítica de José Marianno à arquitetura moderna incidia sobre a noção de funcionalidade:

“Ora, não houve até o presente momento nenhum esforço ou tentativa dos arquitetos fanáticos de Le Corbusier, no sentido de provocar o reajustamento das ideias do mestre infalível ao ambiente mesológico da nação. (...) Aliás, a palavra “funcional” tem sido empregada capciosamente para demonstrar que esse estilo funciona melhor que os outros. É como se dissesse que os outros estilos não funcionam. Afinal de contas, em que sentido funciona o mirabolante estilo descoberto por Le Corbusier, e aqui adotado “de cruz” pelos antitradicionalistas? No sentido de melhorar as precárias condições de habitabilidade dos velhos edifícios, proporcionando maior conforto aos habitantes? No sentido de melhor defender a arquitetura tropical dos seus velhos inimigos naturais, que ainda são o sol e a chuva? Essas realidades absolutas não fazem partes do programa de Le Corbusier e, muito menos, de seus discípulos. Assim, a palavra “funcional” não tem

deviam interceder, alterando e domesticando o meio de acordo com condições histórico-sociais em constante transformação, como os modos de trabalho, de transporte, de lazer, de moradia, etc.

Os argumentos de Lucio Costa para desbancar o neocolonial eram os mesmo adotados por Marianno para criticar a arquitetura moderna. O debate se dava em torno das mesmas questões: o genuíno e o falso, o útil e o inadequado, o nacional e o estrangeiro, o belo e o vulgar, etc. Se Lucio Costa considerava o neocolonial uma forma de ecletismo, um erro, para Marianno, era a arquitetura moderna que aparecia como estilização “alienígena”, pastiche entre os ecletismos que invadiam as cidades brasileiras. Marianno questionava também o internacionalismo da arquitetura moderna, recorrendo ao argumento de que a arquitetura brasileira, enquanto produto da raça, deveria ser praticada por profissionais nascidos no país e obedecer àquela tradição que teria se dado internamente. Os arquitetos estrangeiros, como Le Corbusier, não poderiam compreender, ou “sentir”, a verdadeira tradição. Por isso, a arquitetura moderna, surgida em além-mar e por necessidade de outros povos, jamais seria legítima se praticada em terras brasileiras²¹⁴. Na opinião de José Marianno:

A mentalidade moderna (...) nivelou o bom ao mau; o suntuoso ao miserável; sacrificou a beleza em favor da economia; reduziu a arte de construir à ciência de fazer habitações. Deslocado o problema arquitetônico do campo da arte para o terreno da engenharia, passou a arquitetura a ser exclusivo objeto de cogitação científica. Aos monumentos públicos de arte arquitetônica não se exige mais que sejam belos, nobres, harmoniosos ou grandiosos. Deles, se exige unicamente que sejam econômicos. (...). A dignidade da nação exige, ao contrário, que a arte

objetividade alguma” (MARIANNO FILHO, José. Pode ser tudo menos tropical. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 26 de julho de 1944).

²¹⁴ “Há evidentemente, na estima às formas arquitetônicas nacionais, um indisfarçável substrato de fundo emotivo. Os artistas estrangeiros, não portadores de uma mentalidade verdadeiramente nacional, jamais poderão satisfatoriamente ingressar na corrente nacionalista. Se a tendência moderna arquitetônica é – como desejam os literatos – pela padronização dos moldes que atendem, bem ou mal, a certo número de exigências sociais comuns, consideradas de interesse universal – devemos convir que a tradição racial é a única barreira espiritual capaz de opor séria resistência à avalanche desnacionalizadora. De resto, não sendo universais as exigências dos povos, no que concerne à solução do problema arquitetônico, não se justificam medidas, ou soluções que não se ajustem a cada caso particular. (...) / Enquanto os povos dividirem o mundo; enquanto a grande família humana se subdividir etnicamente em raças e sub-raças distinta entre si; enquanto houver entre os povos o nobre zelo da tradição, e o orgulho do patrimônio racial, o sentimento individual de cada nação se oporá, como uma barreira invencível, a qualquer ideia de universalidade” (MARIANNO FILHO, 1943a, pp.65-66).

oficial se exprima com imponência e beleza, sem ridículos sentimentos de economia. (...)

Paredes reduzidas ao mínimo; cobertura em forma de tampa de caixão; esquadrias de pinho do Paraná (pintadas de encarnado para tapear); ferragens do gênero “nada acima de dois mil réis”; chão de cimento zebrado de roxo ou amarelo; balaustres e corrimões de ferro galvanizado de plegada. Enfim, a miséria estilizada. (...)

O estilo caixa d’água, ou da miséria estilizada, só tem uma utilidade prática, e essa mesma, contra a nação e a favor dos sabidórios oportunistas. É baratíssima. Ela é ordinária, reles, acapadoçada, comercial. Não possui personalidade artística (MARIANNO FILHO, 1943a, pp.15-16).

A crítica à onipotência do aspecto técnico conduzia José Marianno à conclusão de que à arquitetura moderna faltava arte, estilo ou beleza. Reduzidas às funções construtivas, as modernas construções não transmitiam nenhuma qualidade plástica; não seriam obras de arquitetura propriamente dita, mas de engenharia. Marianno não reconhecia qualidades plásticas, artísticas ou estilísticas, às formas de concreto armado. Nessa perspectiva, os princípios alardeados pelos arquitetos modernos concerniam somente a engenharia, não a arquitetura. Ou seja, a arquitetura, conforme Marianno, não deveria se ater às questões construtivas apenas, mas incorporar qualidades plásticas que lhe garantiriam a nobreza arquitetônica, uma distinção em relação aos trabalhos de engenharia. Arquitetura seria arte, em contraposição à engenharia, restrita ao conhecimento técnico. Interessante notar aqui como Marianno se contradizia, pois, como vimos, para ele a dimensão artística não era decisiva ao artefato arquitetônico. Apesar de não reconhecer à arquitetura moderna qualidades estéticas, Marianno não chegou a definir o que seriam tais qualidades. Sua crítica pretendia minar a extrema importância que os arquitetos modernos davam à técnica e aos problemas construtivos.

O que se deve, em justiça, increpar à arquitetura moderna, reduzida intencionalmente à expressão mais simples, é o desprezo tão brutal quanto acintoso por qualquer sentimento ou intenção de beleza. Os camelôs desse gênero reles de arquitetura tiveram, ao elaborá-la, um trabalho inverso ao que norteou os arquitetos de todos os estilos, em qualquer momento da civilização. A arte de construir só foi realmente arte enquanto o arquiteto, agindo como artista, ideou as casas com beleza. No dia em que esse propósito foi, não esquecido, mas estupidamente sacrificado, a arquitetura, reduzida ao problema construtivo, passou a ser matéria de engenharia. (...) Nunca o homem esteve, sob o ponto de vista técnico, melhor aparelhado do que nos nossos dias. E é doloroso afirmar que nunca ele se mostrou mais estúpido do que agora. (...)

Se o arquiteto reduz o problema arquitetônico, essencialmente plástico, à realidade objetiva comercial; se ele se abstrai, sob pretexto de economia, de qualquer “partido” de arte, não é arquitetura que ele está fazendo, mas obra pura de engenharia. (...)

A técnica moderna de per si – vejo-me forçado a dizê-lo mais uma vez – é incapaz de criar um estilo, no sentido em que o empregamos na esfera da arte. Todos os povos que tiveram arquitetura puseram a técnica de que dispunham ao serviço desse problema. Mas a técnica, isoladamente no domínio da arquitetura, não poderá resolver sozinha o problema. É preciso dar a esse sistema estático um sentido de ordem ou arrumação, visando determinado efeito de ordem artística. Para isso, é indispensável que o arquiteto (digo arquiteto no sentido daquele que constrói) se coloque no ponto de vista clássico, isto é, como um verdadeiro criador de formas plásticas. Por ora, o novo sistema de construir está ao serviço da engenharia (MARIANNO FILHO, 1943a, pp.19-20).

De acordo com Marianno, os dois maiores exemplares do neocolonial seriam o Solar de Monjope e a Escola Normal, esta última projetada por Ângelo Bruhns e José Cortez²¹⁵. Ao ascender ao cargo de diretor da ENBA, e para defender a reforma que promoveu nos quadro curriculares desta instituição, Lucio Costa reagiu aos ataques de Marianno colocando em cheque justamente a autenticidade histórica da Escola Normal. Atacando um dos emblemas da campanha liderada pelo ex-colega, Costa acabava desautorizando o movimento como um todo.

O sr. José Marianno costuma citar como modelo da arquitetura falsamente por ele chamada tradicionalista, de acordo com os seus falsos ideais, o novo edifício da Escola Normal.

Os seus arquitetos são meus amigos, vítimas, como igualmente fui, de um erro inicial, e me compreenderão.

A Escola Normal pode ser muito bem composta, tudo o que quiserem, menos arquitetura no verdadeiro sentido da expressão. A Escola Normal é simplesmente uma anomalia arquitetônica.

Uma escola é um problema atual. Temos ao nosso alcance meios verdadeiramente ideais para resolvê-lo econômica, higiênica e artisticamente: o que lá está é deplorável. E se considerarmos que sob aquele manto de alvenaria inútil se escondem as linhas perfeitas e puras de sua arquitetura, então é cem vezes deplorável!

Se um daqueles mestres antigos que o sr. Marianno diz admirar mas parece não compreender, voltando por um milagre à terra, lhe houvesse acompanhado a construção, de certo teria ficado cheio de espanto assistindo a esta coisa para ele

²¹⁵ “Tem sido freqüentemente que estilo ‘neo-colonial’ é inadaptável às grandes construções urbanas.

Os Srs. Cortez e Bruhns encarregam-se de demonstrar o contrário da maneira a mais brilhante. A grande fachada principal está marcada com segurança por dois corpos em pequena saliência. Um perfeito sentimento de proporção regulou a inscrição de todos os motivos tradicionais, balcões de madeira ‘moncharabies’. É ao que parece a primeira tentativa séria num gênero que sempre parecera ingrato” (MARIANNO FILHO, José. Impressões do Salão. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1925).

inédita e infelizmente tão comum para nós: depois de completamente pronta a estrutura de um edifício, envolver-se todo o seu primitivo contorno em quatro ou seis vezes mais espessura, simulando arcos, pilastras e frontões. E os incansáveis arqueólogos futuros, pesquisando lhes as ruínas, poderão chegar a esta conclusão curiosa: “havia um povo antigamente que construía os seus edifícios e em seguida os revestia de inúmeras camadas de tijolos. Atribui-se a uma crença religiosa, etc”.

Não há nada mais em desacordo com o verdadeiro espírito da nossa arquitetura colonial, que era verdade da cabeça aos pés, e o sr. José Marianno sabe perfeitamente disso.

Um edifício como a Escola Normal é como um bicho empalhado: parece que vive, mas não vive; parece que morde, mas não morde.

“Les pierres neuves, taillés dans de vieux styles sont des faux témois ». E ainda se fosse pedra !

Esse é o modelo apontado pelo sr. José Marianno. Mentira, mentira e mais mentira!

(COSTA, Lucio. Uma Escola viva de Belas Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1931).

Erro, mentira, falsificação. Eis como Lucio Costa se referia ao neocolonial. Tal engodo teria surgido da incompreensão do que fosse a verdadeira arquitetura, ou melhor, de sua economia construtiva – as “linhas perfeitas e puras”, escondidas, no caso da Escola Normal, sob um “manto de alvenaria inútil”. Aqui aparece a concepção da arquitetura coincidindo com a estrutura, sem mais nem menos. O que viesse ferir esse equilíbrio, esse “primitivo contorno”, esse espaço que era, no dizer de Costa, a pura expressão arquitetônica, seria simulação, pastiche. Na Escola Normal, os arcos, pilastras e frontões não integrariam a economia do edifício, mas afetariam sua funcionalidade e sua essência arquitetônica. O neocolonial seria fruto do desconhecimento de que a arquitetura norteava-se por uma economia, e de que, nas condições modernas, essa economia teria possibilitado à expressão arquitetônica, pela primeira vez na história, conformar-se plenamente à estrutura, realizando assim o sonho dos mais antigos construtores, que consistia em ver o espaço arquitetado resultar do esqueleto edificado. Na arquitetura moderna, a função definitivamente fazia a forma, e suas qualidades plásticas adviriam desse casamento. A economia arquitetônica dar-se-ia pelas inovações técnicas que cada época disponibilizava, não se limitando a parâmetros mesológicos, como queria José Marianno. Pela economia, que seria o manejo apropriado das técnicas construtivas e dos materiais, a mesologia poderia ser controlada, dominada e, enfim, transformada. Pela economia moderna, especificamente, o artefato arquitetônico ganharia status universal, podendo se

adaptar a qualquer tipo de território e de clima. Portanto, para os modernos, a mesologia não possuía um sentido fundamental, mas era uma variante a mais entre aquelas contidas no complexo campo econômico e tecnológico inerente ao saber arquitetônico.

Por fim (único ponto em que as periódicas divagações do sr. Marianno se justificam) embora os extraordinários aperfeiçoamento da técnica de construir já tenham removido inúmeros obstáculos, a “constante mesológica” continuará para alegria do sr. Marianno e para a minha própria alegria, a caracterizar os diversos tipos de arquitetura nas zonas tropical, temperada e fria.

Feia ou bonita, não importa, é nossa, é da nossa época (frase feliz do sr. Marianno).

-Cairemos na monotonia, na estandardização! Será a morte da Arte com A maiúsculo! Exclamam todos os “pompiers” da terra. E eu pergunto: a arte grega, que nós todos admiramos, a arte de Fídias, arte imortal, o que foi a arte grega senão uma pura e contínua estandardização?

Durante séculos repetiram-se as mesmas plantas, os mesmos frontões, as mesmas colunas. Tamanhos diferentes, lugares diversos e sempre repetindo, standard; sempre aperfeiçoando, standard; até ao Partenon, standard supremo.

E o gótico? O Luiz XVI?

Todo verdadeiro estilo é uma standardização, e o fato de estarmos encontrando um standard é sinal irrefutável de que estamos às portas de uma nova era, de um grande e genuíno estilo (COSTA, Lucio. Uma Escola viva de Belas Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1931).

Lucio Costa deixava claro que a mesologia seria uma “constante” no concerto geral da economia construtiva, e não seu núcleo definidor. A estandardização e simplicidade características dos prédios modernos ocorreriam naturalmente, como consequência necessária das imposições econômicas da modernidade, sendo, por isso, a marca própria de um estilo, não sinal de decadência artística. A economia figurava como o centro norteador da arquitetura. Em outras palavras, o fator econômico aparecia no discurso de Costa como paradigmático, da mesma maneira que o quadro mesológico, na argumentação de José Marianno. Tratava-se, portanto, de dois paradigmas disputando a autoridade sobre o mesmo tema ou saber, debatendo-se sobre as mesmas questões. O que se disputava não era a validade dessas questões, as quais vinham admitidas como válidas de antemão, ou seja, como pressupostas. O motivo da arenga estava na maneira como cada posição respondia ao “problema arquitetônico nacional”. A divergência ou a ocupação de posições distintas no seio de um mesmo campo discursivo ancorava-se em um acordo prévio, na convenção segundo a qual não se poderia questionar a legitimidade do problema

colocado sem prejuízo do discurso que se desejava estabelecer. Nem Lucio Costa, nem José Marianno, pensaria a possibilidade de um ecletismo tropical ou consideraria que categorias como brasilidade e tradição histórica poderiam não ser apropriadas à arquitetura – o que impediria em absoluto o discurso abordado de existir.

A discórdia vinha alicerçada sobre um fundo comum. Esse substrato era a condição para que as posições fossem delineadas e se combatessem. A diferença residia antes na relação entre duas tomadas de posição que se queriam exclusivamente paradigmáticas, uma em detrimento da outra, do que em princípios epistemológicos relativos ao saber arquitetônico. Nesse caso, não se questionava os atributos estruturais da arquitetura, sua independência em relação à ornamentação, suas potencialidades de ordenação espacial e social, etc., mas sim o modo como tais atributos deveriam ser agenciados – conforme este ou aquele paradigma. A diferença estava no modo como cada projeto, moderno e neocolonial, pretendia-se e mostrava-se paradigmático ou exemplar. Marianno enxergava o Solar de Monjope tão nacional quanto Costa considerava nacional o Ministério da Educação e Saúde. Ambos representavam exemplos *diferentes* de brasilidade. Mas o que significava exatamente ser paradigmático ou exemplar? Até que ponto economia e mesologia diferiam-se enquanto paradigmas de brasilidade? Ou, ao contrário, até que ponto posições conflitantes se solidarizavam face aos limites impostos pelo domínio discursivo de que faziam parte? Como se dava, enfim, essa relação de aproximação e distanciamento, anuência e desacordo, entre neocolonial e moderno?

Em livro bastante conhecido, Thomas Kuhn (2011) apresenta dois sentidos para paradigma: o primeiro, relativo ao conjunto de técnicas, modelos e valores compartilhados pelos membros de uma comunidade científica; o segundo, atinente ao caráter exemplar de “casos”, problemas ou fenômenos constitutivos de certo saber ou disciplina. No presente estudo, utilizamos o segundo sentido da palavra, isto é, não procuramos delimitar o âmbito de valores, técnicas e modelos de um campo epistemológico em suas diversas camadas histórico-discursivas, mas apenas mostrar como que os “casos” representados pela arquitetura neocolonial, como o Solar de Monjope, e aqueles representados pela arquitetura moderna, como o MES, pretenderam ser exemplos singulares do que seria a verdadeira arquitetura brasileira. Adotamos, então, o termo paradigma no sentido de exemplo, de

singularidade, daquilo que torna-se ou pode tornar-se exemplar, e não como conceito para designar o conjunto de práticas e de saberes que caracterizariam um regime discursivo mais amplo, uma época, ou “camada histórica”²¹⁶. Aqui, o paradigma é a formalização de um critério capaz de decidir sobre o válido e o falso, o aceitável e o impertinente; um “critério de verdade” (AGAMBEN, 2009b) que operou no interior de um domínio específico e visou responder ao “problema arquetônico nacional”.

A etimologia do grego *paradeígmata*, do qual advém paradigma, remete ao sentido de “pôr ao lado”, “colocar junto” e, sobretudo, “mostrar”, “expor”, ou seja, destacar uma coisa colocando-a ao lado de outra, distinguir uma coisa por meio da alocação lateral de outra²¹⁷. Aparecer, “mostrar”, seria a maneira como um objeto é colocado ao lado de outro diferente, em relação ao qual se destaca, é percebido. “Pôr ao lado” é a ação através da qual dois ou mais corpos são lateralmente expostos para que sejam vistos. Para ser exposta/distinta, a coisa apresentada deve ocupar, ao mesmo tempo, o mesmo plano de outra coisa que lhe é distinta, e vice-versa. A distinção surge desse coabitar entre dois elementos contrastantes. O paradigma aponta o que está ao lado. Tal é o sentido a que fazemos alusão. O paradigma refere-se à lateralidade e à simultaneidade da coisa exposta e de seu oposto, ou contraposto. O a-presentado é assim definido em *relação* à sua alteridade, ao que lhe é lateral (in-verso, re-verso ou di-verso). O paradigma é relação diferencial; ele se dá na posição de lateralidade e simultaneidade entre dois termos no mesmo plano (AGAMBEN, 2009b).

O exemplo é um desvio diferenciador que singulariza: atingimos o exemplo (paradigma) quando diferenciamos; mostramos algo quando o relacionamos a um sentido diferente, que normalmente não lhe concerne. Mostrar é exemplificar, movimento que relaciona e diversifica²¹⁸. O Solar de Monjope *mostrava* o que era arquitetura brasileira diferenciando-se, ou distinguindo-se, como uma construção singular em meio ao que se

²¹⁶ O que Michel Foucault (2008) chamaria de “formação discursiva”. O paradigma aqui empregado “é simplesmente um exemplo, um caso singular, que, graças à sua repetibilidade, adquire a capacidade de modelar tacitamente o comportamento e as práticas de pesquisa dos cientistas” (AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sur la méthode*. Paris: VRIN, 2009b).

²¹⁷ O prefixo *para* significaria “colocar ao lado”; já a partícula *ama* ou *ma* remeteria a um conjunto de coisas reunidas, misturadas, etc. Para a etimologia e o desdobramento da noção de paradigma, nos baseamos em Kuhn (2011) e, principalmente, em Agamben (2009b).

²¹⁸ Voltaremos a falar dessa ação diferenciadora do mostrar mais adiante.

considerava cosmopolita e eclético. O neocolonial mostrava-se único, portanto, ao apontar ao seu lado a existência de uma alteridade denominada ecletismo. Esta era a dinâmica de singularizar, generalizar e diferenciar operada pela ação paradigmática no caso do estilo defendido por José Marianno. Para a arquitetura moderna, o paradigma se efetivava em relação não somente aos edifícios ecléticos, mas também aos neocoloniais. Apontado como o oposto do moderno, o neocolonial passava a ocupar essa lateralidade em relação à qual a arquitetura de Lucio Costa conquistava a distinção que lhe garantiria o papel de monumento histórico.

Vimos que o neocolonial buscava ser o estilo que melhor se adaptasse às circunstâncias da vida moderna. Segundo José Marianno, o estilo tradicional não contrariava as exigências econômicas do presente. Essas exigências estariam submetidas ao quadro estável da mesologia. De modo que o neocolonial também se considerava moderno, tanto quanto a arquitetura de Le Corbusier assim se considerou. Para Marianno:

Em pleno século XX, no tumulto de uma vida febril, paralelamente com o aeroplano e o automóvel, não poderíamos pensar numa casa à moda daquela que faziam a felicidade tartigrada dos nossos avós.

Nós só podemos reviver um estilo arquitetônico se esse estilo puder representar e atender às exigências permanentes da vida moderna do instante, por assim dizer, universal que vivemos. (...)

A casa antiga era feita para ser habitada. Era atraente, acolhedora na sua largueza, discreta no seu aspecto de bonomia burguesa.

A casa moderna... não é feita para ser habitada, apesar do habite-se legal da edibilidade.

Procurai acomodar o interesse da vida social de hoje à noção clássica do conforto brasileiro (MARIANNO FILHO, José. Os Dez Mandamentos do Estilo Neo-Colonial aos jovens arquitetos. *Architectura no Brasil*, n.24, Rio de Janeiro, setembro de 1923, p.23).

As casas modernas não teriam sido feitas para serem habitadas, visto que não se adequariam à mesologia da nação. Dever-se-ia tomar o exemplo das casas antigas coloniais, não para copiá-las, mas para reinventá-las de acordo com as “exigências permanentes da vida moderna” (condições de um “instante universal”). Para Marianno, o que era tido como moderno não o era, ao passo que a arquitetura considerada antiga oferecia a possibilidade de se chegar a um estilo efetivamente moderno. É certo que nesse momento, começo da década de 1920, Marianno ainda não se referia à arquitetura corbusieriana, mas aos

bangalôs, chalés, palacetes que invadiam as capitais do país e que eram denominados modernos. De qualquer maneira, a crítica endereçada aos bangalôs serviria também, anos mais tarde, aos trabalhos de Warchavchik e Lucio Costa. O neocolonial viria mostrar que o moderno estava no antigo. O paradigma mesológico acabava reafirmando um dos preceitos mais básicos da arquitetura moderna: a perfeita integração da forma às necessidades materiais e econômicas da sociedade contemporânea. Ambas defendiam a arquitetura enquanto estrutura e condenavam a ornamentação. Mas o neocolonial o fazia por meio do paradigma mesológico, enquanto o moderno se fundamentava no paradigma econômico. O neocolonial, em um dos pontos-chaves de sua argumentação, acabava se *avizinando*, pondo-se ao lado, da fundamentação teórica da arquitetura que combatia. A arquitetura moderna também se avizinhava da neocolonial quando se justificava lançando mão de conceitos relativos à ordem espacial, ao purismo formal, à originalidade, etc. As figuras tectônicas que abundavam no discurso de José Marianno ocorriam com frequência no discurso de Lucio Costa, e os significados que apontavam, de permanência, ordem, sobriedade, elegância, simplicidade, força, autenticidade, recorriam em ambos os autores. Do mesmo modo, as unidades étnica, histórica e territorial apareciam no discurso tradicionalista e no discurso modernista. Tanto neocolonial quanto moderno teciam a mesma narrativa para explicitar aquele processo de formação da brasilidade, colocando-se como partes integrantes dessa tradição. Para neocoloniais e modernos, o estilo colonial servia de modelo inquestionável. Enfim, para uns como para outros, tratava-se de fazer renascer o fio condutor da história nacional e reconquistar, através da prática e do saber arquitetônicos, uma identidade esquecida.

Ao avizinhar-se do neocolonial, o moderno dele se distinguia; ao aproximar-se do fator econômico, o mesológico ganhava seus contornos, isto é, se distanciava enquanto singularidade. Os paradigmas se sustentavam por esta confrontação que conjugava distância e proximidade. Posto de outra forma, o discurso de José Marianno não desmerecia a dimensão econômica na arquitetura, mas não a considerava determinante, ou digna de ser problematizada. Para o neocolonial, a economia não era o problema, mas um dado a ser agenciado no momento de solucionar o problema; não se discutia a questão econômica porque não se tratava de uma questão, mas de uma evidência. Seria óbvio, portanto, que as

construções neocoloniais deveriam levar em consideração as exigências de conforto da modernidade. Mas não era esse o *diferencial*, o exemplar, que garantiria ao neocolonial sua autenticidade, identidade e seu lugar no concerto da tradição. O centro determinante, fundamental e organizador da perspectiva tradicionalista estava na natureza mesológica da arquitetura. Marianno não contraditava o fator econômico, as novas condições sociais, materiais e tecnológicas da modernidade, mas as compreendia moldadas, determinadas pelo cenário eterno do clima e do território²¹⁹.

Por seu turno, a arquitetura moderna deslocou a questão do mesológico ao econômico. O desvio operado pela perspectiva de Lucio Costa tornou a mesologia uma obviedade, não uma questão. O paradigma econômico, lateral ao paradigma mesológico, compreendia o meio, o território, o clima, como evidências a serem geridas dentro de seu sistema técnico construtivo. A economia poderia e deveria controlar esses fatores. Segundo a perspectiva moderna, a revolução da indústria teria liberado novas potencialidades plásticas e com elas a real possibilidade de modificar justamente aquilo que a mesologia não admitia: as condições consideradas naturais, de habitação, de trabalho, de transporte, de sentir, etc. A diferença entre os paradigmas de mesologia e de economia é que essa última seria capaz de controlar as influências do meio físico, fazendo da arquitetura obra independente das coações naturais, como uma segunda natureza, um organismo autônomo, uma verdadeira “máquina de morar”. A economia invertia os postulados da mesologia: enquanto esta última enxergava a técnica como permanente (as mesmas respostas para as

²¹⁹ Segundo José Marianno:

“De que nos serve então essa maravilhosa e decantada técnica moderna, se ela não nos vem em auxílio, se ao contrário, por incapacidade dos profissionais, essa técnica se volta inesperadamente contra nós? Que resta pois dessa aventura perigosa? Resta apenas a economia, obtida – é bem de ver – à custa do bem estar, do conforto e da comodidade da população.

Essa comédia arquitetônica vai acabar de um momento para outro. A população se deixou iludir pelo aspecto econômico da questão. Mas, é evidente que os arquitetos, e mestres de obras se esqueceram de dizer a seus clientes, que essa economia ia ser obtida à custa do conforto que eles aspiravam. Os arquitetos terão, portanto, forçosamente de retomar o assunto, equacionando-o, porém, de modo diferente. Si eu conseguir essa vitória estará vencedor o princípio pelo qual me estou desinteressadamente batendo. Se poderosas razões, de ordem econômica, excluem o modesto e desataviado estilo nacional, da competição com os outros estilos, que se escolha honestamente, sem o menor parti-pris, aquele que oferecer maiores vantagens. Mas, a qualidade de bem servir deve ser atendida em primeiro lugar. Mister se faz, mudar a técnica do problema, apresentá-lo de modo diferente. Examinemos as qualidades essenciais de cada estilo, o seu grau de adaptabilidade ao cenário mesológico nacional; a razão de ser de seus atributos; a lógica de seus detalhes. Depois de atendidas essas formalidades preliminares, apliquemos o critério econômico” (MARIANNO FILHO, 1943b, pp.70-71).

mesmas exigências), a primeira considerava o mundo aperfeiçoável pelo progresso científico – economicamente, o meio e o povo se adaptam à técnica, não o contrário, como ditava o pensamento mesológico²²⁰.

Um paradigma, ao mesmo tempo em que depende da lateralidade de outro, também pretende substituir esse outro, mudar o foco do discurso. O desejo de substituição ou deslocamento é inerente à atividade paradigmática. E tal desejo funciona como uma espécie de hierarquização conceitual: o que antes era tido como conceito definidor, centro axiológico a partir do qual se tentava equalizar uma questão, passa a sofrer a ameaça de outro conceito que se quer como o novo centro gerenciador do discurso. O candidato a substituo, entretanto, não nega os pressupostos do possível substituído. Os pressupostos de ordem, estrutura, origem, forma, brasilidade, historicidade, monumentalidade, entre outros, vigentes na fundamentação da arquitetura neocolonial, permanecem na prática discursiva da arquitetura moderna. O que se modifica é o centro conceitual que procura formalizar, apresentar ou tornar visíveis as formas imanentes a tais pressupostos. Se na posição tradicionalista, a economia ocupava lugar de obviedade integrada ao cenário mesológico, na perspectiva moderna, é a mesologia que passa a ser posicionada no papel de evidência. A mesologia torna-se, no paradigma econômico, um dado já compreendido, deixando de possuir poder explicativo.

O discurso da arquitetura brasileira se tencionava entre esses dois polos. E a tensão radicava no contraste: se na mesologia, os aspectos econômicos eram evidências, não alvos de questionamento, na economia tais aspectos ganhavam distinção ao tornarem-se paradigmáticos. Da mesma forma, as variáveis mesológicas não poderiam alcançar a distinção de exemplos sem antes serem evidenciadas no interior de um paradigma que não as problematizasse, mas apenas as aceitasse como dados.

²²⁰ O poder da técnica moderna de adequar a situação e não se adequar a ela, ou seja, de modificar condições que em outros contextos jamais seriam modificadas, fica patente quando Lucio Costa dá o exemplo do ar condicionado, que “neutraliza, e num futuro muito próximo, poderá anular por completo” os inconvenientes do calor. O ar condicionado seria um “complemento lógico da arquitetura moderna”. Costa fala também de materiais anti-ruído, que poderiam ser usados no levantamento das paredes, etc. Cf. COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura [1936]. In: XAVIER, 2003. Como frisava Warchavchik, “Em ciência como em política, em filosofia como em arte, todo o movimento moderno se baseia neste conceito: “economia”.” Cf. WARCHAVCHIK, 2006.

O paradigma retira a evidência de seu lugar central e inquestionável, a desloca, lhe conferindo diferença. No paradigma, a evidência aparece como sua própria alteridade. E essa alteridade, esse deslocamento, é a condição do seu aparecer. O paradoxo está em que, enquanto evidência, o óbvio não aparece, não é a-presentado, discutido, debatido, etc., mas aceito tacitamente. Esse deslocamento, esse retirar do centro e botar ao lado, em um centro potencial, é o resultado do exemplificar, que, no dizer de Giorgio Agamben (2009b), é ação complexa pela qual a parte re-apresenta o todo, e o singular indica o geral. Os elementos deslocados estão em constante movimento, deslocando-se uns em relação aos outros. O que importa aqui é pensar a relação entre os paradigmas, essa ação recíproca de retirar e pôr ao lado, de mostrar e distinguir. Através da exemplificação, a relação paradigmática abre margens a um domínio discursivo. Mediante essa diferenciação, o discurso continua a ser entretecido.

Com efeito, arquitetura moderna e arquitetura neocolonial diferenciavam-se ao colocarem-se reciprocamente como opostas, uma ao lado da outra, no mesmo campo. O campo discursivo se alarga, se espacializa, adquire consistência por meio desse jogo tenso de evidenciação e diferenciação, nessa constante reconversão de termos paradigmáticos. Desse modo, um paradigma aparece como assunto lateral do outro, como o outro diferenciado: o mesológico que desejava converter o econômico ao seu “partido”, o econômico que não se deixava incorporar, mas que queria substituir o mesológico; o mesológico como margem do econômico, e este como margem daquele; um procurando tornar óbvia a diferença do outro; cada qual, enfim, ocupando e defendendo seu “lado”. O paradigma é índice de diferença porque se constitui apontando ao que ele deixa nas margens, àquilo que permanece silenciado como evidente em suas enunciações. O exemplo incarnado pelo paradigma introduz um deslocamento no discurso, ativando-o, diferenciando-o, reproduzindo-o.

A diferenciação paradigmática não opera apenas na relação entre dois paradigmas, mas se dá também entre as formas engendradas pelo mesmo paradigma. Cada edifício neocolonial procurava ser o exemplo único de uma tradição mais ampla; cada obra da arquitetura moderna, a singular manifestação da arte universal de construir. Assim também para a arquitetura antiga: Ouro Preto, Diamantina, Sabará, São João del Rei e todas

aquelas cidades de Minas Gerais tidas como históricas visavam constituir expressões peculiares de um mesmo estilo, que as ultrapassaria e englobaria sob o título de “barroco mineiro”. Ministério da Educação e Saúde, Hotel de Ouro Preto e Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York eram paradigmáticos na medida em que referenciavam um domínio maior (a arquitetura moderna brasileira) e, ao mesmo tempo, apresentavam formas irredutíveis umas às outras. Ser paradigmático é, pois, poder referenciar um plano onde coabitam expressões heterogêneas; particularizar-se enquanto objeto único, mas, simultaneamente, participar de uma identidade compartilhada. Em suma, ser paradigmático ou exemplar é tornar-se referência, alcançar o mesmo a partir do diverso (AGAMBEN, 2009b).

Por ocasião da construção do MES, multiplicaram-se as críticas à arquitetura moderna nos periódicos cariocas. A obra se prolongou por quase nove anos, sendo inaugurada apenas em outubro de 1945. A demora gerou muitas dúvidas sobre a viabilidade econômica da nova técnica construtiva. Além do mais, as críticas ressaltavam a forma do ministério como artisticamente decadente. Os ataques ao novo palácio ministerial acabavam abrangendo a arquitetura moderna como um todo²²¹. Desse modo, o paradigma econômico era colocado em cheque enquanto fundamento arquitetônico. Como de praxe, José Marianno não perdia a oportunidade de se pronunciar. Sua crítica continuava ferina:

Não há argumentos capazes de convencer esse grupo de arquitetos “novidadeiros” de que o emprego de novos materiais e as maravilhas da técnica moderna precisam ser condicionados ao nosso ambiente mesológico. Inda outro dia, o arquiteto Oscar Niemeyer, tido como suboráculo da corrente de Le

²²¹ O jornal carioca *O Imparcial* noticiava a novidade da arquitetura moderna nos seguintes termos:

“As construções novas contam-se aos milhares em todos os distritos. A febre tornou-se contínua, pois não indica que maior número de construções surgirá. Desse surto um mal parece não ter cura – o da anarquia arquitetônica.

À parte de projetos que revelam arte e bom gosto, grande número constitui uma afronta aos nossos foros de cidade civilizada. A maioria das fachadas é um atentado à arte. Os aleijões, os mostrengos, os caixões antiestéticos, exóticos, aberrantes invadem os mais belos logradouros. O novo bairro da esplanada do Castelo já apresenta diversos “mastodontes” de concreto armado. Dois deles deveriam ser expressões de cultura. O palácio do Ministério da Educação e o edifício da ABI. Não passam, porém, de horrorosos frutos de exibicionismo extravagante, introduzindo estilos que por todos os observadores são repelidos, mas não o foram pelos censores de fachadas. O palácio de Educação e Saúde é um imenso poleiro, com uma cauda de pavão. O da ABI mais parece uma sinagoga de judeus, que se votaram ao repúdio do ar, da luz, da liberdade...” (Anarquia Arquitetônica. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 7 de janeiro de 1939). Sobre a repercussão na imprensa do MES e das primeiras edificações da arquitetura moderna no Brasil ver: LISSOVSKY, 1996.

Corbusier entre nós, fez a apologia das fachadas envidraçadas, sustentando a curiosíssima tese de que o excesso de luminosidade produzido pelas extensas aberturas pode ser corrigido por meio de dispositivos protetores dos raios solares (brise-soleil). E cita o caso específico do Ministério da Educação, cujas fachadas anterior e posterior são cobertas de uma rede de dispositivos compostos para rechaçar os raios solares. Mas como os brise-soleil são solicitados exclusivamente pelas grandes superfícies envidraçadas, não seria mais lógico, e prudente, não usar esse processo? Haverá necessidade, num país tropical de alto índice de luminosidade como o nosso, compor paredes e janelões envidraçados, para que o sol e o calor flagelem os habitantes? Ao invés de vidro, se o arquiteto se quisesse apoiar na experiência mulçumana (...). usaria simplesmente adufas, o que evitaria por certo o uso de brise-soleil. Se o inimigo a combater é o sol, não se compreende que o arquiteto use o vidro para combatê-lo, e depois os brise-soleil para lutar com o vidro. A conclusão a tirar é que a preocupação do arquiteto não foi distribuir com equidade a luz de que necessitava o edifício, mas dar-lhe luminosidade excessiva, exclusivamente para pôr em prática seu engenhoso sistema de brise-soleil em séries horizontais. Ora, criar voluntariamente uma dificuldade, pelo prazer exclusivo de vencê-la, é uma prática danosa para os que pagam a construção e pouco recomendável para o arquiteto que a executa. É como se um indivíduo, tendo recebido de presente uma caixa de ampolas de soro anticrotático do Instituto de Butantã, se julgasse obrigado a comprar várias cobras cascavéis, para ter a oportunidade de provar a eficiência da vacina (MARIANNO FILHO, José. Arquitetos novidadeiros. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 5 de julho de 1944).

Marianno aproveitava a crítica ao novo palácio de Capanema para questionar um dos princípios mais importantes da arquitetura moderna: a noção de funcionalidade.

No edifício do Ministério da Educação, todo o pavimento térreo é vazio, e sem função determinada. É uma espécie de sala de pas perdu, de onde emergem as colunas destinadas a suportar o caixotão envidraçado onde funcionam as dependências do ministério. De sorte que, para que se processe um papel qualquer, o interessado terá de usar os elevadores. Portanto, a função do pavimento térreo é não funcionar. Por sua vez, as baterias de closets foram alocadas de encontro às paredes laterais dos diversos pavimentos, que, como sabemos, não possuem aberturas de espécie alguma. Se num edifício colonial, mesmo dos mais desprezíveis, se verificasse um fato idêntico, os antitradicionalistas desancariam os broncos “mestres de obras” de antanho. Os depósitos de água foram colocados sobre a cobertura do edifício, expostos por conseguinte aos raios do sol. No verão, possuirá o original edifício água morna, sem aquecimento direto, o que não deixa de ser uma vantagem. As fachadas anterior e posterior são envidraçadas, o que obrigou os construtores a idear um sistema de brise-soleil protetor. Como vemos, não existe um detalhe construtivo recomendável, e muito menos capaz de justificar o apelido dado a essa arquitetura, que se procura impor mais pela originalidade do que pela utilidade (MARIANNO FILHO, José. Pode ser tudo menos tropical. *Folha Carioca*, 26 de julho de 1944).

A “lógica” e a “prudência”, para Marianno, respondiam ao paradigma mesológico, conforme o qual o arquiteto deveria adaptar a técnica a fatores naturais fixos. As formas arquitetônicas se amoldariam aos ventos, ao sol, às chuvas, à morfologia do território, compondo, de acordo sempre com a herança haurida à tradição mourisca milenar, o quadro estável da brasilidade. A natureza ditava a composição arquitetônica. Esta seria como que a extensão natural, “lógica”, do engenho humano diante das necessidades de conforto e proteção. Consequentemente, as fortes chuvas demandariam a cobertura em telhas onduladas e telhado inclinado, de preferência de quatro águas; o calor intenso requereria o pátio interno, o azulejo e o alpendre; a luminosidade tropical clamaria pelos muxarabis, adufas e/ou gelsias. Em face dessas “realidades absolutas”²²², de que nos falava o intelectual carioca, inúteis seriam o *brise-soleil* e as superfícies envidraçadas das construções modernas. Marianno via estes elementos modernos como supérfluos²²³.

Mas a lógica da arquitetura corbusieriana era outra. A questão para os arquitetos modernos era encontrar expressão plástica apropriada aos novos materiais, e seria essa expressão que garantiria de *per se* a utilidade social da construção. Os novos materiais reclamavam uma forma-função que seria a plena realização da técnica arquitetônica, o espaço puro, perseguido pelos mais antigos construtores desde as mais remotas épocas. Ao novo espaço corresponderia um novo tempo, uma nova sociedade.

Tendo em mente os ataques que o Ministério da Educação e Saúde vinha sofrendo por conta dos altos custos de sua construção, Lucio Costa escreveu um informe a Gustavo Capanema onde justificava os preços exigidos. Costa defendia os esforços do

²²² MARIANNO FILHO, José. Pode ser tudo menos tropical. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro, 26 de julho de 1944.

²²³ Na década de 1930, José Marianno publicou alguns artigos em que criticava as escolas municipais construídas no Rio de Janeiro em estilo moderno por conta da reforma educacional liderada pelo ministro Anísio Teixeira. Para Mariano:

“As Escolas Municipais, vazadas em estilo “pão duro”, por ordem e conta de Anísio Teixeira, poderão agradar particularmente ao inspirador dos projetos, ou ao interventor que as aprovou de cruz, mas elas não poderão prestar à população infantil das escolas os benefícios que seria justo delas esperar. As grandes aberturas que surgiram nos países sombrios da Europa, especialmente para aumentar a área interna de insolação (partido oposto ao colonial) são de todo contra-indicadas para o nosso país, cuja excessiva luminosidade deveria obrigar o arquiteto a lhe dominar o ímpeto, criando peças de sombra e agasalho (alpendres, logias, etc.) ou fazendo coar a luz através de adufas à moda oriental. As plantas das escolas se deveriam uniformemente desenvolver em torno de um pátio central (impluvium) densamente ensombrado, de sorte que, durante o recreio, as crianças se possam entregar aos jogos infantis, protegidas contra a ação escaldante dos raios solares” (MARIANNO FILHO, 1943a, p.27).

governo em erguer o novo ministério tendo em vista a “nobreza de intenção revelada nas proporções monumentais da obra e na simplicidade e boa qualidade do seu acabamento”. Estava em pauta a defesa da arquitetura moderna de modo geral. Para o arquiteto:

Na construção de edifícios públicos de significação não apenas utilitária, mas também representativa, não se deve ter em vista “principalmente” a economia, senão, antes do mais, a necessidade de traduzir de forma adequada a ideia de prestígio e dignidade logicamente sempre associada à noção de coisa pública. (...) É que a maioria dos nossos modernos edifícios públicos, sr. ministro, além de serem destituídos de qualquer significação como arquitetura, apresentam acabamento muito inferior ao mínimo universalmente admitido como tolerável, mostrando assim, da parte dos que, com a melhor das intenções, os planejaram e construíram, uma incompreensão fundamental do verdadeiro sentido que tais obras deveriam ter e do que elas realmente representam para o patrimônio nacional. (...)

Ainda não existe, com efeito, nem na Europa, nem na América ou no Oriente, nenhum edifício público com as características deste agora em vias de conclusão. (...). O fato, entretanto, é que, neste caso, não estamos, sr. ministro, a imitar aqui o que já se fez em outros países, nem tampouco a improvisar coisa alguma. Estamos simplesmente a aplicar, com consciência, os princípios reconhecidos pelos arquitetos modernos do mundo inteiro como fundamentais da nova técnica de construção, muito embora nenhum governo ainda os tivesse oficialmente adotado em obras de tamanho vulto.

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

Outro motivo que faz elevar o preço da construção é a importância nela atribuída às obras de arte: pintura e escultura. Não se compreenderia, na verdade, que o ministério a cujo cargo estão a proteção e o desenvolvimento das artes plásticas no país se abstivesse de, na construção do edifício destinado à própria sede, apresentá-las condignamente (Informe de Lucio Costa a Gustavo Capanema de 27/10/1939. Apud, LISSOVSKY, 1996, pp.164-165).

Aqui aparece uma relativização do critério econômico na perspectiva moderna: em se tratado de edifícios públicos, como dizia Lucio Costa, o aspecto monumental deveria sobressair sobre os demais. Não importava os custos que a obra demandasse, tamanho era seu significado à tarefa de reconstituição do estilo nacional. A significância do MES como monumento entre monumentos, antigos ou modernos, era maior que preocupações pecuniárias e utilitárias. A economia do palácio Capanema estaria baseada nesse propósito de nobreza e distinção inerente aos prédios públicos. Tratava-se antes de uma economia simbólica, uma economia do paradigma, capaz de efetivar no concreto armado a dignidade

histórica que a arquitetura de edifícios públicos deveria alcançar. O orçamento necessário à construção de uma referência ultrapassava as receitas “apenas utilitárias”. Dentro dessa economia, não se deveria medir esforços: todo gasto seria pouco para se atingir a originalidade própria que um palácio de tal magnitude solicitava. Traduzir o prestígio em forma arquitetônica, essa era a missão do novo prédio ministerial. O “verdadeiro sentido” do MES consistiria em sua originalidade, universalidade e brasilidade. Quanto custaria a construção de tão grandioso exemplo? Para Lucio Costa, a questão não se colocava, já que o MES seria marco inestimável na história da arquitetura contemporânea, referência não apenas para a tradição local, mas para os povos do mundo todo.

Entretanto, as dúvidas continuavam. No caso do Brasil, a arquitetura moderna seria pouco econômica? O neocolonial era economicamente mais viável que a arquitetura moderna? O critério econômico acabaria, paradoxalmente, empobrecendo o aspecto estético da construção? Em que consistia, especificamente, tal critério? E até que ponto esse critério contraditava o paradigma mesológico?

Como vimos nos dois primeiros capítulos, o neocolonial não procurava ser cópia do antigo, mas a versão moderna da tradição. A concepção de José Marianno se queria tão atual quanto se considerava atual a arquitetura de Lucio Costa. Modernos e tradicionalistas se criticavam muitas vezes usando os mesmos argumentos, invertendo e deslocando seus conceitos. Por diversas oportunidades, José Marianno chamou os projetos modernos de reacionários (MARIANNO FILHO, 1943b), revertendo a alcunha que ele mesmo recebia quando Lucio Costa o taxava de “passadista”. O termo “futurista”, empregado por Marianno para referir-se aos trabalhos dos arquitetos modernos, significava pastiche, modismo, falsidade, atributos também utilizados por Costa para desmerecer a arquitetura neocolonial. Nesse debate, as posições trocavam de lugar regularmente: o moderno tornava-se indício de decadência, e o neocolonial, de progresso, e vice-versa. A pretensa revolução do moderno ganhava, no dizer de Marianno, ares de reacionarismo, enquanto que a singularidade reivindicada pelos tradicionalistas não passava de um equívoco segundo Lucio Costa.

Ambas as posições gravitavam em torno das mesmas expectativas – restabelecimento de uma ordem arquitetônica enquanto recuperação da identidade nacional

– e partiam dos mesmos pressupostos – arquitetura como estrutura, passado colonial como cânone, preocupação de mapear e proteger o patrimônio arquitetônico do país, etc. O que se mantinha desse debate era a evidência de que o Brasil possuía sua arquitetura e tradição próprias. Por conta da divergência entre as posições representadas por Marianno e Costa, um domínio discursivo ia se constituindo. E esse domínio mostrava que os paradigmas mesológico e econômico obtinham seus sentidos ao colocarem-se um ou lado do outro, no mesmo espaço, relativizando-se. A potencialidade de sentido inscrita em ambas as perspectivas advinha de sua contraposição no mesmo tecido discursivo. O mesológico era o outro do econômico, e vice-versa. Mas era justamente essa alteridade, esse desvio, que abria margem para se falar em mesologia ou economia enquanto fundamentos do saber arquitetônico²²⁴.

Assim, um tecido discursivo ia sendo confeccionado. Referimo-nos a discurso como um tecido cerzido por enunciações e práticas que se querem exemplares, distintas, significativas. Ocorre que – dialogando com Gilles Deleuze (1974) – tais enunciações e práticas não seguem um padrão coerente de sentido, mas estão expostas ao potencial polissêmico, às inúmeras possibilidades oferecidas pelo plano. No discurso da arquitetura brasileira, recorreram desvios, inversões e ambiguidades de sentidos que, à primeira vista, eram tidos como definitivos. Não foram poucas as vezes que o predicado econômico sofreu tais inversões. Ora significando virtude plástica, ora decadência estilística; ora legitimando uma prática, ora sendo considerada dificuldade intransponível, a arquitetura moderna oscilava de sentido. Dependendo de materiais caros, muitos dos quais não eram fabricados

²²⁴ Quando aqui falamos em alteridade, em neocolonial como o outro do moderno, e vice-versa, pensamos na filosofia de Jacques Derrida, mais precisamente em sua noção de *différance*. Em francês, diferença se escreve *différence*, com “e”. Derrida propõe o termo *différance*, com a letra “a”, que remeteria não exatamente ao que é diferente, como uma coisa que é diferente de outra, mas ao ato de diferenciar inscrito na significação mesma da coisa posta, ou significada. Digamos, nessa chave de leitura, que, sendo significado, o moderno estaria já indicando aquilo que ele não é, sua *différance* (nos modos de uma arquitetura neocolonial, por exemplo). A mesmidade ou identidade de um objeto é o efeito daquilo que ele não é: o efeito de uma *différance*. Segundo Derrida, “a diferença (tradução para o português de *différance*) é o que faz com que o movimento de significação não seja possível a não ser que cada elemento dito ‘presente’, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo (...). É necessário que um intervalo o separe do que não é ele para que ele seja ele mesmo (...)” (DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991, p.45). Não cabe aqui entrar nos detalhes de questão tão complexa. Apenas assinalamos certa afinidade entre a noção de *différance*, de Derrida, e a noção de paradigma que tentamos desenvolver. Voltaremos a falar da tensão entre o mesmo e o diverso no embate entre neocolonial e moderno, e da correlata potencialidade semântica que tal disputa implicava.

no país e por isso deveriam ser importados, e diante da escassez de mão-de-obra especializada nos novos métodos construtivos, a arquitetura moderna tonava-se com frequência um grande problema. (O concreto armado, por exemplo, era artigo bastante caro). Em contrapartida, para muitos, as casas neocoloniais eram mais econômicas, tendo em vista que os materiais exigidos, pedra e tijolo principalmente, eram acessíveis, e os arquitetos e mestres-de-obras já estavam familiarizados com estas construções²²⁵.

Em 1941, Lucio Costa publicou, no quinto volume da *Revista do SPHAN*, artigo intitulado “A arquitetura jesuítica no Brasil”, no qual ele narra a formação da tradição arquitetônica brasileira. Esse texto apresenta uma espécie de reescritura da narrativa evocada primeiramente por Ricardo Severo e depois por José Marianno. De acordo com Costa, o conteúdo histórico e a identidade de qualquer povo surgem atrelados ao fenômeno arquitetônico. A arquitetura seria vetor do tempo, distintivo privilegiado das épocas e das nações. Para Costa, a arquitetura jesuítica representava o início da arquitetura nacional propriamente dita, isto é, de um estilo autônomo e distinto dos modelos reinóis. Aqui, o autor reproduz noções centrais à narrativa de Marianno e Severo, vendo na arquitetura jesuítica um marco de origem. Como nossos primeiros monumentos, tal arquitetura constituiria a prova de que uma tradição com características típicas existia. Nesse artigo, Lucio Costa fez o que José Marianno e Ricardo Severo não se cansaram de fazer: recorreu às supostas origens da arquitetura nacional para justificar seu projeto de Brasil, ou seja, tentou explicitar a origem da nação ao narrar o processo de formação de uma linguagem arquitetônica própria.

²²⁵ Segundo depoimento do arquiteto Amador Cintra do Padro, formado na Escola Politécnica da USP, e profissional desde começo da década de 1920,

“...era mais fácil construir tradicional do que moderno. A mão de obra de que dispúnhamos já estava acostumado ao tipo de construção anterior, que exigia menos detalhes... Naquela ocasião, para aquilo que era complementar na construção, recorriamos às oficinas existentes. As oficinas tinham várias fôrmas, já executadas, e nos valíamos do existente.

...a construção moderna era mais trabalhosa. Era mais por comodismo que preferia a outra, a tradicional... Porque o moderno começou a entrar com o concreto armado; era necessário fazer o projeto completo do concreto. E quando se pegava o serviço, era necessário ensinar os operários a dobrar o ferro, a fazer estribo, enfim, a fazer a estrutura” (Depoimento colhido por Sylvia Ficher. Cf. FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 2005, p.209).

Vale lembrar que, para construir suas primeiras casas modernistas, Warchavchik improvisou uma oficina para fabricar esquadrias de ferro, luminárias e móveis modernistas uma vez que não havia no Brasil fábricas que fabricassem esses objetos (LIRA, 2011). Até meados da década de 1940, a arquitetura moderna enfrentou enormes dificuldades no que diz respeito aos materiais requeridos em suas construções (BRUAND, 2008).

Ora, as transformações por que passou a arquitetura religiosa, juntamente com a civil, durante esse longo período, obedeceram a um processo evolutivo normal, de natureza, por assim dizer, fisiológica: uma vez quebrado o tabu das fórmulas neoclássicas renascentistas, gastas de tanto se repetirem, ela teria mesmo de percorrer –independentemente da existência ou não da Companhia de Jesus – o caminho que efetivamente percorreu, até quando o Barroco, por sua vez impossibilitado de renovação, teve de ceder o lugar à nova atitude classicista e já o seu tanto acadêmica de fins do século XVIII e começo do XIX. (...)
...apesar das mudanças de forma, das mudanças de material e das mudanças de técnica, a personalidade inconfundível dos padres, o “espírito” jesuítico, vem sempre à tona: – é a marca, o cachet que identifica todas elas e as diferencia, à primeira vista, das demais. E é precisamente essa constante que persiste sem embargo das acomodações impostas pela experiência e pela moda – ora perdida no conjunto da composição, ora escondida numa ou noutra particularidade dela – essa presença irreduzível e acima de todas as modalidades de estilo porventura adotadas, é que constitui, no fundo, o verdadeiro “estilo” dos padres da Companhia (COSTA, Lucio. A arquitetura jesuítica no Brasil. *Revista do SPHAN*, nº 5, Rio de Janeiro, 1941, pp.9-10).

Conforme Lucio Costa, a unidade, padronização ou coerência estilística da arquitetura jesuítica garantiria sua autenticidade e, portanto, seu pertencimento à tradição brasileira. Costa considerava a história como processo de amadurecimento técnico e material de uma potencialidade arquitetônica prescrita nos mais antigos estilos; essa verdade construtiva ou estrutural estaria presente, em maior ou menor grau, nos estilos que referenciam as épocas remotas, “apesar das mudanças de forma, das mudanças de material e das mudanças de técnica”. Desse modo, os estilos iriam se sucedendo em uma escala evolutiva e sua sucessão demarcaria etapas históricas. A arquitetura estaria sempre em direção ao progresso técnico, acompanhando a evolução da sociedade. Para Costa, poder-se-ia generalizar essa “personalidade inconfundível”, intacta às influências da moda, como um enunciado válido para qualquer estilo que traduzisse em sua forma a economia de sua época, isto é, a modernidade de sua época. O moderno enquanto sistema construtivo estaria latente em todas as épocas no modo de uma “presença irreduzível”. Costa considerava o Barroco, por exemplo, não como decadente, mas como renovação genuína. O Barroco, nessa chave de leitura, fora moderno em sua época como seriam modernas as casas de Warchavchik ou as curvas de Niemeyer.

Como José Mariano e Ricardo Severo, Lucio Costa via na arquitetura jesuítica a origem da arte de construir nacional. As linhas dessa arquitetura indicavam as

características originais e eternas da tradição, aquele estilo simples, modesto, sóbrio, já que “as dificuldades locais impunham mesmo à nossa arquitetura um certo comedimento”. Tratava-se antes de uma arquitetura dotada de verdade construtiva do que de nobreza artística. Repercutindo a fala de Marianno, Lucio também entendia que o valor arquitetônico sobrepujava o valor artístico no caso da arquitetura brasileira²²⁶. Fosse na perspectiva tradicionalista, fosse na moderna, o discurso da arquitetura brasileira reconhecia no passado colonial a fonte da brasilidade. O estilo legado pelos jesuítas e aquele que passou a ser conhecido como “barroco mineiro”, em especial, tornavam o passado visível. A questão da tradição interrompida, e silente por mais de cem anos, também era comum a tradicionalistas e modernos. Para estes, os edifícios ecléticos denotavam o período de crise por que passava a nação e sinalizavam à necessidade de fazer renascer a arquitetura autêntica. O lapso que separava o presente do passado colonial possuía, na narrativa de Lucio Costa, o mesmo papel que adquiria na voz de José Marianno: por meio da exposição desse período de decadência, a antiguidade e a modernidade nacionais poderiam ser cogitadas. A época dos pastiches operava pelo contraste, como divisor de águas. A partir desse hiato, se poderia reconhecer o passado e o presente da típica arquitetura brasileira. Neocolonial e moderno se auto-proclamavam exemplos do renascimento tupiniquim, e a imagem de um renascimento artístico e arquitetônico dependia desse intervalo que distanciava o atual do antigo.

O conceito de história evolutiva era ponto pacífico no debate sobre arquitetura brasileira. A ordem formal e temporal que se desejava seria consequência inexorável do progresso da história. Mais dia, menos dia, essa ordem desabrocharia do seio da terra na forma de arquitetura autêntica, despertando de seu sono secular. A crise estava próxima do fim²²⁷. E o que adviria desse fim era o começo de uma nova era: novo tempo para a nação

²²⁶ “Vê-se, pelo exposto, que a arquitetura da Companhia, no Brasil, foi quase sempre inimiga dos derramamentos plásticos, despreziosa, muitas vezes pobre, obedecendo, em suas linhas gerais, a uns tantos padrões uniformes. E se devêssemos resumir, numa só palavra, qual o traço marcante da arquitetura dos padres, diríamos que foi a sobriedade” (COSTA, Lucio. A arquitetura jesuítica no Brasil. *Revista do SPHAN*, nº 5, Rio de Janeiro, 1941, pp.42-43).

²²⁷ Em agosto de 1926, foi oferecido um banquete a José Marianno no Copacabana Palace para festejar sua nomeação como diretor da ENBA. Nessa ocasião, Marianno fez um pronunciamento para agradecer aos convivas a homenagem. Em seu discurso, ele dizia:

que teria sua marca distintiva nas curvas dos frontões neocoloniais ou na esbelteza das lâminas de concreto.

Para Marianno como para Lucio Costa, a mudança seria constitutiva do tempo histórico. Ao mudarem, as épocas gerariam novas épocas e seria por meio dessa cesura que se solidificaria a tradição. A história preservaria na própria ruína uma zona de integridade; domesticaria o perigo da própria dissolução livrando de seu evoluir aquela porção que às vezes emergiria com o nome de contingencial, caótico, anormal, estranho, etc. Nesse evoluir, as formas passadas cederiam lugar às presentes para ganharem seu lugar na história. Embora já não vivesse mais, o passado se consagraria por ser distinto do presente e por pertencer a uma natureza pretérita. O passado seria permanente enquanto antiguidade, quando deixaria de ser presente para tornar-se, justamente, passado. A mudança não pulverizaria aquela essência temporal que concederia a cada época obras únicas e memoráveis. Passado, presente e futuro conquistariam sua permanência por conta mesmo da tradição que reproduz e modifica a história.

A expectativa de que o futuro os julgaria motivava as ações e discursos de tradicionalistas e modernos. Os edifícios que ergueram traziam sempre essa pretensão de serem marcos memoráveis, monumentos de uma época cuja significação as gerações vindouras saberiam valorizar. Lucio Costa imaginava-se no papel de um “arqueólogo futuro” a quem fosse dado estudar as ruínas da década de 1930. O valor histórico que a arquitetura moderna brasileira buscou se conectava à riqueza semântica desta metáfora. O

“Tenho sido insistentemente acusado de querer implantar o estilo colonial na arquitetura brasileira. Ora, eu não quero implantar o que já está naturalmente implantado. Meu trabalho consiste apenas em acomodar a arquitetura tradicional brasileira ao século em que vivemos. O chamado estilo colonial precisa ser situado no ambiente em que floriu. O que se pretende agora é retomar o contato com a nossa arte esquecida. (...).

