UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
**Faculdade de Ciências e Letras**
**Campus de Assis - SP**

**Paulo Roberto Masseran**

# Diálogo atrevido entre a pedra e o tijolo,

## ou

## popular e nacional na arquitetura brasileira, por Luiz Saia e Mário de Andrade.

ASSIS
2011

**Paulo Roberto Masseran**

# Diálogo atrevido entre a pedra e o tijolo,

## ou

## popular e nacional na arquitetura brasileira, por Luiz Saia e Mário de Andrade.

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).

Orientador:
Prof.a. Dr.a. **Tania Regina de Luca**

ASSIS

2011

Masseran, Paulo Roberto.
Diálogo atrevido entre a pedra e o tijolo, ou popular e nacional na arquitetura brasileira, por Luiz Saia e Mário de Andrade / Paulo Roberto Masseran, 2011.

450 f. : il.

Orientador: Tania Regina de Luca

Tese (Doutorado)-Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2011

1. Arquitetura moderna brasileira. 2. Historiografia da arquitetura. 3. Luiz Saia e Mário de Andrade. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. II. Título.

Paulo Roberto Masseran

# Diálogo atrevido entre a pedra e o tijolo,
## ou
## popular e nacional na arquitetura brasileira, por Luiz Saia e Mário de Andrade.

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).

Orientador:
Prof.a. Dr.a. **Tania Regina de Luca**
Linha de pesquisa: Identidades culturais, etnicidades, migrações

Data de aprovação: ___/___/____

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof.a Dr.a Tania Regina de Luca**
Universidade Estadual Paulista

---

**Membro Titular:**

---

**Membro Titular:**

---

**Membro Titular:**

---

**Membro Titular:**

**Local**: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Assis

Ao grande amigo
Arquiteto Jorge Osvaldo Caron
(*in memoriam*)

Agradeço, em primeiro lugar, a algumas das personagens dessa história que passaram pela minha vida e, marcas deixaram:
Pelas aulas vibrantes, ao professor Eduardo Kneese de Melo;
Pela conversa reluzente, a arquiteta Achillina Bo Bardi;
Pela *Dança Brasileira*, ao maestro Mozart Camargo Guarnieri;
Pela dedicação, ao arquiteto Jorge Osvaldo Caron;
Pelo respeito e desvelo, ao professor José Roberto do Amaral Lapa;
Pelo senso do trabalho, ao arquiteto João Baptista Vilanova Artigas.

Agradeço, especialmente, às pessoas que me acolheram:
A minha orientadora, professora Tania Regina de Luca;
Aos colegas e amigos da UNESP;
A minha família;
A minha esposa, arquiteta Claudia Barbieri.

# Resumo

O trabalho trata da relação intelectual e de amizade entre o escritor Mário de Andrade e o arquiteto Luiz Saia. O estreito convívio de dez anos, entre 1935 e 1945, realizado no respeito mútuo e no diálogo sincero, promoveu uma influência recíproca, no trabalho teórico e no posicionamento artístico que professaram. Os desdobramentos dessa relação se apresentam na obra do arquiteto, veemente batalhador por uma arquitetura brasileira fundada na racionalidade e no utilitarismo necessário, da cultura popular. Tal construção teórica se desvela em suas obras teóricas, dedicadas ao estudo dos procedimentos metodológicos da arquitetura e do urbanismo, na produção historiográfica da arquitetura no Brasil e, notadamente, paulista, instrumentalizada no processo conceptivo da arquitetura e do urbanismo, e nas suas obras de restauração do patrimônio histórico paulista, durante os trinta e sete anos em que esteve à frente da regional do SPHAN, em São Paulo. Desse modo, o objetivo do trabalho é a investigação da construção teórica de uma idéia de arquitetura moderna brasileira, de raízes populares, instigada pela relação intelectual do escritor e do arquiteto.

**Palavras-chaves:** Arquitetura moderna brasileira, historiografia da arquitetura, Luiz Saia e Mário de Andrade.

# Abstract

The work deals with the intellectual relation and friendship between the writer Mário de Andrade and the architect Luiz Saia. The strait convivial of ten years, between 1935 and 1945, carried out in the mutual respect and in the sincere dialogue, promoted a reciprocal influence, in the theoretical work and in the artistic position that they professed. The developments of this relationship are presented in the work of the architect, a passionate campaigner for a Brazilian architecture founded on rationality and on the necessary utilitarianism, of the popular culture. Such intellectual construction is revealed in his theoretical works, devoted to the study of the methodological proceedings of the architecture and town planning, in the historiographic production of the architecture in Brazil and, especially, the Sao Paulo's architecture, used in the conceptive process of architecture and town planning, and in his works of restoration of the historical inheritance of Sao Paulo, throughout the thirty-seven years that he headed the regional SPHAN in Sao Paulo. In this way, the objective of the work is the investigation of the theoretical construction of an idea of modern Brazilian architecture, from popular roots, instigated by the intellectual relationship between the writer and the architect.

**Keywords:** Brazilian modern architecture, architectural historiography, Luiz Saia and Mário de Andrade.

# Sumário

**Introdução** 01

**Prólogo**
Olhares à procura de um horizonte seguro 09

**Capítulo 1**
O ensino politécnico e o ensino bel-artístico: entre modernistas e passadistas 83

**Capítulo 2**
O Departamento de Cultura e a Missão de Pesquisas Folclóricas: ciência e cultura, ação propulsora 112

**Capítulo 3**
Projetos modernistas para o Brasil: formação dos ideários 167

**Capítulo 4**
Modernistas e o SPHAN: uma historiografia de esteio 219

**Capítulo 5**
Mestre cordato, aprendiz atrevido: Mário de Andrade e Luiz Saia 264

**Capítulo 6**
Morada Paulista e tradição popular: casas de tijolos, terra brasileira 288

**Epílogo e Conclusão** 368

**Referências bibliográficas** 375

**Anexos**
**Anexo 01** - Da concepção científica da História e de seu método na arte: Hyppolite Adolphe Taine 387

**Anexo 02** – Mapa Cronológico de Fontes de Pesquisa Bibliográficas e Hemerográficas 399



# Introdução

Versa, esta Tese, da amizade entre duas pessoas. E também de seus amigos. Versa, bem assim, do trabalho desenvolvido por elas, conjunta e individualmente. Trata de um período da história da arquitetura no Brasil, no qual queriam os arquitetos, uma arquitetura brasileira, peculiarmente "nossa". Aborda, de soslaio, este clamor nacionalista – vozerio atordoante, às vezes destoante, a proclamar a identidade nacional pela arte dos seus artistas. Tece uma trama na qual linha e agulha se fazem e se fiam da cultura do povo, na terra e na poeira, e se funde em malha firme, caipiramente simples, sinceramente inconfundível, como a peneira que separa o útil do agreste. Versa, finalmente, da pedra que sustém o tijolo, que se acomoda profunda na terra e alicerça o abrigo de barro cozido, cindido em ladrilhos, que se inventam nos nós em que se aparelham e, assim, estruturam o mundo, de idéias. Tijolos assentados em massa forte cujo traço se faz da mistura, discrepante, das diferenças elementares. Traço composto de diálogo e trocas. Massa batida na sinceridade das amizades, de Mário de Andrade e Luiz Saia.

Mário nascido Raul de Moraes Andrade, em 1893, logo se tornou conhecido, simplesmente, Mário de Andrade. Pessoa de múltiplas funções, sua formação inicial foi direcionada para as letras e para a música. Diplomou-se em Canto e Piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde seria professor por toda a vida. Jovem, iniciou-se na poesia e ingressou como docente no Conservatório. Embrenhou-se sozinho pelas artes, pela apreciação e pela crítica. Aprendeu, refletiu, escreveu. Impactou-se com a exposição de Anita Malfatti, em 1917, e anteviu o potencial expressivo da arte moderna. Em 1919 viajava até Minas Gerais, pelas velhas cidades esquecidas do barroco, que o comoveu e o incitou aos estudos das artes no Brasil. Desde cedo e, instigado pela crítica da época, pelos brados entusiasmados de Monteiro Lobato, na *Revista do Brasil*, de clamor nacionalista, e pelo discurso empertigado do arquiteto português, Ricardo Severo, a pregar uma arquitetura nacional, contaminou-se do pendor brasileirista.

Afiançado pelo convívio da elite culta paulistana, pelos amigos artistas e intelectuais, promoveu, com seu grupo, a Semana de Arte Moderna de 1922, e daí em diante, se investiu de combatente pela renovação das bases artísticas nacionais. Publicou seus poemas e sua literatura. Escreveu

*Macunaíma* durante as férias de 1926, na chácara do Tio Pio, em Araraquara, seu refúgio. Viajou, pelo Nordeste brasileiro e pela Amazônia. Descobriu as manifestações artísticas populares e anteviu a essencialidade brasileira. Fez-se intelectual rigoroso e crítico ponderado, pleno de lucidez que o conduzia a reflexões abrangentes sobre os problemas das artes no Brasil. Por poucos anos, foi diretor do Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, criado para ele, onde desenvolveu um trabalho social de grande competência. Projetou um órgão para a preservação do patrimônio nacional, realizado no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, criado em 1936, do qual se tornou Assistente Técnico, até seu falecimento. Foi mestre para muitos artistas e dedicou sua vida à cultura nacional. Nestes anos, conheceu o jovem "engenheirando" Luiz Saia, atrevido e integralista, que se tornou seu assessor e grande amigo.

Luiz Saia foi arquiteto, urbanista, historiador da arquitetura e professor, falecido em 1975, por felicidade. Ao saber que houvera sido convidado pelo amigo e Diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Nestor Goulart Reis Filho, a voltar a lecionar na escola – seu grande sonho – foi acometido por um enfarte do miocárdio. Morreu. Modernista, assistente e amigo de Mário de Andrade, quando este assumiu a direção do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, de 1936 a 1938, chefe combativo da denominada, Missão de Pesquisas Folclóricas, organizada por Mário de Andrade, com a finalidade de registrar cantos e danças folclóricas do Norte e Nordeste do Brasil, amigo do grupo de arquitetos paulistas pioneiros, formado por Warchavchik, Flávio de Carvalho, Rino Levi, e dos da sua geração, Kneese de Melo, Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi, superintendente do SPHAN, em São Paulo, e ligado a Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor e fundador desta instituição; amigo do maestro Camargo Guarnieri, outro pupilo de Mário; enfim, artista, profissional e intelectual plenamente engajado ao Movimento Modernista e à "recuperação histórica" das manifestações artísticas e culturais brasileiras.

Em 1930, o jovem Luiz Saia (1911-1975) concluira seus estudos secundários em Campinas e rumara a São Paulo para tentar vaga na Escola Politécnica. Filho de imigrantes italianos residentes em São Carlos, onde o pai era marceneiro e funcionário da Companhia Ferroviária Paulista; lá desenvolveu seus estudos primários e aprendeu o ofício de marceneiro, na feitura de móveis, na sabedoria primeira do *modus operandi* de uma atividade que gravitava entre a lida artesanal e o uso de máquinas industriais; o aprendizado de um constructo, definido por uma estruturação de partes independentes que se unem para gerar um todo, outro, um objeto, um utensílio, um móvel, uma casa – lixado, polido e acabado – conforme um desenho, um raciocínio, uma idéia preconcebida. O ofício trazia em si uma forma de concepção das coisas.

Aos dezessete anos seguiu para Campinas, centro maior e referencial do interior paulista, centro educacional de excelência, e concluiu os estudos secundários. Em 1931 foi aprovado no exame de ingresso ao curso de engenheiro-arquiteto da Politécnica de São Paulo, o iniciando no ano seguinte. Contudo, não seria um percurso tranqüilo. Concluiu os estudos, passados dezesseis anos, polemizando com professores sobre temas prementes ao estudo de arquitetura e ausentes do currículo do curso; percebendo o discurso antiquado da maioria do corpo docente; instigando

transformações e insurreições estudantis; participando da vida acadêmica e, principalmente, se afastando dela, por vários anos, a fim de construir um caminho próprio, buscando desenvolver uma formação mais condizente com seus princípios e expectativas que, decididamente, não se encontravam na academia, num curso de engenharia. É esta característica que traz atrelada à sua perquirição ao desenrolar do estabelecimento de uma linguagem racionalista e artística no campo arquitetural. Uma linguagem simples, verdadeira e sincera, com os procedimentos e avanços técnicos e tecnológicos contemporâneos; uma linguagem prenhe de brasilidade, de expressividade evidente entre a razão e a arte. Busca que revelou enlaces inusitados, da qual foi um persistente ativista, personagem contundente e defensor resistente.

Diante da figura pertinaz do arquiteto que, apesar de sua forte presença crítica durante as fases pioneiras do modernismo, de sua ligação estreita com Mário de Andrade, e de uma importante produção historiográfica e teórica, é ainda pouco estudado, ou abordado parcialmente em trabalhos sobre a política e a restauração do patrimônio construído, no Brasil. A amplitude das áreas e frentes diversas de trabalho nas quais se empreendeu indicam se tratar de um profissional múltiplo, porém, dotado de rigor científico, um estudioso situado entre o autodidatismo das gerações intelectuais anteriores e a especialização das posteriores. O que implica, necessariamente, a quem pretender abordar seriamente esta produção, numerosa e variada, embrenhar-se por campos diversificados do conhecimento, da etnografia ao urbanismo. Desse modo, constituem objetos de estudo, por meio de uma análise criteriosa: a obra crítica e ensaística da última fase do escritor Mário de Andrade, e o recorte da obra do arquiteto Luiz Saia, composta de projetos de arquitetura, planos urbanísticos, obras de restauro, textos publicados sobre história da arquitetura e do urbanismo, patrimônio e restauro, etnografia, e crítica de arquitetura e urbanismo; assim como, as tramas conceituais e as relações pessoais e profissionais do arquiteto com intelectuais, arquitetos e artistas de sua época, empenhados na consolidação do movimento modernista, nas artes e cultura, e principalmente, na construção de um sentido, identitário e social, para a arquitetura – moderna e brasileira.

Trata-se, então, da construção de um entendimento dos vínculos metodológicos entre as concepções de arte brasileira do escritor e a construção teórica de arquitetura brasileira do arquiteto paulista, como uma vertente que deitou sua influência em muitos de seus contemporâneos e alunos. Partindo do reconhecimento do valor das influências exercidas sobre o autor, desde a sua formação acadêmica, como engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica de São Paulo, seu estreito vínculo com escritor Mário de Andrade, a forte presença do arquiteto Lúcio Costa, o contato permanente com os historiadores Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Ernani Silva Bruno, Affonso Taunay, e com os artistas de seu tempo, pretende-se percorrer sua trajetória intelectual, como forma segura de observação e compreensão. Mesmo assim, seu método de trabalho não pode ser encarado como simples decorrência de tais influências, não sendo o objetivo deste trabalho classificá-lo por tal ou qual corrente de pensamento. Seria demasiada redução a poucos denominadores um momento tão rico da historiografia da arquitetura brasileira. É possível sim, entendê-lo enquanto um pensamento, que por sua vez engendra o método, como uma

reelaboração conjuntural de todos estes fragmentos ideológicos para a construção de uma idéia, sólida, de arquitetura, da atuação profissional, de patrimônio, e de história, todos imbricados numa ação bastante coerente e coesa.

Diante de uma sólida produção científica e profissional, crítica e acadêmica, e tendo como foco de análise a relação intrínseca entre a história da arquitetura e do urbanismo escrita por Luiz Saia, sua atuação à frente da Superintendência Regional do SPHAN, de São Paulo, seus esforços no campo do ensino da arquitetura, e uma importante atuação profissional, como urbanista e arquiteto, é objetivo deste trabalho, desvendar os mecanismos metodológicos que fundamentaram a constituição de outra concepção de arquitetura brasileira, diferente daquela proposta por Lúcio Costa, para quem a brasilidade desejada de uma arquitetura modernista, no Brasil, devia à paisagem ondulante e exuberante, à tropicalidade do clima, à sinuosidade do relevo, já impregnadas na obra de outro grande arquiteto "brasileiro", mulato, o Aleijadinho e seu barroco peculiar. Para Saia e seu grupo de amigos, cujo principal expoente foi Vilanova Artigas, a identidade de uma arquitetura brasileira deveria ter como lastro uma visão crítica sobre a cultura popular, enquanto elemento identitário de uma nacionalidade, e a condição social do povo, num contexto político, econômico e ideológico, forjado no país entre as décadas de 1930 e 1950, cujo ápice e derrocada se fundem na construção de Brasília, e na presença perene e sóbria de Mário de Andrade, cuja personalidade incisiva e combativa se sobreleva especular para os intelectuais e artistas, seus contemporâneos.

O objeto específico de análise é a produção teórica, historiográfica e profissional do arquiteto Luiz Saia, inseridas contextualmente entre a trama de relações pessoais, de amizade, de interlocução, de oposição, e os eventos culturais, políticos e sociais que perpassaram por três fases bastante nítidas e distintas em sua trajetória: o longo período de formação (1932-1948), a fase de intensa atuação profissional (1948-1960), e a maturidade (1960-1975).

Quanto à produção historiográfica, dos arquitetos sobre as manifestações da arquitetura no Brasil, da qual Saia foi um dos pioneiros, o entendimento crítico da estrutura do pensamento desta composição narrativa se fundamenta de um lado em raízes positivistas, buscando a objetivação do estudo da arquitetura e da arte coloniais, e de outro na construção de uma identidade nacional, vasculhando, e ao mesmo tempo "inventando" uma história das bases originais da arte brasileira, calcada na miscigenação étnica responsável por manifestações, tipicamente, nacionais. Permeando estes dois ensejos, de objetividade e identidade, o fascínio e o desprezo por aquilo que não se consegue classificar enquanto tal: onde colocar o conteúdo inerente de subjetividade da arte, e do mesmo modo, como lidar com a subjetividade do olhar sobre ela?

Por outro lado, o desenvolvimento de uma arquitetura modernista no Brasil, e considerando os diversos segmentos do pensamento que forjaram um movimento modernista, não unitário, mas coeso, descreveu um percurso passível de se dividir em três fases. Uma primeira fase que pode ser denominada de pioneira se desenrolou desde a edificação das primeiras

casas modernistas de Gregori Warchavchik, em 1927, até a realização da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951. Além de ter sido um período de profundas transformações sociais e políticas, no Brasil e no mundo, no campo cultural implicou, inevitavelmente, num jogo entre sentidos de nacionalidade, de afirmações regionais, de deslocamentos vetoriais. No Brasil, na área da arquitetura, foi o tempo de sedimentação do campo profissional do arquiteto, do seu reconhecimento distinto do engenheiro, e da tomada para si da responsabilidade da construção de um novo país, moderno e desenvolvimentista. Para os arquitetos foi o momento de engendrar um projeto de nação brasileira, com bases científicas e objetivas, onde não caberia nada além de uma linguagem hegemônica, unitária e forte para uma arquitetura que tinha por finalidade sobrepujar o desenvolvimento nacional. Foi o tempo dos discursos, dos projetos exemplares, das revistas de arquitetura, urbanismo e decoração, da propaganda, da doutrinação estética e profissional. A arquitetura modernista se tornou um fato público e a imagem da nação.

Uma segunda fase curta, mas intensa, pode ser definida entre a colheita dos frutos da 1ª Bienal de São Paulo (1951) e a inauguração de Brasília (1960). Foi um período de grandes realizações para os arquitetos brasileiros, já famosos no mundo todo, e plenamente inseridos nas instâncias de poder, municipais, estaduais e federais. Contudo, foi também uma época de questionamentos ardorosos, no campo arquitetural. A realização do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, em São Paulo, em 1954, despertou disputas inflamadas e cisões no movimento modernista. O próprio processo tumultuado e pouco esclarecido do concurso de propostas para a nova capital, também se constituiu outro momento de rupturas. E o apanágio da construção de Brasília, em detrimento de uma situação econômica incerta e precária, foi um estopim que implodiu, gradativamente, enquanto a nova cidade e a nova arquitetura ganhavam forma, mas sem vida, como observou Saia, declinando, aos poucos, um movimento já sem fôlego.

E, finalmente, uma terceira fase, entre as décadas de 1960 e 1970, se definiu por um processo revisionista. Revisão de bases e fundamentos dos motivos e funções sociais da arquitetura, num contexto adverso, de conflitos políticos que levaram a uma nova ditadura, agora militar, e um período de opressão e cerceamento de vozes e opiniões discordantes. Fase de perseguições e imposições, quando à arquitetura restou a conivência ou a crítica. Foi o momento em que, possivelmente, se realizou outro projeto de uma arquitetura nacional, já desenhado na fase anterior, mas sobrepujado pela corrente hegemônica e vitoriosa dos cariocas. Realização que, aqui, apenas será possível antevê-la, sem aprofundá-la. Entretanto seu projeto era claro e evidente: uma arquitetura capaz de representar, tanto as alegrias quanto os sofrimentos de um povo, rico e pobre, feliz e infeliz, cálido e álgido. Uma arquitetura firmada nos contrastes e nas contradições e não apenas nas paisagens e na tradição.

Diante dessas considerações acerca de uma cabível periodização da trajetória do movimento modernista da arquitetura, no Brasil, é possível verificar que tal desenho coincide, ou se sobrepõe, às fases do desenvolvimento profissional do arquiteto Luiz Saia. E não por acaso, mas por um envolvimento, pessoal e profissional, bastante intenso que

caracterizou sua atuação no campo da cultura brasileira, o arquiteto professou, ativamente, em múltiplas áreas culturais – na arquitetura e no urbanismo, na sua historia e teorização, na crítica das artes, na etnografia, na construção de uma idéia de patrimônio histórico e artístico, no intercâmbio entre as formas de arte. Uma atuação plural e efetiva ainda pouco dimensionada historiograficamente. Um elo que vinculou e agregou insumos ao pensamento andradiano para engendrar uma idéia de arquitetura brasileira, outra: culturalmente ampla e socialmente forte. Assim, a tese se estrutura conforme tal sobreposição de trajetórias, onde os vínculos compõem uma trama, apta a gerar um projeto, distinto, de arquitetura.

Assim, a Tese está estruturada em um Prólogo e seis capítulos. O prólogo, apesar de longo, tem uma função introdutória, menos explicativa que revisionista, de esclarecer os limites do recorte temporal e, ao mesmo tempo, abordar os percursos de uma transformação estética em processo desde o incremento da industrialização e do consumismo no século XIX e, por sua vez, da internacionalização das relações nacionais, alterações profundas suscetíveis de provocar celeumas e exasperadas reações nacionalistas, tanto quanto conflitos políticos e bélicos. No campo da arquitetura e das artes se gestava outras formas de olhar, de busca estética e de outros parâmetros aptos a reconstituir sua função social. Por muito tempo vigorou, ou mesmo, imperou, uma historiografia modernista da arquitetura, feita exclusivamente pelos próprios arquitetos modernistas, comprometidos, plenamente, com o movimento modernista. História emperrada por uma visão combativa, mas deformada, do século XIX e do ecletismo estético. Por infelicidade, tal história perdura. Assim, buscar as raízes da situação social, política e artística do enredo anterior ao modernismo, baseado nessa história controversa era risco demasiado – fez-se prólogo necessário.

Foi na década de 1930, acirradas as disputas políticas, os extremismos, os partidarismos, evidenciada a comoção das massas, pelas ideologias salvadoras, que teve início o processo de reposicionamento social das artes e, no Brasil, a profissão do arquiteto e sua formação começaram a tomar forma mais definida. O Capítulo 1 aborda, então, o ensino da arquitetura, entre as décadas de 1930 e 1950, quando apresentou e abrigou um conflito inevitável das distintas concepções estéticas instigadas pela relutância e irreversibilidade das mudanças do olhar artístico sobre o mundo, sobre as coisas e sobre a arte e a arquitetura. Foi neste ambiente adverso, mas combativo que se formou Luiz Saia, "contra tudo e contra todos".

O segundo capítulo apresenta a criação do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, durante a gestão de Fábio Prado, que colocou, pela primeira vez, o escritor Mário de Andrade numa posição de autoridade institucional, foi uma das experiências administrativas brasileiras, mais instigantes de um sentido de ação eficaz do poder público, apesar da curta duração. Foi o momento em que Luiz Saia se aproximou do escritor, se tornou seu assessor, e se fizeram grandes amigos. Foi a época de emancipação de Saia açodado a coordenar a Missão de Pesquisas Folclóricas.

No terceiro, se apresenta outro fato cultural de grande relevância para o nacionalismo reticente, a criação de um serviço de patrimônio, empreendida por Rodrigo Mello Franco de Andrade e o Ministro da Educação e Saúde do governo Vargas, Gustavo Capanema. O projeto teórico elaborado por Mário de Andrade foi transformado em projeto-de-lei por Rodrigo e Lúcio Costa que alteraram seu sentido antropológico para um enfoque específico do patrimônio edificado. Aí começava o esforço de "invenção" do patrimônio nacional e da restauração de obras coloniais tornadas monumentos da nação. Ao mesmo tempo, Lúcio Costa, alçado ao governo ao lado dos modernistas, desenhava um projeto moderno para a arquitetura, cuja trama desvenda os meandros de instauração de sua hegemonia. Condição fundamental para se compreender os enlaces e rupturas que levaram Mário de Andrade e Luiz Saia a adotar uma posição de independência e a perquirir um projeto outro.

O quarto capítulo é dedicado à investigação da trama teórica engendrada pelos modernista do SPHAN, onde a historiografia, científica e rigorosa, foi instrumentalizada como elemento fundante do projeto de uma arquitetura moderna e brasileira, urdido pelo grupo de Lúcio Costa, e afiançado por Saia e Mário. Contudo, confiança precavida que os levou à crítica fundamentada por seus próprios trabalhos.

A relação intelectual de Mário de Andrade e Luiz Saia fomentada numa prática reflexiva imiscuída no cotidiano e revelada na epistolografia, na historiografia e na crítica, professadas por ambos, traz à tona sua severidade, procedência e consistência. Nesse momento já se formulavam as questões maiores das artes no Brasil, da arquitetura moderna, do clamor nacionalista, do universalismo contundente da arquitetura. Tal aprofundamento se encontra no quinto capítulo.

Desde a exposição de Anita Malfatti, em 1917, a crítica tornou as artes plásticas em carro-chefe da batalha estética no campo artístico geral. Os desdobramentos posteriores, o aparecimento de artistas modernistas, ou primitivistas, que passaram quase a ser sinônimos, a presença de artistas estrangeiros, e o dinheiro circulante, criaram as condições para a criação de museus de arte de nível internacional e a realização de bienais de artes. O estreito vínculo constituído nestes anos entre artistas e arquitetos engendrou conjuntamente, as transformações estéticas e a difusão na imprensa, cujo ápice se efetivava com a realização dessa grande exposição internacional – a vitória do modernismo. As revistas de arquitetura, engenharia, artes e decoração que se sucediam desde a década de 1930, sempre foram espaços midiáticos muito explorados pelos arquitetos. Entre as décadas de 1940 e 1950, elas adquiriram um caráter emblemático de difusão e educação estética, tanto da classe profissional quanto do público em geral, que consumia correntemente tais periódicos. Nelas se desenrolaram narrativas que abrangiam desde a doutrinação modernista à propagação de histórias da arquitetura. Fomentaram a propaganda e instigaram a crítica das artes, ambas fundamentais para o estabelecimento de uma prática de debates, estéticos e sociais, que definitivamente caracterizou a produção artística paulista, da qual Saia foi um dos críticos mais asseverados.

O profissional combativo e múltiplo, que foi Luiz Saia, atingiu sua maturidade na década de 1950, juntamente com o modernismo arquitetural no Brasil. Resignadamente, contudo, sempre manteve uma posição crítica sobre a tão propalada e festejada, internacionalmente, arquitetura modernista brasileira, como desenhada e dogmatizada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Durante sua atuação profissional foi possível perceber e constatar uma idéia outra, um sentido diferente de brasilidade buscada para uma arquitetura modernista nacional. Em seu escritório, Saia desenvolveu vários projetos, alguns construídos, poucos publicados em revistas especializadas. Destes quatro casas se destacam pela originalidade, pela seriedade e pela distinção ao tipo de modernismo praticado pelos demais arquitetos contemporâneos. Solidez, sinceridade e simplicidade são os melhores adjetivos para caracterizar tais obras. Ao mesmo tempo, Saia publicava na Revista Acrópole, na década de 1950, uma série de artigos sobre a história das casas bandeiristas – a casa tradicional dos bandeirantes, o traço mais notável de uma arquitetura, tipicamente paulista. É no embate entre esta história e sua prática profissional onde se desenrola tal distinção de sentidos, abordada no sexto capítulo.

Tal projeto se torna mais evidente quando da apreciação depurada dos desdobramentos que tomaram a arquitetura brasileira hegemônica, de Costa e Niemeyer, com a construção de Brasília. E ainda considerando as disputas internas, entre os arquitetos, motivadas pelo favorecimento oficial aos dois profissionais mais próximos do poder federal e, principalmente, certa decepção engendrada pela postulação democrática de uma arquitetura brasileira, que não teria se realizado na nova capital, na cidade nova e moderna, construída rigorosamente conforme a cartilha estabelecida pela Carta de Atenas, de 1931. Cinco anos após a inauguração da cidade, três amigos, Joaquim Pedro de Andrade, Jean-Claude Bernardet e Luiz Saia se uniram para a produção de um documentário sobre a capital nascente: "Brasília, contradições de uma cidade nova" – uma crítica pesada demais quando se esperavam loas. Acabado em 1967, rejeitado pelos autores dos projetos brasilianos, rechaçados pelos patrocinadores e, finalmente, vetados pela nova ditadura, não chegaram a apresentar publicamente o trabalho. Entretanto, se tornou a crítica mais veemente e, de certo modo, premonitória sobre o fatídico destino da capital – a gritante exclusão social – apogeu e ocaso da arquitetura moderna e brasileira.

Anexados, no fim do trabalho, estão ainda dois instrumentos importantes. O primeiro é um texto complementar, do autor, que aborda mais profundamente as obras teóricas do filósofo e historiador francês Hippolyte Adolphe Taine, e suas formulações de uma história científica da arte. Pensador fundamental para a compreensão das construções teóricas de Mário de Andrade e de Luiz Saia, ambos leitores assíduos de Taine. O segundo é um mapeamento das publicações, em livros e Periódicos, sobre arquitetura e artes, em São Paulo, num período que seguiu das primeiras décadas do século XX até a década de 1970. Efetivamente, ali estão as fontes bibliográficas e hemerográficas utilizadas neste trabalho.



# Prólogo
# Olhares à procura de um horizonte seguro.

Este trabalho tem um prólogo. Talvez extenso, ambiciosamente amplo, perigosamente panorâmico. Contudo, um prólogo necessário. Assume uma função, na narrativa, de introduzir uma trama, de relações, de situações, de embates e de transformações da concepção de arte e história, de arquitetura e urbanismo, de olhares..., a fazer, da primeira metade do século passado, um período nodal para a compreensão do Brasil. Ele é marcado por um sentimento de pertença nacional, ou ainda melhor, uma fé na possibilidade e capacidade do artista e do intelectual de forjar uma nação, a ferro e a fogo, batendo, lentamente, o martelo para dar uma forma, brasileira, urbana de raízes caipiras, industrial de fundamento agrícola, operária idealizada pela burguesia, pequena e grande. Um sentimento de nacionalidade, ou nacionalismo, de modo a firmar a individualidade de um país perante o mundo, internacionalizado. Uma nação moderna, republicana. Um país degenerado, sem identidade. Contradições modernistas,... com tradição.

O olhar tradicional, desejado e disputado, se tornou um horizonte seguro de identidade nacional, mas esta tradição deveu-se construir, estabelecer, garimpar, na história, já velha, de um país dito novo, recente, jovem – história feita de apagamentos, de queimadas, sempre se recriando das cinzas. História manipulada, conforme os interesses de grupos em disputa, feita mais de omissões que de presenças e, desde a confirmação auferida por Hippolyte Taine, da sua cientificidade, se tornou um instrumento de pregação, divulgada e propalada na imprensa, nos discursos, nos livros-tese. Um desencadeamento cheio de armadilhas que, se nos descuidamos, somos capturados, sem perceber. Destarte, este prólogo também tem uma função de cautela, tornar alertas e atentas as interpretações, os olhares, contra as armadilhas, para evitar, o quanto for possível, a captura.

Olhar a arquitetura realizada no Brasil, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, pelos olhos dos modernistas, arquitetos e intelectuais, talvez se constitua uma insídia a escapar, a vigiar. Uma atenção fundamental para se afastar de alguns lugares-comuns como o de cópia mal-feita do modelo europeu, ou o da tradição nacional barroca, mineira, liberta, do Aleijadinho. Olhar reservado, antes de tudo, mas necessariamente aberto, e cauteloso, na incursão de outra armadilha, mais

ingrata, de se contrapor a tudo. Olhar envolvente, pretensamente amplo, de objetividade intuitiva, percebida nas nuanças e filigranas das situações.

Compreender a arquitetura eclética, feita em São Paulo e no Brasil, durante a República Velha[1], somente é possível, em se entendendo o seu sentido, o decurso sobre a forma, ou formas, nas quais ela se manifestou.