A arquitetura que nos coube por fatalidade histórica – porque a história é inexorável – tem como a nossa língua a sua radical peninsular do outro lado do atlântico. Mas foi ao contato de nossa terra, sob o influxo da raça em formação que ela adquiriu individualidade própria. A arquitetura brasileira há de realizar, no século, a missão que o estilo colonial realizou no século respectivo. Nada nos obriga hoje a aceitar uma arte que não corresponda integralmente às necessidades do momento que vivemos.

De resto, nenhum estilo jamais se antecipou à sua própria época. Se todas as arquiteturas obedecem ao princípio de adaptação a novas exigências de ordem estética ou social, por que a nossa arquitetura tradicional deverá anquilosar-se nas formas rudes do século XVII?

A linguagem que hoje falamos não é aquela que falavam os nossos avós. Aqui, em contato com a raça nova, sofrendo influências étnicas, ela teve de evoluir para continuar a ser o instrumento do comércio intelectual entre os homens” (Banquete a José Marianno Filho. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 71, julho de 1926).

trabalho do “arqueólogo futuro” nortear-se-ia pelo seguinte lema: tão histórica, singular e monumental quanto a arquitetura pretérita, deveria ser a arquitetura do presente. Não era outro o propósito de José Marianno, que também desejava fundar um estilo arquitetônico autêntico e fazer ressurgir a suposta tradição esquecida. Foi também como “arqueólogo futuro” que o mestre do tradicionalismo concebeu seu projeto de arquitetura brasileira.

Mesologia e economia concebiam a história, portanto, como tempo-espaço ordenado, autêntico, necessário. Entrar para a história – como pretendia as arquiteturas neocolonial e moderna, a primeira pelo Solar de Monjope, a segunda pelo MES – era entrar nessa ordem autêntica, o tempo próprio da nação. Para modernos e tradicionalistas, antiguidade e modernidade participavam da mesma natureza temporal: o antigo fora moderno em seu tempo, como o moderno será antigo futuramente. Ambas as instâncias denunciavam o espírito do tempo histórico em seu manifestar ininterrupto – integravam em si o belo, o significativo, o verdadeiro. As posições representadas pelos paradigmas mesológico e econômico mantinham o pressuposto de uma verdade insofismável, não passível de discussão: a evidência da tradição arquitetônica nacional, a certeza de que essa tradição realmente existia. Tal era a referência que compunha o acordo comum em torno do qual se dava o dissenso. A contenda nunca feria essa verdade, que deveria permanecer intacta para que os enfrentamentos prosseguissem²²⁸.

A tensa relação entre neocolonial e moderno gerava sentidos em constante movimento, os quais se cruzavam, se atravessavam, como fios de um tecido. Nesse plano, poderíamos seguir da mesologia à economia e ver essa última fagocitar a primeira em seu sistema teórico. Porém, como qualquer tecido, poderíamos fazer o caminho inverso, trilhar outro sentido, da economia para a mesologia, e flagrar nesta o núcleo de onde derivaria aquela. Poderíamos, ainda, seguir direções inusitadas, vendo sentidos tão diversos quanto diversas fossem as possibilidades enunciativas abertas pela relação entre tradicionalistas e modernos. A mesologia não possuía, ela mesma, uma economia? Não haveria uma economia mesológica? E seria improcedente ver no paradigma moderno uma espécie de ordenação mesológica, como que uma mesologia econômica? Não era nesse sentido que

²²⁸ Ou seja, “a existência de um tema num discurso acarreta sempre a existência de acordo, de cumplicidade prévia dos interlocutores” (DUCROT, Oswald. *Princípios de semântica linguística (dizer e não dizer)*. São Paulo: Cultrix, 1977, p71).

Lucio Costa concordava com José Marianno²²⁹? Estas trocas não apenas ocorriam com frequência, mais que isso: eram elas que sustentavam o domínio discursivo da arquitetura nacional. O que vai determinar a proeminência momentânea de um paradigma sobre o outro é o modo como cada um tentará compreender o outro, deslocando-o de seu posto de conceito explicativo para submetê-lo ao papel de obviedade.

Conforme observa Giorgio Agamben (2009b), a ação paradigmática garante o jogo do mesmo e do diferente na constituição do campo discursivo. Por meio dela, as posições preservam pressupostos em comum ao mesmo tempo em que se contrapõem. Com efeito, para que o domínio persista, pressupostos gerais devem ser compartilhados pelas posições em confronto. Devido ao litígio entre Costa e Marianno, mantinha-se uma atividade discursiva que produzia sentidos sobre arquitetura brasileira e identidade nacional. O embate entre os paradigmas econômico e mesológico tornava evidente ao menos a certeza, aceita por ambas as partes, de que uma arquitetura brasileira existia, ou então, de que o Brasil possuía um patrimônio arquitetônico digno de ser protegido. Restava saber qual seria a melhor resposta ao problema colocado. No mais, quem duvidaria da brasilidade de uma cidade como Ouro Preto? Quem questionaria à arquitetura jesuítica seus predicados nacionais? As diferenças entre neocolonial e moderno se processavam em torno dessa evidência maior.

3.2. A imagem vernacular

Em junho de 1925, teve lugar na cidade do Rio de Janeiro, o IV Congresso Pan Americano de Arquitetos. O simpósio, realizado no Teatro Municipal e no Palácio das Festas da Exposição de 1922, reunia profissionais do Brasil, Uruguai, Argentina e Paraguai, e tinha como objetivos principais discutir a regulamentação da profissão de arquiteto, do ensino especializado, dos concursos para obras públicas, das políticas de proteção do

²²⁹ “Por fim (único ponto em que as periódicas divagações do sr. Marianno se justificam) embora os extraordinários aperfeiçoamento da técnica de construir já tenham removido inúmeros obstáculos, a “constante mesológica” continuará para alegria do sr. Marianno e para a minha própria alegria, a caracterizar os diversos tipos de arquitetura nas zonas tropical, temperada e fria” (COSTA, Lucio. Uma Escola viva de Belas Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1931).

patrimônio arquitetônico e do planejamento urbano. Nestor de Figueiredo presidiu o comitê executivo e Christiano Stockler das Neves era o vice-presidente. O evento ficou marcado pela participação de José Marianno, que, com palestras entusiasmadas, divulgou suas ideias e ganhou a simpatia dos participantes. O congresso contou com a exposição de projetos modernistas, assinados por Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho, e dos planos de remodelação do Rio de Janeiro, São Paulo e Natal, de autoria de Alfred Agache, Prestes Maia e Carmen Portinho respectivamente. Mas, ao final, foram premiadas as teses de José Marianno, José Cortez e Ângelo Bruhns, todos expoentes do movimento tradicionalista²³⁰. O certame passou a ser reconhecido como a vitória do neocolonial sobre as propostas de teor “futurista”, como eram chamados os trabalhos de Warchavchik e de Flávio de Carvalho²³¹.

Embora José Marianno julgasse que o neocolonial que se vinha praticando não correspondia exatamente ao que ele considerava ser o estilo do renascimento brasileiro, ainda assim, o IV Congresso Pan Americano de Arquitetos apontava para o sucesso de sua campanha na tarefa de representar o país, em detrimento das correntes modernas. Na verdade, em termos de arquitetura brasileira, até começos da década de 1930, as dúvidas pairavam sobre o neocolonial de José Marianno e o moderno de Lucio Costa.

Dando prosseguimento às discussões entabuladas no congresso pan-americano do Rio de Janeiro, o periódico *O Jornal* publicou uma série de entrevistas em que expunha as opiniões de quatro dos principais arquitetos da cidade. A intenção era saber se o Brasil possuía ou não uma arquitetura própria, e se essa arquitetura, no presente, deveria ser tradicionalista ou moderna. Denominada “O problema arquitetônico nacional”, a série de entrevistas veio à tona entre fins de agosto e fins de outubro de 1931. Os arquitetos entrevistados foram Edgar Vianna, Rafael Galvão, Ângelo Bruhns e Cypriano Lemos, todos

²³⁰ Uma das conclusões do congresso dizia não haver “incompatibilidade entre o regionalismo e o tradicionalismo com o espírito moderno, já que é possível obter uma expressão plástica nacional dentro das normas práticas de comum orientação que os programas e os materiais impõem”. Cf. *Arquitetura e Urbanismo*. Rio de Janeiro, Março/Abril de 1940, p.81.

²³¹ José Marianno recebeu homenagens das delegações estrangeiras e contou com o apoio de arquitetos como o argentino Angel Guido, um dos maiores defensores do neocolonial na Argentina. Findo o congresso, o mecenas carioca reuniu os delegados no Solar de Monjope para uma festa junina “animada por violões, balões, morteiros e gastronomia típica” (KESSEL, 2008).

membros do Instituto Central de Arquitetos, e os três primeiros reconhecidos por projetos neocoloniais. De acordo com Raphael Galvão:

O estilo arquitetônico tradicional pode competir com o estilo moderno? – eis aí uma pergunta difícil de responder. Se o problema arquitetônico nacional depende exclusivamente do lado econômico, o estilo tradicional, baseado em outros princípios, não poderá competir com o estilo moderno. Mas, se além do aspecto econômico do problema tivermos de atender a outras circunstâncias, isto é, se o problema arquitetônico brasileiro tem por dever imperioso resolver as necessidades nacionais, não tenho dúvida em afirmar que não temos o direito de abandonar a experiência nacional sobre o assunto. Devemos estudar continuamente, pesquisando o que mais nos convém, afim de que a arquitetura tradicional se torne apta a atender às necessidades atuais. Devo considerar que esse foi o voto expresso pelo IV Congresso Pan Americano de Arquitetos aqui reunido em 1930 (O problema arquitetônico nacional. Entrevista com Raphael Galvão. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1931).

A fala de Galvão resumia a indecisão sobre ser ou não ser brasileiro, ter ou não ter um estilo próprio. Ângelo Bruhns, por sua vez, criticava a tomada de posição de Lucio Costa a favor da arquitetura moderna. Tal posicionamento teria prejudicado a campanha do renascimento arquitetônico nacional. Bruhns condenava a “máquina de morar”, dizendo que as casas modernas careciam de beleza e conforto. Mas, ao mesmo tempo, dizia que, melhor estudada, a estética moderna poderia ser aproveitada para produzir conforto e formas apropriadas aos trópicos. Não especificava, contudo, como deveriam ser essas formas.

Como se deve fazer uma casa?

Há já alguns anos que se estava tentando concertar uma fórmula para, justamente, atender à necessidade de apresentar uma resposta nesse sentido, por isso que a campanha em favor da arquitetura brasileira parecia mais ou menos consolidada sob o fundamento de que teria o nosso país o mesmo direito que possuem os outros, qual, o de poder expressar, na sua arquitetura, o sentimento de nacionalidade. (...)

Mais eis que, inesperadamente, um dos principais elementos que parecia ser adepto dessa causa, resolve abandoná-la, alegando que acabará finalmente por reconhecer, nos recursos de que dispõe a arte moderna de Le Corbusier, a verdadeira chave da solução que, em vão, tentava encontrar.

Essas ideias não teriam maior repercussão se o sr. Lucio Costa as não tivesse revelado precisamente ao tempo em que assumiu a direção d Escola Nacional de Belas Artes, prevalecendo-se naturalmente de órgão propulsor das artes no Brasil, para impor o dogma de suas convicções. (...)

Eu estou inclinado a não aceitar a “máquina de morar”, mais pela sua falta de adaptação às condições do clima tropical, do que pela doutrina inflexível que ela

encerra, porque, daquilo que se lhe pode criticar, muita coisa há de aproveitável – a começar pelo conforto decorrente da distribuição lógica das peças (O problema arquitetônico nacional III. Entrevista com Ângelo Bruhns. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1931).

Para Edgar Vianna, moderno e neocolonial poderiam conviver²³². Cipriano Lemos dizia que a questão não passava pelo nacional, mas era problema de ordem internacional. A questão continuava em aberto.

Em nossa Pátria essa luta entre o regionalismo e o internacionalismo em arquitetura não existe. Que arte temos nós? A arquitetura que para aqui veio nasceu na península de italiano e de árabe e em Portugal, como aqui, foi abastardada pela mão pesada de nossos avós. Mas, se tivéssemos de ter arte que bem exprimisse a nossa índole ela seria regional, isto é, de acordo com as condições sociais, econômicas e mesológicas de cada pedaço desse vasto território que vai do Amazonas ao Prata. Compreendo, entretanto, a disposição de espírito e de coração que levou o dr. José Marianno Filho a buscar em nossas velhas cidades algo de interessante, de significativo e de pitoresco onde abrigasse de esnobismo. Esforço de poeta! Porque no século XX não há como separar a espécie humana em grupos distintos – e nem isso seria desejável: conseqüentemente, não teremos arquitetura brasileira, mas modalidades de arquitetura internacional de construir (O problema arquitetônico nacional IV. Entrevista com Cipriano Lemos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1931).

A perspectiva de Cipriano Lemos trazia um deslocamento interessante. Para ele, a arquitetura não era “problema nacional”. Não haveria algo como uma arquitetura ou uma tradição arquitetônica brasileira. Aparecia aqui um argumento que não se submetia ao suposto teor nacionalista do artefato arquitetônico. Ao deslocar a questão do nacional para o tão somente internacional, Cipriano desautorizava tanto o programa tradicionalista quanto o moderno. Se não existia manifestação ou evidência de brasilidade naqueles exemplares arquitetônicos do passado e do presente, qual o sentido em se tentar definir um estilo e uma tradição representantes da nação? Para Lemos, visto que a arquitetura possuía tradição única para todo o globo, não era significativo falar em arquitetura brasileira. Conseqüentemente, não se justificavam as posições de Lucio Costa e José Marianno, tanto menos o debate que entretinham com a finalidade de estabelecer a tradição nativa.

²³² Edgar Vianna tinha opinião parecida com a de seu colega Raphael Galvão. Cf. O problema arquitetônico nacional II. Entrevista com Edgar Vianna. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1931.

O argumento de Cipriano Lemos repercutia em outras vozes. Vice-presidente do IV Congresso Pan Americano de Arquitetos, o arquiteto paulistano Christiano Stockler das Neves também entendia que não era possível ver na arquitetura uma tradição nacional. Representando o Instituto Paulista de Arquitetos (IPA), o professor de arquitetura do Mackenzie foi crítico ferrenho do modernismo e do tradicionalismo. O IPA, fundado em junho de 1930, era composto em sua maioria por professores do Mackenzie, e acabou tornando-se um foco de resistência aos movimentos de Lucio Costa e José Marianno. Os principais componentes desse núcleo eram Prestes Maia, José Maria da Silva Neves, Dácio de Moraes, Artur Motta, Bruno Simões Magro e Jayme da Silva Telles. Através de publicações nas revistas oficiais do órgão, *Arquitetura e Construção* e *Revista de Engenharia*, os sócios do IPA, liderados por Stockler das Neves, se colocavam à parte do debate nacionalista em arquitetura. Para eles, a arquitetura moderna corbusieriana e a arquitetura neocolonial não passavam de caprichos da moda (SAMPAIO, 1996).

Às construções contemporâneas, Christiano Stockler das Neves admitia unicamente os estilos neo-clássicos franceses, com base nas prédicas estabelecidas pela Escola de Belas Artes de Paris do século XIX – justamente o que Marianno, Severo e Lucio Costa combatiam. O gosto pelo classicismo francês oitocentista viera de sua estadia na Escola de Arquitetura da Universidade da Pennsylvania; sua fonte de inspiração era a *Grammaire des Arts du Dessin*, de Chales Blanc, publicada pela primeira vez em 1867, e que atualizava conceitos do *Dictionnaire de l'Academie Française*²³³. Na visão de Stockler das Neves, a arquitetura se enquadraria em “tipologias do Belo”. Para ele, haveria incompatibilidade do útil com o belo, devendo ser esse último a prioridade da arte de construir. A tradição arquitetônica, universal, basear-se-ia nas ordens clássicas da Grécia

²³³ Referências caras a Christiano das Neves eram ainda Julien Guadet, Louis Cloquet, Jacques Gréber, César Daly e Émile Bayard, todos autores do século XIX. Depois de rápida passagem pela Escola Politécnica, Christiano Stockler das Neves ingressou no curso de engenharia da Universidade da Pensilvânia em 1907, onde se bacharelou 4 anos mais tarde. Em 1912, retornou ao Brasil e passou a trabalhar no escritório de seu pai, o engenheiro Samuel das Neves. Foi o fundador do curso de arquitetura da Universidade Mackenzie em 1917, além de ter participado da fundação do Instituto Central dos Arquitetos, em 1921, no Rio de Janeiro, e do Instituto Paulista de Arquitetos, em 1930, em São Paulo. Cf. SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. Christiano Stockler das Neves: o opositor do ‘futurismo’ em São Paulo. In: RIBEIRO, Luiz C. Q.; PECHMAN, Robert (orgs.). *Cidade, povo e nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996; CARVALHO, 2000.

antiga²³⁴. Esses tipos históricos deveriam ser adequados às exigências sociais do século XX. Nessa adaptação, ocorreria um processo de acréscimo discreto de novos elementos, o que não afetaria o perfil do tipo adotado. A tipologia determinaria o quadro imutável do fazer arquitetônico. Os estilos/tipos, essas formas padrões não envelheceriam enquanto fossem adaptadas. “Não há anacronismo nos estilos, qualquer pode ser hoje adotado na arquitetura contemporânea, dependendo apenas de sua feliz adaptação às necessidades atuais”²³⁵. Daí se justificaria o ecletismo, por exemplo, enquanto conjunto de estilos que seguiam padrões universais. Para Stockler das Neves, em arquitetura não se inventa, mas segue-se modelos. O autor condenava expressões como o Barroco e o Rococó que, segundo ele, teriam resultado de um jogo de extrema inventividade sobre padrões clássicos. Barroco e Rococó seriam, portanto, signos de decadência. Stockler das Neves fazia apologia do estilo Luís XVI, para ele o mais recomendado ao presente devido à sua contenção, discrição, elegância e pureza²³⁶.

Stockler das Neves se referia à arquitetura moderna como extravagante, deformada, desproporcionada, chamando-a pejorativamente de “baboseiras do futurismo, as tais ‘máquinas de habitar’, isto é, casas feias”²³⁷. Para ele, as edificações modernas baseadas na estética corbusieriana e nas lições da Bauhaus representavam a ruptura com os tipos/estilos históricos e a decadência da arte clássica de construir. O autor fundamentava seu discurso a partir de uma distinção *sui generis* entre engenharia e arquitetura. Para ele, à primeira aplicava-se o critério econômico, enquanto à segunda destinava-se o aspecto artístico da construção. A concepção econômica e funcional estaria ligada à engenharia, sendo erro grosseiro atribuí-la ao fazer do arquiteto. Stockler das Neves deixava bem claro a divisão entre, de um lado, a engenharia, restrita à economia construtiva, e, de outro, a arquitetura, responsável pelo estilo, beleza e plasticidade. A beleza consistiria nas belas proporções, na harmonia dos estilos históricos ou das ordens clássicas; a funcionalidade

²³⁴ NEVES, Christiano Stockler das. A pretensa arquitetura moderna (continuação). *Arquitetura e Construções*, São Paulo, n°2, vol. 1, setembro de 1929.

²³⁵ NEVES, C. S das. O Blefe arquitetônico. *Arquitetura e Construção*, São Paulo n°23, nov, 1931.

²³⁶ NEVES, Christiano Stockler das. Arquitetura contemporânea. *Arquitetura e Construções*, São Paulo, n°10, vol. 1, maio de 1930.

²³⁷ NEVES, Christiano Stockler das. Decadência artística. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1931.

residiria no cálculo do engenheiro, não se ligando ao aspecto artístico do edifício. Stockler das Neves não considerava as obras de engenharia como obras arquitetônicas, pois faltaria àquelas o conteúdo de beleza próprio à arquitetura. Nesse sentido, pontes, viadutos, hangares, fábricas, casas modernistas, etc., seriam obras de engenharia, desprovidas de caráter arquitetônico. A arquitetura, enfim, não se definiria pela construção, ou pela estrutura, que seria de responsabilidade do engenheiro. O aspecto econômico era relacionado às técnicas construtivas, ao passo que ficava a cargo da arquitetura a dimensão estética. Como se vê, tratava-se de uma concepção totalmente oposta daquela advogada por Lucio Costa. Para Stockler das Neves, as obras de Le Corbusier seriam obras de engenharia, não de arquitetura, e, portanto, não teriam atingido aquela nobreza artística que somente a verdadeira atividade arquitetônica poderia atingir. A arquitetura moderna seria tão decadente quanto em seu tempo teriam sido decadentes o Barroco e o Rococó – e o princípio econômico-utilitário em que se assentava só faria comprovar sua pobreza estética (SAMPAIO, 1996). A contestação dos laços lógicos entre construção e arquitetura conduzia Stockler das Neves a pensar o modernismo como degradação da arquitetura contemporânea, assim como o Barroco teria sido a degradação da arquitetura no passado. Stockler das Neves concluía que o presente era época de decadência artística, representada, sobretudo, pelos trabalhos de Le Corbusier²³⁸.

Em se tratando do Brasil, como no país não haveria uma tradição consolidada, segundo Stockler das Neves, justificar-se-ia aqui a adoção do classicismo francês – estilo este que constituiria a gramática universal do arquiteto. A arquitetura portuguesa colonial,

²³⁸ Conforme Stockler das Neves, “As ideias de Le Corbusier, concretizadas, não produzem obras de arte, mas sim de indústria” (NEVES, Christiano Stockler das. O que é arquitetura. *Arquitetura e Construções*, São Paulo, nº5, vol. 1, dezembro de 1929).

“Ora, o que a arquitetura tem a ver com as máquinas? Qual é a influência do automóvel, do aeroplano e do rádio nas formas arquiteturais?”

Por que a nossa é que deve ser uma época maquinista quando em outras também surgiram a locomotiva a vapor, os grandes transatlânticos, o fotógrafo, o telefone? Não nos consta qualquer influência dessas invenções na arquitetura de então.

As invenções e as descobertas científicas não exerceram influência alguma nos estilos da arquitetura, nem mesmo o cimento armado, que é um material inestético, feio em superfície, de aspecto frio e morto. (...)

...as estruturas de ferro e concreto armado, os apregoados novos materiais, não exercem qualquer influência nos estilos arquitetônicos, porque tais estruturas nada mais são do que meros esqueletos, logicamente inestéticos, porque a sua função de solidez e economia exige elementos que não possuem qualidades para ser obra de arte” (NEVES, Christiano Stockler das. *Arquitetura contemporânea. Arquitetura e Construções*, São Paulo, nº10, vol. 1, maio de 1930, pp.3-5).

nessa ótica, não chegaria a ser estilo brasileiro propriamente dito, mas apenas uma ramificação, empobrecida artisticamente, daquela evolução que abrangeria toda a arquitetura ocidental. Christiano das Neves sequer considerava a arquitetura erguida no Brasil durante a colonização digna de algum valor histórico ou artístico. Desse modo, ele não apenas desmerecia qualquer esforço empreendido no sentido de preservar tal arquitetura, como também deslegitimava os movimentos que visavam retomar a suposta tradição interrompida. O argumento de que não havia tradição brasileira aliava-se ao argumento segundo o qual as missões de José Marianno, Ricardo Severo e Lucio Costa não se justificavam. Stockler das Neves, defendendo uma concepção universalista de arquitetura, polemizou tanto com o neocolonial de Marianno e Severo quanto com o moderno de Costa e Le Corbusier. Ele criticava o movimento tradicionalista por conta de seu caráter de pastiche e o movimento moderno porque não acreditava e não via beleza nos princípios utilitaristas da “máquina de morar”²³⁹. Stockler das Neves se colocava à margem do discurso sobre arquitetura brasileira questionando-lhe a mais cara evidência: a de seu passado colonial e a de seu presente, moderno ou neocolonial.

É incompreensível pois que o arquiteto Lucio Costa, atual diretor da Escola Nacional de Belas Artes, moço sensato, cultor do belo, tenha convidado alguns apologistas do falso credo artístico para o seio augusto da centenária Escola, de gloriosas tradições, onde, no curso de arquitetura, está muito bem orientada pelo Prof. Archimedes Memória (...).

Resta-nos saber o que irão os inimigos da beleza ensinar na Escola Nacional de Belas Artes. Mostrar aos alunos como se projeta uma casa futurista? Dizer que os esqueletos de cimento armado são monumentos de arquitetura e que os industriais de hoje devem substituir os Medici e os Luizes?

É realmente muito infeliz este nosso Brasil! (...)

O arquiteto que preza sua arte sente-se humilhado em tomar o lápis para rabiscar uma “máquina de habitar”, tal a infantilidade do problema e ausência absoluta de arte.

Quem está habituado às grandes obras da arquitetura não precisa aprender a projetar uma residência, mormente as de tipo vulgar. (...)

O ato do dr. Lucio Costa, diretor da Escola Nacional de belas Artes, convidando apologistas do falso bom gosto para professores da nossa mais importante escola

²³⁹ Sobre o novo palácio do Ministério da Educação e Saúde, Stockler das Neves afirmava: *Discordamos dos que consideram feio o Ministério da Educação. E o fazemos porque não achamos feio esse edifício, mas simplesmente feíssimo.*

Há anos temos combatido a substituição da beleza arquitetônica pela feiura que a técnica construtiva moderna de além-mar quer nos impor, como se fosse um produto da grande arte civilizadora, indispensável à época em que vivemos. (Apud NEVES NETO, Christiano Stockler das. *Arquiteto concreto: Christiano Stockler das Neves*. São Paulo: Dialeto Latin American Documentary, 2008, p.77).

de arte, causou estupefação geral a todos quantos esperavam com o advento da república Nova melhores dias para a cultura artística da nossa infeliz pátria, digna de melhor sorte. (...)

Não será com o colonial ou com o futurismo (8 ou 80) que realizaremos o problema da arquitetura no Brasil (NEVES, Christiano Stockler das. Decadência artística. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1931).

Christiano das Neves vinha criticando as tentativas de restabelecimento de uma suposta tradição arquitetônica brasileira desde fins da década de 1910. Em 1917, encetou polêmica com Monteiro Lobato a respeito dessa questão. Em janeiro desse ano, Lobato havia publicado no jornal *O Estado de São Paulo* dois artigos, “A criação do Estilo” e “A questão do Estilo”, nos quais combatia o ecletismo que grassava na cidade de São Paulo, e principalmente o neogótico em que estava sendo construída a nova Catedral da Sé²⁴⁰.

São Paulo é hoje, à luz arquitetônica, uma coisa assim: puro jogo internacional de disparates.

O convento da Luz caçoa da roupa nova, comprada a um tinteiro, que vestiram no Seminário Episcopal. São Bento, empedrado com austeridade germânica, faz muxoxos de desprezo à torre da Inglesa, rígida como uma “spinster” de cinquenta anos, coronela do “Salvation Army”. As casas em estilo lombricoidal empalidecem de terror se defronte lhes uma em estilo grego, receosas de que as folhas de acanto sejam vermífugas. Aquela adiante, vestida de renascimento alemão, cuspiha de nojo se paredes meias erguem uma nova fantasiada à italiana. (...)

E deste modo a cidade inteira, feita “mixed-pickles”, é um carnaval arquitetônico a berrar desconchavos em esperanto. Para remate, e como toque final de Vatel na salada, vamos ter uma... catedral gótica! É o “coup d’étrier”. Realizada a asneira de pedra, só nos resta mudar o nome à cidade e adotar como língua o volapuk. (LOBATO, Monteiro. A questão do estilo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 de Janeiro de 1917).

Em artigo denominado “Arquitetura Colonial”, publicado em março de 1917 no *Jornal do Comércio* de São Paulo, Stockler das Neves rebateu Monteiro Lobato dizendo que no Brasil nunca houvera um “estilo” arquitetônico propriamente dito, padronizado e homogêneo, mas apenas construções rudimentares, limitadas às exigências de proteção e desprovidas de preocupações artísticas. Porque se tratava de sociedade recente, ainda em processo de formação, faltaria à nação um passado de onde se pudessem retirar referências de valor artístico e histórico. Assim, os arquitetos brasileiros, à falta de paradigma próprio,

²⁴⁰ Estes artigos foram reunidos em: LOBATO, Monteiro. *Ideias de jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1967.

deveriam se pautar nos modelos europeus, considerados universais por Christiano das Neves²⁴¹.

... não tendo tradição de arte, devemos sujeitar-nos à concorrência dos estilos. Povos já organizados ainda não possuem um estilo nacionalizado. Para um povo ter um estilo acentuado é preciso que ele se forme primeiro. Somos um povo em formação, a evoluir com a entrada contínua de elementos de todos os nortes, de todas as procedências. Até que o nosso tipo não se fixe, não podemos ter sagração entre os povos formados. É possível, e não certo, que quando tal fenômeno se observe, é possível que de todos esses elementos de arte amalgamados surja um estilo novo (NEVES, Christiano Stockler das. *Arquitetura Colonial. Jornal do Comércio*, São Paulo, 2 de março de 1917. Apud LEMOS, Carlos A. C. *Ecletismo em São Paulo*. In: FABRIS, 1987, p. 93).

A resposta de Monteiro Lobato apareceu em *O Estado de São Paulo* com o título “Ainda o estilo”²⁴², e deu-se nos seguintes termos:

O senhor Stockler das Neves, em belo artigo estampado no “Jornal”, defende o ponto de vista contrário ao nosso. Condena a tentativa de vários arquitetos de talento que foram ao passado buscar linhas tradicionais para animar suas obras com um eco de saudade. (...)

Esse movimento fecundo que Ricardo Severo iniciou com tanta discrição e ao qual já se filia uma plêiade de artistas altamente compreensivos, é o primeiro sinal de uma coisa muito mais significativa do que o sr. Stockler supõe. É o tatear dos primeiros passos para a criação do estilo brasileiro.

Mas o senhor Stockler nega que o possamos ter. Põe-nos assim em situação à parte no mundo, visto como todos os povos o têm. Outorga-nos o recorde da incapacidade (LOBATO, Monteiro. *Ainda o estilo*. In: LOBATO, 1967, pp. 40-42).

Para Stockler das Neves, como o Brasil ainda era nação jovem e incompleta, não caberia falar em estilo nacional, as influências estrangeiras, nesse sentido, seriam positivas. Na crítica de Monteiro Lobato, ao contrário, que se pautava no discurso de Ricardo Severo, não faltava ao país uma arquitetura própria: por isso, fazia-se necessário combater os estilos vindos do exterior. Os estilos estrangeiros eram, em suas palavras, “fórmulas alheias” que resultavam em um “carnaval arquitetônico”. A contenda entre

²⁴¹ Sobre a polêmica entre Christiano Stockler e Monteiro Lobato ver: LEMOS, Carlos A. C. *Ecletismo em São Paulo*. In: FABRIS, 1987.

²⁴² Não foi possível encontrar a data de publicação de “Ainda o estilo”. Segundo Lemos (1987), o mais provável é que esse artigo tenha sido publicado entre março e abril de 1917. O mesmo pode ser conferido em LOBATO, 1967.

Stockler das Neves e Monteiro Lobato se dava em torno da evidência/não-evidência de uma tradição arquitetônica autóctone. Se para o primeiro, não caberia falar em tal tradição, já o segundo percebia “uma coisa muito mais significativa”. A questão era justamente saber se o país tinha uma arquitetura significativa, histórica e artisticamente.

Em 1927, realizou-se em Buenos Aires o III Congresso Pan-Americano de Arquitetos. A delegação brasileira que compareceu ao evento contava com professores da ENBA e da Escola de Engenharia Mackenzie, entre eles, Christiano Stockler das Neves, que aproveitou a ocasião para divulgar estudo sobre a questão da arquitetura tradicional brasileira. Esse estudo reverberava a polêmica que Stockler das Neves havia travado com Monteiro Lobato alguns anos antes sobre arquitetura nacional. Denominado “Considerações sobre a arquitetura tradicional do Brasil”, o texto do arquiteto paulista colocava em cheque as ideias de Ricardo Severo e José Marianno.

Nossos antepassados nada nos deixaram de arte, não obstante o alto grau de desenvolvimento a que já tinha atingido a arquitetura na Europa no nosso período colonial...

Todos países da Europa tiveram sua renascença. Teve-a Portugal, não se contesta; mas, comprovadamente inferior a dos demais países, não pode ser imitada no Brasil que é novo, formado de correntes imigratórias diversas e naturalmente contrárias à imposição de um estilo nacional, mormente o derivado de artífices e que pela falta de senso estético e pela monotonia...

Para felicidade nossa e benefício da religião, nossos velhos templos têm sido destruídos pela ação do tempo e pela picareta do progresso, o que nos obrigou a erigir outros, dignos de nossa civilização...

...o barroco que nos foi legado é despido de valor artístico e não pode, de natureza alguma, inspirar nossos arquitetos...

Temos que acompanhar a civilização dos grandes povos e, em matéria de arquitetura temos que voltar as nossas vistas para a França, onde o bom gosto é reconhecido por todos (NEVES, Christiano Stockler das. Considerações sobre a arquitetura tradicional do Brasil. Apud NEVES NETO, 2008, pp.64-65).

Stockler das Neves negava a existência de uma tradição arquitetônica brasileira. O passado colonial teria que ser esquecido por conta de sua pobreza estética. Livrar-se dos “velhos templos” equivaleria a alcançar o progresso da civilização hodierna. O Barroco mineiro e o “estilo” jesuítico, nessa perspectiva, seriam falsos, formas grosseiras, extravagantes, decadentes enfim, não constituindo arquitetura de vulto artístico. Uma vez que o Brasil não possuiria tradição arquitetônica própria, não caberia falar em neocolonial

nem em moderno. Stockler das Neves retirava do debate sobre arquitetura brasileira o pressuposto que permitia a continuidade desse mesmo debate: a evidência de uma tradição construtiva nacional. Para ele, a questão da arquitetura brasileira simplesmente não se colocava, ou não era pertinente; moderno e neocolonial estariam, pois, foras da história e da tradição²⁴³. A concepção de arquitetura de Stockler das Neves passava também por conceitos de história e tradição, mas esses conceitos não coincidiam com aqueles advogados por José Marianno ou por Lucio Costa. Segundo o arquiteto paulista, estar dentro da história consistiria em seguir os padrões dos tipos fixos legados pela tradição clássica e acadêmica, *Beaux Arts*, de alcance universal. O que não estivesse nessa tradição não constituiria obra de arquitetura propriamente dita.

Desconsiderar a evidência que sustentava o discurso sobre arquitetura brasileira era colocar por terra esse mesmo discurso. Argumentos como os de Stockler das Neves e Cipriano Lemos tornavam-se insular em relação ao domínio discursivo cuja primazia era disputada por modernos e neocoloniais. No entanto, Stockler das Neves e Cipriano Lemos não eram os únicos a questionarem a evidência da tradição arquitetônica nacional. O arquiteto Dácio de Moraes, outro membro do IPA e colaborador efetivo do periódico *Arquitetura e Construções*, aliava-se à perspectiva do colega Stockler das Neves. Durante os anos de 1928 e 1929, Moraes publicou uma série de artigos em *O Correio Paulistano* nos quais combatia a arquitetura e as ideias de Gregori Warchavchik. As críticas diziam respeito, sobretudo, à concepção da “máquina de morar”. Incomodava Moraes a estandardização das residências, o que, em sua opinião, acabava reduzindo a moradia ao cálculo estritamente econômico, privando-a de arte.

Christiano das Neves e Dácio de Moraes foram dos mais ferozes críticos do modernismo arquitetônico em São Paulo. As casas projetadas por Warchavchik eram o alvo preferido desses dois arquitetos paulistas. Como estas obras passaram a ser consideradas os primeiros exemplares de uma estética moderna brasileira, Moraes e Christiano das Neves

²⁴³ “Efêmero, como tudo o que resulta do esnobismo, caiu o “estilo” colonial. (...)

No Brasil, os solares e as igrejas coloniais (oriundas do barroco jesuítico, o pior que existiu) só podem ser olhados também com essa ternura saudosa, mas sem aquela admiração que consagramos aos grandes estilos da arquitetura passada, embora alguns já estejam decadentes” (NEVES, Christiano Stockler das. O que é arquitetura. In: *Arquitetura e Construções*. São Paulo, n°5, vol. 1, dezembro de 1929, p.7).

acabavam atacando os fundamentos do estilo internacional de Le Corbusier e a possibilidade desse estilo conformar-se a uma tradição nos trópicos, como queria Lucio Costa. Para Stockler das Neves, a Casa Modernista do Pacaembu, projetada por Warchavchik, era “nota dissonante no aristocrático bairro” dos Jardins. Dizia ele: “imagine-se o que será essa cidade-jardim se continuarem a aparecer as casas tumulares de cimento armado. Será inevitável a desvalorização desses terrenos, que mais parecerão um prolongamento do cemitério do Araçá”²⁴⁴. Sobre a residência que Warchavchik projetou e construiu para si, à Rua Santa Cruz, Dácio de Moraes, por sua vez, asseverava:

“Eliminar o rés do chão, que seria o plano natural para o seu jardim legítimo, em boa ligação com a Casa (como aliás preconizam e contradizem na sua ideologia) é uma ideia estulta; jogar o jardim para o último plano da Casa não se compreende, mas se explica. A estrutura da sua Casa, que consta de postes (colunas de ferro ou cimento armado), que, a partir do chão, sobem através das lajes até o último pavimento, realizou esse teto típico das fábricas ou arranha-céus (terraço). Esse terraço (eureca!) veio a calhar, para tirar-se o tal partido (gíria oportunista!) e lá se foi o jardim do chão para o ar! Esse jardim, portanto, foi uma consequência e não um caso pensado (absurdo arquitetônico). O pretexto de isolamento não procede, porque a técnica moderna (...) tem (...) materiais isolantes que podem garantir perfeito isolamento das Casas, mesmo dentro das várzeas” (MORAES, Dácio A. de. A arquitetura moderna em São Paulo. A casa 'tipo' de M. Corbusier; a sua nova e fundamental estética. *Correio Paulistano*, São Paulo, 26 de agosto de 1928).

Moraes discordava de Warchavchik quanto ao fato do arranha-céu ser um monumento da sociedade industrial²⁴⁵, já que este modelo de edificação não teria estilo, não marcaria época; era obra de engenharia sem valor arquitetônico, restringida à economia dos novos tempos; construção prosaica, ordinária, artisticamente insignificante.

O progresso surpreendente da técnica moderna o formidável domínio do cimento armado, agravados ainda pelo despotismo do fator econômico-utilitário, abalaram, de fato e profundamente, a profissão do arquiteto, formando uma atmosfera de dúvida, de verdadeira desordem e apreensiva aos medíocres. O arquiteto teve a pretensão de ser mais engenheiro e menos artista; o engenheiro, por sua vez, dilatou e ampliou a sua ação no domínio das construções. Dentro da conseqüente anarquia destas duas valorosas profissões,

²⁴⁴ NEVES, Christiano Stockler das. *Arquitetura e futurismo. Diário de São Paulo*. São Paulo, 14 de abril de 1930.

²⁴⁵ Ver capítulo 2.

entraram elementos novos e adventícios, como médicos, eletricitas e até rubicundos coronéis.

(...)

Esta contradança carnavalesca e interessante é uma consequência típica da falta de expressão ordenada e organizada, tão flagrante e característica da nossa atualidade.

Compreendemos perfeitamente este estado psicológico, francamente vacilante e contraditório dos nossos artistas e arquitetos modernos, não estranhando, por isso mesmo, as suas manifestações reflexas (MORAES, Dácio A. de. *Arquitetura nova. Correio Paulistano*, São Paulo, 6 de janeiro de 1929).

A resposta de Warchavchik aos representantes do IPA deu-se no mesmo *Correio Paulistano*. O arquiteto ucraniano dizia que não intencionava estabelecer polêmica com Dácio de Moraes e Stockler das Neves; afirmava que as críticas dos arquitetos paulistas às suas ideias passavam ao largo do que ele, Warchavchik, considerava importante. Para este último, estava em pauta a adaptação de uma estética universal às particularidades brasileiras. O problema era como fazer tal adaptação. Conforme dito acima, a corrente paulistana não considerava essa possibilidade. Portanto, segundo Warchavchik, não haveria o que discutir, uma vez que pensar a arquitetura enquanto expressão nacional e moderna, na visão de seus críticos, não fazia sentido. Ao comentar os artigos que Moraes e Stockler das Neves publicaram para criticá-lo, Warchavchik esclarecia que a sua questão não entrava no debate que os arquitetos paulistas visavam encetar.

De mais a mais, se esses artigos fossem escritos em defesa de um regionalismo arquitetônico lógico em sua base construtiva, e admissível em seus fundamentos sentimentais, teriam merecido a nossa atenção crítica, porque, neste caso, entrariam em jogo a legitimidade das conquistas da arte regional no vasto campo da estética moderna. Se assim, fosse, colheríamos a oportunidade para elucidar a finalidade de uma razão que, aparentemente, poderia estar contra o nosso ponto de vista, mas que, na realidade última dos fatos, não é mais do que a confirmação de algumas de nossas teorias.

Não é isto, porém, o que acontece. Os artigos que apareceram no *Correio Paulistano*, e que por um acaso qualquer foram alternados com os nossos em sua publicação, parecendo, assim, que se havia estabelecido uma polêmica, são uma apologia de certos estilos, cujas cópias já não merecem a atenção e o respeito, nem daqueles que fazem parte do grupo que os criou no passado. E não nos parece normal entrar a discutir no Brasil, em defesa da própria arquitetura brasileira, com um autor que, tendo estudado na Alemanha, acha elegante fazer,

na região dos trópicos, no Brasil, repetições de estilos passados da França²⁴⁶ (WARHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX (X): arranha-céus. Correio Paulistano*, São Paulo, 16 de dezembro de 1928).

Warchavchik observava que, “na realidade última dos fatos”, não havia nas concepções de Stockler das Neves e Dácio de Moraes uma crítica legítima à sua perspectiva, mas sim a “confirmação de algumas de nossas teorias”. Como vimos, a argumentação de Christiano das Neves recorria a noções de tradição, história, verdade, ordem formal, e até mesmo de adaptação, assim como faziam Lucio Costa, José Marianno, Ricardo Severo e Gregori Warchavchik ao defenderem, cada qual, seus pontos de vista. A diferença era que, para os arquitetos do Instituto Paulista, tais termos não se assentam em uma essência nacional. O predicado de brasilidade não se aplicava à arquitetura, mas aqueles de ordem, arte, tradição, evolução histórica, estes sim. Por um lado, todas essas posições partiam de princípios semelhantes e chegavam ao mesmo diagnóstico: o presente era decadente por conta da falta de uma arquitetura autêntica, devido à miscelânea de estilos falsos que se acotovelavam nas cidades brasileiras. Por outro, havia entre tais posições um divisor de águas, um pressuposto que separava o discurso de Moraes e Stockler das Neves daquele debate travado entre modernos e neocoloniais. A evidência da tradição arquitetônica nativa era este pressuposto. Desse modo, todos viam na arquitetura um gradiente de ordem estética e histórica; falar em arquitetura exigia recorrer a noções redundantes; como se ordem, forma, tradição, etc., constituíssem condição *sine qua non* para se entabular dizeres sobre arquitetura, quaisquer que fossem estes dizeres. Contudo, para os propósitos de um José Marianno ou um Lucio Costa, não bastava indicar apenas aquelas noções: era preciso ainda referir-se a uma série de edifícios dotados de propriedade nacional. Não se tratava de discutir o que era a arquitetura, mas o que era a arquitetura do Brasil. Sem tal evidência, o domínio discursivo disputado por modernos e tradicionalistas não se conformaria.

A fala de Stockler das Neves ocorria, ela também, em um campo discursivo, que envolvia discutir o saber arquitetônico e o ofício do arquiteto, mas resvalava no

²⁴⁶ Warchavchik se refere aqui a Dácio de Moraes. Não conseguimos confirmar a informação de que tal arquiteto tenha estudado na Alemanha. Cf. WARHAVCHIK, 2006.

domínio que criticava ao rejeitar-lhe o pressuposto mais óbvio. Por negar a brasilidade arquitetônica, Stockler das Neves se retirava do debate que possibilitava os dizeres de Lucio Costa e José Marianno. Em outras palavras, a fala de Stockler das Neves e Dácio de Moraes constituía um domínio discursivo na medida em que se desvinculava da contenta sobre a tradição brasileira. Tal domínio evocava um paradigma acadêmico, calcado na formação francesa *Beaux Arts*, e se contrapunha tanto ao critério econômico quanto ao conceito mesológico. Isto não significa que não houvesse tensão entre esses paradigmas. Ao contrário, os três relacionavam-se e cerziam uma área de interseção onde vigoravam ideias de ordem, tradição, forma autêntica, beleza, etc., que garantiam o debate sobre arquitetura, fosse para recusar ou para confirmar o pressuposto de brasilidade²⁴⁷. A perspectiva dos arquitetos do IPA era como uma linha de fuga a atravessar o domínio que se ia constituindo a partir do litígio entre Costa e Marianno. Linha de fuga que desenhava as margens do que viria a ser o discurso oficial da arquitetura brasileira. Assim, ao serem preteridos do debate, os sujeitos que não concordavam com a evidência da tradição tropical acabavam delimitando as condições discursivas do “lugar” de onde eram excluídos. O potencial que o paradigma acadêmico oferecia para questionar, ora o neocolonial, ora o moderno, era o mesmo que o tornava exterior ao “problema” que estas correntes desejavam resolver. Se a condição para Stockler das Neves e Dácio de Moraes se pronunciarem residia no paradigma acadêmico – posto que este paradigma se amparava em requisitos também pressupostos pelas estéticas criticadas, como ordem, monumentalidade, verdade, beleza, história, etc. – era em função desse mesmo paradigma que estes autores se afastavam do “centro” do debate, servindo-lhe de limite, de fronteira, ou até de tabu, exemplo do que não deveria ser dito nem praticado. A fim de evitar qualquer identidade entre seu pensamento e a posição representada por Dácio de Moraes, Warchavchik alertava:

²⁴⁷ Não eram poucos os pontos de interseção entre os discursos de Warchavchik e de Dácio de Moraes. Segundo este último:

“Ao arquiteto está reservada uma missão muito mais nobre e elevada, mesmo neste materialíssimo tema, quando ele tenha que intervir. Essa missão é a de bem orientar, sem prejuízo do organismo ou essência funcional do objeto, as suas boas proporções, a sua forma ou feição artística. Nesse grande segredo de reunir com um sopro de arte o útil ao belo, reside a importância desta nobre profissão. Não admitir pastiches, decorações inúteis ou mais complicações ao produto de caráter utilitário, é uma regra cediça, velha e de todos os tempos. Entretanto, esses modernos arquitetos julgam terem tido a glória de a ter lançado, exaltando-a com grande trombeteamento” (MORAES, Dácio. A. de. *A arquitetura moderna em São Paulo. Utilitarismo. Estandarização ou tipo. Correio Paulistano*, São Paulo, 29 de julho de 1928).

Para pôr um ponto final nesta ameaça de polêmica que não procuramos e que não desejamos, podemos assegurar que concordamos com aquele (Dácio de Moraes) que se supõe nosso antagonista quando ele diz que o “artista e assim o arquiteto têm de ser de elite, verdadeiros e sempre expoentes dos grandes públicos”. (...) Não é que estejamos de acordo com ele, é que na fúria de defender um modo de pensar que já não tem defesa, sem sequer, ele usou, levemente, para a sua causa, de argumentos que só podem ter função lógica em arte moderna, resultando daí a aparente concordância entre nós e ele, quando, em realidade, o que houve foi apenas confusão mental da parte dele! (WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura Nova. Diário da Noite*. São Paulo, 20 de dezembro de 1928).

Argumentos utilizados por Dácio de Moraes para legitimar a estética acadêmica e criticar os trabalhos de Warchavchik adquiriam, na apreciação deste último, um sentido negativo, de “confusão mental”. Conforme Warchavchik, argumentos atinentes à beleza, ordem ou monumentalidade da arquitetura só poderiam ser “lógicos” se chancelados pela voz dos modernistas. O jogo de inversões argumentativas que se dava na relação entre paradigmas opostos era frequente nesse momento de afirmação ou de repúdio à tradição arquitetônica brasileira. As estratégias discursivas dos contentores passavam por essas inversões. O paradigma acadêmico, por exemplo, voltava contra a arquitetura moderna suas próprias razões, como fazia com o conceito de “forma-função” (forma utilitária enquanto forma artística) tão aclamado pelos arquitetos modernos²⁴⁸, mas que na fala de Stockler das Neves tornava-se signo de decadência. Ambos falavam em arte de construir, é certo, mas a arte segundo os “futuristas” era diversa da arte segundo os partidários do neoclassicismo francês. Para estes, o ornamento desempenhava papel crucial na beleza do edifício, não pertencendo à verdadeira arquitetura as funções de natureza estritamente utilitária e/ou estrutural. A engenharia que se incumbisse das necessidades econômico-construtivas. Ao arquiteto competia criar beleza de acordo com as cinco ordens clássicas: dórica, jônica, coríntia, toscana e compósita.

²⁴⁸ Como dizia Warchavchik:

“Tudo o que é racional, na estrutura íntima da máquina, é justamente o que lhe imprime o cunho de beleza. Qualquer aperfeiçoamento técnico ou científico traz, em consequência, a necessidade de uma forma nova, e do critério de necessidade dessa forma, da sua utilidade intrínseca, nasce, virtualmente, um sentido estético.(...) / O arquiteto tem que ser engenheiro. O arquiteto que não for engenheiro será apenas um decorador ingênuo de mau gosto” (WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura Nova. Diário da Noite*. São Paulo, 20 de dezembro de 1928).

Até hoje não houve arquitetura que superasse a dos gregos. Apesar de todos os recursos modernos da arte e da ciência não atingimos ainda a perfeição do Parthenon.

(...) Os elementos principais da arquitetura helênica são as suas ordens: dórica, jônica e coríntia.

Não obstante milhares de anos, aplicamos esses mesmos elementos em nossa arquitetura, com variações. Os romanos introduziram mais duas outras ordens: a toscana (dórica abastardada), e a compósita (combinação da jônica e da coríntia). São portanto apenas cinco as ordens de arquitetura. Ninguém, até hoje, conseguiu criar uma outra ordem absolutamente diversa daquelas que mereça a consagração multissecular das primitivas.

Ninguém poderá negar a beleza das três ordens originais dos gregos, bem como as variações feitas às mesmas através da evolução da arquitetura. Não há elemento arquitetônico mais belo que a coluna e seu entablamento, isto é, a ordem (NEVES, Christiano Stockler das. A pretensa arquitetura moderna (continuação). *Arquitetura e Construções*, São Paulo, n°2, vol. 1, setembro de 1929, p.16).

As obras de Stockler das Neves orientavam-se por esse “espírito” clássico. O arquiteto foi dos mais prestigiados durante a primeira metade do século XX. A arquitetura *Beaux Arts* tinha nele um representante de peso. Apesar de inveterado crítico aos ideais e ao vocabulário formal do estilo Corbusier, Stockler das Neves foi pioneiro na utilização do concreto armado em projetos que marcaram paisagens urbanas. Entre seus trabalhos mais importantes, destacam-se: o primeiro arranha-céu do país, o Edifício Sampaio Moreira, à Rua Libero Badaró, em São Paulo (existente até hoje), o Ministério da Guerra, no Rio de Janeiro, o prédio dos Correios de Petrópolis e as estações ferroviárias Central do Brasil, na capital carioca, e Júlio Prestes, na capital paulista, que atualmente abriga a Sala São Paulo de concertos (NEVES NETO, 2008).

Além dos acadêmicos, havia arquitetos e engenheiros de vanguarda que também se distanciavam da questão colocada por Lucio Costa, Ricardo Severo e José Marianno. Henrique Dória, Jayme da Silva Telles, Flávio de Carvalho, Alexander Buddeus (nascido na Bélgica, mas atuante no Brasil), Attílio Corrêa Lima e Carlos da Silva Prado foram alguns dos arquitetos modernos que, entre fins da década de 1920 e começo da seguinte, não tomaram parte nas discussões sobre a evidência incontestável de uma tradição arquitetônica brasileira. Apesar das diferenças teóricas e projetuais que caracterizaram cada um desses profissionais, e não cabe aqui entrar nos meandros dessas diferenças (SOUZA,

2004), todos recorriam a noções de ordem, beleza, verdade e funcionalidade para falarem de arquitetura²⁴⁹, mas nenhum deles abordava o assunto sob o ponto de vista da identidade nacional.

Flávio de Carvalho recusava qualquer possibilidade de tradição, fosse ela nacional ou internacional, militando por uma arquitetura absolutamente nova, e que não se enquadrasse em nenhuma exigência de padronização. A tese defendida por Flávio no IV Congresso Pan Americano de Arquitetos, denominada “A cidade do homem nu”, consistia numa cidade do futuro que pretendia romper com os modos de arquitetar vigentes até então. O projeto futurista e comunista de Flávio apresentava forma radial, feita de zonas concêntricas, com um centro administrativo para onde convergiam todas as vias; previa trens subterrâneos, pistas elevadas para automóveis e pedestres, prédios gigantescos e aeródromo a mais de cem metros do chão. As zonas concêntricas, ou anéis, constituíam setores especializados de atividades humanas. Assim, ao anel mais externo destinava-se o conjunto hospitalar, chamado de “centro de pesquisa”, onde a vida seria “estudada, catalogada”; depois, viria o anel da educação, local das atividades de ensino; em seguida, estaria o anel erótico, onde as pessoas poderiam se encontrar, se apaixonar, etc., nesse anel haveria também os espaços para a religião e alimentação, pois, como queria Flávio, a religião seria uma forma de erotismo; completando a malha, ao centro, estariam os anéis de

²⁴⁹ Segundo Jayme da Silva Telles:

“Vemos, ainda mais, construções no centro da cidade, de grande altura, construídas em cimento armado, em que o arquiteto, para fazer estilo e fingir que a casa é construída em pedra (...), em vez de estudar a composição do prédio, como mandaria a lógica, de acordo com o processo construtivo novo de que se utiliza, não tem dúvidas nem remorsos em revestir colunas de cimento armado com maciços de alvenaria oca” (TELLES, Jayme da Silva. Tradicionalismo e pseudo-tradicionalismo. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n.109, setembro de 1929).

Para Henrique Dória:

“A revolução do aspecto arquitetônico, em consequência da mudança dos materiais de construção, baseia-se num princípio geral de toda arquitetura: a verdade. Verdade no sentido de perfeita expressão dos materiais empregados, tanto em sua natureza como em sua função e em sua forma. Verdade, também, na harmonia das proposições, no ritmo coordenado das massas, na expressão, na expressão abstrata e intencional do conjunto da construção (...). / Fazer, na nossa época, construções de vigas metálicas ou cimento armado com as formas peculiares às construções antigas de pedra ou mármore é faltar ao princípio fundamental da verdade e lógica arquitetônica que os antigos respeitaram” (DÓRIA, Henrique. *Arquitetura moderna* (a propósito da casa moderna do arquiteto Gregori Warchavchik). *Diário da Noite*, São Paulo, 1 de maio de 1930).

habitação e de administração. O parque industrial localizar-se-ia fora do círculo. Toda a cidade seria provida apenas de equipamentos coletivos (SOUZA, 2004)²⁵⁰.

Como se vê, a tese de Flávio de Carvalho não tocava os interesses do discurso da arquitetura brasileira²⁵¹. Alexander Buddeus também não se coadunava a tal discurso. Ex-aluno da Bauhaus e adepto das teorias de Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe, Buddeus entendia que, sendo o Brasil um país jovem, não caberia falar em tradição nativa. A arquitetura moderna erguida no país não participava, portanto, de uma evolução interna, sendo, antes, mais uma vertente submetida ao cânone internacional (SOUZA, 2004). Jayme da Silva Telles, colega de turma de Lucio Costa na ENBA, e atuante em São Paulo a partir de 1926, estava entre aqueles que norteavam seus projetos pelos postulados de Le Corbusier; no entanto, jamais se dedicou à causa do renascimento nacional²⁵². O mesmo

²⁵⁰ Cf. Uma tese curiosa apresentada ao IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo. ‘A cidade do Homem Nu’, tese-livre do engenheiro civil sr. Flávio de Rezende Carvalho. *Diário da Noite*, São Paulo, 1º de julho de 1930.

²⁵¹ Cabe aqui um adendo importante. Mário de Andrade e Oswald de Andrade viam na arquitetura de Flávio de Carvalho uma manifestação autêntica do espírito brasileiro. Segundo Mário, o projeto com que Flávio concorreu ao concurso do Palácio do Governo do Estado de São Paulo, sob o pseudônimo de “Eficácia”, em fins de 1927, seria “muito mais tradicional, muito mais brasileiro que qualquer arrebique decorativo de barroco, janelas de rótulas e beirais” (ANDRADE, Mário. *Arquitetura moderna III. Diário Nacional*, São Paulo, 4 de fevereiro de 1928). O projeto de Flávio acabou sendo anulado devido à concepção de extrema ousadia. Sobre a arquitetura de Flávio de Carvalho, ver: DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo: Projeto, 1982.

No entanto, Flávio de Carvalho, ele mesmo, não contava com tradição nem com caráter nacional ao conceber sua arquitetura. Para Flávio, tais fatores simplesmente não se colocavam. Aqui, nos referimos à posição desse arquiteto, não aos significados que sua obra recebeu de Oswald e Mário. Falaremos da concepção arquitetônica de Mário de Andrade mais adiante. Oswald de Andrade, por sua vez, pouco se pronunciou sobre arquitetura. Talvez seu artigo mais significativo sobre o tema tenha sido aquele em que tentou polemizar com Mário de Andrade a respeito da Casa Modernista de Warchavchik. Neste, Oswald ainda ironizava José Marianno e Christiano Stockler das Neves. Dizia ele:

“Mais dia, menos dia, veremos até o atestado comerciante português Sr. José Mariano nos dizer – “Quero lhe mostrar um cordeirinho cubista!”. (...) / Mário aí confunde o valor técnico de Warchavchik, que um ou outro bom construtor também poderá garantir para as suas encomendas – com a personalidade de Warchavchik, que é para mim de alta poesia. / Por exemplo, a bandeja geográfica em que Warchavchik situa as suas construções, em que ele arma a obra vivíssima, a cor distribuída nos interiores, as vidraças de luz artificial. / Será possível que um bom pedreiro como o Sr. Christiano das Neves possa conseguir o mesmo arranjo maravilhoso? Não e Não! (...) / A casa de Warchavchik encerra o ciclo de combate à velharia, iniciando por um grupo audacioso, no Teatro Municipal, em fevereiro de 1922. É a despedida de uma época de fúria demonstrativa. (...) / Da semana de arte moderna à casa vitoriosa de Warchavchik vão oito anos de gritaria para convencer que Brecheret não era nenhuma blague, que Anita Malfatti era a coisa mais séria deste mundo, que a literatura da Academia Brasileira de Letras era uma vergonha nacional, etc., etc.!” (ANDRADE, Oswald de. *A casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações. Diário da Noite*, São Paulo, 15 de julho de 1930).

²⁵² Jayme da Silva Telles começou sua carreira na Cia. Construtora de Santos, a mesma em que trabalhara Gregori Warchavchik. Seu irmão Francisco Teixeira da Silva Telles era sócio da empresa, ao lado de Roberto

ocorria com tantos outros intelectuais, engenheiros e arquitetos que viveram no Brasil entre as décadas de 1920 e 1950 e que emitiram algum tipo de opinião sobre arquitetura. Tratava-se de posições que não consideravam a dimensão nacional na arquitetura. Ao negar o acordo de base que balizava a contenda entre Lucio Costa e José Marianno, pessoas como Flávio de Carvalho, Stockler das Neves e Alexander Buddeus barravam sua entrada no debate. Porém, essas dissensões eram como margens que iam moldando o dizer sobre arquitetura nacional. Desconsiderar da arquitetura seu pressuposto brasileiro acabava delineando o território no qual se visualizaria o patrimônio arquitetônico do Brasil.

A configuração da arquitetura nacional como objeto do saber dependia dessas margens delimitadoras. Por elas, estabeleciam-se os limites do discurso, o que participava do domínio, o que contava ou não à sua feitura. A entrada do sujeito no discurso da arquitetura brasileira dependia, acima de tudo, dessas fímbrias onde a evidência da brasilidade não era percebida, mas somente em relação às quais se poderia divisá-la. Distinguir os edifícios autênticos em meio à massa de falsas construções requeria, pois, o reconhecimento do falso. Enunciar o objeto do discurso, nesse caso, a tradição arquitetônica da nação, equivalia a assujeitar-se a uma série de condições discursivas pressupostas. Origem, tradição, etnia, história, povo, sobriedade, simplicidade, etc., conformavam as condições para que se falasse sobre o caráter nacional na arquitetura. Essas pressuposições – o acordo de base – eram consideradas evidências inquestionáveis em torno das quais o sujeito tomava a palavra e demarcava sua posição.

Segundo Michel Foucault (2008), o sujeito se constitui mediante estratégias discursivas de assujeitamento ou de subjetivação, ou seja, a partir da concordância prévia com as regularidades enunciativas do campo em que se insere. Se, por um lado, Stockler das Neves não se sujeitava ao fator “brasilidade”, por outro, acabava sujeitando-se a

Simonsen, engenheiro civil e fundador da mesma. No final de década de 1930, Silva Telles se muda para o Rio de Janeiro onde monta escritório particular. Este profissional assinou obras que passaram a ser vistas como exemplares da arquitetura modernista no Brasil. Dentre elas, destacaram-se o Estádio de Tênis e a sede Social da Sociedade Paulista de Tênis; a Casa de Repouso para D. Olívia Guedes Penteadó; e a Santa Casa de Santos (todas demolidas). Construiu ainda inúmeros edifícios de apartamentos, cinemas, hospitais e conjuntos habitacionais aos Institutos de Aposentadoria e Previdência no Distrito Federal e no estado do Rio de Janeiro. Faleceu em 1966. Cf. FREITAS, Maria Luiza de. *Modernidade concreta: as grandes construtoras e o concreto armado no Brasil, 1920 a 1940*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

regularidades que ocorriam também no discurso de José Mariano e Lucio Costa, como no caso das ideias de ordem e tradição. Para enunciar, o sujeito se sujeita à evidência do campo²⁵³. Mas a entrada do sujeito no discurso não se dá passivamente. O sujeito produz discurso e transforma o objeto do saber enquanto enuncia. O assujeitar-se implica em um desdobramento do sujeito e um deslocamento do objeto no tecido do discurso (RANCIÈRE, 1996). Somente assim o discurso avança, toma corpo. Se aceitar a evidência é condição para que o sujeito tome parte no discurso, essa aceitação nunca é inerte. Ela resulta em resistências, tensões, diferenciações²⁵⁴. Ao posicionar-se, o sujeito não passa incólume a certa violência dissimulada²⁵⁵, pois, para tomar a palavra, deve se desdobrar para dizer o diferente sem ferir o já dito. O sujeito deve dizer o diferente no interior do já dito²⁵⁶. A violência (sutil) da tomada de posição pelo sujeito consiste em que o desvio operado, no sujeito e no objeto, sempre incomodará o discurso estabelecido. E quanto mais discreta for essa violência, mais efetiva será a entrada do sujeito no discurso, porque, vale enfatizar, o sujeito, para dizer algo significativo, e portanto diferente, deve proceder a um corte no que já está posto sem arrebentar-lhe os alicerces²⁵⁷. Desse modo, o sujeito deve

²⁵³ Michel Foucault se refere a assujeitamento como técnicas de subjetivação, ou de “cuidado de si”. Subjetivação no sentido de constituição do sujeito. Cf. FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

²⁵⁴ Conforme Jacques Rancière: “Um modo de subjetivação não cria sujeitos ex nihilo. Ele os cria transformando identidades definidas na ordem natural da repartição das funções e dos lugares em instâncias de experiências de um litígio” (RANCIÈRE, Jacques. *O descentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996, p.48).

²⁵⁵ Pierre Bourdieu chamará de violência simbólica. Cf. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

²⁵⁶ “Não se impõe, “de chofre”, o que corre o risco de se chocar com uma convicção estabelecida. Contradizer tal uso é cometer uma verdadeira incorreção e expor-se ao ridículo. A própria língua previu fórmulas de atenuação a fim de suavizar as afirmações que, tais quais estão, poderiam chocar o destinatário” (DUCROT, 1977, p.62). Ver também: HAROCHE, Claudine. *Da palavra ao gesto*. Campinas: Papyrus, 1998.

²⁵⁷ Os adjetivos discreto e dissimulado que usamos aqui para descrever a violência do assujeitamento podem ser relacionados com a noção de “simbólico” de Pierre Bourdieu.

“A violência simbólica, cuja realização por excelência certamente é o direito, é uma violência que se exerce, se assim podemos dizer, segundo as formas, dando forma. Dar forma significa dar a uma ação ou a um discurso a forma que é reconhecida como conveniente, legítima, aprovada, vale dizer, uma forma que pode ser produzida publicamente, diante de todos, uma vontade ou uma prática que, apresentada de outro modo, seria inaceitável (essa é uma função do eufemismo)” (BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p 106).

Para Bourdieu, a violência simbólica legitima um poder simbólico. “Um poder simbólico é um poder que supõe o reconhecimento, isto é, o desconhecimento da violência que se exerce através dele” (BOURDIEU, 2004, p.194).

aceitar a autoridade do domínio que lhe é imposto, mas, ao mesmo tempo, modificar o (dis) curso desse domínio (introduzir um corte, desvio ou ruptura)²⁵⁸.

Sujeitos são posições constitutivas de um campo discursivo, e não se sobrepõem à entidade psicológica individual da pessoa que vem a ocupar uma dessas posições. Quando empregamos os nomes de Lucio Costa, José Marianno ou Christiano Stockler das Neves, não estamos nos referindo a essas pessoas no sentido de realidades biográficas primárias, nem querendo interpretar supostas intenções por detrás de seus atos; tampouco nos referimos a abstrações; utilizamos esses nomes unicamente para indicar suas posições de sujeitos *no* discurso (FOUCAULT, 2008)²⁵⁹. Posições como as de Flávio de Carvalho ou de Stockler das Neves não objetivavam aquela exemplaridade perseguida por Costa e Marianno. A recusa da tradição interna impedia que se falasse algo significativo, ou exemplar, sobre o “problema arquitetônico nacional”. Porém, quando se desconsiderava a tradição nativa, o que, exatamente, se estava silenciando? O que sujeitos como Dácio de Moraes e Stockler das Neves não viam, ou não acreditavam que existisse, mas que Ricardo Severo, José Marianno e Lucio Costa indicavam com tanta convicção?

Pouco antes de Lucio Costa assumir a direção da ENBA, em agosto de 1928, Mário de Andrade publicou no *Diário Nacional* uma série de artigos intitulados “Arquitetura Colonial” em que retomava o tema abordado em “A arte religiosa no Brasil”²⁶⁰. Nesta série, Mário expunha uma visão que ficava a meio caminho entre neocolonial e moderado. Seus artigos pontuavam como que um entremeio no debate que irá se travar entre

²⁵⁸ “Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho(...) / A política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação. Por subjetivação vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência” (RANCIÈRE, 1996, pp.42-47).

Para Bourdieu, “O paradoxo da comunicação é que ela supõe um meio comum, mas que só tem êxito ao suscitar e ressuscitar experiências singulares”. Geralmente, Bourdieu fala em “agente” no lugar de “sujeito”. Cf. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: Edusp, 2008.

²⁵⁹ De acordo com Jacques Rancière, “Toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se (...)” (RANCIÈRE, 1996, p.48). Segundo Eduardo Guimarães, “ser sujeito é falar de uma posição de sujeito”. Cf. GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. Campinas: Pontes, 2005.

²⁶⁰ Ver capítulo 1.

Lucio Costa e José Marianno. Comentando a campanha desse último, Andrade dizia se tratar de movimento legítimo, muito embora mantivesse dúvidas quanto à sua viabilidade, e aproveitava para declarar que a arquitetura moderna que se iniciava jamais poderia incorporar expressão típica brasileira, sendo internacional por excelência. Para Mário, o estilo arquitetônico brasileiro, à primeira vista, não implicaria o moderno, estando, possivelmente, mais próximo da proposta de José Marianno.

Os arquitetos brasileiros andam trabalhando num estilo de casa a que chamam de colonial ou de neocolonial. Por mais que certas ideias e tendências modernas se tenham incrustado na minha cabeça, não acho um mal nisso não. Mas não posso achar que seja um bem apesar de todo o meu entusiasmo pelo que é brasileiro. Meu espírito a esse respeito anda numa barafunda tamanha que resolvi adquirir ideias firmes sobre o caso. (...)

Em primeiro lugar será um bem ou mal estarmos trabalhando por um estilo nacional de arquitetura no tempo de agora? Está claro que para mim esse problema só existe em relação à arquitetura moderna, ao que chamam por aí de arquitetura “futurista”. Isso de se fazer uma casa em estilo do Renascimento, árabe, mourisca etc., pastichação atrasadona, pueril, sentimental: isso não tem o mínimo interesse pra mim.

Ora a arquitetura moderna, tenha primeiro vagido na Bélgica ou na Holanda, tenha se desenvolvido primeiro na Áustria como querem certos alguns, o fato é que não consegui nas tentativas profetadas ou realizadas até agora, adquirir cunho nacional em terra nenhuma. (...). De todos os estilos e tendências estéticas firmados e aparecidos depois da Guerra, a arquitetura é mesmo a única que conseguiu uma solução verdadeiramente internacional. (...) uma solução moderna de casa ninguém não dirá si é alemão, brasileira ou russa.

Sob esse ponto de vista, considerando a tendência pro universalismo em que está a sociedade humana, pode-se falar que a arquitetura é a mais socialmente avançada e a mais satisfatoriamente humana de todas as artes. (...)

Os que estão na América do Sul trabalhando por criar uma arquitetura separatista, nacional, brasileira, mexicana, peruana, etc., estão trabalhando no falso, estão perdendo tempo, são atrasadões.

Isso é a conclusão mais imediata que a reflexão traz em mim. Porém já estou distinguindo certas maneiras de a contradizer (ANDRADE, Mário de. *Arquitetura colonial*. *Diário Nacional*, São Paulo, 23 de agosto de 1928).

No artigo seguinte, Mário complementava:

Qual é a situação atual da arquitetura modernista?

Francamente é a situação duma tendência ainda. Não se pode falar que esteja firmada, unanizada e muito menos tradicionalizada. Só mesmo as soluções impostas por uma obrigação imperativa do momento social é que já se generalizaram: a fábrica e o arranha-céu. (...)

Ora si a gente não sabe si a arquitetura moderna é de aceitação consumada e universalista não é lícito continuar e inventar outras tendências? É. Por mim acho que a arquitetura modernista acabará se impondo definitivamente porém eu sou

torcedor e sou um só. Minha contribuição pessoal, minha torcida não basta pra resolver um fenômeno destes. Por ai se justifica em parte a procura dum neocolonial pro Brasil (ANDRADE, Mário de. *Arquitetura colonial II. Diário Nacional*, São Paulo, 24 de agosto de 1928).

Então, a arquitetura moderna referir-se-ia apenas a tipos universais de edifício, como a fábrica e o arranha-céu, não sendo apropriada aos tipos nacionais? Mas quais seriam os tipos propriamente nacionais? Por outro lado, acabaria a arquitetura modernista realmente prevalecendo? E, ainda assim, o neocolonial continuaria sendo legítimo? As dúvidas continuavam. Num primeiro momento, Mário assegurava que as tendências universais como a arquitetura moderna nunca poderiam se nacionalizar, por isso, dizia ele, não se poderia considerá-la pelo prisma da nacionalidade, quem o fizesse, estaria “trabalhando no falso”. Mas, logo em seguida, sugeria que o modernismo arquitetônico acabaria se impondo. Mário de Andrade permanecia numa zona de indecisão. Haveria como desfazer esse nó? Vejamos a sequência de seus comentários.

É incontestável que o estilo arquitetônico inventado pelos artistas avançados apresenta por enquanto uma ausência tamanha de caráter étnico e mesmo individual que a gente o pode considerar como internacional e anônimo. Esse aspecto social do anonimato da casa modernista, eu acho bem comovente. Não me basta verificar que a arquitetura modernista se libertando do caráter étnico como nenhuma das outras belas-artes, é a mais moderna e a mais humanamente exata das orientações de agora. Além dessa libertação dos tiques, preconceitos e fatalidades raciais a arquitetura modernista coincide com a manifestação folclórica. Isso me comove. É interessantíssimo constatar que si as artes à medida que foram evoluindo e se refinando, se afastaram das mais primária, mas fatal das manifestações artísticas, a arte folclórica, a arquitetura modernista que é socialmente falando a mais adiantada das manifestações eruditas de arte, voltou de novo a se confundir com a essência fundamental do folclore: a presença do ser humano com abstenção total de individualidade.

Porém a arquitetura modernista se acha apenas no começo da evolução dela, mal nasceu. Ora não será da sua infantilidade necessariamente descaracterística, que ela possui esse dom de não apresentar fisionomias étnicas e individuais? Pode muito bem ser que sim. Eu creio que sim. (...)

Mas o dia em que o estilo se normalizar e o sentimento arquitetônico moderno se tornar inconsciente em nós, as criações nascidas da invenção na certa que irão refletindo cada vez mais o indivíduo e necessariamente a raça dele. No início do cubismo também as obras de Derain, Picasso, Braque, Léger se confundiam bastante. Hoje todos esses ilustres se distinguem à primeira vista. São até das manifestações mais exacerbadas (e é nesse ponto de vista: odiosas) do individualismo em todos os tempos. (...)

A arquitetura modernista, a meu ver, não permanecerá nem no anonimato nem no internacionalismo em que está agora. Si se normalizar ela virá fatalmente a se distinguir em fracções étnicas e a se depreciar em função do indivíduo.

Si assim é, nada mais justo que a procura e fixação dos elementos da constância arquitetônica brasileira. É com eles que dentro da arquitetura moderna, o Brasil dará a contribuição que lhe compete dar (ANDRADE, Mário de. *Arquitetura colonial III. Diário Nacional*, São Paulo, 25 de agosto de 1928).

A princípio, Mário de Andrade não via na arquitetura moderna qualquer signo de etnicidade ou individualidade. Por não portar marca alguma, nem individual, nem étnica, tratar-se-ia de um estilo “internacional e anônimo”. Argumentava o autor que a arquitetura moderna, porque anônima e desprovida de rubricas individuais, refletiria a mais “primária” orientação estética, qual seja, a manifestação puramente folclórica. O estilo internacional remeteria, portanto, à mais pura essência de todas as artes, que seria o anonimato da criação, ou a “abstenção total de individualidade”. Por se afastar do pessoal e do étnico, a arquitetura moderna incorporaria como nenhuma outra as mais originais expressões da humanidade, pois emanaria do coletivo, de uma força impessoal, folclórica, superior às invenções individuais. No entanto, a partir de uma virada argumentativa no mínimo curiosa, Mário alegava que era justamente o anonimato e internacionalismo da arquitetura moderna o fator que lhe possibilitaria incorporar características de determinada etnia e o estilo particular de determinado artista. Isto se daria no dia em que o estilo se normalizasse, ou seja, quando essa força anônima e original da arquitetura moderna se plasmasse em uma forma singular, fosse pela inventividade de um artista, fosse pela engenhosidade de um povo. O potencial nacional da arquitetura moderna residiria exatamente em sua essência internacionalista; seu potencial de estilo individual estaria em sua origem folclórica.

Mário procurava explicar como a arquitetura moderna se prestava, como nenhum outro estilo, a obter índole étnica e/ou individual. O estilo internacional trazia em si, como jamais outro estilo antes dele trouxera, um potencial capaz de se amoldar às linhas de qualquer território e à inventividade de qualquer arquiteto. Portanto, arrematava o autor, “nada mais justo que a procura e fixação dos elementos da constância arquitetônica brasileira. É com eles que dentro da arquitetura moderna, o Brasil dará a contribuição que lhe compete dar”. A arquitetura moderna seria o terreno mais apropriado à floração das expressões características de um povo. Para Mário de Andrade, estava em causa a busca do folclórico e do anônimo na arquitetura, pois as obras folclóricas traduziriam o humano em

sua mais clara manifestação. Esse era ponto chave no pensamento marioandradino²⁶¹. A ausência de individualidade certificava que a arquitetura modernista era produto espontâneo do homem, emergindo direto de seu inconsciente; por isso, era produto puro, autêntico e original, dos mais significativos. Se a ausência de indivíduo é o que a arte popular possui de mais genuíno, nada melhor que a arquitetura moderna, originalmente folclórica e anônima, para representar uma nação. Ainda que flertasse com o neocolonial, Mário de Andrade via no estilo moderno o vocabulário mais apropriado à manifestação da etnia tupiniquim, uma vez que tal estilo seria essencialmente popular. Ao concluir a série de artigos, Mário não deixava escapar certa desconfiança em relação à cruzada liderada por José Marianno. Parecia que, discretamente, o escritor modernista já tinha se decidido que partido adotar²⁶².

Ora os arquitetos que estão trabalhando por normalizar no país um estilo nacional, “neo-colonial” ou o que diabo se chame, estão funcionando em relação à atualidade nacional. A função deles é pois perfeitamente justificável e mesmo justa. O que resta saber é si estão funcionando bem (ANDRADE, Mário de. *Arquitetura colonial IV. Diário Nacional*, São Paulo, 26 de agosto de 1928).

Mário destacava da miríade de perspectivas que participavam do debate arquitetônico no Brasil um ponto bem específico e pleno de consequências, a saber: o artefato enquanto portador de traços de etnicidade, ou a dimensão vernacular da arquitetura. Não obstante seu tom indeciso, o intelectual paulista desvelava o pressuposto comum às contendas sobre arquitetura nacional, aquele núcleo ignorado nas perspectivas de Stockler das Neves e Dácio de Moraes, mas que, para modernos e tradicionalistas, era de uma concretude inquestionável: a evidência de uma arquitetura folclórica, ou vernacular, típica do Brasil. O vernáculo, silenciado nas falas de Stockler das Neves, terá papel fundamental

²⁶¹ Sobre as bases filosóficas do conceito de folclore em Mário de Andrade, e mais particularmente em sua concepção de arquitetura, ver: MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. Também: ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo; Brasília: Livraria Martins Editora; INL, 1975.

²⁶² Em seus elogios à Casa Modernista de Warchavchik, Mário de Andrade deixava claro seu posicionamento no debate sobre a arquitetura nacional. Vendo na obra de Warchavchik a prova do potencial anonimato do vocabulário arquitetônico, Mário afirmava que “as casas de Warchavchik serão apenas casas... de ninguém: arquitetura”, e que “uma casa modernista como a de Gregori Warchavchik berra junto desses bangalôs, chacinhas neo-coloniais, pudins, marmeladas e xaropes que andam por aí”, pois “o neo-colonial, o bangalô, o neo-florentino são falsos”. Cf. ANDRADE, Mário de. *Exposição duma casa modernista. Diário Nacional*, São Paulo, 5 de abril de 1930.

nas perspectivas representadas por Costa e Marianno, e será sobre esse pressuposto que o domínio discursivo da arquitetura nacional se conformará. A arquitetura vernacular permitia enxergar um território a partir de edificações que supostamente traziam em sua materialidade as características étnicas do povo brasileiro e as pátinas de uma tradição própria, amparada em ancestralidade imemorial. O vernáculo seria a prova visível e incontestada da existência daquelas três unidades constituintes da nação: a unidade étnica, territorial e histórica. Tão importante quanto os monumentos de rara fatura estética erguidos pelas antigas civilizações, seria a evidência da arquitetura popular, que já bastaria para garantir ao Brasil, e a qualquer nação do globo, história e tradição próprias. O valor artístico viria em segundo plano²⁶³. O que fundamentaria, ao fim e ao cabo, a arquitetura de um país, seriam as expressões do povo, “em cujos artefatos, da mais singela e rude fatura, se vazam os mais puros elementos das obras primas de uma nação” (SEVERO, 1916a).

A arquitetura é talvez, de todas as artes, aquela que tem menos obras de valor no Brasil. Não vejo quase nada de interessante que me impressione de veras. Na Bahia e no Recife as igrejas tradicionais são todas monstruosas como fachadas. Santo Antônio no Rio, a mesma cousa. Já as fachadas da Cruz dos Militares no Rio e da Catedral de Belém são magníficas. Porém, o interior pode ser rebuscado e rico, é feio.

Nem mesmo as soluções mais completas do Aleijadinho deixam de ser irregulares. Mas, enfim, são o que de mais perfeito, mais completo e mais nosso, herdamos do passado. (...)

De fato a arquitetura cujo nome seria melhor acabar de vez e substituir pelo de engenharia, único que quer dizer alguma coisa, a arquitetura é das artes a única que obriga à obra-prima. “Obra-prima à força” parece ser a lei da engenharia. Porque se nas outras artes a parte de invenção entra em primeira linha e é o argumento decisivo que justifica todas as orientações, até as mais péssimas, na arquitetura que é discutivelmente uma arte, a dedução, a lógica são muito mais importantes que a invenção. Até seria melhor a gente falar que em arquitetura não existe invenção. Porque aquela mesma parte de criação individualista que vai ajuntar os aposentos de um edifício em volumes arquitetônicos, está sujeita a necessidades e leis de dedução a que o engenheiro não pode fugir. A não ser que faça poesia ruim em vez de engenharia legítima (ANDRADE, Mário de. *Arquitetura brasileira I. Diário Nacional*, São Paulo, 28 de janeiro de 1928).

²⁶³ “Ora a arquitetura também possui um destino, que não consiste nela ser bonita, mas agasalhar suficientemente, não um corpo mas um ser humano, com corpo e também alma. As almas florentinas se agasalharam bem na Renascença. E as gregas e as chinesas. E ainda os mamelucos e emboabas da Ouro Preto setecentista, que jamais não cogitaram de construir uma São Francisco em estilo gótico ou manuelino. Pois nós também, se almas atuais, temos que agasalhar nossas almas nas casas atuais a que chamam de “modernista”. Tudo mais é desagasalho, é desrespeito de si mesmo e só serve para enganar. É o ‘falso’” (ANDRADE, Mário de. *Exposição duma casa modernista. Diário Nacional*, São Paulo, 5 de abril de 1930).

À arquitetura não caberia invenção, poesia, como permitido à pintura, escultura e literatura. O arquiteto, obedecendo a leis construtivas invariáveis, deveria ser quase engenheiro, não inventor. A lógica ou essência de construir radicaria nesse compromisso com as imposições da construção e das condições técnicas e materiais do lugar e da época. Ainda que não tivesse arquitetura de fino trato, do ponto de vista formal, o Brasil possuía sim sua arquitetura. Simples, modesta, mas honesta e autêntica, essa arquitetura teria apenas seguido a “lógica” que lhe coubera seguir no tempo em que fora edificada. Não obstante sua rudeza plástica, constituía “o que de mais perfeito, mais completo e mais nosso, herdamos do passado”. O Brasil tinha um passado, que vinha designado em sua arquitetura. Não importava se a mesma apresentava esmero e sofisticação, mas sim que se constituía segundo determinações lógicas. Com esse argumento, Mário abria o horizonte para se pensar um objeto autonomamente nacional, diverso mas equiparável em significação histórica ao que possuíam os povos mais velhos da Europa. Deslocar a essência da arquitetura do critério de beleza ao critério vernacular colocava o Brasil em igualdade com as nações europeias no que dizia respeito ao patrimônio histórico do país e integrava a nação numa tradição que vinha desde as civilizações mais antigas, concedendo-lhe fundamentação histórica, identidade, soberania, singularidade, etc. Assim, a “nossa arquitetura” respaldava a cultura brasileira como herdeira e partícipe de um patrimônio universal. Possuindo sua arquitetura, bela ou não, o Brasil contribuía com sua cota ao concerto das nações civilizadas, se afirmando, ao mesmo tempo, como nação independente, comunidade com características culturais e étnicas próprias.

Alguns anos após a publicação da série “Arquitetura Colonial”, Mário de Andrade já se perfilava claramente ao lado de Lucio Costa. Este, por seu turno, reportava-se à ideia de vernáculo ou folclore, tão cara ao pensamento marioandradino, para fundamentar seu programa arquitetônico²⁶⁴. Em 1937, Costa publicou o artigo

²⁶⁴ A semelhança entre os pensamentos de Lucio Costa e Mário de Andrade pode ser exemplificada em passagens como a seguinte:

“De todas as artes é, todavia, a arquitetura – em razão do sentido eminentemente utilitário e social que ela tem – a única que, mesmo naqueles períodos de afrouxamento, não se pode permitir – senão de forma muito particular – impulsos individualísticos. Personalidade, em tal matéria, se não é propriamente um defeito, deixa, em todo caso, de ser uma recomendação. Preenchidas as exigências de ordem social, técnica e plástica a que, necessariamente, se tem de cingir, as oportunidades de evasão se apresentam bastante restritas; e se, em

“Documentação Necessária” no número de estreia da Revista do SPHAN. Neste texto, o autor expõe narrativa sobre a arquitetura nacional em sua “evolução” do antigo ao moderno, em sua passagem do modelo reinol ao tipicamente nacional. Destacava-se nessa narrativa a ideia de arquitetura vernacular como base da arquitetura em geral. A casa simples de pau-a-pique (folclórica), ou o vernáculo, aparecia aqui como prova da existência do povo brasileiro distribuído ao longo do território. A unidade étnica da nação era atestada pelo vernáculo arquitetônico – verdadeira arte de construir, pois surgida espontânea e naturalmente do fazer popular. Referindo-se primeiramente à arquitetura portuguesa e depois à sua adaptação ao continente americano, Costa dizia:

Ora, a arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interesse maior que a “erudita” – servindo-nos da expressão usada, na falta de outra, por Mário de Andrade, para distinguir da arte do povo a “sabida”. É nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de “make up”, uma saúde plástica perfeita – se é que podemos dizer assim.

Tais características, transferidas – na pessoa dos antigos mestres e pedreiros “incultos” – para a nossa terra, longe de significarem um mau começo, conferiram desde logo, pelo contrário, à Arquitetura Portuguesa na colônia, esse ar desprezioso e puro que ela soube manter, apesar das vicissitudes por que passou, até meados do século XIX (COSTA, Lucio. Documentação necessária. *Revista do SPHAN*, nº1, Rio de Janeiro, 1937, p.31).

A questão para Lucio Costa era mostrar como a arquitetura “original” e “despreziosa” dos primórdios da colonização (na qual “as qualidades da raça se mostram melhor”) se conectava com a arquitetura moderna. A conexão dar-se-ia, sobretudo, pela “justeza das proporções” e pela “ausência de ‘make up’” que ambas possuiriam. Uma pureza de fundo vigoraria nas duas formas. A eleição do vernacular como critério de autenticidade aproximava a narrativa de Lucio Costa do discurso de José Marianno. A

determinadas épocas, certos arquitetos de gênio revelam-se aos contemporâneos desconcertantemente originais (Brunellesco no começo do século XV, atualmente, Le Corbusier), isto apenas significa que neles se concentram em um dado instante preciso – cristalizando-se de maneira clara e definitiva em suas obras – as possibilidades, até então sem rumo, de uma nova arquitetura. Dai não se infere que, tendo apenas talento, se possa repetir a façanha: a tarefa destes, como a nossa – que não temos nem um nem outro – limita-se em adaptá-las às imposições de uma realidade que sempre se transforma – respeitando, porém, a trilha que a mediunidade dos precursores revelou” (COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura [1936]. In: XAVIER, 2003, p.44).

exemplo do ex-colega, Costa sublinhava a pobreza, simplicidade e singeleza do modelo arquitetônico colonial não como defeitos, mas como índices de sua singularidade e distinção em relação às arquiteturas europeias – singularidade esta que seria resultado das dificuldades encontradas pelo colonizador no Novo Mundo, como falta de mão-de-obra especializada, falta de materiais, ambiente hostil, chuvas torrenciais, calor intenso, etc. O arquiteto carioca ressaltava as influências indígena e africana na adaptação da arquitetura portuguesa aos trópicos. Aliada às dificuldades materiais, a presença do negro e do índio teriam imprimido à herança portuguesa traços mais simples, determinando o caráter despojado da arquitetura nascente. Notam-se na explanação de Lucio Costa pressupostos mesológicos e étnicos recorrentes nos textos de José Marianno. Porém, ao contrário deste último, Costa não pregava a reutilização de elementos coloniais (alpendre, gelosia, azulejo, etc.) em novas composições, mas procurava ver na arquitetura do passado um núcleo “puro”, um conjunto de caracteres constantes, como a simplicidade e o despojamento, para retomá-los em formas que obedecessem às técnicas disponibilizadas pela sociedade industrial.

A nossa casa se apresenta assim, quase sempre, desataviada e pobre, comparada à opulência dos “palazzi” e “ville” italianos, dos castelos de França e das “mansions” inglesas da mesma época, ou à aparência rica e vaidosa de muitos solares hispano-americanos, ou, ainda, ao aspecto apalacetado e faceiro de certas residências nobres portuguesas. Contudo, afirmar-se que ela nenhum valor tem, como obra de arquitetura, é desembaraço e expressão que não corresponde, de forma alguma, à realidade.

Haveria, portanto, interesse em conhecê-la melhor, não propriamente para evitar a repetição de semelhantes leviandades ou equívocos – que seria lhes atribuir demasiada importância –, mas para dar aos que de alguns tempos a esta parte se vêm empenhando em estudar de mais perto tudo que nos diz respeito, encarando com simpatia coisas que sempre se desprezaram ou mesmo procuraram encobrir, a oportunidade de servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto. (...)

Mas justamente por isto, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna; enquanto que o “pseudomissões, normando ou colonial”, ao lado, não passa de um arremedo sem compostura.

Aliás, o engenhoso processo de que são feitas – barro armado com madeira – tem qualquer coisa do nosso concreto armado e, com as devidas cautelas, afastando-se o piso do terreno e caíndo-se convenientemente as paredes, para evitar-se a umidade e o “barbeiro”, deveria ser adotado para casas de verão e construções econômicas de um modo geral. Foi o que procuramos fazer para a vila operária de Monlevade, perto de Sabará, a convite da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira

– não tendo sido o projeto levado a sério, já se vê (COSTA, Lucio. Documentação necessária. *Revista do SPHAN*, n°1, Rio de Janeiro, 1937, pp.32-34).

Lucio aconselhava aproveitar a experiência de mais de trezentos anos da casa tradicional brasileira para fazer a arquitetura moderna. No entanto, não era para copiar esse modelo, “já morto”. O arquiteto criticava o “arremedo sem compostura” das reproduções da arquitetura colonial, as neo-coloniais, enquanto incluía a arquitetura moderna “dentro da evolução que se estava normalmente processando”²⁶⁵. Para Costa, o “abandono de tão boas normas” causara essa “desarrumação” em que se encontravam as cidades brasileiras. A arquitetura moderna viria então consertar esse quiproquó arquitetônico, não por meio do rearranjo de elementos tirados do passado, mas por um vínculo mais profundo e verdadeiro, concernente às afinidades estruturais (não às formais) entre o antigo colonial e o novo moderno. A “boa tradição” remontava ao fazer vernacular dos mestres-de-obras, daqueles agentes do povo que souberam transmitir em suas construções os verdadeiros traços da nação em seu caminhar através da história.

Foi quando surgiu, com a melhor das intenções, o chamado “movimento tradicionalista” de que também fizemos parte. Não percebíamos que a verdadeira estava ali mesmo, a dois passos, com os mestres-de-obras nossos contemporâneos; fomos procurar, num artificioso processo de adaptação – completamente fora daquela realidade maior que cada vez mais se fazia presente e a que os mestres se vinham adaptando com simplicidade e bom senso – os elementos já sem vida da época colonial: fingir por fingir, que ao menos se fingisse coisa nossa. E a farsa teria continuado – não fora o que sucedeu.

Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras sempre tão achincalhado, ao velho “portuga” de 1910, porque – digam o que quiserem – foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição (COSTA, Lucio. Documentação necessária. *Revista do SPHAN*, n°1, Rio de Janeiro, 1937, p.39).

As construções modernas integravam a “documentação necessária” à constituição do patrimônio artístico e histórico do Brasil. Os prédios modernos, como o MES, seriam documentos tão legítimos quando as obras antigas – como as ruínas de São Miguel das Missões. Estava em jogo o estabelecimento de uma arquitetura contemporânea

²⁶⁵ Lucio Costa ilustra essa evolução argumentando que o beiral empregado nas construções coloniais teria evoluído para o terraço-jardim das construções modernas uma vez que ambos cumpririam a mesma função no edifício, a saber, escoar as águas das chuvas. Cf. COSTA, Lucio. Documentação necessária. *Revista do SPHAN*, n°1, Rio de Janeiro, 1937.

cujo significado documental e monumental se equiparasse ao das edificações de um passado que remetia às “nossas” origens. Assim, fundamentava-se a legitimidade do moderno ao passo em que se decretava a falsidade do neocolonial. Embora Lucio Costa lançasse mão do mesmo pressuposto utilizado por Marianno para justificar sua campanha – a evidência do vernáculo – o fazia com vistas a contestar o ex-colega. As afinidades entre passado, presente e futuro, para Costa, não se dariam por meio de elementos mesológicos, mas de acordo com a noção de estrutura enquanto fundamento do espaço edificado.

Segundo o discurso moderno, o espaço produzido pela arquitetura colonial seria tão genuíno quanto o espaço resultante das “maquinas de habitar” porque ambos obedeceriam a limites técnicos e necessidades sociais impostos por suas respectivas épocas; ambos refletiam, em sua forma, uma honestidade construtiva ou estrutural. A aliança entre antigo e moderno radicaria no espaço de economia impecável, fiel tradutor da cultura e das condições materiais de determinada sociedade. O conceito de estrutura permitia a Lucio Costa justificar as diferenças formais entre antigo e moderno ao mesmo tempo em que os alocava em um território comum. O valor histórico consistia justamente nessa diferença de forma-superfície entre passado e presente e nessa vigência de um espaço fundamental próprio ao fazer arquitetônico. A partir da imagem vernacular e do conceito de verdade construtiva, e em decorrência de uma evolução diferenciadora, antigos e modernos passavam a ser visualizados como pertencentes à mesma história, à mesma nação, à mesma tradição.

Na segunda metade da década de 1930, o SPHAN lançava linha editorial própria com o propósito de estudar os bens autenticamente nacionais dispersos pelo território. Surgia então a *Revista do SPHAN* e uma série de monografias assinadas por intelectuais ilustres que se preocupavam com a causa do patrimônio histórico e artístico da nação. Os textos inaugurais, como foi o caso de “Documentação Necessária”, e aqueles publicados durante os primeiros decênios do serviço, se concentraram majoritariamente no tema da arquitetura colonial e vernacular, nos bens imóveis, embora, é claro, tais publicações incluíssem também outros âmbitos das artes e da cultura²⁶⁶.

²⁶⁶ Não cabe dentro dos propósitos do presente trabalho abordar a temática de publicação do SPHAN. Sobre o assunto ver: CHUVA, 2009.

Além dos artigos publicados em seu periódico, o SPHAN também patrocinou uma série de estudos monográficos que contemplaram com mais vagar as obras arquitetônicas e artísticas do passado nacional²⁶⁷. A primeira monografia publicada foi a de Gilberto Freyre no ano de 1937, denominada “Mucambos do Nordeste”, em que o autor trata do mucambo nordestino como o tipo de construção mais primitivo do país. Neste texto, o antropólogo retoma a ideia de arquitetura vernacular presente em Mário de Andrade e Lucio Costa. Freyre expõe o assunto, entretanto, em tons bem peculiares.

Mucambos são construções rústicas, bastante comuns no nordeste do Brasil, que abrigam as camadas mais pobres da população; localizando-se, em sua maioria, na zona rural e em praias afastadas dos centros urbanos, estas habitações são feitas de barro e ripas de pau, ou apenas de palha trançada entre ripas, com coberturas de capim, folha ou palha. Apresentam, às vezes, cobertura de zinco. Para a amarração das ripas, no lugar de pregos, utilizam-se cipós. Também chamados de choupanas, palhoças ou cabanas, assemelham-se às habitações indígenas e sua construção baseia-se no saber popular, não seguindo qualquer tipo de projeção. Na maioria dos casos, as portas e janelas são feitas de palha trançada, mas há ocorrências de portas e janelas de madeira. São casas, segundo Freyre, que acomodam a “família do genuíno, do telúrico, do brasileiríssimo caboclo”²⁶⁸.

De acordo com Freyre, o mucambo favoreceria “melhor que as construções de tijolo a aeração e a insolação dos interiores das residências” (FREYRE, 1937). Por ser produto do povo, o mucambo teria se adaptado perfeitamente à ecologia dos trópicos, refletindo a aclimação da gente ao meio. Além de funcional, o mucambo seria belo. Freyre via entre o mucambo primitivo e arquitetura moderna a mesma afinidade vista por Lucio Costa. Para ambos, funcionalidade e graciosidade eram uma coisa só. Segundo Freyre (1937) “Quanto ao mucambo considerado no seu aspecto estético, seus traçados, quando mais artísticos, se assemelham a uma arte da renda em que, com a palha, se conseguissem

²⁶⁷ Alguns desses estudos monográficos foram escritos por Manuel Bandeira, sobre Ouro Preto, Heloísa Alberto Torres, sobre arte indígena na Amazônia, Rodrigo Melo Franco de Andrade, sobre o Aleijadinho, Afonso Arinos, sobre civilização no Brasil, Gilberto Freyre, sobre os mucambos nordestinos, entre outros. Não analisaremos as publicações do SPHAN em seu conjunto, senão apenas os textos que contribuíram à constituição da imagem de uma arquitetura brasileira. Cf. CHUVA, 2009.

²⁶⁸ Cf. FREYRE, Gilberto. Mucambos do Nordeste: algumas notas sobre o tipo de casa popular mais primitivo do Nordeste do Brasil. Rio de Janeiro: SPHAN, 1937.

efeitos, além de funcionais, atraentes e até belos”²⁶⁹. O mucambo seria exemplo de como a casa popular, a arquitetura vernácula e anônima, constituía o núcleo da tradição arquitetônica nacional, uma vez que exprimia, em formas honestas, a perfeita adaptação do povo ao território. Para os fins de Gilberto Freyre, o mucambo constituiria precioso testemunho da formação étnica do povo brasileiro.

Freyre concentrou seu estudo na arquitetura doméstica. A residência era vista aqui como essência da arte de construir. Nesse sentido, a casa-grande de engenho, o sobrado de azulejo, as casas, enfim, de pedra e cal teriam nascido da tradição moura e oriental (asiática, chinesa e indiana), e também da tradição romana, por intermédio do português, que colonizara terras orientais e trouxera ao Brasil técnicas que se aclimataram aos trópicos. Ao contrário das edificações de pedra, no mucambo teria prevalecido a influência do índio e do africano, misturada a algumas técnicas europeias de construção, como as portas e as janelas de madeira. Segundo Freyre, a etimologia da palavra mucambo remeteria ao dialeto africano quimbunda, derivando de mu-kambo, cujo significado seria “esconderijo”. O mucambo espelharia, pois, a miscigenação constituidora do povo brasileiro, entre brancos, indígenas e africanos. Segue-se que o mucambo seria “um tipo de habitação caracteristicamente primitiva”, e essa primitividade traduziria a ecologia perfeita do mucambo.

O mucambo do Nordeste oferece pontos do maior interesse quanto à sua ecologia: a composição do material varia com a diversidade de vegetação, dentro da paisagem regional. Por outro lado, nas suas diferenças de técnica de construção se exprime a preponderância, ora da cultura indígena, ora da africana, sendo certo que persiste também a influência da choupana portuguesa. (...)

No mucambo de tipo mais primitivo não entra prego, mas o cipó ou a corda vegetal, de modo a ser perfeito o seu primitivismo, e perfeito o seu ecologismo, dado o emprego de material do lugar ou da região e dadas as condições senão ideais, boas de aeração e insolação desse tipo popular de casa. (...)

Esses fatores (naturais) interessam também à estética do mucambo, que é condicionada por eles. Também sob esse ponto de vista pode-se notar mais de um traço de honestidade artística, do mucambo, com a sua simplicidade de linhas, a sua economia de ornamentos, o seu apoio quase exclusivo sobre a qualidade do material.

²⁶⁹ Diz ainda: “Chegam a assemelhar-se a delicadíssimos trançados de renda”. “A arte desse tipo extremamente simples de casa consiste no esmero do trançado” (FREYRE, 1937).

Como economia, o mucambo é a casa pobre de família romântica: homem, mulher, e filhos. A mulher nem sempre a mesma, mas uma de cada vez. Um ou outro agregado. Um ou outro animal doméstico. Alguns estudiosos veem aí uma das superioridades da vida em mucambos sobre a vida em cortiços, promíscua e ensardinhada. A vida em mucambo pequeno seria mais favorável à ordem, ao asseio, à moralidade sexual (FREYRE, 1937, pp.21-30).

Ao evocar a imagem vernacular, como faziam José Marianno, Ricardo Severo, Mário de Andrade e Lucio Costa, Freyre apontava mais a um paradigma de ecologia do que de economia ou mesologia. A ideia de ecologia compreenderia as variantes econômicas e mesológicas, equacionava a economia da construção à sua mesologia. Ecologicamente, o mucambo atestaria a plena integração do homem ao meio tropical – seria como que uma extensão da natureza. Por isso, tratava-se de espaço puro, primitivo, o nascedouro da arquitetura nativa. O mucambo seria fenômeno de origem amoldado aos ditames da natureza tórrida do nordeste. Se o mesológico falava em readaptação de elementos fixos, o econômico em revolução das formas, o ecológico amparava-se, por sua vez, na ideia de uma integração do homem aos elementos naturais²⁷⁰. Os materiais utilizados estariam dados pela natureza, como barro, ripas, folhas, capins e palhas, e sua forma simples se encaixaria perfeitamente à economia de vida e às necessidades de proteção das pessoas pobres. Não obstante as nuances entre as noções de readaptação, revolução e integração, estas se interpenetravam e conservavam premissas comuns, como as ideias de origem, estrutura, beleza e funcionalidade. Os critérios mesológico, econômico e ecológico eram atravessados pela imagem da arquitetura vernacular, traço maior de autenticidade. Em se tratando de definir o vernáculo, esses critérios tornavam-se intercambiáveis, servindo para explicar, cada qual a seu modo, a mesma evidência, o mesmo espaço puro e original²⁷¹.

²⁷⁰ As antigas construções de pedra, como a casa-grande, também eram vistas por Freyre sob o prisma ecológico:

“Daí a estrutura longa e baixa das casas-grandes típicas dos dias coloniais, com sala de visita, sala de jantar, às vezes vinte quartos, uma vasta e protetora varanda, alpendre ou copiar; e com telhado à maneira chinesa – estilo oriental de telhado introduzido no Brasil pelos portugueses – e que logo se mostrou capaz, quando prolongado em alpendre, de eliminar os excessos da luz e proteger a casa contra as pesadas chuvas tropicais” (FREYRE, Gilberto. *Novo mundo nos trópicos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000, p.239).

²⁷¹ Um argumento comum a José Marianno, Lucio Costa e Gilberto Freyre, por exemplo, era aquele segundo o qual a colonização portuguesa do território americano teria dado certo porque os portugueses possuíam técnicas herdadas aos árabes e orientais, entre as quais, a tradição arquitetônica, que se ajustavam perfeitamente ao clima tropical. Marianno e Freyre utilizavam esse mesmo argumento para explicar a derrota dos holandeses em Pernambuco. Segundo esses autores, por não possuírem arquitetura adequada aos trópicos,

Vale notar que, na perspectiva de Freyre, o fato do mucambo ser uma construção tipicamente regional, do nordeste do Brasil, não invalidava sua qualidade de representante da nação. Segundo o autor, a formação cultural do povo teria se dado regionalmente, e o Brasil seria o resultado da soma desses regionalismos. Por ser regional, determinada expressão tornava-se automaticamente nacional. O fator região não negava o fator nação: ambos se constituíam mutuamente. Desde o “Manifesto Regionalista” de 1926, Gilberto Freyre chamava a atenção para as particularidades regionais como expressões singulares da identidade nacional, e pregava a urgência de proteger tais expressões como forma de zelar pela nacionalidade. No “Manifesto Regionalista”²⁷², Freyre não deixava de sublinhar o significado histórico do mucambo e da arquitetura tradicional do nordeste à formação da cultura brasileira como um todo.

É que o mucambo se harmoniza com o clima, com as águas, com as cores, com a natureza, com os coqueiros e as mangueiras, com os verdes e os azuis da região como nenhuma outra construção. (...)

Com toda a sua primitividade, o mucambo é um valor regional e, por extensão, um valor brasileiro, e, mais do que isso, um valor dos trópicos. (...). O mucambo é um desses valores. Valor pelo que representa de harmonização estética: a da construção humana com a natureza. Valor pelo que representa de adaptação higiênica: a do abrigo humano adaptado à natureza tropical. Valor pelo que representa como solução econômica do problema da casa pobre: a máxima utilização, pelo homem, na natureza regional, representada pela madeira, pela palha, pelo cipó, pelo capim fácil e ao alcance dos pobres.

os batavos teriam sido vencidos pelos portugueses na luta pela posse das terras pernambucanas. De acordo com Freyre:

“Estou entre aqueles que julgam que a capacidade manifestada pelos hispanos mais que por outros povos europeus, para desenvolver tais relações simbióticas com a natureza – relações entre o homem europeu e a natureza e as culturas tropicais – deve-se ao fato de que, desde seus começos como sociedades nacionais, ou quase nacionais, a Espanha e Portugal foram sempre apenas parcialmente europeus: seu clima e sua situação permitiram-lhes adotar numerosos valores e técnicas de civilizações não-europeias, cujas origens eram – ou são – tropicais. Isto explica por que, durante os primeiros dias do Brasil, os portugueses começaram logo a construir, não somente de acordo com a ciência europeia, mas, também, de acordo com o que tinha aprendido de árabes, de mouros, do Oriente. Quando os holandeses conquistaram o Nordeste do Brasil e estabeleceram o Recife como sua capital, introduziram nessa cidade e naquela região do Brasil um tipo de arquitetura que provou ser apenas uma importação contra-indicada, com pouca ou nenhuma concessão ao clima tropical.(...)”

As varandas orientais foram adotadas e se transformaram em característica da arquitetura do Brasil, sendo usadas mesmo em torno de igrejas e capelas, tal como acontece na Índia. Aliás a palavra “varanda” parece ter sido introduzida nos idiomas europeus pelos portugueses.

Mais do que qualquer outras, a arquitetura brasileira foi afetada pelo íntimo contato dos portugueses com o Oriente: não só os jardins se encheram de pavilhões e pagodes chineses, como também a forma oriental de telhado tornou-se característico de casas de residência no Brasil” (FREYRE, 2000, p.57).

²⁷² O “Manifesto Regionalista” apareceu em 1926. Aqui, utilizamos a edição de 1976.

O mal dos mucambos no Recife, como noutras cidades brasileiras, não está propriamente nos mucambos mas na sua situação em áreas desprezíveis e hostis à saúde do homem: alagados, pântanos, mangues, lama podre. Bem situado, o mucambo – e a casa rural coberta de palha ou de vegetal seco não nos esqueçamos que se encontra também na Irlanda e na própria Inglaterra – é habitação superior a esses tristes sepulcros nem sempre bem caiados que são, entre nós, tantas as casas de pedra e cal, sem oitões livres e iluminadas apenas por tristonhas claraboias que apenas disfarçam a falta de luz e a pobreza de ar, dentro das quais vive vida breve ou morre aos poucos – quando não às pressas, arrastada pela tísica galopante – a maior parte da gente média da região, nas cidades e até nos povoados (FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976, pp.58-59).

De objeto aparentemente inviável à vida humana, Freyre transformava o mucambo na construção mais salutar aos trópicos. Mas o autor pernambucano não desmerecia as construções urbanas de pedra, tributárias, segundo ele, das tradições lusitana, moura e oriental. Se tais construções representavam a ascendência do elemento português e mourisco, o mucambo por seu turno denunciava o gene indígena e africano presente no sangue do povo brasileiro²⁷³. Na voz do antropólogo, a arquitetura se confundia com a raça, como ocorria em Lucio Costa e José Marianno. O importante aqui é ver como o artefato se torna, pelo discurso desses personagens, portador de propriedades étnicas ou de características identitárias permanentes. À arquitetura simples, sóbria e singela do vernáculo, dos mucambos ou das casas de barro, corresponderia a simplicidade, sobriedade e singeleza típicas da coletividade denominada Brasil.

O discurso sobre arquitetura permitia a perspectivas diversas, como eram as de Gilberto Freyre, Lucio Costa, Mário de Andrade e José Marianno, redundarem em um acordo comum relativo à evidência do vernáculo. Contudo, Freyre trazia um elemento novo ao debate: a miscigenação das três raças (índios, brancos e negros) enquanto fator peremptório à formação da cultura e da arquitetura do país. Para o intelectual pernambucano, as três raças teriam exercido papel equânime no caldeamento étnico do homem brasileiro e em sua adaptação aos trópicos. José Marianno praticamente não se referia ao negro ou ao índio quando dissertava sobre a formação da arquitetura nacional,

²⁷³ Freyre fala da arquitetura pernambucana tradicional “em sua autenticidade e em seu processo de adaptação ao meio, a arquitetura tradicionalmente portuguesa do Recife: honesta arquitetura cheia de boas reminiscências orientais e africanas...” (FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976, p.58).

acreditando mais em influências moura e lusitana²⁷⁴. Lucio Costa, embora tenha abordado o tema pelo viés da raça, referindo-se tanto ao negro como ao índio, o fez em raras ocasiões. Em geral, para Lucio Costa, a arquitetura envolvia antes uma questão social do que racial. Isto não quer dizer que a questão racial estivesse de todo ausente em Lucio Costa, mas que ela não ganhava o trato acurado que obtinha na pena de um Gilberto Freyre²⁷⁵.

Depois de “Documentação Necessária” e “Mucambos do Nordeste”, o SPHAN prosseguiu com suas publicações. Novos escritos surgiram reafirmando a posição de Lucio Costa e Gilberto Freyre. Nestes artigos, o vernacular muitas vezes se fundia com a imagem da casa brasileira. O espaço doméstico passava a ser visto como formador do caráter étnico. A morada simples, sóbria e discreta determinava o povo que ali nascia e se constituía²⁷⁶. Os artigos publicados pelo SPHAN iam assim contribuindo para que um imaginário de casa brasileira e de arquitetura vernacular se consolidasse²⁷⁷. Em 1939, o engenheiro-arquiteto Luís Saia, representante do SPHAN no diretório estadual de São Paulo, publicava estudo

²⁷⁴ De acordo com Marianno, as palhoças indígenas careciam de rigidez e durabilidade, não podendo ser chamadas de obras arquitetônicas. Aos negros, ele não se refere. Cf. MARIANNO FILHO, 1943a.

²⁷⁵ Lucio Costa parecia concordar plenamente com Freyre a respeito da questão racial em arquitetura.

“Sem dúvida, neste particular também se observa o “amolecimento” notado por Gilberto Freyre, perdendo-se, nos compromissos de adaptação ao meio, um pouco daquela “carrure” tipicamente portuguesa; mas, em compensação, devido aos costumes mais simples e à largueza maior da vida colonial, e por influência também, talvez, da própria grandiosidade do cenário americano, – certos maneirismos preciosos e um tanto arrebitados que lá se encontram, jamais se viram aqui. Para tanto contribuíram, e muito, dificuldades materiais de toda ordem, entre as quais a da mão-de-ordem, a princípio bisonha, dos nativos e negros (...)” (COSTA, Lucio. Documentação necessária. *Revista do SPHAN*, nº1, Rio de Janeiro, 1937, pp.31-32).

²⁷⁶ Freyre via na casa brasileira “os principais pontos de referência para o estudo da formação do nosso caráter, da nossa cultura e da nossa sociedade, com seus antagonismos, suas distâncias psíquicas e sociais (...)” (FREYRE, Gilberto. Introdução a Casas de residências no Brasil, de Louis Léger Vauthier. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 7, Rio de Janeiro, 1943).

Para José Marianno:

“A casa brasileira não poderá ser senão a nossa velha casa patriarcal, com largo beiral de telhões de faiança, os alpendres floridos, as grandes salas quadrangulares, os velhos oratórios onde as nossas mães fizeram as suas núpcias, os grandes sofás de alvenaria sob a ramada das grandes mangueiras... Essa sim é a nossa casa, a casa brasileira. Não podemos ter outra, não devemos ter outra” (MARIANNO FILHO, 1943a, p.6).

²⁷⁷ Em artigo publicado na “Revista do SPHAN” em 1945, José Wash Rodrigues ressaltava a influência da casa portuguesa sobre a brasileira:

“A casa portuguesa é produto de longa experiência e dos ensinamentos trazidos ao solo pelas raças que o palmilharam, ou nela assentaram, e que, cristalizando-se através dos séculos em lenta maceração, formaram, com o povo existente, de remota e incógnita origem, um misto com o latino, o visigodo, o árabe. (...) / A casa lusitana adquiriu desse modo uma sólida tradição de construção, um facies severo, castigado, imutável. Constante nos seus defeitos e qualidades, e tão definida e definitiva como a própria raça. (...). Essa unidade de forma e persistência de princípios, Portugal no-la soube transmitir e manter em todas as latitudes, como soube preservar e manter o sentido da unidade da terra, da língua e da religião” (RODRIGUES, José Wash. A casa de moradia no Brasil antigo. *Revista do SPHAN*, nº 9, Rio de Janeiro, 1945, pp.161-162).

sobre a presença da latada, tipo de alpendre, na habitação sertaneja do nordeste brasileiro. Nesse texto, intitulado “O alpendre nas capelas brasileiras”, Saia corrigia informação dada por Gilberto Freyre no livro “Casa Grande & Senzala”, segundo a qual a latada, ou alpendre, teria surgido na casa grande e depois se transferido para as construções religiosas. Na opinião de Saia, o alpendre instalado nas igrejas não teria vindo da casa grande, mas da arquitetura europeia. Todavia, a observação de Saia confirmava a tese da miscigenação racial enquanto miscigenação arquitetônica. A correção sobre a origem do alpendre só fazia confirmar a tipicidade desse elemento, tão defendido outrora por José Marianno, e o caráter “mestiço” da arquitetura brasileira. O alpendre provava que as técnicas da raça branca teriam se amoldado ao território e se misturado às técnicas dos índios e africanos na formação do vocabulário arquitetônico tropical. Não se discutia a significância do alpendre à tradição, ao contrário, partia-se do acordo prévio sobre sua evidência. Luís Saia reificava, portanto, o alpendre enquanto peça característica do vernáculo.

Venho verificando que, em arquitetura, quando um costume entra em mestiçagem, se acontece, ainda que por acaso, estar ligado a determinado detalhe de construção, este o acompanha sempre, levando consigo as soluções técnicas que lhe são próprias.

(...)

...em certas regiões encontrei uma verdadeira orgia de alpendres e latadas circundando quase totalmente a habitação. Mesmo pondo à parte o problema da sua procedência, a latada só pode ser explicada como elemento mestiçado, pois frequenta o mesmo tipo de habitação cujos detalhes técnicos e plano são idênticos aos da casa popular nordestina em que ela não existe (SAIA, Luís. O alpendre nas capelas brasileiras. *Revista do SPHAN*, nº 3, Rio de Janeiro, 1939, pp.235-237).

Colaboraram ainda com as publicações do SPHAN em seus primeiros anos, intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira, Joaquim Cardoso, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Afonso Arinos, Afonso Taunay, Hannah Levy, Salomão de Vasconcelos, Heloísa Alberto Torres, Raimundo Lopes da Cunha, José Wash Rodrigues, e muitos outros. Como dito acima, a maioria dos textos redigidos por estes autores versava sobre arquitetura colonial e/ou vernacular.

Com efeito, pela arquitetura folclórica, se notava a descendência do povo brasileiro, filho das mais antigas e nobres civilizações. O objetivo do argumento que recorria à imagem vernacular era trazer à tona as provas de uma origem. Considerava-se

que um povo existia somente ali onde a tradição poderia ser vista. Logo, a tradição arquitetônica brasileira denunciava o traço imemorial dos ancestrais mouros e latinos e revelava os laços de sangue que conectava os trópicos à genealogia da civilização humana. O tempo denso dessa tradição, inscrito no artefato arquitetônico, colocava a nação tupiniquim no cenário das nações civilizadas, garantindo sua soberania identitária, não obstante se tratasse de país tão jovem. Ademais, a noção de vernáculo isentava a nação da responsabilidade de possuir obras de grande valor artístico. Valor este que era mensurado em relação aos monumentos arquitetônicos europeus. Os intelectuais envolvidos com o SPHAN concordavam, em linhas gerais, que o Brasil não possuía a mesma altura artística dos povos de além-mar²⁷⁸. Porém, o fato de apresentar poucos objetos de relevância artística, os quais não se poderiam comparar aos existentes no velho continente, não impedia que se reconhecesse à nação brasileira um passado e uma identidade. Estrategicamente, no discurso da arquitetura nacional, a ênfase migrava do aspecto artístico para o histórico²⁷⁹. O Brasil poderia não ter algo comparável em arte ao Panteão romano,

²⁷⁸ Segundo Wasth Rodrigues:

“Nas três primeiras centúrias da nossa história, circunstâncias como a condição de colônia e a parcimônia ultramarina obstaram a que fôssemos favorecidos com obra de arte monumental. Sem esse cabedal básico – considerando-se a situação com isenção de ânimo e a melhor boa vontade –, temos de contentar-nos com poucos e esparsos elementos. Na Bahia, alguns solares do século XVII ou começo do XVIII – de resto notáveis pelos portais –, e ainda algumas casas de Câmara, da mesma época. No Pará, a Residência; em Ouro Preto, a Casa dos Contos; no Rio, o antigo palácio do Bobadela, ou Paço da Cidade, hoje sede dos Correios e Telégrafos. Ainda em Ouro Preto: a antiga Câmara e o Palácio dos Governadores, hoje Escola de Minas, este uma fortaleza. Que outras construções podemos apontar e que mereçam destaque? Meia centena de casas de engenho, de residências assobradadas ou casas solarengas, com janelas e grades de estilo, na Bahia, no Recife, em S. Luís do Maranhão e no Pará; em Minas, alguns pormenores atraentes em construções do século XVIII” (RODRIGUES, 1945, p.163).

²⁷⁹ No mesmo volume inaugural da *Revista do SPHAN* de 1937 em que aparecia “Documentação Necessária”, Mário de Andrade publicava artigo sobre a Capela de Santo Antônio, fundada em 1681, na antiga fazenda do Bandeirante Fernão Pais de Barros, localizada na cidade paulista de São Roque. Nesse artigo, Mário esclarecia o critério que o SPHAN deveria adotar para proceder aos trabalhos de tombamento no Estado de São Paulo.