Grosso modo, a historiografia corrente da arquitetura definiu todo o século XIX, como de vigência de uma confusão estilística, denominada "ecletismo", muitas vezes o atribuindo uma falta de caráter, ou o vinculando a um desvio de caminho, no curso da "boa" história, da arte e da arquitetura. Todavia, esta é uma história plena de revezes, de sobreposições, de concomitâncias e paralelismos. Desde o neoclassicismo dos finais do século XVIII, vinculado à ilustração racionalista e a decorrência do chamado "estilo império" durante o reinado de Napoleão I, ocorreu uma disseminação de episódios isolados, por diversificados países europeus, que logo se confluíram em movimentos estéticos, cotizados por duas vertentes principais: os neoclássicos e os neogóticos, respectivamente, acadêmicos e liberais. Polêmica disputa que perpassou o século, com idas e vindas, e com o incremento de outras tantas correntes estéticas, denominadas por "revivalistas", pregando diferentes estilos – neo-românico, neo-renascentista, neobarroco – os ditos estilos históricos; e outras correntes de fundamentação "exótica" propondo arquiteturas inspiradas nas antigas civilizações e povos distantes: arquitetura egípcia, etrusca, fenícia, árabe, chinesa. O final dos oitocentos viu proliferar uma "plêiade" de estilos e correntes estéticas.

Evitando entrar aqui em aprofundamentos conceituais do campo da Estética, podemos entender a definição de estilo na arquitetura, mais ou menos consensual entre os autores, como uma forma de composição onde todos os elementos (colunas, pilastras, ordens, paredes, aberturas, tetos, abóbodas, coberturas) convergem unitariamente aos princípios gerais (tipologia, simetria, proporção, harmonia) a fim de gerar uma unidade em si – forma e conteúdo[2], um todo coerente e coeso[3]. Destarte, a unidade de estilo era um princípio essencial para a concepção artística, fosse da arquitetura ou da cidade. Os numerosos tratados e manuais de arquitetura, publicados no século XIX, ditavam as regras de composição das ordens – toscana, dórica, jônica, coríntia e compósita – todos fundamentados nos escritos do arquiteto italiano Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), quem sistematizou pela primeira vez as bases da arquitetura clássica, durante o Renascimento, num livro intitulado "*Regole delle cinque ordini d'architettura*", publicado em 1562 – referência unânime e símbolo de academicismo. Manuais empregados no ensino da arquitetura pela École de Beaux-Arts de Paris e, também, pela École Polytechnique de Paris, onde um manual do arquiteto francês, Jean-Nicholas-Louis Durand (1760-1834), logo

[1] Sem forçar uma periodização dos fatos artísticos atrelados às situações políticas, algo perigoso e fácil, sendo que o ecletismo já se fazia corrente desde o Segundo Império, República Velha, e alguns outros períodos próprios da história política do Brasil, assim como alguns de origem econômica, como os ciclos da cana-de-açúcar, do café, aparecerão, aqui, com o propósito específico de localizar, no tempo, os acontecimentos.

[2] GUADET, Julien. *Éléments e théorie de L'Architecture*. Paris: Librairie de La Construction Moderne, 1901.

[3] Para uma visão panorâmica desse debate, cf.: PEREIRA, Sonia Gomes. A Historiografia da Arquitetura Brasileira no Século XIX e os Conceitos de Estilo e Tipologia. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_sgp.htm.

se converteu no principal instrumento de ensino, por sua maneira "racional" de conceber a arquitetura[4]. A transposição, quase direta, das então recentes postulações iluministas e das descobertas das ciências naturais derivou, neste manual, na concepção da arquitetura definida por constantes tipológicas, ou seja, um conjunto de características semelhantes, presentes num grupo de edificações, capazes de estabelecer uma classe de edifícios, conforme seu uso e sua forma (ex. prédios hospitalares em forma de H)[5]. Tal maneira de classificar as diferentes formas de construir edifícios implicava numa racionalidade projetiva, funcional, construtiva e estética, até então inédita. Entretanto, esta relação imbricada entre estilo e tipo gerou uma cisão conflituosa entre as belas-artes e a engenharia, que perpassou todo o século XIX e adentrou o seguinte. A primeira, atenta e apegada à concepção estética classicizante das cinco ordens; a segunda, preocupada com os avanços tecnológicos no campo da construção civil e sua apropriação racional para a produção de uma arquitetura que respondesse a uma demanda imediata, da burguesia, ansiosa pela novidade.

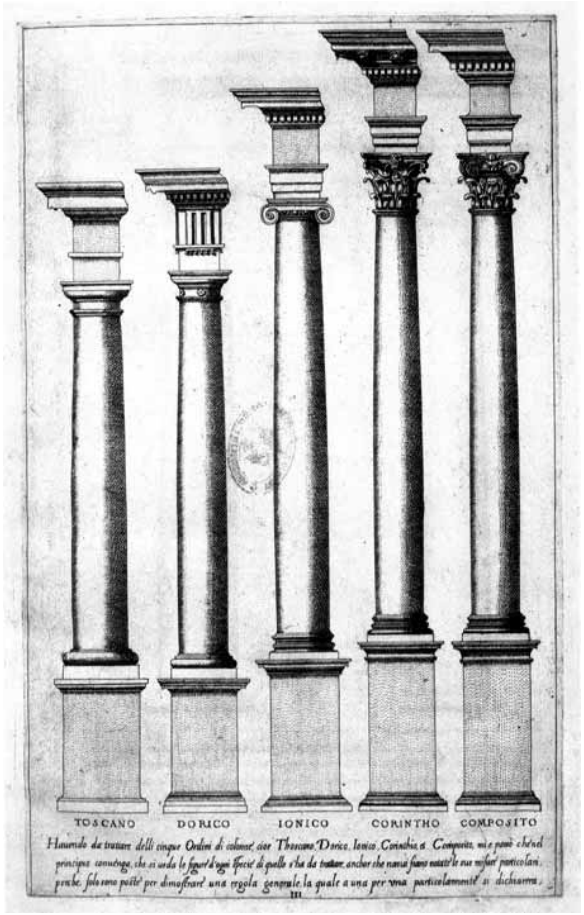



**Figura 01**: As cinco ordens de Vignola, base da arquitetura clássica.
Fonte: VIGNOLA, Giacomo Barozzi da. *Regole delli cinque ordini d'architettura.* Roma, 1562.

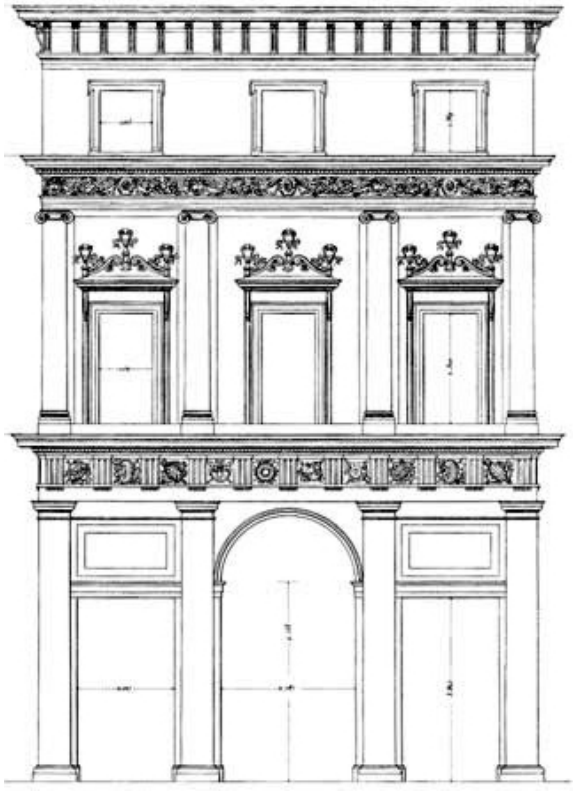


**Figura 02**: O emprego das ordens em composição de fachada, por Vignola, palácio, Piazza Navona, Roma.
Fonte: VIGNOLA, Giacomo Barozzi da. *Regole delle cinque ordini d'architettura.*

[4] DURAND, Jean- Nicholas-Louis. *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*. Paris: Gillé Fils, 1799-1801. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85721q e http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857222.

[5] Para um aprofundamento da questão tipológica na arquitetura, cf.: MASSERAN, Paulo Roberto. *Teatros paulistas no ciclo do café: tipologia e arquitetura*. Dissertação de Mestrado. São Carlos: EESC-USP, 1998.

Conflitos que ensejaram uma diversidade de temas, de postulações, de idealizações, no campo da arquitetura, jamais vista tão ampla. Uma das principais correntes, a neogótica, teve no arquiteto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) seu maior expoente. Apaixonado pelo período medieval, dedicou boa parte de sua vida aos estudos sobre a arquitetura, a fortificação das cidades, os costumes, indumentária, mobiliário, do medievo francês. De uma farta obra teórica é possível observar dois postulados fundamentais, propalados e candentemente defendidos pelo arquiteto: o caráter nacional francês da arquitetura gótica, e sua racionalidade, denotada numa sinceridade estrutural e material.

Em resposta a uma questão levantada pela *Académie Royale des Beaux-Arts*, sobre a conveniência de se construir igrejas em estilo gótico, no século XIX, em 1846, pelo arquiteto e professor Raoul Rochette, Viollet-le-Duc publicou um pequeno livro, escrito em tom de batalha, contra a academia. Apesar de seu professor não discordar totalmente do estilo gótico, o arquiteto se aproveitou dessa indefinição para defender a qualidade nacional deste estilo. Contrapôs ao Olimpo da academia o catolicismo do povo francês, afirmando ser esta a maior prova do verdadeiro caráter nacional, sua religiosidade, e a expressividade da arquitetura gótica do século XIII. E reforçou sua assertiva pela lingüística, rebatendo Rochette, para quem não seria possível copiar, no século XIX, o modo de expressão artística do medievo:

> Quel est le rôle de L'Academie française, messieurs? Ce n'est pas de nous faire savoir se le latin l'emporte sur le français, ou le sanscrit sur le grec. Elle conseille, elle encourage l'etude des langues étrangères; mais son role c'est de garder le depôt de la langue. C'est lá ce qui lui donne une immense importance, non-seulement en France, mais en Europe. Nous ne parlons plus comme au XIIIe siècle, mais cependent ne nous servons-nous pas toujours de la même langue?[6]

Este pequeno exemplo denota a importância nacionalista que implicou o "revivalismo" da arquitetura gótica, na França. Na verdade, o arquiteto não pregava a simples cópia dos elementos arquiteturais, defendia o entendimento de sua gênese, que transcursava do catolicismo ao caráter da nação francesa, e na mesma medida, do suporte estrutural dessa arquitetura aos flancos de liberdade, ou libertação da arte, dos dogmas estabelecidos. Ele via, nas catedrais, a força de uma estrutura capaz de sustentar as idealizações de uma arte fundamentada no desejado equilíbrio entre razão e emoção. Via na robustez das colunas, em feixe, dos arcos ogivais de pedra, nas abóbodas de tijolos, na transparência das paredes, a verdade de uma arquitetura sincera com o seu *modus operandi*. A expressão da verdade, tão verdadeira quanto à busca dos ideais revolucionários, de uma França sólida e soberana. Num século industrial, racional por excelência, capaz de prodígios técnicos e de uma arquitetura sincera, a partir do momento em que ela se vinculasse a esta nova razão.

[6] VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Du style gotique au dix-neuvième siècle*. Paris: Librairie Archéologique de Victor Dudhon, 1846, p.30-31. "Qual é o papel da Academia Francesa, senhores? Não é o de nos dar a conhecer se o latim supera o francês, ou o sânscrito o grego. Ela aconselha, ela incentiva o estudo das línguas estrangeiras; mas seu papel é de defender o sedimento da língua. É isto o que lhe dá enorme importância não só na França, mas na Europa. Não mais se fala como no século XIII, mas no entanto não nos servimos sempre da mesma língua?" (tradução livre do autor).

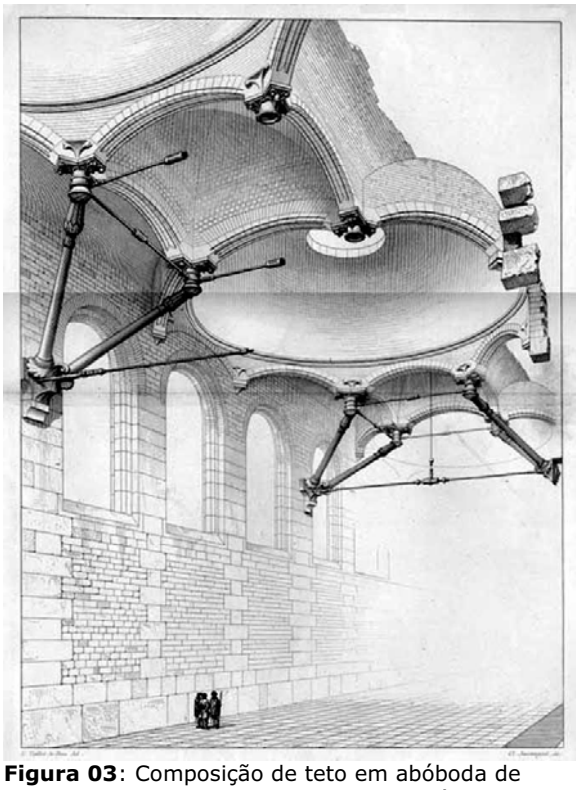


**Figura 03**: Composição de teto em abóboda de alvenaria sustentada por estruturas metálicas atirantadas, de Viollet-le-Duc. (não-edificado)
Fonte: VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. Paris: Q. Morel et Cie, 1863, pr.21.

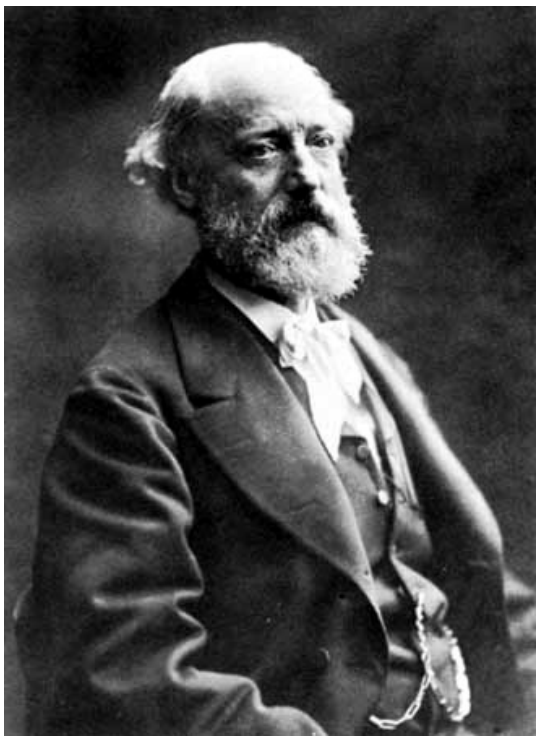


**Figura 04**: Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc.
Disponível em: http://ymy.blogs.sapo.pt/268303.html

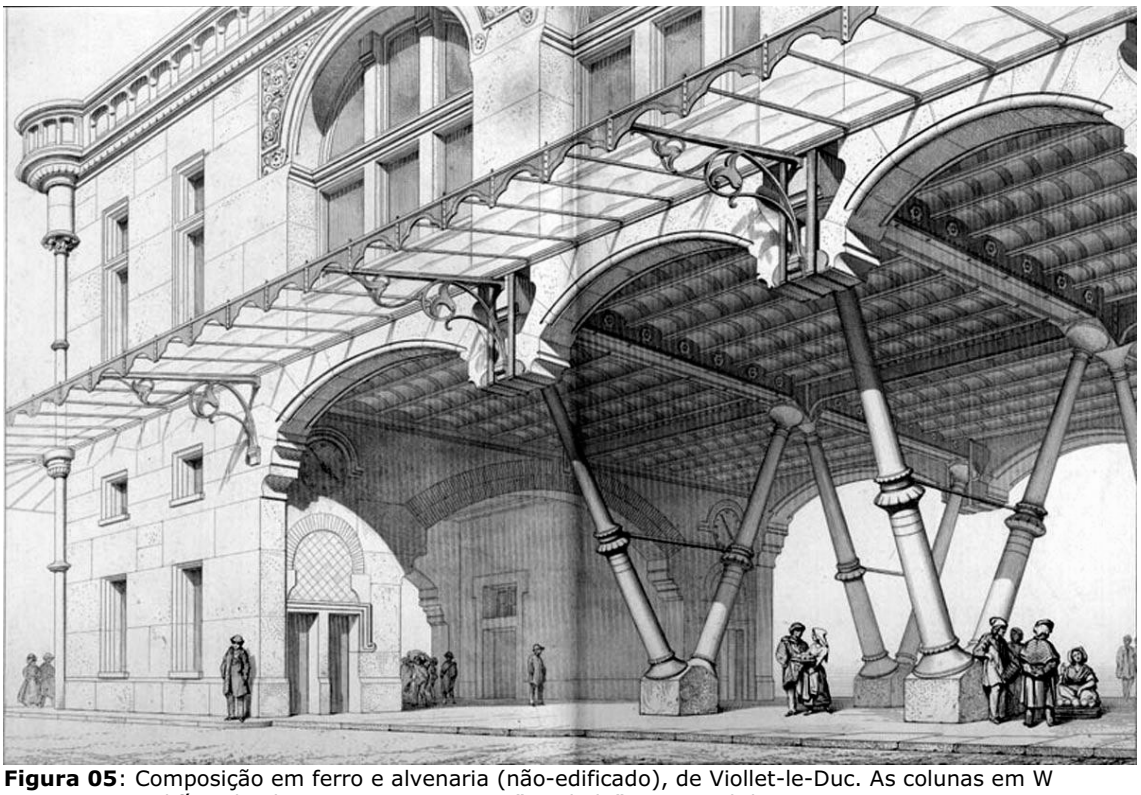


**Figura 05**: Composição em ferro e alvenaria (não-edificado), de Viollet-le-Duc. As colunas em W sustentam o edifício de alvenaria, e expressa a "verdade" estrutural da arquitetura.
Fonte: VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Entretiens sur l'architecture*. Paris: Q. Morel et Cie, 1863, pr.22.

Viollet-le-Duc foi uma arquiteto de múltiplas ações: teórico e historiador da arquitetura, arqueólogo, restaurador e projetista. Trabalhou, por muitos anos, na então recém criada Inspetoria dos Monumentos Históricos de

França, ao lado do escritor e historiador francês, Prosper Merimée (1803-1870). Sempre polêmico; sempre instigador de debates. As restaurações que realizou de alguns monumentos góticos despertaram reações exacerbadas: o idealismo com o qual antevia esta arquitetura o levou a propor, e algumas vezes a construir, projetos de restauro onde o monumento deveria retornar a seu estado original, concepção inusitada no campo do patrimônio construído, entendendo por originalidade o seu estado ideal, ou seja, a valorização exclusiva do momento da concepção da obra, em detrimento das reais transformações do monumento, ou de uma possível incompletude, algo comum no medievo, considerando o longo tempo dispensado para a construção de uma catedral, de 50 a 100 anos. Tal momento original conceptivo subtrai o próprio projeto, enquanto desenho a representar a obra, ante ou no tempo de sua execução; ele se encontra na idéia mesma, de um estilo, em sua unidade conceitual. No relatório publicado sobre a restauração da Catedral de Notre-Dame, disse:

> L'artiste doit s'effacer entièrement, oublier ses gouts, ses instincts, pour étudier son sujet; pour retrouver et suivre la pensée qui a présidé à l'exécution de l'oeuvre qu'il veut restaurer; car il ne s'agit pas dans ce cas, de faire de l'art, mais seulement de se soumettre à l'art d'une époque qui n'est plus. Sous peine d'être entrainé, malgré lui, dans les voies les plus dangereuses, l'artiste doit reproduire scrupuleusement non seulement ce qui peut lui paraitre défectueux au point de vue de l'art, mais même, nous ne craignons pas de le dire, au point de vue de la construction. En effet, la construction se trouve essentiellement liée à la forme, et le moindre changement dans cette partie si importante de l'architecture gothique en entraine bientôt un autre, puis un autre encore, et, de proche en proche, on est amené à modifier complètement le système primitif de construction pour lui en substituer un moderne ; et cela trop souvent aux dépens de la forme. D'ailleurs, en agissant ainsi, on détruit une des curieuses pages de l'histoire de l'art de bâtir, et plus la prétendue amélioration est réelle, plus le mensonge historique est flagrant.[7]

A forma, a qual se refere, pode ser entendida como a concepção ideal, do estilo gótico; a idéia que o torna uma unidade em si. E, ao mesmo tempo, vinculada a uma concepção, também idealizada, da história, científica, um processo de cognição do objeto que implica, necessariamente, a isenção do eu, contudo, num objeto que sofrerá intervenções, pelo artista/historiador. Estas algumas das teorias desenvolvidas por um profissional da arquitetura, plenamente consciente de suas atribuições, no momento em que se instaurou, legalmente, a profissão do arquiteto na França. Concepções e ações que se tornariam paradigmáticas para as futuras gerações de arquitetos, num mundo internacionalizado pela produção e pelo consumo, com grande influência sobre os arquitetos modernistas, no Brasil.

---

[7] VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Notre-Dame de Paris. Projet de restauration. Rapport*. Paris: Imprimerie de Mme. de Lacombe, 1843, p.5-6. "O artista deve desaparecer completamente, esquecer seus gostos, seus instintos, para estudar seu objeto; para rastrear e seguir o pensamento que presidiu à execução da obra que quer restaurar; pois não se trata neste caso, de fazer arte, mas somente de se submeter à arte de uma época que não mais existe. Sob pena de ser levado, contra a sua vontade, a caminhos os mais perigosos, o artista deve reproduzir escrupulosamente não apenas aquilo que lhe parece defeituoso sob o ponto de vista da arte, mas ainda, não temos medo de dizer, sob o ponto de vista da construção. Na verdade, a construção se encontra essencialmente ligada à forma, e a menor mudança nesta parte importante da arquitetura gótica logo leva a outra, e ainda outra, e pouco a pouco, somos conduzidos a modificar completamente o sistema primitivo de construção para substituí-lo por um moderno; e muito freqüentemente em detrimento da forma. Por outro lado, agindo assim, destruímos as singulares páginas da história da arte da construção, e tanto a pretendida melhoria é real, quanto a falsidade histórica é flagrante''. (tradução livre do autor)

Tanto quanto outro movimento filosófico, contemporâneo, de grande impacto no meio intelectual e artístico, desencadeado pelo escritor e crítico de arte inglês, John Ruskin (1819-1900) e efetivado por outro conterrâneo, William Morris (1834-1896), artista e escritor, que em 1888 apresentou uma série de produtos, desenvolvidos por seu grupo, numa exposição a qual denominou *Arts and Crafts*. Na verdade não é cabível colocar os dois autores num mesmo recipiente; apesar da forte influência do pensamento de Ruskin sobre Morris é preferível tratá-los enquanto proposições distintas. O primeiro elaborou uma concepção de mundo, fundamentada num olhar crítico, veemente e voraz, sobre a realidade industrial e consumista de meados do século XIX. O segundo realizou em atos, suas convicções de um mundo socialista.

Há grande dificuldade em entender, contemporaneamente, as teorias de Ruskin: de um lado é uma tarefa complexa selecionar, dentre as inúmeras publicações de suas obras, principalmente do século XIX, as versões originais, ou fiéis, aos seus textos, pois além das edições reduzidas, ou resumidas, das extensas obras que escreveu, para facilitar a divulgação e torná-las livros comercializáveis, seja crítica ou literatura, há incontáveis traduções, principalmente das versões resumidas, responsáveis por sua popularização[8]. De outro, toda uma historiografia gerada a partir dessas publicações "populares", notadamente a modernista, que abordou parcialmente tal extensão teórica. Inevitavelmente, isto engendrou a interpretações antagônicas, quando não, superficiais. Contudo, sem passar do limite destas linhas, e transitando nos liames dessa adversidade, é praticável uma compreensão célere, mas não leviana, dos pressupostos da crítica ruskiniana, que se tornaram emblemáticas para o estabelecimento da relação entre arte e indústria, de meados do século XIX a meados do passado. Passa também por esta furna a visibilidade ampliada do processo de internacionalização da cidade, enquanto entidade complexa da vida humana, e o freio das reações localistas, ou nacionais, nesse período.

Ruskin foi um autor de produção numerosa; suas principais obras abordaram a sociedade industrial oitocentista de uma maneira ampla e intrincada. Enredou uma abstrusa concepção de cultura que entendia o modo de vida burguês do século XIX compreendido num imbricado relacionamento entre produção e sociedade, de modo a auferir um sentido moral das manifestações humanas engendradas por este nó. Arte, ciência e

[8] As principais obras do autor, sobre arte e arquitetura foram: "Modern painters" em quatro volumes publicados em diferentes tempos (Vol.I-1843, Vol.II-1846, Vol.III-1856, e Vol.IV-1860); "The seven lamps of architcture" publicado em 1849; e "The stones of Venice" em três volumes sendo o Vol.I publicado em 1851, e os Vol.II e III em 1853. Algumas obras resumidas ou traduzidas foram publicadas com a acessão do autor, e outras, continuaram a ser livremente compiladas e publicadas regularmente até a década de 1960, como os seguintes exemplos:
RUSKIN, John. *Precious thoughts: moral and religious*. New York: Merrill and Baker, 1865.
RUSKIN, John. *The true and the beautiful in nature, art, morals and religion* (selected from the works of John Ruskin). New York: Wiley & Halsted, 1859.
RUSKIN, John. *The stones of Venice* (introductory chapters and local indices for the use of travelers in Venice and Verona). Leipzig: B. Tauchnitz, 1906.
RUSKIN, John. *Pages choisies* (avec une introduction de Robert de la Sizeranne). Paris : Hachette, 1908.
RUSKIN, John. *Les pierres de Venise*. Préface de Robert de la Sizeranne. Paris: H. Laurens, 1921.
RUSKIN, John. *Selections from Ruskin*. Cambridge: University Press, 1927.
RUSKIN, John. *Ruskin as literary critic : selections*. Cambridge: University Press, 1928.
Sendo necessária a publicação, em 1901, logo após o falecimento do escritor inglês, de uma organização bibliográfica de sua obra, pela Universidade de Cambridge:
Jameson, M. Ethel. *A bibliographical contribution to the study of John Ruskin*. Cambridge: Riverside Press, 1901.

religião teriam então um comprometimento e um dever ético a se cumprir perante o processo civilizatório. Este o norte que guiou a severa crítica que propalou, principalmente, contra as formas de produção industrial e a arte do seu tempo. E impossível seria desvincular esta crítica, do estado de inchaço e degradação do ambiente urbano das cidades européias, industrializadas, proletarizadas, metropolitanas. Tomando como exemplo as cidades inglesas, próximas e familiares ao autor, observou-se um crescimento populacional jamais visto. Londres possuía, por volta de um milhão de habitantes no primeiro censo realizado, em 1801; cento e dez anos depois (1911) contava mais de sete milhões, o mesmo acontecendo, proporcionalmente, com as demais metrópoles européias do século XIX[9]. Pobreza, doenças, promiscuidade, violência, degradação dos costumes, e ao mesmo tempo, concentração de riquezas, luxo, frivolidade, liberalismo, consumismo, conflitos sociais, segregação urbana, reformas urbanas, urbanismo, cientificismo – adjetivos emblemáticos da civilização européia dos oitocentos[10]. Este era o meio criticado, incisivamente, por Ruskin; estes os fundamentos que o levaram a refletir e conceber uma idéia de compromisso ético das ações humanas, em todos os seus aspectos, incluindo aí a produção industrial de bens de consumo e a arquitetura, ambas, artes alicerçadas e ligadas pelo pacto moral, onde também lhes cabia um dever educacional[11].

Durante todo o século XIX ocorreu um intenso processo de industrialização na Europa, refletido em todas as suas possessões, ou "nações amigas", que cobriam vastas extensões, desde a América, África, Ásia e Oceania, o chamado mundo europeu. Do início na tecelagem até a produção de maquinário para a própria indústria, passando e afetando, irreversivelmente, as formas de habitar, a casa, seus utensílios, o vestuário, o mobiliário e a construção civil – tudo se fazia pela indústria. E a crítica de Ruskin, no período intermediário desse processo, recaía justamente sobre a incapacidade de a indústria desenvolver uma concepção de produção própria, sem apenas reproduzir, em série, as idéias e as formas da produção artesanal, a qual suplantou. Segundo ele seria imprescindível a indústria descobrir a sua linguagem intrínseca ao novo meio de produção material onde suas bases não estariam na cópia, mas na arte, no desenho, e nos seus procedimentos específicos de concepção de uma "linha de montagem" que teria como pressuposto sair da idéia do objeto, para sua massificação. É claro que nesta tomada rápida há algumas intromissões lingüísticas não utilizadas pelo autor, porém seus termos se tornariam freqüentes a partir desse movimento. Uma passagem de Ruskin citada por Benevolo (1994) é expressiva dessa relação:

> Talvez a fonte mais abundante desse gênero de decadência, contra o qual devemos nos precaver nos dias de hoje, vem sob uma forma discutível, cuja propriedade e limites não são fáceis de determinar; falo do uso do ferro. A definição de arquitetura dada no primeiro capítulo é independente dos materiais

[9] Cf. BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.551.
[10] Algumas abordagens mais aprofundadas sobre o tema podem se verificar em:
BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
FORD, Jill, FOX, Celina. *London – world city, 1800-1840*. Londres: Museum of London, 1995.
AZEVEDO, Ricardo Marques de. Uma Idéia de Metrópole no Século XIX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.18, n.35, 1998. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100007&lng=en&nrm=iso.
[11] Cf. ATWOOD, Sara E.. *"A cowslip from an oxlip and a blackthorn from a white": Ruskin's educational philosophy and Fors Clavigera*. Tese (Ph.D.). New York: City University of New York, 2006.

> empregados; todavia, já que esta arte até princípios do século XIX foi praticada somente com argila, pedra e madeira, resultou que o senso de proporções e as leis de construção foram baseados, aquele completamente e estas em grande parte, nas necessidades criadas pelo emprego desses materiais, e que o uso de uma armação metálica, no todo ou em parte, seja considerado geralmente como um desvio dos princípios primários da Arte. Abstratamente, não existe razão para que o ferro não seja usado tão bem quanto a madeira, e provavelmente está próximo o tempo em que será desenvolvido um novo sistema de leis arquitetônicas, inteiramente adaptado à construção metálica. Creio, porém, que a tendência de todos os nossos gostos e associações atuais seja no sentido de limitar a idéia de arquitetura às estruturas não metálicas, e não sem razão.[12]

Nesta mesma época, proliferavam construções onde o emprego abundante do ferro na estrutura interna dos edifícios se fazia de forma a reproduzir as mesmas concepções das estruturas de pedra ou madeira. Por exemplo, as igrejas neogóticas que reproduziam, em ferro, os feixes de colunas e arcos ogivais de pedra dos edifícios góticos, mantendo um peso que não cabia ao ferro, ou as grandes coberturas de pavilhões que imitavam a trama, proporções e dimensionamento das tesouras e treliças de madeira. Esta cópia irrefletida é o alvo das atenções e ataques do escritor inglês – assim como a arquitetura do ferro deveria encontrar os seus próprios desígnios, linguagem, proporções, sentido, também a indústria que até então, limitava-se a reproduzir o passado artesanal. Palavras que calaram fundo nos seus contemporâneos, provocando repulsas e paixões.

Em "As sete lâmpadas da arquitetura" (1849) estabeleceu as bases, as quais deu um sentido irradiante, que poderiam lastrear o compromisso ético para a concepção artística da arquitetura.

> We may not be able to command good, or beautiful, or inventive architecture, but we *can* command an honest architecture: the meagreness of poverty may be pardoned, the sternness of utility respected; but what is there but scorn for the meanness of deception?[13]

Talvez fosse essa falsidade, condenável e rechaçada por Ruskin, que levou os arquitetos ingleses, Benjamin Woodward e Thomas Deane, a conceber um edifício neogótico como o Museu de História Natural da Universidade de Oxford, inaugurado em 1858, onde o sentido mais plausível do gótico original – a leveza e a transparência – deram o nexo e o caráter à estrutura metálica utilizada nos salões de exposição do museu. A esbelteza das colunas metálicas, a síntese dos arcos e dos planos de cobertura, o vidro, e a ornamentação dosada conferiram a este edifício uma posição paradigmática de uma nova arquitetura do ferro, moderna e digna da era industrial. E, se não é cabível afirmar que a indústria seguiu as postulações ruskinianas, é aceitável, outrossim, afirmar que a produção industrial apresentou grandes transformações dos meados do século XIX até o choque da primeira guerra. Invenções e melhoramentos tecnológicos, aplicados em larga escala, na Europa e na América, tiveram grande impacto sobre os modos de vida das sociedades nacionais, pois o ponto nevrálgico dessas ações incidia sobre a dilaceração dos limites, das barreiras que separavam

[12] RUSKIN, John. *The seven lamps of architecture*. Londres: 1849. Apud BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.194.