“O critério para um trabalho proveitoso de defesa e tombamento do que o passado nos legou tem de se pautar, no Estado de São Paulo, quase exclusivamente pelo ângulo histórico. No período que deixou no Brasil as nossas mais belas grandezas coloniais os séculos XVIII e XIX até fins do Primeiro Império, São Paulo estava abatido, ou ainda desensarado dos reveses que sofrera. Não pôde criar monumentos de arte. Se é certo que uma pesquisa muito paciente pode encontrar detalhes de beleza ou soluções arquitetônicas de interesse técnico, num teto ou torre sineira, num alpendre ou numa janela gradeada, é mais incontestável ainda, a meu ver, que São Paulo não apresentar documentação alguma que, como arte, se aproxime sequer da arquitetura ou da estatuária mineira, da pintura, dos entalhes e dos interiores completos do Rio, de Pernambuco ou da Bahia. O critério tem de ser outro. Tem de ser histórico, e em vez de se preocupar muito com beleza, há de reverenciar e defender especialmente as capelinhas toscas, as velhices dum tempo de luta e os restos de luxo

mas teria seus mucambos, suas casas de taipa, seu barroco-mineiro, o que já lhe asseguraria uma cultura própria. Prefaciando “Mucambos do Nordeste”, Rodrigo Melo Franco de Andrade ratificava o valor das construções vernaculares à constituição do patrimônio arquitetônico nacional:

Dir-se-ia de fato, tendo-se em vista a bibliografia relacionada com a finalidade deste Serviço (aliás mito escassa e lamentavelmente dispersa), que a história da arquitetura brasileira se processou apenas sob a influência dos estilos eruditos importados da Europa. Ao parentesco que tenham acaso os ossos monumentos considerados artísticos com os tipos de habitação criados no Brasil pelo engenho popular não se prestou ainda quase nenhuma atenção. E, mesmo entre aquelas influências europeias que contribuíram para formar a nossa tradição arquitetônica, têm sido desprezados ou desconhecidos os traços da arte popular ibérica, que, no entanto, se transmitiram às nossas edificações com muito mais frequência e resultados certamente mais felizes que quaisquer outros. (...)

No caso particular dos mocambos do Nordeste, é certo que o seu valor plástico não se impõe como dos mais notáveis entre os tipos de edificação criados no Brasil. Sua feição extremamente primitiva faz com que predominem nos elementos que o constituem os requisitos utilitários sobre as intenções plásticas. Mas, por isso mesmo que a necessidade econômica condiciona de modo absoluto o caráter das construções desse gênero, assegura às suas linhas uma concisão incompatível com desvios da tradição arquitetônica mais pura. O critério de economia, obstando a que os arquitetos dos mocambos se deixem influir por intenções decorativas, dá a esses tipos de habitação aquela “saúde plástica” a que aludia o sr. Lucio Costa. E, por vezes, as mesmas contingências econômicas impelem o engenho popular a invenções que aparentam algumas dessas construções rudimentares às lídimas expressões da melhor arquitetura (ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Prefácio a Mucambos do Nordeste. In: ANDRADE, 1987, pp.93-94).

Estava, pois, estabelecido o pressuposto que impedia autores como Stockler das Neves, Dácio de Moraes e Flávio de Carvalho de integrarem o seletto grupo de divulgadores da arquitetura nacional. Esse pressuposto era a evidência do vernáculo e de sua tradição, ancorada na avaliação do fenômeno arquitetônico segundo sua natureza histórica e não conforme critérios artísticos. Mas o discurso ventilado pelo grupo de Lucio Costa não retirava de cena somente os sujeitos que denegavam a evidência da casa tradicional brasileira. O grande silenciado no campo discursivo que se constituía foi, sem dúvida, José Marianno, que jamais teve algum estudo publicado pelo SPHAN ou sequer alguma obra

esburacado que o acaso se esqueceu de destruir. Está neste caso a deliciosa capela de Santo Antônio, no município de São Roque, a setenta quilômetros da capital, para as bandas de oeste” (ANDRADE, Mário de. A capela de Santo Antônio. *Revista do SPHAN*, n° 1, Rio de Janeiro, 1937, p.119).

citada pelos autores que publicaram nos periódicos desse órgão. O silêncio em torno da figura de Marianno se torna mais patente quando se sabe que Mário de Andrade recomendara o nome do mecenas carioca para o cargo de representante das políticas patrimoniais no Rio de Janeiro (RUBINO, 1991). Não apenas os estudos de Marianno foram ignorados pelo SPHAN, como também sua presença efetiva nos quadros desta repartição. Mas por que Marianno foi impedido de fazer parte daquele grupo seletivo de intelectuais, justo ele, que tanto lutou pela pesquisa do patrimônio arquitetônico brasileiro?

3.3. Metáforas do patrimônio

Rodrigo Melo Franco de Andrade nasceu em Belo Horizonte a 17 de agosto de 1898, filho de Rodrigo Bretas de Andrade, professor de direito criminal da Faculdade de Direito de Minas Gerais e procurador seccional da República, e de Dália Melo Franco de Andrade. Pelo lado paterno, descendia de tradicional família de intelectuais de Ouro Preto. Seu bisavô, Rodrigo José Ferreira Bretas, diplomata de carreira, foi o primeiro biógrafo de Aleijadinho. Pelo lado materno, descendia dos Melo Franco, família de Paracatu, cuja personalidade mais conhecida era o escritor Afonso Arinos, tio de Rodrigo. Aos doze anos foi para Paris morar com o tio Afonso Arinos, onde estudou no Lycée Janson de Sailly e conviveu com intelectuais brasileiros de renome como Graça Aranha, Alceu Amoroso Lima e Tobias Barreto. Permaneceu na capital francesa até os 18 anos. Ao retornar ao Brasil, iniciou o curso de direito na extinta Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, onde cursou o primeiro e o quinto anos; o segundo e o quarto, cursou em Belo Horizonte; e o terceiro, em São Paulo²⁸⁰.

Em 1921, deu início à atividade de jornalista, colaborando em *O Dia*, ao lado de Azevedo do Amaral e Virgílio de Melo Franco. Pouco tempo depois, Rodrigo foi

²⁸⁰ As mudanças de cidade permitiram que Rodrigo se aproximasse de grupos modernistas. Conheceu Aníbal Machado, Milton Campos, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Abgar Renault em Belo Horizonte. No Rio, foi amigo de Álvaro Moreira, Olegário Mariano e Raul de Leoni. Em São Paulo, conheceu Ribeiro Couto e Oswald de Andrade. Rodrigo diplomou-se em 1919 e no ano seguinte começou a trabalhar para o governo como secretário na Inspetoria de Obras Conta a Seca, no Rio de Janeiro, onde ficou por oito anos. Cf. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

trabalhar em *O Jornal*, onde chegou a ser diretor-presidente entre 1928-1930 (o mesmo jornal onde escrevia regularmente José Marianno). A partir de 1926, passou a exercer o cargo de redator-chefe da *Revista do Brasil*²⁸¹. Nesse momento, estreitou relação com Mário de Andrade e com o programa do modernismo paulista. Em 1930, foi convidado pelo primeiro ministro da Educação e Saúde Francisco Campos para ser seu chefe de gabinete. Ocupou este cargo por cinco meses, quando supostamente teria indicado o nome de Lucio Costa para o cargo de diretor da ENBA²⁸². Em 1936, por indicação de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, foi convidado por Gustavo Capanema a organizar e dirigir o SPHAN (ANDRADE, 1986).

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi instalado provisoriamente em abril de 1936, em estágio probatório. Oficialmente, o órgão foi fundado pelo decreto-lei nº25, de novembro de 1937²⁸³. Antes, Gustavo Capanema encomendara a Mário de Andrade um anteprojeto que definisse os critérios de tombamento e/ou defesa dos bens a serem contemplados pelas políticas de preservação. Mas devido à amplitude da proposta de Mário, que previa a proteção de bens relativos à arte popular, ameríndia e arqueológica, este anteprojeto foi substituído por outro de menor abrangência, o qual privilegiou os bens arquitetônicos. A proposta mairioandradina levava em conta não apenas obras eruditas de pintura, escultura, arquitetura, mobiliário, etc., mas previa também instrumentalizar a preservação de objetos representativos da vida do povo, como “instrumentos de caça, pesca, de agricultura, objetos de uso doméstico, veículos, indumentária, etc.,” de objetos arqueológicos, como “jazidas funerárias”, “sambaquis” e

²⁸¹ Também escreveu poemas para a revista *Estética*, fundada e dirigida por Sergio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto. Colaborou ainda com o *Estado de Minas*, *A Manhã*, *Diário da Noite*, *O Estado de São Paulo*, *O Cruzeiro*, *Diário Carioca* e *Módulo*. Paralelamente à profissão de jornalista, trabalhou como advogado no escritório de seus tios Afrânio e João de Melo Franco. Cf. ANDRADE, 1986.

²⁸² Não se sabe ao certo quem indicou Lucio Costa à direção da ENBA. No geral, a bibliografia concorda que teria sido Rodrigo Melo Franco de Andrade. Em nossa opinião, entretanto, é mais provável que tenha sido José Marianno, que já havia ocupado tal cargo e, nesse momento, estava muito mais próximo a Lucio Costa do que Rodrigo. Além do mais, Marianno considerava Lucio a pessoa mais indicada para levar à cabo os ideais da campanha neocolonial.

²⁸³ Não cabe aqui entrarmos nos detalhes da fundação do SPHAN. Sobre o assunto ver: RUBINO, 1991.

“litóglifos de qualquer espécie de gravação”, e do “folclore ameríndio”, como cantos, lendas e culinária²⁸⁴.

O teor etnográfico do anteprojeto de Mário trazia uma concepção de Brasil que ultrapassava as expectativas do Estado em torno de como deveria se dar a escolha e defesa dos bens a serem tombados (RUBINO, 1991). O texto que ficou como regulamento do SPHAN concentrou-se nos bens móveis e imóveis eruditos, sobretudo naqueles da arquitetura jesuítica e barroca. A recusa do anteprojeto de Mário de Andrade fez reiterar à arquitetura o papel de documento privilegiado, atestador da brasilidade. Até começo da década de 1980, o SPHAN irá basear suas ações no modelo do patrimônio imóvel de “pedra e cal”, ignorando a dimensão etnográfica ressaltada na proposta de Mário²⁸⁵. O modelo arquitetônico surgia, portanto, como referência das políticas do SPHAN. Tanto foi assim que a maioria de seus funcionários e colaboradores viam na arquitetura o grande tesouro do país, fossem estes engenheiros de formação, como Luís Saia, fossem historiadores, antropólogos ou literatos, como Salomão de Vasconcelos, Gilberto Freyre ou Manuel Bandeira.

No Brasil, datam da década de 1920 as primeiras iniciativas que objetivaram regulamentar uma política de defesa do patrimônio. Em 1920, Bruno Lobo, presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, encarregou o professor Alberto Childi, arqueólogo e conservador de Antiguidades Clássicas do Museu Nacional, de elaborar um projeto de lei que estabelecesse os critérios para se determinar o que fosse o patrimônio nacional e as formas de proteção desse patrimônio. A proposta de Childi levava em conta apenas bens arqueológicos e não teve repercussão no congresso.

²⁸⁴ O anteprojeto de Mário foi redigido em 1936. Utilizamos aqui o texto reproduzido na coletânea organizada por Lauro Cavalcanti, publicada em 2000. Cf. ANDRADE, Mário de. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC-IPHAN, 2000.

²⁸⁵ A partir da direção de Aloísio Magalhães, em 1979, o IPHAN começa a orientar-se por uma política de maior alcance. Apenas recentemente, o instituto adotou o conceito de patrimônio imaterial, que permite o tombamento de expressões populares e de bens que não se limitem ao paradigma da “pedra e cal”. O patrimônio imaterial envolve desde receitas de bolo de fubá, passando por técnicas construtivas em perigo de extinção, como a cantaria, até cultos religiosos, como o candomblé, e os modos tradicionais dos sineiros tocarem os sinos. Cf. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina 2009.

No ano de 1923, deputados mineiros apresentaram projeto de lei para a criação de uma Inspeção de Monumentos Históricos em Minas Gerais; um ano mais tarde, foi acrescentada a este projeto uma emenda que previa coibir a venda e a dispersão das obras de arte pelos negociantes de antiguidades. No mesmo ano, o deputado federal pernambucano Luiz Cedro apresentou ao congresso anteprojeto para a criação de mecanismos que protegessem o patrimônio nacional. À proposta de Cedro seguiram-se as do deputado federal Augusto de Lima Jr, autor do projeto de lei nº181, de outubro de 1924; e a do jurista mineiro Jair Lins, cujo anteprojeto de lei para defesa do patrimônio foi apresentado em 1925. Todas essas propostas consideravam a arquitetura como foco de suas atenções, o modelo maior do que fosse patrimônio nacional. O anteprojeto de Cedro, por exemplo, restringia-se apenas à conservação de “imóveis públicos ou particulares, que de um ponto de vista da história ou da arte revistam um interesse nacional”. A avaliação dos prédios a serem tombados seria feita por um arquiteto e um inspetor nomeados pelo Presidente da República. As propostas de Lima Jr. e Jair Lins seguiam, em linhas gerais, a de seu colega de parlamento Luiz Cedro. Contudo, nenhum desses projetos foi aprovado²⁸⁶.

Em junho de 1925, o governador de Minas Gerais Mello Viana criou uma comissão com o fim de debater a organização de um órgão federal que preservasse e restaurasse o patrimônio histórico e artístico brasileiro. As cidades mineiras coloniais sofriam com a dilapidação das suas obras de arte sacra pelo comércio de antiguidades. A comissão formada por Mello Vianna inventariou o acervo dos objetos de arte remanescente do barroco mineiro; intensificou a vigilância sobre esses bens, de modo a impedir que muitas dessas obras saíssem do Estado; e promoveu trabalhos de restauração na igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, uma das principais obras de Aleijadinho²⁸⁷. Com

²⁸⁶ Tais projetos barraram na constituição vigente em então, que impunha direitos irrestritos de propriedade, dificultando o tombamento dos bens imóveis. As referências a estes projetos estão em RUBINO, 1991.

²⁸⁷ A comissão de Mello Vianna era composta por: Dom Antonio Cabral, arcebispo de Belo Horizonte; Dom Joaquim Silvério dos Santos, arcebispo de Diamantina; Diogo de Vasconcelos, historiador e diretor da Instrução do Estado, Nelson de Senna, deputado e também historiador; Augusto de Lima, deputado federal e escritor; Ângelo de Macedo, engenheiro; Francisco Negrão de Lima, chefe de gabinete do Secretário do Interior; e Jair Lins, jurista e relator da comissão.

Uma Inspeção de Monumentos Históricos foi criada oficialmente em Minas Gerais em 1926; no ano seguinte, outra inspeção foi criada na Bahia; em 1928, foi a vez de Pernambuco receber os serviços da Inspeção de Monumentos Históricos. Em São Paulo, o professor de pré-história da Universidade de São Paulo, Paulo Duarte, foi quem propôs a criação de um departamento que cuidasse do patrimônio no Estado

exceção da proposta de Childi, todas as demais acima citadas viam na arquitetura o paradigma do patrimônio.

Em 1926, visitou Ouro Preto o então diretor do Museu Histórico Nacional (MHN) Gustavo Barroso. Nesta ocasião, Barroso lamentou o estado ruinoso da cidade e começou a cogitar a possibilidade de se providenciar a restauração da antiga capital mineira. Diretor do MHN desde a fundação desse instituto em 1922 até fins da década de 1950, Gustavo Barroso passou a maior parte de sua vida lutando pela aquisição de acervos sobre a arte e a história do Brasil²⁸⁸. À frente de um dos mais prestigiados museus do país, garantiu sua presença no Conselho Consultivo do SPHAN, cujo regimento ditava que o diretor do MHN ocupasse uma das cadeiras do conselho, apesar de nunca ter publicado nas revistas deste órgão. Barroso sempre criticava o SPHAN através dos “Anais do MHN”, espaço editorial por ele mesmo criado para divulgar os trabalhos do museu. Ao lado de José Marianno, Barroso foi outro importante intelectual, dedicado à causa do patrimônio, silenciado pelo grupo de Rodrigo Melo Franco de Andrade (CHUVA, 2009).

Tendo se surpreendido com a decrepitude de Ouro Preto, Gustavo Barroso retornou ao local em 1928 para avaliar suas igrejas, chafarizes e casarões e propor um programa de restauração e conservação urbanas. Barroso rumou a Belo Horizonte, onde se encontrou com o presidente de Minas o Sr. Antônio Carlos, antigo colega de parlamento, a quem propôs medidas para a conservação de Ouro Preto. O diretor do Museu Histórico Nacional obteve do governador a verba de 200 mil cruzeiros para a realização das urgentes obras. Gustavo Barroso foi encarregado, pelo governo de Minas, de inspecionar os trabalhos de restauração na cidade²⁸⁹. Foram restauradas, então, a igreja de Nossa Senhora

em fins da década de 1930. O projeto de Duarte, que se baseava no texto de Mário de Andrade recusado pelo SPHAN, foi votado na assembleia estadual, mas a decisão foi bloqueada devido à dissolução da casa legislativa pelo Estado Novo. Cf. RUBINO, 1991.

²⁸⁸ Gustavo Adolfo Dodt Barroso nasceu em Fortaleza, em 1888 e mudou-se ao Rio de Janeiro em 1910. Além de literato e jornalista, foi secretário-geral da Superintendência da Defesa da Borracha em 1913 e deputado federal pelo Estado do Ceará entre 1919 e 1918. Cf. MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

²⁸⁹ Cf. *Anais do Museu Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, vol.V, 1948.

do Rosário, a igreja de Nossa Senhora do Carmo, a Matriz do Pilar, a capela de São João, a Casa dos Contos, a ponte de São José, além dos principais chafarizes da cidade²⁹⁰.

A partir das obras de restauração empreendidas em Ouro Preto na década de 1920, o poder público começava a chamar para si a responsabilidade de proteger e divulgar o patrimônio nacional, sobretudo os bens arquitetônicos. Depois das intervenções dirigidas por Gustavo Barroso, não tardou para que a ex-capital mineira fosse protegida oficialmente. No dia 12 de julho de 1933, Getúlio Vargas, chefe do governo provisório do Brasil, homologava o decreto nº 22.928 elevando Ouro Preto à condição de monumento nacional. Com tal medida, o governo federal inaugurava as políticas de tombamento no país. O decreto dizia:

O chefe do governo provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, usando das atribuições contidas no artigo 1º do decreto nº 19398, de 11 de novembro de 1930;

Considerando que é dever do poder público defender o patrimônio artístico da nação e que fazem parte das tradições de um povo os lugares em que se realizam os grandes feitos de sua história;

Considerando que a cidade de Ouro Preto, antiga capital do estado de Minas Gerais, foi teatro de acontecimentos de alto relevo histórico na formação da nossa nacionalidade e que possui velhos monumentos, edifícios e templos da arquitetura colonial, verdadeiras obras de arte, que merecem defesa e conservação;

Resolve:

Art. 1º - Fica erigida em Monumento Nacional a cidade de Ouro Preto, sem ônus para a União federal e dentro do que determina a legislação vigente.

Art. 2º - Os monumentos ligados à História Pátria, bem como as obras de arte, que constituem o patrimônio histórico e artístico da cidade de Ouro Preto, ficam entregues à vigilância e guarda do governo do Estado de Minas Gerais e da municipalidade de Ouro Preto, dentro da órbita governamental de cada um.

Art. 3º - Os monumentos de arte religiosa, mediante acordos que forem firmados entre as autoridades eclesiásticas e o Governo do estado de Minas e a municipalidade de Ouro Preto, poderão ser por estes mantidos em estado de conservação e assim incorporados ao patrimônio artístico e histórico do Monumento Nacional erigido pelo presente decreto.

Art. 4º - Em virtude deste decreto nenhuma alteração ou modificação advirá no organismo municipal da cidade de Ouro Preto e, bem assim, em todas as suas relações de dependência administrativa com o governo do Estado de Minas Gerais.

Art. 5º - Revogam-se as disposições em contrário (Decreto nº 22928 de 12 de julho de 1933. Apud NATAL, 2007).

²⁹⁰ Os chafarizes restaurados foram: chafariz da Glória, chafariz dos Contos, chafariz do largo de Dirceu, chafariz de Cláudio Manuel e chafariz do Alto da Cruz. As restaurações foram orientadas no sentido de restabelecer analógica e integralmente os padrões arquitetônicos originais. Cf. *Anais do Museu Histórico e Artístico nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, vol.V, 1948.

Ouro Preto foi tombada enquanto unidade estilística ou arquitetônica homogênea, como obra de arte acabada. Todo o tecido urbano tornava-se monumento histórico, e Ouro Preto passava a ser reconhecida como a cidade que não mudou²⁹¹. A ex-capital de Minas Gerais resistira à ruína, trazendo ao presente as marcas de um passado precioso. Seus prédios, chafarizes, pontes, praças, templos, ruas testemunhariam a época gloriosa da arquitetura brasileira – desse modo, tornava-se o bem mais valioso da cultura e do patrimônio brasileiros. Com o tombamento de Ouro Preto antes mesmo da existência de uma repartição estatal que cuidasse do assunto, o barroco-colonial consagrava-se como o estilo artístico da nação (GOMES JÚNIOR, 1998).

A Constituição promulgada em 1934 aprovou o regulamento do Museu Histórico Nacional e organizou em anexo a ele o primeiro serviço de proteção de monumentos históricos e artísticos, a Inspetoria de Monumentos Históricos, serviço este que se restringiu às cidades históricas de Minas Gerais. A Carta foi a primeira a regulamentar a questão patrimonial no Brasil. Em 12 de julho de 1934, foi assinado o decreto nº 24.735 que regulamentou o Museu Nacional e criou a Inspetoria de Monumentos Históricos. Como o Museu, esta inspetoria era dirigida por Gustavo Barroso. No ano de 1935, e por via das atividades da aludida inspetoria, Barroso apresentou um “Plano de Restauração” da cidade de Ouro Preto, que previa uma gama mais ampla de restaurações a serem executadas por toda a cidade. A verba para o projeto estava avaliada em 200 mil réis, e foi designado Epaminondas Macedo o engenheiro responsável pelas obras. Colaborou também para a supervisão técnica dessas restaurações o artista José Washt Rodrigues. Foram restaurados, então, quase todos os chafarizes, pontes, capelas e templos, no maior

²⁹¹ “Não se pode dizer de Ouro Preto que seja uma cidade morta. (...) Ouro Preto é a cidade que não mudou, e nisso reside o seu incomparável encanto. Passada a época ardente da mineração (em que foi, de resto, um arraial de aventureiros, a sua idade mais bela como fenômeno de vida), e a salvo do progresso demudador, pelas condições ingratas da situação topográfica, Ouro Preto conservou-se tal qual, em virtude mesmo da sua pobreza (...)” (BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 34). Essa ideia de cidade histórica como obra ou paisagem completa do passado (a cidade toda como monumento) continuará vigente nas ações oficiais do SPHAN em Ouro Preto até os dias atuais. Segundo Lia Motta, “as primeiras ações do Patrimônio nos centros tombados tratavam a cidade como expressão estética, entendida segundo critérios estilísticos, de valores que não levavam em consideração sua característica documental, sua trajetória e seus diversos componentes como expressão cultural e parte de um todo socialmente construído” (MOTTA, 1987, p.108).

empreendimento do tipo feito no Brasil até aquele momento²⁹², quando Ouro Preto já era reconhecidamente uma cidade histórica e seu título de monumento nacional já havia sido oficialmente decretado dois anos antes, como que renunciando a criação, em 1937, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O SPHAN foi uma espécie de sucedâneo da Inspetoria de Monumentos Históricos, extinta no mesmo ano em que o serviço de Rodrigo Melo Franco de Andrade foi fundado²⁹³.

Tão logo Lucio Costa deixou a supervisão do MES, Rodrigo Melo, por intermédio de Capanema, o convidou para trabalhar no SPHAN. Costa aceitou o convite e ocupou um dos cargos mais importante deste órgão: a direção da Divisão de Estudos e Tombamentos. O trabalho de Lucio Costa consistia em dar pareceres técnicos sobre os bens arquitetônicos, decidindo sobre o que devia e o que não devia ser tombado ou restaurado²⁹⁴. A palavra de Costa era peremptória. Partiam do arquiteto os critérios e a indicação do que fosse genuinamente nacional em arquitetura, do que merecesse ser tombado, restaurado, protegido²⁹⁵. Com a atuação de Lucio Costa no SPHAN, a arquitetura colonial tornou-se o modelo padrão dos tombamentos, principalmente aquela representante do barroco mineiro e do jesuítico. A grande maioria dos bens arquitetônicos tombados e restaurados enquanto Costa esteve na direção da Divisão de Estudos e Tombamentos se classificavam neste padrão (CHUVA, 2009).

No SPHAN, Costa encontrou amigos partidários de seus ideais e ambiente mais que favorável à realização dos mesmos. Mário de Andrade ocupava a repartição regional do

²⁹² As restaurações levaram por volta de dois anos para serem terminadas. As informações contidas neste parágrafo podem ser confirmadas em: MENICONI, Rodrigo Otávio de Marco. *A construção de uma cidade monumento: o caso de Ouro Preto*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerias, Belo Horizonte, 2000.

²⁹³ Como afirma Silvana Rubino (1991), “o tombamento de Ouro Preto foi mais que uma medida proclamatória a partir do Museu Nacional, começa ali a política efetiva de proteção ao patrimônio do país”.

²⁹⁴ Ultrapassa os propósitos desse trabalho abordar as atividades de restauração do SPHAN. Sobre o assunto ver: ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. *Um estado completo que pode jamais ter existido*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

²⁹⁵ “Lucio Costa desempenhou papel principal. A ele coube a responsabilidade maior das decisões técnicas, funções que exerceu durante o longo período que esteve associado ao SPHAN. O seu veredicto prevaleceu entre as várias opiniões. Sua palavra representou a norma, a orientação que progressivamente se instituiu num corpo doutrinário flexível, capaz de comportar as contradições de procedimentos antagônicos acolhidos ou patrocinados pela instituição, conformando-se às peculiaridades de cada situação e às vicissitudes das posições e das teses sugeridas pelos casos momentosos e mesmo às idiosincrasias de personalidades marcantes. Sua liderança garantiu a relativa coerência dos projetos e obras empreendidos pelo SPHAN; papel que exerceu de modo sempre gentil e recatado” (ANDRADE, Antonio Luiz Dias de, 1993, pp.119-120).

SPHAN em São Paulo, enquanto Gilberto Freyre representava o Estado de Pernambuco. Costa ainda trabalhou ao lado de arquitetos envolvidos com a fundação da moderna arquitetura brasileira, como José de Souza Reis, Renato Soeiro, Alcides da Rocha Miranda, Paulo Thedim Barreto e Edgar Jacinto, os quais tiveram intensa atividade nas políticas do SPHAN em suas primeiras décadas de existência²⁹⁶. Aos arquitetos modernos caberia não só a feitura do presente, mas também a construção do passado. Se com a edificação da sede do MES a arquitetura moderna ascendia ao posto de representante do Brasil em sua atualidade, foi com a criação do SPHAN que o grupo de Lucio Costa se tornou o porta-voz do passado do país.

A partir de então, um estilo moderno e brasileiro já se desenhava. E a Minas Gerais caberia papel de destaque na construção desse estilo²⁹⁷. No começo da década de 1940, impressionado com o Grande Hotel de Ouro Preto, Juscelino Kubtischek, prefeito de Belo Horizonte, convidou Oscar Niemeyer para projetar um conjunto arquitetônico no novo bairro de luxo da capital mineira – o bairro da Pampulha. Por ocasião da construção do hotel em Ouro Preto, Gustavo Capanema apresentara Niemeyer ao governador de Minas Benedito Valadares, que queria construir um cassino na região do “Acaba Mundo”, atual Pampulha, e pensou em chamar o jovem arquiteto para projetar tal obra. Ainda nessa ocasião, Niemeyer tivera seu primeiro encontro com Juscelino Kubtischek. Meses depois, Rodrigo Melo acompanhou Niemeyer a Belo Horizonte para projetar o conjunto arquitetônico da Pampulha²⁹⁸. Afastado do centro da cidade, e implantado às margens da extensa lagoa de 18 quilômetros de diâmetro, o conjunto deveria ser composto de clube,

²⁹⁶ Completavam o corpo técnico do SPHAN os seguintes nomes: Augusto Meyer, escritor representante no Rio Grande do Sul; Lucas Mayerhofer, arquiteto e também representante regional do SPHAN no Rio Grande do Sul; Godofredo Filho, escritor representante na Bahia; Ayrton Carvalho, engenheiro representante em Pernambuco; Epaminondas de Macedo, engenheiro representante em Minas Gerais; Salomão de Vasconcelos, historiador representante em Minas Gerais; Silvio de Vasconcelos, arquiteto representante em Minas Gerais; Luís Saia, engenheiro representante em São Paulo. Cf. CHUVA, 2009.

²⁹⁷ Para justificar a centralidade do Estado de Minas Gerais à constituição do patrimônio nacional, Rodrigo Melo Franco de Andrade afirmava:

“Tendo sido Minas o cenário mais importante de nossa história colonial e de quase todo o passado histórico do país, é natural que esta preponderância, influenciando beneficentemente em toso os setores de atividade, tenha constituído do nosso estado uma espécie de relicário dos grandes feitos e das grandes realizações nacionais” (ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Restaurando e conservando os marcos de nossa arte e nossa história. *O Diário*, Belo Horizonte, 12 de julho de 1940).

²⁹⁸ Segundo depoimento de Oscar Niemeyer. Cf. NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

cassino, restaurante e igreja. Ao chegar a Belo Horizonte, Oscar recebeu de JK ordens para projetar o cassino com urgência. O prefeito queria iniciar as obras no dia seguinte. Niemeyer passou a noite trabalhando, e entregou a planta do cassino de manhã. A intenção de Juscelino era “capitalizar a região”²⁹⁹, provendo a cidade de um bairro moderno, de lazer e de luxo, signo da modernidade genuinamente brasileira. Em 1944, todo o conjunto estava pronto, composto por quatro unidades, cada qual se situando sobre uma península, se destacando ao longo da lagoa: Iate Golf Clube, Cassino (**figura 47**), Casa de Baile (restaurante) e a Igreja de São Francisco de Assis (**figura 48**).

Ponto pacífico na bibliografia, Pampulha teria sido o momento de autonomização do estilo moderno nacional. Dando continuidade às pesquisas formais iniciadas no MES, Oscar Niemeyer teria arrematado na Pampulha a rubrica que lhe tornará conhecido no mundo todo. Aqui, as possibilidades plásticas do concreto armado teriam alcançado grau de excelência, elevando a arquitetura moderna a um nível jamais visto. Com o trabalho de Niemeyer na Pampulha, a arquitetura brasileira teria dado sua contribuição definitiva ao estilo internacional, atingindo de vez seu traçado próprio³⁰⁰. Integrado à topografia, e ao paisagismo de Burle Marx, o conjunto prodigalizava os princípios corbusierianos, resultando numa composição de inusitada criatividade. O Cassino, Casa de baile e Iate Clube apresentavam os já típicos panos de vidro, marquises e volumes curvilíneos, *brise-soleil*, rampas e pilotis. A construção que mais impressionava era a Igreja de São Francisco de Assis, com sua casca de concreto parabolóide, seus painéis interiores de Cândido Portinari e esculturas de Alfredo Ceschiatti. As potencialidades plásticas e estruturais do concreto armado encontraram na igreja de Niemeyer a esbelteza de finas abóbodas, em tamanhos diferentes, que mimetizavam as montanhas de Minas e faziam referência às curvas da arquitetura de Aleijadinho. Ao dobrar o concreto, extraindo formas

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Segundo Lauro Cavalcanti (2006): “Pampulha pode ser considerada como o marco inicial de um modernismo genuinamente brasileiro”, pois “a nova linguagem foi criada a partir do uso coerente das tecnologias mais recentes e do uso irrestrito da imaginação criadora”. Para Danilo Macedo, “Pampulha pode ser entendida como a conclusão de um ciclo que vinha se desenvolvendo de busca de brasilidade”. Cf. MACEDO, Danilo Matoso. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais*. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008. Hugo Segawa (2002) vê na Pampulha “sinais de uma inédita vitalidade”. De acordo com Yves Bruand (2008), a Pampulha foi “êxito total”, pois “conserva todo o encanto que a imaginação de Niemeyer lhe concedeu”.

leves desse material bruto, Niemeyer fazia visíveis as linhas do novo estilo, além de conectá-lo aos traços do velho barroco. Tradição e modernidade, nacionalidade e universalismo, eis o que as criações de Niemeyer estavam em vias de consolidar (MACEDO, 2008).

Devido à ousadia de suas curvas, a Igreja da Pampulha não recebeu a sagração da Igreja católica. Na época, o bispo D. Antônio Cabral recusou-se a abençoar a obra por conta de seu traçado nada convencional³⁰¹. Depois de inaugurada, a igreja seguiu sem nenhum tipo de uso, e, aos poucos, foi deteriorando-se. Diante de tal abandono, o SPHAN interveio e procedeu ao tombamento da construção, numa operação inédita no país: mal uma obra era terminada, já se tornava, oficialmente, parte do patrimônio histórico e artístico da nação. Em primeiro de dezembro de 1947, a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha era tombada pelo SPHAN, passando a ser, junto dos templos barrocos coloniais, monumento histórico protegido por lei. Em seu parecer sobre o caso, Lucio Costa salientava o significado desta obra:

Considerando o estado de ruína precoce em que se encontra a Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha, em Belo Horizonte, devido a certos defeitos de construção e ao abandono a que foi relegado esse edifício pelas autoridades municipais e eclesiásticas; (...)

Considerando o louvor unânime despertado por essa obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural do mundo inteiro, particularmente da Europa e dos Estados Unidos;

Considerando, enfim, que o valor excepcional desse monumento o destina a ser inscrito, mais cedo ou mais tarde, nos Livros do Tombo, como monumento nacional, e que portanto seria criminoso vê-lo arruinar-se por falta de medidas oportunas de preservação, para se haver de intervir mais tarde no sentido de uma restauração difícil e onerosa, tenho a honra de propor, de acordo com os itens I e III do art. 9º do Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o tombamento preventivo da Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha (...) (Pedido de tombamento da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha. Belo Horizonte. 8/10/1947. In: PESSÔA, 1999, pp.67-68).

Interessante o argumento de Costa: não obstante sua pouca idade, a Igreja da Pampulha deveria ser inscrita em um dos Livros do Tombo por conta de seu “valor excepcional”, o que, “mais cedo ou mais tarde”, obrigaria seu tombamento. Então, por que

³⁰¹ A igreja da Pampulha só foi sagrada em 1959, pelo arcebispo D. José de Rezende Costa. Cf. MACEDO, 2008.

não tombá-la enquanto ainda moderna, ao invés de esperar pelo tempo em que se tornasse antiga? Sem contar que a obra corria o risco de ser demolida, mais uma razão em favor de sua patrimonialização. O “tombamento preventivo” de uma das joias da arquitetura moderna brasileira mal dissimulava a missão liderada por Lucio Costa, que consistia em oficializar, em entregar aos cuidados do Estado, a arquitetura que ele considerava genuína, representada pelos edifícios remanescentes do período colonial, principalmente aqueles do século XVIII, ditos barrocos, e pelos edifícios que passaram a ser vistos como arquitetura moderna brasileira. Com o tombamento da Igreja da Pampulha, estava circunscrito, oficialmente, o espaço de visibilidade dos monumentos antigos e modernos, da “boa tradição” segundo Lucio Costa.

Em 18 de março de 1948, pouco depois da inscrição da Igreja da Pampulha nas políticas federais de proteção ao patrimônio, foi a vez do novo Ministério da Educação e Saúde ser tombado. O MES era investido, então, do mesmo valor outorgado à obra de Niemeyer em Belo Horizonte. O processo de tombamento do MES antecedia o da Igreja da Pampulha, datando de 1944, um ano antes de ser inaugurado. O palácio Capanema já nascia patrimônio, feito expressão permanente da nacionalidade. Para a inauguração do edifício, foi escolhido o dia três de outubro. Essa data comemorava a revolução de 1930, tida como momento chave da história do Brasil, quando supostamente se teria iniciado um período de melhorias sociais, como a industrialização, a regulamentação dos trabalhadores, a alfabetização, a modernização das cidades, etc., todas atribuídas ao tirocínio do governo de Getúlio Vargas (LISSOVSKY, 1996). Lucio Costa não compareceu à cerimônia de inauguração do MES, mas endereçou uma carta a Gustavo Capanema em que aquilatava o valor do edifício para o Brasil e para o mundo.

Não se trata, em verdade, da simples inauguração de mais um edifício como tantos que se inauguram, a cada passo, por todo o país, mas da inauguração de uma obra de arquitetura destinada a figurar, daqui por diante, na história geral das belas-artes como o marco definitivo de um novo e fecundo ciclo da arte imemorial de construir (Carta de Lucio Costa a Gustavo Capanema. 3 de outubro de 1945. Apud LISSOVSKY, 1996, p.215).

O MES rendia homenagem a um desejado novo tempo, apresentando-se como símbolo da nação em vias de se modernizar. Ao lado do Grande Hotel de Ouro Preto e do

conjunto da Pampulha, contribuía para consagrar a autenticidade epocal e identitária daquele que passou a ser reconhecido, na década de 1940, como o estilo arquitetônico do Brasil contemporâneo. Enquanto isso, o SPHAN não apenas perpetuava as obras significativas do passado nacional, do ponto de vista histórico e artístico, como também eternizava as construções modernas do presente. O programa da arquitetura moderna brasileira amparava-se nas ações de tombamento das edificações coloniais e daquelas projetadas pelos arquitetos modernos. A arquitetura moderna brasileira já surgia, pois, como monumento acabado e perpetuado, como objeto histórico, partícipe daquela ordem espaço-temporal a que pertenciam os exemplares do barroco e do jesuítico, conforme designados pelos paladinos da “boa tradição”³⁰².

Até 1948, quase 94% dos bens tombados pelo SPHAN eram exemplares de arquitetura. Desses, a maioria absoluta dizia respeito ao século XVIII e ao barroco mineiro. Sete cidades de Minas Gerais foram tombadas como monumentos integrais: Ouro Preto, Mariana, Congonhas, Diamantina, São João Del Rei, Serro e Tiradentes. Destacaram-se ainda o tombamento de construções, militares, religiosas e civis do período colonial, muitas delas situadas em Salvador, Recife, Olinda, Rio de Janeiro, Belém e João Pessoa, entre outras. Vizinhos a esses monumentos antigos, estavam o MES e a Igreja da Pampulha. Passado histórico alinhava-se ao presente histórico, conformando a paisagem da nação. Nessa paisagem entraram poucas edificações remanescentes do século XIX, o que mostra o papel prioritário atribuído à arquitetura colonial, em detrimento de expressões outras. As escolhas do SPHAN eram informadas pela concepção arquitetônica de Lucio Costa, que não considerava os estilos ecléticos e acadêmicos autenticamente nacionais³⁰³.

³⁰² Silvana Rubino (1991) chama o ideário teórico que legitimou o SPHAN de “patrimônio intelectual”. Para ilustrar a “boa tradição”, a autora aborda as concepções de tradição de Lucio Costa e Gilberto Freyre.

³⁰³ As políticas oficiais do SPHAN ratificarão a importância do referente barroco-colonial como critério paradigmático de tombamento.

“Nesse momento, no que se refere à construção da nação, o barroco é emblemático, é percebido como a primeira manifestação cultural tipicamente brasileira, possuidor, portanto, da aura de origem da cultura brasileira, ou seja, da nação. Daí o valor totêmico que se constrói, sendo identificado, sistematicamente, como representação de ‘autêntico’, de ‘estilo puro’” (SANTOS, 1992).

“O complexo artístico e arquitetônico religioso colonial brasileiro era o único monumento de alta civilização em um país de passado tão curto e tão desleixado no plano da cultura. Era o pouco que tinha sido edificado com chance de durar e, portanto, com capacidade de dizer, pela própria monumentalidade, algo que pode ser traduzido em uma expressão como esta: ‘foi assim que tudo começou’” (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 64).

Em fins da década de 1930, já se tinha delineado a feição de uma arquitetura brasileira, tradicional e legítima. Os tombamentos do SPHAN serviram para oficializar o campo que vinha se formando desde o começo da década de 1920. Ao eleger o artefato arquitetônico como paradigma de patrimônio, o SPHAN acabava agindo sobre um objeto que lhe era anterior, um objeto já disponível, perseguido e debatido muito antes da criação de políticas estatais de proteção ao patrimônio no país. A arquitetura colonial e o estilo moderno de matriz corbusieriana ofereceram ao SPHAN o objeto prioritário de suas ações. Mas, por outro lado, o serviço de Rodrigo foi crucial à consagração desse objeto. O instrumento dessa consagração era o tombamento. Mas em que consiste tomar um bem? O que está em jogo na conversão de um edifício qualquer em monumento histórico?

Tombar é o gesto simbólico, ou ritualístico, pelo qual um objeto qualquer passa de uma condição ordinária a uma condição especial. Esse gesto consiste em registrar o bem visado em um dos Livros do Tombo, que são os *loci* onde os bens são inscritos como patrimônio. Ao ser registrada em um desses livros, uma casa, por exemplo, deixa de ser o que era até então, apenas uma residência onde habitava uma família, e recebe o sentido de relíquia ou raridade, passando a integrar o conjunto dos bens dignos de serem preservados. Com efeito, tomar é inscrever outro sentido no objeto, investi-lo de valor monumental, importante à visualização da nacionalidade. A partir dessa inscrição, o bem deve ser preservado da ação do tempo, restaurado, conservado, etc. Tombado, o bem passa a ter relevância pública. O estatuto do SPHAN, decreto-lei nº25 de 30 de novembro de 1937, diz que o conjunto do patrimônio nacional engloba os bens “cuja conservação seja de interesse público, quer sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (CHUVA, 2009). O tombamento proíbe oficialmente o bem de desaparecer devido a seu significado coletivo. Para tanto, há um corpo de técnicos responsáveis pela indicação, inventário e conservação dos bens a comporem o patrimônio. No caso brasileiro, esse corpo era O SPHAN, hoje IPHAN, e os Livros do Tombo são: Livro das Belas-Artes; Livro Histórico; Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; e Livro das Artes aplicadas. Classificado em um

Segundo Sérgio Miceli (1987), “a entronização do barroco firmou-se como a pedra de toque da política preservacionista”.

desses livros, o objeto torna-se patrimônio, incidindo sobre ele uma série de ações e leis que devem garantir-lhe a proteção necessária (SANTOS, 1992).

Tombar é uma estratégia política, atuante nos meio legais, de imputar sentido nobre e permanente ao bem tombado. Ou então: uma estratégia de capitalização semântica do objeto por via da chancela do Estado. Assim, o tombamento é inscrição que faz o objeto visível em sua raridade, que converte o bem, de objeto ordinário, em relíquia, adensando sua presença, tornando-o único. Ao confundir-se com um passado histórico, ao tornar-se patrimônio, o objeto adquire status excepcional, passa a ser artefato sagrado cujas mensagens apontam para significados caros à constituição da nacionalidade. O objeto tombado torna visível o típico ou característico da nação, aquilo que a faz singular. Pelo tombamento, enfim, o objeto passa a ser propriedade da nação, a refletir o que é próprio de um povo³⁰⁴.

O tombamento é sempre ato oficial, cujo sujeito é o Estado. O objeto tombado como monumento histórico dá visibilidade a um tempo único, a um passado histórico singular que diz diretamente sobre a identidade coletiva. O campo dos objetos tombados constitui o patrimônio histórico e artístico da nação. É este patrimônio que funda uma memória histórica e colabora ao enlaçamento da coletividade sob um rol de referências comuns. Daí que o patrimônio nacional também encerra uma dimensão pedagógica e cognitiva: ele serve para transmitir ao povo suas virtudes, características, tradições, identidades, valores, etc., noções que conglomeram o povo sob um denominador comum, perfazendo uma imagem de união. O patrimônio faz apologia à solidariedade e à comunhão de sentimentos da coletividade³⁰⁵.

³⁰⁴ “O ato do tombamento foi enfocado como um ritual, um drama social, momento privilegiado que torna possível observar o afloramento de diferentes narrativas que justificam as formas tangíveis que expressam o patrimônio. No processo ritualístico, o bem sacralizado que recebe a chancela do tombamento revela características peculiares – ser singular e único. Ao passar pelo processo ordenado por um corpo seletivo de especialistas cujo poder é delegado pelo Estado, lhe são atribuídos novos significados. Ao se diferenciar dos demais objetos, edificações ou construções do dia-a-dia, e ser inscrito no Livro do Tombo, incorpora-se ao conjunto patrimonial – mítico, sagrado, sacralizado” (KERSTEN, 2000, p. 23).

³⁰⁵ “(...) a nação é objetivada na forma de uma entidade distante, integrada, unificada, idêntica a si mesma, presente, ainda que ausente, próxima, ainda que distante”. (GONÇALVES, 1996, p. 21).
“A nação passa a ser colocada como o valor mais alto na escala de símbolos político-culturais, conseguindo integrar diferentes tradições, religiões, etnias e classes. A nação constitui a entidade máxima à qual se deve lealdade. O ideal nacional envolve o desenvolvimento de um tipo específico de solidariedade que vem predominar sobre outras formas de consciência de pertencimento” (OLIVEIRA, 1986, p. 23).

A ideia de patrimônio fia-se na noção de história como conteúdo de uma ordem temporal em si: o patrimônio confunde-se com essa temporalidade intrínseca à nação. Patrimônio diz respeito ao tesouro escondido, enraizado, que permite ver e conhecer a nacionalidade. Noções como monumento histórico e patrimônio nacional compõem terminologia que baliza a representação de uma ordem interior, essencial, do tempo. Enquanto partes constitutivas dessa coleção de tesouros que é o patrimônio, os elementos da arquitetura tradicional surgem como vestígios de uma ordem fundante e fundamental. A coleção dessas relíquias garante à nação sua fisionomia própria e estável, colocando-a em uma ordem temporal determinada, em um tempo-espaço unitário.

Os objetos colecionados são escolhidos, recortados, destacados como significativos sobre um fundo de coisas que não possuem (o mesmo) valor. Esses objetos ganham visibilidade e distinção em razão dessa triagem que os retira do vulgar, do corrente, e os lança à posição de excepcionalidade. Colecionar é também uma maneira de ordenar, de estabelecer paradigmas em referência aos quais se fundamentarão categorias de compreensão do real. A coleção discrimina objetos relevantes dos *restos*³⁰⁶, o autêntico do inautêntico, o brasileiro do estrangeiro. Por participar de uma coleção, o objeto se corresponde a uma classe à parte, que é visível justamente por conta de sua separação do restante de objetos ordinários, invisíveis, insignificantes. É por meio da mútua correspondência no âmago de um espaço específico que cada componente da coleção adquire importância. O sujeito colecionador liga e separa simultaneamente: sincroniza o objeto em um plano singular, e o diacroniza em relação ao contínuo indistinto, ao restante, para o qual seu olhar não vê significação, não distingue. A coleção torna objetos visíveis ao interconectá-los em um domínio especial (ao separá-los, ao fazê-los opostos ao que se

“(…) a nação é imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, tantos milhões de pessoas tenham-se não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas” (ANDERSON, 2008, p.34).

³⁰⁶ “Restos”: termo usado por Krzysztof Pomian para designar aquelas coisas de uso e consumo ordinário que não participam de uma coleção. Cf. POMIAN, Krzysztof. *Historia cultural, história dos semióforos*. In: RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa, 1998.

considera corriqueiro e sem importância). Um objeto é autêntico em face de outro objeto classificado no mesmo campo e em relação ao que é excluído desse campo³⁰⁷.

Ao fim e ao cabo, é a própria nação que surge como grande coleção – de monumentos, de histórias heroicas, de traços étnicos, de paisagens típicas – cuja singularidade sobressai sobre a massa de coisas que supostamente não lhe pertence. Tonando visível a história, a coleção do patrimônio traz à tona também o território e o povo³⁰⁸. Os monumentos tombados ao longo do território traçam as fronteiras do país e mostram a constituição de seu povo. As unidades territorial, histórica e étnica da nação se sagram com o ritual do tombamento. Monumentalizar/tombar é eternizar a exposição dessas três unidades. De acordo com Lucio Costa, importava preservar “precisamente os elementos concretos e autênticos visíveis do monumento” (PÊSSOA, 1999). Tornar visível significa retirar os bens de seu uso cotidiano, ou de seu abandono, concedendo-lhes distinção e proteção. Quando tombada, uma residência do século XVIII aparece enquanto relíquia, sendo destacada da massa indistinta de casas que ainda não receberam ou que nunca irão receber o título de monumento histórico. O edifício tombado torna-se exemplar, passa a ser percebido pela sua natureza especial. Nesse sentido, monumentos históricos são objetos paradigmáticos, exemplos de singular importância, que evocam a memória da nação.

³⁰⁷ Ao escrever a história da coleção no mundo ocidental, Krzysztof Pomian mapeia suas origens nas antigas práticas de ofertar dons ou objetos sagrados aos deuses. Assim, as relíquias ofertadas desempenhariam o papel de intermediários na comunicação entre os homens e os deuses, entre o profano e o sagrado, o visível e o invisível. Os objetos reunidos sob o moderno conceito de coleção teriam um significado próximo a estas oferendas. Como estas, os objetos colecionados num museu, por exemplo, manteriam a função de intermediários entre o visível e o invisível. Porém, no mundo moderno, tais objetos não remeteriam ao universo sagrado ou divino, aos deuses, mas ao tempo secular da história, ao conhecimento do passado, do presente e do futuro. O patrimônio seria essa coleção moderna de objetos que intermediariam a comunicação do mundo visível com o mundo invisível, ou melhor, que traria o passado invisível ao conhecimento do presente. Ainda que diferentes das oferendas, poderíamos ver nas modernas relíquias, entretanto, um trabalho de sacralização. Nesse sentido, um edifício tombado estaria sendo canonizado, pois perderia sua função secular de utilidade e passaria a ter um significado de eternidade. Os monumentos tombados mostrariam o passado ao presente, o invisível se faria visível, pelo significado de eternidade neles investido. Cf. POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVI-XVIII siècles*. Paris : Gallimard, 1987; POMIAN, Krzysztof. “Coleção”. In: Enciclopédia Einaudi, vol. 1 (memória-história). Lisboa: Imprensa Nacional/casa da Moeda, 1984a, p.51-86.

³⁰⁸ “L’histoire apparaît ainsi, à l’instar de la nature, comme une productrice d’objets rares susceptibles d’acquérir des significations et de devenir des objets de valeur “ (POMIAN, Krzysztof. *Des saintes reliques à l’art moderne: Venise-Chicago, XIII-XX*. Paris: Gallimard, 2003, p.160).

O tombamento de cidades como Ouro Preto só fazia reafirmar um domínio discursivo que já vinha se conformando, como assinalamos acima. A preocupação de alcançar uma arquitetura que trouxesse em sua forma as marcas próprias ou características de uma época, de um território e de um povo – que vigorasse como memória histórica, étnica e territorial – sempre esteve incluída nos trabalhos dos defensores da arquitetura moderna. A fala de Lucio Costa nunca deixou de traír a preocupação em fazer da arquitetura objeto memorável, indicador do povo habitante dos trópicos e de sua ancestralidade. Vale lembrar, porém, que em José Marianno já recorria essa concepção memorialística de arquitetura, cuja imagem espelharia a tríplice unidade do Brasil. Tanto a campanha tradicionalista quando a pregação modernista consideravam autênticas as edificações que integrassem uma coleção de relíquias arquitetônicas cuja unidade estilística refletisse as unidades do povo, da história e do território³⁰⁹.

Lucio Costa e José Marianno preocupavam-se, a todo instante, em narrar através dos edifícios tradicionais a história de formação da nação para justificarem seus projetos estéticos. A arquitetura neocolonial dependia das referências antigas para se legitimar, da mesma maneira que dependia a arquitetura de Lucio Costa. Assim, o domínio discursivo onde se deram os embates entre essas duas correntes antecedeu e disponibilizou ao SPHAN a matéria-prima de sua política. Para modernos como para neocoloniais, estava

³⁰⁹ “Interessante sob muitos aspectos, sobretudo como um dos principais entre os elementos auxiliares para melhor compreensão da nossa história, é, sem dúvida, o estudo da casa antiga no Brasil. Interessante, pelas características permanentes dessa casa principalmente pela unidade do seu aspecto em todo o território, e pela imutabilidade, através do tempo, dos princípios que presidiram à sua construção, fenômeno esse comparável pela semelhança (tendo-se em vista a extensão territorial) ao da língua e ao da religião. (...) / Em nosso território (...) a casa se manteve durante séculos, numa uniformidade imperturbada, numa constância impressionante” (RODRIGUES, 1945, pp.159-160).

“E quando já se conhece Bahia, Pernambuco e os outros, e que se observa que afora pequenos detalhes próprios a cada região, o espírito, a linha geral, a maneira de fazer é sempre a mesma, seja no Caraça ou seja em Olinda, é aí que a gente vê, mesmo sem saber nada de história, só olhando a sua arquitetura antiga, que o Brasil, apesar da extensão, diferenças locais e outras complicações, tinha que ser mesmo uma coisa só. Mal ou bem foi modelado de uma só vez, pelo mesmo espírito, e uma só mão. Torto, errado, feio, como quiserem, mas uma mesma estrutura, uma peça só. A sua velha arquitetura está dizendo” (COSTA, Lucio. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional. *O Jornal*, Rio de Janeiro, s.d.).

Para Rodrigo Melo Franco de Andrade, proteger o patrimônio era o mesmo que garantir a integridade territorial do país. Segundo ele, “cumprir a nós zelar pela sua proteção, na medida em que nos interessar a preservação da própria integridade do Brasil, do qual os nossos monumentos constituem a expressão mais genuína e impressiva” (Rodrigo M. F. de A. Palestra proferida na Escola nacional de Engenharia, em 27 de setembro de 1939. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987, p.50).

pressuposto na natureza da arquitetura um significado de patrimônio. Os edifícios do Solar de Monjope e do Palácio Capanema não tinham outra intenção senão a de colocarem-se enquanto monumentos históricos e artísticos, presenças excepcionais e densas, distintas do montante de objetos ordinários. Tais monumentos pretendiam ser paradigmáticos, se destacar em meio ao ecletismo indistinto, e alcançar aquela significância rara, fundamental ao reconhecimento da tradição. Em última instância, era a arquitetura brasileira, quer defendida por Marianno, quer propalada por Lucio Costa, que surgia como monumento histórico, mesmo antes das políticas oficiais de tombamento³¹⁰. Queremos dizer com isso que os artefatos arquitetônicos indicados e disputados pelas vozes de Costa e Marianno foram investidos de um significado monumental antes da sua monumentalização efetiva; estavam inscritos no livro do patrimônio virtual; foram visualizados antes de receberem a lupa da lei; estavam, enfim, extra-oficialmente tombados antes de serem ritualizados pelo decreto nº25. Quando o SPHAN foi instituído, esses artefatos prestavam-se mais que outros a rememorar a história do Brasil porque já constituíam potencialmente seu patrimônio.

O patrimônio arquitetônico brasileiro antecipa sua oficialização. O carimbo do Estado não é o ato inaugural desse patrimônio. O decreto-lei nº25 não decretou seu mais representativo objeto, mas dele se apropriou. A arquitetura brasileira solicitava e antecipava a constituição das políticas legais do patrimônio. Mas como essa antecipação foi possível? Qual potencial era esse, *inscrito* no objeto arquitetônico antes da *inscrição* deste nas políticas oficiais de tombamento?

A noção de patrimônio, e a correlata busca de uma natureza permanente às obras humanas, já operava no discurso da arquitetura brasileira antes da existência de um órgão estatal que se apropriasse desta noção. Pressuposta nas falas de José Marianno e

³¹⁰ A disputa pela hegemonia de dizer o que era a verdadeira arquitetura brasileira ficava clara quando Marianno imputava a si o pioneirismo na luta pela preservação do patrimônio nacional e, ao mesmo tempo, atacava a legitimidade da arquitetura defendida por Lucio Costa. Falando de Ouro Preto, Marianno afirmava: “De todas as cidades brasileiras que esplenderam no correr do século XVIII – que foi o século áureo da arte nacional – Ouro Preto é a mais típica e expressiva, não só pela opulência de sua arquitetura, como pela unidade de sentimento artístico dominante. (...) / Data do início da campanha nacionalista por mim iniciada, a reação que se foi aos poucos operando, acerca do patrimônio tradicional da arte da nação. Despertado o interesse público para os monumentos de arte do passado, Ouro Preto passou a ser considerada uma verdadeira relíquia nacional, a gema mais preciosa do tesouro artístico que não soubéramos defender. (...) / Qualquer monumento colonial, representa um esforço muito maior do que as arapucas de cimento armado, diante das quais nos extasiamos” (MARIANNO FILHO, 1943b, pp.121-122).

Ricardo Severo desde final dos anos 1910, a ideia de patrimônio arquitetônico como que transbordou seus usos oficiais e incitou ações que não se resumiram a tais usos, como foi o caso da construção do Solar de Monjope ou do hospital Beneficência Portuguesa de Campinas, da Escola Normal e tantas outras escolas e hospitais que incorporaram as linhas tradicionalistas e que foram motivadas por um desejo de permanência. Queremos, pois, sublinhar a sincronia de termos como arquitetura, nação, história, patrimônio, etc., que, ao lado da diacronia de seus usos, conformavam um domínio discursivo. O que propomos é uma espécie de pré-história dessas noções, uma história extra-oficial, vendo como suas relações ultrapassavam as apropriações particulares a que estavam sujeitas³¹¹.

Salientamos acima que a arquitetura brasileira era objeto já disponível às ações legais do SPHAN. Em outras palavras, o potencial semântico desse objeto excedia a apropriação que teve do Estado e, por isso, constituiu um dispositivo a suas ações. Esse dispositivo trazia uma margem de significação que ultrapassava seus usos ou apropriações específicas. Graças a essa margem, o mesmo objeto pôde ser usado de formas distintas, não apenas em um sentido, mas em diversos, sem perder a sua eficácia e sem ter questionada a sua evidência.

Da mesma maneira que uma noção de arquitetura se disponibilizava às políticas legais de tombamento, a esse dispositivo, “arquitetura autêntica”, já estavam disponíveis ideias de nação, história e patrimônio. A arquitetura brasileira – conforme José Marianno, Mário de Andrade, Ricardo Severo, Gilberto Freyre ou Lucio Costa – trazia, ela também, um potencial ou margem de significação que lhe permitia se relacionar com outros objetos já disponíveis, como nação, tradição, ordem, história, etc. Ao relacionarem-se num campo discursivo, estes termos mutuamente se disponibilizavam. Os objetos-dispositivos são apropriados ou utilizados uns pelos outros, e é nessas trocas que eles conformam um plano de sentido³¹². A arquitetura brasileira trazia implícita a nação, que estava disponível a uma

³¹¹ A noção de “pré-história” utilizada aqui liga-se à ideia de “começo” ou “origem” tal como colocamos na introdução. Dialogamos, vale repetir, com a filosofia de Walter Benjamin. A pré-história de um conceito é a história de suas potencialidades, de suas origens, de seu re-tornar. “A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história” (BENJAMIN, 1984, p.68). Ver introdução.

³¹² Partindo do uso da palavra dispositivo nas obras de Michel Foucault, e também na filosofia de Martin Heidegger, Giorgio Agamben define dispositivo como sendo “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as

ideia de patrimônio, que se apropriava de uma noção de arquitetura, etc. Essa circularidade, porém, não segue um rumo somente e não é fechada, mas se abre, se desfaz, inverte de direção, e as relações que os termos disponíveis podem estabelecer entre si são incontáveis. O discurso ou discursos resultantes desses cruzamentos são constelações de dispositivos significantes, e prenunciam arranjos outros, que estão ainda por vir.

A pré-história ou história extra-oficial que tentamos mostrar diz respeito às condições de produção do discurso (FOUCAULT, 2008). O “problema arquitetônico nacional” passa a existir na medida em que termos como nação, história, arquitetura e patrimônio vêm à tona, entrecortando-se em relações diversas. As ideias capazes de encaminhar uma questão, como aquela encaminhada por José Marianno, são dispositivos significantes, que, uma vez relacionados, agenciados em relações de mútua atribuição, significam. Podemos chamar esses dispositivos de ideias, conceitos ou noções. Os dispositivos se diferenciam ao relacionar-se num plano, e é nessa diferenciação que reside sua significância, seu poder de significar. A significação acontece em suas relações diferenciais. Consideremos, pois, discurso um território de sentido – plano, campo, domínio – delineado por dispositivos significantes a partir das relações diferenciais que se possa estabelecer entre eles. No discursar se efetiva a simbiose entre dispositivos significantes que se distinguem uns dos outros – isto é, que significam – enquanto se inter-relacionam³¹³.

A priori, termos como nação, história e arquitetura não obedecem a nenhuma exigência de conexão em um plano discursivo. Diríamos que eles não se concernem necessariamente. No entanto, a partir do momento que se referia ao “problema arquitetônico nacional”, José Marianno evocava todo um domínio onde aqueles termos ganhavam solidez, isto é, significavam, pois se efetivavam segundo relações de mútua apropriação e diferenciação³¹⁴. A ideia de arquitetura abria o campo para Marianno falar de

condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. Para os nossos fins, dispositivos são noções, ideias ou conceitos; são significantes, operativos no discurso, e que, como veremos, desencadeiam ações. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009a.

³¹³ “Chaque signe a en propre ce qui le distingue d’autres signes. Être distinctif, être significatif, c’est la même chose” (BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 2008, p.223). Benveniste fia-se numa tradição da linguística que vem desde Ferdinand de Saussure. Não cabe aqui entrar na complexidade dessa questão. Cf. GADET, Françoise; PECHEUX, Michel. *La langue introuvable*. Paris: François Maspero, 1981.

³¹⁴ Não se trata de conciliar contrários, como prega a dialética hegeliana.

nação e história do Brasil; em sua concepção de história era constituída sua ideia de arquitetura; o conceito de nação encaminhava a concepção de arquitetura e dava sentido à ideia de história, e vice-versa. As relações de significação vão sendo, então, multiplicadas. Os dispositivos significantes aparecem como territórios disponibilizados a diferentes usos. Nesse caso, a arquitetura significa na medida em que usa o campo aberto pela ideia de nação, a qual, por sua vez, significa nos modos de uma história, contada e significada no termos de uma arquitetura.

De acordo com Deleuze e Guattari (2009), os termos se reterritorializam e, concomitantemente, se desterritorializam. Em nosso estudo, a arquitetura remetida à nação se deslocava em relação a outros domínios discursivos em que um conceito de arquitetura era usado – para Stockler das Neves, por exemplo, não se colocava a questão do caráter nacional na arquitetura. A desterritorialização vem acompanhada de uma reterritorialização. Esse rearranjo dos dispositivos relacionados é o desvio que dá vida a um determinado campo discursivo. Os dispositivos significantes somente ganham significação se relacionados a outros dispositivos num perpétuo movimento de deslocamento³¹⁵. A relação é de simbiose e transformação recíproca. A arquitetura significando enquanto nação não é a mesma que significa submetida às ordens clássicas de composição, como defendia Stockler das Neves. Mas a arquitetura só significa se ela puder ser desterritorializada e passar a integrar um território diferente: ela significa de acordo com sua relação diferencial, como aquela que se dava entre Lucio Costa e José Marianno, ou entre estes e o grupo de Dácio de Moraes. Os dispositivos significantes somente adquirem seu poder de significar se não estiverem para todo o sempre imobilizados num único território de sentido. Existe dispositivo se os campos formados não aprisionarem seus elementos significantes em

“Falamos, ao contrário, de uma operação a partir da qual duas coisas ou duas determinações são afirmadas por sua diferença, isto é, não são objetos de afirmação simultânea senão na medida em que sua diferença é ela própria afirmada, ela própria afirmativa. Não se trata mais, em absoluto, de uma identidade dos contrários, como tal inseparável ainda de um movimento do negativo e da exclusão. Trata-se de uma distância positiva dos diferentes: não mais identificar dois contrários ao mesmo, mas afirmar sua distância como o que os relaciona um ao outro enquanto ‘diferentes’” (DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.178). Deleuze chama esse procedimento de síntese disjuntiva.

³¹⁵ Dai que os termos sempre escapam ao uso que se lhes intenta impingir. Os significantes são sempre maiores que seus significados. “L’énoncé survit à son objet, le nom survit à son possesseur. Soit passant dans d’autres signes, soit mis en réserve un certain temps, le signe survit à son état de choses comme à son signifié (...)” (DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009, p.142).

significados estáveis³¹⁶. Não fosse por sua radical polissemia, instabilidade ou possibilidade de deslocamento, sequer poderíamos considerá-los significantes. Preso a um significado, o significante perderia sua capacidade de significar. O território só existe por conta da desterritorialização dos significantes; o significado vigora porque nos é permitido dessignificá-lo³¹⁷.

Ainda conforme Deleuze e Guattari (2009), uma vez deslocado, o dispositivo não perde os sentidos que incorporava no lugar anterior, mas os reatualiza em novos agenciamentos. O desvio amplia as possibilidades de emprego do dispositivo. No discurso dos acadêmicos paulistas, a ideia de arquitetura evocava a Grécia antiga, regras invariáveis de composição, a exigência de beleza e ordem. Marianno talvez não discordasse totalmente dessa perspectiva, mas lhe impingia outros sentidos quando trazia à tona o fator nação. Os discursos de Marianno e Stockler das Neves poderiam coincidir em alguns pontos, mas essa coincidência não prejudicava a diferença mantida entre suas posições. Era por conta dessa diferença que ambas as posições adquiriam sentido, ou tornavam-se significativas. No mais, era por conta tanto de seu potencial de relacionar-se com a ideia de nação quanto pela possibilidade de negar essa ideia que a arquitetura *significava*, ao mesmo tempo, (em) diferentes perspectivas.

Durante as décadas de 1920 e 1930, conceitos de arquitetura ocorriam em vozes diversas, e, a cada ocorrência, a esse dispositivo (arquitetura) eram acrescentados sentidos novos. As vozes que dele se apropriavam atualizavam uma série de relações e operavam deslocamentos significativos. Ao ser apropriado, ao passar de uma apropriação a outra, o termo arquitetura ia incorporando um excedente de significação que lhe *disponibilizava* a usos diferentes. A passagem de um prisma a outro capitalizava semanticamente o significante *arquitetura*, lhe revalorizando prerrogativas como ordem espacial e nobreza

³¹⁶ “Si bien que le signifié ne cesse de redonner du signifiant, de le recharger ou d’en produire. La forme vient toujours du signifiant. Le signifié ultime, c’est donc le signifiant lui-même dans sa redondance ou son « excédent »”. (DELEUZE, GUATTARI, 2009, p.144).

³¹⁷ “Les idées ne meurent pas. Non pas qu’elles survivent simplement à titre d’archaïsmes. Mais, à un moment, elles ont pu atteindre un stade scientifique, et puis le perdre, ou bien émigrer dans d’autres sciences. Elles peuvent alors changer d’application, et de statut, elles peuvent même changer de forme et de contenu, elles gardent quelque chose d’essentiel, dans la démarche, dans le déplacement, dans la répartition d’un nouveau domaine. Les idées, ça ressert toujours, puisque ça a toujours servi, mais sur les modes actuels les plus différents” (DELEUZE, GUATTARI, 2009, p.287).

histórica. Para dialogar com Gilles Deleuze (1974), o vir-a-ser do significante dota-o de um potencial de significação que extravasa os modos e instantes em que o mesmo é usado. Ao relacionar-se com história e nação, certo conceito de arquitetura sofria um desvio que lhe acrescentava novas possibilidades enunciativas. A cada tomada de posição efetivada por um sujeito, abria-se à arquitetura novos horizontes de significação, os quais serão transportados no dispositivo quando de futuros deslocamentos. Como se houvesse embutido em qualquer conceito de arquitetura uma memória discursiva, uma memória das apropriações aos quais fora assujeitado esse conceito qualquer. Os personagens aqui tratados convidavam a arquitetura a significar em um plano onde entravam noções de história, ordem, tradição, monumento patrimônio, etc., mas somente o faziam na medida em que o dispositivo *arquitetura* já possuía, nele enfeixado mas *ainda* não visível, um potencial semântico que transbordava seus empregos particulares, um excedente de significação que consideramos como uma memória discursiva³¹⁸. Não constituiria essa memória aquele espectro de sentidos disponibilizado quando, para se falar de brasilidade, se recorria à arquitetura?

O excedente de significação permite ao dispositivo significante amalgamar-se em dis-posições sempre cambiantes (DELEUZE, 1974). Segue-se que a plasticidade polissêmica do significante, seu movimento contínuo de diferenciação, acaba engendrando

³¹⁸ O que chamamos de memória discursiva aqui é homólogo ao “invisível” como o concebe Krzysztof Pomian (1984b) e ao “virtual” de Gilles Deleuze (1974). Essa memória, em nossa opinião, constitui e é constituída pelos controles institucionais a que esteve, a que está e a que estará sujeita. Mas ela não depende necessariamente de uma instituição para operar, embora, é claro, ela possa ser controlada por lugares como a escola, o arquivo, o dicionário, os serviços de proteção ao patrimônio, as datas comemorativas, os museus, etc. No entanto, a memória discursiva, no sentido de potência discursiva, só pode ser apropriada pela escola ou vista no museu se possuir uma margem de virtualidade e de invisibilidade que sobra sobre os significados que a escola e o museu irão produzir a partir dessa memória. Por outro lado, a escola e o museu podem (ou não) capitalizar e modificar a memória discursiva, projetando-a a usos diversos, potencializando-a. Uma memória qualquer só existe se puder, enfim, continuar imemorial, invisível, apesar e por conta do museu, do arquivo e da escola.

“C’est le langage qui secrète l’invisible. Il le fait, parce qu’il permet aux individus de se communiquer les uns aux autres leurs phantasmes, et de transformer ainsi en fait social la conviction intime d’avoir eu un contact avec quelque chose qu’on ne rencontre jamais dans le champ de la vue. (...) Le langage secrète donc l’invisible, parce que son fonctionnement lui même, dans un monde où apparaissent des phantasmes, où on meurt et où arrivent des changements, impose la conviction que ce qu’on voit n’est qu’une partie de ce qui est. L’opposition entre l’invisible et le visible, c’est d’abord celle qui passe entre ce de quoi on parle et ce que l’on aperçoit, entre l’univers du discours et le monde de la vue” (POMIAN, 1987, pp.37-38).

Para Deleuze (1974), o sentido é a dimensão virtual do discurso, um “puro devir” que se desdobra ao infinito, que se confunde com e extravasa os instantes enunciativos. Com efeito, entre todas as imagens associadas a uma palavra, “é preciso escolher, selecionar” aquela que melhor corresponde a certo uso.

uma memória discursiva nos modos de uma simultaneidade: o significante significa *isso* e *aquilo* ao mesmo tempo (daí seu poder de escolher, de recortar, de referenciar). O conceito de nação pode ocorrer no discurso diplomático ou no discurso estético, pode aliar-se a critérios militares, religiosos ou geográficos, mas sempre manterá a irredutível força de sua significação, sendo, de alguma maneira, estético, religioso e geográfico ao mesmo tempo³¹⁹. A polissemia do conceito, que faz com que o utilizemos em territórios distintos, gesta-se na simultaneidade e/ou na expansão de sua significação³²⁰. O conceito carrega essa simultaneidade enquanto potencialidade. Da mesma maneira, os empregos da noção de arquitetura por Lucio Costa e José Marianno mantinham a simultaneidade de uma memória discursiva, cujos significados potenciais referiam-se a patrimônio, monumento, tradição, nação, ordem, etc.

Mas, vale lembrar, nenhum conceito opera sozinho. Cada termo é chamado a se imbricar com outros, de modo a engendrar um campo de sentidos. Aliar, num mesmo plano, dispositivos heterogêneos que se designam e se ressignificam não seria tomar de empréstimo sentidos constantemente em trânsito, que não possuem paradeiro próprio? O sentido considerado próprio (hegemônico, oficial ou literal) de uma palavra, conceito ou noção não dissimula um potencial metafórico, que muitas vezes acaba traindo aqueles usos tidos como apropriados? Não seria inerente ao ato de significar, em qualquer relação entre significantes, a operação metafórica? Quem poderia definir o sentido próprio e os figurados de determinado termo? A disputa pela apropriação de um conceito, como é o caso da brasilidade em arquitetura, a luta pela autoridade de definir o que pertence ou é próprio a um dado objeto, é também o trabalho de escamotear essa inessência metafórica da ideia, essa falta de propriedade do objeto, que a memória discursiva traz quando se estabelecem relações entre dispositivos. Desnaturalizar o que está designado como “arquitetura

³¹⁹ Como diz Foucault, “talvez fosse descoberta uma unidade discursiva se a buscássemos não na coerência dos conceitos, mas em sua emergência simultânea ou sucessiva, em seu afastamento, na distância que os separa e, eventualmente, em sua incompatibilidade” (FOUCAULT, 2008, p.40).

³²⁰ Para Lévi-Strauss, “o homem dispõe desde sua origem de uma integralidade de significante que lhe é muito difícil alocar a um significado, dado como tal sem ser no entanto conhecido. Há sempre uma inadequação entre os dois, assimilável apenas para o entendimento divino, e que resulta na existência de uma superabundância de significante em relação aos significados nos quais ela pode colocar-se. Em seu esforço para compreender o mundo, o homem dispõe assim sempre de um excedente de significação (...)” (LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obras de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp.42-43).

brasileira” depende, sobretudo, de considerar o potencial metafórico inscrito nessa designação. O que está estabelecido, normatizado ou naturalizado como próprio à nação deixa escapar uma dimensão metafórica que é condição para a eficácia de seu significado “normal”. Ao ser designado como aquilo que é próprio ao Brasil, que lhe é significativo, a coleção de monumentos tradicionais reduz, recorta ou retira da memória discursiva que lhe está disponível uma série de relações que não são necessárias ou óbvias, não são, *em si* ou essencialmente, próprias, mas forjadas, inventadas. Por recortar um seguimento discreto desse contínuo disponível, a designação metaforiza, pois a metáfora também recorta, escolhe, estabelece relações entre termos que não são ligados por natureza³²¹. O senso comum procura separar claramente sentido figurado de sentido literal: enquanto o sentido próprio afunila para um centro, o metafórico faz o movimento contrário, liberando desse centro possibilidades semânticas inauditas. O primeiro é centrípeto, o segundo, centrífugo. Todavia, e é essa nossa questão, o próprio não está isento do metafórico, mas é por ele constituído³²². O significado próprio de um termo nada mais é do que a ilusão dessa propriedade, assegurada pelo esquecimento de que, sendo dito, o objeto designado como próprio não faz outra coisa senão metaforizar³²³. Esse esquecimento, paradoxalmente, constitui a memória discursiva, o que comumente chamamos de “imaginário”, aquele excedente de significação, acumulado a cada apropriação, a cada assujeitamento. Forjar/inventar o sentido próprio é relegar à metáfora os papéis, como se diz, “figurados”,

³²¹ “Há política se a comunidade da capacidade argumentativa e da capacidade metafórica é, a qualquer hora e pela ação de qualquer um, passível de ocorrer” (RANCIÈRE, Jacques, 1996, p.70).

³²² A memória discursiva é também a memória das metáforas silenciadas pelo discurso oficial, ou o que Michel de Certeau chamou de “uma arte de dizer popular”.

“La rhétorique et les pratiques quotidiennes sont également définissables comme des manipulations internes à un système – celui de la langue ou celui d’un ordre établi. Des « tours » (ou des « tropes ») inscrivent dans la langue ordinaire les ruses, déplacements, ellipses, etc., que la raison scientifique a éliminés des discours opératoires pour constituer des sens « propres ». Mais, dans ces zones « littéraires » où ils ont été refoulés (comme dans le rêve où Freud les a retrouvés), demeure la pratique de ces ruses, mémoire d’une culture. Ces tours caractérisent un art de dire populaire” (CERTEAU, Michel de. *L’invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard/Folio Essais, 1990, p.43).

Trata-se da memória insuspeita que nos socorre e nos trai quando agimos e falamos; uma memória dos gestos, imagin(a)tiva ou cri(a)tiva, *inscrita* em nossos atos e palavras, em nosso corpo. Cf. RICOEUR, 2007.

³²³ Para Roy Wagner, “a ideia de que alguns dos contextos reconhecidos em uma cultura são “básicos” ou “primários”, ou representam o “inato”, ou de que suas propriedades são de algum modo essencialmente objetivas ou reais, é uma ilusão cultural” (WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.83).

mas, por outro lado, é estocar, sob a ditadura do próprio, a liberdade do metafórico, sob a impotência do hegemônico, o poder do marginal³²⁴.

A evidência, como produto de uma apropriação, é espreitada pela metáfora, resulta de uma operação inventiva, não sendo algo como uma substância portadora de realidade pura, metafísica ou transcendental. Em outras palavras, para tornar-se evidente, um objeto qualquer deve ser significado pelo discurso, mediante relações entre dispositivos significantes, à maneira de uma metaforização. A evidência é um constructo discursivo não porque ela é reflexo do discurso, mas porque ela é significada, singularizada, designada discursivamente. Só é evidente aquilo que é *significativo*, ou seja, que se destaca de um fundo de coisas indistintas, que se torna visível (paradigmático)³²⁵. Essa significância/visibilidade não está naturalmente pulsando no objeto, mas é inventada através de investimentos discursivos. Se não fosse significativo falar de arquitetura brasileira, existiria algo como uma arquitetura brasileira? Acreditamos que não, pois a evidência só é evidente se significar, mas só pode significar se for metaforizada/inventada

³²⁴ Não estamos abordando, contudo, a metáfora do ponto de vista da analogia, isto é, como equivalência entre significante e significado. Tentamos mostrar que a metáfora traz um poder de diferenciação, de deslocamento: ela libera o significante a sentidos diversos e indeterminados. Pensamos na metáfora como cosmos relacional, como “metáfora viva”, nos termos de Paul Ricoeur. Segundo este autor, a partícula “phora”, de metáfora, significa deslocamento, desvio. Para este autor, “La métaphore se présente alors comme une stratégie de discours qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir heuristique déployé par la fiction” (RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Éditions du Seuil: Paris, 1975).

Jacques Derrida, lendo a metáfora na “Retórica” e na “Poética” de Aristóteles, afirma que a semelhança que a metáfora instaura é um efeito de mostrar, de trazer à vista com vivacidade (*energia*, em grego). Esse mostrar, entretanto, se dá sobre um fundo invisível. O mostrar da metáfora encobre a potência aberta ao pensamento. Derrida chama esse encoberto de “ausência enérgica”. A memória discursiva pode ser entendida como “ausência enérgica”, o esquecido operando no dito, o metafórico movendo o literal. Cf. DERRIDA, 1991.

³²⁵ Somente é visível, ou evidente, o ente significativo. Sobre a relação entre ver-significar, nos baseamos nos estudos de Krzysztof Pomian. Segundo esse autor, um evento é a nova figura que se destaca sobre o fundo do já visto, como um acidente que interrompe a rotina. A descontinuidade do evento torna-o visível/significativo. “Pour qu’il ait événement, il est donc nécessaire qu’un changement se produise dans le monde même (...)” (POMIAN, 1984b).

Pomian chama os objetos evidenciados, ou significativos, de semióforos, que são objetos descontextualizados que ganham significado extraordinário. Trata-se, geralmente, daqueles objetos que saem da esfera da utilidade e passam a receber cuidados especiais, uma visibilidade especial, seja por conta de seu valor histórico ou artístico, seja por causa de seu poder de evocar uma memória coletiva ou individual. As relíquias do patrimônio arquitetônico de que falamos aqui seriam, nessa chave de leitura, semióforos.

“Assim, em virtude da descontextualização e da exposição, qualquer objeto, seja ele qual for, vê-se investido de significado, e as suas propriedades visíveis passam a ser signos, mesmo quando não resultam de intervenção deliberada do homem. Passam a sê-lo com tanto mais facilidade quanto distinguem esse objeto, são excepcionais, surpreendente, extraordinárias, admiráveis, e contribuem, por essa razão, para o separar dos outros” (POMIAN, 1998).

pelo discurso. Trata-se aqui de sublinhar o potencial inventivo de todo ato designativo. As evidências são efeitos de sentidos, resultam do trabalho da voz humana que visa estabelecer, por via de um comum acordo, as bases do real, do palpável, do autêntico, etc. Como efeitos de sentido, essas evidências dependem das trocas discursivas para serem efetivas. As trocas não apenas instituem, como capitalizam a evidência. Em um determinado campo discursivo há dispositivos de invenção e significação que são as condições mesmas de sua vigência³²⁶.

Todo sentido “tombado” como próprio produz suas metáforas como se fossem efeitos co-laterais³²⁷. Essas metáforas abrem margens ao campo, diversificam o estoque de significação que libera o dizer à *errância* dos sentidos³²⁸. No discurso da arquitetura brasileira, arquitetura e patrimônio ora metaforizam ordem e permanência, ora são metáforas de história e nação – e as possíveis combinações metafóricas entre esses termos podem se multiplicar ao infinito. Não seria demais afirmar que as noções de patrimônio e monumento são metáforas poderosas da ideia de arquitetura, da mesma maneira que história pode metaforizar uma coletividade situada no tempo e no espaço, como a nação. A tradição é metáfora de arquitetura, que é metáfora de patrimônio, que, por sua vez, metaforiza a história... até que definições de arquitetura brasileira, nação, tradição, história

³²⁶ O que nos é dado como evidente ou verdadeiro, o que podemos conhecer, ver e perceber é produto do trabalho inventivo da linguagem. “Invenção, portanto, é cultura, e pode ser útil conceber todos os seres humanos, onde quer que estejam, como “pesquisadores de campo” que controlam o choque cultural da experiência cotidiana mediante todo tipo de “regras”, tradições e fatos imaginados e construídos” (WAGNER, 2010, p.75).

Ver também: CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

³²⁷ “... não se pode dizer uma frase, não se pode fazer com que ela chegue a uma existência de enunciado sem que seja utilizado um espaço colateral; um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados” (FOUCAULT, 2008, p.110).

³²⁸ “Ao marcar o momento do rodeio ou do desvio durante o qual o sentido pode parecer aventurar-se sozinho, desligado da própria coisa que todavia visa, da verdade que acorda ao seu referente, a metáfora abre também a errância do semântico. O sentido de um nome, em vez de designar a coisa que o nome deve habitualmente designar, transporta-se para algures. Se digo que a noite é a velhice do dia ou que a velhice é a noite da vida, “a noite”, para ter o mesmo sentido, não designará já as mesmas coisas. Pelo seu poder de deslocamento metafórico, **a significação estará numa espécie de disponibilidade** (grifo meu) entre o não-sentido precedendo a linguagem (tem um sentido) e a verdade da linguagem que diria a coisa tal como ela é em si, em ato, propriamente” (DERRIDA, 1991. pp.281-282). Quando Derrida fala, nesta passagem, em não-sentido que precede a linguagem e a linguagem que diria a coisa “em ato”, “propriamente”, ele está se referindo a Aristóteles. O que importa aqui é a leitura que sugere a significação como “uma sorte de disponibilidade” entre a falta de sentido e o sentido próprio, verdadeiro.

e todos os “correlatos” possíveis apareçam lípidos, localizados em relações supostamente necessárias, que configuram um domínio/lugar oficial³²⁹.

O que chamamos de condições de produção do discurso estão divididas aqui em uma parte sincrônica, relativa à significação, e outra diacrônica, atinente à designação. Para funcionar, um campo discursivo deve, simultaneamente, significar e designar: significar enquanto designa e designar enquanto significa. Sem poder de significação, não é possível referenciar, ou designar, pois “as coisas existentes são referidas enquanto significadas, e não simplesmente enquanto existentes” (GUIMARÃENS, 2005). Mas o designar torna a fala significativa, produz significados, recortando frações discretas e singulares de um potencial incomensurável de significação³³⁰. Via de mão dupla, designar e significar se constituem e são condições para o discurso. Consequentemente, sincronia e diacronia são constitutivos do dizer. O discurso é produzido *por* e produz aquela margem de significação sincronicamente disponível a apropriações diacronicamente diversas³³¹. O objeto recebe seu cabedal de significância pelo ato referenciador, indicador ou designativo do sujeito. Mas esse ato (re)inventa o objeto e lança-o nessa área de interseção entre diacronia e sincronia, de diferença e redundância, de ruptura e continuidade³³². A ordem metaforizada pela noção de patrimônio se constitui nessa dialética entre contínuo e descontínuo, sincrônico e diacrônico: de um lado, as relíquias, que provocam cortes na continuidade do tempo; de outro, o tempo, eternamente indiviso, que permite permaneçam as relíquias. O descontínuo

³²⁹ “Le « propre » est une victoire du lieu sur le temps. Il permet de capitaliser des avantages acquis, de préparer des expansions futures et de se donner ainsi une indépendance par rapport à la variabilité des circonstances. C’est une maîtrise du temps par la fondation d’un lieu autonome” (CERTEAU, 1990, p.60).

³³⁰ Designar é uma atualização singular, operada pelo sujeito, de um cosmos virtual de significação, sempre disperso e fugidio (DELEUZE, 1974). Para dialogar com Benveniste, atos de designação são “atos discretos e cada vez únicos pelos quais a língua é atualizada em fala (*parole*) por um locutor”. Língua aqui entendida como sistema de signos que se relacionam sincronicamente. Cf. BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris: Gallimard, 2010.

³³¹ “Verdadeiro significa que uma designação é efetivamente preenchida pelo estado de coisas, que os indicadores são efetuados, ou a boa imagem selecionada. “Verdadeiro em todos os casos” significa que o preenchimento se faz para a infinidade das imagens particulares associáveis às palavras, sem que haja necessidade de seleção. Falso significa que a designação não está preenchida, seja por uma deficiência das imagens selecionadas, seja por impossibilidade radical de produzir uma imagem associável às palavras” (DELEUZE, 1974, p.14).

³³² Para Rancière, o “sujeito não tem corpo consistente, ele é um ator intermitente que tem momentos, lugares de ocorrências e cujo caráter próprio é inventar, no duplo sentido, lógico e estético, desses termos, argumentos e demonstrações para colocar em relação a não-relação e dar lugar ao não-lugar” (RANCIÈRE, 1996, p.95). Ver também: FOUCAULT, 1979.

está no contínuo, assim como o visível, no invisível, a designação, na significação, o memorável, no esquecido, o significante, no anódino³³³.

O jogo entre significação e designação, entre o mesmo e o diverso, capitaliza o discurso, reforça a verdade de suas referências “básicas”. A evidência inventada em torno da qual se dão os debates, o acordo comum que sustenta o desacordo, torna-se, pela diacronia das diferentes perspectivas, um objeto redundante, sincrônico³³⁴. “La diachronie est alors rétablie dans sa légitimité, en tant que succession de synchronies” (BENVENISTE, 2010). A sincronia de Ouro Preto consiste em sua imagem histórica, tradicional e monumental, em seu significado barroco e brasileiro. Porém, esse significado não nos é dado naturalmente, mas construído, investido de valor por via de apropriações discursivas diacrônicas, diversas e contrapostas. Ouro Preto passou a ser redundante ou referencial através de disputas entre posições de sujeito divergentes que se utilizaram do discurso para instituir identidade e significância às coisas do mundo, para, em última análise, inventar o mundo e agir sobre ele.

Muito por conta de suas divergências, as posições representadas por Lucio Costa e José Marianno acabaram contribuindo para delimitar um domínio discursivo em que recorriam noções como ordem, forma, monumento, tradição, relíquia, origem, unidade, patrimônio, etc., que serviram de fundamentos à definição da brasilidade. O desacordo se dava no interior de um campo estabelecido. Acordo e desacordo enfatizavam os mesmos

³³³ Pomian (1984b) fala em visível e invisível quando se reporta à relação entre descontínuo e contínuo. Consideramos que as díades significativo/indistinto e diacronia/sincronia também participam dessa relação (numa relação entre relações). Para Giorgio Agamben:

“Ce qui rend chaque histoire historique et chaque tradition transmissible, c’est le noyau inoubliable qu’elles portent en leur sein. L’alternative n’est donc pas ici entre l’oubli et le souvenir, entre l’inconscience et la conscience : l’élément décisif est seulement la capacité de rester fidèle à ce qui, bien qu’il ait été sans cesse oublié, doit pourtant rester inoubliable et exige en quelque sorte de demeurer avec nous, d’être encore – pour nous – d’une certaine manière possible” (AGAMBEN, 2004, p.73).

³³⁴ Admite-se, geralmente, que um discurso (monólogo ou diálogo) tende a satisfazer às seguintes condições:

- a) Uma condição de progresso. É proibido repetir-se: cada enunciado deve trazer uma informação nova, se não ele gira em falso.
- b) Uma condição de coerência. Não entendemos por isso somente ausência de contradição lógica, mas a obrigação, para todos os enunciados, de situarem-se num quadro intelectual constante, à falta do qual o discurso se transforma num emaranhado de frases sem nexos. É preciso, portanto, que certos conteúdos reapareçam regularmente no decorrer do discurso; é preciso, em outros termos, que o discurso manifeste uma espécie de redundância.

A conciliação destas duas exigências suscita o problema de garantir a redundância necessária evitando a repetição. (DUCROT, 1977, p.98).

temas, reforçavam os mesmos objetos. A vigência de um domínio depende dessa variação diacrônica de perspectivas, desse jogo tenso de forças que provoca polêmicas, contradições e rupturas. As incompatibilidades entre as posições de José Marianno e Lucio Costa não obliteravam o discurso arquitetônico que então se constituía; ao contrário, a arenga acabava por fortalecer, ressignificar e ampliar o domínio cuja verdade cada debatedor procurava reivindicar para si.

Podemos afirmar que a evidência se consolida à medida que a disputa entre sujeitos se acirra. Quanto mais frequente era o debate sobre arquitetura nacional, mas evidente tornavam-se seus pressupostos. Ao fim e ao cabo, quem poderia duvidar que Ouro Preto fizesse parte do patrimônio arquitetônico do Brasil? Stockler das Neves, seguramente. Mas se Lucio Costa não se apegasse, enquanto sujeito de discurso, a tal evidência, como ele poderia legitimar seu programa arquitetônico? Se não partilhasse com José Marianno das evidências da tradição, como Lucio Costa teria conseguido chegar à diretoria da ENBA e chefiar obras como o MES e o Pavilhão do Brasil em Nova York? Foi justamente o discurso em torno da evidência barroca-colonial, simplesmente ridicularizada na voz de um Stockler das Neves, que levou Lucio Costa a trabalhar no SPHAN e a oficializar o estilo moderno e brasileiro.

Assim, confrontações e assujeitamentos na esfera do discurso têm consequências práticas: atingem, dramatizam e transformam realidades sociais. A eficácia do efeito de sentido forjado pelo discurso consiste em doar ao ser humano parâmetros de ação. Discursando, as pessoas balizam suas ações, as significam. Um campo discursivo é também um campo de ação, cujos sujeitos, lançando mão de suas posições, acreditam estar em meio a relações necessárias de poder, experiências autênticas, realidades inquestionáveis, etc. Por acreditarem, os sujeitos agem. Os embates do discurso capitalizam suas evidências, determinam o que dever ser dito, conhecido e percebido, e também geram ações. As ações, por sua vez, devem provocar discurso para se legitimarem. Discurso e ação se entremeiam, se provocam. Pelo dizer/agir, o campo é determinado coletivamente, reconhecido por um grupo de sujeitos. Os sujeitos precisam do substrato sincrônico-redundante da referência para acreditarem que seus dizeres e ações possuem algum sentido.

Mas esse substrato é construído pela diacronia do discurso, depende de intervenções inventivas dos sujeitos para continuar crível³³⁵.

Sentidos são produzidos na negociação entre palavras e ações. Em nosso caso, vimos que a nação concede à arquitetura critérios de unidade e autenticidade; em troca, a arquitetura oferece à nação signos monumentais, do passado e do presente. Está precisamente nessas trocas o motivador da ação. A passagem da palavra ao ato já é essa troca. Os intercâmbios discursivos produzem sentidos, os sentidos abrem o campo para se agir. As trocas simbólicas são imanentes às trocas materiais: mobilizam pessoas, modificam posições de sujeito e relações sociais. As trocas discursivas produzem ou provocam ações porque disponibilizam sentidos. Pelo discurso, a ação pode livrar-se do absurdo, receber uma razão, tornando-se inteligível e valiosa. Posto de outro modo, o discurso se dá pelo comércio de signos, transferências, passagens, reterritorializações. Nessas passagens, ocorre uma espécie de mais-valia semântica do objeto. Discursar é comercializar, negociar significantes, entrar em uma área de debate e disputa cujos mecanismos de controle incidem tanto sobre trocas linguísticas ou conceituais como sobre trocas de artigos, corpos ou materialidades. Negociam-se significantes na medida em que se lhes atribui outros significantes, que já foram, por sua vez, negociados, transferidos, desterritorializados. Essas negociações, que procedem por deslocamentos constantes, pavimentam os caminhos da ação, lhes proporcionam sentidos possíveis. O comércio das trocas discursivas relaciona de modo vigoroso os significantes, acumulando-os de mais-valia semântica, multiplicando e entretecendo domínios de sentido que legitimarão práticas sociais. Estas, por sua vez, incitarão novos discursos, solicitarão novos caminhos, de modo a ampliar seus horizontes. Os discursos se atravessam, atravessam as ações e são por elas atravessados. Reside em cada dispositivo signifiante um ainda de significação a ser comercializado, assim como reside em cada ação concluída uma consequência virtual, ainda por ser efetivada. Desse modo, os dispositivos significantes são potencializados e pro-jetados numa viagem sem

³³⁵ A relação entre sincronia e diacronia consiste no “fato de que uma mesma palavra possa designar ao mesmo tempo muitos seres ou muitas propriedades que não existem, mas também propriedades que não existem mais ou ainda não” (RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: um ensaio de poética do saber*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994, p.41).

ponto de partida nem destino – transformando-se enquanto passam e passando enquanto se transformam, entre corpos, entre palavras³³⁶.

Etimologicamente, discurso é o que re-torna (ORLANDI, 2007). Mas esse re-tornar é vir-a-ser, atravessar, tornar-se outro. O discurso é constituído por uma circularidade enunciativa (repetição) que contém em si a polissemia de um devir (diferença). O que equivale a afirmar que ação e discurso, palavra e coisa, estão implicadas em relações instáveis e transformadoras, de ruptura e continuidade, ou diferença e repetição. O que se repete no discurso não são apenas as palavras ou os enunciados, mas o re-tornar da ação, consequências de consequências, efeitos de efeitos. O que se repete é um constante diferenciar. Essa diacronia se repete porque lhe é disponibilizado um cosmos incomensurável e indeterminado de significação, que não se esgota em cada instante de sua ocorrência, mas, ao contrário, se abre a novos usos e significados, se enriquece semântica e politicamente. A repetição é o devir ativo que re-torna, mas sempre como diferença³³⁷. Desse modo, o plano discursivo surge como campo de práticas discursivas sincrônicas e diacrônicas, significativas e designativas, universais e singulares. As ações não estão pré-dadas ao discurso, nem este é origem das ações, mas ambos se instilam num constate re-tornar. Pelas práticas discursivas, os atos são imanes às palavras; as ações se querem tão paradigmáticas quantos as falas; as séries de palavras se entrelaçam, enfim, a séries de ações³³⁸.

Não consistiria nesse desejo de agir exemplarmente que José Marianno e Lucio Costa construíram seu solar e seu palácio? E não foi acreditando em um agir significativo

³³⁶ (...) os objetos do mundo social (...) podem ser percebidos e expressos de diversas maneiras, porque sempre comportam uma parcela de indeterminação e fluidez, e, ao mesmo tempo, um certo grau de elasticidade semântica: de fato, mesmo as mais constates combinações de propriedades estão sempre fundadas em conexões estatísticas entre traços intercambiáveis; e, além disso, estão sujeitas a variações no tempo, de modo que seu sentido, na medida em que depende do futuro, está ele próprio em expectativa e é relativamente indeterminado (BOURDIEU, 2004, p.161).

³³⁷ “A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito “presente”, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que àquilo a que se chama passado, e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio (...)” (DERRIDA, 1991, p.45).

³³⁸ Para a noção de prática discursiva ver: FOUCAULT, 2008. Segundo Jacques Rancière (1996), “os corpos falantes estão distribuídos numa articulação entre a ordem do dizer, a ordem do fazer e a ordem do ser”.

ou paradigmático que ambos defendiam suas posições de agentes ou sujeitos do discurso? O que se nota em obras como a Pampulha e o Solar de Monjope é o entrelaçamento entre discurso e ação, entre palavras significativas e atos paradigmáticos, entre a sincronia da evidência, e sua abissal reserva de sentidos, e a diacronia de acontecimentos singulares³³⁹.

As palavras de José Marianno motivaram ações, trocas, relações sociais: foram, enfim, plenas de consequências. Seu Solar de Monjope demarcou um espaço de sociabilidade tanto quanto seu discurso participou do intercâmbio entre pessoas, arquitetos e clientes, que passaram a construir e morar em casas neocoloniais. Toda uma reconfiguração é executada no tecido social. Todo um “estado de coisas” é modificado pelo agenciamento do discurso. Palavras que envidam ações, ações que ressignificam dizeres; palavras que já são atos, atos que aninham palavras. O devir vai do discurso às ações e destas ao discurso. As palavras fazem pessoas e coisas circularem, efetivam as trocas humanas, de modo a capitalizarem ações e discursos. Por meio das palavras, as ações se tornam paradigmáticas (*distintas, significativas, visíveis*); diante das ações, as palavras se reconfiguram.

A prática discursiva de José Marianno abriu caminho para Lucio Costa. Ainda estudante de arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, já participara dos concursos promovidos por Marianno. Visitou Diamantina em excursão patrocinada pelo mecenas carioca e, quando voltou de Minas Gerais, trouxe na bagagem impressões que iriam perdurar pelo resto de sua vida. Enquanto participava do projeto do Solar de Monjope, Costa já assinava seus primeiros trabalhos, casas neocoloniais em sua maioria. A atuação de arquiteto neocolonial lhe rendeu fama e reconhecimento. Aos vinte e oito anos, Lucio Costa chegava à diretoria da ENBA. Depois de romper com Marianno, se associou a Gregori Warchavchik, em escritório onde estagiaram Alcides da Rocha Miranda, Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy. As ações e discursos de Lucio Costa iam, portanto, capitalizando seu nome, assegurando-lhe o papel de verdadeiro messias da tradição

³³⁹ Para Paul Ricoeur, todo discurso se produz como um acontecimento, mas se deixa compreender como sentido. O acontecimento é “um evento eminentemente repetível”. Cf. RICOEUR, 1975. De acordo com Hannah Arendt, “na ação e no discurso os homens mostram que são, revelam ativamente suas identidades pessoais, e assim apresentam-se ao mundo humano”. Cf. ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p.192.

arquitetônica nacional. No começo da década de 1950, Costa já era visto como autoridade maior no assunto.

3.4. Entre o passado e o futuro

Em janeiro de 1943, o Museu de Arte Moderna de Nova York, o Moma, organizou a mostra itinerante “Brazil Builds: Arquitetura nova e antiga, 1652-1942”, que visou apresentar panorama geral da arquitetura brasileira. A mostra se estendeu até 1946 e esteve em 48 cidades das Américas. “Brazil Builds” foi possível porque o arquiteto Philip Goodwin, co-autor do prédio do Moma junto de Edward Stone, e o fotógrafo Kidder-Smith passaram seis meses no Brasil, em 1942, fotografando e entrevistando a geração de arquitetos modernos. O levantamento feito por eles constituiu a matéria da exposição. No Rio de Janeiro, Goodwin e Kidder-Smith foram ciceroneados por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, a pedido de Rodrigo Melo Franco, que os havia recepcionado em sua chegada. Quem intermediou o contato entre os norte-americanos e os intelectuais brasileiros foi o arquiteto austríaco Bernard Rudofsky, que residira no Rio de Janeiro e São Paulo entre 1938 e 1941, quando então fizera amizade com personalidades conhecidas nos círculos artísticos, como o escritor Stefan Zweig, os maestros Walter Burle Marx e Eugen Szenkar, e os arquitetos Roberto Burle Marx, Affonso Reidy e Henrique Mindlin. Rudofsky indicou a Goodwin e Kidder-Smith o que fotografar e pessoas a serem contatadas³⁴⁰.

Guiados primeiramente por Costa e Niemeyer, os norte-americanos foram levados ao encontro daqueles exemplares considerados brasileiros segundo a perspectiva modernista. Como era de se esperar, foram fotografados tanto os prédios do passado colonial inventariados pelo SPHAN – como a Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro na capital federal e uma série de casarões rurais antigos localizados em fazendas do Rio de Janeiro, além dos conjuntos urbanos de Congonhas, Ouro Preto e Salvador – quanto os

³⁴⁰ Bernard Rudofsky nasceu na Áustria em 1905. Formou-se engenheiro-arquiteto na Escola Técnica de Viena (“Technische Hochschule”). Fugindo do recrutamento do exército alemão, instala-se na Argentina em 1938. Pouco tempo depois, segue para o Brasil, onde morou, primeiramente, no Rio de Janeiro e, depois, em São Paulo. Mudou-se do Brasil para Nova York em 1941 porque ganhou um concurso interamericano de design para jovens promovido pelo Moma. Cf. <http://www.itaucultural.org.br>, acessado em cinco de fevereiro de 2013. Cf. CAVALCANTI, 2006.

marcos do modernismo, como o MES, o Iate Clube da Pampulha (recém construído) e a sede da Associação Brasileira de Imprensa. O catálogo da exposição, com cerca de 50 projetos e 23 arquitetos, pretendia-se um levantamento abrangente da arte de construir nacional. Essa foi a primeira tentativa de registro sistemático da tradição arquitetônica da nação. O “Brazil Build” acabava, portanto, não apenas divulgando essa tradição internacionalmente, como possibilitando sua visibilidade enquanto conjunto. De acordo com Philip Goodwin, curador da mostra, “outras cidades capitais do mundo estão muito aquém do Rio de Janeiro em arquitetura”, pois “a grande contribuição original do Brasil para a arquitetura moderna é o domínio do calor e da luz, por meio de quebra luzes ou venezianas externas”, “em nenhum caso tem estes quebra-sóis sido integrados com mais sucesso na arquitetura do que no caso do edifício do Ministério da Educação e Saúde”³⁴¹. O *brise soleil* figurava aqui como a peculiaridade “própria” que fazia o estilo tupiniquim se comunicar ao *International Style*.

O primeiro balanço da brasilidade arquitetônica estava feito. Sua evidência passava a possuir um registro seguro. A partir do catálogo de “Brazil Builds”, editado por Goodwin, a arquitetura moderna brasileira se difundia em periódicos europeus importantes, como na revista francesa *Architecture Aujourd’hui*, na britânica *Architectural Review* e na italiana *Domus* (CAVALCANTI, 2006)³⁴². Ninguém melhor que Mário de Andrade para avaliar a importância de “Brazil Builds”:

Admirável também é a coleção de fotografias Brazil Builds que o Museu de Arte Moderna, de Nova York, acaba de publicar com, em geral, excelentes comentários do arquiteto Philip L. Goodwin. Eu creio que este é um dos gestos de humanidade mais fecundos que os Estados Unidos já praticaram em relação a nós, os brasileiros. Porque ele virá, já veio, regenerar a nossa confiança em nós, e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços, que nos prejudica tanto. Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado, diante desse livro (o catálogo da mostra) que prova possuímos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo (ANDRADE, Mário de. *Brazil Builds. Folha da Manhã*, São Paulo, 23 de março de 1944).

³⁴¹ Cf. GOODWIN, Philip. *Brazil Builds: Architecture new and old, 1652-1942*. Nova York, Museum of Modern Art, 1943.

³⁴² Para um estudo mais detalhado sobre o “Brazil Builds”, recomendo o trabalho de Eduardo Costa: COSTA, Eduardo Augusto. *‘Brazil builds’ e a construção de um moderno, na arquitetura*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

A repercussão internacional da arquitetura brasileira tomou novo fôlego em 1947, quando Oscar Niemeyer foi convidado para participar do grupo que projetou a sede da ONU em Nova York, na ilha de Manhattan. Completavam a equipe, os arquitetos Le Corbusier e o russo Nikolai Bassov. A participação de Niemeyer no projeto do edifício-sede da ONU alçava-o de vez ao panorama da arquitetura mundial e reforçava ainda mais a monumentalidade da “boa tradição”. Dessa forma, Niemeyer imprimia sua marca e colocava o Brasil no rol das nações civilizadas. Por esses anos, surgiram outros edifícios que incorporaram o paradigma do estilo moderno nacional. Entre estes, vale destacar o Parque Eduardo Guinle, conjunto de três unidades habitacionais projetados por Lucio Costa no Rio de Janeiro (erguido entre 1943 e 1954), e o conjunto habitacional do Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy, também construído no Rio (entre 1947 e 1958) para funcionários municipais de baixa renda. Em sua obra, Costa usou *brise-soleil* ao lado dos mouriscos cobogós, peças vazadas, de cerâmica, que desempenham a função dos muxarabis e gelosias, isto é, servem para filtrar a luz do sol e amenizar o calor. Alocados no mesmo partido, tais elementos pretendiam mostrar a conveniência entre modernidade e tradição. Os três prédios ostentavam extensas superfícies de vidro, as logias e os indefectíveis pilotis (**figuras 49, 50 e 51**). Em Pedregulho (**figura 52**), no bairro de São Cristóvão, Reidy apresentou uma unidade completa e autônoma, com quatro blocos residenciais de 328 apartamentos, instalações para mercados, posto de saúde, creche, escolas, piscina, lavanderia e área esportiva. O bloco maior, para habitação, estende-se por 260 metros, acompanhando, em linhas curvas à maneira de Niemeyer, a encosta sinuosa do terreno. O conjunto do Pedregulho foi idealizado no Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal, instituto fundado e dirigido pela engenheira Carmen Portinho, companheira de Affonso Reidy (SEGAWA, 2002). Pedregulho foi elogiado por Lucio Costa como um dos trabalhos mais relevantes da arquitetura nascente.

É encarado a essa luz que o Pedregulho adquire a sua verdadeira significação. Construído em espaço restrito, de topografia ingrata e em uma vizinhança arquitetônica desvalida, ele surge de repente à vista como uma revelação. Dominados pela linha sinuosa do corpo principal que se estende à feição da encosta, vazado a meia altura, (tal como sugeriu Le Corbusier, em 1931, para

Alger), os demais elementos do conjunto foram sabiamente dispostos no espaço arborizado, entabulando-se assim entre as várias formas desiguais que o constituem o diálogo plástico necessário ao convívio harmonioso, – que a isto se reduz a arquitetura, por cuja graça um programa estritamente utilitário e funcional, como o da habitação popular, se transmuda em beleza, adquirindo sentido urbanístico e monumental. Monumentalidade prenunciadora de uma nova era, de maior equilíbrio, mais senso comum e lucidez.

O Pedregulho é pois simbólico – o seu próprio nome agreste atesta a vitória do desafio, pois o dinheiro do povo não foi gasto em vão: em vez de se diluir ao deus-dará, sem plano, foi concentrado, foi objetivado, foi humanizado ali para mostrar-nos como poderia morar a população trabalhadora (COSTA, 1995, p.204).

A economia do projeto de Reidy, nas palavras de Costa, estava visível em suas linhas. Funcional e belo, útil e monumental, esses eram seus atributos. Nem um centavo gasto em vão, e eis que o monumento moderno, “humanizado”, “objetivado”, perfeito, só fazia confirmar que a arquitetura construída pelas técnicas e materiais da sociedade industrial, como queria Costa, renunciava “uma nova era”, de “harmonia” e de “lucidez”. O significado da obra estava, portanto, em sua orgânica conexão com uma nova época na história da humanidade, um tempo ainda-não absolutamente conquistado. Embora já denunciasse suas origens, a ordem definitiva estaria por vir. E os traços dessa ordem já se faziam (pre) visíveis nas formas do MES, Pampulha e Pedregulho.

Em 1947, a revista *Anteprojecto*, coordenada pelos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura, publicou um álbum denominado “Arquitetura Contemporânea no Brasil”: coletânea de fotografias que mostravam projetos e obras de arquitetos brasileiros. A matéria concentrava-se na década de 1940 e era dedicada a Lucio Costa, a quem concedia o título de “mestre da arquitetura tradicional e pioneiro da arquitetura contemporânea no Brasil” (COSTA, 2007). Em primeiro de fevereiro de 1948, o jornalista Geraldo Ferraz publicou, no jornal *Diário de São Paulo*, o artigo “Falta o depoimento de Lúcio Costa”, no qual contestava o epíteto de pioneiro dado a Costa pela revista *Anteprojecto* e solicitava a este arquiteto que viesse a público para esclarecer o que o jornalista chamou de “falseamento informático”. Em seu artigo, Geraldo Ferraz defendia que os pioneiros da arquitetura “contemporânea” no Brasil, leia-se moderna, tinham sido Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho, e acusava o pessoal da revista de “contrafação histórica” por terem posto, “na cabeça do ex-diretor da Escola Nacional de Belas Artes,

uma coroa de louros que não lhe cabe”. Os editores da revista teriam escamoteado “a verdade histórica” ao conceder a Lucio Costa o pioneirismo da arquitetura moderna brasileira³⁴³.

Mas acredito, dizia Ferraz, que o arquiteto Lucio Costa não ficará calado. Cabe-lhe via a público explicar o grosseiro equívoco, em que incorreram os organizadores da “Arquitetura Contemporânea no Brasil”. Cabe-lhe via a público a fim de desfazer a estranha escamoteação que se faz da verdade histórica, restabelecendo a hierarquia dos acontecimentos na ordem exata em que se deram, e que, afinal, podem ser documentadamente provados (FERRAZ, Geraldo. Falta o depoimento de Lucio Costa. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1º de fevereiro de 1948).

A resposta desejada por Geraldo Ferraz não tardou. No dia 20 de fevereiro, Lucio Costa endereçava ao jornalista uma “carta-depoimento” em que esclarecia sua posição. A carta foi publicada em *O Jornal* no mês de março daquele ano³⁴⁴. Em sua missiva, o arquiteto carioca dizia ser indiscutível o papel de Warchavchik e Flávio de Carvalho à constituição de uma arquitetura moderna no Brasil. Mas assinalava que as primeiras obras desses arquitetos, as mesmas que, para Ferraz, compunham as “origens” do estilo nacional, estas não poderiam ser consideradas como representantes de um modo propriamente brasileiro de arquitetar. Tratava-se, segundo Costa, de trabalhos experimentais em que ainda não prevaleciam os traços da brasilidade. Estes somente teriam aparecido no edifício do MES. As obras de Flávio e de Warchavchik, embora visionárias, renunciadoras, encontrar-se-iam ainda em um momento de indecisão, tateantes entre as “fórmulas do conhecido ramerrão”, ou seja, do estilo internacional, e uma expressão genuinamente tropical. De acordo com Lucio Costa, a “origem” da arquitetura brasileira “contemporânea” e o instante de renascimento da tradição estariam “documentadamente provados” no MES, não naquelas obras, importantes sim, mas não fundantes, de Warchavchik e Flávio de Carvalho. Consequentemente, o papel de fundador do estilo

³⁴³ As obras pioneiras, segundo Ferraz, teriam sido as casas modernistas de Warchavchik em São Paulo, e o projeto de Flávio de Carvalho para a Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, de 1927, não realizado. O artigo de Geraldo Ferraz pode ser conferido em: COSTA, 2007, pp.119-122.

³⁴⁴ A resposta de Lucio Costa a Geraldo Ferraz apareceu em *O Jornal* a 14 de março de 1948. Utilizamos aqui a versão republicada em: COSTA, 2007, pp.123-128.

moderno brasileiro caberia, antes de tudo, a Oscar Niemeyer, que teria cultivado as “sementes autênticas” plantadas por Le Corbusier na terra pátria³⁴⁵.

Foi efetivamente a presença desse criador de gênio (Le Corbusier), especialmente convidado pelo ministro Capanema, e o seu convívio diário, durante três semanas, com o talento excepcional (Oscar Niemeyer), mas até então ainda não revelado, daquele arquiteto, por assim dizer predestinado, que provocaram a centelha inicial, cujo rastro logo se expandiu graças à circunstância feliz de se haverem podido aplicar imediatamente os benefícios de tão proveitosas experiências: primeiro, na elaboração do projeto definitivo e na construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde, e, logo depois, em Nova York, no ano de 1938, na organização do novo projeto para o pavilhão do Brasil na feira mundial daquela cidade. Foram esses os fatores determinantes do surto avassalador que se seguiu

Pois, sem pretender negar ou restringir a qualidade, em certos casos verdadeiramente original e valiosa, da obra dos nossos demais colegas, ou o mérito individual de cada um, é fora de dúvida que não fôra aquela conjugação oportuna de circunstâncias e a espetacular e comovente arrancada do Oscar, a Arquitetura Brasileira contemporânea, sem embargo de sua feição diferenciada, não teria ultrapassado o padrão da estrangeira, nem despertado tão unânime louvor, e não estaríamos nós agora a debater tais minúcias. Não adianta, portanto, perderem tempo à procura de pioneiros – arquitetura não é “Far-West”; há precursores, há influências, há artistas maiores ou menores: e Oscar Niemeyer é dos maiores; a sua obra procede diretamente da de Le Corbusier, e, na sua primeira fase sofreu, como tantos outros, a benéfica influência do apuro e elegância da obra escassa de Miës van der Rohe, eis tudo. No mais, foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Ambos encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto, mas de tal maneira se houberam casando, de modo tão desenvolto e com tamanho engenho a graça e a força, o refinamento e a rudeza, a medida e a paixão que, na sua respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguraram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder se afirmar que, neste sentido, há muito mais afinidades entre a obra de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha e a obra do Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra-prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a do Warchavchick – o que, a meu ver, é significativo (COSTA, Lucio. Carta-depoimento. In: COSTA, 2007, pp.123-128).

A narrativa acima expõe a história como processo inexorável (“avassalador”) determinado pelo surgimento de acontecimentos fundamentais (“conjugação oportuna de circunstâncias”), ou de obras e gênios “predestinados”. Essas obras/acontecimentos seriam

³⁴⁵ Sobre as citações presentes nesse parágrafo ver: COSTA, Lucio. Carta-depoimento. In COSTA, 2007, pp.123-128.

os marcadores de legitimidade da época, instrumentos de sua ordem autêntica. No caso da história do Brasil, teria sido através da revelação do “excepcional” Oscar Niemeyer que o padrão internacional se nacionalizara, e não pelos trabalhos de Warchavchik e Flávio de Carvalho. A origem da arquitetura moderna brasileira, o começo, portanto, de uma nova tradição, confundia-se com o surgimento do prodigioso Niemeyer, como se confundira com Aleijadinho o advento da antiga arquitetura. Desse modo, eram alocadas no mesmo plano as figuras de Niemeyer e Aleijadinho, tradição barroca e tradição moderna, passado e presente. Quando à sua contribuição, Lucio Costa dizia que a mesma fora “bastante discreta”, mas acrescentava, “sem falsa modéstia”, que ocupava posição “um tanto especial” no “quadro geral dos acontecimentos”, pois participara efetivamente “no processo de que resultou a **evidência** (grifo meu) da Arquitetura Brasileira contemporânea”, e “na disposição de procurar sempre favorecer a **evidência** (grifo meu) dos novos valores”.

O debate em torno da “verdade histórica” dependia de se recortar de antemão o pressuposto central, a evidência dessa verdade, que não era dada de forma natural, mas posta no *front* de investimentos discursivos heterogêneos. Tal verdade, na voz de Lucio Costa era uma coisa, na voz de Ferraz, outra. Para o primeiro, “a falta de informação adequada” teria levado Geraldo Ferraz “a umas tantas insinuações descabidas”. Essa informação constituía precisamente aquele pressuposto segundo o qual, pela invenção de Niemeyer e Aleijadinho, teria se conformado o estilo propriamente brasileiro. Lucio Costa distinguia, assim, uma série de construções modernas e parcialmente abrasileiradas (como era o caso da residência de Warchavchik), que apenas apontavam para uma brasilidade vindoura, e uma série de construções modernas e já essencialmente brasileiras, como as obras de Niemeyer. Ou seja, Costa não considerava todas as arquiteturas modernas erigidas no país como paradigmas da tradição local. Nem tudo que era moderno era, necessariamente, brasileiro. Lucio Costa distinguia ainda entre construções modernistas e obras modernas: as primeiras seriam experiências muitas vezes ligadas à moda e ao pastiche, vogas passageiras, enquanto as segundas refletiriam a verdade de sua época, seriam duradouras por respeitarem os métodos atuais de construir.

Depois de uma coisa, vem outra; ser moderno é – conhecendo a fundo o passado – ser atual e prospectivo. Assim, cabe distinguir entre moderno e “modernista”, a fim de evitar designações inadequadas.

A arquitetura dita moderna, tanto aqui como alhures, resultou de um processo com raízes profundas, legítimas e, portanto, nada tem a ver com certas de feição afetada e equívoca – estas sim, “modernistas” (COSTA, Lucio. Post escriptum a Razões da Nova Arquitetura. In: COSTA, 1995, p.116).

A evidência do autêntico ganhava abrigo à medida que se precisasse seu campo de ocorrência. Pela sucessão de recortes, precisões ou especificações, Lucio Costa enobrecia o objeto. A evidência clamava por essa singularização para se tornar cada dia mais evidente. A estratégia de Costa se resumia da seguinte maneira: primeiro, separava o conjunto de obras arquitetônicas entre edifícios ecléticos e modernos; depois, dividia as obras modernas entre, de um lado, as modernistas, e, de outro, as modernas propriamente ditas; por fim, entre as modernas legítimas, retirava os exemplares genuinamente brasileiros. De uma *passagem* a outra, de uma especificação a outra, se evidenciavam o incontestável gênio de Niemeyer e as “propriedades” do estilo arquitetônico nacional. No prefácio ao livro de Stamo Papadaki, o primeiro sobre Oscar Niemeyer, publicado em 1950 nos EUA, Lucio Costa dizia³⁴⁶:

O Alcance e o significado da obra de Oscar Niemeyer – apesar do mais amplo reconhecimento público – não têm sido suficientemente compreendidos como uma clara evidência das ilimitadas possibilidades artísticas das novas técnicas construtivas. (...)

Oscar Niemeyer, tendo assimilado os princípios fundamentais e a técnica de planejamento formulados por Le Corbusier, foi capaz de enriquecer, da maneira mais imprevisível, esta experiência adquirida. Imprimindo às formas básicas um novo e surpreendente significado, ele criou variantes e novas soluções com o uso de elementos plásticos locais, cuja graça e requinte eram até então desconhecidos na Arquitetura Moderna. Repentinamente, os arquitetos de todo o mundo viram-se obrigados a tomar conhecimento da obra deste brasileiro anônimo que era capaz de transformar, sem nenhum esforço aparente – como que por um passe de mágica – o programa estritamente utilitário numa expressão plástica do mais puro refinamento.

Com ele, entretanto, a purificação da forma não se realizou com prejuízo das soluções funcionais. Pelo contrário, graças ao seu método próprio de trabalho, as duas intenções – plástica e utilitária – fundem-se nas primeiras fases da abordagem do programa. Graça e elegância, bem como a solução adequada para cada problema funcional, são o resultado natural de seu modo de conceber (COSTA, Lucio. Oscar Niemeyer: prefácio para o livro de Stamo Papadaki. In: COSTA, 1995, pp.195-196).

³⁴⁶ PAPANAKI, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold, 1950.

A perfeita harmonia entre arrojo plástico e funcionalidade teria ocorrido no Brasil pela primeira vez nos trabalhos de Oscar Niemeyer. O significado da arquitetura deste arquiteto, segundo Lucio Costa, ultrapassava as fronteiras do país. Por singularizar o universal, Niemeyer ampliava os horizontes artísticos do concreto armado e, a um só tempo, fundava o estilo nacional como algo raro, precioso, único em todo mundo³⁴⁷. Costa considerava a arquitetura contemporânea do Brasil mais rara do que a supunha Geraldo Ferraz. Entre a profusão de prédios que seguiam os padrões do vocabulário internacional, havia algumas poucas relíquias que incorporavam a nova arquitetura dos trópicos.

O discurso de Costa intensificava a operação paradigmática enquanto recortava mais precisamente sua referência. Como se dentro do rol de obras originais do modernismo arquitetônico houvesse aquelas dotadas de uma originalidade *ainda* mais radical, uma realidade *ainda* mais densa, de tal maneira que estas obras se confundiriam com o patrimônio e a história da nação. A condição para que o estilo moderno brasileiro fosse relíquia e monumento estava em sua raridade e em sua distinção face não apenas aos edifícios ecléticos, mas no interior mesmo daquele conjunto de construções “modernistas”.