[13] Podemos não ser capazes de controlar bondade, ou beleza, ou arquitetura inventiva, mas podemos controlar uma arquitetura honesta: a escassez da pobreza pode ser perdoada, a severidade da utilidade respeitada; mas o que há, senão escárnio, pela mesquinhez do artifício? (tradução livre do autor). In: RUSKIN, John. *The True and the Beautiful in nature, art, morals and religion*. New York: Wiley & Halsted, 1859, p.125.

povos e países. Locomotivas à vapor e estradas de ferro, telégrafo, telefone, iluminação elétrica, motores à vapor que moviam as indústrias, motores à explosão que transportavam pessoas. Tudo se alterou rapidamente, e o desenho se fez presente, como produto, se tornou moeda que enriquecia e agregava valores aos produtos industrializados. Patentes e grifes se fizerem índices de valoração de produtos, objetos e serviços. E não escapou, a arquitetura, desta corrida industrializante.

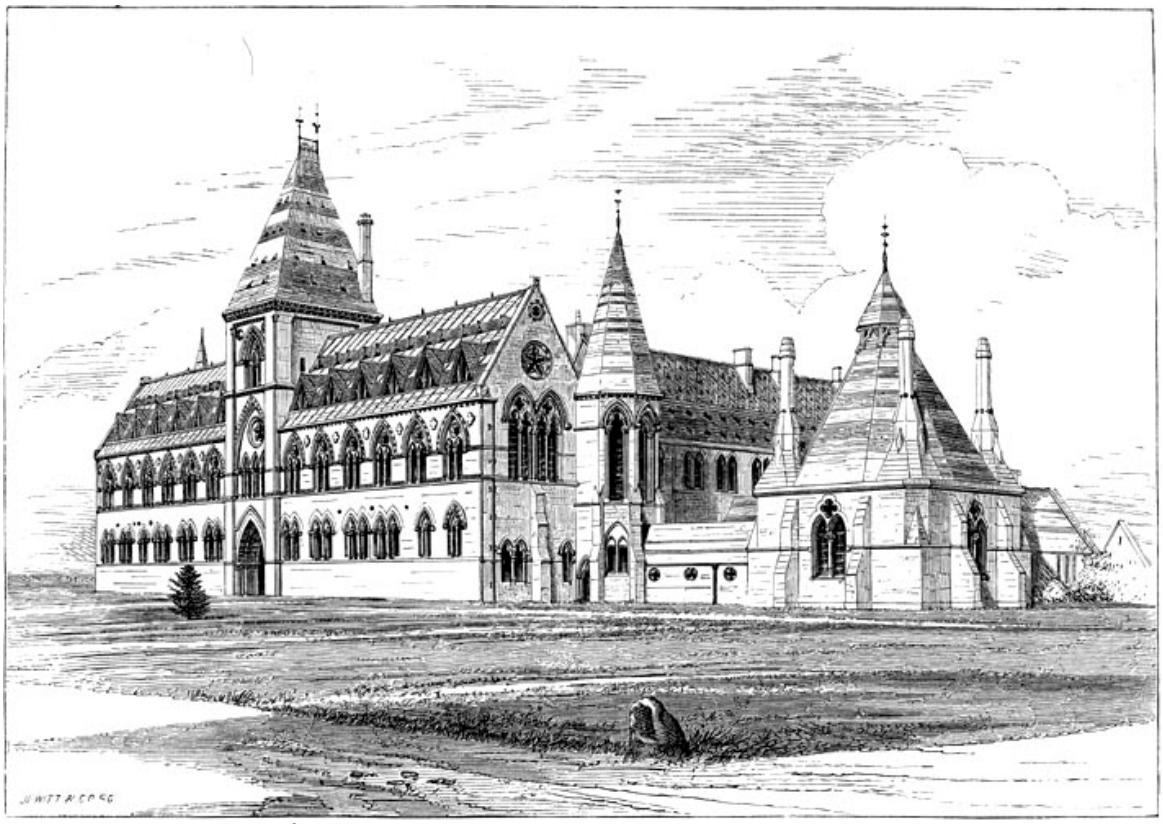


**Figura 06**: Museu de História Natural da Universidade de Oxford. O projeto.
Fonte: http://www.victorianweb.org/art/architecture/oxford/9c.html

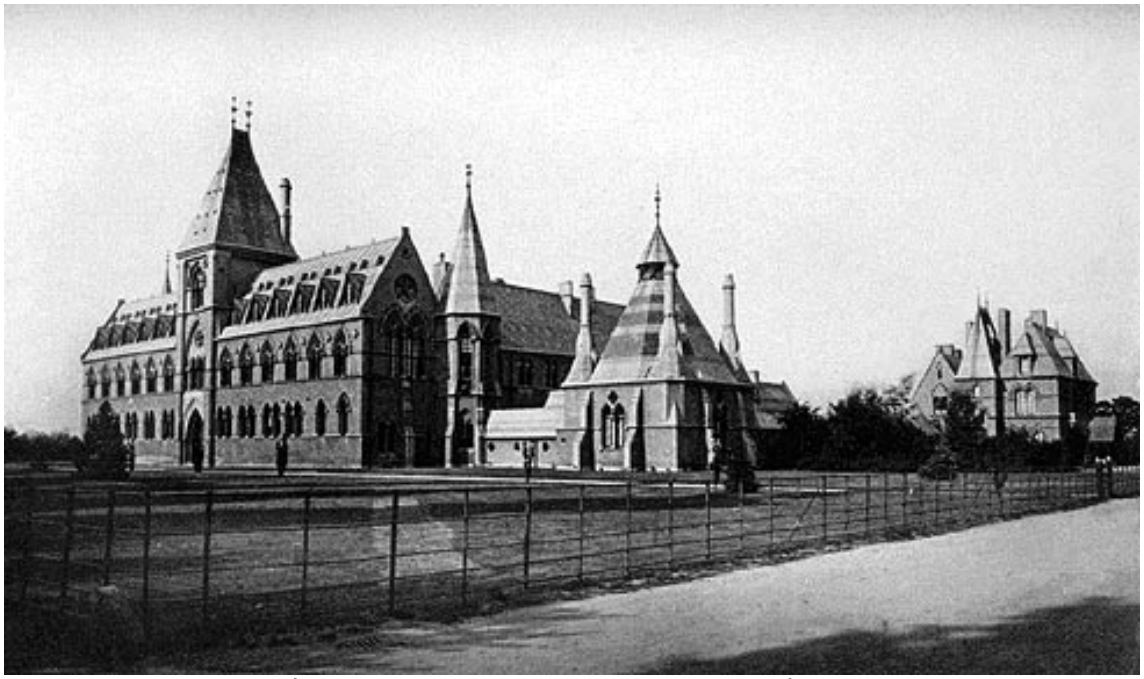


**Figura 07**: Museu de História Natural da Universidade de Oxford. O edifício.
Fonte: http://www.victorianweb.org/art/architecture/oxford/18.html





**Figura 08**: Tomada atual do interior do edifício.
Fonte:
http://www.flickr.com/photos/belowred/536511345

**Figura 09**: perspectiva interior do projeto.
Fonte:
http://www.victorianweb.org/art/architecture/oxford/13.html

**Figura 10**: o escritor inglês, John Ruskin.
Fonte: http://mural.uv.es/tacue/paper%20one.htm

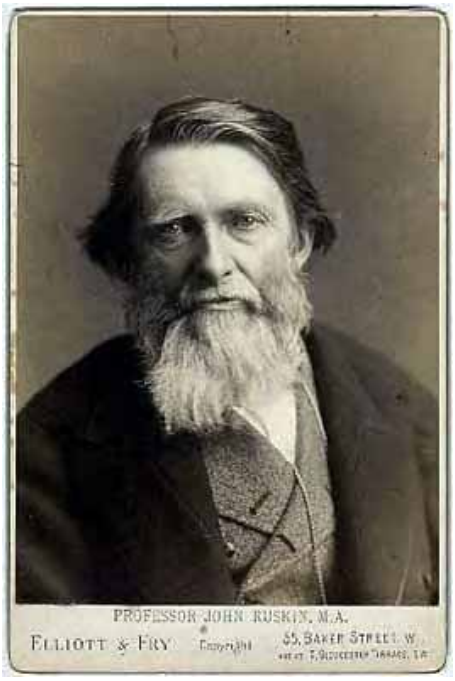




**Figura 11**: detalhe do capitel da coluna neogótica.
Fonte: http://www.victorianweb.org/art/architecture/oxford/9f.html



**Figura 12**: arcos metálicos ogivais.
Fonte: http://www.flickr.com/photos/pikaluk/130186209



**Figura 13**: o capitel metálico e a decoração "essencial" aplicada à estrutura.
Fonte: http://images.cdn.fotopedia.com/flickr-3466010015-image.jpg

Os incrementos da metalurgia e da tecnologia para a produção de componentes metálicos para a construção de ferrovias e da própria indústria, inevitavelmente, promoveram uma transformação, paulatina e irreversível, na construção civil e na arquitetura. O ferro se tornou ícone de modernidade e desde os meados do século XIX passou-se a experimentar, arquitetonicamente, novas linguagens apropriadas à construção metálica. Partindo do âmbito específico da arquitetura e da engenharia ferroviária, com a edificação da infra-estrutura viária dos caminhos de ferro – pontes, túneis e gares – os principais edifícios levantados nesse período tiveram como marca, o ferro. O Palácio de Cristal, em Londres, estrutura inteiramente metálica, montada para abrigar a Exposição Universal de 1851, assim como os pavilhões das exposições seguintes, edificados sucessivamente, em ferro, alguns provisórios, outros permanentes. E o principal símbolo da arquitetura metálica do século XIX, a Torre Eiffel, levantada para a Exposição Universal de Paris, em 1889, polêmica estrutura, sem outra função que não fosse simbólica, e que perdura até hoje. O ferro, definitivamente, se incorporou à arquitetura e lhe conferiu um *status* de modernidade, ainda inédito, mas nem por isso, sem controvérsias. Passado um período de aceitação, o ferro, em suas três vertentes (fundido, laminado e aço), se tornou um dos principais produtos de uma indústria crescente, presente em todos os aspectos da vida urbana, desde pequenos objetos e utensílios a grandes monumentos.

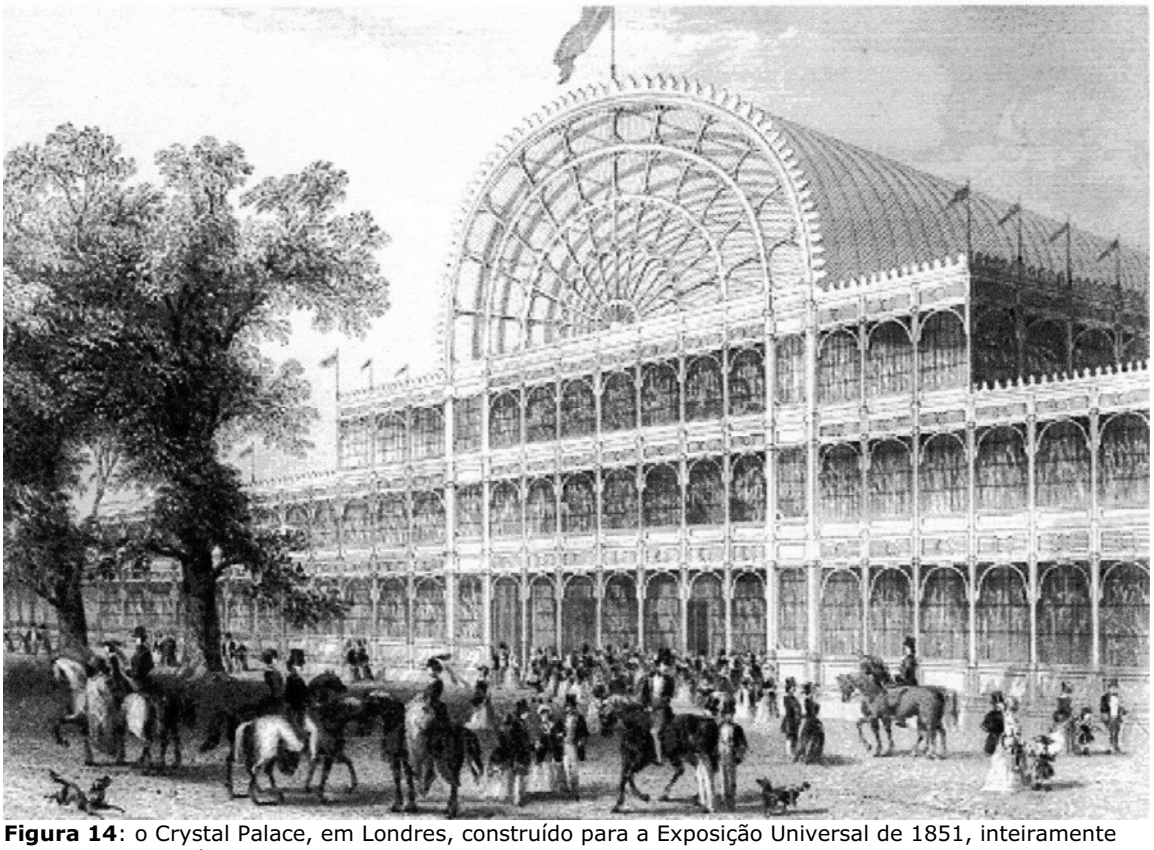


**Figura 14**: o Crystal Palace, em Londres, construído para a Exposição Universal de 1851, inteiramente em estrutura metálica e fechamentos em vidro.
Fonte: BENEVOLO. Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.131.



**Figura 15**: o interior do Crystal Palace.
Fonte: BENEVOLO. Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.132.



**Figura 16**: a Torre Eiffel na Exposição Universal de 1900, em Paris. Verticalidade definitiva.
Fonte: disponível em http://theurbanearth.files.wordpress.com/2009/05/tour-eiffel-e-globo-celeste.jpg.

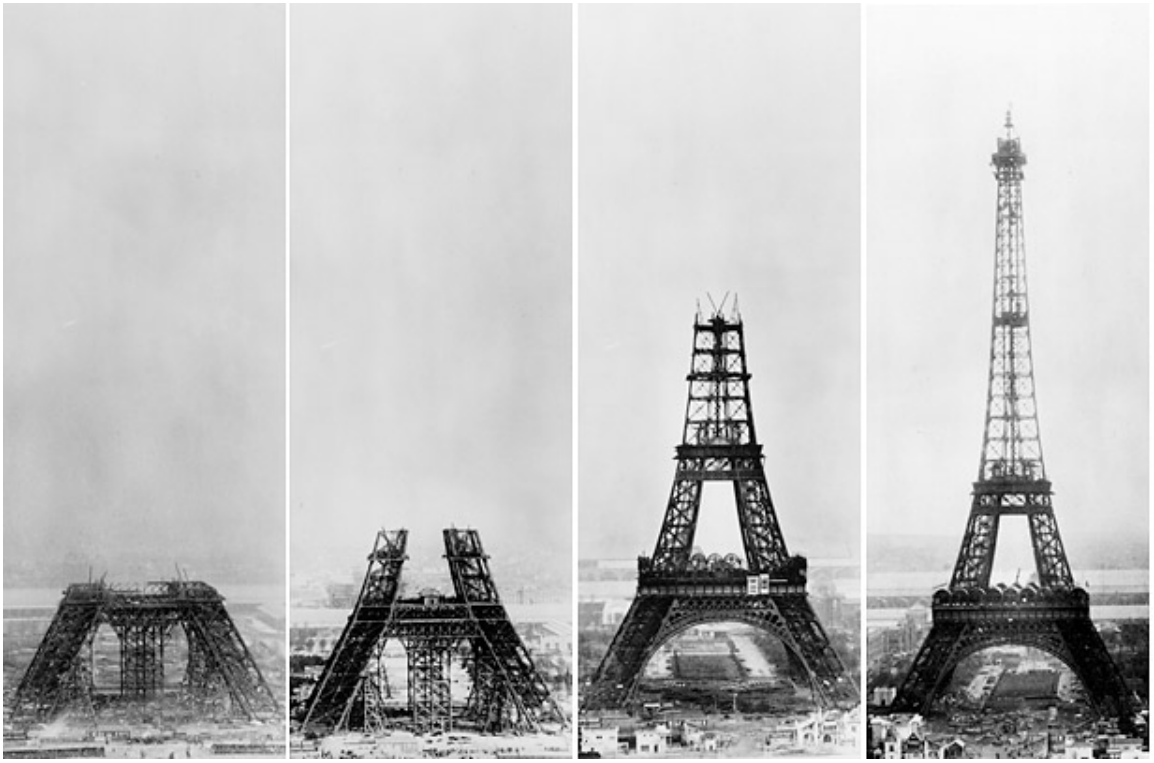


**Figura 17**: as etapas de construção da Torre Eiffel, entre 1887 e 1889.
Fonte: disponível em http://www.mingzong.com/images/history_today/090506/clip_image004.jpg.

Contudo, não se limitou ao ferro, o incremento industrial dessa época. Tudo se tornou produto da indústria e objeto de consumo; uma verdadeira euforia, da qual as exposições universais foram provas incontestes, tomou conta da burguesia e das classes médias, onde o apanágio da novidade, do moderno, da técnica e da ciência se apossou do imaginário geral. As feiras eram o lugar, por excelência, onde a vida se fazia fantástica, onde o exotismo das culturas alheias inebriava o europeu taciturno. Uma atmosfera fervilhante, frenética e delirante capaz de contagiar a todos e se espalhar por um mundo internacionalizado pela indústria e pelo comércio. E mais e mais, Paris se firmara como o epicentro desse mundo de fantasias, de ciências e das artes. Dali irradiava a ditadura dos costumes, universalizados, e do conhecimento geral de um mundo que se civilizava por estes filtros – o refinamento da ilusão.

Numa carta do escritor português, Eça de Queiroz (1845-1900), de 10 de maio de 1884, endereçada ao amigo e historiador, Oliveira Martins (1845-1894), há um reconhecimento melancólico, azado a um artista, diante de seu tempo:

> A tua carta de *Viriatho* é, além do que diz de mim, excelente em todos os pontos; a nossa arte e a nossa literatura vêm-nos feita [sic] de França, pelo paquete, e custa-nos [sic] caríssimo com os direitos de alfândega. Eu mesmo não mereço ser excetuado da legião melancólica e servil dos imitadores. Os meus romances no fundo são franceses, como eu sou em quase tudo um francês – exceto num certo fundo sincero de tristeza lírica, que é uma característica portuguesa, num gosto depravado pelo fadinho, e no justo amor do bacalhau de cebolada. Em tudo o mais francês, de província. Nem podia ser de outro modo: já no pátio da Universidade, já no largo do Rossio eu fui educado, e eduquei-me a mim mesmo, com livros franceses, idéias francesas, modos de dizer franceses, sentimentos franceses, e ideais franceses. [...]
> O que me consola é que todas as nações se vão desnacionalizando, e que tudo tende a uma unidade comum com o preço das estampilhas. Dentro em pouco há-de haver um só tipo de homem, em toda a Europa, com o mesmo feitio moral, as mesmas frases, e o mesmo corte de barba. E o tipo escolhido há-de ser o francês, que é, por excelência, *l'homme moyen*, sem excessos no bom ou no mau, de temperatura temperada, e feito de doses iguais. Os meus romances, que são por ora franceses, serão então nacionais – naquela pequeníssima porção dos volumes que restar de traça, essa suprema crítica.[14]

Lúcida sensatez de um artista que se procurava na sequidade de um tempo profuso de idéias e formas, que as descobria, vazias. Cavas preenchidas pela multiplicidade elementar do consumismo e da universalidade do homem. Na arte e na arquitetura essa diversidade de produtos e modismos engendrou de um lado, a contestação veemente ao academicismo e ao historicismo que presidia seus processos de concepção artística; de outro, estimulou e provocou o surgimento de uma infinidade de correntes e movimentos estéticos, as vanguardas e as retaguardas. Um embate furioso entre artistas que produziam sua arte, cada vez mais enquanto entidades, que fabricam objetos de consumo e disputam mercados.

Desta feita, no campo específico da arquitetura, tal diversidade de concepções, ou melhor, de inspirações estilísticas, diversas, históricas ou não, européias, ou asiáticas, ou árabes, ou americanas, pode ser definida

[14] QUEIROZ, Eça de. *Correspondência: J. M. Eça de Queiróz, J. P. Oliveira Martins*. Campinas: Editora UNICAMP, 1995, p.53-54.

por ecletismo. E, neste ponto, é possível concordar com o arquiteto e historiador da arquitetura italiano, Luciano Patetta, quando enuncia:

> O Ecletismo era a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava as suas condições de vida), amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto.[15]

Sob esta égide agruparam-se variados movimentos estéticos e ideológicos, cada qual disputando seu espaço, seu nicho mercadológico no gosto geral. O mesmo autor, ainda, qualifica o ecletismo a partir de três vertentes, específicas e não antagônicas: aquilo que chamou de *composição estilística*, envolvendo os estilos como unidades em si de inspiração original (neogrego, neo-egípcio, neogótico); outra corrente *historicista tipológica*, compreendendo os revivalismos dos estilos históricos (neoclássico, neo-renascentista, neobarroco); e uma terceira, chamada pastiches compositivos, que, segundo ele, beiravam o mau gosto pela mistura, excessiva e irrefreada, de elementos díspares e contraditórios. Todos sob a mesma bandeira eclética.

Entretanto, nessa babélica situação, emergiram alguns movimentos de vanguarda que buscaram, de algum modo, recompor a unidade do ornamento como fundamento do decoro, na arquitetura e nas artes. Uma unidade estilística apta a dignificar a obra de arte que, por sua vez, condecoraria o ser humano, como uma unidade civilizatória, nos termos mais arraigados ao positivismo tainiano, fruto de um processo evolutivo da humanidade que produz arte como a expressão mais nobre de sua condição elementar. E inúmeros foram tais movimentos artísticos.[16]

Destarte, o ecletismo não era um estilo, tampouco uma simples mistura de estilos, diversificados e incongruentes. Era, antes de tudo, uma concepção de arquitetura que se fundamentava na composição de seus elementos. Tais elementos foram, por algum tempo, os estilos históricos, os revivalismos: neogótico, neoclássico, neobarroco, neo-renascentista, sempre vinculado e pautado pelas normas acadêmicas de composição. Todavia, entre as últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, na chamada "Bela Época", o ecletismo se apropriou de todos os elementos ornamentais e decorativos, e os colocou à disposição dos processos de composição arquitetural, sem regras rígidas que não a simples sensação de proporções e unidade formal, sem confundi-la com uma unidade estilística. E sua base conceptiva se fundava no olhar dignificatório do ornamento e, ao mesmo tempo, era este o fator de distinção entre uma obra de arquitetura de outra concebida nos parâmetros exíguos e puristas da engenharia, no limiar entre o pragmatismo da engenharia e a poesia da arquitetura. Era inconcebível, até então, viver e habitar uma obra de engenharia – despida, nua, indecorosa.

Assim, não nos parece correto definir o ecletismo como um movimento estético. Mas como um período histórico das artes, caracterizado pela diversidade, fragmentação, descontinuidade e universalidade. Fruto do

[15] PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Ecletismo na Europa. P.13. In FABRIS, Annateresa (org). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1985.
[16] Para uma melhor apreciação panorâmica desses movimentos, cf. DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

internacionalismo das relações econômicas, de produção e comércio, de trocas multivetoriais. Fruto da comunicação e da difusão do conhecimento, da literatura, das artes plásticas, da música, dos costumes e modos de vida. E, talvez, a prova mais sensata desse processo tenha sido a ocorrência de um grande conflito multinacional, de interesses supranacionais, ao qual a própria história legou seu nome – Primeira Guerra Mundial.

Em São Paulo, e no Brasil, a história não foi diferente no que se refere à arquitetura e às artes. O ecletismo produzido aqui era internacional, de qualidade idêntica ao de qualquer grande cidade européia. Desde a década de 1870, o país recebia um considerável contingente imigratório europeu, poli-nacional, assim como, havia um intenso trânsito internacional, incessante e crescente, de burgueses e artistas, entre a Europa e o Brasil.

A partir de então, São Paulo passou a receber muitos artistas e profissionais estrangeiros, que por aqui passaram e alguns ficaram, e se fixaram, trabalharam e construíram uma cidade internacional, cosmopolita. A cidade que possuía, aproximadamente, 31.000 habitantes em 1872, no transcurso de quase cinqüenta anos, comportava 580.000 pessoas em 1920[17]. Esta era a cidade encontrada por muitos que a visitaram neste período – cidade européia, Paris dos trópicos, cidade italiana, ou tão cosmopolita que resumia a todas. Cidade vertiginosa e problemática. Cidade grande, industrial, operária. Cidade burguesa onde café e indústria se imiscuíram para formar uma eclética colcha de retalhos, complexa e unitária. O aspecto urbano não era provinciano. Os brancos e rudes edifícios coloniais já haviam sido extirpados da cidade. Memória ingrata que se apagava na fumaça das chaminés, dos trens, nos bondes, no burburinho cosmopolita, nos cafés, nos teatros, no comércio exuberante, nas manifestações operárias e anarquistas, na arquitetura internacional, eclética. E deste modo, São Paulo não era, caracteristicamente, "brasileira" e, com certeza, o rápido crescimento e a sufocação da memória de um passado colonial, e monarquista, deve ter gerado uma perda de referenciais, locais, autóctones. Tudo era novo, à exceção dos lugares, das ruas, do traçado urbano, que apesar de algumas intervenções com aberturas de avenidas ou alargamento de vias públicas, não foi radicalmente alterado. Assim, São Paulo era São Paulo, e continuou a ser São Paulo, dos paulistanos, dos paulistas, dos brasileiros e dos estrangeiros. Dos burgueses, dos operários e dos imigrantes. Cidade viva, em ebulição permanente, fremente, como diz Sevcenko[18], confusa e conturbada, meio instigador a propiciar o questionamento de si próprio.

Como qualquer grande cidade da época, São Paulo se tornou, gradativamente, desde meados do século XIX, um lucrativo empreendimento capitalista. O crescimento acelerado, o processo de industrialização, o enriquecimento das elites e o surgimento de um proletariado urbano, engendraram, de modo imperativo, a necessidade de uma série de investimentos em serviços urbanos. Tal qual a implantação da rede ferroviária foi empreendida por capital misto e tecnologia inglesa, iniciada pela *São Paulo Railway* a partir de 1867, os serviços urbanos passaram a ser atribuídos e geridos por empresas, notadamente,

[17] KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998, p.103.
[18] SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

estrangeiras, como a *São Paulo Tramway, Light and Power Company* e a Companhia *City* que transformaram a cidade num grande canteiro de obras para a implantação de novos bairros e sistemas urbanos de transporte por bondes (inicialmente de tração animal, logo substituídos pelos bondes elétricos), iluminação pública e distribuição de energia elétrica, sistema de telefonia, redes de saneamento e abastecimento de água, calçamento das vias públicas, arborização urbana, e até mesmo a imprensa e os serviços de comunicação e a diversão pública, traços de progresso e urbanidade. Ícones efetivos da universalidade da instituição urbana, da cidade, fato abstrato a caracterizar o modo de vida do homem civilizado. Elas se constituíram, neste momento, como grandes pólos de investimento de capital e, conseqüentemente, de geração de lucros. A indústria da construção civil foi uma das mais solicitadas e incrementadas. Era preciso dotar as cidades de uma infra-estrutura e de uma arquitetura capazes de lhe conferir um aspecto metropolitano e cosmopolita. A Cidade, escrita assim, com letra maiúscula, se tornou uma entidade maior que seu próprio nome, que seu lugar e território. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Belo Horizonte, Buenos Aires, Lisboa, Milão, Paris, eram cidades, substancialmente, semelhantes, partilhando os mesmos atributos e a mesma problemática. Diferentes em suas peculiaridades idiossincráticas.

Em 1892 era inaugurado, pomposamente, o Viaduto do Chá – uma ligação há muito tempo desejada, entre a região central da cidade e os novos bairros surgidos além do Vale do Anhangabaú, Santa Ifigênia, Campos Elíseos e Praça da República que consolidava seus entornos. Concebido pelo litógrafo francês, Jules André Martin (1832-1906), radicado em São Paulo desde 1870 e figura sempre presente na modernização da cidade, o viaduto era uma extensa estrutura metálica, de cento e cinqüenta metros de comprimento, e fora construída por uma sociedade de capital privado, denominada Companhia Paulista do Viaduto do Chá, sendo cobrado um pedágio nos primeiros anos de seu funcionamento. Alguns anos mais tarde teriam início uma série de obras de arquitetura e urbanismo, com a finalidade de dotar a cidade de um espaço urbano digno de sua condição metropolitana. Na primeira década do século XX, se iniciaram as obras do Teatro Municipal e do Teatro São José, edifícios contrastantes enquanto linguagem arquitetural e, posteriormente, os palacetes do Conde Prates, no lado oposto, a urbanização do vale e o Viaduto de Santa Ifigênia, também em estrutura metálica. Depois de completadas as obras de ajardinamento, por volta de 1917, o Vale do Anhangabaú, agora parque urbano, se tornou o principal cartão postal da cidade, lugar de referência como um elo entre o centro velho e a cidade nova, que espraiava seus limites. Lugar de formas instáveis, sempre cambiáveis conforme as transformações históricas da cidade, contudo, mantendo permanentemente o caráter, inabalável, de dilatação visual, de respiro largo, dentro da configuração colonial da trama de ruas, exíguas, estreitas e densas – o *locus* propício às expressões monumentais.



**Figura 18**: o Viaduto do Chá no final do século XIX, quando o vale ainda era utilizado para plantio de hortaliças.
Fonte: Ferraz, Vera Maria de Barros (org). *Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light 1899-1925*. São Paulo: Fundação P.H.E., 2001, p.101.



**Figura 19**: o Parque do Anhangabaú, urbanizado, com o viaduto do Chá, o Teatro São José e o Teatro Municipal, tomado do Palacete Conde Prates, em 1920.
Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.




**Figura 20**: o Teatro São José, inaugurado em 1909, projetado pelo arquiteto sueco naturalizado brasileiro, Carlos Ekman (1866-1940). Uma composição equilibrada de ornamentos e o uso ostensivo do ferro, na sala de espetáculos, que abrigava 3.000 pessoas. Foi demolido em 1927 para a construção da nova sede da Light.
Fonte:Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

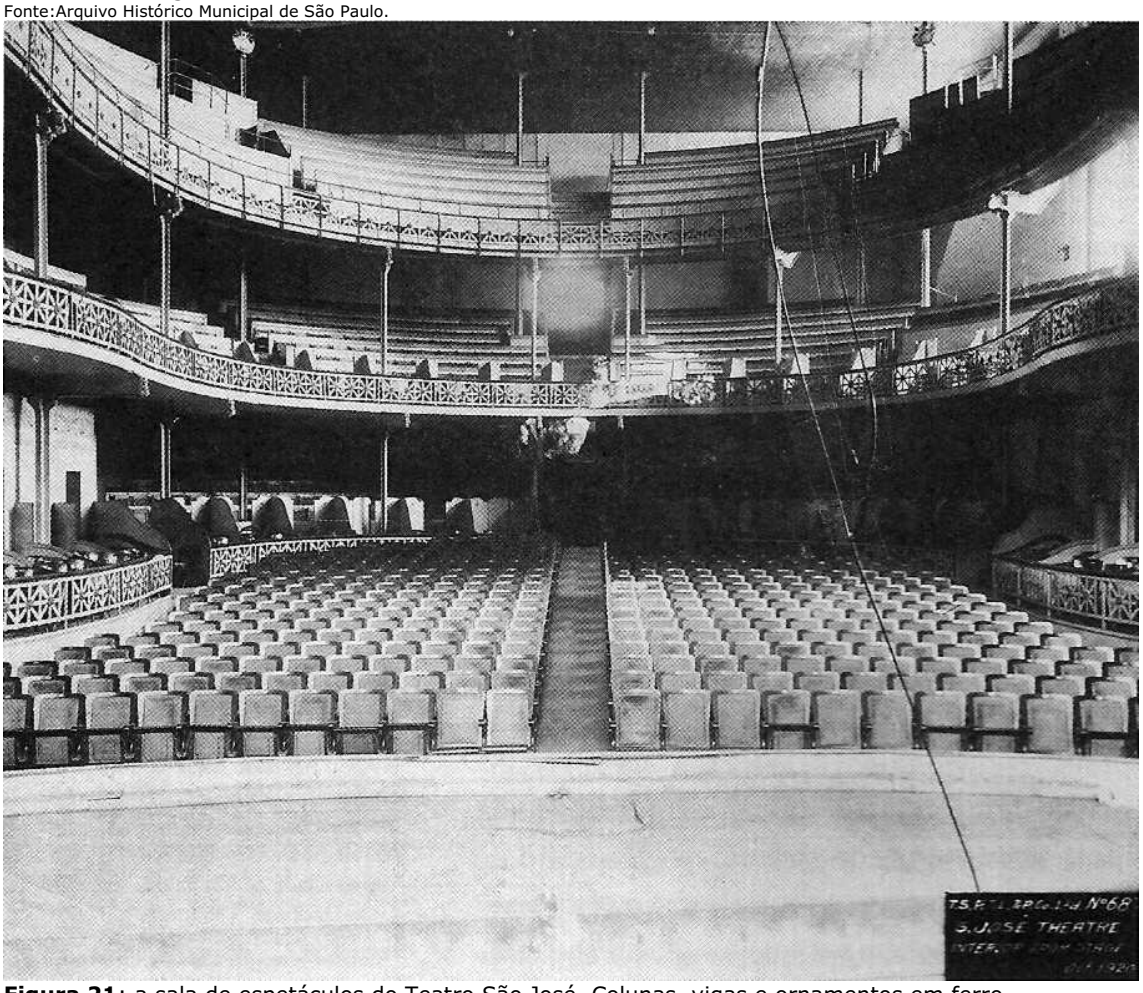



**Figura 21**: a sala de espetáculos do Teatro São José. Colunas, vigas e ornamentos em ferro.
Fonte: KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998, p.110.

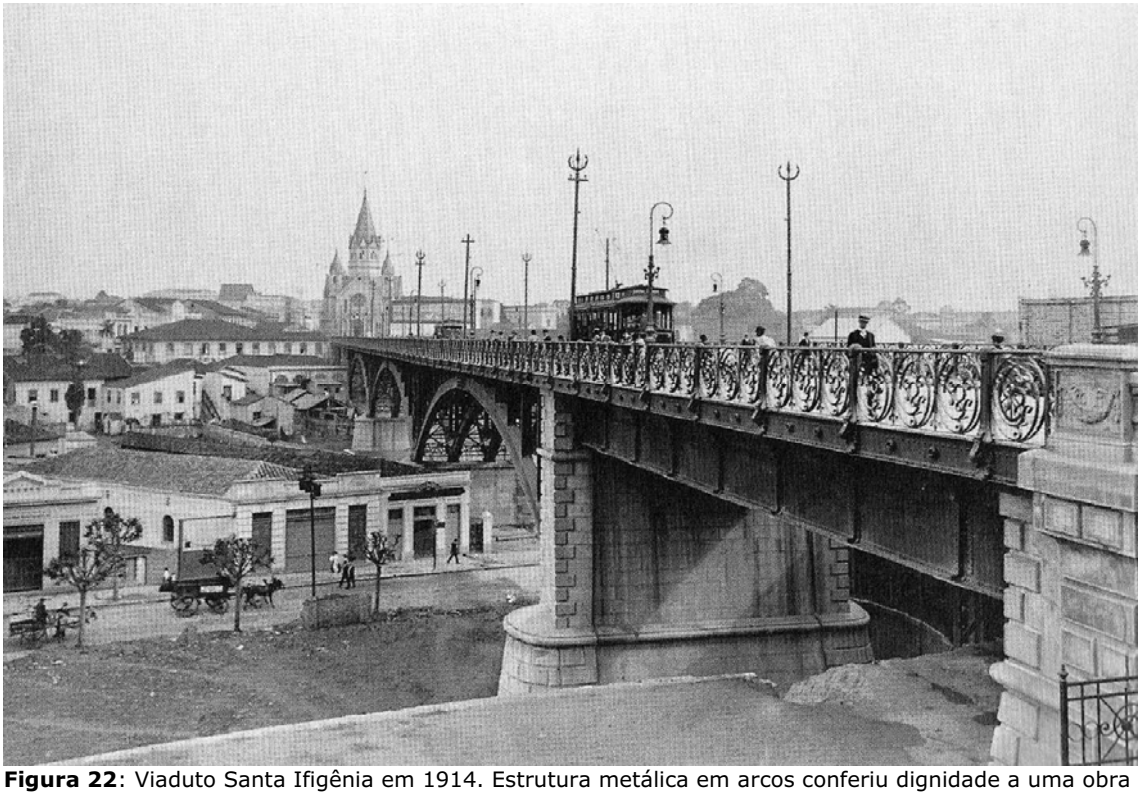


**Figura 22**: Viaduto Santa Ifigênia em 1914. Estrutura metálica em arcos conferiu dignidade a uma obra de engenharia.
Fonte: Ferraz, Vera Maria de Barros (org). *Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light 1899-1925*. São Paulo: Fundação P.H.E., 2001, p.145.




**Figura 23**: os palacetes Conde Prates, na década de 1920, onde funcionaram o Automóvel Club e a Câmara Municipal de São Paulo.
Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.




**Figura 24**: Rua Direita em 1916: bondes, movimento de pessoas, eletricidade, ecletismo, cosmopolitismo.
Fonte: Ferraz, Vera Maria de Barros (org). *Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light 1899-1925*. São Paulo: Fundação P.H.E., 2001, p.139.

Tal aspecto proporcionava o estranhamento de alguns visitantes estrangeiros, que passaram ou permaneceram pelas cidades brasileiras, neste período, ávidos por encontrar diferenças marcantes, características inusitadas, algum ineditismo ou os propalados exotismos e, na verdade, quando aportavam, se deparavam com coisas conhecidas, há muito familiares, sem grandes novidades ou surpresas. Então, São Paulo parecia uma Paris tropical, ou uma cidade italiana, européia, ou uma mistura de várias delas. Contudo, nota invariável era seu cosmopolitismo.

O mesmo sentido "internacional" acometeu as artes, de um modo geral, como a arquitetura eclética. Nas letras, prosa e poesia, nas artes plásticas, pintura e escultura, no teatro e na música, o que se produzia tinha por finalidade uma linguagem universal, partia de padrões academicamente constituídos, ou programas estabelecidos pelos inúmeros movimentos de vanguarda, logo difundidos pelos meios de comunicação. Gostaria de tomar a música como um exemplo, claro e pertinente, que será importante para algumas associações na seqüência do trabalho.

A música erudita, no Brasil, se fez desde o século XVII por excelentes músicos e compositores. Diferentemente do que dizia a historiografia corrente até a década de 1950[19], quando o pesquisador alemão, naturalizado uruguaio, Franz Kurt Lange (1903-1997), descobriu e aprofundou um extenso levantamento da música barroca das Minas Gerais. O olhar estrangeiro creditando uma arte esquecida, brasileira, no campo da

[19] AZEVEDO, Luiz Heitor Correa. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olimpio, 1956.

música foi responsável pela alavancagem de um lento processo de arqueologia musical que vem, até hoje, desvendando, classificando e restaurando uma volumosa produção artística de todos os gêneros musicais – peças de câmara, concertos, sinfonias, óperas, operetas, mágicas, canções, poemas sinfônicos – realizada por compositores obscuros, pois muitos ainda desconhecidos, em todos os períodos históricos. Tal atividade, densa e consistente, se apresentava, no final do século XIX, representada por compositores brasileiros, presentes e reconhecidos na Europa, estudando e produzindo música de qualidade, plenamente inseridos nos círculos de relacionamento profissional entre a Itália, França e Alemanha. Antonio Carlos Gomes (1836-1896) foi um dos principais compositores brasileiros do século XIX. Desde 1863, quando partiu para a Itália para aprimorar seus estudos, auxiliado por D. Pedro II, viveu, regularmente, entre os dois países apresentando suas óperas de amplo sucesso. Os críticos brasileiros o acusavam de fazer música italiana, apenas se apropriando de temas nacionais; os italianos o acusavam de se render ao wagnerianismo, numa época em que a Itália elegia Giuseppe Verdi (1813-1901) seu compositor nacional, engajado no processo de unificação política do país.

Contudo, outros importantes compositores brasileiros também tiveram percurso semelhante[20]. Alberto Nepomuceno (1864-1920), compositor cearense radicado no Rio de Janeiro, passava longos períodos na Europa onde travou contatos com Brahms, Camille Sant-Saëns, Debussy, Gustav Mahler, Edvard Grieg, estudando e se apresentando em diversas cidades européias, autor de obras de grande qualidade e estética plenamente inserida no contexto artístico internacional. Henrique Oswald (1852-1931), carioca radicado em São Paulo, também bolsista do governo imperial, permaneceu por anos na Itália estudando com importantes compositores locais e, retornado ao Brasil se tornou um ativo e instigante promotor da música erudita na capital paulista. O paulistano Alexandre Levy (1864-1892), compositor e crítico musical, falecido ainda jovem, mas que movimentou a vida artística de São Paulo[21]. O carioca Antonio Francisco Braga (1868-1945) estudou com o importante compositor francês, Jules Massenet (1842-1912), na década de 1890 fixando residência em Dresden, na Alemanha, até o final do século[22]. Todos compositores plenamente comprometidos com a música, seu país, a modernidade artística, a universalidade de sentido, e com a cultura nacional. Todos produziram música, erudita e brasileira, sem carregá-la de um discurso nacionalista. Suas obras se vinculavam à produção contemporânea, mais avançada e moderna, de Brahms, Mahler, Debussy e Satie, referências unânimes, européias e internacionais. Sua música tinha uma estrutura firmada na sedimentada cultura musical européia. Seus temas, literários ou melódicos, eram brasileiros, às vezes, outras não. O compromisso com a cultura brasileira era tão claro e consciente como também era o dos compositores europeus com o seu folclore, tornado universal pela música. Tal comprometimento era encarado como missão, por estes artistas – em melhorar o ambiente artístico musical urbano, em dotar as localidades de

[20] CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário biográfico de música erudita brasileira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
[21] TUMA, Said. *O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade*. Dissertação. São Paulo: ECA, 2008.
[22] MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

grupos musicais de qualidade, em desenvolver a composição e o conhecimento de música pelos próprios músicos, enfim, em instaurar o progresso artístico nacional, somente possível pelo vínculo, estreito e inerente, com a música e os músicos internacionais. Numa crítica de Alexandre Levy publicada pelo Correio Paulistano em 13/06/1890, o *Figarote* (pseudônimo de Levy) saudava a presença em São Paulo do compositor italiano Ettore Bosio, e proclamava:

> Está mais do que provado que a educação intellectual nos vem da leitura de obras modelo, da analyse e da comprehensão, assim como para a musica faz-se mister existirem reuniões onde as possa ouvir, pois a falta absoluta de theatros entre nós fará com que aquelles que tem certa tendência para as artes, percam-na em pouco tempo si não se alimentarem por si mesmo, cultivando as boas obras e fazendo reuniões em que se ouça ao menos ao piano (o instrumento por excellencia escolhido como o mais perfeito para a photografia das obras symphonicas), as composições dos grandes mestres que só os europeus têm a dita de ouvi-los no original, visto possuírem orchestras completas e excellentemente dirigidas.[23]

Tratava-se, efetivamente, de uma "batalha" para o reconhecimento da música como um campo artístico plenamente apto a auxiliar na formação intelectual das elites e população média, capaz de freqüentar teatros e salas de concerto; uma formação referenciada pela produção musical européia, essencial para a forja de músicos e compositores brasileiros, efetivamente, conectados a um circuito artístico internacional. E, definitivamente, esta arte musical produzida pelos brasileiros, na Europa ou no Brasil, se apartava, deliberadamente, aos exotismos, para se reconhecer universal.

A volição, quase natural, dos artistas por uma educação estética, como forma de civilidade social, presidiu as escolhas e os rumos da produção da arte, fosse música ou arquitetura, nessa fase de relações internacionais, em todos os campos e aspectos das cidades brasileiras. Uma educação que se faria na prática – nos salões de concerto, na ação edilícia – a construção de uma cultura universal, um esforço de conectar, materialmente e moralmente, o país neste orbe. E, na arquitetura, o ecletismo em toda a sua diversidade uniforme representou a possibilidade mais intensa de tornar as cidades brasileiras, cidades do mundo, reconhecidas por sua qualidade de vida material, científica e artística.

Assim, em 1873 uma sociedade de beneméritos da elite paulistana fundou a "Sociedade Propagadora da Instrução Popular", transformada, nove anos mais tarde, no "Liceu de Artes e Ofícios", escola técnica que tinha por objetivo a formação de mão-de-obra especializada para o trabalho na indústria, na agricultura e na construção civil. Em 1894 foi criada a Escola Politécnica de São Paulo para a formação de engenheiros nas áreas civil, industrial e agrícola. No ano seguinte, era aberta a especialização em arquitetura, responsável pela formação de engenheiros-arquitetos, por interveniência do arquiteto Ramos de Azevedo (1851-1928). Também em 1895, foi criada a Escola de Engenharia do *Mackenzie College*, mas a formação de engenheiros-arquitetos ocorreu, somente, a partir de 1917, sob a orientação do arquiteto Christiano Stockler das Neves (1889-1982). Escolas e arquitetos fundamentais para a realização do progresso urbano,

[23] LEVY, Alexandre. Ettore Bosio. *Correio Paulistano*, São Paulo, 13/06/1890, p.2. Apud TUMA, Said. *O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade*. Dissertação. São Paulo: ECA, 2008.

tão almejado, suscetível da promoção da cidade internacional, na qual se transfigurava[24].

O arquiteto Ramos de Azevedo, paulistano, graduado em arquitetura pela *École Spéciale Du Genie Civil et des Arts et Manufactures*, da Universidade de Gand, na Bélgica, foi um dos grandes empreendedores dessas transformações urbanas. Após o retorno ao Brasil e o início da carreira em Campinas e região, onde desenvolveu e coordenou importantes obras, como a conclusão da Matriz campineira, o arquiteto se fixou em São Paulo para a realização de obras de modernização do Paço Municipal, localizado no largo Municipal (atual Praça João Mendes), e em seguida pelas obras do Palácio Provincial, no Pátio do Colégio, e outros edifícios administrativos que marcaram uma nova paisagem progressista. Empreendedor ativíssimo, logo fundou o "Escritório Técnico Ramos de Azevedo", que se tornaria a maior construtora do Estado, e diversificou seus negócios empresariais, desde o comércio e importação de materiais de construção até uma indústria de exploração de madeira. No escritório abrigou muitos profissionais, arquitetos, engenheiros e projetistas, que forjaram a nova fisionomia paulistana – Domiziano Rossi, Victor Dubugras e Ricardo Severo, os principais e responsáveis por desdobramentos posteriores, nesta história.

Professor da Politécnica, assumindo sua direção entre 1917 e 1928, ano de seu falecimento e após exercer, por longo tempo, o cargo de vice-diretor, assumiu, ainda, a direção do "Liceu de Artes e Ofícios" a partir de 1895. Responsável pela construção de inúmeras residências burguesas e pela grande maioria dos principais monumentos da cidade, sua obra mais famosa foi o Teatro Municipal, inaugurado em 1911, o que complementou, como equipamento urbano fundamental, a inserção de São Paulo no circuito artístico internacional. Decisivamente, seu escritório e construtora, os profissionais aí acolhidos e outros ligados por laços familiares ou de amizade, as escolas que dirigiu, suas empresas, Ramos de Azevedo foi o principal expoente a legar o aspecto eclético, internacional, de uma cidade que se pretendia, metropolitana e cosmopolita. O Ecletismo, enquanto profusão de estilos históricos e exóticos, continuaria a vigorar, no gosto geral, ainda por muito tempo. O grosso das construções realizadas na cidade até o início da década de 1950 continuou a se fazer à moda eclética. E isto é fundamental para podermos compreender o aparecimento, desde o pipocar inconsistente, até os eventos polêmicos, de outras correntes estéticas, inevitavelmente, vinculadas às experimentações desenvolvidas na Europa, pelo intenso contato e trânsito de idéias, a se proliferar no Brasil, a partir dos princípios do século XX, mas nem por isso, defasados das manifestações européias.

[24] A Tese publicada da professora Sylvia Ficher esclarece em pormenores o processo de formação da Escola Politécnica de São Paulo, até a separação do curso de Engenheiro-Arquiteto para a criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, seus professores e alunos por ela graduados:
FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 2005.



**Figura 25**: a sala de espetáculos do Teatro Municipal de São Paulo, conforme sua configuração original, logo após sua inauguração em 1911. Um dos grandes teatros de ópera, na época.
Fonte: *Revista Projeto*, n.112, julho de 1988, p.57.

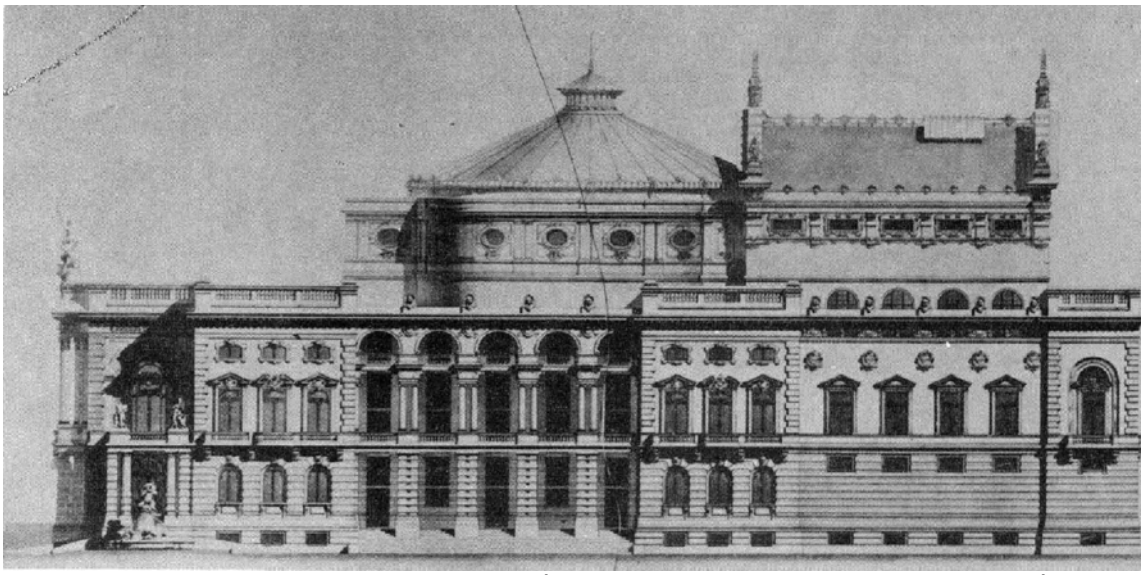


**Figura 26**: fachada lateral do Teatro Municipal, cópia do projeto original desenvolvido no Escritório Técnico Ramos de Azevedo.
Fonte: *Revista Projeto*, n.112, julho de 1988, p.58.

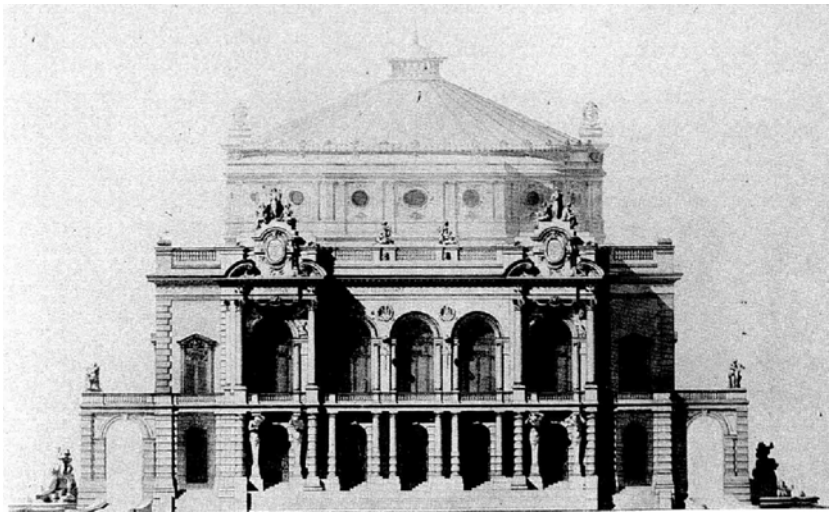


**Figura 27**: fachada principal do Teatro Municipal, cópia do projeto original desenvolvido no Escritório Técnico Ramos de Azevedo. Apesar de seguir a volumetria instaurada pelo *Opéra* de Paris, de Garnier, este projeto mantém uma linha compositiva uniforme e sóbria, muito característica do comedimento arquitetural de Ramos de Azevedo, sem cair em exageros formais ou ornamentais.
Fonte: *Revista Projeto*, n.112, julho de 1988, p.58.



**Figura 28**: o arquiteto Ramos de Azevedo.
Fonte: http://www.poli.usp.br/Organizacao/Historia/Diretores/Ramos_Azevedo.asp.

Por conseguinte, para se compreender o sentido e as ações de renovação estética do gosto geral que, de algum modo, desencadearam a consolidação daquilo que se costuma denominar, modernismo, ou arquitetura moderna, ou arquitetura modernista, no Brasil, será necessário entender a ação prática e a difusão, quase pedagógica, no contexto de uma concepção de mundo internacionalizada, que presidia os anseios locais e nacionais, no caso paulistano, de três arquitetos estrangeiros, tornados brasileiros: Carlos Ekman, Victor Dubugras e Ricardo Severo.

São Paulo recebeu, entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, um número considerável de imigrantes estrangeiros. A grande maioria se destinou ao trabalho no campo, nos cafezais; outra boa parcela se direcionou às cidades se ocupando no comércio e na construção civil. Um pequeno número deste contingente era de profissionais liberais – médicos, dentistas, engenheiros, arquitetos – porém, proporcionalmente ao número de profissionais locais, os estrangeiros passaram a constituir um grupo expressivo neste contexto urbano. O mesmo fenômeno ocorreu, logicamente, em todo o país urbanizado. O Rio de Janeiro, capital federal, acolheu muitos destes profissionais. Salvador, Recife, Belém do Pará, Porto Alegre, a novíssima Belo Horizonte, todas as grandes cidades brasileiras apresentaram uma contribuição substancial dessa gente qualificada que por aqui aportou e se radicou; mas é forçoso dizer que, pelo capital circulante e a melhor expectativa de crescimento, o Estado de São Paulo teve uma proeminência, evidente e essencial, nesse quadro, para o alcance, em prazo relativamente curto, do *status* metropolitano e cosmopolita. Na área da construção, tais profissionais, fosse nas escolas como professores ou nos escritórios e construtoras, exerceram um papel fundamental para a difusão e realização de uma arquitetura "moderna", tal e qual se fazia na Europa ou na América do Norte. E ainda, por um entrelaçamento de relações pessoais, familiares e profissionais, os estrangeiros se imiscuíram, de certo modo, para formar sociedades e grupos de trabalho, sólidos e consistentes, responsáveis pela produção de uma arquitetura de qualidade, reconhecida internacionalmente, assim como, pela introdução de novas correntes

estéticas, menos acadêmicas, e até mesmo pelo despertar de uma procura dos elementos nacionais capazes de concretizar um estilo brasileiro.

Um deles, o arquiteto sueco, Karl Wilhem Ekman (1866-1940), chegado a São Paulo em 1894 depois de passar por Nova York, Buenos Aires e Rio de Janeiro, casou-se com moça da sociedade paulistana e montou escritório em conjunto com um amigo, o arquiteto alemão, Augusto Fried. Naturalizou-se brasileiro assumindo o nome, Carlos Ekman. Foi responsável pela construção de edifícios notáveis, ímpares e inéditos. Vinculado a corrente *Art-Nouveau*, o arquiteto introduziu aqui este movimento artístico, pouco reproduzido, mas muito repercutido no meio intelectual. Os principais projetos desenvolvidos por Ekman foram o Teatro São José, inaugurado em 1909, e localizado em frente ao Teatro Municipal, e a Escola de Comércio, no Largo São Francisco, em 1908. Contudo, realizou uma série de projetos residenciais para a elite cafeeira, de grande e inusitada qualidade estética, dentre os quais, um dos únicos remanescentes foi a Vila Penteado, residência do fazendeiro e industrial, Antonio Álvarez Penteado, em 1902, que abrigou o início da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, por ordem expressa da própria família, que procedeu a doação do imóvel à universidade, na década de 1940. De um modo discreto, mas firme, Ekman legou às inquietações intelectuais dos paulistanos, o gosto pela novidade, pelo discernimento entre luxo e exagero.

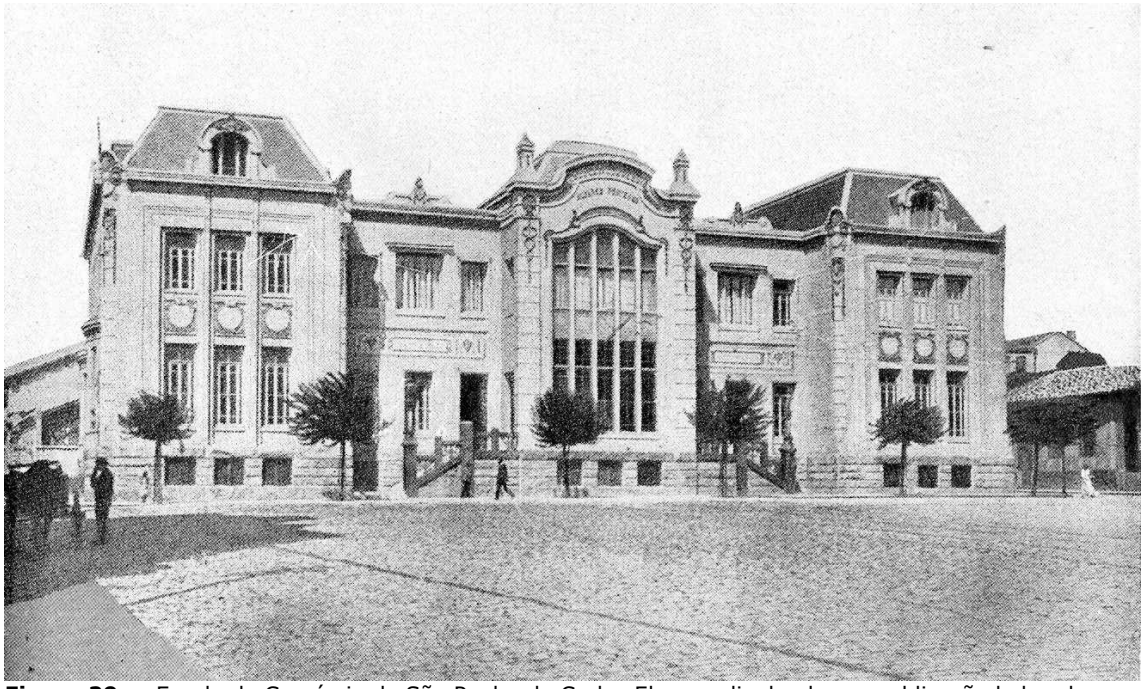


**Figura 29**: a Escola de Comércio de São Paulo, de Carlos Ekman, divulgado em publicação belga de 1914.
Fonte: *L'Etat de São Paulo: renseignements utiles*. Bruxelas: Laporte & Dosse, 1914, p.151.

O arquiteto francês Victor Dubugras (1868-1933), criado na Argentina onde teria aprendido o ofício da arquitetura no escritório do arquiteto italiano Francesco Tamburini, autor do projeto do Teatro Colón de Buenos Aires. Após a morte do mestre, Dubugras transferiu-se para São Paulo, em 1891, e trabalhou, nos anos seguintes, como funcionário do Banco União e do Departamento de Obras Públicas. Em 1894 foi convidado a ministrar a disciplina de "Desenho sobre Trabalhos Gráficos" na Escola Politécnica de São Paulo. Em 1898 abriu um escritório de arquitetura e iniciou uma

carreira sólida até o final de sua vida, projetando e construindo importantes edifícios em São Paulo e noutras cidades do interior do estado e no Brasil. Em 1906, projetou e construiu a Estação Ferroviária de Mayrink, um dos primeiros edifícios construídos com estrutura mista de ferro e concreto armado (com tela metálica)[25] de caráter moderno, ou seja, sem o recobrimento de elementos ornamentais. Em Paris, em 1904 e 1905, o importante arquiteto francês, Auguste Perret (1874-1954), havia construído dois edifícios em concreto armado, com características protomodernas. O projeto da estação, limpo, claro e forte, mostra um profissional extremamente atento às inovações tecnológicas e estéticas de seu tempo. Porém, Dubugras não foi um arquiteto propagandista, ou difusor de idéias novas, foi, antes de tudo, um experimentador. O conjunto de sua obra indica uma elaboração diversificada e inquieta, sempre pautado por um sentido pleno de organização do espaço arquitetural. Um profissional capaz de atrair, para si, as atenções de jovens estudantes e de conquistar o respeito do público.



**Figura 30**: a Estação de Mayrink (1906), de Victor Dubugras. Volumes puros, linhas arrojadas, ornamentação sumária e um novo sistema construtivo.
Fonte:REIS FILHO, Nestor Goulart. *Victor Dubugras, precursor da arquitetura moderna na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2005, p.32.

[25] Os sistemas construtivos com a utilização de cimento já vinham sendo desenvolvidos desde o início do século XIX e, a partir da década de 1830, desenvolveu-se o uso agregado de pedras e outros componentes originando o concreto. Estabilizada a fabricação do cimento, próximo do que conhecemos hoje, já se experimentava a aplicação de armações de ferro para melhorar a resistência à tração, na década de 1850, daquilo que hoje se denomina, concreto armado. Cf. VASCONCELOS, Augusto Carlos de. *Concreto no Brasil: recordes, realizações, história*. São Paulo: Copiare, 1985.



**Figura 31**: O sistema construtivo em ferro e concreto da Estação de Mayrink.
Fonte: CORREA, Paulo Roberto; PISANI, Maria Augusta Justi. A Estação de Mayrink do arquiteto Victor Dubugras: resgate de um patrimônio arquitetônico. *Arquitextos*, Campinas, n.109, jun de 2009. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq109/arq109_01.asp.



**Figura 32**: prédio da Rue Franklin, Paris (1903), um dos edifícios protomodernos de Auguste Perret.
Fonte:disponível em http://www.paris-architecture.info/PA-027.htm



**Figura 33**: projeto apresentado por Dubugras ao concurso para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Experimentação *Art-Nouveau*.
Fonte:REIS FILHO, Nestor Goulart. *Victor Dubugras, precursor da arquitetura moderna na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2005, p.55.

Português, engenheiro de minas, interessado em arqueologia e defensor das relações luso-brasileiras, Ricardo Severo (1869-1940) foi o primeiro profissional a articular, intelectual e construtivamente, a criação de um estilo nacional, na arquitetura. Emigrado ao Brasil em 1891 após participar de um manifesto republicano no Porto, em 1893, casou-se com Francisca Santos Dumont, irmã de Alberto Santos Dumont (1873-1932) e filha do rico fazendeiro, Henrique Dumont. Intelectual atuante, colaborador da "Revista Portugália", investigador arqueológico, Severo foi um profissional múltiplo e extremamente competente no que fez. Em 1908 associou-se ao Escritório Técnico Ramos de Azevedo e cultivou profunda amizade com o sócio, o tendo sucedido na direção do "Liceu de Artes e Ofícios" a partir de 1928. Filiou-se, em 1911, ao "Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo" (IHGSP), onde desenvolveu uma atuação efetiva e participou da criação da "Revista do Brasil", em 1916[26]. Além dos inúmeros projetos e obras edificadas, destacou-se como um dos primeiros arquitetos a historiar a arquitetura no Brasil; em suas conferências e artigos publicados em periódicos, propôs, veementemente, a instauração de um estilo arquitetônico que teve como princípio, a forma e a concepção, da arquitetura feita pelos portugueses, no Brasil que, sob a chancela positivista tainiana, adquiria a nacionalidade brasileira, pois o meio natural, transformado pelos elementos étnicos, dos negros e índios, agenciados pelo branco português, teria resultado numa manifestação artística puramente nacional. Este discurso incendiou o meio intelectual, paulista e brasileiro. Indubitavelmente, aqui teve início um processo, moderno, de afirmação, senão da construção de uma identidade cultural do Brasil.

Entretanto, tal perquirição não foi exclusiva e muito menos uma animação específica de brasileiros. Uma grande inquietação tomou conta do mundo, neste período, quando tonificou a Primeira Guerra Mundial. Este, enquanto um primeiro conflito armado de caráter multinacional, numa disputa bi-lateral de interesses supranacionais, deitou todos os países constituídos, os destituídos e os reconfigurados, diante de um problema, já anteriormente manifesto, das soberanias nacionais e de sua afiança. Asseverar as autonomias nacionais parece ter se tornado a tônica redargüida à Bela Época. Destarte, é contraproducente focar o princípio de tal processo de afirmação das nacionalidades em pressupostos, excludentemente domésticos, e o próprio desencadeamento da instauração republicana, no Brasil, pode ser entendido como um desdobramento de situações conjunturais mais amplas. Do mesmo modo é mister entender, senão investigar o percurso, do discurso intelectual e da ação artística, num país de cidades internacionalizadas, no âmbito fendido dessa envolvência.