No entanto, operava um contrassenso nessa particularização. Para sustentar seu valor único e singular, para manter sua *significância* histórica, a arquitetura moderna brasileira deveria permanecer como relíquia: quanto mais rara, maior sua visibilidade. Porém, se permanecesse na condição de raridade, não correria esta arquitetura o risco de deixar de existir enquanto padrão do presente, tornando-se referência de uma época já (ultra) passada? Para continuar presente, a arquitetura nacional deveria produzir mais construções, mas, se construísse mais, acabaria deixando de ser exemplar, se vulgarizaria no contínuo indistinto de prédios urbanos, viraria artefato comum e perderia seu valor. Se a

³⁴⁷ “A presença entre nós desse homem genial (Le Corbusier) foi decisiva para o atual surto da arquitetura brasileira.

Foi graças a esse convívio de apenas três meses que o excepcional talento do arquiteto Oscar Niemeyer – Oscar de Almeida Soares, conforme, no meu apego à tradição lusitana, preferia vê-lo chamar, que este é o seu legítimo nome –, até então inexplicavelmente incubado, revelou-se em toda a sua plenitude: não somente na elaboração do projeto deste edifício (MES) e no do nosso pavilhão na exposição de Nova York, ainda com a minha participação; mas, sobretudo, nas suas incomparáveis construções da Pampulha e em outras obras espalhadas pelo país, nas quais se revela não só o nosso maior arquiteto, senão, também, um dos maiores mestres da arquitetura contemporânea” (Carta de Lucio Costa a Gustavo Capanema. 3 de outubro de 1945. Apud LISSOVSKY, 1996, p.216).

questão consistia em buscar o estilo capaz de instaurar um presente autêntico, esse estilo deveria tornar-se padrão, se estabelecer como norma, mas se assim fosse, deixaria de ser relíquia. Deixando de ser relíquia, o estilo procurado não teria poder de representar a nação, deixaria de ter, portanto, distinção histórica e identitária. Para pertencer ao presente, a arquitetura não deveria se rotinizar, mas se continuasse rara, tornar-se-ia passado e a crise não seria dissipada. Haveria *formas* de superar tal impasse?

No início da década de 1950, Lucio Costa dizia que a obra de Oscar Niemeyer sinalizava “um salto para a frente”, ou “uma profética revelação daquilo que a Arquitetura pode significar para a sociedade do futuro”³⁴⁸. A partir dela, o Brasil teria adentrado “finalmente, após um período crepuscular estéril, uma renascença cultural sem precedentes na história da civilização”³⁴⁹. E concluía que “a visão deste mundo distante de harmonia recuperada é o presente generoso que nos oferece Oscar Niemeyer”³⁵⁰. De acordo com tal apreciação, o renascimento nacional estava em vias de se efetivar. Aquela ordem harmônica, vigente no passado distante, estava, enfim, prestes a se restabelecer. Contudo, o comentário de Lucio Costa deixava no ar uma estranha indecisão. A ordem do presente estava *quase* conquistada. Paradoxalmente, essa ordem se insinuava enquanto profecia. As obras únicas de Niemeyer revelavam o que a arquitetura poderia significar no futuro. Era como se o futuro invadissem o presente de modo fragmentário, através de umas poucas e singulares obras.

Em junho de 1951, Costa publicou em o *Correio da Manhã* o artigo “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”³⁵¹. Neste texto, o autor pretendeu fazer um balanço geral da história da arquitetura brasileira, redimensionando o que havia escrito em “Razões da nova arquitetura”, “Documentação necessária” e “Arquitetura Jesuítica no Brasil”. Costa apresentava, então, uma espécie avaliação/designação do que se tinha edificado até o presente em termos de arquitetura genuína. O autor utilizava três cortes de designação: 1) o que era construção, 2) entre todas as construções, quais eram os edifícios

³⁴⁸ COSTA, Lucio. Oscar Niemeyer: prefácio para o livro de Stamo Papadaki. In: COSTA, 1995.

³⁴⁹ Ibidem.

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ COSTA, Lucio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1951. Esse texto encontra-se também em COSTA, 2007, pp.169-201, com o título “Depoimento de um arquiteto carioca”.

dotados de qualidade arquitetônica e de caráter brasileiro e 3), entre estes últimos, haveria um milagre. A história contada por Costa compunha o contínuo temporal sobre o qual se recortavam três níveis ou segmentos de realidade. De um tecido histórico geral, retiravam-se as construções; mas, nem tudo que era construção se podia considerar arquitetura; por fim, entre as obras arquitetônicas autênticas, destacar-se-ia um milagre. O milagre, para Lucio Costa, seria o MES. Com o termo “alguma arquitetura”, o autor indicava os edifícios coloniais e as obras modernas versão Niemeyer, como a Pampulha, o Grande Hotel de Ouro Preto, o Pavilhão do Brasil em Nova York e Pedregulho. Com “muita construção”, Lucio Costa referenciava desde o neoclássico do século XIX, passando pelo neogótico e o *art nouveau*, até os chalés, bangalôs, edificações “pseudo-modernas” e casas neocoloniais do século XX.

Nessa história, o milagre do moderno ganhava destaque sobre os últimos cinquenta anos, intervalo que, conforme queria Costa, não dizia respeito a um “processo lógico de sentido evolutivo”, mas assinalava “apenas uma sucessão desconexa de episódios contraditórios, justapostos ou simultâneos, mas sempre destituídos de maior significação, e, como tal, não constituindo, de modo algum, estágios preparatórios para o que haveria de acontecer” (COSTA, 1951) – isto é, a insurgência da arquitetura moderna brasileira, eis o grande acontecimento. Nessa exposição, o último meio século teria sido vitimado pela crise da arquitetura, sendo marcado pela profusão ilegítima de falsas construções. O milagre para Lucio Costa foi ter nascido, em meio à anarquia estilística, um palácio singular, atávico, que, reavendo a tradição nativa, tonava-se mundialmente prestigiado³⁵². Costa outorgava a si próprio e a sua equipe a responsabilidade pelo acontecimento milagroso.

O albergue da Boa Vontade, risco original dos arquitetos Reidy e Pinheiro, as casas Nordchild e Schwartz, de Warchavichik, os apartamentos da Rua Senador Dantas e Lavradio, de Luís Nunes – transferido depois para o Recife, onde, na

³⁵² “Sem embargo dessa feição internacional que lhe é própria, tal como também o fora na arte da Idade Média e do Renascimento, a arquitetura brasileira de agora, como então as europeias, já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação e caráter local, e isto não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade do gênio artístico nativo. Conquanto se antecipasse ao desenvolvimento cultural ambiente, ela se ajusta e se integra facilmente ao meio, porque foi conscientemente concebida com tal propósito” (COSTA, Lucio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1951).

Diretoria de Arquitetura, contaria com a colaboração de Joaquim Cardoso, – a primeira série de casas de Marcelo Roberto (...), de Carlos Leão, Jorge Moreira, José Reis, Firmino Saldanha, seguidos da iniciação de Oscar Niemeyer, Alcides Rocha Miranda, Milton Roberto, Aldary Toledo, Vital Brasil, Ernani Vasconcellos, Fernando de Brito, Hélio Uchôa, Hermínio Silva e todos os demais.(...)

Nesse conjunto de profissionais igualmente interessados na renovação da técnica e expressão arquitetônicas, constituiu-se porém, de 1931 a 35, pequeno reduto purista consagrado ao estudo apaixonado não somente das realizações de Gropius e de Mies van der Rohe, mas, principalmente, da obra de Le Corbusier, encaradas já então, não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o Livro Sagrado da Arquitetura.(...)

Contudo, o marco definitivo da nova arquitetura brasileira, que se haveria de revelar igualmente, apenas construído, padrão internacional e onde a doutrina e as soluções preconizadas por Le Corbusier tomaram corpo na sua feição monumental pela primeira vez, foi, sem dúvida, o edifício construído pelo Ministro Gustavo Capanema para sede do novo Ministério.(...)

Construído na mesma época, com os mesmos materiais e para o mesmo fim utilitário, avulta, no entanto, o edifício do Ministério, em meio à espessa vulgaridade da edificação circunvizinha, como algo que ali pousasse serenamente, apenas para o comovido enlevo do transeunte despreocupado, e, vez por outra, surpreso à vista de tão sublime manifestação de pureza formal e domínio da razão sobre a inércia da matéria (COSTA, Lucio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1951).

Costa não se referia a qualquer moderno, mas ao singularmente brasileiro. Sob essa ótica, as experiências precursoras de Warchavchik preparavam o campo para o pioneirismo de Niemeyer, mas não se confundia com a origem. Segue-se que o argumento de Lucio Costa, porquanto especificava seu objeto, acabava legando a um grupo restrito a responsabilidade pela autoria da nova estética nacional. Esse grupo, como Costa dizia, era o “reduto purista”, e sua virtude foi erguer o marco inicial da nova arquitetura brasileira, renunciando a nova era. Por retomar a tradição interrompida, “o reduto purista” instaurava nova tradição. O discurso de Lucio Costa capitalizava sua posição e a posição de seus pares na medida em que concedia a poucos o mérito da origem. A constituição desse grupo, desse segmento social, acompanhava a confecção de um campo discursivo, de um segmento de discurso. Quem integrasse esse campo investia-se do poder de dizer e do dever de defender as razões da nova arquitetura.

Em “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre” a história era vista enquanto sucessão de ciclos ou épocas que perfariam um sentido teleológico: do remoto antigo para a realização máxima do moderno. A história seria feita de épocas marcadas pelo

desenvolvimento, auge, decadência e fim dos estilos arquitetônicos. Durante o período de decadência de uma época, o estilo do futuro já começaria a ser gestado, até que se estabelecesse como padrão, iniciando novo ciclo. Para Lucio Costa, o início da década de 1950 constituiria esse momento de passagem, da decadência de uma época já ultrapassada ao advento de nova etapa. O presente (que compreendia os últimos cinquenta anos) passava por um processo de rarefação de objetos e expressões humanas autênticas. Como se este presente fosse uma espécie de tempo contínuo e sem significação sobre o qual se comesçassem a recortar (perceber) algumas figuras históricas significativas, do passado e do futuro. No caso da arquitetura brasileira, sua evidenciação se formava a partir do “muito”, do contínuo eclético, e seguia para a distinção radical de um milagre – destacava-se do vulgar sem valor, resistindo em alguns casarões, fortes e igrejas coloniais, e emergindo na pureza profética do Ministério da Educação e Saúde. Com efeito, o aparecimento do milagre era compreendido em função de cortes especificadores: em meio à massa indistinta de prédios inautênticos se reconhecia experiências particulares e precursoras; entre estas, emergia o moderno purificado, o historicamente singular.

Mas então retornamos ao impasse antes apontado. Se a visibilidade ou significância da arquitetura brasileira fosse determinada pela sua condição de raridade, esse objeto não passaria de um fragmento sem temporalidade própria, algo impreciso, entre o passado e o futuro. Se a restrição fosse condição para a pureza do grupo de Lucio Costa, este grupo correria o risco de guardar uma verdade acessível apenas a uns poucos, o que faria com que o mesmo não fosse reconhecido e perdesse sua força. Para pertencer à tradição, o moderno deveria aparecer como raridade da mesma maneira que as relíquias barrocas. Porém, qual o sentido de se partilhar uma verdade tão rara e preciosa que não é compreendida por quase ninguém? Como legitimar um estilo que não se padroniza, não se torna regra? Se o presente não recebesse a ocorrência hegemônica do novo estilo, a crise continuaria. Mas, se o novo estilo enfim se consolidasse como padrão, deixaria de ser historicamente distinto, ou paradigmático. Estaria o presente fadado a tal paradoxo?

A rarefação do sujeito e do objeto de discurso é mecanismo de capitalização discursiva e de invenção da evidência enquanto invenção de significância. Rarefazer é tornar o objeto e o sujeito mais visíveis e significativos (exemplares). O risco dessa

rarefação descambar para a impotência discursiva e para a obsolescência do objeto e dos sujeitos deve ser evitado por modos de regulação ou controle. O discurso requer uma produção controlada ou regular de sujeitos e de objetos para que não se vulgarize demais, mas também para que não se rarefaça demais (FOUCAULT, 1999). Para os fins da arquitetura brasileira moderna, fazia-se necessário controlar a re-corrência de seu objeto no tempo e no espaço, para que o mesmo não se reduzisse a uma raridade visível por quase ninguém, mas, ao mesmo tempo, para que não se proliferasse amiúde, de modo a tornar-se pastiche.

Os modos de controle ou regulamentação do discurso são estratégias de autonomização e de autoridade discursiva. Para ser regular, o campo discursivo deve ser autônomo e possuir autoridade. A autoridade consiste em reconhecer a uma ou a poucas vozes o poder, de fato ou de direito, de decidir sobre os fundamentos do objeto. Lucio Costa compreendia a “verdade histórica” de uma maneira inigualável, que somente ele podia compreender. Embora fosse consentida por um segmento social, por um grupo de pessoas, essa verdade portava uma especificidade ou densidade que a poucos ou a apenas um sujeito era dado entesourar. A quase ninguém do grupo é autorizado tocar a essência do objeto em torno do qual se fundamentam as experiências de realidade, de autenticidade, de poder, etc. Legar a um ou a poucos sujeitos a autoridade de decidir sobre a ontologia do objeto garante o significado sobranceiro e duradouro de sua realidade. A autoridade do sujeito resulta desse entesouramento de atributos e predicados obtido por processos de singularização que afetam simultaneamente sujeito e objeto. E, para que se possa dizer algo significativo, é preciso que se jogue a um ou a poucos a prerrogativa de decidir sobre a especificidade do dizer. A autoridade está lá onde os membros do grupo consentem que ela deva estar, naqueles poucos ou naquele solitário sujeito cuja posição singular capitaliza o discurso e permite a outrem que tomem a palavra. Ninguém mais que Lucio Costa compreendia nem deveria compreender tão profundamente a essência da arquitetura brasileira. Mas sua autoridade filtrava e permitia que outros sujeitos entrassem na ordem do discurso, desde, é

claro, que respeitassem as prerrogativas dessa autoridade³⁵³. A autoridade é mais uma referência do que deve ser dito e feito do que um foco personalista e carismático de onde emanaria poder. A autoridade é também um modo de desincumbir a maioria da obrigação de dizer sempre o inaudito, de trazer mais uma definição particular, de carregar o objeto de novas individuações. Se cada tomada de posição substancializasse e deslocasse o objeto por intervenções *sui generis*, esse objeto não tardaria a se esfacelar. A autoridade outorgada a poucos (ao “reduto purista” de Lucio Costa) garante que o objeto não se fracione até sumir, mas, ao mesmo tempo, permite que esse mesmo objeto continue a se capitalizar, a ser ressignificado, discretamente, controladamente, sem inflacionar-se. Em suma, a autoridade baliza, controla e preserva o objeto de correntes destruidoras de subjetivação³⁵⁴.

Em 1947, o SPHAN entrou em litígio com a prefeitura da cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul. O motivo da contenda era o tombamento da praça em frente à Igreja Matriz de São Pedro. Esta edificação tinha sido tombada pouco tempo antes. A praça foi tombada também, como parte integrante da igreja. Mas a prefeitura queria impugnar o tombamento da praça para ali levantar o prédio dos Correios, de oito andares. Representando o SPHAN, Lucio Costa emitiu parecer sobre o caso, em que dizia:

Sou contrário à construção e novo edifício dos Correios e Telégrafos da cidade do Rio Grande, dentro da praça da Matriz, porque na concepção urbanística

³⁵³ Numa chave de leitura proposta por Pierre Bourdieu (2011), Lucio Costa teria desempenhado o papel de profeta da arquitetura brasileira, responsável por dizer a natureza dessa arquitetura, enquanto seus companheiros de “causa” teriam sido os sacerdotes que administravam a integridade desse dizer.

³⁵⁴ Para autores como Hannah Arendt e Giorgio Agamben, no mundo moderno, a autoridade, na acepção clássica do termo, ou seja, como poder que governa os homens e garante a eles a segurança de viverem e compartilharem um mundo, de permanecerem em comunidade, essa autoridade teria sido esboroadada pela correspondente perda da experiência. Nesse sentido, a autoridade ligar-se-ia à experiência e aos modos como essa experiência é transmitida, compartilhada e acreditada (o caso de Agamben, segundo leitura da filosofia de Walter Benjamin, a narrativa seria o meio de transmissão da experiência e, portanto, de constituição da autoridade). Para estes autores, enfim, a crise contemporânea da autoridade seria a crise da experiência de um mundo comum. Não discordamos dessa perspectiva, mas acrescentamos que, em nossa visão, a desestruturação das formas clássicas de autoridade resultou na transfiguração da autoridade. Dito de outra maneira, no mundo moderno, teríamos algo como uma autoridade microfísica, cambiante, invisível. Tratar-se-ia de uma autoridade sem rosto, que esconde a própria *auctoritas* pela ilusão de objetividade e neutralidade (meta-física). Discurso competente, discurso autonomizado, discurso hegemônico, representação, regularidades discursivas ou delegação de poder são modos de dizer a autoridade a que nos referimos. Não cabe nos limites desse estudo entrar mais a fundo na questão (o que renderia outra tese). Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008; ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Perspectiva: São Paulo, 2011; HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

tradicional a grande praça fronteira à matriz constitui um complemento desta, faz parte do seu “programa” da mesma forma que a nave, a capela-mor, o coro, a sacristia. Em consequência, o tombamento da matriz inclui também, logicamente, a praça que, nessas condições, não é susceptível de mutilação. (...)

Acresce, ainda, que a construção projetada, pelas suas proporções e má qualidade arquitetônica, compromete a escala e a harmonia do logradouro em detrimento da monumentalidade da matriz. (...).

Finalmente, na minha qualidade de arquiteto responsável, não posso deixar de lamentar que, precisamente quando a arquitetura brasileira contemporânea vem sendo louvada no mundo inteiro, repartições federais ainda contribuam para a depravação do gosto das populações da província, e o conseqüente aviltamento das nossas cidades, com obras pseudo-modernas desse teor, em vez de propiciarem, na instalação de seus serviços, a construção de prédios verdadeiramente modernos onde a eficiência funcional e a beleza plástica se confundam (Parecer de Lucio Costa de 17/12/1947. In: PESSÔA, 1999, pp. 68-69).

Esse episódio nos interessa porque mostra o poder de representação da autoridade. Lucio Costa se colocava em sua “qualidade de arquiteto responsável” e, por conta deste papel, chamava a atenção para o “aviltamento das nossas cidades, com obras pseudo-modernas”, se referindo ao prédio dos Correios que seria construído naquela praça³⁵⁵. A autoridade decidia, então, os critérios que definiriam o verdadeiro moderno. Mais que isso, a autoridade evocava o campo de fundamentação desse moderno, isto é, representava esse campo, falava em nome desse domínio. Lucio Costa representava a própria autoridade, falava em nome de si próprio, e também trazia à tona os interesses maiores do SPHAN e da nação. Essa representação da autoridade, a consideramos o sinal de uma autonomia: a representação pontua a passagem da autoridade do sujeito para a autonomia do domínio discursivo ao qual pertence esse sujeito. É porque existe um campo constituído e autônomo que a autoridade se constitui, mas é porque a autoridade se constitui que o domínio ganha em autonomia. Em nossa perspectiva, essa relação de mão dupla se dá pela representação. A autoridade representa a autonomia de um plano discursivo; o campo autoriza seu representante³⁵⁶.

³⁵⁵ Em 1948, o presidente da República Eurico Gaspar Dutra cancelou o tombamento da praça para permitir as obras dos Correios. Cf. CHUVA, 2009.

³⁵⁶ Segundo Bourdieu (2004), o grupo delega autoridade a um líder ou porta-voz justamente para se constituir enquanto grupo. A delegação de autoridade é, assim, um mecanismo de capitalização do grupo e de objetivação do campo a que este grupo está associado. A delegação é representação.

Utilizamos o termo representação em dois sentidos: como re-apresentar, ou seja, tornar presente, e “falar em nome de”³⁵⁷. Os dois sentidos confluem: na medida em que se fala em nome de alguém ou de algo, se está trazendo esse ausente ao presente. A produção do discurso é controlada pela dupla face do representar, como reapresentar e como falar em nome de (da nação, do grupo, da arquitetura, etc.). Mesmo a maior autoridade no assunto se duplica nesse re-apresentar: se representa a si próprio, como foi o caso acima citado, quando Lucio Costa tomava a palavra em nome de ser, ele mesmo, autoridade. A representação opera a ponte entre a autoridade individual e a autonomia do grupo, ou do domínio discursivo. Pela representação, se presentifica um corte ou segmento, retirado daquele universo de significação virtualmente disponível ao dizer. A representação de Costa tornava presente a nação, o SPHAN, a história, a modernidade arquitetônica, a identidade do Brasil, e a própria autoridade. Esse duplicar-se da autoridade, chamar ao presente o ausente, é remeter-se a um campo discursivo prévio, a uma potencialidade do dizer³⁵⁸. Quando se solicita a palavra, se a solicita a um campo discursivo autônomo. A autoridade está inscrita nesse re-apresentar do campo autonomizado. A autonomia do campo permite ao sujeito tornar-se autoridade, mas é a autoridade que recorta os limites do campo.

A construção de autonomia tem a ver com a formação e capitalização do grupo enquanto campo discursivo. Autônomo é o grupo social que representa a si mesmo mediante a prática de um domínio específico. Propomos, assim, que um segmento social é destacado enquanto segmento de discurso. Pela autoridade-autonomia, os sujeitos estreitam seus laços em torno de referências e práticas comuns, se identificam em um plano discursivo e como grupo social. A representação introduz um jogo de mútua referência, de trocas solidárias entre posições de sujeito³⁵⁹. Esse jogo solidário pode ser apreciado quando

³⁵⁷ Sobre o uso do termo representação, tomamos por base os trabalhos de Roger Chartier e Jacques Rancière. Cf. CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002; RANCIÈRE, 1994.

³⁵⁸ “Il appartient essentiellement à la représentation de représenter non seulement quelque chose, mais sa propre représentativité. L’ancien et l’actuel présents ne sont donc pas comme deux instants successifs sur la ligne du temps, mais l’actuel comporte nécessairement une dimension de plus par laquelle il re-présente l’ancien, et dans laquelle aussi il se représente lui-même” (DELEUZE, 2011, p.110).

³⁵⁹ O representante do grupo “pelo fato de dizer as coisas com autoridade, ou seja, diante de todos e em nome de todos, pública e oficialmente, ele as destaca do arbitrário, sancionando-as, santificando-as e consagrando-

os partidários da arquitetura moderna brasileira, sempre que iam falar desse tema, rendiam elogios à autoridade representada por Lucio Costa. Gilberto Freyre se referia a este arquiteto como a “maior autoridade técnica em assuntos de arquitetura tradicional brasileira” (FREYRE, 1943). Para Rodrigo Mello Franco de Andrade, Costa era “herdeiro legítimo da melhor tradição da arquitetura brasileira e seu insigne renovador” (ANDRADE, Rodrigo M. F., 1987). Mário de Andrade, por seu turno, não poupava elogios ao mestre da “boa tradição”:

A primeira escola, o que se pode chamar legitimamente de “escola” de arquitetura moderna no Brasil, foi a do Rio, com Lucio Costa à frente, e ainda inigualado até hoje. Eu digo inigualado, porque se outros arquitetos da escola do Rio já tiveram ocasião de obter resultados arquitetônicos mais deslumbrantes que Lucio Costa, esta continua uma força de artesanato, uma força de princípio, de razão e principalmente de equilíbrio, de não-experimentalismo esbanjador de tempo e dinheiro, que eu reputo propriedade básica da arquitetura (ANDRADE, Mário de. Brazil Builds. *Folha da Manhã*, São Paulo, 23 de março de 1944).

Para reforçarem seus laços sociais, obterem distinção e se constituírem como grupo, estes intelectuais falavam em nome da nação e de sua arquitetura ao mesmo tempo em que referenciavam Lucio Costa como a autoridade máxima no assunto. A autoridade representada por Costa servia como espécie de senha a que se recorria no momento de tomar a palavra. Pedia-se licença a essa autoridade. Decorre dessas trocas de representação o estabelecimento de uma série de códigos em torno dos quais o grupo se constitui, se reconhece e se representa – consequentemente, os sujeitos do grupo colaboram para inventar, reconhecer e representar a história, a identidade nacional, a tradição arquitetônica, etc. Pela autoridade, o sujeito fala em nome do grupo; pela autonomia, o grupo fala em nome do sujeito; pela autoridade-autonomia, todos falam em nome da nação, do passado, da história e da arquitetura brasileira³⁶⁰. Autonomia e autoridade são faces da estratégia que

as, fazendo-as existir como sendo dignas de existir, ajustadas à natureza das coisas, ‘naturais’” (BOURDIEU, 2008, p.109).

³⁶⁰ “(...) o dirigente de um sindicato ou de um partido, o funcionário ou o expert investidos de uma autoridade estatal são igualmente personificações de uma ficção social a que eles dão existência, na e por sua própria existência, e da qual recebem de volta seu próprio poder. O porta-voz é substituto do grupo que existe somente através dessa delegação e que age e fala através dele. Ele é o grupo feito homem. (...). A Classe (ou o povo, ou a nação, ou qualquer outra realidade social de outro modo inapreensível) existe se existirem pessoas que possam dizer que elas são a classe, pelo simples fato de falarem publicamente, oficialmente, no lugar

visa assegurar a mesmidade do objeto sem que sua diferenciação (condição de sua permanência) seja prejudicada. Autoridade diz respeito àqueles poucos sujeitos privilegiados que decidem sobre o específico do dizer. Autonomia concerne ao segmento de discurso como segmento social, ao campo como lugar de práticas discursivas. Sincronia e diacronia se conjugam na autoridade-autonomia, em razão da qual as várias perspectivas poderão dissimular, sob o véu da concordância, a violência discreta de seus assujeitamentos.

Todavia, a autoridade não se identifica ao sujeito: ela é lugar vazio e movente, uma carapaça, ocupada ora por um, ora por outro. A autoridade de Lucio Costa não se confundia com sua posição de sujeito; antes, era sua posição que servia às representações de autoridade. A voz da autoridade não é necessariamente um ser autoritário, mas um sujeito que representa autoridade. Frequentemente, o sujeito Lucio Costa representava-se a si mesmo quando narrava o processo de formação da arquitetura brasileira. Costa se duplicava falando em nome da autoridade que representava (DELEUZE, 2011). A autoridade permite que o sujeito que a representa fale de si na terceira pessoa. A posição de autoridade quer que os sujeitos se coloquem como sujeitos submetidos à suposta objetividade do domínio, isto é, de maneira impessoal e neutra. A autoridade é uma estratégia cujo efeito de sentido consiste em fazer crer que as ações e discursos humanos possuem uma objetividade pura³⁶¹. O personagem Lucio Costa não se cansou de pedir licença à autoridade que ele mesmo representava para entrar no discurso e contar como teria se revelado a história.

Levei o Oscar comigo para Nova York a fim de elaborarmos novo projeto para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de 1939, porque foi depois da vinda de Le Corbusier em 36, por iniciativa minha, que a sua criatividade se revelou

dela, e de serem reconhecidas como legitimadas para fazê-lo por pessoas que, desse modo, se reconhecem como membros da classe, do povo, da nação ou de qualquer outra realidade social que uma construção do mundo realista possa inventar e impor” (BOURDIEU, 2004, p.168).

³⁶¹ Esse ideal de objetividade incontestado, assentado sobre a representação operada pela autoridade, que tentamos defender aqui, corresponde ao que Michel Foucault chama de “função autor”, que seria um conjunto de discursos e/ou textos cujo efeito de sentido é aceito/instituído como origem absoluta, como fundamento que tenta apagar a posição de sujeito de quem enuncia. A “função autor” seria aquilo que entendemos como autoridade: ela identifica a si mesma, dando a impressão de se autolegitimar. Cf. FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 2006.

subitamente, com grande força inventiva; entendi então que era o momento dele desabrochar e ser reconhecido internacionalmente.

O meu objetivo na época era contribuir fazendo o melhor possível, naquilo que dependesse de mim, para o bom êxito da adequação arquitetônica às novas tecnologias do aço e do concreto. O que estava em jogo era a boa causa da arquitetura. (...)

Oscar Niemeyer, tendo assimilado os princípios fundamentais e a técnica de planejamento formulados por Le Corbusier, foi capaz de enriquecer de maneira imprevista essa experiência adquirida. Imprimindo às formas básicas um novo e surpreendente significado, ele criou variantes e novas soluções cuja graça e requinte eram inovadores; repentinamente, os arquitetos de todo o mundo viram-se obrigados a tomar conhecimento da obra desse brasileiro anônimo que era capaz de transformar, sem nenhum esforço aparente – como que por um passe de mágica – qualquer programa estritamente utilitário numa expressão plástica de puro refinamento.

Com ele, entretanto, a purificação da forma não se realiza em detrimento das soluções funcionais. Pelo contrário, graças ao seu método próprio de trabalho, as duas intenções – plástica e utilitária – fundem-se nas primeiras fases da abordagem do programa. Graça e elegância, bem como a solução adequada para cada problema funcional, são o resultado natural do seu modo de conceber (COSTA, 1995, pp.190-196).

Entre modesta e arrogante, a fala de Lucio Costa só fazia trair sua representação de autoridade. Conforme suas palavras, ele estaria apenas cumprindo aquilo que lhe competiria, contribuindo sempre por uma causa nobre, maior que as opiniões subjetivas individuais: a “boa causa da arquitetura”, ou a “boa tradição”³⁶². Essa forma de se colocar, como um sujeito que se vê de fora, a quem caberia uma cota significativa de ação, desenhava aquela representação de autoridade vital ao funcionamento de qualquer domínio discursivo. Expressões como “passe de mágica”, “puro refinamento”, “sem nenhum esforço aparente”, “purificação da forma”, “resultado natural”, lançadas por Lucio Costa para explicar a origem do milagre, denunciavam esse efeito de neutralidade e objetividade operado pelas estratégias de autonomização e autorização do dizer.

Tais expressões neutralizavam o discurso, garantindo a concretude de suas evidências. Assim, o mecanismo do representar apaga o lugar social do sujeito. Mediante a representação – essa evocação de autoridade e autonomia – o discurso ganha um efeito de verdade inatacável. Como se, representando, o sujeito cumprisse um desígnio superior,

³⁶² Sobre o significado de sua passagem na ENBA, Lucio Costa dizia: “Se tive o apoio dos alunos, foi apenas porque compreenderam que a minha presença na Escola significava, para o ensino das diferentes artes, a orientação verdadeira” (COSTA, Lucio. O caso da Escola de Belas Artes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1931).

impessoal, sagrado e incontestado. O par autoridade-autonomia atinente à representação camufla a subjetividade do sujeito – seus interesses e desejos, sua habilidade em negociar um lugar na ordem do discurso –, como se fosse possível discursar e agir em nome de razões supremas; torna, enfim, eficaz o sentido de objetividade e neutralidade do dizer, escudando o objeto do possível questionamento de sua evidência. Por conseguinte, o sujeito conquista sua posição ao representar, isto é, ao assujeitar-se à autonomia e autoridade do campo. A representação, assentada sobre o mecanismo autoridade-autonomia, viabiliza o apagamento de conflitos e fia-se no mito da originalidade, da autenticidade e da neutralidade do que está sendo dito³⁶³. No discurso de Lucio Costa o que se nota é a consagração de uma evidência enquanto emancipação de um domínio discursivo. Autonomizado, esse domínio irá produzir o discurso competente, uma série de representações capazes de assegurar ao dizer suas “condições” necessárias, sua verdade. A fala de Lucio Costa tende a se impor, a partir de então, como palavra de ordem, de uma ordem absoluta, pura, originária, e não como um “ponto de vista” passível de ser discutido.

A autoridade representada por Costa fica patente em seu texto “Muita construção, alguma arquitetura e um Milagre”. Neste artigo, o autor deixa claro que a história que ele está narrando segue um fluxo inexorável, que aquilo que ele está contando são épocas que se sucedem no plano de uma realidade pura. Ao mostrar a história segundo um processo inelutável, obedecendo a leis de evolução, Costa vestia a carapaça da autoridade, colocava-se como o observador neutro, que via e relatava objetivamente os fatos³⁶⁴.

³⁶³ A autoridade produz aquilo que Eni Orlandi chama de “discurso fundador”, isto é, um domínio discursivo que garante sua repetibilidade, sua reprodução, pelo apagamento de contradições e/ou pelo silenciamento de contestações possíveis. O “discurso fundador” representa o outro de modo coerente e normatizado, provoca a ilusão de que o representado possa ser identificado segundo concepções ou categorias tidas como irrefutáveis. Trata-se de discurso que apaga as diferenças em nome de uma homogeneidade supostamente definitiva. Baseamo-nos em estudo em que Orlandi analisa a construção da brasilidade a partir do olhar europeu, em que um olhar europeu identifica o Brasil, principalmente pelo viés religioso e etnográfico, se colocando como vindo do exterior, e, por isso, como melhor preparado para determinar o que fosse o Brasil. Nesse sentido, o “discurso fundador” ou a autoridade desse olhar externo consistiria em seu poder de “falar em nome” do “objeto” Brasil, de re-apresentá-lo objetivamente. Cf. ORLANDI, Eni Puccinelli. *Terra à vista – discurso do confronto: Velho e Novo Mundo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. Sobre a noção de originalidade, ver capítulo 1.

³⁶⁴ Vale ressaltar, contudo, que estamos nos referindo a Lucio Costa como, justamente, uma referência de autoridade discursiva. Outros personagens que defendiam a arquitetura moderna também se revestiam dessa mesma autoridade, não apenas no Brasil, mas também na Europa, como eram os casos de Le Corbusier e

Pois se o sentido geral dos acontecimentos é, de fato, determinado por fatores de ordem vária cuja atuação convergente assume, num determinado momento, aspecto de inelutabilidade, ocorre ponderar que na falta eventual da personalidade capaz de captar as possibilidades latentes, a oportunidade pode perder-se e o rumo da ação irremediavelmente alterar-se, devido ao fracasso no momento decisivo da primeira prova.

A personalidade de Oscar Niemeyer Soares Filho, arquiteto de formação e mentalidade genuinamente cariocas – conquanto, já agora, internacionalmente consagrado – soube estar presente na ocasião oportuna e desempenhar integralmente o papel que as circunstâncias propícias lhe reservavam e que avultou, a seguir, com as obras longínquas da Pampulha. Desse momento em diante o rumo diferente se impôs e nova era estava assegurada (COSTA, Lucio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1951).

A autoridade-autonomia do domínio discursivo da arquitetura brasileira vinha se esboçando desde as atuações de Ricardo Severo e José Marianno. Os concursos da “Casa Brasileira” e do “Solar Brasileiro”, de um lado, e os projetos do MES, da Vila de Monlevade e da Cidade Universitária, de outro, não tinham outro objetivo senão o de tornar visível o patrimônio arquitetônico do Brasil. Marianno e Costa agiam como se estivessem investidos de uma missão histórica, que seria também um compromisso moral e cívico. Com o MES e as políticas do SPHAN, o domínio da arquitetura nacional ganhou foros de oficialidade. Porém, durante a década de 1920, já se desenhavam relações entre Estado, patrimônio e arquitetura. As intervenções do governo Mello Vianna em Minas Gerais foi um exemplo dessas relações³⁶⁵.

Walter Gropius. A estética da máquina era vista como uma “causa” ética e histórica (e muitas vezes utópicas), e não apenas como uma escolha profissional-individual. Para Warchavchik, “Hoje, não é um ponto de vista que se discute: é uma razão histórica que se esclarece, é uma fatalidade psiconológica que se revela. Não há meio termo: ou se está com nosso tempo, ou se está com o tempo dos que já não existem, e, portanto, contra o nosso tempo” (WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX (IV): passadistas e futuristas. Correio Paulistano*, São Paulo, 23 de setembro de 1928). Cf. KOPP, 1990.

³⁶⁵ A revista *Anchictetura no Brasil*, porta-voz do Instituto Brasileiro de Arquitetos, associação de classe que teve José Marianno entre seus fundadores, saudava a iniciativa de Mello Vianna nos seguintes termos: “(...) a base do projetado renascimento artístico está no estudo pormenorizado das maravilhosas relíquias do passado, espalhadas por todos os recantos do nosso território, e ainda ignorada de todos. Por isso, resolveu S. Excia. criar uma comissão cujo encargo consiste em pesquisar centros onde os artistas de outros tempos deixaram atestados imorredouros do seu talento, as joias mais preciosas da arte colonial. Assim, aos poucos irá se formando o arquivo em que os nossos arquitetos irão enriquecer a sua imaginação, nas fontes mais legítimas, não pela cópia servil de elementos antiquados, mas pela interpretação, rejuvenescida, e modernizada, da própria essência de uma arte que outrora soube exprimir os singelos ideais do nosso povo, e compor para a calma da vida familiar o ambiente harmonioso.

Quando o MES começa a ser erguido e o SPHAN, a exercer suas tarefas, a arquitetura brasileira já estava capitalizada o suficiente para servir de referência às políticas estatais de proteção do patrimônio. Some-se a isso que, de 1930 a 1945, o Estado brasileiro caracterizou-se por seu nacionalismo e paternalismo extremos. Durante o governo Vargas, e sobretudo nos anos de Estado Novo, entre 1937 a 1945, o país foi marcado por um regime autoritário caracterizado pela centralização de poder nas mãos do Estado, que passava a intervir massivamente na economia e a exercer controle sobre a vida social, sobre os sindicatos, a educação e os meios de comunicação. O Estado tornava-se, pois, o representante maior da brasilidade: promotor e guardião da cultura do Brasil, autoridade responsável por decidir o que deveria ser designado como genuinamente nacional³⁶⁶. O domínio da arquitetura brasileira encontrava no Estado nacionalista de Getúlio Vargas terreno fértil para vicejar. Não à toa, o MES surge nesse momento em que as políticas governamentais se colocavam como políticas culturais oficiais, levadas a cabo por um poder centralizado (OLIVEIRA, 1982).

Entendemos essa relação entre arquitetura, patrimônio e Estado como relação de mútua capitalização. De um lado, o Estado via na arquitetura um meio poderoso de impor sua política nacionalista; de outro, os defensores da arquitetura e do patrimônio brasileiro viam na máquina estatal um instrumento decisivo à efetivação de seus interesses³⁶⁷. Esse mútuo investimento, esse encontro, somente se deu, vale repetir, porque

É justo, portanto, que mais uma vez externemos louvores à ação, tão esclarecida e oportuna do ilustre Presidente de Minas, cujo exemplo, estamos certos, não tardará a ser seguido nos outros Estados, enquanto o Governo Federal não chamar a si a coordenação de todos estes esforços dispersos, por meio de um órgão oficial a quem incumba a defesa e a conservação do nosso tão desfalcado, mas ainda assim valioso, patrimônio artístico” (ARCHITECTURA NO BRASIL, Rio de Janeiro, ano III, n°26, dezembro de 1925-janeiro de 1926, pp.80-81).

³⁶⁶ “O Estado, assumindo o argumento da unidade na diversidade, torna-se brasileiro e nacional, ele ocupa uma posição de neutralidade, e sua função é simplesmente salvaguardar uma identidade que se encontra definida pela história. E Estado aparece, assim, como guardião da memória nacional e da mesma forma que defende o território nacional contra as possíveis invasões estrangeiras preserva a memória contra a descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones, desviantes” (ORTIZ, 2006, p.100).

³⁶⁷ Referindo-se aos intelectuais que se tonaram funcionários públicos durante o governo Vargas, Sergio Miceli afirma:

“Diante dos dilemas de toda ordem com que se debatiam por força de sua filiação ao regime autoritário que remunerava seus serviços, buscaram minimizar os favores da cooptação lhes contrapondo uma produção intelectual fundada em alibis nacionalistas. Pelo que diziam, o fato de serem servidores do Estado lhes concedia melhores condições para a feitura de obras que tomassem o pulso da nação e cuja validade se

o campo da arquitetura brasileira já trazia um potencial de patrimonialização e monumentalização que não se notava em nenhum outro domínio.

A arquitetura vinha sendo investida desse potencial de patrimonialização antes que alguém tivesse defendido os ideais de Le Corbusier e a arquitetura de Oscar Niemeyer. A campanha de José Marianno fora de grande importância ao delineamento das referências ao que fosse arquitetura brasileira bem antes de Lucio Costa se manifestar. José Marianno e seus seguidores consideravam o papel do Estado decisivo ao ressurgimento da tradição arquitetônica e ao ordenamento do presente em torno de referenciais históricos e identitários comuns³⁶⁸. Nesse sentido, pode-se afirmar que a autoridade investida em Lucio Costa fora a mesma operante em José Marianno, exceto pela diferença de que, no primeiro, essa autoridade veio a receber um viés legal. Não caberia, então, nos perguntarmos quais as consequências dessa diferença? Ou melhor: por que coube à estética do concreto armado e não ao neocolonial o papel de representante oficial da nação? Por que Lucio Costa passou a ser a autoridade no assunto e José Marianno ficou no esquecimento?

Longe de pretendermos esgotar essas questões, nossa sugestão é que talvez a estética defendida por Lucio Costa tenha conseguido ser mais paradigmática do que o neocolonial de José Marianno, do ponto de vista de seu poder de representação, ou seja, de sua capacidade de representar a “época”. Para o “imaginário” daquele período, a base econômica da teoria que sustentava a arquitetura moderna talvez fosse mais representativa/significativa que a explicação mesológica do neocolonial. O paradigma econômico, mais que o mesológico, talvez tenha traduzido melhor as expectativas daquela sociedade. Nesse conflito de paradigmas, não teria sido o econômico mais exemplar que o mesológico por haver caracterizado, sintomaticamente, uma temporalidade singular, uma

embestia dos anseios de expressão da coletividade e não das demandas feitas por qualquer grupo dirigente. Dando sequência à postura inaugurada pelos modernistas, esses intelectuais cooptados se autodefinem como porta-vozes do conjunto da sociedade, passando a empregar como crivo de avaliação de suas obras os indicadores capazes de atestar a voltagem de seus laços com as primícias da nacionalidade. Vendo-se a si próprios como responsáveis pela gestão do espólio cultural da nação, dispõem-se a assumir o trabalho de conservação, difusão e manipulação dessa herança, aferrando-se à celebração de autores e obras que possam ser de alguma utilidade para o êxito dessa empreitada” (MICELI, 2001, p.216).

³⁶⁸ Segundo Marianno, “é preciso que os próprios poderes públicos homologuem o movimento consciente de opinião que porfia em restituir à nacionalidade a arquitetura que ela própria criou, e que se afeiçoou por um longo trabalho de adaptação às necessidades peculiares da raça e do ambiente mesológico” (MARIANNO FILHO, José. Da arquitetura como fator de nacionalização. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1928).

“época”, como comumente se diz, ou, para dialogar com François Hartog, um regime de historicidade?³⁶⁹ A escolha e oficialização do moderno em detrimento do neocolonial, em nossa visão, sinaliza (traí) a escolha de uma série de pressupostos que são tidos como pilares da sociedade em um determinado momento, como verdades incontestes de uma certa “época” – nesse caso, a referência econômica traduziria esses fundamentos, ao passo que a mesologia não se mostrava tão eficaz.

No que tangia à discussão sobre arquitetura nacional, foi flagrante a eficácia estética e identitária do paradigma econômico e o paulatino descrédito do mesológico, principalmente depois da construção do MES e das atividades dos arquitetos modernos junto ao SPHAN.

Segundo o paradigma econômico, o presente se distanciara do passado de modo tão violento que seria impossível adaptar qualquer elemento construtivo desse passado nas condições hodiernas. Por conta da profundidade das transformações morais, culturais, materiais, sociais, tecnológicas, etc., presente e passado estariam divididos por um abismo³⁷⁰. As mudanças teriam sido tão bruscas que as condições de vida do presente exigiriam soluções arquitetônicas ímpares. Não se tratava, portanto, de compreender a arquitetura dentro do quadro imutável do meio e do clima, como queria a mesologia, mas segundo as novas técnicas, materiais, sentimentos, hábitos, valores enfim de uma sociedade humana cada vez mais integrada, economicamente, no tempo e no espaço. Ao afirmar que

³⁶⁹ Regime de historicidade é uma expressão utilizada pelo historiador francês François Hartog para se referir a experiências de tempo, a temporalidades. Podemos afirmar que um regime de historicidade é composto por uma série de práticas, valores, crenças, códigos, verdades, hábitos, imagens, relações de poder, representações, enfim, uma série de referências e criações culturais que servem ao ser humano como formas deles produzirem e reconhecerem o tempo em que vivem.

“Un régime d’historicité n’a d’ailleurs jamais été une entité métaphysique, descendue du ciel et de portée universelle. Il n’est que l’expression d’un ordre dominant du temps. Tissé de différents régimes de temporalité, il est, pour finir, une façon de traduire et d’ordonner des expériences du temps – des manières d’articuler passé, présent et futur – et de leur donner sens” (HARTOG, François. *Régimes D’historicité: présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil, 2003, p.118).

³⁷⁰ No começo dos anos 1920, Le Corbusier alertava:

“Não se tem medido bastante a ruptura havida entre nossa época e os períodos anteriores; admite-se que esta época trouxe grandes transformações, porém, o que seria útil, seria pôr em paralelo sua atividade intelectual, social, econômica e industrial, não somente com o período anterior do começo do século XIX, mas com a história das civilizações em geral. Perceberíamos logo que o instrumental humano, provocador automático das necessidades das sociedades, que não tinha sofrido até aqui mais que as modificações de uma lenta evolução, vem transformar-se repentinamente com um rapidez fabulosa. (...). Nossa época se coloca, sozinha com esses cinquenta últimos anos, em face a dez séculos decorridos” (LE CORBUSIER, 2006, p.191).

“Os problemas de ordem econômica em tempo algum tiveram tamanha preponderância”, Lucio Costa fazia apelo a uma série de valores que eram vistos como próprios à sociedade contemporânea. O mesmo apelo encontrava-se nas falas de Le Corbusier³⁷¹, de Warchavchik, ou de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mario de Andrade, Gilberto Freyre e Manuel Bandeira.

Construindo uma máquina, uma casa, uma peça de mobília, procuramos descobrir a sua razão de ser, e só deste ponto de vista lhe daremos a aparência externa, nunca de nenhum outro. Na construção aperfeiçoada de uma máquina não procuramos criar um objeto teórico arbitrário, de beleza. Queremos que seja de perfeita utilidade, de perfeito funcionamento, queremos também que não custe mais do que o necessário a este perfeito funcionamento. Disto exultam proporções e formas tão harmoniosas e convincentes, que não pensamos por um único segundo que estas formas poderiam ser diversas. (...). Por isso devemos compreender que todas as coisas úteis são belas. A beleza é a harmonia resultante da ideia aplicada ao seu justo fim (WARCHAVCHIK, Gregori. Como julgar a tendência da moderna arquitetura: decadência ou ressurgimento? *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 de junho de 1930).

A “máquina” exposta por Warchavchik sintetizava os fundamentos econômicos da modernidade, tais como, utilidade, proporção, razão, harmonia, justo fim, etc. Lucio Costa rompe com o neocolonial justamente quando percebe que a arquitetura moderna poderia lhe oferecer a solução ao problema que inquietava tanto a ele quanto a Marianno. Como conciliar mudança e permanência? Como aliar passado e presente se tais instâncias se mostravam tão díspares? Como estabelecer uma imagem de Brasil se este era país tão diverso? Como, em suma, consolidar uma identidade em meio ao “ecletismo” vigente? Lucio Costa vislumbrou a resposta a essas perguntas na arquitetura moderna. Para ele, o espaço engendrado pelo concreto armado não contradizia aquele produzido pela pedra e pelo barro: ambos habitavam o mesmo território histórico por resultarem, cada qual, das condições econômicas de suas respectivas épocas.

O concreto armado figurou como um dos maiores símbolos da arquitetura moderna. Esse material não apenas proporcionaria uma gama inusitada de criações plásticas, mas também serviria como signo através do qual a sociedade presente seria

³⁷¹ Segundo Le Corbusier (2006), “A lei de economia administra imperativamente nossos atos e nossos pensamentos”.

compreendida e uma sociedade futura, harmônica e igualitária, alcançada³⁷². Falar em concreto seria se referir a um conjunto de formas arquitetônicas análogas às necessidades e ao correto funcionamento da sociedade industrial. O concreto significou “a construção mais perfeita”, o material econômico por excelência: aquele que harmonizaria utilidade, plasticidade e funcionalidade. A fala de Lucio Costa justificava a estética da economia nos moldes da estética do concreto armado. Note-se que as formas derivadas desse material contrastavam com aquelas imaginadas por José Marianno, composta pelo alpendre, pátio interno, gelosia, etc.

Conforme o paradigma econômico, permaneceria no tempo o que adentrasse a ordem histórica fundada sobre padrões construtivos. Estabelecia-se, pois, uma tradição calcada na integração profunda entre passado e presente, possibilitada pela concepção de que a arquitetura, qualquer que fosse sua forma, estaria sempre assentada sobre elementos universais-estruturais. Daí a legitimidade ou verdade das arquiteturas moderna (representada pelo MES) e antiga (catalogada pelo SPHAN) e a sua conexão num terreno comum de identificação. Procurava-se definir o conteúdo próprio aos saber arquitetônico por meio do qual se explicariam as diferenças estilísticas fazendo-as derivar de um núcleo primordial: a estrutura.

Com efeito, o paradigma econômico ofereceu resposta mais convincente às expectativas abertas pelo “problema arquitetônico nacional”. A partir da construção do MES, a campanha tradicionalista de José Marianno passará a ocupar o lugar outrora ocupado pela arquitetura eclética. O conflito entre Costa e Mariano duplicava o embate entre neocolonial e estilos estrangeiros; mas agora, é a arquitetura moderna que tomará o posto de estilo brasileiro autêntico. A posição da arquitetura moderna será conquistada, em grande parte, ao se negar à arquitetura neocolonial um conteúdo de brasilidade, ao classificá-la como estilo eclético, moda passageira e falsa. Lucio Costa usará a mesma estratégia que Marianno lançara mão para designar aqueles estilos que ele considerava posições (estrangeiros). À medida que a arquitetura moderna ganhava corpo, o neocolonial

³⁷² A utopia de uma sociedade vindoura pacificada e feliz, resultado de um funcionamento inequívoco, e simbolizada no concreto armado ou, antes, no sonho de suas potencialidades formais, talvez tenha sido a grande motivação dos ideólogos da arquitetura moderna, como Le Corbusier, Walter Gropius, e Mies Van der Rohe. Cf. BANHAM, 2003.

de Marianno tornava-se o outro da história, o fundo indistinto sobre o qual se recortarão as figuras monumentais de concreto. O que se notará então será um processo de exaustão do projeto neocolonial e de ascensão da estética moderna³⁷³.

O movimento tradicionalista de José Marianno acabará cedendo lugar à cruzada liderada por Lucio Costa na tarefa de “redescobrir” a verdadeira tradição arquitetônica do Brasil. A partir de seu estabelecimento nos quadros do funcionalismo público, Lucio Costa começa a se representar como alguém melhor preparado para falar de arquitetura do que José Marianno. Devido à sua formação acadêmica e atuação profissional (em grande parte impulsionada pela parceria com Marianno), o olhar “analítico” de Lucio Costa lhe garantiria supremacia sobre o que ele mesmo chamou de diletantismo, referindo-se a José Marianno. De um lado, emergia a figura do analista que aborda o assunto com competência e objetividade; de outro, surge o apaixonado, o amador, que não tem conhecimento “técnico” nem clareza sobre o tema. A referência econômica, mais que a mesológica, permitia a Lucio Costa se colocar em uma posição de competência técnica e neutra, ao passo que desqualificava José Marianno, taxando-o de diletante, apaixonado, parcial, etc. A representação de autoridade dessa fala que se quer profissional, em detrimento de uma posição supostamente “metafórica” (imprópria, romântica, enganosa) sinaliza a passagem do mesológico ao econômico. Desse modo, o neocolonial tornou-se algo nostálgico, saudosista, falso, perdulário, enquanto o moderno passou a significar eficácia, conforto, progresso, elegância e verdade. A crítica de Lucio Costa contra o estilo defendido por Marianno era implacável:

³⁷³ Comentando seu projeto para a Pampulha, Oscar Niemeyer ponderava:

“Foi nossa intenção, ao projetarmos as obras da Pampulha, que elas ficassem, tanto quanto possível, como uma expressão da arte e da técnica contemporâneas.

Estilos mortos e velhos preconceitos, que os saudosistas insistem em ressurgir, não nos preocuparam. Temos, com maleabilidade enorme dos novos materiais, um grande campo de experiências plásticas que não pode ser limitado por compromissos passadistas. Uma obra de arquitetura deve antes de tudo traduzir o espírito da sua época, e, se examinarmos os períodos passados que se classificam definitivamente como padrões de boa arquitetura, verificaremos que esses são justamente os que melhor exprimiram as épocas que representam. (...).

Respeitamos a lição do passado. Mas, somente isso. As velhas formas arquitetônicas perdem o sentido diante das novas possibilidades técnicas. Não acreditamos tampouco em estilos forjados sobre desenhos ou elementos arquiteturais mais ou menos remotos. As construções marajoaras e neocoloniais são, entre nós, lamentáveis iniciativas nesse sentido. Acreditamos somente na arquitetura feita sem compromisso, baseada nos novos processos construtivos e nos novos materiais aproveitados em todas as suas possibilidades” (NIEMEYER, Oscar. Pampulha: arquitetura. *Pampulha*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944).

Foi contra essa feira de cenários arquitetônicos improvisados que se pretendeu invocar o artificioso revivescimento formal do nosso próprio passado, donde resultou mais um pseudo-estilo, o neocolonial, fruto da interpretação errônea das sábias lições de Araújo Viana, e que teve como precursor Ricardo Severo e por patrono José Mariano Filho.

Tratava-se, no fundo, de um retardado ruskinismo, quando já não se justificava mais, na época, o desconhecimento do sentido profundo implícito na industrialização, nem o menosprezo por suas consequências inevitáveis. Relembra agora, ainda mais avulta a irrelevância da querela entre o falso colonial e o ecletismo dos falsos estilos europeus: era como se, no alheamento da tempestade iminente, anunciada de véspera, ocorresse uma disputa por causa do feíto do toldo par o “garden-party”. Equívoco ainda agravado pelo desconhecimento das verdadeiras características da arquitetura tradicional e consequente incapacidade de lhe saber aproveitar convenientemente aquelas soluções e peculiaridades de algum modo adaptáveis aos programas atuais, do que resultou verdadeira salada de formas contraditórias provenientes de períodos, técnicas, regiões e propósitos diferentes.

Assim como a avenida Central marcou o apogeu do ecletismo, também o pseudocolonial teve sua festa na exposição comemorativa do centenário da Independência, prestigiado como foi pelo prefeito Carlos Sampaio, o arrasador da primeira das quatro colinas – Castelo, São Bento, Conceição, Santo Antonio – que balizavam o primitivo quadrilátero urbano (...) (COSTA, Lucio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1951).

Lucio Costa se esquecia, entretanto, que, ao falar em nome da arquitetura nacional e do patrimônio, sua voz não deixava de trair as mesmas metáforas de ordem, verdade, autenticidade, memória, identidade, entre outras, evocadas no discurso de José Marianno. A ruptura de Lucio Costa com seu ex-colega deu-se em nome da mesma “evidência” por ambos aceita. A manutenção dessa base comum de discurso era condição para a ruptura de Costa. O discurso canonizado não elide a metáfora do dizer, senão que a reveste de um verniz de verdade incontestável, de propriedade substantiva. Quando Lucio Costa dizia que o acervo de obras artísticas que os jesuítas nos legaram, “fruto de dois séculos de trabalho penoso e constante, poderá não ser, a rigor, a contribuição maior, nem a mais rica, nem a mais bela, no conjunto dos monumentos de arte que nos ficaram do passado. É, contudo, uma das mais significativas” (COSTA, 1941), ele estava reproduzindo um dizer de Marianno. Quando Marianno afirmava que “Há em arquitetura alguma coisa que não deve oscilar, que não pode acompanhar os modismos passageiros, porque está acima de quaisquer preocupações de arte: a dignidade arquitetônica” (MARIANNO FILHO, 1943a), ele estava antecipando um dizer de Lucio Costa. Esses dizeres se

sobrepõem, se atravessam, pois referenciam as mesmas metáforas de ordem, de permanência, de significância histórica, etc. O tecido discursivo vai, então, se constituindo por um acúmulo semântico que reforça a concretude do objeto designado. Os dizeres desdobram seus pressupostos uns nos outros, compõem zonas de interseção, são como camadas de sentido que, através de sua recorrência, sedimentam a evidencia do campo. Os dizeres acima citados desdobram-se um no outro, e esse desdobrar-se é o movimento que entretece o domínio discursivo, e que provê o mundo de suas verdades e as práticas sociais de suas razões. As dobras do tecido são esses instantes de ruptura ou diferenciação, pontuados pelo assujeitamento, que fazem com que o discurso continue.

Os sujeitos, na luta pelas tomadas de posições, concorrem ao estabelecimento de regularidades discursivas. Segundo Foucault (2008), regularidades discursivas, ou regimes de enunciação, são modos de significar de um enunciado, ou o lugar e o tempo onde se significam enunciados. Em nosso estudo, enunciados relativos a ordem, forma, nação, origem, etc., significavam ora na chave neocolonial, ora na moderna, ora na acadêmica, e poderiam ainda significar em quantos posicionamentos viessem a ocorrer. O sujeito Lucio Costa partia dos mesmos pressupostos de que partia o sujeito José Marianno, mas o que permitia reconhecer a diferença entre seus enunciados era a *assinatura* que cada qual imprimia a seus dizeres. Ou seja, cada sujeito *indica* o objeto de seu discurso através de sua *assinatura* – indica o mesmo por meio do diferente, o sincrônico pelo diacrônico³⁷⁴. Marianno e Costa indicavam a arquitetura brasileira porque ocupavam (assinavam) posições diferentes, que se queriam paradigmáticas. Enunciados sobre o ofício do arquiteto poderiam ecoar os mesmos na perspectiva de Warchavchik ou de Dácio de Moraes, mas o significado que tais enunciados ganhariam na voz do primeiro seria absolutamente diferente se tivesse a assinatura do segundo. Muitos dos enunciados de Lucio Costa reverberavam pontos caros ao discurso de José Marianno; porém, se ambos falavam em tradição ou enfatizavam o valor do barraco mineiro, seus dizeres tornavam-se imediatamente diferentes a partir do momento em que recebiam a marca do sujeito enunciador³⁷⁵. Enunciada pelo

³⁷⁴ “Para funcionar, quer dizer, para ser legível, uma assinatura deve ter uma forma repetível, iterável, imitável, deve poder separar-se da intenção presente e singular da sua produção” (DERRIDA, 1991, p.371).

³⁷⁵ “Renunciaremos, pois, a ver no discurso um fenômeno de expressão – a tradução verbal de uma síntese realizada em algum outro lugar; nele buscaremos antes um campo de regularidades para diversas posições de

arquiteto moderno, a arquitetura colonial adquiria cores distintas daquelas que poderia adquirir se passasse pela boca do líder do tradicionalismo, ainda que, nesse caso, se tratasse dos mesmos enunciados. O sujeito imprime aos seus enunciados a assinatura de sua posição. Por meio dessa assinatura, se reconhece o significado, ou o lugar do enunciado no campo em questão. Enunciados significam dentro de um campo de forças que os localiza de acordo com os sujeitos que os assina³⁷⁶. Dependendo da maior ou menos autoridade dos sujeitos em suas relações de força, um enunciado pode assumir o significado de verdade incontestada na voz do sujeito *x*, mas, dito pelo sujeito *y*, pode ser motivo de críticas ou de chacota.

Os sujeitos assinam o que dizem, contribuindo à instituição de regularidades discursivas. A disputa pelo dizer mais paradigmático é o regular do discurso. Frequentemente, as falas de Marianno poderiam muito bem se passar por falas de Lucio Costa, e vice-versa. Se não considerarmos o pressuposto nacional, podemos dizer que Dácio de Moraes e Lucio Costa também indicavam o mesmo objeto a partir de assinaturas diferentes, mas, nesse caso, tratar-se-ia de um campo discursivo que não capturava a identidade nacional (poderia incluir, por exemplo, as discussões sobre o ofício do arquiteto, sobre a tradição clássica, sobre a natureza do belo, etc.). Estabelecia-se, portanto, um jogo do mesmo e do diferente vital à evidência da arquitetura brasileira³⁷⁷.