Diversos países, americanos, africanos, asiáticos e europeus apresentaram, concomitantemente, a insurgência de movimentos estéticos, nos variados campos artísticos, fundamentados na procura de elementos típicos de caracteres nacionais, regionais e locais. E o termo "tipo" não brota por acaso, nesta interpretação, tanto quanto o sopro do filósofo francês, Hippolyte Taine, paira sobre tais movimentos, e os afeiçoa. A arte, nesse sentido, se fez como um dos principais instrumentos de construção e propagação das afirmações pátrias, e é forçoso reconhecer que, segundo Taine, a arte se equiparava à ciência e, portanto, sujeita aos mesmos

[26] MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2005.

procedimentos de dissecação, classificação e síntese, próprios da constituição científica cartesiana que, então, vigorava. O tipo apresentava-se como o elemento dissecável, dissociável e reconfigurável, por meio do artifício da composição; tipos variáveis e classificáveis conforme sua capacidade, mais profunda, de ostentar a expressão mais segura de um sentimento identitário.

Assim, segundo o pensamento tainiano, a obra de arte, como manifestação da capacidade racional do homem, e que compõe um sistema maior e mais complexo de manifestações, como a religião, a filosofia, a composição social, a economia, constitui-se como instrumento bastante eficaz, tanto de afirmação quanto de apreensão dos reais valores de determinada sociedade ou de um povo, ou nação. A arte, como as demais manifestações humanas, permite ao homem mostrar e, ao mesmo tempo, reconhecer os valores mais profundos que o cercam. A leitura de uma obra de arte, entendida aqui como um processo de análise cartesiana, permite a identificação de seu real caráter. Se esse caráter se funda em bases instáveis, superficiais, nos valores mais efêmeros e passageiros, a obra não perdura, não há consistência de permanência; logo será esquecida. Pelo contrário, se ela se fundamentar nos valores mais profundos de uma sociedade, o seu caráter terá consistência e permanecerá, não como representação, mas como a real presença de seus valores mais particulares.[27]

No Brasil, Ricardo Severo foi o primeiro a reivindicar um caráter nacional para a arquitetura. O mesmo acontecia nos demais campos artísticos – na literatura, nas artes plásticas, na música. Heitor Villa-Lobos (1887-1959), jovem compositor brasileiro, iniciou na década de 1910, após um período de assimilação e produção de boa música "universal", uma busca obstinada por elementos folclóricos presentes na cultura popular, os traços mais notáveis aptos a criar uma música, peculiarmente, brasileira. Em 1914, criou as "Danças características africanas", baseado nos ritmos de batuque dos negros brasileiros e, em 1917, compôs suas primeiras obras de caráter nacionalista, os bailados "Uirapuru" e "Amazonas"[28]. De temperamento vigoroso, o compositor logo se tornou pungente defensor de uma música e uma arte, tipicamente, pátrias.

Do mesmo modo, o movimento Neocolonial, empreendido nos idos da década de 1910, e alavancado pela presença incisiva de Ricardo Severo, em São Paulo que, munido de algum conhecimento histórico e científico e, lastreado pelo reconhecimento público de uma atuação profissional e intelectual, construiu as bases, em palestras, publicações e projetos, de uma corrente estética que propunha a recuperação de uma tradição construtiva, colonial e barroca, como forma de constituir um estilo "verdadeiramente" nacional, na arquitetura. Em 1911, Severo proferiu uma palestra, ao tomar posse como membro do IHGSP, intitulada "Culto à Tradição" e, em 1914, na Sociedade de Cultura Artística proferiu outra, retumbante, denominada "A arte tradicional no Brasil", ambas publicadas pelo próprio IHGSP e pelo jornal "O Estado de São Paulo". Em 31 de março de 1916, Severo foi convidado, pelo Grêmio Politécnico, a proferir palestra: "A arte tradicional no Brasil: da Architectura.", sendo publicada pela recém

[27] Ver em Anexos o texto complementar: "Da concepção científica da História e de seu método na arte: Hippolyte Adolphe Taine."
[28] ELLMERICH, Luis. *História da música*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1977, pp.27-36.

criada "Revista do Brasil". Tal conjunto de textos se tornou no epicentro teórico das formulações nacionalistas que se desenhavam na época.

Segundo Severo, a constituição precisa de um caráter nacional transitava entre dois conceitos básicos: meio e tipo. Meio entendido como o conjunto das condições naturais de clima, relevo, fauna e flora, e de suas condições sociais; o tipo, como o traço particular, dissociável e classificável, de um todo. O meio encontrado no Brasil pelos portugueses, desde o descobrimento, rude e imberbe, teria a capacidade e o poder de alterar um modelo estabelecido, em outra realidade e situação, para uma nova forma, distinta da anterior, apesar de filiada a ela. Essa nova forma engendraria uma nova concepção que, por sua vez, geraria outros objetos artísticos, que não mais representariam seus modelos originais, mas seriam as mais puras expressões de outro caráter, forjados por outro meio, físico e social, uma nova tradição numa outra realidade, local, regional. Evidentemente, um meio exuberante e hostil, envolvente e selvagem, ríspido e exaustivo, que implica numa luta diária e permanente pela sobrevivência, não poderia ter gerado os monumentos flamejantes das culturas eruditas e sedimentadas, mas nem por isso deixou de criar objetos artísticos de grande valor, pois são eles a expressão dessas dificuldades, dessa labuta, desse esforço de superação.

O tipo, modificado pelo meio, fornece ainda a Severo os fundamentos para a composição de sua história da arquitetura tradicional no Brasil: a classificação tipológica. É o estudo tipológico que permite ao autor a construção de um entendimento contemporâneo da evolução da arquitetura brasileira. Do mesmo modo é essa mesma construção o elemento que possibilita a amarração dessa linha de pensamento: o tipo modificado como a expressão sincera de sua época, em sua acepção evolutiva e tradicional, portanto, autêntica, e passível de classificação pela reprodução, em vários exemplares de uma série, do caráter notável de seu meio, de seu povo, de uma nação.

Foram, justamente, tais formulações que permitiram à historiografia posterior, de um lado proporcionar juízos de valor às manifestações da arquitetura colonial no Brasil, e de outro, entendê-las enquanto a mais pura e sincera expressão da nacionalidade. O tipo europeu, originário numa cultura erudita, foi devidamente modificado pelo meio de outro lugar, numa situação diversa e adversa, pelo homem que, também de origem européia, havia se modificado pela terra nova: era um outro homem a fazer uma outra arte, brasileira, embora sua origem fosse a garantia de sua tradicionalidade. Nesse sentido, o tipo original se adapta ao meio onde se encontra, que o transforma, gerando um objeto outro, que não é mais o modelo nem uma simples cópia, mal feita, na verdade se torna o tipo plenamente adaptado, íntegro e são, a expressar outro caráter que, neste caso, se encontra na raiz da nacionalidade, e à arte, assim adaptada, cabe a expressão desse caráter profundo, do traço mais representativo do meio, que se deseja uma nação. Aos arquitetos e intelectuais modernos, incluídos aqui os neocoloniais e modernistas, esta foi a fórmula mais segura e indelével para a construção de um sentido de arquitetura brasileira, ou na mesma medida, de uma história da arquitetura brasileira, de um lado, autêntica, de outro, tradicional.

Há um exemplo onde é possível avaliar tal formulação de modo bastante nítido, representado pela reconstrução da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Obra sob responsabilidade do arquiteto português, em 1930. Um edifício levantado em meados do século XVII, de taipa-de-pilão, que abrigava o Convento dos franciscanos, onde se instalou, em 1827, a Faculdade de Direito de São Paulo, uma das principais instituições de ensino superior no Brasil, durante o século XIX. Ainda no final deste século, o velho edifício passou por reformas de modernização que o transformou num prédio neoclássico e, posteriormente, na década de 1930, quando o "estilo neocolonial" já era, veementemente, questionado, o edifício foi demolido para dar lugar a um pastiche, como foi definido pela crítica da época: simulação histórica, que evidencia a fragilidade do Neocolonial enquanto movimento estético consistentemente arraigado na tradição.[29] Mas que triunfaria entre as décadas de 1910 e 1930, despertando uma legião de defensores e um batalhão de detratores.



**Figura 34**: a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em 1862. Edificações coloniais autênticas, remanescentes dos séculos XVII e XVIII. Fonte: MAGOSSI, Eduardo; LUQUET, Mara; PESSOA, Jalber. *São Paulo Relembrada: Militão um Novo Álbum Comparativo*. São Paulo: BM&F, 2003, p.145.




**Figura 35**: o mesmo edifício já "modernizado" no final do século XIX. Fonte:disponível em http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Faculdade_direitoSP2.jpg

[29] Cf. MARTINS, Ana Luiza; BARBUY, Heloisa. *Arcadas: história da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco 1827-1997*. São Paulo: Alternativa, 1998.



**Figura 36**: a nova sede da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, por Ricardo Severo, na década de 1940. O Neocolonial como a recriação de um passado inexistente.
Fonte:disponível em http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Faculdade_direitoSP1.jpg.

Ainda por volta de 1914, recém chegado de Paris onde houvera estudado pintura, o jovem artista José Wasth Rodrigues (1891-1957), se interessou pela arquitetura colonial e se empreendeu, estimulado por Severo, em viagens de recolhimento de registros arquitetônicos, de detalhes ornamentais e decorativos, e de mobiliário, pelas antigas cidades mineiras, logo se vinculando ao grupo modernista paulista. O extenso trabalho que desenvolveu de registro, em desenhos e aquarelas, dos elementos ornamentais, detalhes construtivos e da composição urbana das velhas cidades de arquitetura barroca, das Minas Gerais, e mesmo o resgate dos aspectos coloniais da São Paulo oitocentista, logo se tornaram em manuais de elementos arquiteturais a serem aplicados na composição dos edifícios neocoloniais. Também foi o autor e difusor de uma série de pinturas "históricas", retratando a vida urbana paulistana, nos séculos XVII e XVIII, recriando a paisagem local com base em pesquisas documentais, estilo já praticado, competentemente, pelo artista e historiador, Benedito Calixto (1853-1927).



**Figura 37**: a Rua Direita. Aquarelas de Wasth Rodrigues baseadas em fotografias da São Paulo do século XIX, feitas pelo fotógrafo Militão de Azevedo.
Fonte: Divisão de Artes Plásticas. *Acervo da Pinacoteca Municipal*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1996. p. 58.



**Figura 38**: o Largo da Sé de São Paulo.
Fonte: Divisão de Artes Plásticas. *Acervo da Pinacoteca Municipal*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1996. p. 56.



**Figura 39**: a Igreja do Rosário.
Fonte: Divisão de Artes Plásticas. *Acervo da Pinacoteca Municipal*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1996. p. 57.



**Figura 40**: a Igreja de Santo Antônio.
Fonte: Divisão de Artes Plásticas. *Acervo da Pinacoteca Municipal*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1996. p. 59.



**Figura 41**: as arcadas do velho edifício da Faculdade de Direito de São Paulo.
Fonte: Divisão de Artes Plásticas. *Acervo da Pinacoteca Municipal*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1996. p. 57.



**Figura 42**: reconstituição do antigo Paço Municipal, no século XVII.
Fonte: Divisão de Artes Plásticas. *Acervo da Pinacoteca Municipal*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1996. p. 58.

No Rio de Janeiro, o médico pernambucano, feito crítico e historiador de arte brasileira, José Marianno Carneiro da Cunha Filho (1881-1946), instigado pelas idéias de Ricardo Severo, se empreendeu a lutar pela causa de um estilo nacional de arquitetura, estimulando e patrocinando o registro de formas e tipos do barroco colonial, a fim de constituir um repertório modelar do novo estilo. Promotor, difusor e eterno defensor do neocolonial, Marianno foi um dos fundadores do Instituto Brasileiro de Arquitetos (1921) e exerceu, entre 1926 e 1930, o cargo de Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, pessoa de grande influência política que teria papel fundamental nos desdobramentos estéticos da arquitetura no Brasil, principalmente, quando se antepôs ao desenrolar do movimento modernista.

Paralelamente, a partir dos finais da década de 1910, verificou-se um transcurso concomitante entre o movimento neocolonial e outra ação estética que começava a tomar forma, o modernismo. A palavra 'moderno' teve, até então, seu significado muito próximo das concepções progressistas, em todos os aspectos da vida social urbana; moderno equivalia a progresso, ao aparelhamento material e intelectual com as novidades tecnológicas e científicas, notadamente eurocêntricas, como uma evolução natural do novo homem. A partir de certo ponto, ao 'moderno' se agregou uma radicalidade que preteria a continuidade linear do progresso; moderno também passou a significar o novo, o inédito, firmado na liberdade conquistada em detrimento e abandono das regras vigentes, dos modelos anacrônicos, das falsas idealizações grandiloqüentes, do academicismo. E, por muito tempo, as duas acepções percorreram juntas, eqüidistantes, mas imbricadas e próximas, sempre em choques e conflitos, seu caminho.

Primeiro momento desse embate pode ser exemplificado na figura de duas personagens de destaque na cultura brasileira: os escritores José Bento Renato Monteiro Lobato (1882-1948) e Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945). Ambos estabeleceram uma relação tensa, de respeito, sem reverência, de embate, de admiração velada, nem sempre recíproca, contudo fundamentais para a formação de um consistente meio intelectual, paulista e brasileiro. Detendo-nos, sem profusão, no retalho específico desse trabalho, ambos foram ferrenhos defensores da necessidade de modernização de uma arquitetura brasileira, porém em distintas vertentes. Um apoiou, incondicionalmente, o movimento neocolonial, o outro, o esteou com reservas, até paulatinamente acreditar na possibilidade de uma arquitetura nova, feita de engenho e arte, racionalista e sensível aos anseios da cultura nacional, radicada nas manifestações populares.

Ambos cogitaram a modernidade artística do país. Denunciaram o atraso do Brasil perante o mundo em transformação. Atacaram uma indolente inércia política dos governos. Condenaram a cópia de modelos estéticos, nos campos artísticos. E o espírito empreendedor de Lobato sempre o impeliu a pelejas nos campos político e econômico. Incisivamente, instauraram uma forte crítica às instituições vigentes. E não é admissível cominar somente a ambos um esforço crítico da intelectualidade brasileira da época. Muito se criticava, se ironizava, se denunciava e se cobrava. Mas o mote que os destacou foi a ação, sobre os descompassos, que empreenderam; Lobato, como empresário; Andrade, como educador. Aí reside algum traço distintivo

destes escritores que propuseram, se engajaram e realizaram a modernização.

É forçoso assinalar que o atraso do país, sempre referido em suas críticas, não se apresenta de uma maneira tão clara e simples como se percebe em primeira mirada; e certamente, a compreensão deste problema passa pelo entendimento conjuntural de uma civilização afrontada por uma grande guerra multinacional, por outra série de conflitos, diplomáticos e armados, que vieram à tona em muitos lugares diferentes, por interesses e questões múltiplas, o que confere um grau de complexidade a qualquer tentativa de estabelecer uma cognição mais precisa de tal problemática, que não cabe aqui. Entretanto, é cogente apontar algumas hipóteses que nos permita uma percepção mais arrazoada sobre a ferrenha palavra desses autores. A primeira, latente, foi o crescente nacionalismo que, desde o início do século XX, inflamava os ânimos dos povos e etnias européias. A segunda, o redesenho das fronteiras, limites e nacionalidades dos países europeus e demais zonas de conflito. A terceira, uma constatação, o principal campo de batalha foi a Europa, o chamado *velho-mundo*, o lugar da alta cultura, por excelência, guarida dos modelos mais estáveis e perenes, em todos os campos do conhecimento humano; continente descurado no pós-guerra. A quarta, uma possibilidade interpretativa, o deslocamento, ou melhor, a consolidação de outro eixo de referência mundial, como conseqüência da própria guerra, nos Estados Unidos da América.

Outro fator nodal para podermos argüir, em esfera mais ampla, a crítica dos intelectuais, e partindo mesmo de suas indagações sempre incisivas, é a necessidade que sentimos em contornar, das inferências e assertivas, presentes nesse julgamento. E a principal delas se refere à contínua proclamação do atraso estético do país. Como já se disse, as cidades brasileiras e suas instituições se encontravam plenamente conectadas ao sistema internacional, e sofriam sua constante influência. O apelo nacionalista. O consumismo. A inclinação ao gosto e à moda. O esnobismo. O academicismo. E, também, a liça pela liberdade expressiva da arte.

A Europa foi assolada por uma vaga de sedição nos meios artísticos; sedição prontamente antiacadêmica, pois as regras ditadas pelas academias eram retumbantes, sentenciavam a moda. Era o crivo, reconhecido por todos, capaz de gabaritar ou inabilitar qualquer artista. E, já nessa época, não se propugnavam os estilos históricos, se imputavam as escolas e as correntes estéticas consagradas, sem muito apego por sua origem. Desse modo, proliferaram inúmeros focos de "rebeldia", ao qual se denominavam, movimentos de vanguarda. Eram muitos: impressionismo, expressionismo, *jugendstil*, secessão vienense, fauvismo, *art-nouveau*, simbolismo, construtivismo, cubismo, futurismo, modernismo[30], para citar somente os mais importantes e que ecos fizeram, no Brasil. Como já visto no exemplo sobre música, também nas letras e artes plásticas se produzia obras de qualidade, acadêmica ou não, com um diferencial na gradação da rigidez institucional. De algum modo, tudo o que se fazia era aceito com serena tranqüilidade, ao menos veladamente. Contudo, o descrédito europeu engendrado pela guerra marcaria, profundamente, essa complacência e deixaria uma nuvem de desconfiança sobre este universalismo artístico.

[30] DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

Quiçá, o momento mais evidente dessa complacência velada possa ser exemplificado pelas reações inflamadas despertadas, nos meios intelectuais e no público, quando da segunda exposição da artista paulistana Anita Malfatti (1889-1964). Em 1917, recém chegada de uma temporada de estudos nos Estados Unidos, onde conviveu com professores e artistas europeus refugiados da guerra, organizou uma exposição de seus novos trabalhos, todos impregnados de uma aura vanguardista e circunspectos por seus traços fortes e marcantes, de grande expressividade artística. Mesmo entristecida com a reação decepcionada de sua família, a pintora de 28 anos de idade, resolveu enfrentar tal desafio[31]. A exposição ficou aberta entre os meses de dezembro de 1917 e janeiro de 1918 e, tudo corria complacentemente, quando Monteiro Lobato[32] publicou uma crítica arrebatada sobre as obras apresentadas por Anita, com ampla repercussão pública, quando diversos compradores chegaram a devolver, revoltados, suas pinturas. O escritor redargüiu os movimentos de vanguarda, com franca reprovação:

> Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e "tutti quanti" não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma, – caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma idéia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador. A fisionomia de quem sai de uma dessas exposições é das mais sugestivas, nenhuma impressão de prazer, ou de beleza denunciam as caras; em todas, porém, se lê o desapontamento de quem está incerto, duvidosos de si próprio e dos outros, incapaz de raciocinar, e muito desconfiado de que o mistificam habilmente.[33]

Pertinaz, Lobato tenha sido, talvez, a pessoa mais lúcida a refletir sobre a sensação geral, impactante, dos movimentos de vanguarda. A comparação com a caricatura, que bem conhecia, entendida como a deformação do objeto, ou o ressalto das pequenas anomalias fisionômicas a fim de gerar a ironia, o riso, e muitas vezes o escárnio; sensações que transitam entre a diversão e a ira. É de muita perspicácia o reconhecimento de que essa arte nova não se propunha à contemplação estética, ao belo clássico, e ao regozijo espiritual. Observar, mesmo em desacordo, a forte expressividade inquietante e angustiada de uma arte que colidia com o gosto geral, residuário das academias; atônito.

> Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude. As medidas de proporção e equilíbrio, na forma ou na cor, decorrem do que chamamos sentir. Quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões cerebrais, nós "sentimos"; para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em "panne" por virtude de alguma grave lesão. Enquanto a percepção sensorial se fizer normalmente no homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá "sentir" senão um gato, e é falsa a "interpretação" que do bichano fizer um totó, um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes.[34]

---

[31] ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
[32] Sobre a trajetória empresarial e intelectual de Monteiro Lobato a frente da *Revista do Brasil*, cf. LUCA, Tania Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. – (Prismas).
[33] LOBATO, Monteiro. A propósito da exposição Malfatti. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20/12/1917. Apud BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*. São Paulo: IEB, 1971, p.46.
[34] Idem, p.45.

Reconheceu, de modo aviltante, a concorrência de um novo ponto de vista sobre as coisas, e o despreparo desse tempo para a compreensão de outro olhar estético. Irônico é claro. Contudo, atilado em constatar que o que se colocava em xeque era uma mudança de postura, diante de uma arte "rebelde", insana, delirante, mas vigorosa. E da pintura de Anita não cabe qualquer rotulação entre as escolas vigentes, não chega a ser cubista, traz muito do expressionismo, mas tem um colorido intenso, fruto das pesquisas e dos anseios da própria pintora; era uma arte instigadora, que beirava à provocação e, nesse ponto, se afeiçoava a excitação vanguardista. Tal conflito, aqui esboçado, perduraria ainda por várias décadas, sempre cogitando, tensamente, a probidade do ornamento enquanto componente dignificador, decoroso, da obra de arte, e da arquitetura.

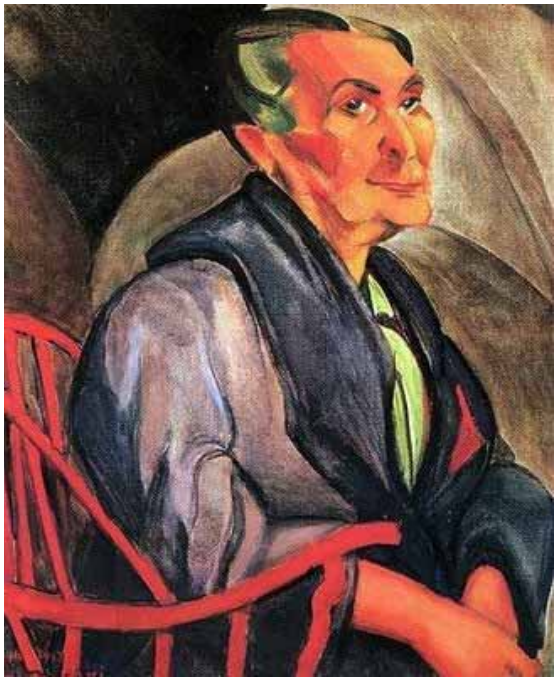


**Figura 43**: Exposição de 1917, "Mulher de cabelos verdes", Anita Malfatti, 1916.
Fonte: www.febf.uerj.br/semana_22.html

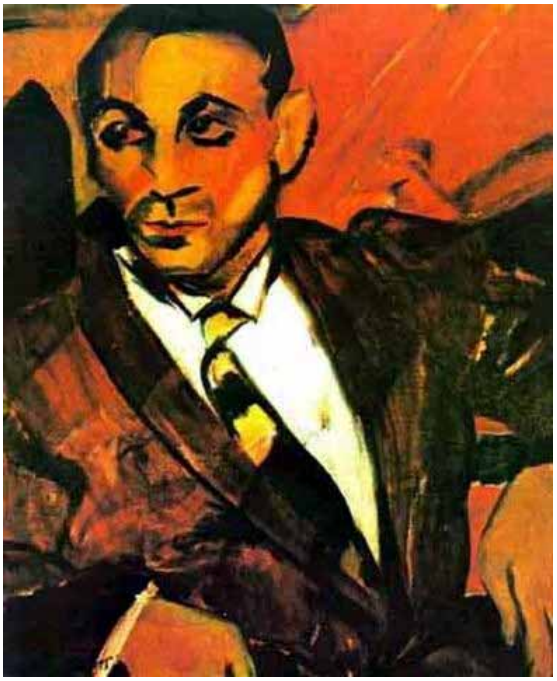


**Figura 44**: Exposição de 1917, "O homem amarelo", Anita Malfatti, 1916.
Fonte: www.febf.uerj.br/semana_22.html

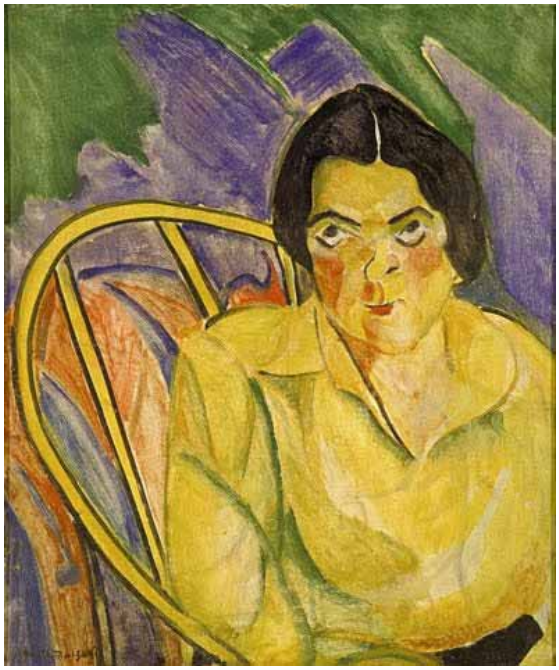


**Figura 45**: Exposição de 1917, "A boba", Anita Malfatti, 1916.
Fonte: www.febf.uerj.br/semana_22.html



**Figura 46**: Exposição de 1917, "A estudante russa", Anita Malfatti, 1915.
Fonte: www.febf.uerj.br/semana_22.html

Monteiro Lobato reuniu, em 1919, uma série de textos de sua autoria, publicados entre 1916 e 1918, dessa crítica afiada contra as instâncias e artistas locais, mas ao mesmo tempo em que buscava explicações e proposições para uma arte renovada sobre o passado a postergar[35]. Diversos destes artigos se referem à arquitetura e à cidade. Era incisivo em relação a reprodução, universalizada, de uma arquitetura que tinha como modelo a França.

> Estilo é a feição peculiar das coisas. Um modo de ser inconfundível. A fisionomia. A cara.
>
> Não ter cara é um mal tamanho que as cidades receosas de criá-la própria importam mascaras alheias para fingir que têm uma. ...
>
> Quando Anatole France andou por cá, mostramos-lhe os nossos monumentos, na certeza de que o homem, pelo menos, entreabriria um centímetro de boca.
>
> Mas o requintado artista só torceu o nariz.
>
> – Já vi isto mil vezes.
>
> – Onde?
>
> – Em toda parte, Europa, Bombaim, Port-Said...
>
> Por gentileza não completou a frase: por toda parte onde o homem desmente Darwin, permanecendo macaco.
>
> De quanto viu só lhe interessaram velhas igrejas. Descobriu nelas uma arte ingênua, porém mais eloqüente que o esperanto arquitetônico da Avenida Paulista.[36]

Em seguida, conclamou ao Liceu de Artes e Ofícios a dar o primeiro passo para uma educação estética efetiva que incidisse desde as classes operárias, pelo saber fazer dos procedimentos artesanais até as classes superiores, responsáveis pela consolidação de uma arte, tipicamente,

[35] Reunião de artigos e crônicas publicadas pelo jornal "O Estado de São Paulo" e pela "Revista do Brasil", entre 1916 e 1919: LOBATO, Monteiro. *Ideas de Géca Tátu*. São Paulo: Revista do Brasil, 1919.
[36] LOBATO, Monteiro. A criação do estilo. A propósito do Liceu de Artes e Ofícios. In LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1948, p.24-25.

brasileira. Falava diretamente ao arquiteto Ramos de Azevedo, seu diretor, e a Ricardo Severo, o mentor desse estilo.

> Ramos e Severo possuem a autoridade moral e o valor necessários para tarefa semelhante.
>
> São homens bandeiras.
>
> Ricardo Severo já se desfraldou. Em conferencia na Sociedade de Cultura Artística, das mais belas pela forma e a mais fecunda em sugestões de quantas ali se leram, plantou o marco de uma renascença.
>
> E foi além.
>
> Transpôs o passo difícil que vai da teoria à realização. Vários palacetes surgem por aí, filhos desse ideal.
>
> Tomou das velhas igrejas as linhas do estilo-colonia, coou-as através do seu temperamento artístico, reviveu-as, deu-lhes elegância e adaptou-as com rara mestria à habitação moderna. Os projetos das casas Julio de Mesquita, Numa de Oliveira e tantas outras valem pelo dealbar dum fulgurante renascimento arquitetônico.[37]

A concepção de belo arquitetural se fundamentava no decoro, nos elementos necessários a dar dignidade ao edifício e, ao mesmo tempo, representar da maneira mais direta, o seu lugar de origem, a sua nacionalidade, enquanto virtude moral e artística.

> O estilo arquitetônico varia conforme o grau de inteligência, compreensão e sentimento artístico de cada povo. Nasce do solo como planta indígena, se o povo é criador e espontâneo como o grego. Na arquitetura helênica nada grita em dissonância com o homem ou com a terra; jamais houve nada tão bem adaptado à paisagem envolvente, à índole da raça, aos seus usos e costumes, às suas necessidades, aos seus sentimentos e ideais. A simplicidade da vida, a formosura do tipo, a acuidade do pensamento, a frugalidade do povo eleito: – tudo sintoniza com a singela nobreza dos seus monumentos.[38]

A arte entendida enquanto fruto do meio e da raça como representação superior das virtudes de um povo. Este o pensamento corrente nos campos intelectuais do mundo evoluído, em progresso permanente. Concepção notadamente moderna, completamente aparelhada com as correntes filosóficas contemporâneas, fundamentadas no positivismo tainiano, pujante e hegemônico, pelo menos até o ribombar do segundo grande conflito mundial. Assim, Lobato e os intelectuais brasileiros partilhavam os mesmos ideais proclamados pelos eixos de referência, Europa e América, sem excluir, logicamente, outras correntes filosóficas antagônicas ao positivismo que se desenrolaram plenamente, no período entre-guerras.

> O valor duma obra d'arte cota-se pelo seu coeficiente de temperamento, cor e vida – os três valores que lhe travam a unidade, promanantes, um do homem, outro do meio, outro do momento. A arte descentrada dessa tripeça de categorias e que tem como fator-homem o "heimatlos" (homem de muitas pátrias, posto em evidência pela guerra); que tem como "terroir" o mundo e como época o Tempo, será uma soberba alcachofra quando o volapuk senhorear o globo: por enquanto, não!
>
> Donde uma confusão lógica: o artista cresce a medida que se nacionaliza. É mister que a obra d'arte denuncie ao mais rápido volver d'olhos a sua origem, como as raças denunciam pelo tipo individual o grupo etnológico.[39]

[37] Idem, p.28-29.
[38] LOBATO, Monteiro. Ainda o estilo. In LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1948, p.38.
[39] LOBATO, Monteiro. Estética oficial. In LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1948, p.46.

Ora, se nem o volapuk, a língua internacional, criada e finada nos finais do século XIX, conseguiu universalizar a comunicação humana, como poderia a uma arte consistente tal pretensão? Era o fundamento que se buscava para as manifestações artísticas humanas, e só o encontraria nas bases nacionais, nas raízes mais profundas de um povo, uma nação. Este foi o potente discurso, contra a universalização cultural, que impregnou todo o meio artístico e intelectual a partir da década de 1910, e que vigeria até os anos cinqüenta. Discurso forte, teoricamente bem argumentado – difícil sucumbir.

> É preciso frisar que o Brasil está no interior, nas serras onde moureja o homem abaçanado pelo sol; nos sertões onde o sertanejo vestido de couro vaqueja; nas cochilas onde se domam poldros; por esses campos rechinantes de carros de boi; nos ermos que sulcam tropas aligeiradas pelo tilintar do cincerro.
>
> Está nas "fazendas de ferro", onde uma metalúrgica semi-barbara revive um passado morto.
>
> Está nas catingas estorricadas pela seca, onde o bochorno cria dramas, angustias e dores inimagináveis à gente litorânea.
>
> Está na palhoça de sapé e barro, está nas vendolas das encruzilhadas, onde, ao calor da pinga, se enredam romances e se liquidam pendengas com argumentos de guatambu chumbado.
>
> É desse filão de aspectos que há de sair o punhado de obras afirmativas da nossa individualidade racial.[40]

E, neste tom irônico e contundente, Lobato mostrava um caminho, o único possível, para uma arte brasileira. E foi com tal ímpeto que o escritor se empenhou, a partir de então, na produção de uma marcante obra na literatura infantil brasileira, prenhe de brasilidade que, sob sua lente, inquiria as origens das desventuras nacionais. Assim, o esforço de modernização do país, que também consistia numa necessidade de reorganizá-lo perante um novo quadro internacional, a se reacomodar após os graves conflitos vividos na década de 1910, em todos os setores, daria o tom a retinir na década seguinte. E nessa pauta se inscrevia o nacionalismo. As vozes a pregá-lo ecoaram com força a ponto de resistir e suster um movimento como o neocolonial, na arquitetura, mas, também, clamavam vigorosas, nos ouvidos daqueles que pretendiam a renovação, a liberdade de ação, e extasia que o modernismo, ainda enquanto movimento artístico internacional, poderia proporcionar. Dilema que, gradativamente, foi se acomodando e se fundindo – modernista e pátrio.