Em grande parte, estava metaforizado na autoridade Lucio Costa o personagem de José Marianno. O silêncio e o esquecimento em torno de Marianno se faziam mais efetivos à medida que a arquitetura moderna se instituía, mas essa ausência esquecida e

subjetividade. O discurso, assim concebido, não é a manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que o diz: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos” (FOUCAULT, 2008, p.61).

³⁷⁶ Segundo Agamben (2009b), a assinatura é a *forma*, a condição de aparecimento do paradigma. Para Foucault:

“Se uma proposição, ou uma frase, um Conjunto de Signos podem ser considerados “enunciados”, não é porque houve, um dia, alguém para proferi-los ou para depositar, em algum lugar, seu traço provisório; mas sim na medida em que pode ser assinalada a posição do sujeito. Descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser sujeito” (FOUCAULT, 2008, p.108).

³⁷⁷ Jacques Derrida (1991) chama esse jogo de “economia do mesmo”. Nessa chave de leitura, o neocolonial seria o moderno diferenciado, e o moderno, o neocolonial diferenciado. Os termos da oposição aparecem um como a diferença do outro.

silente era constitutiva do dizer vencedor. Os estabelecidos nunca deixam de re-presentarem os excluídos. Lucio Costa somente alcançou o papel de autoridade pontífice porque continuou a falar em nome do “problema arquitetônico nacional”. O grupo Niemeyer-SPHAN se formou por conta da referência aos mesmos objetos visados pelo movimento neocolonial. Assim, o tecido discursivo do patrimônio arquitetônico brasileiro era cerzido sobre um desejo comum de permanência, de conquista de uma ordem temporal autêntica.

Vimos que para José Marianno, o presente oscilava entre duas temporalidades: uma inautêntica e caótica, representada pelos estilos estrangeiros, outra ordenada e harmônica, representada pela arquitetura dos tempos da colônia portuguesa. A apreciação de Lucio Costa sobre o presente era a mesma que a de Marianno. Para ambos, o presente estava pressionado pelo perigo iminente de perda da herança colonial. Se isso ocorresse, consequentemente se perderiam para sempre as referências fundamentais ao renascimento brasileiro. O presente era sentido enquanto um tempo de passagem, indefinido, a meio caminho entre a experiência gloriosa do passado antigo e a expectativa de um futuro também glorioso.

O medo de perder o acervo arquitetônico colonial motivou os projetos de José Marianno e Lucio Costa. As viagens patrocinadas pelo primeiro, na década de 1920, às cidades mineiras, exprimiam esse desejo de procurar, pelo território, os vestígios de uma brasilidade em vias de se perder. Costa viajou e percebeu que o Brasil possuía a sua arquitetura, sua tradição própria, a qual conectava a nação ao mundo civilizado. Pelo testemunho da arquitetura antiga, o país garantiria sua singular identidade, não obstante fosse tão jovem. A história encarnada pela arquitetura seria fundamento dessa identidade. A tradição arquitetônica mostrava como, ao longo do tempo, uma feição brasileira se formara e se mantivera. Fazia-se necessário preservar os exemplares da arquitetura colonial como forma de preservar a própria brasilidade³⁷⁸. A par dessa preservação, era preciso fundar um novo estilo, de modo a resgatar a tradição e dar prosseguimento à história. Tanto neocolonial quanto moderno procuraram legitimar seus projetos tendo em vista a

³⁷⁸ “O Brasil é metaforicamente redimido quando os elementos que compõem o patrimônio nacional são resgatados e preservados de um processo de desaparecimento e destruição” (GONÇALVES, 1996, p. 129).

preservação do acervo colonial. O novo deveria pagar tributo ao antigo. O presente deveria ser conquistado pela conservação daquele passado de ouro³⁷⁹.

Quem viaja pelo interior de Minas percorrendo as suas velhas cidades, Sabará, Ouro Preto, S. João del Rei, Mariana e tantas mais, não pode deixar de ter a impressão triste que tive, a pena infinita que senti vendo completamente esquecidos aqueles vestígios tão expressivos do passado, de um caráter tão marcado, tão nosso. Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, a gente como que se encontra, fica contente, feliz, e se lembra de coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós, não sei. – Proust devia explicar isso direito. (...)

Entretanto há mais de um século, quase dois que isso tudo acabou, parou. Vinha andando, tão bem; de repente parou, desandou, e a gente fica sem compreender nada. (...). Tudo desapareceu de repente, sumiu. Custa acreditar que seja a mesma gente, o mesmo povo (COSTA, Lucio. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional. *O Jornal*, Rio de Janeiro, s.d.).

Para dissipar esse sentimento de perda, o discurso da arquitetura parecia disponibilizar um modo eficaz de se falar e de se produzir o presente. As unidades étnica, territorial e histórica eram presentificadas no objeto arquitetônico. As imagens telúricas que apontavam para um tempo de ordem e permanência, um tempo autêntico em contraposição ao tempo caótico do ecletismo, abundaram tanto no discurso neocolonial quanto no discurso moderno³⁸⁰. A expectativa de conquista do presente relacionava-se à vontade de pertencer a uma coletividade. Essa expectativa norteou a construção do campo da arquitetura brasileira. As relações entre arquitetura, história e nação constituíam uma constelação de sentidos capaz não apenas de delinear uma identidade, mas, sobretudo, de retirar essa identidade de um mundo caótico, aniquilador, e projetá-la em um espaço de ordem, onde ela estaria a salvo. Essa dimensão tempo-espacial ordenada, o habitat do povo, era chamada de tradição, ou história. Pela presentificação da arquitetura brasileira a nação

³⁷⁹ “(...) o presente aparece corroído pela perda da situação original, distante espacial e temporalmente, definida como contínua, íntegra e coerente, cabendo, portanto, às ações patrimonialistas resgatar, restaurar e preservar os fragmentos que restaram. Com base nesta retórica foi construído e definido o universo dos bens patrimoniais brasileiros. Se não houvesse o perigo da destruição e da perda, não haveria necessidade de preservá-los” (KERSTEN, 2000, p.48).

³⁸⁰ “Assim, seja rural, solarenga ou urbana, a casa apresenta-se sempre como brotando do chão ou intimamente integrada ao bloco que a envolve. Tem, às vezes, ligeiras marcas que, como sinais de identidades ou cifras, nos dizem algo de seu passado” (RODRIGUES, 1945).

apareceria como unidade homogênea (histórica, étnica e territorial), como coletividade pacificada e feliz³⁸¹.

A arquitetura oferecia ao discurso nacionalista um potencial ímpar de significação e designação. A arquitetura autêntica atestaria o pertencimento dos brasileiros à uma história e nação singulares; seria sempre designação de objetos históricos cuja presença garantiria aos indivíduos experiências fundamentais ou verdadeiras; suas características, como sobriedade, solidez e simplicidade, constituiriam caracteres étnico eternos; estar em meio a estes objetos seria viver o tempo legítimo, ordenado e necessário. Arquitetura nação e história se fundiam nesse campo para o qual as obras dos antepassados seriam determinantes às ações do presente e fundamentariam, por consequência, todo devir³⁸².

No final do artigo “Muita construção, alguma arquitetura e um Milagre”, Lucio Costa alertava à necessidade de controle da arquitetura moderna brasileira. Controle para que esta arquitetura não se reproduzisse desenfreadamente, vindo a ser mercadoria fútil e vulgar, nem se reduzisse a uns poucos exemplares, o que a tornaria exceção, não regra. O controle de ocorrência dos edifícios modernos deveria pautar-se pelo equilíbrio: nem superabundância, nem falta. A ordenação do campo discursivo incidia sobre a rarefação do objeto e do sujeito. A autonomia-autoridade do campo deveria restringir a entrada de sujeitos no domínio, mas permitir que se mantivesse certa frequência de assujeitamentos; deveria regular a ocorrência de obras modernas, sem reduzi-las a algumas poucas. A regulação do discurso não era apenas um controle de produção do discurso, mas também de ações e dos trabalhos de edificação. Tratava-se, enfim, de um mecanismo de controle do

³⁸¹ “O forte investimento político-afetivo feito nos anos 30 no conceito de pátria-uma, na defesa da integridade do país e no princípio da unidade nacional, muito embora se preste à defesa da soberania, enquanto típica expressão de manifestações de tipo nacionalista, de fato acalenta o sonho escondido de uma sociedade una, indivisa, uniforme, homogênea, concorde consigo mesma” (DUTRA, Eliana de Freitas. *O ardil totalitário: imaginário político no Brasil nos anos 30*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora UFRJ/Editora UFMG, 1997, P.172).

³⁸² “A única estrada que nos conduzirá à verdade é a estrada do passado. Voltemos o espírito para trás e contemplemos o imenso patrimônio de arte legado pelos nossos avós. Voltai ao passado (...) e inspirai-vos nele, se quiserdes produzir um novo surto de arte. A volta ao espírito tradicional da arte brasileira não significa uma homenagem fetichista ao passado esquecido, mas apenas o retorno do bom senso” (MARIANNO FILHO, 1943b, p.81).

real³⁸³. Estava implícita nesse controle a noção de patrimônio: da mesma maneira que as relíquias do passado deveriam passar por uma triagem e se distinguir de uma massa de construções consideradas inautênticas, as obras modernas deveriam também ser selecionadas; da mesma maneira que a manutenção da memória nacional dependia de uma frequência de tombamentos (do contrário essa memória se reduziria a ponto de não ser significativa, ou memorável), as obras arquitetônicas modernas dependiam de uma frequência de produção. Não fosse por essa frequência controlada do discurso e do real, passado e presente perderiam seus significados histórico e identitário. O medo de perda dos edifícios antigos era o mesmo medo de que a arquitetura moderna não vingasse ou de que se reproduzisse de modo descontrolado.

Não se trata da procura arbitrária da originalidade por si mesma, ou da preocupação alvar de soluções “audaciosas” – o que seria o avesso da arte –, mas do legítimo propósito de inovar, atingindo o âmago das possibilidades virtuais da nova técnica, com a sagrada obsessão, própria dos artistas verdadeiramente criadores, de desvendar o mundo formal ainda não desvendado.

Não se trata, ainda, de novo e precoce academismo, pois seria macular palavra de tão nobre ascendência, mas do arremedo, inepto e bastardo, caracterizado pelo emprego avulso de receitas modernistas desacompanhadas da formulação plástica adequada e da sua apropriada função orgânica. É, sem dúvida, louvável que as construções se pareçam e as soluções se repitam, porquanto o estilo de cada época se funda precisamente nessa mesma repetição e parecença, mas é imprescindível que a aplicação renovada e desejável das fórmulas ainda válidas se processe com aquela mesma propriedade que originalmente as determinou (COSTA, Lucio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1951).

De alguma maneira, a fala de Lucio Costa deixava escapar a mesma preocupação que José Marianno nutria quanto ao neocolonial em fins da década de 1920³⁸⁴:

³⁸³ “A realidade e a confiabilidade do mundo humano repousam basicamente no fato de que estamos rodeados de coisas mais permanentes que a atividade pela qual foram produzidas, e potencialmente ainda mais permanentes que a vida de seus autores. A vida humana, na medida em que é criadora do mundo, está empenhada em constante processo de reificação; e o grau de mundanidade das coisas produzidas, cuja soma total constitui o artifício humano, depende de sua maior ou menor permanência nesse mundo” (ARENDR, 2000, p.107).

“Em consequência, o grau de autonomia de um campo de produção erudita é medido pelo grau em que se mostra capaz de funcionar como um mercado específico, gerador de um tipo de raridade e de valor irredutíveis à raridade e ao valor econômico dos bens em questão, qual seja a raridade e o valor propriamente culturais” (BOURDIEU, 2011, pp.108-109).

³⁸⁴ Em meados da década de 1940, José Marianno chegava à conclusão que o “Brasil é um país sem arquitetura, que anda a fazer experiências onerosas com estilos novos, e velhos. Mas nenhuma dessas

o novo estilo brasileiro ainda não havia se estabelecido e já corria o risco de se desvirtuar em estilizações e pastiches. O presente continuava em crise, como um tempo inerte e indefinido entre o passado e o futuro. Por outro lado, a fala de Costa sugeria o presente como temporalidade aberta, como caminho de passagem. O dilema permanecia. O Brasil possuía suas relíquias modernas, mas parecia que estas ainda não haviam instituído uma ordem hegemônica. E se essa ordem fosse estabelecida, o preço a pagar não seria a perda do significado histórico dessas relíquias? A capitalização do discurso de Lucio Costa acabava se deparando com aquele paradoxo que apontamos anteriormente e ao qual parecia não haver saída: a crítica da crise conduzia não à sua solução, mas à sua reprodução. O que continuava era o presente enquanto tempo de crise. A crise que José Mariano diagnosticou, ou melhor, o “problema arquitetônico nacional” se reproduzia à medida que se tentava equacioná-lo. O que permanecia eram a crise e sua crítica enquanto projeto remediador. Assim, a solução era jogada sempre ao futuro, e o presente permanecia sendo tempo de passagem, intervalo ou momento preparatório que se perpetuava como tal³⁸⁵.

Mas a permanência da crise, a experiência do presente como um tempo de passagem não seria a condição para que o discurso se diferenciasse, se transformasse e continuasse? O mundo formal ainda por ser desvendado não deveria permanecer nesse *ainda*, nesse *enquanto*, para que a possibilidade de dizer e agir fosse aberta? O discurso se desdobra nesse intervalo de tempo que se abre quando o sujeito toma a palavra e a disponibiliza a outrem. O “problema arquitetônico nacional” abriu essa temporalidade oscilante, presente e inacabada, que nem Lucio Costa nem José Marianno poderiam equacionar. Esse intervalo deve continuar para que o dizer se prolifere e possa dar sentido às práticas sócias; para que estas se revigorem e signifiquem o dizer. Costa, Marianno e seus colegas habitaram uma fissura, uma abertura, uma pausa ao longo da qual o tecido discursivo foi sendo experimentado como um tempo-espço presente. Ouro Preto, Solar de

tentativas se cristalizou numa determinada expressão bastante forte, a ponto de influir decisivamente nas demais” (MARIANNO, José. Publicidade suspeita. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro, 12 de julho de 1944).

³⁸⁵ De acordo com Hannah Arendt, na modernidade, o presente é vivido com o intervalo indeterminado entre coisas que já não são mais e coisas que não são ainda. Quando Hannah Arendt aborda a suspensão do sentido no mundo moderno, ela argumenta que este mundo legou aos homens “uma interminável cadeia de objetivos em cujo progresso a plenitude de sentido de todas as realizações passadas constantemente se cancelasse por metas e intenções futuras” (ARENDR, 2011, p.113).

Monjope e Pampulha foram evidências inventadas, e, portanto, reais. Entre a perda e a conquista, a crise e a crítica, a regra e a exceção, o passado e o futuro, desdobravam-se os presentes dessas invenções³⁸⁶.

³⁸⁶ A noção do tempo presente como um momento de passagem entre o passado e o futuro pode ser encontrada em ARENDT, 2011. Para a questão da polaridade crítica-crise como mecanismo de reprodução e experiência do tempo, na modernidade, nos baseamos em Reinhart Koselleck. Segundo este autor, “A crítica transformou o futuro em uma ressaca, que arrasta o presente sob os pés do crítico. Nessas circunstâncias, só restava ao crítico descobrir no progresso a estrutura temporal correspondente ao seu modo de ser” (KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999).

Considerações finais

A arquitetura neocolonial sempre foi considerada pastiche pela escassa bibliografia que se debruçou sobre este tema. Os trabalhos que se dedicaram a estudar o neocolonial no Brasil acabaram, via de regra, reproduzindo a perspectiva de Lucio Costa. Nesse sentido, o neocolonial não seria mais que uma variação do ecletismo reinante nas primeiras décadas do século XX, enquanto o moderno, este sim, espelharia a verdade de sua época. A bibliografia repercutiu a ótica que fez da arquitetura moderna emblema da nação. Muitas vezes, os estudos sobre o neocolonial pretenderam mostrar a importância desse movimento à história da arquitetura e das artes no Brasil. Desse modo, visavam criticar a hegemonia da interpretação moderna. No entanto, acabavam reafirmando uma série de preconceitos que buscavam questionar. Tais estudos, que queriam se mostrar críticos, acentuavam ainda mais a visão que supunham criticar³⁸⁷. Ao falar do neocolonial em São Paulo, Aracy Amaral afirma:

Mas, se bairros como de Santa Cecília e Perdizes entre outros, na cidade de São Paulo, aos poucos se povoavam de residências de acordo com o estilo renovador, também “revistas, jornais, enfim toda a imprensa do país, e mesmo estrangeira referia-se ao novo estilo arquitetônico com a maior simpatia e aprovação” na euforia nacionalista. Sem muito atentar para a autenticidade ou não da tendência, “cansados da adaptação e da repetição das formas estranhas à nossa sensibilidade e às nossas raízes étnicas”, os jovens artistas “abandonando o neoclássico modernizado, foram se afastando do art nouveau, procurando nas formas

³⁸⁷ Para Paulo Santos:

“Nem pelo que tinha de negativo deixou o Neo-colonial de ter a sua significação – e não apenas como expressão da sensibilidade romântica da época, mas como fator positivo, já que teria paradoxalmente influído no próprio movimento dito Moderno e para a criação de condições propícias ao estudo de questões de raça, costumes, economia e vida social e artística do nosso povo” (SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura*. Valença: Editora Valença, 1977, p.104). Mas o que tinha de negativo a arquitetura neocolonial?

Os estudos sobre arquitetura eclética também reproduziram lugares comuns caros ao discurso moderno representado por Lucio Costa. Assim, o ecletismo, na maior parte das vezes, foi considerado pastiche, construção sem critério, simples mercadoria, capricho de elite, produto sem valor histórico e/ou artístico. Comentando os palacetes que tomaram conta de São Paulo no início do século XX, Carlos Lemos afirma:

“As ricas mansões, também “eruditamente”, se sujeitavam aos ditames inflexíveis dos estilos eleitos pelo pensamento vigente, mas não eram necessariamente projetadas a partir de uma teoria ou de um conjunto de regras tendo-se em vista uma expressão própria ou um personalismo identificador – pois inúmeras delas foram simplesmente copiadas, numa verdadeira transposição, de modelos europeus integralmente reproduzidos aqui em novas avenidas. As casas, digamos populares, no sentido amplo da expressão, que vão desde aquelas da classe média até as proletárias, tinham os seus estilos confusamente determinados, sem policiamentos maiores, implicando sempre processos de recriação” (LEMOS, 1989, p.102).

tradicionais os elementos necessários para suas criações. Os poderes públicos adotaram as diretrizes novas traçadas para a nossa arquitetura e foram por isso numerosos os edifícios construídos em ‘estilo colonial’, para escolas, teatros, hospitais, conventos e igrejas”. Em concurso de anteprojetos, entre arquitetos brasileiros, já se especificava mesmo “o colonial como primeira condição do programa” (AMARAL, 1998, pp.84-85).

Como diz a autora, os arquitetos não atentavam “para a autenticidade ou não da tendência”. Embora, o trecho acima transpareça uma preocupação em ressaltar a importância do neocolonial enquanto estilo “renovador”, que mereceu dos poderes públicos uma abordagem especial, restou à autora nos explicar em que consistiria a tal “autenticidade ou não da tendência”. Mas o que seria essa autenticidade? No geral, os poucos trabalhos sobre arquitetura neocolonial seguiram esse tipo de assertiva: tratar-se-ia de estilo entre o pastiche e a autenticidade; um quase-modismo que teria tido alguma relevância histórica (não se sabe precisar qual), mas que não teria atingido uma forma arquitetônica legítima, estando mais próximo do falso e do efêmero. A grande maioria dos autores insiste em avaliar o neocolonial segundo seu suposto “erro”, “engano” ou “equivoco” arquitetônico. Como se houvesse um critério inatacável de definição da arquitetura autêntica.

É difícil determinar, no caso particular de Ricardo Severo, se ele teria lucidez suficiente para reconhecer que a sua realização situava-se no campo, não do trabalho por “uma autêntica arquitetura brasileira”, mas antes numa re-importação de estilos portugueses sem maiores preocupações, pelo contrário, de adaptação. O contato direto com a casa da rua Taguá nos leva a essa conclusão, seja nos detalhes ornamentais de origem portuguesa, seja na importação de toda uma tribuna, vinda de Portugal para sua incorporação. Distante está Ricardo Severo, nessa casa, de um Lucio Costa, que realizou o neocolonial, baseado em estudos, não das edificações portuguesas, mas daquelas aqui realizadas (AMARAL, 1998, p.78).

Se o caso fosse determinar a lucidez dos sujeitos, seria impossível saber qualquer coisa sobre os mesmos. Aracy Amaral insiste na dualidade entre a verdade e o pastiche, e é nessa dicotomia que a autora “entende” o neocolonial de Ricardo Severo, ou seja, contrapondo-o a um neocolonial mais autêntico, ou menos enganoso, como seria aquele projetado por, justamente ele, Lucio Costa – este sim melhor preparado para a prática da estética nacional. Esse tipo de julgamento mais reduz do que encaminha chaves

de leitura sobre a questão, pois a autora se esqueceu de levar em conta que, para Severo, não havia contradição entre a arquitetura portuguesa e a brasileira, e que a “mistura” de ambas não era exatamente uma mistura, ou algo proibido, como supõe o discurso da arquitetura moderna e a bibliografia que lhe reafirma a posição. A opinião de Aracy Amaral sintetiza uma perspectiva sobre o neocolonial que se tornou comum. Para Yves Bruand, as construções neocoloniais não passaram de invenções plásticas sem muito rigor, “simples capricho” da moda, não sendo, portanto, “solução para o futuro”.

Enfim, e acima de tudo, essas pesquisas puramente plásticas (ou quase) desviavam, os que a ela se dedicavam, do estudo de soluções para os problemas contemporâneos; é claro que se podia construir em estilo neocolonial igrejas, casas e palácios (e até mesmo pavilhões de exposição que se assemelhavam a este último gênero), mas nunca (a menos que se caísse na arbitrariedade total) prédios de escritórios ou de apartamentos, fábricas e outros edifícios típicos da civilização industrial. Por conseguinte, tudo não passava de simples capricho estético de natureza erudita e não de uma solução para o futuro (BRUAND, 2008, p.58).

Ricardo Marques de Azevedo, em coletânea de textos sobre arquitetura neocolonial organizada por Aracy Amaral (1994), publicou artigo em que procurou explicar a suposta ineficácia estética do neocolonial diante da arquitetura moderna. Para o autor, faltava à primeira o que sobrou à segunda: um programa de “transformação ampla e radical”. Mais uma vez, o neocolonial era avaliado como estilo da moda, atrelado ao ecletismo, anacrônico, apequenado em face da “positividade” científica do moderno.

La arquitectura moderna pretendía superar y volver anacrónica la querrela sobre los “estilos”, puesto que programáticamente se negaba a constituir un estilo más a ser facultativamente utilizado. Al contrario, al anunciar que se amparaba en la positividad de la ciencia y armada con la invariabilidad de la técnica, afirmaba ser capaz de proporcionar la solución más eficaz, de máximo rendimiento, a las demandas sociales de espacios edificados y urbanizados. El “neocolonial” o “arte tradicional”, a su vez, no tuvo la pretensión de constituirse en fundamento o programa para una transformación arquitectónica amplia y radical. (...) / El estilo “neocolonial” (...) era una ficción, un conjunto heteróclito de fragmentos y sugerencias construido por los teóricos a partir de su difusa nostalgia (AZEVEDO, 1994, pp.250-251).

O julgamento negativo pesa sobre a arquitetura neocolonial. No afã de explicar o porquê da “vitória” ou da supremacia do moderno, e da “falsidade” ou “ineficácia” do neocolonial, autores como Otávio Leonídio lançam afirmações como a seguinte:

A virulenta crítica de Lucio Costa era, em última análise, a expressão, melhor, a consciência de uma crise – a crise de uma concepção de arquitetura (e, com ela, de todo um sistema, que pautava o debate, que norteava o ensino etc.) que, ou se mantivera alheia, ou só muito precariamente se ajustara à infinidade de transformações que a industrialização e a revolução técnica pareciam impor de maneira inelutável, e cuja manifestação mais evidente era a miscelânea de estilos históricos e exóticos que iam dando a cara ao processo de urbanização do país, consubstanciado na Avenida Central de Pereira Passos. (...). No Brasil, a ignorância da crise havia gerado uma infinidade de estilos – um ecletismo arquitetônico do qual o neocolonial era, menos do que uma alternativa, uma variante. Como estilo, era diferente apenas no “aspecto geral” e na medida em que apresentava uma certa “fisionomia” nacional, na medida em que deixava à mostra elementos supostamente característicos de um certo vocabulário arquitetônico nacional. Era o ecletismo com a bandeira da nacionalidade, o ecletismo com pedigree nacional (LEONÍDIO, 2007, p.59).

Leonídio esquece que a “crise”, ela mesma, foi uma invenção que possibilitava se falasse e se construísse segundo o que se convencionou chamar de moderna arquitetura brasileira – esta última também invenção que viria salvar a história, remediar a suposta crise. Não existiu uma crise natural, responsável pelo desvirtuamento da arte de construir, e desencadeada por causa da ignorância humana. Na passagem acima, o paradigma econômico mostra sua centralidade no imaginário da arquitetura nacional. O poder explicativo desse paradigma apelava às imagens da industrialização, da revolução técnica e da máquina para se validar. Ignorava, contudo, que *a seu lado* estavam aqueles estilos que desejava obscurecer com a luz de sua verdade avassaladora: o neocolonial e os ditos “ecletismos”. A posição de destaque do moderno se dava, pois, em função desse esquecimento, dessa oposição: sem opor-se ao “falso” e “equivocado”, a arquitetura moderna não teria se sagrado como fenômeno portador do verdadeiro espírito de sua época, nem como símbolo da nação. Ocorre que esse “falso” foi atribuído ao neocolonial pelo próprio discurso da arquitetura moderna, para que esta se autolegitimasse. Afinal, quem escolheu os critérios para (des)classificar o neocolonial e os ecletismos enquanto produtos falsos foi os partidários de Lucio Costa e da “boa” tradição. E a bibliografia acabou comprando esse partido. Como afirma Maria Lucia Bressan Pinheiro:

Logo, deve-se levar em conta, inicialmente, que o neocolonial é uma tendência intrinsecamente contraditória, pois a partir do momento em que se propõe a reviver uma arquitetura até então praticamente desconhecida está aberto o caminho para a fantasia e a livre criação.

(...)

Evidentemente, a mais flagrante contradição do neocolonial foi a prática de reformar, ou mesmo demolir, edifícios remanescentes do período colonial para construção de obras neocoloniais – o que ocorreu na Casa e Arsenal de Guerra, transformado em Pavilhão das Indústrias da exposição Nacional de 1922 pelos arquitetos A. memória e F. Couchet. Sem falar na demolição, já na década de 30, do convento franciscano de São Paulo para construção do novo edifício da Faculdade de Direito – projeto, aliás, do próprio Ricardo Severo, que nele pretendia “traduzir, ao mesmo tempo, o progresso de São Paulo e o amor de São Paulo pelas coisas do passado” (PINHEIRO, 2004, p.300).

A contradição que Maria Lucia Pinheiro enxerga no neocolonial se justificaria se a proposta de Ricardo Severo e José Marianno fosse realmente “reviver uma arquitetura até então praticamente desconhecida”. Geralmente, o neocolonial foi considerado modismo defasado, anacrônico e nostálgico, sem critério arquitetônico válido. Quando se refere à reforma feita por Francisque Couchet e Archimedes Memória na “Casa do Trem”, o “Pavilhão das Indústrias” da “Exposição do Centenário da Independência”, em 1922, Carlos Lemos afirma que “Fue en esa ocasión que llegaron a “neocolonizar” uno de los más respetables edificios coloniales, la Casa do Trem (...). Ese maquillaje fue perpetrado por el arquitecto Arquímedes Memória, apellido muy adecuado al proyecto” (LEMOS, Carlos A. C., 1994, p.158). A ironia de Lemos explicita o juízo negativo que a maior parte da bibliografia tem lançado sobre o neocolonial. Para Augusto da Silva Telles (1994), o conhecimento que José Marianno possuía da arquitetura colonial “era confuso”, e tal confusão, que, segundo Telles, seria “normal para a época”, teria determinado o conseqüente “equivoco” das construções neocoloniais³⁸⁸.

Poderíamos ainda citar outros trabalhos que reforçam a visão depreciativa sobre o neocolonial, muitos dos quais se consideraram “críticos” da arquitetura moderna, mas

³⁸⁸ Os textos de Augusto da Silva Telles (1994) e Carlos Lemos (1994) que citamos neste parágrafo estão na coletânea organizada por Aracy Amaral (1994), especializada na difusão da arquitetura neocolonial nos países da América Latina.

acabaram reproduzindo o discurso e os juízos de valor dessa última ³⁸⁹. É o caso do livro de Lauro Cavalcanti (2006) que utilizamos aqui, intitulado “Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)”. Este estudo, embora ressalte a importância do neocolonial aos debates sobre identidade e arquitetura brasileira, considera a estética moderna mais complexa e sofisticada que a neocolonial, e explica a supremacia da primeira sobre a segunda baseando-se nessa suposta sofisticação “técnica” e “teórica” do modernismo e na suposta “fragilidade teórica” do tradicionalismo. Segundo Cavalcanti:

Uma questão fundamental que, possivelmente, precede todas as demais na explicação da vitória dos arquitetos modernos é a sua flagrante superioridade qualitativa em relação a seus contendores tradicionalistas: examinadas de acordo com os parâmetros internos de seus estilos, as obras de Niemeyer, Costa e Reidy figuram em pé de igualdade com as de Le Corbusier, Gropius, Rohe e Frank Lloyd Wright. (...) / No Curso das disputas, os tradicionalistas buscaram compensar, sem grande eficácia, sua fragilidade teórica com uma “arenga” denunciadora de supostas posições esquerdistas dos modernos (CAVALCANTI, 2006, pp.229-230).

O arbitrário acrítico da afirmação acima reside no modo como o autor coloca a “flagrante superioridade qualitativa”. Afinal, os critérios de avaliação dessa “superioridade” não são eles também fruto de um juízo de valor construído historicamente, e não naturalmente? Qual lei meta-histórica nos possibilitaria, para todo o sempre, medir a certeza da qualidade da arquitetura moderna em relação à fragilidade da neocolonial? Seriam os tais “parâmetros internos” do estilo um critério inabalável, acima do bem e do mal, uma razão a pairar sobre as múltiplas temporalidades e posições de sujeito, suficiente à análise, classificação e avaliação do melhor e do pior, do mais e do menos complexo ou sofisticado em arquitetura?

³⁸⁹ De acordo com Guilherme Wisnik, “Lucio Costa é sabidamente o inventor do elo teórico que permitiu vincular a sobriedade e o despojamento da arquitetura moderna internacional à tradição popular da arquitetura luso-brasileira”. Mas o autor se esquece de que esse “elo teórico” foi, senão apropriado, ao menos bastante inspirado nos ensinamentos de José Marianno. Cf. WISNIK, Guilherme. A arquitetura lendo a cultura. In: NOBRE, Ana Luiza, KAMITA, João Masao, LEONÍDIO, Otávio, CONDURU, Roberto (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.32.

Na opinião de Maria Cecília de Londres Fonseca (2005), o neocolonial “terminou por se converter em uma cópia cujo efeito era evocar o passado”. Para esta autora, a campanha de José Marianno em prol da arquitetura brasileira não tinha “maiores compromissos com o rigor e a pesquisa, nem com a autenticidade do que deveria ser protegido” (FONSECA, 2005, p.133). Afirmação esta absolutamente impropriedade, como tentamos mostrar ao longo da presente tese. Os escritos de Carlos Lemos frequentemente reproduzem esse tipo de julgamento sobre o neocolonial. Ver: LEMOS, 1987.

Não negamos a relevância desses estudos para a história da arquitetura no Brasil, e para a escrita de nosso trabalho, mas não concordamos com suas visões a respeito da vitória do moderno sobre o neocolonial, visões estas que centralizam o debate e se esquecem de que utilizam os mesmos julgamentos que a arquitetura moderna usou para se legitimar, enquanto estigmatizava o neocolonial (Lucio Costa em detrimento de José Marianno). Recentemente, Carlos Kessel (2008) publicou estudo em que procurou desconstruir a explicação comumente dada ao neocolonial. O autor mostra como, durante a década de 1920, o neocolonial conseguiu se firmar enquanto estilo, autêntica e modernamente brasileiro, angariando a simpatia de grande parte da população das maiores cidades brasileiras e também servindo de opção à construção de prédios públicos e religiosos, como igrejas, hospitais e escolas. O livro de Kessel, “Arquitetura Neocolonial no Brasil” é a análise mais ampla e acurada do neocolonial até o momento e foi referência fulcral à feitura de nosso trabalho³⁹⁰.

De nossa parte, o que tentamos mostrar foi o tenso embate entre duas correntes que disputavam a autoridade de dizer e fazer a autêntica arquitetura. Não defendemos, entretanto, que a vitória simbólica do moderno teria se efetivado graças a uma suposta razão superior, que esse moderno traria em seu cerne, ao contrário do neocolonial (que teria sido uma espécie de mal entendido arquitetônico). Para além da vitória e da derrota, que também não negamos façam sentido no caso em questão, nosso trabalho buscou, sobretudo, mostrar uma superfície de tensos contatos, um *front* onde emergiu não a fotografia irretocável da verdadeira arquitetura nacional, mas a luta constante pelo ângulo de seu melhor enquadramento. Mas nessa linha de emergência, a verdade nunca chega a se estabelecer definitivamente, o objeto está sempre a fugir, somente assim, o discurso pode continuar, e com ele, as ações, as relações, as práticas que tecem e destecem o tecido das representações sociais.

³⁹⁰ Para uma crítica a historiografia que privilegia a perspectiva moderna, leia-se de Lucio Costa, e que deprecia o neocolonial nos estudos sobre história da arquitetura no Brasil, nos baseamos em: PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia*. Campinas: Pontes/Unicamp: 1998; GUERRA NETO, Abílio da Silva. *Lucio Costa: modernidade e tradição, montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002; SEGAWA, 2002; MELLO, 2007.

A imagem de arquitetura brasileira segundo a “boa” tradição tornou-se o carro-chefe das políticas do SPHAN. Do IV Congresso Pan-Americano até a inauguração do novo Ministério da Educação e Saúde em 1945, o que se percebeu foi a vitória do moderno e o esquecimento do neocolonial. Com a construção do MES e a implantação do SPHAN estava dado o grande passo à sacração de um patrimônio que unificasse no mesmo domínio discursivo as casas de barro, as igrejas barrocas e os edifícios de concreto. Em 1973, o Solar de Monjope foi comprado pela Rede Globo e demolido (BANDEIRA, 2008). A residência de José Marianno ruía sem nunca ter sido alvo de propostas de tombamento. Aquele que foi talvez o maior monumento da arquitetura neocolonial no Brasil não mereceu nenhuma consideração por parte dos poderes públicos. Nada melhor que o sumiço de Monjope para ilustrar o esquecimento a que fora relegada a campanha tradicionalista de José Marianno.

Porém, defendemos que no discurso vencedor está implicado o discurso vencido. Evitamos, assim, “explicar” a vitória de Lucio Costa sobre Marianno recorrendo a razões inelutáveis, como se fosse possível encontrar por trás dos “fatos” ou dos fenômenos arquitetônicos um movimento histórico que determinasse a autenticidade dos mesmos. Passamos ao largo dessa metafísica da explicação. O que esse trabalho procurou mostrar foram as condições de emergência ou de produção de uma evidência, inventada e estruturada no campo delimitado pelas disputas entre a arquitetura neocolonial e a moderna. Nesse embate, a modernidade oscilou, ora estando ao lado da primeira, ora ao lado da segunda. Por fim, ao neocolonial restou o papel de falsa arquitetura, e esse papel foi acreditado e naturalizado pela bibliografia especializada. Mas na voz de Lucio Costa permaneceu ativo o silêncio de José Marianno. A evidência da arquitetura brasileira versão Niemeyer deve sua eficácia ao esquecimento de que foi Marianno quem facilitou o aparecimento do jovem Costa na década de 1920. Os esquecimentos são inúmeros e é em função deles que a memória hegemônica se constitui. Não foi diferente com a consolidação da arquitetura moderna brasileira e junto dela do que passou a ser percebido e reconhecido como patrimônio arquitetônico nacional.

IMAGENS



Figura 1. Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro. À esquerda, o Teatro Municipal; à direita, a Escola Nacional de Belas Artes, atual Museu Nacional de Belas Artes. Exemplos de arquitetura eclética. Foto de Marc Ferrez, 1910. Arquiteto: Adolfo Morales de Los Rios. Fonte: FERREZ, 2005.



Figura 2. Vila Uchoa. Arquiteto: V. Dubugras. Exemplo de arquitetura *art nouveau*. Começo do século XX. FONTE: FICHER, 2005.



Figura 3. Casa Numa de Oliveira. Arquiteto: V. Dubugras. Exemplo de arquitetura *art nouveau*. Começo do século XX. FONTE: FICHER, 2005.



Figura 4. Casa Horácio Sabino. Arquiteto: V. Dubugras. Exemplo de arquitetura *art nouveau*. Começo do século XX. FONTE: FICHER, 2005.



Figura 5 Casa de Numa de Oliveira. Arquiteto: Ricardo Severo. Final da década de 1910. Fonte: MELLO, 2007.



Figura 6. Casa de Numa de Oliveira, vista da fachada posterior. Fonte: MELLO, 2007.



Figura 7. Casa da Rua Taguá, ou Casa Lusa. Arquiteto: Ricardo Severo. Final da década de 1910. Fonte: MELLO, 2007.

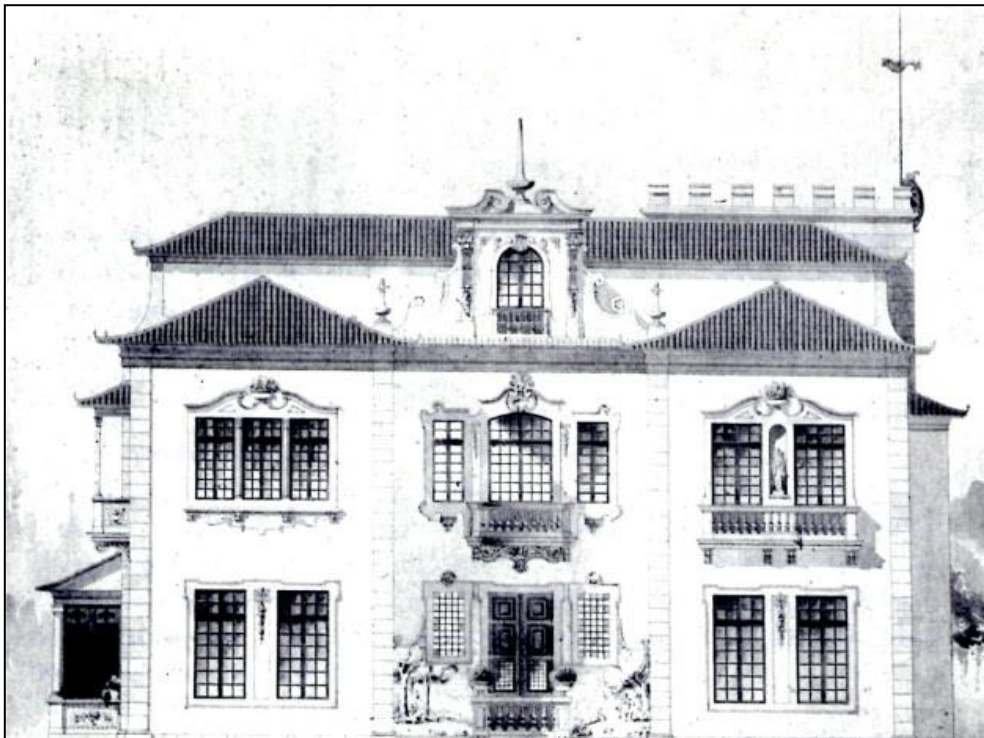


Figura 8. Croqui da Casa Júlio de Mesquita. Arquiteto: Ricardo Severo. Fachada principal. 1916. Fonte: MELLO, 2007.



Figura 9. Casa Praiana no Guarujá. Fachada direita. Arquiteto: Ricardo Severo. Década de 1920. Fonte: MELLO, 2007.



Figura 10. Exposição de 1922. Pavilhão das Indústrias de Portugal. Rio de Janeiro, 1922. Projeto de Ricardo Severo. Fonte: MELLO, 2007.

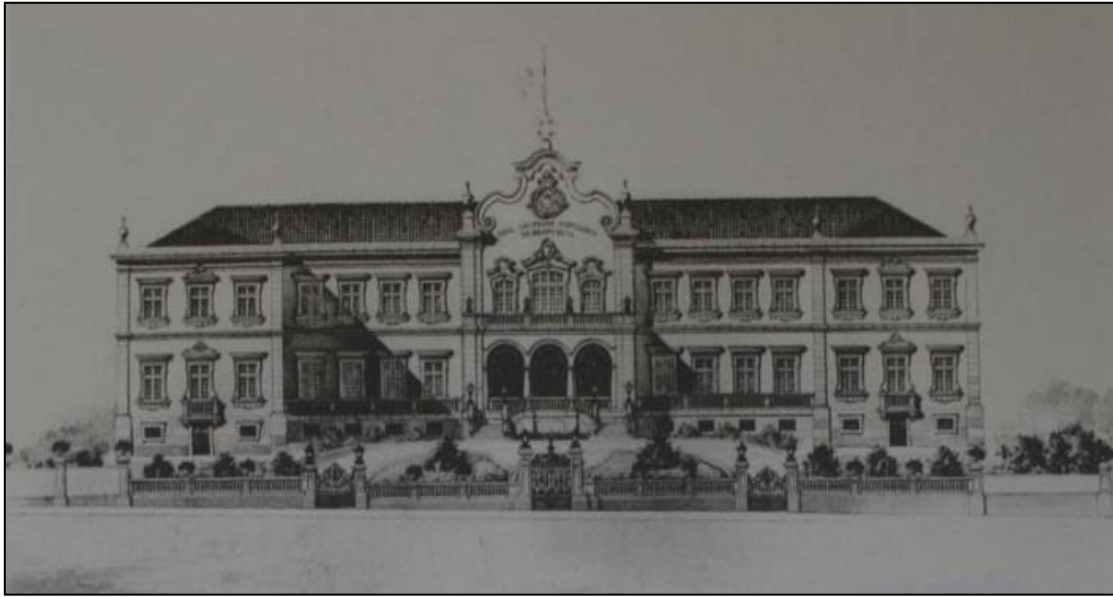


Figura 11. Croqui da Beneficência Portuguesa de Campinas. Arquiteto: Ricardo Severo. 1926. Fonte: MELLO, 2007.



Figura 12. Beneficência Portuguesa de Santos. Arquiteto: Ricardo Severo. 1926. Fonte: MELLO, 2007.

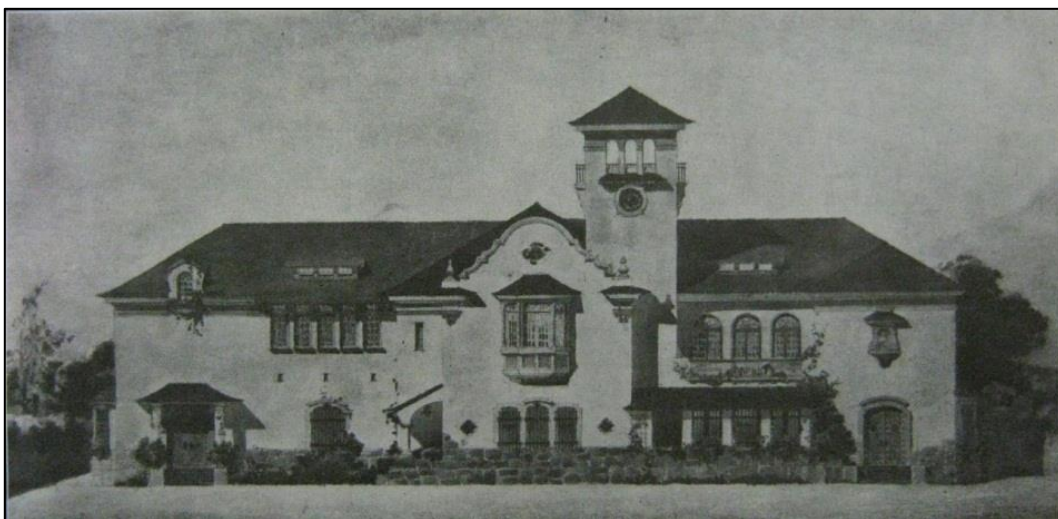


Figura 13. Desenho da Escola D. Pedro II de Petrópolis, 1919. Arquiteto: Heitor de Mello. Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n.7, março de 1921.

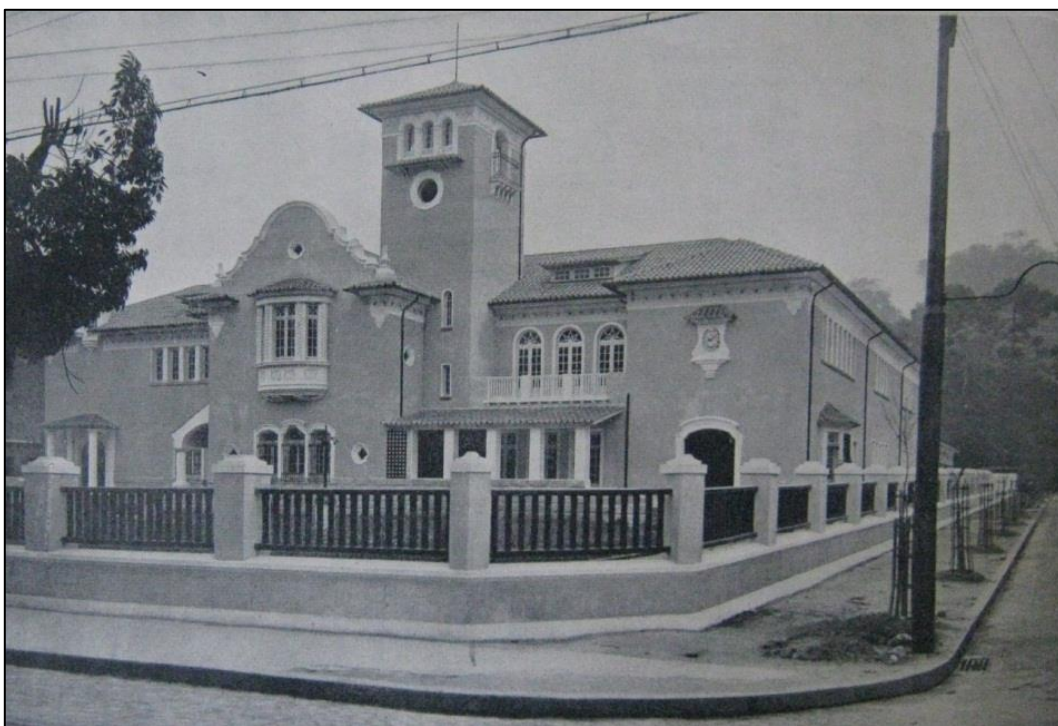


Figura 14. Escola D. Pedro II. Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 26, outubro de 1922.

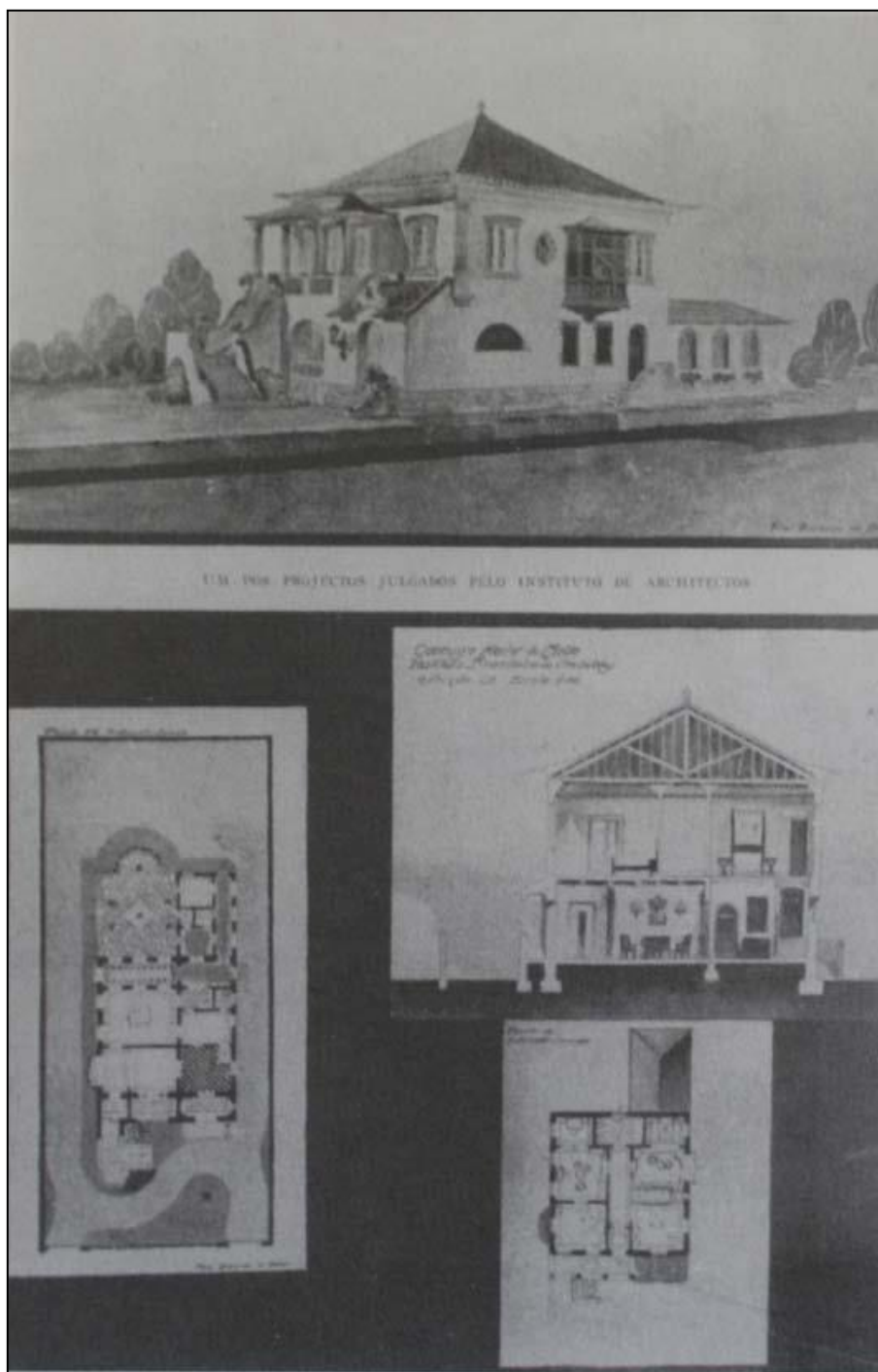


Figura 15. Projeto vencedor do concurso “Casa Brasileira”. Rio de Janeiro, 1921. Arquitetos: Nerêo de Sampaio e Gabriel Fernandes. Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 15, novembro de 1921.



Figura 16. Projeto vencedor do concurso “Solar Brasileiro”. Rio de Janeiro, 1923. Arquiteto: Ângelo Bruhns. Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 43, março de 1924.

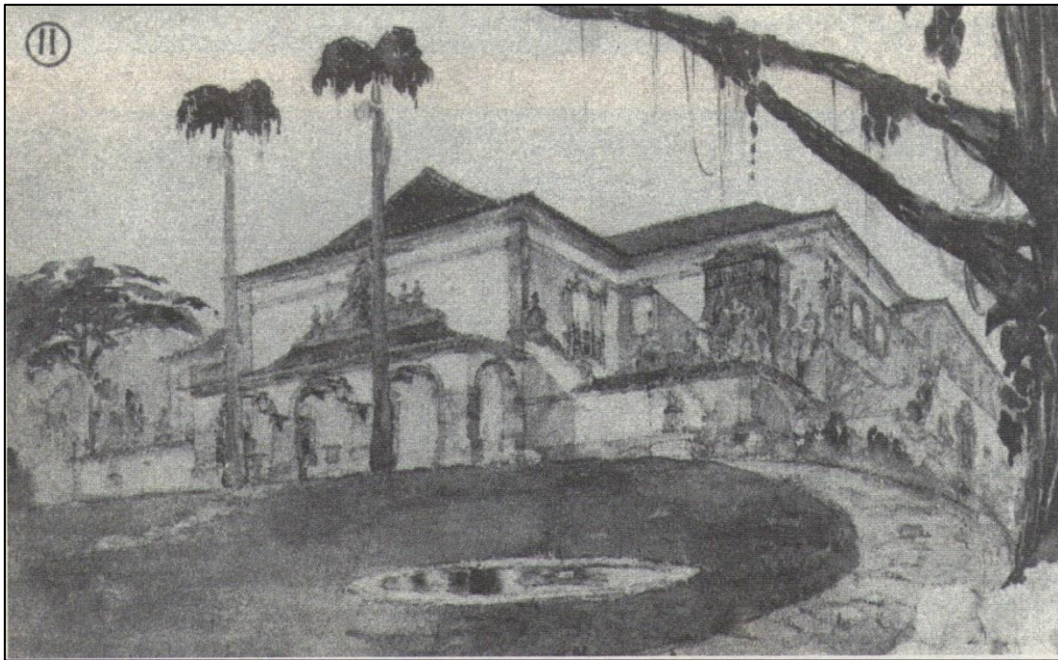


Figura 17. Projeto classificado em segundo lugar no concurso “Solar Brasileiro”. Rio de Janeiro, 1923. Arquiteto: Lucio Costa. Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 43, março de 1924.



Figura 18. Fachada do Solar de Monjope. Segunda metade da década de 1920. Fonte: BANDEIRA, 2008.



Figura 19. Vista frontal do Solar de Monjope. Ao fundo, o Corcovado e a estátua do Cristo Redentor. Década de 1920. Fonte: BANDEIRA, 2008.



Figura 20. Pátio do Solar. Década de 1920. As colunas toscanas, alpendre e azulejos. Fonte: BANDEIRA, 2008



Figura 21. Interior do Solar de Monjope. Vestíbulo. Mobiliário de jacarandá e painéis de azulejos portugueses do século XVIII. Fonte: BANDEIRA, 2008.

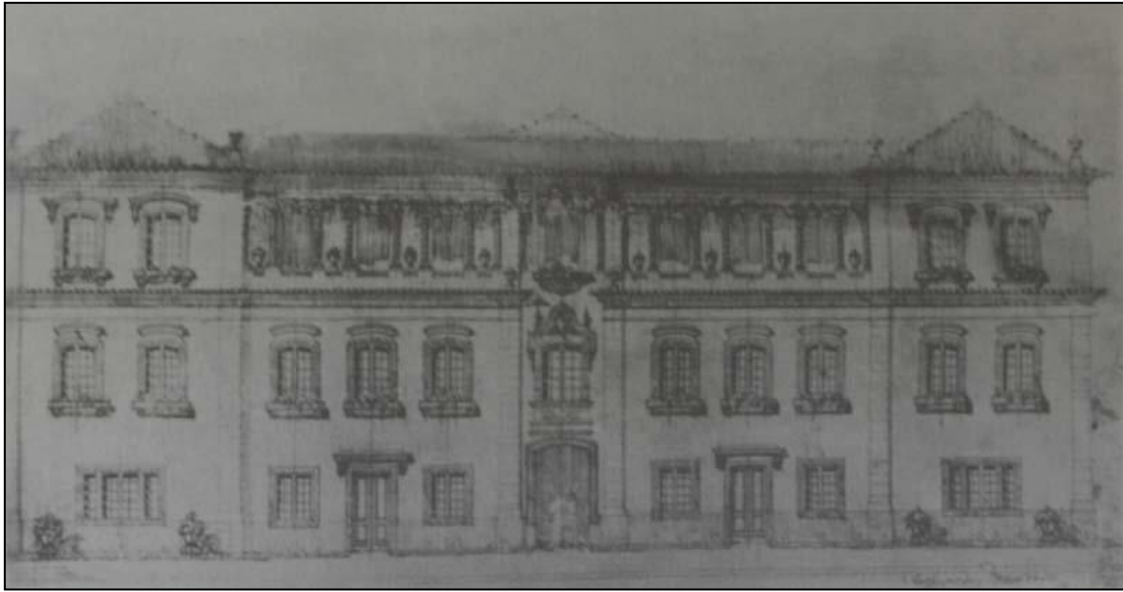


Figura 22. Projeto do Pavilhão ou Palácio das Indústrias, remodelação da antiga Casa do Trem, 1922. Arquitetos: Archimedes Memória e F. Cuchet. Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 22, junho de 1922.



Figura 23. Projeto da Escola Normal, atual Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Arquiteto: Ângelo Bruhns. 1928. Fonte: CAVALVANTI, 2006.

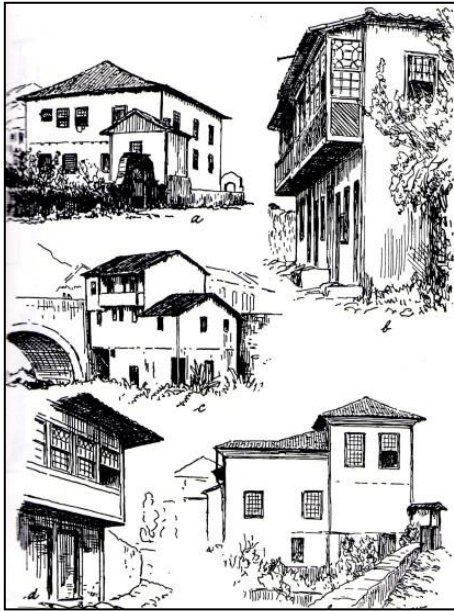


Figura 24. “Ouro Preto. Diversas Casas Antigas.” Acima, à direita, detalhe de muxarabis. Autor: José Wash Rodrigues. Fonte: RODRIGUES, 1979.



Figura 25. “Diversas janelas antigas de caixilhos sobrepostos e de balcão. Minas Gerais.” Autor: José Wash Rodrigues. Fonte: RODRIGUES, 1979.

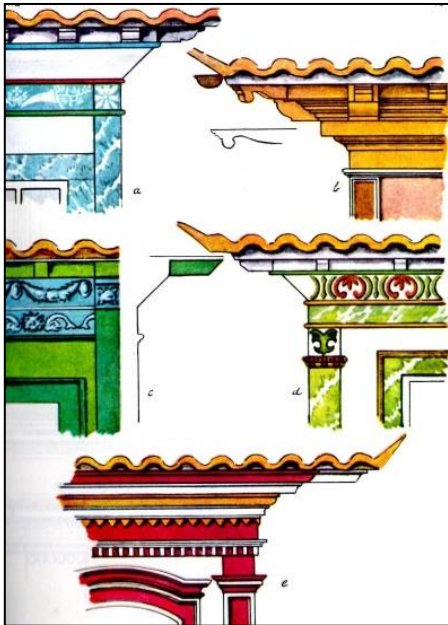


Figura 26. “Diamantina, diversos beirais pintados.” Autor: José Wash Rodrigues. Fonte: RODRIGUES, 1979.



Figura 27. “Antigas casas urbanas, Rio de Janeiro.” Autor: José Wash Rodrigues. Fonte: RODRIGUES, 1979.