Os anos de 1920 veriam, então, o desenrolar desse embate no campo das artes que, de algum modo, e por situações e motivos diferentes, também se desenvolveu, em todo o país, nos altos e baixos da economia e nos descompassos políticos. Anos que se enredaram entre bombardeios domésticos e o ribombar dos rojões, em festa. Das comemorações do Centenário da Independência do Brasil. Das derrocadas tenentistas e das dissoluções políticas. Para a arquitetura foi um período nodal, de inflexão de sentidos, de paradigmas e do vislumbre, distante, de um horizonte seguro. A "Semana de Arte Moderna" e as construções de uma série de monumentos em comemoração ao centenário da independência, em São Paulo e, no Rio de Janeiro, a "Exposição Internacional do I Centenário da Independência do Brasil", eventos estes balizados em 1922.

[40] Idem, p.50.

Certamente, estimulados pela crítica severa de Lobato sobre as obras de Anita, e pela repercussão inflamada, de público e imprensa, juntou-se um grupo diversificado, de origens, classes e concepções, para se empreender numa batalha estética, contra a complacência; se autodenominavam modernistas, confundidos por algum tempo com futuristas. Em 1922, este grupo organizou uma "Semana de Arte Moderna", encabeçada por Oswald de Andrade (1890-1954) e Mário de Andrade, realizada em três dias alternados no Teatro Municipal de São Paulo. Apresentaram-se vários artistas em espetáculos diversos, de recitais a declamações líricas. O festival teve boa concorrência de público, mas houve muita algazarra, principalmente quando da palestra do poeta Menotti Del Picchia (1892-1988). O foco da festividade parece ter sido a literatura e a poesia, mas a música, a pintura e esculturas, apresentadas e expostas, atraíram e pasmaram a atenção geral. Gerou controvérsias, discussões, contestações. De certo modo, atingiu os objetivos de seus organizadores – movimentar e excitar o meio artístico paulista. O próprio Mario de Andrade falou a propósito, em 1924, à moda de balancete:

> Nesse tempo Malazarte já incutira em nós propósito duma manifestação coletiva. A idéia pertence a Di Cavalcanti. Chegado do Rio nesse 1921 guerreiro, comunicara-me o projeto, bem como a Oswaldo, Anita e outros. Pretendíamos abrir um salão de pintura e escultura, com tarde literárias em que se recitariam versos e conferências. O projeto mal sabia do local grandioso onde breve se realizaria. Sempre adiado. Inexeqüível, pela fraqueza das nossas forças. Graça Aranha chegou do Rio. Quis conhecer-nos. E imaginou então, sem que soubesse do nosso projeto, a Semana de Arte Moderna. Auxiliado por Paulo Prado, René Thiollier e outros, organizou-a. nessa inesquecível Semana, passaram-se em revistas as forças da orientação. Bruta sacudidela nas artes nacionais! Lembremos embora a revolução romântica e a reforma naturalista, recordemos a transição parnasiana: é indiscutível que jamais reviravolta de arte movimentou, apaixonou e enlouqueceu mais a monotonia brasileira que o chamado futurismo. Enchentes de tinta, vulcões de lama, saraivada de calúnias. Muito riso e pouco siso. De ambas as partes.
>
> – A Semana de Arte Moderna foi um triunfo!
>
> – Ainda repetes isso, Malazarte! Maluquice, imprevidência é que foi. Disparatada, sem norma, contraproducente. Confusão e caos em que orientações quase opostas, em vez de convizinharem, libertas umas das outras, se confundiam numa barafunda de estardalhaço. Oh! Semana sem juízo. Desorganizada, prematura. Irritante. Ninguém se entendia. Cada qual pregava uma coisa. Uns pediam liberdade absoluta. Outros não a queriam mais. Catilinárias. O público vinha saber. Mas ninguém se lembrava de ensinar. Os discursos não esclareciam coisa nenhuma. Nem podiam, porque não havia tempo: os programas estavam abarrotados de música. Noções vagas; entusiasmo sincero: ilusão engraçada, ingênua, moça, duma ridiculez formidável. Muitos de nós poderíamos nos queixar do sacrifício que fazíamos, se o sacrifício não fosse geral. A Semana de Arte Moderna não representa nenhum triunfo, como também não quer dizer nenhuma derrota. Foi uma demonstração que não foi. Realizou-se. Cada um seguiu para seu lado, depois. Precipitada. Divertida. Inútil. A fantasia dos acasos fez dela uma data que, creio, não poderá mais ser esquecida na história das artes nacionais. Eis a famosa Semana. A culpa não cabe a ninguém. A culpa é do idealismo brasileiro que mais uma vez manifestou a sua falta de espírito prático. Maior defeito da alma nacional.[41]

Ponderação realista, queira ou não, a Semana foi um estopim; com toda a diversidade que comportava, as vozes dissonantes e o alarido impetuoso de jovens, artistas e burgueses à cata de confusão. Nessa disparidade elegeu o

[41] ANDRADE, Mário de. Crônicas de Malazarte – VII. América Brasileira, Rio de Janeiro, abril de 1924. In BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*. São Paulo: IEB, 1971, p.74-75.

Neocolonial como o estilo moderno de uma arquitetura brasileira. Embora pequena, a sessão de arquitetura, exposta durante o evento foi integrada pelos arquitetos estrangeiros Georg Przyrembel (1885-1956), polonês radicado no Brasil desde 1913 e franco entusiasta da arquitetura colonial do Brasil, e Antonio Garcia Moya (1891-1949), espanhol criado no Brasil. Tal idéia de expressão nacional ganhava mais adeptos.



**Figura 47**: Georg Przyrembel – projetos apresentados na Semana de 22. Convento e Igreja do Carmo, em São Paulo.
Fonte: http://mm19.2it.com.br/welcome.phtml?sec_cod=314

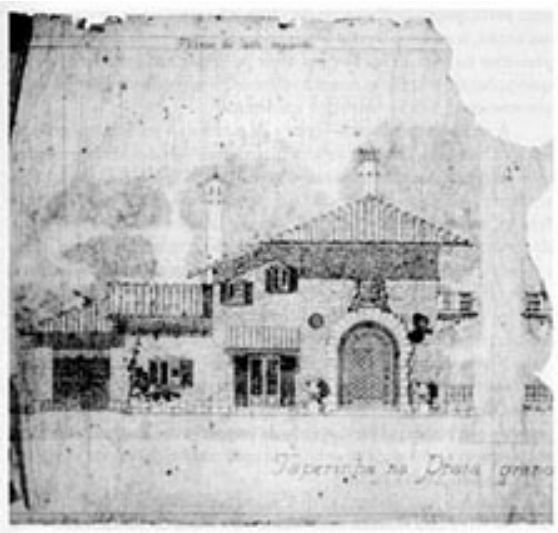


**Figura 48**: casa de veraneio de sua família, a "Taperinha" da Praia Grande.
Fonte: http://mm19.2it.com.br/welcome.phtml?sec_cod=314



**Figura 49**: Estação da São Paulo Railway, de Santos.
Fonte: http://mm19.2it.com.br/welcome.phtml?sec_cod=314

Ainda em São Paulo as comemorações do centenário da independência também motivaram a realização de eventos especiais – oficiais e arquiteturais. Dentre eles valem destaque a conclusão do Monumento da Independência, no bairro do Ipiranga que, apesar de ter suas obras finalizadas somente em 1926, as cerimônias de inauguração já havia ocorrido em 1922, e a construção do conjunto arquitetônico do "Caminho do Mar". Na verdade, foi a primeira rodovia pavimentada em concreto, construída no Brasil, quando já se anunciavam os deslocamentos futuros, do investimento público, em prol do transporte rodoviário[42]. O "Caminho do

[42] Cf. REIS FILHO, Nestor Goulart. *Memória do transporte rodoviário*. São Paulo: CPA, 1990.

Mar", construído provavelmente sobre a antiga "Estrada da Maioridade", aberta na década de 1840 e cruzando trechos da também antiga "Calçada do Lorena", era o prenúncio de uma época, mais moderna, rodoviária, que a anterior, ferroviária[43]. A construção simbólica, atrelada à nova rodovia, era premente. Estava novamente em pauta a transposição da serra do mar, da grande barreira que, historicamente, cingiu o planalto do litoral. Gravitava também a exigência de soluções modernas para o velho problema. Por iniciativa do Governador Washington Luiz, foi contratado o arquiteto Victor Dubugras para a elevação de uma seqüência de monumentos, distribuídos ao longo do trajeto de serra, com a finalidade de proporcionar paradas de descanso e provimento de água, junto às fontes, para os viajantes. Os monumentos foram decorados com azulejos pintados pelo artista, Wasth Rodrigues, já versado nos assuntos da história colonial. As edificações em estilo nacional, de Dubugras, marcaram, incisivamente, a construção de um Brasil moderno, capaz de rever, e se reerguer sobre sua própria história, a refazendo. Ainda vale lembrar que, pouco antes, em 1919, a dupla já havia remodelado a Ladeira da Memória, no mesmo estilo Neocolonial. Arquitetura de circunstância e nada mais apropriado do que uma data pátria para o advento de comemorações monumentalizantes, da própria história.

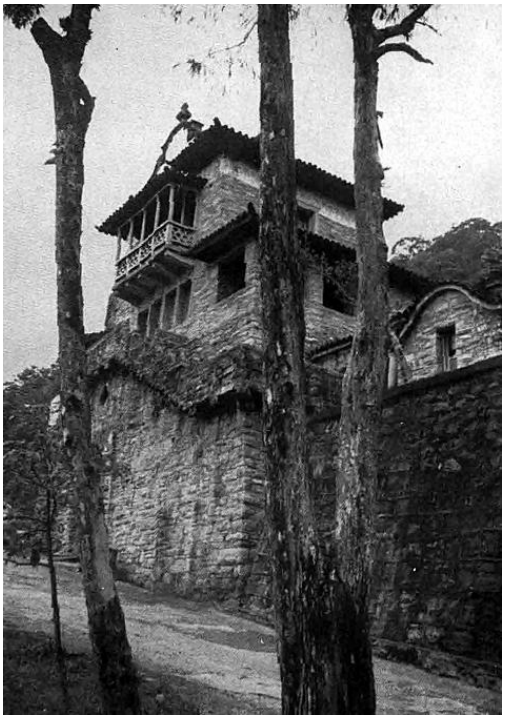


**Figura 50**: Victor Dubugras, Rancho da Maioridade, no Caminho do Mar, 1922.
Fonte: TOLEDO, Benedito Lima de. O caminho do mar. *Revista do I.E.B.*, nº1, São Paulo, 1966.



**Figura 51**: Victor Dubugras, Rancho da Maioridade, no Caminho do Mar, 1922.
Fonte: TOLEDO, Benedito Lima de. O caminho do mar. *Revista do I.E.B.*, nº1, São Paulo, 1966.

[43] Cf. TOLEDO, Benedito Lima de. O caminho do mar. *Revista do I.E.B.*, nº1, São Paulo, 1966.



**Figura 52**: Victor Dubugras, Largo da Memória, 1919.
Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.



**Figura 53**: Victor Dubugras, Largo da Memória, 1919.
Fonte: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

Outro grande evento nacional foi a realização no Rio de Janeiro, capital federal, da "Exposição Internacional do I Centenário da Independência do Brasil", entre os meses de setembro e dezembro de 1922. Nos moldes das antigas feiras mundiais, as grandes vitrines da modernidade no século XIX, ainda realizadas com regularidade e freqüência entre as cidades européias e norte-americanas, até a Segunda Guerra, a feira da independência foi um dos maiores acontecimentos solenes realizados no país, até então. Montada na velha zona portuária da cidade, entre a Praça XV de Novembro e a Ponta do Calabouço seguindo pela praia de Santa Luzia, foram convidados diversos países que construíram seus pavilhões. Cada qual representando, solenemente, instalados em construções monumentais, os avanços técnicos e tecnológicos, industriais e artísticos. Um grande panorama que, a primeira olhada, tende à confusão, pela diversidade dos aspectos estéticos e soluções arquiteturais. Contudo, uma apreciação mais atenta, descobre ali, uma sedimentação de gosto, de fruição estética, no exagero, irretocável, de ornamentação. Uma profusão de formas e elementos decorativos que, de modo ostensivo, dignificavam as arquiteturas, os edifícios, os espaços e seus donatários, pois tudo representava a superação do produto artesanal, pelo industrial. As chamadas artes decorativas e industriais que, em 1925, seriam contempladas pelo mundo, em Paris, enquanto uma evolução estética das formas artísticas produzidas em série, prontas para sua aplicação na arquitetura. Era a indústria das artes que se apresentava ali. No Brasil, o produto estético mais significativo, de vanguarda mesmo, era o neocolonial, o estilo nacional – um neobarroco português acrescido de invenções contemporâneas. Lá se mostrou um produto nacional, como o café, o cacau e a indústria, plenamente apto a concorrer com os demais estilos nacionais tão almejados, seja pelos sul-americanos, seja pelos europeus. Pela paixão despertada, em José Marianno, por um estilo arquitetônico de bases nacionais conseguiu, com seu prestígio nos meios governamentais, tornar o Neocolonial, o estilo oficial da exposição. De velho, porém, o novo estilo não tinha nada. A exposição do centenário da independência se realizava, concomitantemente, à fase final da demolição do Morro do Castelo, às suas vistas, como se fosse mais uma das atrações da feira. Era o progresso que a tudo submetia. O morro onde se dera o início da cidade do Rio de Janeiro, que abrigava seus lugares históricos mais característicos – o Colégio dos Jesuítas, o Forte e a Igreja de São Sebastião – viraram pó, aos olhos de todos que, ao mesmo tempo, presenciavam a consagração de uma estética nacional, fundada na tradição arquitetural do Brasil-colônia. Mas, na verdade, o que se pretendia, se almejava ao país centenário não era uma recuperação de tradições históricas, de subjugo, de

exploração. Concorria, naquele momento, a necessidade de uma superação, do velho pobre e rudimentar, artesanal e "medieval", por um novo país, democrático e desenvolvido. O neocolonial tomou posse da história, tacanha, e a transformou numa tradição monumental, digna dos novos tempos pretendidos. A missão do movimento neocolonial não era, pura e simplesmente, a preservação do passado, ou tê-lo como lição, era, antes de tudo, superá-lo, era reconstruí-lo, imageticamente, como a representação e a expressão mais exata, mais segura, de um ensejado glorioso passado nacional.



**Figura 54**: o pavilhão das Grandes Indústrias construído sobre o antigo e colonial Forte de São Thiago, intensamente iluminado à noite.
Fonte: Museu Histórico Nacional.




**Figura 55**: um dos cartazes de divulgação do evento.
Fonte: Museu Histórico Nacional.



**Figura 56**: Vista panorâmica da exposição, com o morro do Castelo em demolição, à direita.
Fonte: Museu Histórico Nacional.



**Figura 57**: o pavilhão das Grandes Indústrias construído sobre o antigo e colonial Forte de São Thiago, durante o dia.
Fonte: Museu Histórico Nacional.




**Figura 58**: o pavilhão da Caça e Pesca.
Fonte: Museu Histórico Nacional.




**Figura 59**: o pavilhão do México.
Fonte: Museu Histórico Nacional.

É emblemática, tal qual a substituição em São Paulo, da velha Faculdade de Direito, edifício histórico de século XVII, por um simulacro colonial, porém conceitualmente eclético, já na década de 1930, a mesma ocorrência no Rio de Janeiro, com a substituição do antigo Forte de São Tiago, construção iniciada no século XVI, autenticamente colonial, por uma invenção histórica, carregada de elementos decorativos barrocos, já então reunidos em catálogos, para auxiliar aos arquitetos na tarefa de engendrar o espírito pátrio, de uma arquitetura pretensamente brasileira. Criação estilística que, indubitavelmente, recolocava, em outro patamar, as noções de triunfo colonial, das glórias do passado, da pujança nacional, pois decididamente, uma concepção teórica, contemporânea, edificável, implicava necessariamente na constituição de uma linha evolutiva da história nacional, no ano de sua comemoração. Uma história que apresentasse a nação como um constructo, estruturado nas superações e na sucessão de períodos gloriosos, onde se evidenciaria a magnitude do povo brasileiro, dentro da noção positivista em que o meio modifica o homem,

independente de suas origens étnicas. Apesar do triunfo desta "invenção", o neocolonial se tornou mais um estilo, pitoresco e exótico, a compor a palheta eclética à disposição dos proprietários interessados em edificar uma casa, um prédio de apartamentos, ou escritórios, uma indústria, uma casa comercial e, principalmente, aos governos sempre prontos a reforçar sua significância por meio da arquitetura. Por longo tempo...

Ainda durante a euforia comemorativa – conflitos. A revolta tenentista de 1922, no Forte de Copacabana, e outra revolta armada em São Paulo, em 1924, deixavam pairar no ar uma nuvem de tensão, latente, olhar nebuloso que se escondia sob o vigor econômico do país. E foi nesse clima que desembarcou em Santos um famoso poeta francês, dito modernista, vanguardista, chamado Blaise Cendrars (1887-1961), convidado pelo amigo novo, Paulo Prado (1869-1943). O Brasil, decididamente, fazia parte de um circuito internacional ao redor do qual transitavam artistas de todos os gêneros – músicos, escritores, pintores, escultores, arquitetos. Cendrars chegou com referências de outro amigo que morara, anteriormente, de 1917 a 1919, no Rio de Janeiro, o compositor francês Darius Milhaud (1892-1974). Já conhecia também alguns membros do grupo modernista de São Paulo e durante suas visitas ao país, até 1926, estreitaria os laços de amizade.

Cendrars trazia o reconhecimento, de pública e crítica, de uma obra inovadora, anti-acadêmica e forte o suficiente para torná-lo um dos artistas de maior presença intelectual nesse tempo. Um nome internacional, de França, gabaritado a autorizar os artistas paulistas em suas peripécias pretensamente renovadoras dos procedimentos e concepções da arte, no Brasil. Talvez nessa época ainda não se evidenciasse, entre eles, um ímpeto nacionalista. Havia sim, já esboçado pelos textos de Mário de Andrade, publicados na "Revista do Brasil", sobre a arquitetura religiosa mineira, e sob forte influência de Ricardo Severo, a quem nutria grande admiração e respeito, por sua condição de intelectual competente, cientista e artista atuante, uma aura a ser desvendada, sobre as coisas da terra, sobre a história do país e sobre sua constituição cultural. Fato é que a visita de Cendrars deixaria marcas profundas neste grupo paulista.

Nesta primeira visita do poeta ao Brasil, os modernistas locais quiseram lhe mostrar coisas novas, "exóticas" e pitorescas. Queriam mostrar o Brasil, ao poeta, diferente daquele que o havia decepcionado desde sua chegada:

> *São Paulo*
>
> Enfim algumas fábricas um subúrbio um bondinho simpático
> Condutos elétricos
> Uma rua cheia de gente que vai fazer suas compras da tarde
> Um gasômetro
> Enfim chegamos na estação
> Saint-Paul
> Imagino que estou na estação de Nice
> Ou que desembarco em Charring-Cross em Londres
> Encontro todos os meus amigos
> Bom dia
> Sou eu[44]

[44] CENDRARS, Blaise. *Etc..., Etc... (um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.58.

Alguém, como ele, à procura de lugares exóticos pelo mundo afora, de novidade, de ineditismos, chegar a São Paulo não lhe trouxe muita surpresa – era uma cidade, grande, industrial, metropolitana, como outra qualquer. Mais tarde, noutro poema, Cendrars revelaria sua afeição por esta cidade habitual, nova:

> São Paulo
>
> Adoro esta cidade
> São Paulo do meu coração
> Aqui nenhuma tradição
> Nenhum preconceito
> Antigo ou moderno
> Só contam este apetite furioso esta confiança absoluta este otimismo esta audácia este trabalho este labor esta especulação que fazem construir dez casas por hora de todos os estilos ridículos grotescos belos grandes pequenos norte sul egípcio ianque cubista
> Sem outra preocupação que a de seguir as estatísticas prever o futuro o conforto a utilidade a mais valia e atrair uma grande imigração
> Todos os países
> Todos os povos
> Gosto disso
> As duas três velhas casas portuguesas que sobram são faianças azuis[45]

Cosmopolitismo que fascinou ao poeta, mas que provocava o asco nos setores intelectuais tomados de um furor nacionalista. Os modernistas, num meio termo, quiseram mostrar-lhe um Brasil menos contaminado de mundo – o levaram ao Carnaval carioca e à Semana Santa nas velhas cidades mineiras. A viagem às Minas Gerais percorreu um longo roteiro, de São João Del Rey a Sabará, passando pelos recantos mais esquecidos, entre cobertos pelo relevo mineiro. De trem e de automóvel, visitaram os pequenos arraiais e os antigos centros mineradores. Num relato de Mário de Andrade se antevê a tônica dessa aventura:

> Estou irritado. Verifico esta raiva e paro. E paro... Crônica difícil esta... Começo os assuntos: não os continuo... Mas para que continuar? Tudo está na aventura do começo. Já me caceteia esta viagem. No entanto, ao partir, Cendrars, Noné e eu cantávamos. É isso. Ardências do principiar!... Depois vem o cansaço. Eu, queria ainda dizer que os arquitetos neocoloniais são quase tão idiotas como as Goticidades Arquitetônicas... Pois é: não vê que estão a encher as avenidas de São Paulo de casinholas complicadas, verdadeiros monstros de estações balneárias, de exposições internacionais. Porque não aproveitam as velhas mansões setecentistas, tão nobres! Tão harmoniosas! E sobretudo tão modernas pela simplicidade do traço? Em vez, não; sujam a Avenida Paulista com leicenços mais parecidos com pombais feitos por celibatário que gosa aposentadoria. Estou irritado. Pombais? Nunca pombais para essa nobre sociedade paulistana, e velha (além dos ítalos recém-nascidos, já se vê) que invés de partir de Taubaté em novas bandeiras prolíferas, anda a misturar os leitos estéreis. Isto em português da gema se chama: "Escândalos sociais". Mas eu não vou começar um novo assunto agora que a crônica está no fim! Seria demais, não, passadistas? Olha a paisagem, Tarsila! Que é do Osvaldo? Godofredo raciocina. Cendrars está no 1.364.833º "Quelle merveille!". Dona Olívia Guedes Penteado sorri deslumbrada, sempre ativa, incansável. Há também as de lamê que se tiranizam em eternos saraus, sem forças para um quilômetro a pé... Mas nós rodeamos aquela que com a mesma graça e imperturbável perfeição sabe pisar salões nobres e sentar-se ao lado dos dançadores do Bloco "Agüenta, mas vai!" Que outra dama de Higienópolis se arriscaria a esperar trens mineiros na Barra de Piraí? Isso eu ia perguntar no começo desta crônica quando me distraí, fui caminhando e que engraçado!

[45] Idem, p.64.

> Cheguei ao ponto de partida. Eu sabia bem disso. Há uma ordem misteriosa que dirige pensamentos e mundos! Tanto faz descer como subir. Deixar-se levar assim... É bom! O trem para em Gonçalves Ferreira. Que gentileza excepcional a destes mineiros! Espantoso! Demorarão um pouco mais a partida para que jantemos sossegados. Desço do vagão e...[46]

Enfado, admiração, chateação, cansaço, dinamismo, estupefação, irritação, uma infinidade de sensações a se desvelar no fim dessa turnê cultural. Mas há uma nota dominante nessas palavras – a descoberta de uma simplicidade vernacular capaz de mostrar o "verdadeiro" Brasil aos brasileiros. Cendrars "maravilhado" com cada coisa que via, a paisagem, a natureza rude, a precariedade da vida rural, o barroco arruinado e perdido entre os montes de minério, a cal branca do pau-a-pique, as negras descalças a cozinhar no fogão à lenha, os tipos caboclos, seu "canto-chão" primitivo, tudo era motivo de brasilidade. E a admiração imberbe que o fazia proclamar a cada minuto um "Oh! Que maravilha!" calou fundo nos ouvidos dos modernistas de São Paulo. E assim, certamente, é cabível a colocação de Aracy Amaral[47] quando afirma ter a autoridade de um poeta estrangeiro, de nomeada, imputado e franqueado aos artistas locais o (re)conhecimento de um Brasil que se encontrava no passado, tornado novo por seu olhar. O fulgor nacional se encontrava naquela arte exuberante, pretérita, e naquele povo, esquecido e vivo. Aberto o flanco era só descer, mas nesta descida se rasgaram vários desvios e bifurcações, e cada um seguiu por conta própria; uns se perderam, outros nunca chegaram ao fim, e alguns continuaram abrindo a picada, muitas vezes na obscuridade.

Mário de Andrade escreveu "Macunaíma" na fazenda do "Tio Pio", em Araraquara, seu refúgio do mundo. Paulo Prado escreveu "Paulística", em 1925, uma revisão historiográfica sobre São Paulo, e "Retrato do Brasil", em 1928. Produções importantes, imbricadas entre história, cultura e literatura, fundamentais do ponto de vista historiográfico, obrigatórias para o estudo das letras, no Brasil. As obras de Paulo Prado enredariam um efetivo processo revisionista da História do Brasil, levadas a cabo na década seguinte, por Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, ambos irmanados no espírito modernista. Todos buscando uma compreensão mais dilatada das origens e das celeumas que constituíram um país desfigurado, em seu entender. E, inevitavelmente, o eco desses modernistas se faria ouvir por muito tempo ainda, e forte, capaz de formar várias gerações de intelectuais brasileiros.

Notadamente também no campo da arquitetura. Logicamente a intenção mais precípua dos modernistas era a renovação institucional do país, reconstruir suas bases, sobre novos alicerces, refazê-lo conceitualmente, em todos os seus aspectos, em todos os setores, onde a arte teria um papel difusor, de idéias e ideais, de alcance efetivo. Novamente, o trânsito internacional de gentes, imagens e pensamentos teria presença reveladora nos meios artísticos e intelectuais brasileiros. Dois eventos internacionais, no campo das artes aplicadas tiveram grande repercussão no Brasil, culminando com a visita do arquiteto franco-suíço Le Corbusier (1887-1965), também por convite de Paulo Prado. O primeiro, realizado em Paris

[46] ANDRADE, Mário de. Crônicas de Malazarte – VIII. América Brasileira, Rio de Janeiro, janeiro de 1924. In BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*. São Paulo: IEB, 1971, p.114-115.
[47] AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

no ano de 1925, uma grande exposição internacional de artes decorativas, quando se completara, definitivamente, a união entre a indústria e as artes aplicadas, e onde triunfou o *Art-Déco*, estilo sóbrio e francamente industrial. O segundo foi a exposição do *Deutscher Werkbund*, realizada em Stuttgart, em 1927.

A *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada em Paris, em 1925, representou o ápice daquilo que se chamava, então, *style moderne* e que, posteriormente, seria denominado por *art-déco*. Na enxurrada dos movimentos de vanguarda, entre as últimas décadas do século XIX, e as primeiras do século XX, nenhum foi mais impactante que o estilo moderno[48]. Talvez por assumir a estreita relação entre a elaboração artesanal e a produção em série, que a indústria urgia, ou talvez por se colocar enquanto uma síntese do pensamento estético, fundado no *décor*, que ainda prevalecia e guarnecia as demandas por soluções das artes aplicadas, o novo estilo, internacionalizado pela exposição, teria vida longa e muitos desdobramentos, no estabelecimento, mas também no deslocamento, do olhar estético geral, do ornamento para a forma.

Implantada na Esplanada dos Inválidos, a exposição foi uma grande feira industrial, de objetos e artigos para decoração, mobiliário, vestuário e construção. Houve a participação de diversos países, cada qual com seus pavilhões, mas a seção principal coube à indústria francesa. Resumo de modernidade, os produtos expostos apresentavam uma ampla diversidade de temas e motivos – egípcios, orientais, ameríndios, primitivos, futuristas e modernos. O teatro, projetado por Auguste Perret, se tornaria exemplar emblemático dessa nova arquitetura, de concreto armado e revestida de materiais nobres, limpa, clara, sincera em sua finalidade.

Uma arquitetura, cada vez mais, solicitada a se deslocar das concepções fundadas numa ornamentação excessiva, em direção da simplificação formal, a fim de possibilitar um entrosamento intrínseco, e desejado naquele momento, com as artes aplicadas. Gastón Varenne, em artigo da Revista *Art & Decoration*, afirmava que era a ligação entre arquitetura e mobiliário, a questão premente do momento.

> Entre l'architecture et le mobilier on devine d'autre part des tendances assez divergentes. L'architecture a encore frèquemment le goût des complications que l'on bannit ailleurs; elle ne renounce pas franchement à tout ornament. Beaucoup de pavillons dressés sur l'emplacement de l'Exposition accusent des saillies ou des retraits, des pénétrations de plans qui ne correspondent pas à des nécessités organiques, qui demeurent du *décor*, lors même qu'elles affectent une certain rigidité gèométrique ou cubiste. On voudrait plus de simplicité et surtout plus de sincérité.[49]

[48] Cf. DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos. Guia enciclopédico de arte moderna*. Tradução Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

[49] VARENNE, Gaston. L'Exposition des Arts Decoratifs. Le mobilier français. Art et Décoration, julho 1925, p.33. "Entre a arquitetura e o mobiliário percebemos outras tendências bastante divergentes. A arquitetura ainda tem freqüentemente o gosto complicado que suprimimos em outros lugares; ela não renuncia francamente à ornamentação. Muitos dos pavilhões erguidos no local da Exposição apresentam saliências ou reentrâncias, penetrações de planos que não mais correspondem às necessidades orgânicas, que resistem do *décor*, mesmo quando ostentam certa rigidez geométrica ou cubista. Queremos mais simplicidade e, sobretudo mais sinceridade." (tradução livre do autor)

Uma simplicidade e sinceridade, entretanto, que permitisse a evidência e o foco sobre a ornamentação móvel, o decoro aplicado a uma arquitetura, quase neutra, uma arquitetura suporte. Ora, o que se questionava era a rigidez da construção perene que, de certo modo, a arquitetura implica; um caráter de permanência não mais condizente com as necessidades dinâmicas de uma ornamentação efêmera. Há, sem dúvida, um clamor pela velocidade, que exige constantes mudanças, permanentes transformações. Contudo, um olhar que ainda se firma no ornamento.

Porém, um dos pavilhões da feira, o da revista *L'Esprit Nouveau*, montado por Le Corbusier, propunha algo distinto. Era um protótipo de uma unidade habitacional, de um projeto de bloco residencial elaborado por ele em 1922, denominado *l'immeuble villa*. O apartamento duplex apresentava, como principais atrativos, as paredes envidraçadas e um amplo terraço-jardim. O interior foi decorado com mobiliário também concebido pelo arquiteto, em plena harmonia com a arquitetura. Não era, contudo, uma arquitetura neutra, simples e desprovida de expressividade, uma arquitetura suporte. Compunha um todo, de unidade, formal, funcional e estética, mas a revista *Art et Décoration*, que dedicou ampla cobertura ao evento, nem citou este pavilhão.




**Figura 60**: um panorama da exposição.
Fonte: VARENNE, Gaston. L'Exposition des Arts Decoratifs. Le mobilier français. Art et Décoration, julho 1925, p36.



**Figura 61**: o pavilhão da Bélgica, de Horta.
Fonte: VARENNE, Gaston. L'Exposition des Arts Decoratifs. Le mobilier français. Art et Décoration, julho 1925, p37.



**Figura 62**: o Teatro da Exposição de Auguste Perret, vista da sala de espetáculos.
Fonte: VARENNE, Gaston. L'Exposition des Arts Decoratifs. Le mobilier français. Art et Décoration, julho 1925, p37.



**Figura 63**: o Teatro da Exposição de Auguste Perret, vista dos camarotes.
Fonte: VARENNE, Gaston. L'Exposition des Arts Decoratifs. Le mobilier français. Art et Décoration, julho 1925, p37.



**Figura 64**: o projeto *L'immeuble Villa*, de 1922, não realizado.
Fonte: BOESIGER, W.; GIRSBERGER, H. Le Corbusier: 1910-65. Barcelona : Gustavo Gili, 1971, p.26.

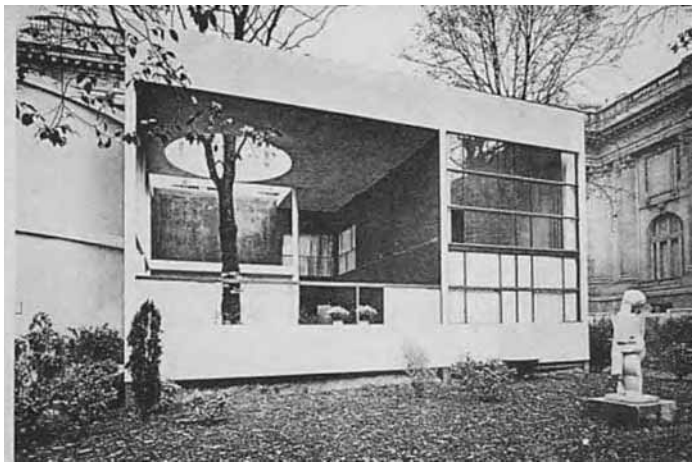


**Figura 65**: o pavilhão de *L'Esprit Nouveau*, de Le Corbusier, 1925.
Fonte: BOESIGER, W.; GIRSBERGER, H. Le Corbusier: 1910-65. Barcelona : Gustavo Gili, 1971, p.27.