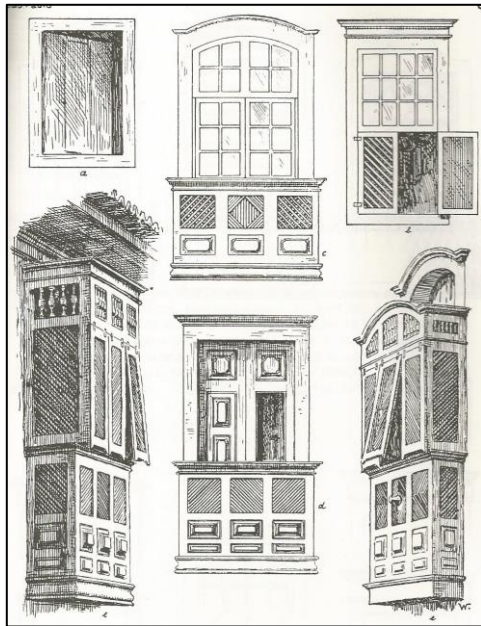


Figura 28. Acima, detalhes de janelas com rótulas, ou gelosias. Abaixo, centralizada, outra janela com rótula. Abaixo, lateralmente, dois exemplos de balcões com muxarabis. Autor: José Wash Rodrigues. Fonte: RODRIGUES, 1979.

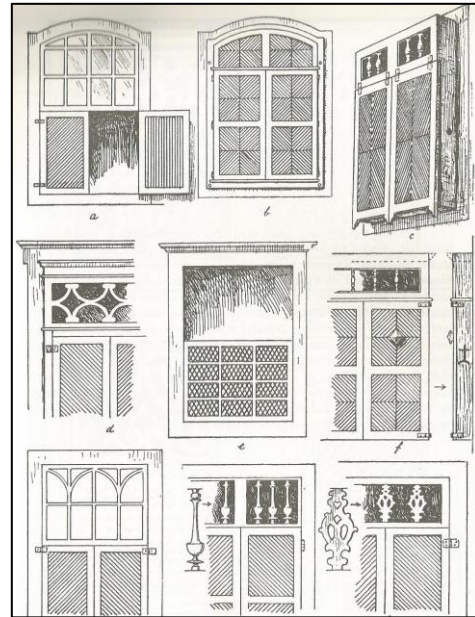


Figura 29. Janelas com rótulas. Autor: José Wash Rodrigues. Fonte: RODRIGUES, 1979.

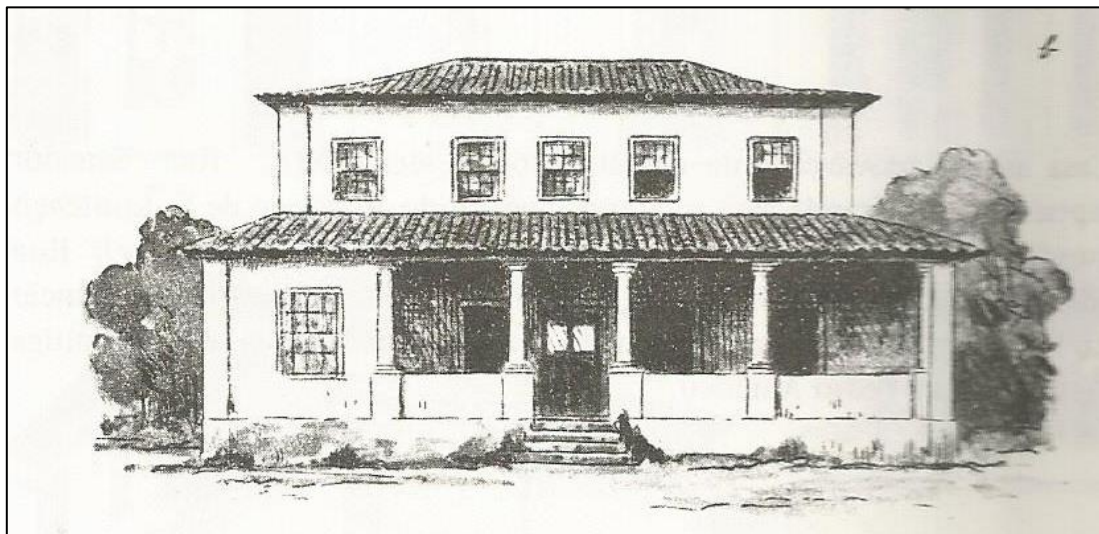


Figura 30. Exemplo de casa alpendrada. Casa demolida da família Marques dos Santos, no sítio das sete Pontes, em São Gonçalo-RJ. Autor: José Wash Rodrigues. Fonte: RODRIGUES, 1979.

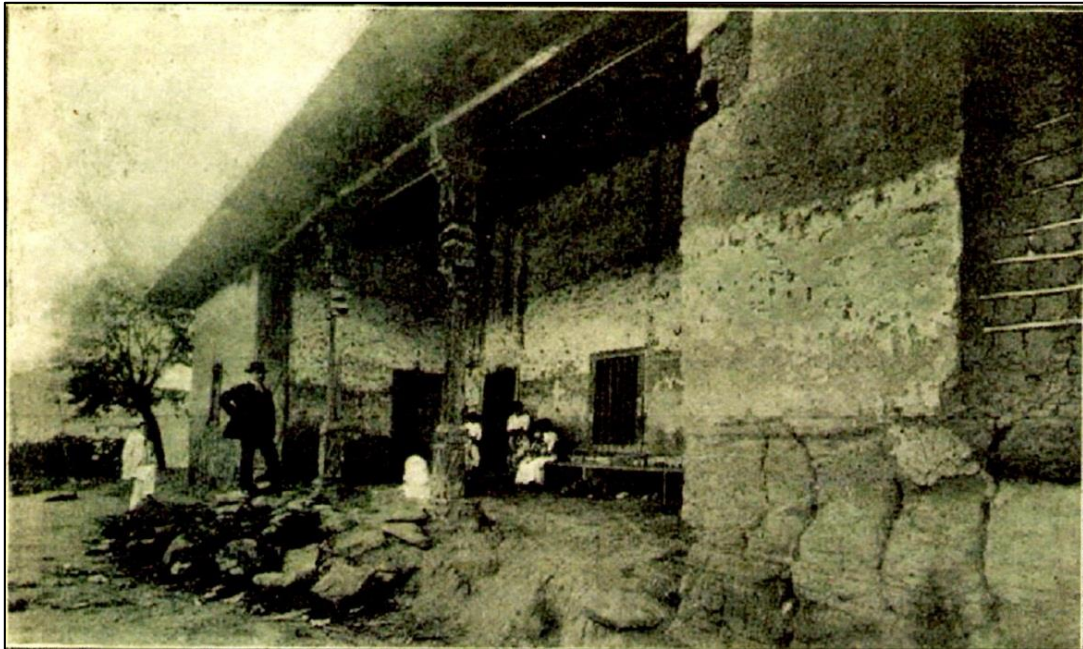


Figura 31. O prefeito de São Paulo Washington Luiz, de preto à esquerda, examinado a Casa de Cotia. Abril de 1915. Fonte: *A Cigarra*, n.39, 31 de março de 1916.

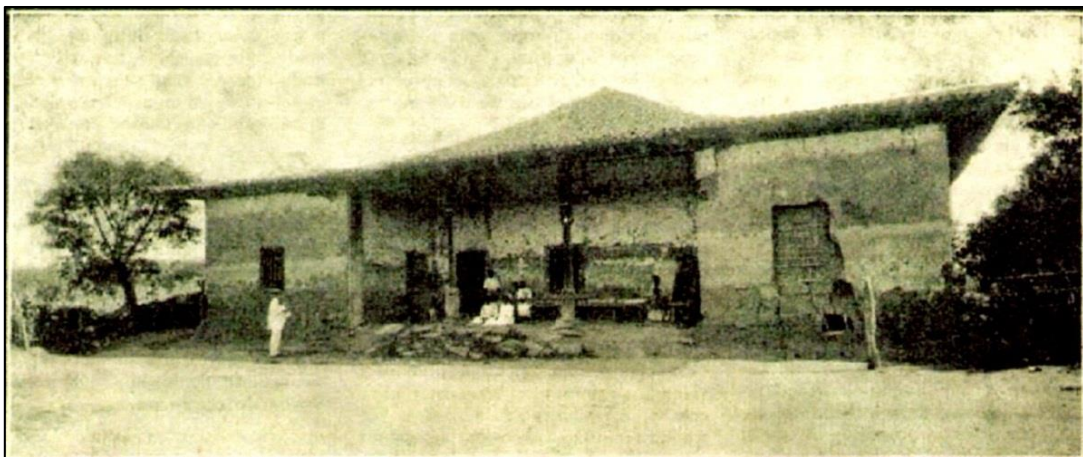


Figura 32. Vista geral da Casa de Cotia. Fotografia de abril de 1915, por ocasião da excursão de Washington Luiz e Victor Dubugras. Fonte: *A Cigarra*, n.39, 31 de março de 1916.



Figura 33. Casa da Rua Santa Cruz. Foto de Hugo Zanella. 1927. Arquiteto: Gregori Warchavchik. Fonte: LIRA, 2011.



Figura 34. Casa da Rua Itápolis, Casa Modernista. Foto Zanella & Moscardi. 1930. Arquiteto: Gregori Warchavchik. Fonte: LIRA, 2011.



Figura 35. Vila Operária Gamboa. 1932. Arquitetos: Lucio Costa e Gregori Warchavchik. Fonte: LIRA, 2011.

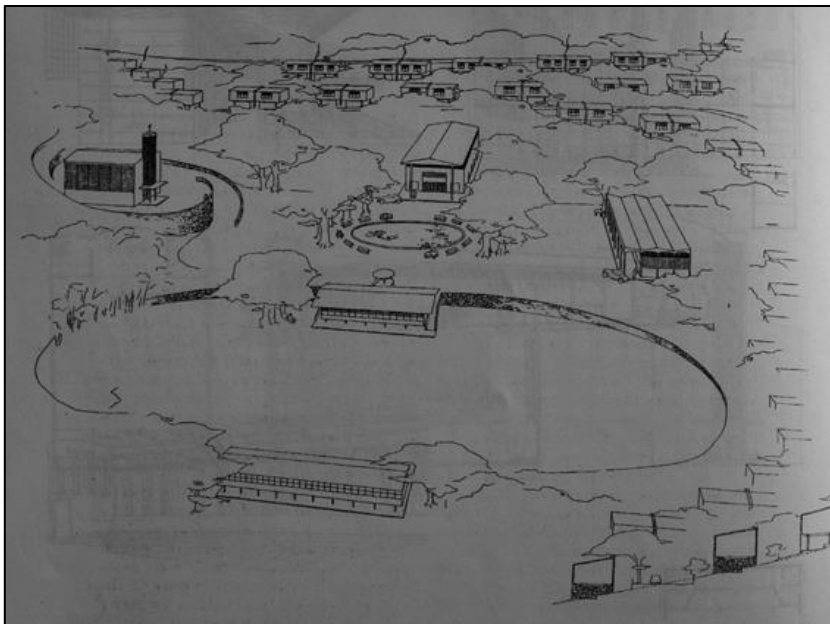


Figura 36. Projeto da Vila Operária de Monlevade. Perspectiva geral. 1934. Arquiteto: Lucio Costa. Fonte: COSTA, 1995.

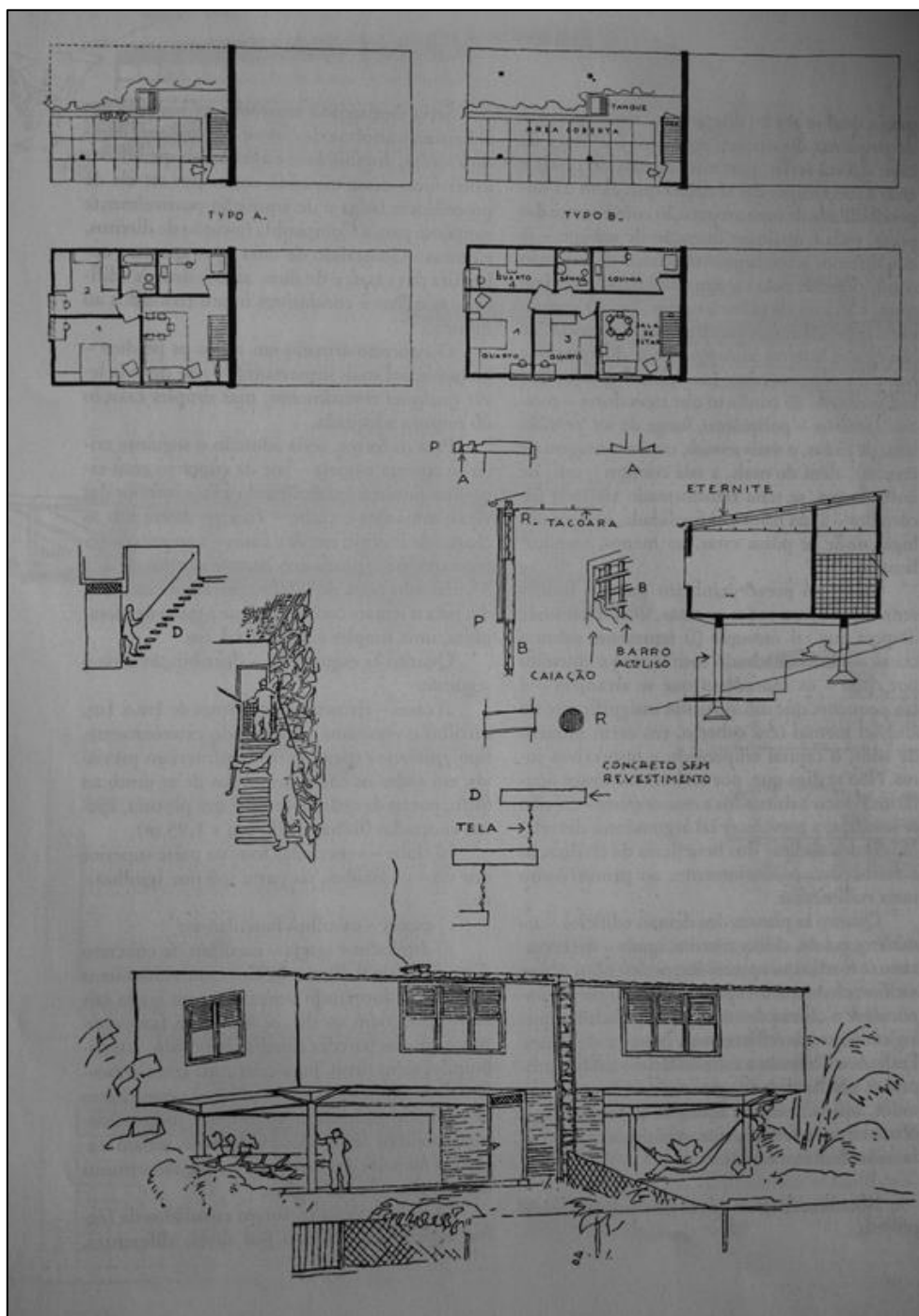


Figura 37. Dois tipos propostos de planta residencial para a Vila Operária de Monlevade. Perspectiva das residências em parede meira. Aspectos técnicos, construtivos e espaciais. Arquiteto: Lucio Costa. 1934. Fonte: COSTA, 1995.

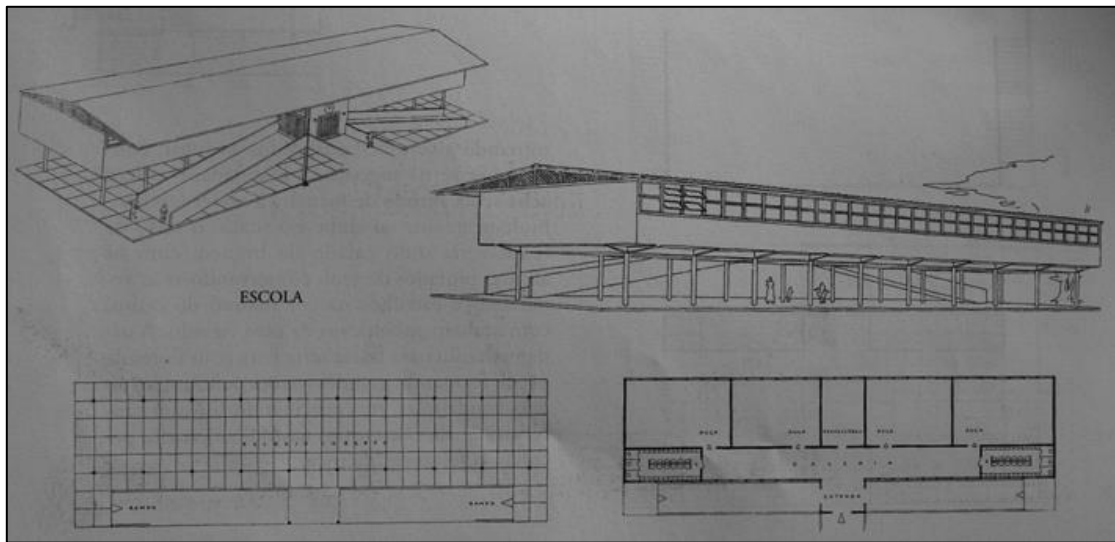


Figura 38. Vila Monlevade. Planta dos pavimentos térreo e superior da escola. Perspectiva da escola. 1934. Arquiteto: Lucio Costa. Fonte: COSTA, 1995.

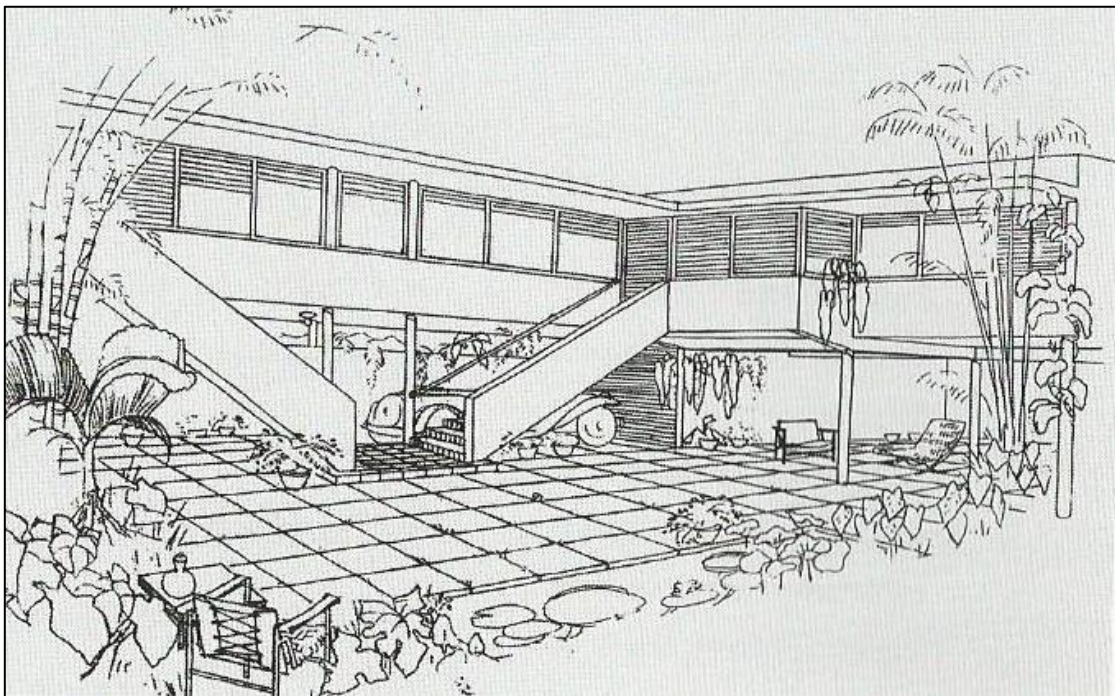


Figura 39. Casa sem Dono. Anos 1930. Arquiteto: Lucio Costa. Fonte: COSTA, 1995.

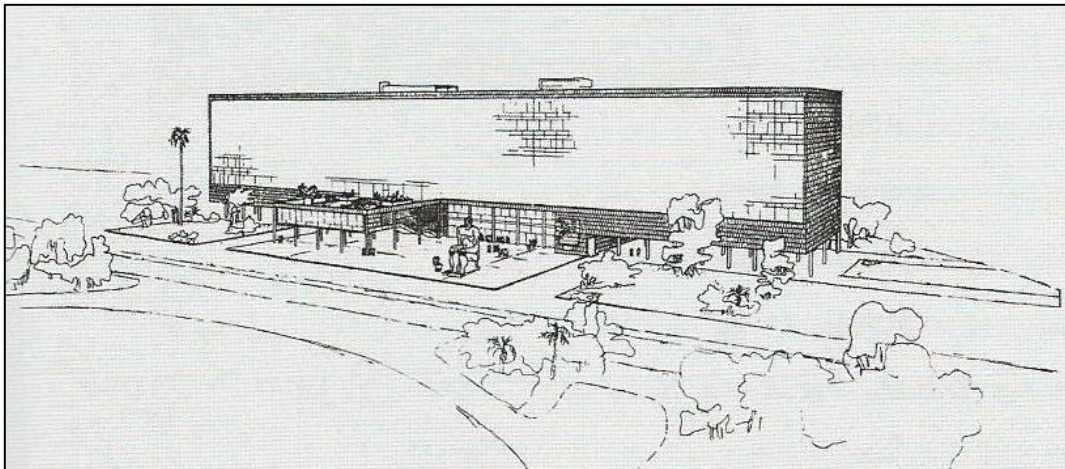


Figura 40. Primeira proposta para o projeto do MES na praia de Santa Luzia. 1936. Arquiteto: Le Corbusier. Fonte: WISNIK, 2001.

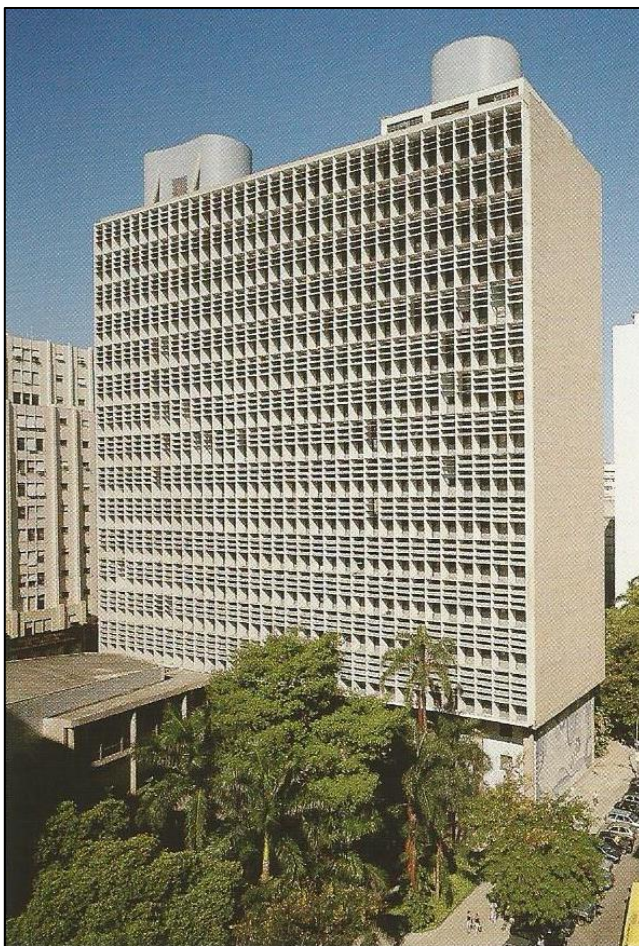


Figura 41. Ministério da Educação e Saúde. Fachada Norte. Arquitetos: Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Machado Moreira, Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Fonte: WISNIK, 2001.



Figura 42. Ministério da Educação e Saúde. Praça térrea com pilotis painel de Portinari ao fundo. Fonte: WISNIK, 2001.



Figura 43. Museu das Missões com ruínas da Catedral de São Miguel ao fundo. Projeto de restauração do museu de Lucio Costa. Fonte: WISNIK, 2001.



Figura 44. Grande Hotel de Ouro Preto, ao centro. 1939. Arquiteto: Oscar Niemeyer. Fonte: CAVALCANTI, 2006.



Figura 45. Pavilhão do Brasil em Nova York. Vista externa. 1938. Arquitetos: Lucio e Oscar Niemeyer. Fonte: WISNIK, 2001.



Figura 46. Pavilhão do Brasil em Nova York. Sala de Exibições, a partir do mezanino. Fonte: WISNIK, 2001.

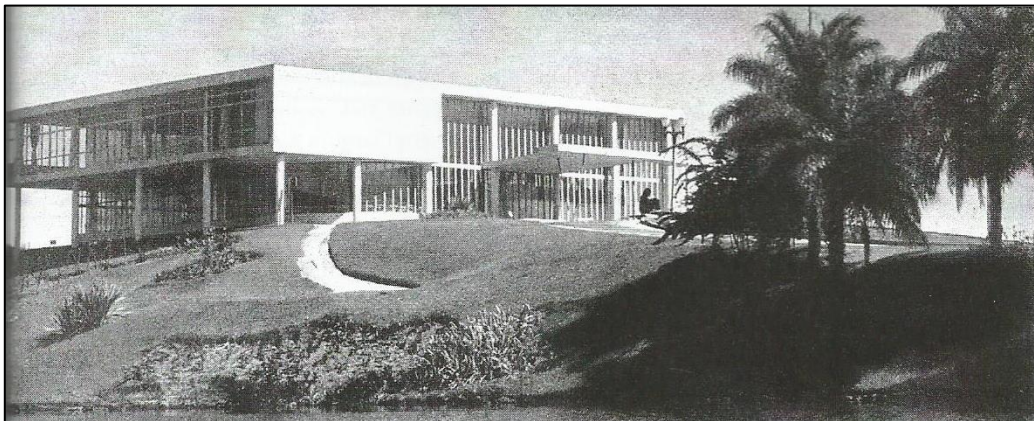


Figura 47. Cassino da Pampulha, atual Museu de Arte da Pampulha. Década de 1940. Arquiteto: Oscar Niemeyer. Fonte: CAVALCANTI, 2006.

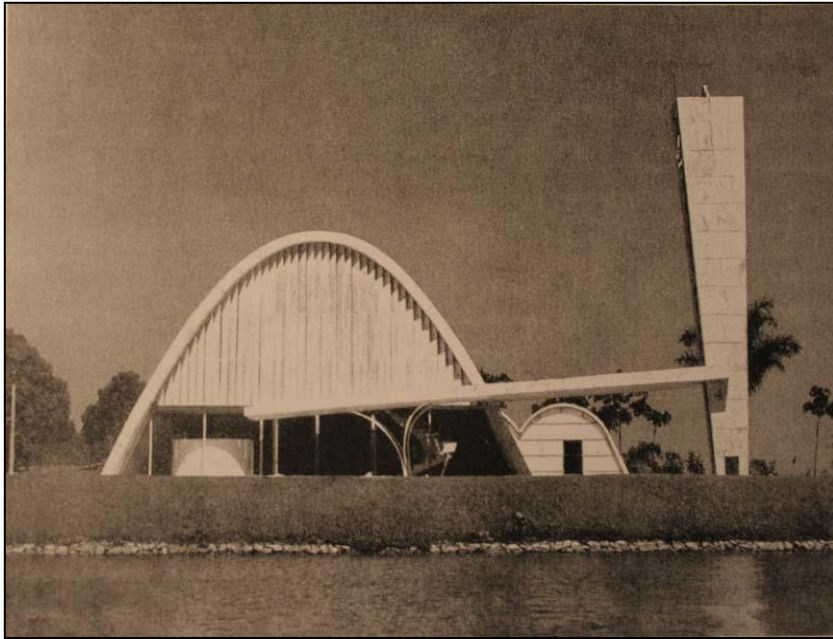


Figura 48. Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha. Década de 1940. Arquiteto: Oscar Niemeyer. Fonte: CAVALCANTI, 2006.



Figura 49. Parque Guinle, vista geral. Arquiteto: Lucio Costa. Fonte: WISNIK, 2001.



Figura 50. Parque Guinle. Detalhe dos cobogós. Fonte: WISNIK, 2001.



Figura 51. Parque Guinle. Detalhe dos pilotis. Fonte: WISNIK, 2001.

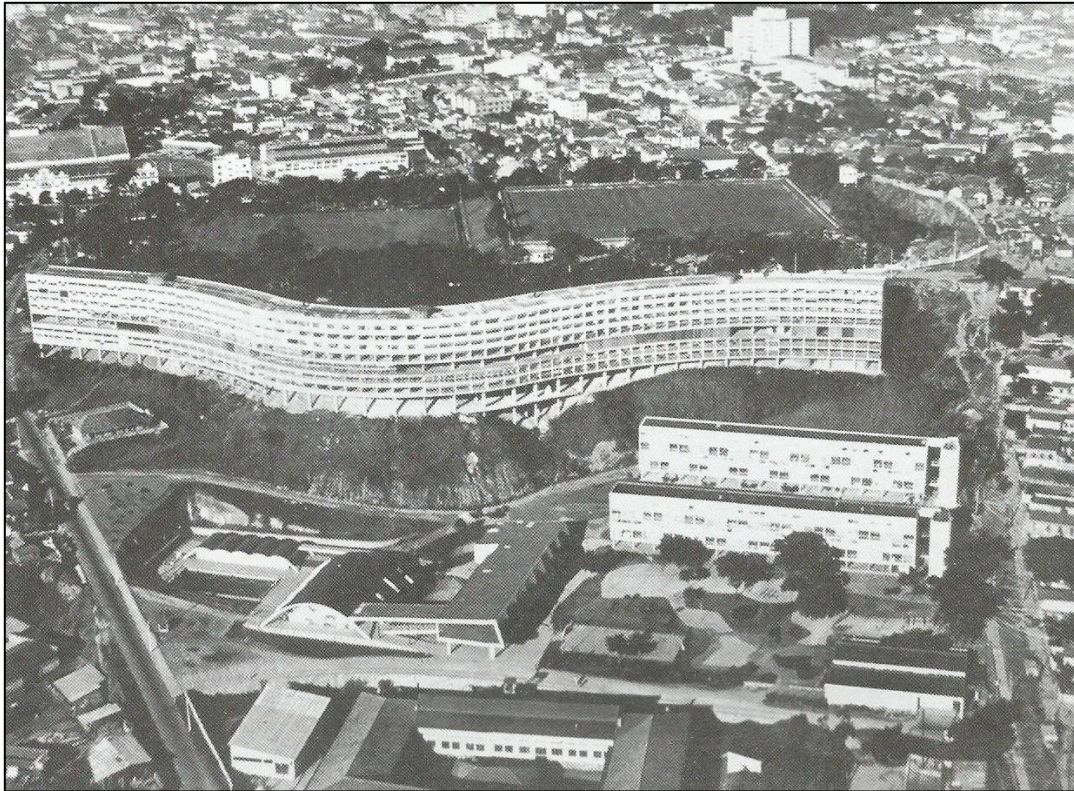


Figura 52. Conjunto residencial Pedregulho. Vista geral. Década de 1950.
Arquiteto: Affonso Eduardo Reidy Fonte: SEGAWA, 2002.

FONTES: ARTIGOS EM JORNAIS E REVISTAS

Anais do Museu Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, vol.V, 1948.

Anarquia Arquitetônica. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 7 de janeiro de 1939.

ANDRADE, Mário de. A capela de Santo Antônio. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 1, Rio de Janeiro, 1937.

_____. Arquitetura brasileira I. *Diário Nacional*, São Paulo, 28 de janeiro de 1928.

_____. Arquitetura colonial. *Diário Nacional*, São Paulo, 23 de agosto de 1928.

_____. Arquitetura colonial II. *Diário Nacional*, São Paulo, 24 de agosto de 1928.

_____. Arquitetura colonial III. *Diário Nacional*, São Paulo, 25 de agosto de 1928.

_____. Arquitetura colonial IV. *Diário Nacional*, São Paulo, 26 de agosto de 1928.

_____. Arquitetura moderna III. *Diário Nacional*, São Paulo, 4 de fevereiro de 1928.

_____. Brazil Builds. *Folha da Manhã*, São Paulo, 23 de março de 1944.

_____. Escola de Belas Artes. *Diário Nacional*, São Paulo, 4 de outubro de 1931.

_____. Exposição duma casa modernista. *Diário Nacional*, São Paulo, 5 de abril de 1930.

ANDRADE, Oswald de. A casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações. *Diário da Noite*, São Paulo, 15 de julho de 1930.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Restaurando e conservando os marcos de nossa arte e nossa história. *O Diário*, Belo Horizonte, 12 de julho de 1940.

Architectura no Brasil. Ano 1, n.1, Rio de Janeiro, outubro de 1921.

Architectura no Brasil. Ano 1, n.3, Rio de Janeiro, dezembro de 1921.

Architectura no Brasil. Ano III, n. 26, Rio de Janeiro, dezembro de 1925 e janeiro de 1926.

Arquitetura colonial III. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 de abril de 1926.

Arquitetura colonial IV. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de abril de 1926.

Arquitetura colonial V. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 de abril de 1926.

Arquitetura colonial VI. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 de abril de 1926.

Arquitetura colonial VII. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 de abril de 1926.

Arquitetura colonial VIII. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 de abril de 1926.

Arquitetura colonial IX. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 de abril de 1926.

Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro, vol. 4, maio-junho de 1939.

Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro, Março/Abril de 1940.

A REFORMA da Escola de Belas-Artes e o Salão Oficial deste ano. Vai ser esta a primeira vez em que o país reunirá os seus mais legítimos valores artísticos, diz ao “Diário da Noite” o prof. Gregório Warchavchik. *Diário da Noite*, São Paulo, 26 de agosto de agosto de 1931.

As nossas tendências e o nosso surto arquitetônico. Por que devemos dar ao arquiteto a finalidade que o seu título lhe confirma. Visão crítica dos arranha-céus edificadas no Rio de Janeiro. O Solar de Monjope e a atuação de José Marianno na arquitetura tradicional. Entrevista com Raphael Galvão. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1927.

AZEVEDO, Fernando de. A nova política de edificações escolares. *Boletim de Educação Pública*. Ano 1, n.1. Publicação Trimestral da Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal. Rio de Janeiro: Gráfica Sauer, 1930.

_____. Arquitetura Colonial I. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 de abril de 1926.

_____. Arquitetura colonial II. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 de abril de 1926.

BAHIANA, Gastão, SIMAS, Gelabert. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1928.

BANDEIRA, Manuel. A moderna architectura brasileira. *A Província*, Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1930.

_____. A Revolução e as Belas Artes. *Para Todos*, Rio de Janeiro, setembro de 1931.

_____. O Salão de 31. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 de agosto de 1931.

_____. O Salão dos Tenentes. *Diário Nacional*, São Paulo, 5 de setembro de 1931.

Banquete a José Marianno Filho. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 71, julho de 1926.

BRUHNS, Ângelo, CORTEZ, José. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1928.

COSTA, Anyone. O Solar de Monjope e a arquitetura tradicional brasileira. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 92, abril de 1928.

COSTA, Lucio. A alma de nossos lares. Porque é errônea a orientação da arquitetura no Rio. Fala-nos um verdadeiro e comovido artista. *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 de março de 1924.

_____. A arquitetura jesuítica no Brasil. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 5, Rio de Janeiro, 1941.

_____. A situação do ensino das Belas Artes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1930.

_____. Considerações sobre o ensino da arquitetura. *ENBA, Revista de Arte*. n.3, Rio de Janeiro, setembro de 1945.

_____. Documentação necessária. *Revista do SPHAN*, nº1, Rio de Janeiro, 1937.

_____. Memória descritiva do anteprojeto para a Vila de Monlevade, próxima a Sabará, Minas Gerais, objeto de concurso promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira. *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal (PDF)*, número 3, volume III, Rio de Janeiro, maio de 1936a.

_____. Muita construção, alguma arquitetura e um Milagre. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1951.

_____. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional. *O Jornal*, Rio de Janeiro, s.d.

_____. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1º de julho de 1928.

_____. O caso da Escola de Belas Artes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1931.

_____. O palácio da embaixada Argentina. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1928.

_____. Parecer apresentado a Rodrigo Mello Franco de Andrade sobre o projeto de Oscar Niemeyer para a construção do Hotel de Ouro Preto. *Arquivo IPHAN, pasta Lucio Costa*, Rio de Janeiro, 1939.

_____. Pavilhão do Brasil na feira de Nova York. *Arquitetura e urbanismo*, Rio de Janeiro, maio-junho, 1939, pp. 16-26.

_____. Razões da Nova Arquitetura. *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, Rio de Janeiro, n.1, janeiro de 1936b.

_____. Uma Escola viva de Belas Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1931.

DÓRIA, Henrique. Arquitetura moderna (a propósito da casa moderna do arquiteto Gregori Warchavchik). *Diário da Noite*, São Paulo, 1 de maio de 1930.

Escola Nacional de Belas-Artes. *Livro de atas das sessões da congregação da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Sessão de 22/4/1931, pp.192v-194.

FERRAZ, Geraldo. Falta o depoimento de Lucio Costa. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1º de fevereiro de 1948.

FIGUEIREDO, Nestor de. As necessidades arquitetônicas do Rio de Janeiro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 de abril de 1927.

FREYRE, Gilberto. Introdução a Casas de residências no Brasil, de Louis Léger Vauthier. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n° 7, Rio de Janeiro, 1943.

_____. Mucambos do Nordeste: algumas notas sobre o tipo de casa popular mais primitivo do Nordeste do Brasil. Rio de Janeiro: SPHAN, 1937.

GALVÃO, Raphael. As nossas tendências e o nosso surto arquitetônico. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1927.

Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n.7, março de 1921.

Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 18, fevereiro de 1922.

Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 24, agosto de 1922.

Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 26, outubro de 1922.

LEMOS, Cypriano. Arquitetura Tradicional. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 15, novembro de 1921.

LEVI, Rino. A arquitetura e a estética das cidades. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15 de outubro de 1925.

LIMA, Alceu Amoroso. Pelo passado nacional. *Revista do Brasil*, ano 1, número 9, vol. 3. São Paulo, setembro-dezembro de 1916.

LOBATO, Monteiro. A propósito de Wash Rodrigues. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 de janeiro de 1916.

_____. A questão do estilo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 de Janeiro de 1917.

Mania de grandeza. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1942.

MARIANNO FILHO, José. A alma romana da arquitetura brasileira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1928.

_____. A arquitetura brasileira não é colonial. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1929

_____. A Nossa arquitetura. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, nº19, março de 1922.

_____. À propósito da arquitetura brasileira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1928.

_____. Arquitetos novidadeiros. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 5 de julho de 1944.

_____. Arquitetura brasileira pré-jesuítica. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1928.

_____. Arquitetura cerebrina. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1928.

_____. Arquitetura faisandée. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 de março de 1926.

_____. As razões da arquitetura brasileira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1928.

_____. Da arquitetura como fator de nacionalização. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1928.

_____. Escola Nacional de arte futurista. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1931.

_____. Fisionomia Nacional do Rio de Janeiro. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n.76, dezembro de 1926.

_____. História mal contada. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1929.

_____. Impressões do Salão. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1925.

_____. Impressões do Salão. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1925.

_____. Mestre Aleijadinho e seus algozes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1929.

_____. O mau gosto estandardizado. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1935.

_____. O novo edifício da Escola Normal. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 de novembro de 1928.

_____. Os alfaiates da arquitetura brasileira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1929.

_____. Os Dez Mandamentos do Estilo Neo-Colonial aos jovens arquitetos. *Architectura no Brasil*, n.24, Rio de Janeiro, setembro de 1923.

_____. Pode ser tudo menos tropical. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 26 de julho de 1944.

_____. Publicidade suspeita. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro, 12 de julho de 1944.

_____. Salsichas de Viena. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1929.

_____. Sobre o patrimônio artístico da nação. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1928.

_____. Um país sem arquitetura. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1931

_____. 38 à sombra. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1929.

MATTOS, Adalberto. A ressurreição da cidade. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro; propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 43, março de 1924.

MEMÓRIA, Archimedes, LEMOS, Cypriano. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 8 de julho de 1928.

MORAES, Dácio A. de. A arquitetura moderna em São Paulo. A casa 'tipo' de M. Corbusier; a sua nova e fundamental estética. *Correio Paulistano*, São Paulo, 26 de agosto de 1928.

_____. A arquitetura moderna em São Paulo. Utilitarismo. Estandarização ou tipo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 de julho de 1928.

_____. Arquitetura nova. *Correio Paulistano*, São Paulo, 6 de janeiro de 1929.

NEVES, Christiano Stockler das. A pretensa arquitetura moderna (continuação). *Arquitetura e Construções*, São Paulo, nº2, vol. 1, setembro de 1929.

_____. Arquitetura Colonial. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 2 de março de 1917.

_____. Arquitetura contemporânea. *Arquitetura e Construções*, São Paulo, nº10, vol. 1, maio de 1930.

_____. Arquitetura e futurismo. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 14 de abril de 1930.

_____. Decadência artística. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1931.

_____. O Blefe arquitetônico. *Arquitetura e Construção*, São Paulo nº23, nov, 1931.

_____. O que é arquitetura. *Arquitetura e Construções*, São Paulo, nº5, vol. 1, dezembro de 1929.

NIEMEYER, Oscar. Pampulha: arquitetura. *Pampulha*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

O problema arquitetônico nacional. Entrevista com Raphael Galvão. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1931.

O problema arquitetônico nacional II. Entrevista com Edgar Vianna. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1931.

O problema arquitetônico nacional III. Entrevista com Ângelo Bruhns. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1931.

O problema arquitetônico nacional IV. Entrevista com Cipriano Lemos. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1931.

Projeto vencedor do concurso “Casa Brasileira”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 15, novembro de 1921.

Projetos vencedores do concurso “Solar Brasileiro”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: propriedade da sociedade anônima “O Malho”, n. 43, março de 1924.

RODRIGUES, José Wash. A casa de moradia no Brasil antigo. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 9, Rio de Janeiro, 1945.

SAIA, Luís. O alpendre nas capelas brasileiras. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, nº 3, Rio de Janeiro, 1939.

SAMPAIO, Nerêo. Congonhas do Campo. *Architectura no Brasil*. nº 26, Rio de Janeiro, dezembro de 1925 e janeiro de 1926.

SAMPAIO, Nerêo, FIGUEIREDO, Nestor. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1928.

SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo. In: SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA. *Conferências 1914-1915*. São Paulo: Tipographia Levi, 1916a.

_____. A arte tradicional no Brasil. *Revista do Brasil*, São Paulo, ano II, v. 4, janeiro-abril, 1917.

_____. Arquitetura Velha. *A Cigarra*, São Paulo, n.39, 31 de março de 1916b, pp.22-24.

_____. Da arquitetura colonial no Brasil: arqueologia e arte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 de setembro de 1922.

TELLES, Jayme da Silva. Tradicionalismo e pseudo-tradicionalismo. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n.109, setembro de 1929.

Tudo em família. *O Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1936.

Um arquiteto de sentimento nacional. Lucio Costa e a sua excursão artística pelas velhas cidades de Minas. Considerações sobre o nosso gosto e estilo. *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 de junho de 1924.

Uma tese curiosa apresentada ao IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo. 'A cidade do Homem Nu', tese-livre do engenheiro civil sr. Flávio de Rezende Carvalho. *Diário da Noite*, São Paulo, 1º de julho de 1930.

VASCONCELOS, Augusto. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1928.

VIANNA, Ernesto da Cunha de Araújo. Varandas. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1904.

WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da arquitetura moderna. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1925.

_____. A exposição da casa modernista. *Correio Paulistano*, São Paulo, 23 de março de 1930.

_____. A primeira realização da arquitetura moderna em São Paulo. *Correio Paulistano*, São Paulo, 8 de julho de 1928.

_____. Arquitetura brasileira. *Terra Roxa e Outras Terras*, São Paulo, 17 de setembro de 1926.

_____. Arquitetura do século XX (I). *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 de agosto de 1928.

_____. Arquitetura do século XX (III). *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 de setembro de 1928.

_____. Arquitetura do século XX (IV): passadistas e futuristas. *Correio Paulistano*, São Paulo, 23 de setembro de 1928.

_____. Arquitetura do século XX (V): um congresso que marcou época na história da arte. *Correio Paulistano*, São Paulo, 9 de outubro de 1928.

_____. Arquitetura do século XX (VII): o que foi a Exposição de Stuttgart. *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 de novembro de 1928.

_____. Arquitetura do século XX (VIII): características da construção moderna. *Correio Paulistano*, São Paulo, 21 de novembro de 1928.

_____. Arquitetura do século XX (IX): arranha-céus. *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 de dezembro de 1928.

_____. Arquitetura do século XX (X): arranha-céus. *Correio Paulistano*, São Paulo, 16 de dezembro de 1928.

_____. Arquitetura Nova. *Diário da Noite*. São Paulo, 20 de dezembro de 1928.

_____. Como julgar a tendência da moderna arquitetura: decadência ou ressurgimento? *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 de junho de 1930.

_____. Decadência e renascimento da arquitetura. *Correio Paulistano*, São Paulo, 5 de agosto de 1928.

Site pesquisado em novembro de 2009 e fevereiro de 2013

www.itaucultural.org.br.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Le temps qui reste: um commentaire de l'Épître aux Romains*. Paris: Rivages poche, 2004.

_____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009a.

_____. *Signatura rerum: sur la méthode*. Paris: VRIN, 2009b.

AMARAL, Aracy (cord.). *Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, EUA*. São Paulo: Memorial/Fundo de Cultura Econômica, 1994.

_____. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. *Um estado completo que pode jamais ter existido*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*. Estabelecimento do texto crítico por Claudéte Krombauer. São Paulo: Experimento; Giordano, 1993.

_____. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC-IPHAN, 2000.

_____. *O baile das quatro artes*. São Paulo; Brasília: Livraria Martins Editora; INL, 1975.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Prefácio a Mucambos do Nordeste. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

_____. *Rodrigo e o SPHAN: coletânea de textos sobre patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

_____. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. *Entre o passado e o futuro*. Perspectiva: São Paulo, 2011.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. Las ideas de Ricardo Severo y la relación con el academicismo. In: AMARAL, Aracy (cord.). *Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, EUA*. São Paulo: Memorial/Fundo de Cultura Econômica, 1994.

BALAKRISHNAN, Gopal (org). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BANDEIRA, Júlio. *Solar de Monjope*. Rio de Janeiro: Reler, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 2010.

_____. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BRESCIANI, Maria Stella. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

- BRUNA, Paulo. *Os primeiros arquitetos modernos: habitação social no Brasil, 1930-1950*. São Paulo: Edusp, 2010.
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CARVALHO, Maria Cristina Wolff de. *Ramos de Azevedo*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard/Folio Essais, 1990.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2005.
- CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora Unesp, 2001.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Arquitetura moderna, estilo Corbu, pavilhão brasileiro. *Arquitetura e Urbanismo*, n. 26, São Paulo, outubro/novembro 1989.

_____. Protótipo, monumento, um ministério o Ministério. *Projeto*, n.102, São Paulo, agosto de 1987.

COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

COSTA, Eduardo Augusto. *'Brazil builds' e a construção de um moderno, na arquitetura*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

_____. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2007.

_____. Razões da Nova Arquitetura. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma Geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CZAJKOWSKI, Jorge. *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo: Projeto, 1982.

- DEBRET, J. B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 2011.
- _____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Ed. Unesp. 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.
- DUCROT, Oswald. *Princípios de semântica linguística (dizer e não dizer)*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- DUTRA, Eliana de Freitas. *O ardil totalitário: imaginário político no Brasil nos anos 30*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora UFRJ/Editora UFMG, 1997.
- FABRIS, Annateresa. *Eclétismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Livraria Nobel, 1987.
- FERREZ, Marc. *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 2005.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC-Iphan, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 2006.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil, 1816-1916*. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.

FREITAS, Maria Luiza de. *Modernidade concreta: as grandes construtoras e o concreto armado no Brasil, 1920 a 1940*. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

_____. *Novo mundo nos trópicos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

- FRY, Maxwell. *A arte na era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- GADET, Françoise; PECHEUX, Michel. *La langue introuvable*. Paris: François Maspero, 1981.
- GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.
- GOODWIN, Philip. *Brazil Builds: Architecture new and old, 1652-1942*. Nova York, Museum of Modern Art, 1943.
- GORELIK, Adrián. *Das Vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- GUERRA NETO, Abílio da Silva. *Lucio Costa: modernidade e tradição, montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- GUIMARÃENS, Ceça de. *Lucio Costa: um incerto arquiteto em incerto e secular roteiro*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

- GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. Campinas: Pontes, 2005.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HAROCHE, Claudine. *Da palavra ao gesto*. Campinas: Papirus, 1998.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*. Paris: Éditions Du Seuil, 2003.
- HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1870: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOBBSAWM, Eric, RANGER Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade. *Os rituais do tombamento e a escrita da história: bens tombados no Paraná entre 1938-1990*. Curitiba: Editora da UFPR, 2000.
- KESSEL, Carlos. *Arquitetura neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade*. Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2008.
- KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel, 1990.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ; Contraponto, 1999.

_____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LE CORBUSIER. *Os três estabelecimentos humanos*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Por uma nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LE MOS, Carlos A. C. *Alvenaria burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*. São Paulo: Nobel, 1989.

_____. *Ecletismo em São Paulo*. In: FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Livraria Nobel, 1987.

_____. *El estilo que nunca existió*. In: AMARAL, Aracy (cord.). *Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, EUA*. São Paulo: Memorial/Fundo de Cultura Econômica, 1994.

- _____. *Ramos de Azevedo e seu escritório*. São Paulo: Pini, 1993.
- LENIAUD, Jean-Michel. *Les archipels du passé: le patrimoine et son histoire*. Paris: Fayard, 2002.
- LEONÍDIO, Otavio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- _____. Introdução à obras de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LIRA, José. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- LISSOVSKY, Mauricio, SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde*. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996.
- LOBATO, Monteiro. *Ideias de jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- LOPES, Myriam Bahia. *O Rio em movimento: quadros médicos e(m) história, 1890-1920*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.
- MACEDO, Danilo Matoso. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais*. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008.

MARIANNO FILHO, José. *Acerca dos copiares do nordeste brasileiro*. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1942a.

_____. *Antônio Francisco Lisboa*. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1945.

_____. *À margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1943a.

_____. *Debates sobre estética e urbanismo*. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1943b.

_____. *Estudos de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1942b.

_____. *Influências muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1943c.

_____. *O passeio público do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1943d.

_____. *Os três chafarizes de Mestre Valentim*. Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1943e.

MARTINS, Carlos Alberto F. *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lucio Costa (1924-1952)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

- MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume; Fapes, 2007.
- MENEGUELLO, Cristina. *Da ruína ao edifício: neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra vitoriana*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008.
- MENICONI, Rodrigo Otávio de Marco. *A construção de uma cidade monumento: o caso de Ouro Preto*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- _____. “SPHAN: refrigério da cultura oficial”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22. Rio de Janeiro: 1987.
- MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MOTTA, Lia. “A SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 22. Rio de Janeiro: 1987.
- _____. “Cidades mineiras e o IPHAN”. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- NATAL, Caion Meneguello. *Ouro Preto: a construção de uma cidade histórica, 1891-1933*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

NEVES NETO, Christiano Stockler das. *Arquiteto concreto: Christiano Stockler das Neves*. São Paulo: Dialeto Latin American Documentary, 2008.

NIEMEYER, Oscar. *As curvas do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Cia. das Letras 1998.

NOBRE, Ana Luiza. Fontes e Colunas: em vista do patrimônio de Lucio Costa. In: NOBRE, Ana Luiza, KAMITA, João Masao, LEONÍDIO, Otávio, CONDURU, Roberto (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NOBRE, Ana Luiza, KAMITA, João Masao, LEONÍDIO, Otávio, CONDURU, Roberto (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de (org.). *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. *Ilha de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz, Brasil: um estudo sobre o nacionalismo*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Terra à vista – discurso do confronto: Velho e Novo Mundo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAPADAKI, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold, 1950.

PEREIRA, Sônia Gomes. *A reforma urbana de pereira Passos e a construção da identidade carioca*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

PINHEIRO, Eloísa Petti. *Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador)*. Salvador: EDUFBA, 2002.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Enigmas de Lucio Costa. In: NOBRE, Ana Luiza, KAMITA, João Masao, LEONÍDIO, Otávio, CONDURU, Roberto (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. Tese (Livre-Docência em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo 2005.

POMIAN, Krzysztof. “Colecção”. In: Enciclopédia Einaudi, vol. 1 (memória-história). Lisboa: Imprensa Nacional/casa da Moeda, 1984a, p.51-86.

_____. *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVI-XVIII siècles*. Paris : Gallimard, 1987.

_____. *Des saintes reliques a l'art moderne: Venise-Chicago, XIIIe-XIXe siècle*. Paris: Gallimard, 2003.

_____. Historia cultural, história dos semióforos. In: RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa, 1998.

_____. *L'ordre du temps*. Paris: Gallimard, 1984b.

PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia*. Campinas: Pontes/Unicamp: 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *Os nomes da história: um ensaio de poética do saber*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

RANZINI, Felisberto. *Estilo colonial brasileiro: composições arquitetônicas de motivos originais*. São Paulo: Amadeu de Barros Saraiva, 1927.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Evolução urbana do Brasil, 1500/1720*. São Paulo: Pini, 2000.

_____. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Victor Dubugras: precursor da arquitetura moderna na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2005.

RIBEIRO, Luiz C. Q.; PECHMAN, Robert (orgs.). *Cidade, povo e nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *La métaphore vive*. Éditions du Seuil: Paris, 1975

RIEGL, Aloïs. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Paris: Seuil, 1984.

RODRIGUES, José Wash. *Documentário Arquitetônico: relativo à antiga construção civil no Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Editora Itatiaia; EDUSP, 1979.

RUBINO, Silvana Barbosa. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do serviço do Patrimônio histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

RYKWERT, Joseph. *A casa de adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.). *Cidades capitais do Século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *Engenheiro Aarão Reis: o progresso como missão*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997.

SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. Christiano Stockler das Neves: o opositor do ‘futurismo’ em São Paulo. In: RIBEIRO, Luiz C. Q.; PECHMAN, Robert (orgs.). *Cidade, povo e nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SANT’ANA, Thaís Rezende da Silva de. *A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SANTOS, Marisa Veloso Motta. *O tecido do tempo: a ideia de patrimônio cultural no Brasil (1920-1970)*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 1992.

SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura*. Valença: Editora Valença, 1977.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João (1816-1821)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena, COSTA, Vanda. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

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

SOUZA, Abelardo de. “A ENBA, antes e depois de 1930”. In. XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SOUZA, Alberto. *Arquitetura Neoclássica brasileira: um reexame*. São Paulo: Editora Pini, 1994.

- SOUZA, Ricardo Forjaz Christiano de. *O debate arquitetônico brasileiro, 1925-36*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- TELLES, Augusto da Silva. Neocolonial: la polémica de José Marianno. In: AMARAL, Aracy (cord.). *Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, EUA*. São Paulo: Memorial/Fundo de Cultura Econômica, 1994.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- VAZ, Rita de Cássia. *Luís Nunes: arquitetura moderna em Pernambuco: 1934-1937*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- VENTURA, Alexandre de Oliveira. *A viagem de descoberta do Brasil: um exercício do Moderno em Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.
- XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma Geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da arquitetura moderna. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma Geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

WISNIK, Guilherme. A arquitetura lendo a cultura. In: NOBRE, Ana Luiza, KAMITA, João Masao, LEONÍDIO, Otávio, CONDURU, Roberto (orgs.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ANEXO

Os Dez Mandamentos do Estilo Neo-Colonial aos jovens arquitetos

José Marianno Filho

“I- A VERDADE. Todo elemento deve ser representado em matéria na sua estrutura natural, sem simulação nem embuste, porque a mentira é incompatível com o espírito universal da arquitetura.

Empregai o ferro, ou a madeira se não dispuserdes do ferro, mas não simulai a matéria deles.

II- A FORÇA. Imprimi às vossas casas aquele caráter de força que nos é tradicional. Porque nos havemos de extasiar diante das redondilhas de ornato do Luiz XV, se esse estilo não condiz com a nossa alma?

O cenário ciclópico de nossa natureza tropical, exuberante e violento, exige as formas serenas e fortes dos nossos antepassados, que recortam a paisagem em massa, calmamente, sem contorções ou contrastes inesperados.

III- O ESPÍRITO CLÁSSICO. A ordem implantada pelos Jesuítas entre nós, a toscana, é a única que convém às composições do estilo neo-colonial. Os seus elementos eminentemente latinos são, a um tempo, fortes, simples e decorativos.

IV- A COR. Conservai nas vossas casas exclusivamente as cores brancas, amarelo-camurça (oca desmaiada) ou rosa. Toda a esquadria externa deve só ser verde oliveira claro, ou azul de Delft. Com esses simples elementos de cor obtereis partidos de oposição discretamente entoados, de suave efeito decorativo.

V- A SOBRIEDADE. Sede sóbrios nos atavios exteriores, usai da maior discrição no emprego dos elementos chamados decorativos, afim de evitar um partido excessivo que seria deplorável.

VI- A CATEGORIA. Dai aos elementos arquitetônicos a mesma categoria que lhes era atribuída no estilo colonial.

Os azulejos que substituem nos países quentes as tapeçarias e panos de parede têm também a sua aplicação limitada.

O mesmo se pode dizer de certos detalhes, como a fresta, o banco de jardim, o óculo (olho de boi), o coruchéu, etc.

VII- A NOBREZA. A nobreza depende, antes de tudo, da proporção e da propriedade dos elementos utilizados. Mas não esqueci nunca que essa propriedade não precisa revestir-se de aparatosa riqueza para atingir o efeito artístico almejado. Uma casa nobre pode não ser rica, no sentido material da palavra. Mas será sempre uma obra de arte, enquanto que uma casa que é rica, apenas rica, não é uma obra de arte, mas de mau gosto.

A riqueza ostensiva dos elementos é sempre um indício de falta de cultura ou de exibicionismo vulgar.

Não há nobreza sem discrição, nem discrição sem recato. Não esqueci que uma casa anuncia a uma cidade inteira o nome do cidadão que a possui.

O arquiteto, ou melhor, o artista não deve ser cúmplice de uma apresentação indiscreta...

VIII- O CONFORTO. A noção do conforto interior varia evidentemente com o século. Em pleno século XX, no tumulto de uma vida febril, paralelamente com o aeroplano e o automóvel, não poderíamos pensar numa casa à moda daquelas que faziam a felicidade tartigrada dos nossos avós.

Nós só podemos reviver um estilo arquitetônico se esse estilo puder representar e atender às exigências permanentes da vida moderna do instante, por assim dizer, universal que vivemos.

Isso não impede, entretanto, que procuremos educar o público no sentido de fazê-lo compreender que a casa não é um hotel com uma sala de banho e um quarto de três metros. A casa, o home, é o refúgio de todas as fadigas, o agasalho de todos os dissabores. Essa é a noção tradicional. Porque não voltamos a ela?

A casa antiga era feita para ser habitada. Era atraente, acolhedora na sua largueza, discreta no seu aspecto de bonomia burguesa.

A casa moderna... não é feita para ser habitada, apesar do habite-se legal da edilidade.

Procurai acomodar o interesse da vida social de hoje à noção clássica do conforto brasileiro. Combatei no espírito dos vossos clientes o preconceito ridículo dos bairros

aristocráticos, em cujas ruas barulhentas os milionários menos exigentes já se contentam com uma espécie de arquitetura de corredores intermináveis, à moda do sistema Pullmann, de vagões ferroviários.

IX- O CARÁTER. O caráter reside na força estática da massa arquitetônica; na compreensão, no sentido dos elementos que lhe são essenciais; no uso das praxes tradicionais, no partido que os elementos oferecem entre si ao artista, e, por fim, o caráter também se afirma pelo grau íntimo de inteligência do estilo arquitetônico com a própria alma nacional do povo.

X- A NACIONALIDADE. A casa é, logicamente, um expoente da raça, mero fenômeno social na geografia humana. Assim, um povo por maior que seja a sua cultura universal, só pode possuir a arquitetura que lhe coube por fatalismo histórico, que se não improvisa. Um povo não muda de casa nem de língua; e se ainda não possuímos a nossa casa, é simplesmente porque ainda não somos um povo, mas havemos de sê-lo inevitavelmente.

O retorno às formas lógicas do estilo colonial dos nossos antepassados é o prelúdio de nossa emancipação social e artística” (MARIANNO FILHO, José. Os Dez Mandamentos do Estilo Neo-Colonial aos jovens arquitetos. In: *Architectura no Brasil*, n.24, Rio de Janeiro, setembro de 1923, p.23).