A *Deutscher Werkbund* foi uma associação de artistas, artesãos e publicitários, fundada em Munique, em 1907, com finalidade corporativa, mas que implicava numa relação estreita entre a indústria e a produção artística. Pregavam a transformação das tecnologias de produção em série na expressão mais pura de um novo design. E esta congregação também implicava ou, principalmente, incidia sobre a necessidade da publicidade como instrumento para se tornar um fato presente, na vida das pessoas. A associação cresceu e na década de 1920 produzia extenso material de divulgação das ações geradas, desde as educativas aos empreendimentos de produção e comércio. Assim, as exposições sempre foram bons momentos de cotização dos olhares gerais para as causas em enfrentamento[50]. Na segunda Exposição do *Werkbund*, realizada em Stuttgart, em 1927, o arquiteto alemão, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) foi convidado para conceber e dirigir a construção de um bairro residencial, o *Weissenhofsiedlung*. Foram convidados, ainda, diversos arquitetos europeus, jovens e veteranos, representantes de algumas das correntes modernistas, para projetar as unidades habitacionais deste bairro, dentre eles: Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Bruno Taut, Hans Poelzig, Le Corbusier. Era uma vitrine, experimental, daquilo que se desejava para o homem moderno.

A exposição do *Weissenhof* evidenciou a necessidade publicitária que as novas correntes conceptivas de uma arquitetura nova, como se dizia, premiam para conseguirem se fazer ouvir, na torrente de vanguardas artísticas que agitaram as primeiras décadas do século XX, na Europa e, consequentemente, no mundo. Cada obra, cada casa, construída conforme as novas concepções arquiteturais se tornava, inevitavelmente, um cartaz, um mostruário e, principalmente, um modelo. Um exemplar que suscitava e originava a formação de tipos, reprodutíveis, quando caíam no linguajar corriqueiro da arquitetura. Tendência não exclusiva dos modernistas é preciso esclarecer, sendo que nas décadas seguintes, talvez, seria o *style moderne*, ou o *Art-Déco*, a tipologia mais copiada, imitada e difundida por todos os países, até a década de 1950.

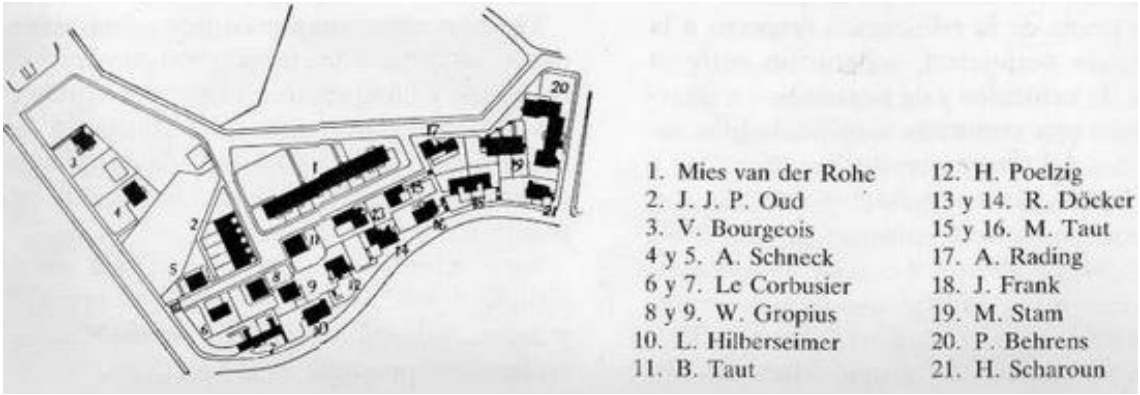



**Figura 66**: o *Weissenhof*, planta do conjunto habitacional com a localização das unidades projetadas por cada arquiteto convidado.
Fonte: BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.257.

[50] Cf. BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1994; GIEDION, Sigfreid. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid: Editorial Dossat, 1978.

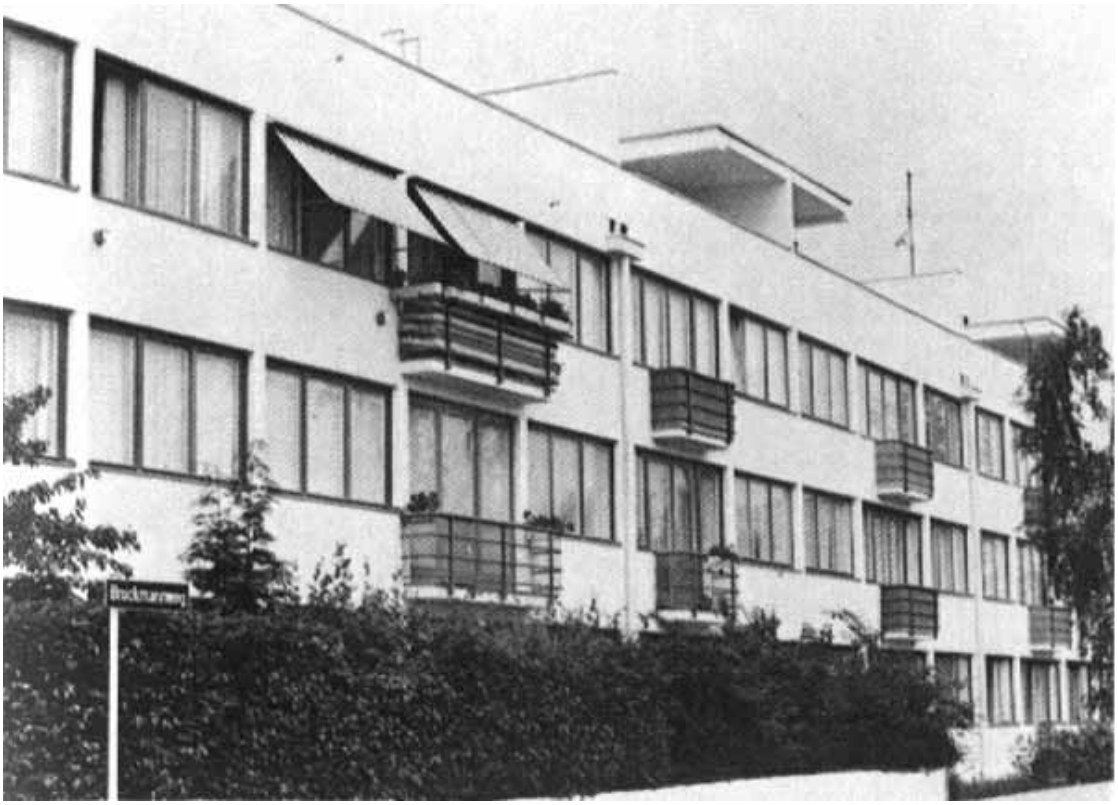


**Figura 67**: o *Weissenhof*. Edifício habitacional projetado por Mies Van Der Rohe.
Fonte: BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.258.



**Figura 68**: o *Weissenhof*. Unidade habitacional projetada por Le Corbusier
Fonte: BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.257.

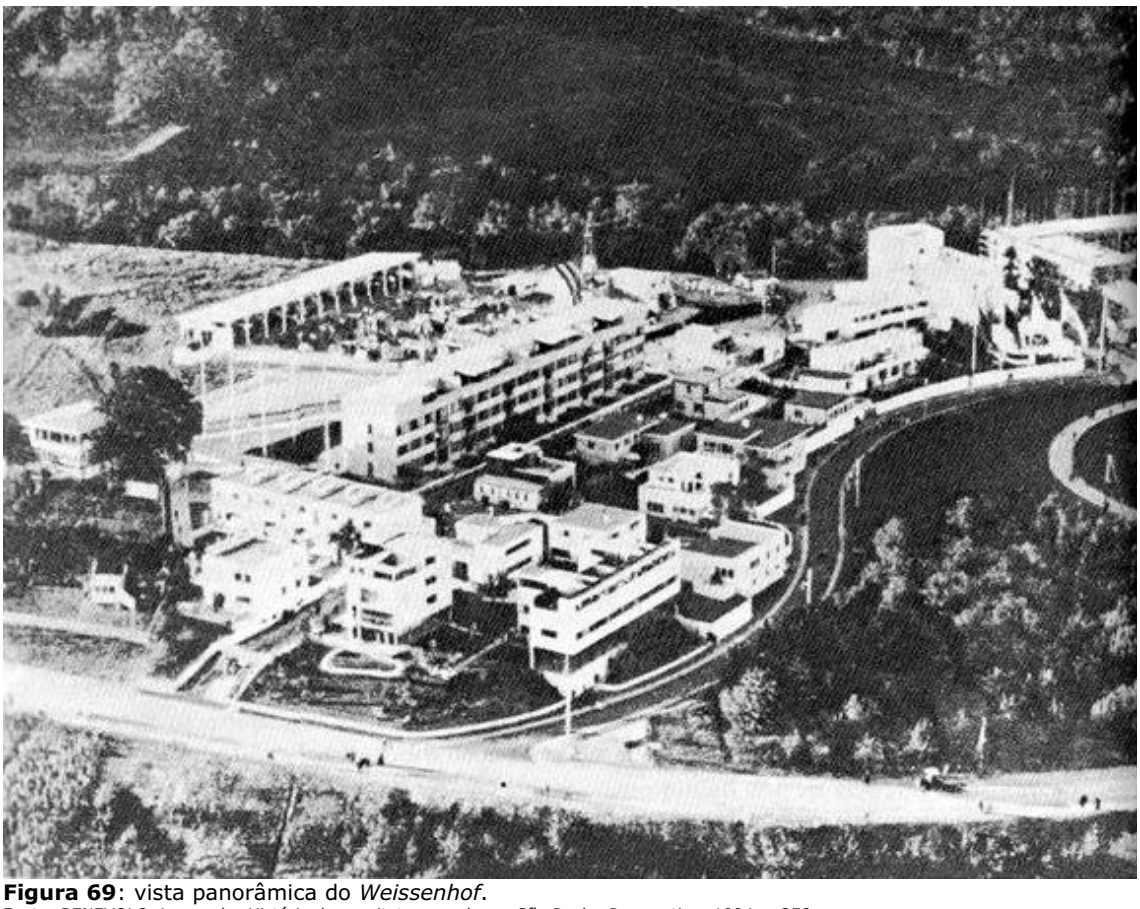
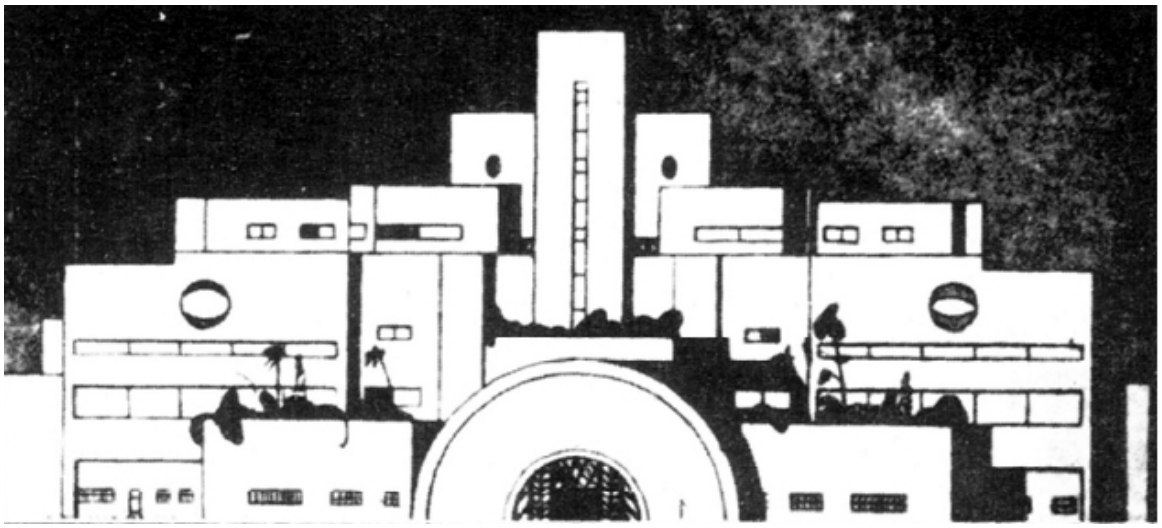


**Figura 69**: vista panorâmica do *Weissenhof*.
Fonte: BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.258.

No Brasil e, notadamente, em São Paulo, dois arquitetos brasileiros que iniciaram uma atuação profissional e artística, durante a década de 1920, importantes para a divulgação de um horizonte modernista, no país, foram Flávio de Rezende Carvalho (1899-1973) e Rino Levi (1901-1965). O primeiro, proveniente de rica família, proprietária de fazendas de café, foi enviado a Paris, em 1911, para os estudos secundários, transferindo-se em 1914 para Londres, onde concluiu os estudos e iniciou sua formação superior como engenheiro, na Universidade de Durham, em Newcastle, em 1918. Viveu, neste período, a proximidade com os sofrimentos da guerra. Paralelamente, cursava belas-artes na mesma instituição, graduando-se em 1922. Retornou a São Paulo e foi contratado, como engenheiro calculista, pelo Escritório Técnico Ramos de Azevedo. A formação européia e o espírito inquieto logo o levaram a estabelecer contato com os intelectuais modernistas, Oswald e Mário de Andrade, e com os artistas plásticos. Flávio de Carvalho foi um artista plural: pintor e desenhista, cenógrafo, arquiteto e *performer* (termo que não existia, na época, mas que bem define suas ações provocativas). No campo da arquitetura não se dedicou a um trabalho profissional ostensivo e na elaboração de projetos para particulares, preferindo se lançar em concursos públicos de projetos, desde 1927 para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo, e vários outros, sempre instigando o questionamento sobre os postulados convencionais das formas arquiteturais passadistas e ecléticas, fomentando polêmicas, e forjando uma linguagem própria, plena de expressionismo e, deliberadamente, artística. Uma arquitetura que transitava entre a realidade e a ilusão, entre o passado e o futuro, onde o formalismo interrogava e desmontava o próprio

racionalismo, tão caro aos profissionais de uma *arquitetura nova*[51]. Exerceu, indubitavelmente, uma ação estético-pedagógica calcada na provocação. Nos projetos apresentados em concursos públicos nunca conseguiu classificação, sempre levantou polêmicas, reações irônicas, revoltas inflamadas, alguma curiosidade e, certo respeito, principalmente, de intelectuais e artistas afinados com as idéias de renovação estética.



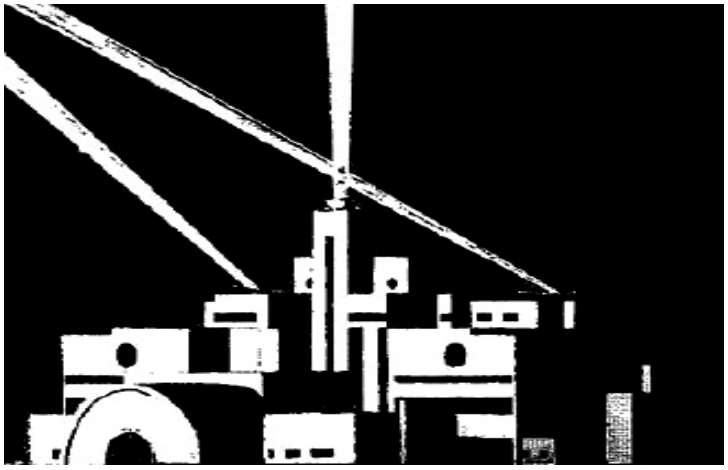


**Figura 70**: Flávio de Carvalho: proposta apresentada ao concurso do Palácio do Governo do Estado de São Paulo, realizado em 1927. Elevação principal.
Fonte: ROSSETTI, Carolina Pierrotti. *Flávio de Carvalho: questões de arquitetura e urbanismo*. Dissertação (mestrado). São Carlos: EESC-USP, 2007, p.212.

**Figura 71**: vista noturna.
Fonte: ROSSETTI, Carolina Pierrotti. *Flávio de Carvalho: questões de arquitetura e urbanismo*. Dissertação (mestrado). São Carlos: EESC-USP, 2007, p.211.

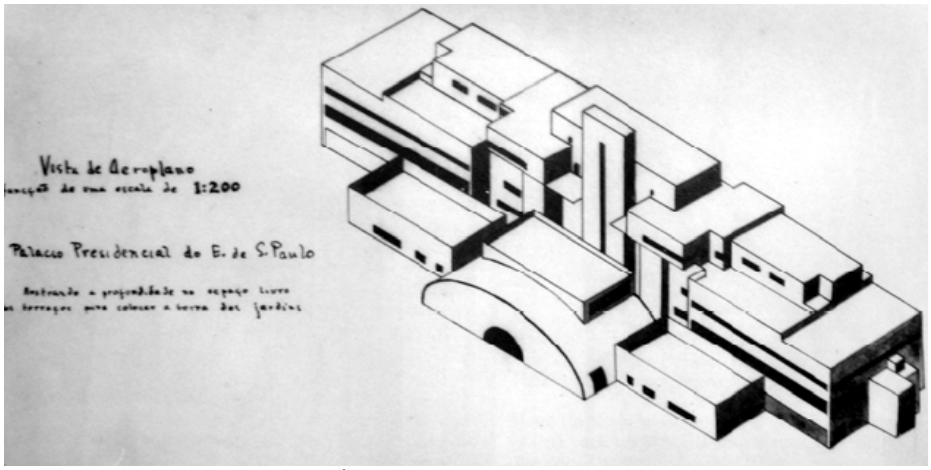



**Figura 72**: perspectiva do edifício.
Fonte: ROSSETTI, Carolina Pierrotti. *Flávio de Carvalho: questões de arquitetura e urbanismo*. Dissertação (mestrado). São Carlos: EESC-USP, 2007, p.212.

[51] Cf. FABRIS, Annateresa. *O Futurismo paulista.* São Paulo, Perspectiva, 1994.
MOREIRA LEITE, Rui. *Flávio de Carvalho (1899-1973) entre a experiência e a experimentação*. Tese (doutorado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1994.




**Figura 73**: Flávio de Carvalho: proposta apresentada para um concurso internacional de projetos para o Farol de Colombo, em homenagem a descoberta da América, na República Dominicana (1928).
Fonte: ROSSETTI, Carolina Pierrotti. *Flávio de Carvalho: questões de arquitetura e urbanismo*. Dissertação (mestrado). São Carlos: EESC-USP, 2007, p.218.

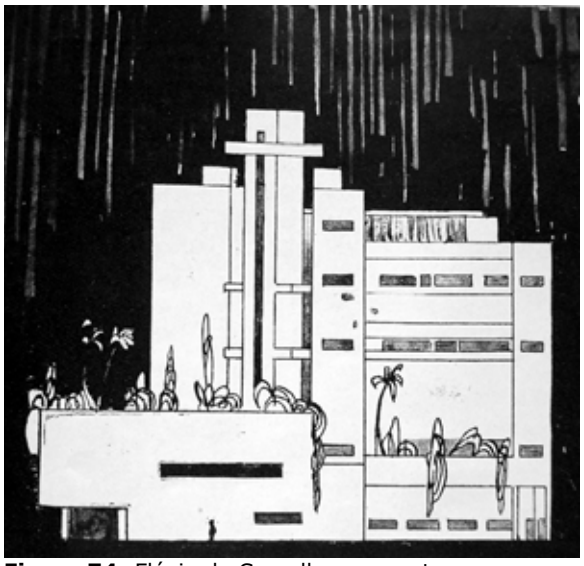


**Figura 74**: Flávio de Carvalho: proposta apresentada ao concurso para a Embaixada da Argentina, no Rio de Janeiro, realizado em 1928. Elevação lateral.
Fonte: ROSSETTI, Carolina Pierrotti. *Flávio de Carvalho: questões de arquitetura e urbanismo*. Dissertação (mestrado). São Carlos: EESC-USP, 2007, p.85.

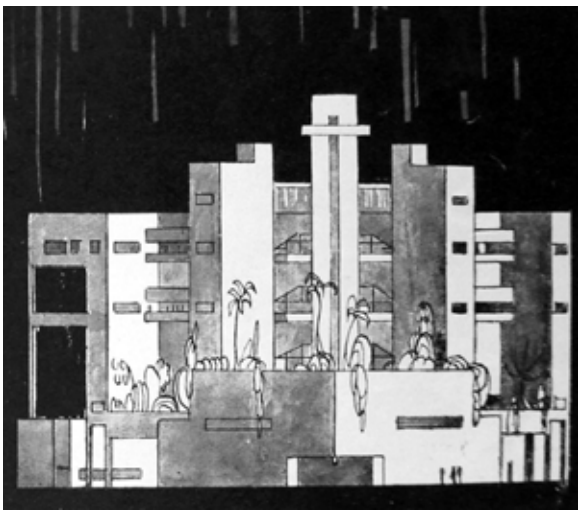


**Figura 75**: elevação principal.
Fonte: ROSSETTI, Carolina Pierrotti. *Flávio de Carvalho: questões de arquitetura e urbanismo*. Dissertação (mestrado). São Carlos: EESC-USP, 2007, p.216.

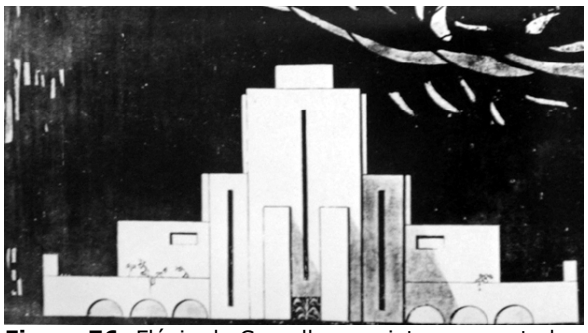


**Figura 76**: Flávio de Carvalho: projeto apresentado em concurso para a Universidade de Belo Horizonte (1928).
Fonte: ROSSETTI, Carolina Pierrotti. *Flávio de Carvalho: questões de arquitetura e urbanismo*. Dissertação (mestrado). São Carlos: EESC-USP, 2007, p.85.

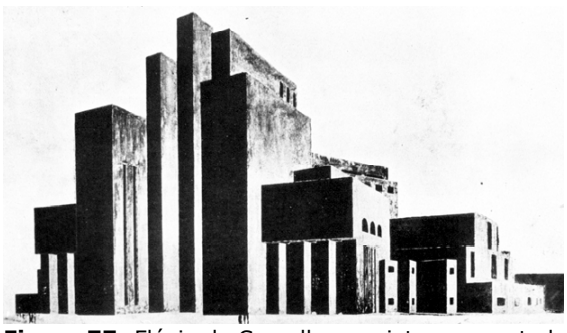


**Figura 77**: Flávio de Carvalho: projeto apresentado em concurso para o Palácio do Congresso do Estado de São Paulo (1929).
Fonte: ROSSETTI, Carolina Pierrotti. *Flávio de Carvalho: questões de arquitetura e urbanismo*. Dissertação (mestrado). São Carlos: EESC-USP, 2007, p.230.

Filho de imigrantes italianos, Rino Levi, desenvolveu seus estudos de arquitetura na Itália. Iniciou o curso de arquitetura em Milão, em 1921, e transferiu-se, em 1924, para a Escola Superior de Arquitetura de Roma, onde concluiu o curso, em 1926. Foi aluno do arquiteto italiano Marcello Piacentini (1881-1960) tendo estagiado em seu escritório. Graduado, o jovem arquiteto de vinte e cinco anos retornou ao Brasil sendo contratado pelo industrial Roberto Simonsen para trabalhar na Companhia Construtora de Santos, na vaga deixada por outro arquiteto estrangeiro, Gregori Warchavchik. Contudo, em 1927 decidiu seguir carreira independente e abriu um pequeno escritório de arquitetura, em São Paulo, quando desenvolveu alguns projetos para a comunidade italiana local. Estreitou suas relações com Warchavchik, que já conhecia da época da faculdade em Roma, e se impressionou com a casa modernista da Rua Itápolis, exposta, acabada e mobiliada, ao público, em 1929.

Levi construiu, a partir de então, uma sólida carreira profissional, que se confunde, de sobremodo, a própria constituição e respeitabilidade da profissão no Brasil, entre as décadas de 1930 e 1950. Prontamente se engajou nas lutas da classe, na criação do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) , na participação ativa em congressos profissionais, e seu escritório se tornou um dos maiores e mais respeitados estabelecimentos de arquitetura, em São Paulo. Foi um arquiteto que encarou a profissão com seriedade e compromisso empresarial e, talvez por isso, projetou inúmeras instalações industriais e edifícios comerciais. Porém, sua linguagem arquitetural pode se confundir, indubitavelmente, com o aspecto urbano paulistano, engendrado pelo processo de verticalização e da construção de torres residenciais.

Ainda estudante, em Roma, Levi enviou uma carta ao jornal "O Estado de São Paulo" que a publicou. Apesar de a Escola Superior de Arquitetura ser uma tentativa, equilibrada, de aliar os estudos de engenharia aos de arquitetura – uma cisão que perdurava desde o embate entre as politécnicas e as belas-artes, no século XIX – a proposta pedagógica não se direcionava a abordagens modernistas, ou vanguardistas, da arquitetura. Ao contrário, primava por uma formação clássica, onde a técnica e a arte se imiscuíam a fim de consolidar a arquitetura como uma arte aplicada, que deveria funcionar, ser utilizável e cumprir a determinados requisitos, estéticos e construtivos. A presença de Marcello Piacentini no quadro docente era indício desse ensino clássico: um dos mais renomados arquitetos italianos, responsável por um processo de modernização dos

procedimentos pedagógicos e operativos da arquitetura italiana, nas primeiras décadas do século XX, mas ainda impregnado de uma simplificação classicizante, demonstrada em projetos onde o principal caráter era a monumentalidade edificante. Uma arquitetura que almejava a missão da representação da grandeza do ser humano, de suas conquistas, de sua positividade. A influência positivista de Hippolyte Taine era evidente.

Nesta carta, tornada artigo, intitulado "A arquitetura e a estética das cidades", Levi argumentava sobre a necessidade e premência de a arquitetura contemporânea assumir sua responsabilidade sobre a construção de cidades. Uma incumbência que clamava ao arquiteto a obrigação de conceber o edifício como um elemento inserido numa ordem urbana. Uma cidade, funcional e bela.

> A arquitetura, como arte mãe, é a que mais se ressente 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.[52]

E uma arquitetura que deveria ser sincera com o seu tempo, uma necessidade de enfrentar o gosto eclético ainda corrente, apesar dos inúmeros movimentos estéticos de renovação artística que transgredia os ensinamentos acadêmicos. Uma idéia de veracidade que premia pela simplicidade, mas não abandonava os efeitos, a composição cênica de lugar e ambiente, onde o clássico se manifestaria em sua essência, e não apenas enquanto cópia, falseadora.

> Toda obra de arte deve ser ambientada, isto é, deve ser vista sob uma determinada luz, sob um determinado visual e deve estar em harmonia com os objetos que a contornam. Um monumento concebido para uma pequena praça e com uma orientação prefixada perde muito de seu efeito se não é colocado no ponto no qual o via o artista com seu pensamento quando o projetava. Fixada esta idéia é evidente que as construções, que com mau sistema, hoje, se projetam sem preocupação alguma da sua orientação e adaptação ao lugar, constituem uma ofensa à estética das cidades.[53]

A citação ao arquiteto austríaco oitocentista, Camillo Sitte, é quase explícita[54]. Talvez mais pela tradução francesa de seu livro "*L'art de batir les Villes*", por Camille Martin que, além de uma tradução pouco fiel acrescentou alguns capítulos, como o que trata especificamente das ruas e sua importância na construção das cidades. Contudo, é na conclusão do artigo que se encontra uma colocação inusitada, ainda: a necessidade de renovar os ditames da arquitetura no Brasil, de modo a engendrar uma representação tipicamente brasileira.

---

[52] LEVI, Rino. Arquitetura e estética das cidades. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 1925. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração:* arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.38.

[53] Idem, p.39.

[54] SITTE, Camillo. *L'art de batir les Villes*. Notes et réflexions d'um architecte traduites et completes par Camille Martin. Paris: H. Laurens, 1902. O original de Sitte, publicado em Viena em 1889 foi traduzido para o francês e teve duas edições, em 1902 e 1918.

> 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 devem ter um caráter diferente das da Europa. Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo.[55]

É possível vislumbrar antes, a busca de uma expressividade local para uma manifestação artística, séria e nobre, que traduzisse as cores do lugar, a luz, a vegetação, o clima, o meio, enfim, como seu fruto. Uma fundamentação ainda mais próxima do positivismo de Taine que de um almejado caráter nacionalista para uma arquitetura brasileira. Entretanto, foi a primeira vez que um arquiteto modernista anteviu, de modo tão claro, este vínculo: uma arquitetura, razão e expressão do meio, ditada, tecnicamente, pelas condições climáticas e geográficas e, esteticamente, pela paisagem, tropical e exuberante.

As primeiras obras construídas por Levi, num meio hostil e avesso a inovações, quando ainda era preciso brigar para receber os honorários devidos a elaboração de projetos de arquitetura, demonstram o embate com essa crua realidade nacional. Porém, aos poucos, já se percebe a impregnação de uma linguagem que marcaria, decisivamente, a paisagem paulistana – os edifícios de moradia.



**Figura 78**: Rino Levi: sobrados geminados a rua Morgado Mateus (1928).
Fonte: LEVI, Rino. *Arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001, p.29.

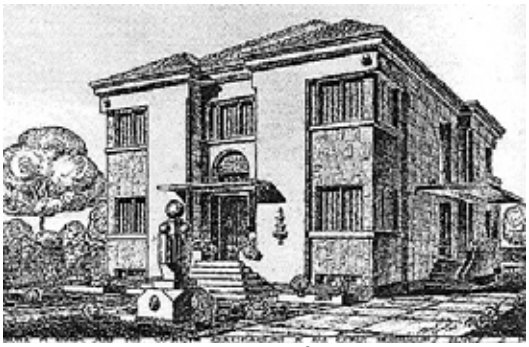


**Figura 79**: Rino Levi: residência a Avenida Conselheiro Rodrigues Alves (1929).
Fonte: LEVI, Rino. *Arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001, p.29.

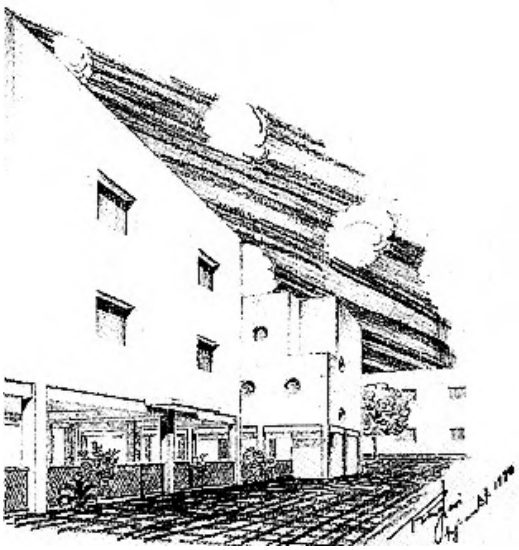




**Figura 80**: Rino Levi: residência a Alameda Franca (1932).
Fonte: LEVI, Rino. *Arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001, p.29.

**Figura 81**: Rino Levi: apartamentos a rua João Miguel (1930).
Fonte: LEVI, Rino. *Arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001, p.29.

[55] LEVI, Rino. Arquitetura e estética das cidades. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 1925. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração:* arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.38.



**Figura 82**: Rino Levi: Edifício Gazeau, a Rua Conselheiro Furtado (1929).
Fonte: LEVI, Rino. *Arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001, p.29.

Gradativamente, o intenso processo que principiou a se manifestar nas artes – a busca obstinada por uma identidade nacional – também encetou, na arquitetura, tal objetivo. Em janeiro de 1928, a artista plástica Tarsila do Amaral, do grupo modernista da Semana de 1922, concluiu uma pintura a qual denominou *Abaporu* (antropófago, em tupi-guarani). Logo o escritor Oswald de Andrade elaborou um texto denominando-o por "Manifesto Antropófago", lido para seu grupo na casa de Mário de Andrade e despertando o desejo, em todos, de levar a cabo tal formulação com a criação de um periódico, a "Revista de Antropofagia". Sob a direção de Alcântara Machado e Raul Bopp foram publicados dez números mensais entre maio de 1928 e fevereiro de 1929. Foram colaboradores da revista os intelectuais comprometidos com o grupo modernista como: Plínio Salgado, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti Del Picchia, Murilo Mendes, Augusto Meyer, Pedro Nava, Geraldo Ferraz[56].

A principal proposta do movimento antropofágico, que estava contida no manifesto, era a idéia de um procedimento "antropófago" para a arte brasileira. Talvez, seguindo já uma inclinação presente nos recursos ao canibalismo, enquanto raiz primitivista, formulados por diversos artistas, na década de 1920, como o poeta futurista Filippo Marinetti, ou o pintor surrealista Francis Picabia, mas certamente vinculado ao poeta Blaise Cendrars, o manifesto de Oswald propugnava um caráter positivo e criativo para uma, propalada, capacidade do brasileiro em assimilar e digerir os

[56] ZILIO, Carlos. Da antropofagia a tropicália. In, CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

modelos eurocêntricos e de retornar com uma elaboração peculiar, onde o modelo não se perceberia, nem sua origem.

O próprio Mário de Andrade, quando da publicação, em 1928, de seu *Macunaíma*, reconhecia certo caráter antropofágico num "livro de férias escrito no meio de mangas, abacaxis e cigarras de Araraquara; um brinquedo", mas demonstrando certa reserva de algo que, mais prejudicava que acrescentava à sua obra[57]. Quiçá, a afirmada antropofagia do texto desse livro adviesse da série de referências, tomadas pelo autor, para a composição de sua obra. Ele mesmo reconheceu que chegara a copiar, literalmente, alguns autores nacionais e, notadamente, afirmara que a principal inspiração veio da obra de um autor alemão, denominada "*Von Roroima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in der Jahren 1911-1913."* de Theodor Koch-Grünberg, publicado na Alemanha, em cinco volumes, entre 1917 e 1924.

> Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o Sr, na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa. Isso era inevitável pois que o meu... isto é, o herói de Koch-Grünberg, estava com pretensões a escrever um português de lei. O Sr poderá me contradizer afirmando que no estudo etnográfico do alemão, Macunaíma jamais teria pretensões a escrever um português de lei. Concordo, mais nem isso é invenção minha pois que é uma pretensão copiada de 99 por cento dos brasileiros! Dos brasileiros alfabetizados.[58]

Disse isto numa carta aberta ao escritor, Raimundo Moraes. Contudo, antes de cópia, ou plágio, é preciso entender este processo compositivo como uma busca artística do autor. Uma experimentação em amplo sentido. O desenrolar da trama narrativa; o uso das formas lingüísticas; o jogo de formas narrativas; a polissemanticidade do texto; o recurso ao uso coloquial da língua; uma atopia pretendida; a ironia e a sátira das abordagens; o nacionalismo redundante e hesitante. Foi essa multiplicidade de elementos presentes num processo elaborativo, das formas e sentidos, do texto e, desse modo, antropófago, que fez *Macunaíma* se tornar uma obra fundamental para o modernismo no Brasil.

Um tema que, certamente, passou a dominar a produção intelectual de Mário de Andrade, a partir de então, foi a busca dos caracteres capazes de engendrar uma identificação nacional, brasileira. Uma investigação, obstinada, do verdadeiro sentido de brasilidade, de gente brasileira. Esta questão já pairava e se manifestava nas múltiplas ações em diversos campos, das artes à política e à economia, desde a instauração da república. Entretanto, os modernistas, em suas várias formações e segmentos, tendiam a demover um sentido ufanista e vaidoso que impregnava os meios intelectuais, acadêmicos, científicos e políticos, para promover um olhar crítico sobre esse Brasil, imaginado.

---

[57] HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1978.
[58] ANDRADE, Mário de. A Raimundo Moraes. *Diário Nacional*, 20/09/1931. In: ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p.434.

> [...] não quero que imaginem que pretendi fazer deste livro uma expressão de cultura nacional brasileira. Deus me livre. É agora, depois dele feito que me parece descobrir nele um sintoma de cultura nossa. Lenda, história, tradição, psicologia, ciência, objetividade nacional, cooperação acomodada de elementos estrangeiros passam aí. Por isso que malicio nele o fenômeno complexo que o torna sintomático.[59]

A expressão de uma cultura nacional. Este o temor e a atração que perseguiram, obstinadamente, o escritor por sua vida. E, decididamente, Macunaíma representou um momento de inflexão nessa busca. A ironia e a sátira se imiscuíram em formas trágicas. Foi uma brincadeira levada às últimas conseqüências. Mesmo quando refuta a idéia de uma personagem que expressa a índole brasileira, sem caráter duplamente – mal-caráter e acaracterística.

> Nas épocas de transição social como a de agora é duro o compromisso com o que tem de vir e quase ninguém não sabe. Eu não sei. Não desejo a volta do passado e por isso já não posso tirar dele uma fábula normativa. Por outro lado o jeito de Jeremias me parece ineficiente. O presente é uma neblina vasta. Hesitar é sinal de fraqueza, eu sei. Mas comigo não se trata de hesitação. Se trata de uma verdadeira impossibilidade, a pior de todas, a de nem saber o nome das incógnitas. Dirão que a culpa é minha, que não arregimentei o espírito na cultura legítima. Está certo. Mas isso dizem os pesados de Maritain, dizem os que espigaram de Spengler, os que pensam por Wells ou por Lenine e viva Einstein![60]

Época de inflexão e de incerteza. As mesmas que turvavam a mente do escritor quando do lançamento do livro: bom ou mau, sério ou satírico, consistente ou superficial? Não havia respostas, naquele momento. Se bem que o desenho básico já estava dado. E se relacionava às manifestações folclóricas de uma cultura popular, singular e plural, objetiva e mítica, das quais Mário conseguiria abstrair um sentido positivo, dando cabo às formulações que recorriam ao folclore, ao caipira, à entidade popular por excelência, para atribuir-lhes a pecha e o dolo do atraso brasileiro, da decadência das instituições, dos conflitos e desconexões estruturais. Ao menos para ele, conseguiu dar sentido as suas formulações, que teriam grande influência nas manifestações artísticas, no Brasil, a partir de então.

Entretanto, o trabalho e a atuação de outro arquiteto estrangeiro que começava a se desenhar a partir de então, seria fundamental para o desfraldar do modernismo na arquitetura: a presença, em São Paulo, a partir de 1923, do arquiteto ucraniano Gregory Illych Warchavchik (1896-1972), contratado inicialmente pelo industrial Roberto Simonsen para dirigir obras da Companhia Construtora de Santos, radicando-se, definitivamente, no Brasil. Casou-se com Mina Klabin, filha de rico industrial paulista e, logo, congraçou com a elite local, econômica e intelectual. Formado em Roma (1920), em plena ebulição artística vanguardista, pelo *Reggio Istituto Superiori di Belle Arti*, e estabelecido em escritório próprio em 1927, assumiu uma posição de destaque na divulgação das correntes estéticas modernas que transitavam o ambiente cultural europeu da época. Publicou artigos em periódicos de grande circulação e construiu as primeiras casas

[59] ANDRADE, Mário de. Prefácios para Macunaíma. In BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*. São Paulo: IEB, 1971, p.292.
[60] ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Agir Editora, 2008, p.228.

modernistas no Brasil. Juntamente com a esposa, paisagista, e com os intelectuais modernistas, propunha uma arquitetura tropical, como traço distintivo do modernismo europeu, a qual impressionou Le Corbusier em visita a São Paulo, em 1929, tendo o indicado como representante do Brasil nos CIAM (*Congrès International d' Architecture Moderne),* realizados periodicamente desde 1928.



**Figura 83**: Gregori Warchavchik: a casa modernista da Rua Santa Cruz, na Vila Mariana (1928).
Fonte:disponível em http://www.vitruvius.com.br/drops/drops25_03.asp



**Figura 84**: jardins da casa da Rua Santa Cruz, feitos por Mina Klabin (1928).
Fonte: FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo: Museu de Arte, 1965, p.58.




**Figura 85**: Warchavchik: casa da Rua Itápolis, no Pacaembu (1930), e os jardins tropicais.
Fonte: FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo: Museu de Arte, 1965, p.51.

Warchavchik passou a ter uma forte presença na mídia impressa de São Paulo, a partir de 1925. Foram vários artigos publicados em jornais de grande circulação, como o "Correio Paulistano", "Correio da Manhã", "Diário da Noite", "Diário de São Paulo". Paralelamente a sua atuação profissional dava ensejo à construção das primeiras casas modernistas no Brasil. Textos e projetos que polemizaram as discussões sobre o futuro de uma arquitetura brasileira. De um lado, os passadistas, capitaneados pelos arquitetos Christiano Stockler das Neves (1889-1982) e Dácio A. de Moraes. De outro, os "futuristas", nas figuras emblemáticas de Warchavchik, Flávio de Carvalho e do recém-formado Rino Levi, todos graduados na Europa.

A construção civil, no Brasil, já nas primeiras décadas do século XX, havia se industrializado. Não apenas na produção de peças e componentes, materiais básicos e sistemas construtivos que já empregavam, cada vez mais freqüentemente, o concreto armado, como também a produção de elementos decorativos e ornamentais. Havia indústrias em bom número,

especializadas na fabricação destes elementos. Os apliques, de todos os tamanhos e formas, em diversos estilos – capitéis, frisos, elementos florais, abacaxis e pinhas, botões balaústres, enfim, todo tipo de ornamento necessário à composição arquitetural que tinha por finalidade gerar um sentido de decoro, de dignidade. Contudo, a produção em série de tais elementos, comercializados a preços pouco módicos, passou a engendrar uma ostentação sem fundamentos – o acúmulo decorativo de um ecletismo exagerado. Quanto mais elementos ornamentais apresentasse um edifício, mais custoso ele seria, mais luxuoso e digno do enriquecido morador. Um olhar que procurava a profusão decorativa como única lente capaz de desvelar um *status* sócio-econômico. Um olhar que, ao contemplar uma parede nua, branca, lisa, nada mais via que a pobreza, a miséria, de meios e de ações.

Nesse contexto, Warchavchik enfatizou, nos seus textos de difusão, o fator econômico daquilo que denominou arquitetura nova. Uma arquitetura que se fazia uma economia de meios. Uma obra racionalista, a mesma razão da máquina, parafraseando Le Corbusier[61], a quem lia e admirava. Uma arquitetura que representava a sua época, de conflitos, de miséria. De superação de obstáculos, de democratização desejada, de industrialização, de socialização idealizada. Entretanto, o mundo rumava em direção oposta, para as ditaduras, para a exploração, para outra guerra. Horizontes turvos quando, ao mesmo tempo, se vislumbrava o crescimento e a estabilidade, se entrevia o extremismo, o conflito. Época confusa.

Assim, a obra de Warchavchik adquiriu um sentido pedagógico. Era preciso esclarecer as elites dirigentes. Era premente olhar para um horizonte claro, sem máculas, sem sombras. Uma arquitetura de planos geométricos, de superfícies, limpas, brancas, despidas de qualquer elemento que as turvasse. Era fundamental buscar uma linguagem de convergência entre os recursos tecnológicos e os meios de expressão. O arquiteto se arvorava esta função. Num de seus artigos esclareceu que a nova arquitetura necessitava ser testada, experimentada. Bom exemplo disso foi quando relacionou o alto custo do concreto armado, no Brasil, e o baixo custo do tijolo, comparado a uma situação inversa na Europa. Afirmou que era preciso encontrar uma linguagem moderna do tijolo, da alvenaria, e não apenas importar uma técnica construtiva cara e forçá-la aqui – construiu sua casa da Rua Santa Cruz, de aberturas estreitas e alongadas, e amplos planos de alvenaria branca. Misturou os sistemas construtivos, para a edificação de uma casa na Rua Itápolis, em terreno íngreme, e expôs em público a nudez dessa obra; exposição que despertou ira e aplausos. Foi, antes de tudo, um experimentador, e um educador que difundiu e elucidou a profissão de um novo arquiteto, também engenheiro em seu conhecimento fundamental para a realização de uma arquitetura nova.

Todavia, o grupo de intelectuais que se formava entorno da busca de novos procedimentos para a arquitetura, gradualmente, se constituía, forte, entre

[61] Nessa época, Le Corbusier já era um arquiteto renomado e autor de uma série de livros onde expunha suas teorias acerca da nova arquitetura; nas obras-chave deu ênfase àquilo que chamou de "máquina de morar" – a casa, a habitação da era maquinista, estandarte de uma nova forma de ver a arquitetura, livros muito apreciados pelos modernistas brasileiros, principalmente, Mário de Andrade:
Le CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Crès, 1923.
Le CORBUSIER. *Architecture d'époque machiniste*. Paris: Librairie Felix Alcan, 1926.
Le CORBUSIER. *Une maison, un palais*. Paris: Crès, 1928.

arquitetos, jornalistas, escritores e artistas. A crítica se fazia sem restrições de formação profissional, e começou a ganhar peso efetivo quando os modernistas se aliaram aos arquitetos, instigados, e muito, pelas casas de Warchavchik. O principal expoente dessa aliança foi, decididamente, Mário de Andrade, que outrora sempre mostrou interesse latente pelo tema, notadamente após as palestras de Ricardo Severo.

Em 1928, Mário publicou, no Diário Nacional, uma série de quatro artigos, denominados "Arquitetura colonial"[62]. Propondo-se a refletir enquanto escrevesse, o escritor desenhou uma argumentação que, por um lado, acatava o internacionalismo da arquitetura modernista, relacionando-o com as formas de manifestação do folclore, nas quais o indivíduo não aparece, mas, por outro, procurava um sentido no estilo neocolonial que, inevitavelmente, o conduziam ao apelo nacionalista dessa arquitetura.

Primeiramente, reconheceu uma preponderância da engenharia sobre a arquitetura, lembrando Corbusier que recomendava aos arquitetos copiarem os norte-americanos em sua engenharia, de fábricas e arranha-céus, mas não sua arquitetura. Via nessa operacionalidade funcionalista uma possibilidade de generalização, de universalização da linguagem arquitetônica, onde não haveria lugar para as individualidades, para os regionalismos, para os traços distintivos de cultura, raça, ou autoria. Uma casa modernista poderia ser atribuída a qualquer arquiteto, sem que fosse reconhecível, minimamente, qualquer traço de distinção, qualquer marca individual, qualquer assinatura. E devotava a essa ausência de caráter, uma positividade fundamental.

> 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 que me comove. É interessantíssimo constatar que se as artes à medida que foram evoluindo e se refinando, se afastaram da mais primária, mais fatal das manifestações artísticas, a arte folclórica, a arquitetura modernista que é socialmente falando a mais adiantada das manifestações eruditas da arte, voltou de novo a se confundir com a essência fundamental do folclore: a presença do ser humano com abstenção total da individualidade.[63]

É possível conjecturar, nessa assertiva, que a ausência do indivíduo que salientava, se referisse, justamente, ao coletivismo das manifestações folclóricas, antes que uma isenção característica. E, nesse caso, a elaboração coletiva implicava numa representação espaço-tempo, ou seja, uma arquitetura que representa, fielmente, a sua época, e não somente um indivíduo. Entretanto reconhecia que esta universalidade da arquitetura modernista seria um fato transitório, tal qual em outros períodos históricos, como o início do Renascimento, ou os primórdios da arquitetura gótica.

[62] Artigos publicados nos dias 23, 24, 25 e 26 de agosto de 1928.
[63] ANDRADE, Mário de. Arquitetura colonial III. *Diário Nacional*, São Paulo, 25/08/1928. In BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*. São Paulo: IEB, 1971, p.27.

> A arquitetura modernista, a meu ver, não permanecerá nem no anonimato nem no internacionalismo em que está agora. Se se normalizar ela virá, fatalmente, a se distinguir em frações étnicas e a se depreciar em função do indivíduo.
> Se 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.[64]

Foi assim que, ainda neste momento, conseguiu reconhecer alguma legitimidade ao estilo neocolonial. E se a ausência de caráter, de uma arquitetura moderna despojada, e desprovida do ornamento que decorava, e também envergonhava, muito mais próxima da engenharia, utilitária, que da arte, teria uma duração efêmera, transitória, então, se houvesse a necessidade da impregnação de algum caráter, que fosse o elemento nacional, étnico, brasileiro, como traço forte de distinção. E a dignidade do neocolonial teria sido, para o escritor, a coragem que teve, enquanto movimento nativista, de se opor à intromissão do elemento estranho, europeu, alheio à realidade brasileira, como teria se processado durante toda a história do Brasil.

Dois anos após, em 1930, a posição de Mário de Andrade, em relação ao estilo nacional, era completamente outro: uma dissimulação indecorosa. Era o que dizia em artigo publicado no Diário Nacional sobre a exposição da Casa Modernista de Warchavchik[65]. O foco de suas preocupações havia se deslocado para a falsificação implícita aos estilos históricos, entendidos como reproduções "hediondas" dos antigos originais, cópias perniciosas que apenas dissimulam a verdade das coisas, do homem, do seu tempo, do seu lugar. Agora, uma casa modernista de Warchavchik era a pura expressão da verdade, de uma veracidade anônima e universal, porém ainda isenta de caráter. Algo que o permitia desejar o decoro de uma cadeira Luiz XV.

> Se eu possuísse uma casa modernista (é lógico, inteiramente revestida modernisticamente que nem esta casa exposta), entre os móveis modernos da sala-de-visita eu colocava uma cadeira Luiz XV. Imaginemos isso em nossa cabeça: qual a sensação que dá? A única legítima atualmente a respeito duma cadeira Luiz XV: a sensação dum objeto de arte. Uma cadeira Luiz XV não é cadeira, é objeto de arte e como tal pode decorar a nossa vida.[66]

Ora, é possível indagar se a verdade expressa por uma casa modernista, anônima e universal, não seria a verdade da técnica, ou melhor dito, de uma suposta neutralidade de uma arquitetura que havia se tornado engenharia, sem cor, sem gosto, sem cheiro. Um lugar apto a ser dignificado pelo decoro de uma cadeira Luiz XV, de uma obra de arte, pois nesta arquitetura, não seria cabível o termo.

> Uma das coisas que mais distinguem a Arquitetura das outras Belas-Artes (caso se a reconheça como uma das Belas-Artes, coisa discutível), é a sua libertação do individualismo.[67]

Este artigo de Mário suscitou uma resposta contundente do ex-amigo Oswald de Andrade[68]. Nela, o jornalista, modernista, defendeu e explicou a

[64] Idem, p.28.
[65] Artigo publicado no Diário Nacional em 05/04/1930, denominado "Exposição duma casa modernista (considerações)".
[66] ANDRADE, Mário de. Exposição duma casa modernista (considerações). *Diário Nacional*, São Paulo, 05/04/1930. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/documento/arquitetos/mario02.asp. Acesso em: 17/7/2006, 16:04:07.
[67] Idem.

arquitetura de Warchavchik, como Arte. Analisou os volumes reentrantes, a composição dos sólidos brancos, a disposição das aberturas, a luz. Mas também aproveitou a deixa para uma desforra contra o escritor modernista.

> A casa modernista de Warchavchik não se poderá nunca perder, como não se perderá Le Corbusier, na massa de construção de estilo geométrico, que inundará sem dúvida São Paulo, a América, Sidney, Jaboticabal e Rouen, dentro de alguns anos. Mais dia, menos dia, veremos até o atentado comerciante Sr. José Mariano nos dizer – "Quero lhe mostrar um cordeirinho cubista!" [...]
> E pairando numa organização de poesia, de serenidade, de conforto, de atualismo, a personalidade estupenda de Warchavchik, que se dissimula nos móveis, paira nas cortinas, floresce em cactos nos jardins e reúne a copa, a escada, a garagem e os dormitórios num sossego bom e esportivo, comercial e vitorioso – como deve ser o cenário otimista da vida de cada dia neste século bendito.[69]

Certamente este foi um período de intensos debates, entre os modernistas, mas também entre os passadistas, e é evidente que a visita de Le Corbusier (1887-1965) a São Paulo teve a ver com essa polêmica. A passagem do arquiteto franco-suíço pelo Brasil, em 1929, a caminho de Buenos Aires, convidado pelos ilustres sul-americanos – Alfredo Gonzalez Garaño[70] e Paulo Prado[71] – também suscitou comentário de Mário de Andrade[72], publicado no Diário Nacional. O escritor paulista sempre foi leitor assíduo dos livros-manifestos publicados pelo arquiteto – via nele o vigor, a disposição e o arrojo tão necessários e reclamados aos modernistas brasileiros. Neste momento, certamente, já antevia um modernismo capaz de acomodar o todo e a porção, o universal e o nacional, se não já claramente, pelo menos um entrevero de possibilidade. Reclamava, veementemente, que sua passagem, quando muito, se resumiria a uma ou outra palestra, ou algum texto publicado em português. E conclamava aos donatários do estado e das riquezas uma disposição em contratar, do arquiteto, algum projeto de grande porte, pois de casas, já havia o suficiente.

> A vinda de Le Corbusier que de fato nos honrava muito seria, não a sua presença real, mas a realização por ele aqui de alguma grande casa, um palácio pra Câmaras, uma Prefeitura, um palácio Salvi, um palácio Martinelli. Mas, como todos os entre-selvagens, nós estamos ainda sob a escravidão ilusionista das palavras, e desservimos um valor tão determinado como Le Corbusier, lhe pedindo palavras, palavras, palavras. É certo que desde os tempos de *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier se apresentou como um dos mais lógicos teoristas da arquitetura moderna, porém força é verificar que não são nem artigos nem livros o seu verdadeiro elemento de expressão.[73]

É sabido que Mário de Andrade conheceu Corbusier nesta passagem por São Paulo, de 1929. Como também se conhece o profundo interesse do escritor pela arquitetura e suas manifestações expressivas, fossem populares ou

---

[68] Artigo publicado no Diário da Noite, em julho de 1930, denominado "A casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações".
[69] ANDRADE, Oswald de. A Casa Modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações. *Diário da Noite*, São Paulo, julho de 1930. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/documento/arquitetos/oswald01.asp. Acesso em: 17/07/2006, 16:00:07.
[70] Colecionador de arte e mecenas cultural na Argentina, tendo sido diretor da Asociación Amigos Del Arte, e grande amigo de Le Corbusier, assim como o brasileiro Paulo Prado.
[71] PEREIRA, Margareth da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SANTOS, Cecília Rodrigues dos; SILVA, Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Projeto Editora; Tessela, 1987.
[72] Artigo publicado no Diário Nacional em 21/11/1929, denominado "Taxi: Le Corbusier", sobre a passagem do arquiteto pelo Brasil.
[73] ANDRADE, Mário de. Exposição duma casa modernista (considerações). *Diário Nacional*, São Paulo, 05/04/1930. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/documento/arquitetos/mario02.asp. Acesso em: 17/7/2006, 16:04:07.

eruditas. Além dos livros de Corbusier, era leitor assíduo da revista *L'Esprit Nouveau,* dirigida pelo arquiteto, de Walter Gropius e dos expoentes da Bauhaus. Intelectual antenado ao mundo, mesmo sem sair do Brasil.

Sobre o livro *Précisions*, publicado na França em 1929, Mário[74] comparava Corbusier a Jules Vernes. Porém dava ao arquiteto a honra de sonhar, fantasticamente, sem se perder na exeqüibilidade de seu sonho – para ele Vernes partia dos desenvolvimentos tecnológicos para criar uma ilusão, e Corbusier articulava, com sua lógica estruturante, do homem para o homem, a fim de frutificar um sonho de cidade, de viadutos habitáveis que se cruzariam, ou serpentearam a orla oceânica, ou colocaria o homem no céu, em torres. Via, no arquiteto, um grande poeta, e quanto mais liberto da realidade, mais poético estaria.

> Mas por tudo isso, estas Précisions e especialmente o Corolário brasileiro escapam singularmente à região em que as obras anteriores de Le Corbusier se situam. Não formam tanto um livro em que a gente aprende urbanismo e concepções modernas de arquitetura. Ou por outra: a gente continua aprendendo sempre, mas naquela região de experiência, extra-realista e magnificamente inverossímil, que são os sonhos, os ritos, as magias. A gente aprende a se ser mas desaprende a vida. De fato: este livro de Le Corbusier é mais feito pra afugentar os possíveis adeptos da sensibilidade moderna que para convencer ninguém.[75]

Poesia que faz sonhar, mas não convence. Contudo, ficaram também as palavras, sérias e lógicas, do arquiteto franco-suíço, publicadas pelos alunos de engenharia-arquitetura do *Mackenzie College*, em sua revista[76]. Este periódico editado pelo Centro Acadêmico "Horacio Lane" da Escola de Engenharia Mackenzie, se destacava, até então, pela defesa incondicional do ecletismo, como domicílio exclusivo do belo arquitetural. A presença incisiva do professor da casa, arquiteto Christiano Stockler das Neves, ferrenho defensor dos estilos históricos, impunha de certo modo, uma diretriz a ser seguida e cobrada. Assim, a tradução e publicação de um texto de Corbusier que propugnava, veementemente, a arquitetura da "era da máquina", assumia um caráter simbólico e evidenciava o rebentar de uma bipolaridade entre os chamados "futuristas" e os "passadistas". Caminho paralelo, sempre em choque, ainda a transcorrer por muitos anos, até da década de 1950.

> Larousse diz: 1) Architectura. Arte de construir e adornar os edifícios segundo regras determinadas.
>
> Littré: 2) A arte de construir edifícios.
>
> E Larousse define a arte como applicação dos conhecimentos para a realização de uma concepção. E Littré: maneira de fazer uma casa segundo certo methodo, segundo certos processos..., é um synonimo de alchimia.
>
> Pela combinação destas definições poderia dizer-se: Larousse-Littré: 3) Construir e adornar os edifícios segundo certas regras, segundo certos processos. Alchimia.
>
> Littré-Larousse: 4) Construir edifícios applicando conhecimentos úteis para a realização de uma concepção.

[74] Em 01/03/1931, publicou no Diário Nacional, outro artigo denominado "Cidades", sobre o último livro publicado por Corbusier – "Précisions".
[75] ANDRADE, Mário de. Cidades. *Diário Nacional*, São Paulo, 01/03/1931. In ANDRADE, *Mário de. Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p.346.
[76] Identificou-se um único texto de Le Corbusier publicado em São Paulo, durante sua passagem a caminho de Buenos Aires, pela Revista de Engenharia Mackenzie, nº50, de 1929, denominado: "Arquitetura da época maquinista."

> Actualmente duas concepções dirigem os destinos da architectura, concepções estas antagônicas:
>
> a dos que obedecem à tradição e crêem que ella prosegue sem interrupção. As definições 1 e 3 os apóiam;
>
> a dos que sentem que as tradições seculares experimentaram uma modificação capital. As definições 2 e 4 são relativas a estes.[77]

Vê-se que o embate não era um fenômeno exclusivamente paulistano, ou brasileiro; foi o choque, inevitável, de formas distintas de olhar a arquitetura, a cidade, o ambiente habitado pelo ser humano, as relações de poder e sua representação material. A visita de Corbusier, figura emblemática do modernismo arquitetural, em São Paulo e no Rio de Janeiro, neste prenúncio da década de 1930, suscitou controvérsias, acirrou os ânimos dos meios intelectuais, e se não redefiniu os eixos estéticos de uma arquitetura brasileira almejada por eles, decididamente, delineou possíveis trajetórias. Neste momento, o Neocolonial, enquanto movimento de expressão artística nacionalista, quando outrora se enquadrava menos como uma manifestação passadista, ou nostálgica, que um movimento de vanguarda, onde o interesse principal e subjacente era a construção, idealizada, de um novo passado – a criação de um sentido outro de tradição nacional – se unia ao ecletismo portando suas bases na expressão do ornamento e do decoro, se proclamando estilo historicista – nacional.

Assim, o movimento modernista, nas artes e na arquitetura, empreendido inicialmente por intelectuais e artistas e, posteriormente, pelos arquitetos, na São Paulo fremente, das primeiras décadas do século XX, foi consentâneo aos movimentos de vanguarda artística que cingiram a Europa, nesta época de profundas transformações – sociais, econômicas e culturais. Não foi apenas uma insurreição contra os ditames das academias, aos regramentos herméticos que travavam as manifestações artísticas, já reclamadas e afrontadas pelos artistas desde meados do século XIX. Constituiu-se, antes de tudo, como uma proposição estética. Uma necessidade de despojamento, de desnudamento da arte, de separação entre forma e conteúdo, de des-tematização, onde o decoro estaria na essência do objeto. Havia também uma premência pelo descoramento, uma remoção de cores, que implicavam em símbolos e temas, em ornamentos e elementos estranhos àquilo que se pretendia enquanto o objeto puro, nu, liberto. A arquitetura se tornou branca, a pintura se des-formou, a poesia se fez palavra, e a música se des-tonalizou.

Para se compreender isto de outro modo, pensemos no conjunto de valores agregados à arte, ou mais precisamente à arquitetura. Nos encontramos no limiar de solicitações estéticas distintas. Até então, uma casa construída sem qualquer ornamentação, sem qualquer estilo, era pobre; pobre tanto no sentido econômico quanto estético; sem decoro, indigna, portanto, de servir, decentemente, como moradia; quanto mais se tratasse de um palacete burguês. Entretanto, a partir de então, a solicitação se tornava outra: uma casa edificada e entendida como um mero suporte de ornamentos, recoberta, revestida e entulhada de elementos dissimuladores de sua estrutura, puramente entendida como os elementos necessários à sua sustentação, às suas funções primeiras de abrigo, à essencialidade e a síntese do traço, passou a significar algo nostálgico, atrelado ao passado,

[77] Le CORBUSIER. Architectura da época machinista. Tradução de Alfredo C. Lopes. *Revista de Engenharia*, São Paulo, vol.VI, n.50, p.160-168, maio de 1929, p.160.

ultrapassado, de um gosto estético extemporâneo. Certamente, se tratou de uma transmutação de valores, representativos de um conjunto de transformações mais profundas da sociedade industrial, de um apelo racionalista.

O que se colocou em cheque, neste longo período de questionamentos, que perpassou as vanguardas e os movimentos modernistas (considerado aqui não unitariamente), foi a necessidade do deslocamento do olhar estético. Talvez, ninguém melhor que o intelectual inglês, John Ruskin, tenha compreendido e identificado o sentido estético, até o século XIX, que impregnava o objeto artístico, de um conjunto de elementos, decorativos e ornamentais, que tinha como função dar um sentido, impor o decoro, isto é, um caráter de compostura, de decência, de dignidade, à arte. Este era o sentido, almejado, enquanto expressão artística. Construiu-se, então, esse caminho, no qual o olhar estético se despregou do decoro, da nobreza do caráter e da dignidade, do ornamento para sua essencialidade, aos elementos básicos, à composição fundamental, à sua funcionalidade. No Brasil, estava constituído o lastro teórico, experimental, intelectual para que se ampliasse o premente processo de transmutação do olhar estético, do ornamento para a forma, da massa para a estrutura, do excesso para a simplicidade que adviria, nas décadas seguintes, se concretizando no embate entre "passadistas" e modernistas, e suas várias vertentes. Foi neste ambiente multi-polarizado que chegou a São Paulo para iniciar o curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica o jovem Luiz Saia.

> *Pois eu vi este céu, na planície verdejante e ilimitada, raramente marcada por alguns salgueiros. É um céu sem fronteiras, refulge de dia e à noite, é de uma luminosidade azul e transparente ou semeado com milhares de estrelas. Ele cobre os quatro horizontes e, para dizer a verdade, toda essa paisagem é uma única e mesma linha reta: o horizonte.*[78]
>
> *Le Corbusier*

[78] Le CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo.* São Paulo: Cosac & Naif, 2004, p.18.



# Capítulo 1
## O ensino politécnico e o ensino bel-artístico: entre modernistas e passadistas.

O ensino da arquitetura, entre as décadas de 1930 e 1950, apresentou e abrigou um conflito inevitável das distintas concepções estéticas instigadas pela relutância e irreversibilidade das mudanças do olhar artístico sobre o mundo, sobre as coisas e sobre a arte e a arquitetura. Um ensino dominado pela composição arquitetônica, de bases e raízes ecléticas e acadêmicas. Tempo de mudanças, do vislumbre tecnicista ao vínculo imberbe com as artes e com a arquitetura. Tempo de construções, de obras, de reformas urbanas, de planejamento, da funcionalidade, de pragmatismo,... de lirismo. A atuação do profissional arquiteto, ou do engenheiro-arquiteto, se viu pressionada entre uma demanda de obras, cada vez mais intensa, e de todas as solicitações técnicas e os critérios de racionalidade, que o desenvolvimento de novas tecnologias como o concreto-armado e o ferro impunham e, algumas vezes na contramão, os requisitos estéticos, presentes no gosto geral, que as classes proprietárias, empreendedoras deste progresso, imputavam ao trabalho destes profissionais, menosprezados enquanto intelectuais e sobrepujados pelos modismos estilísticos que orbitavam no consenso ordinário. Tempo de descaminhos, de incertezas que extrapolavam o campo específico da arquitetura. Tempos confusos, cujo apaziguamento passara longe das academias, mas nem por isso, elas permaneceram indenes, incólumes.

O arquiteto não era, nesta época, um profissional solicitado ao desenvolvimento e elaboração de projetos de arquitetura, com o campo profissional instituído e regido conforme legislação específica, com atribuições claras e definidas, como ocorre atualmente, salvo ainda, algumas sobreposições de áreas remanescentes. O arquiteto era, antes de tudo, um construtor, um profissional com formação técnica e artística para atuar no campo da construção civil. E, neste ponto, havia grande confusão e sobreposição de atribuições com o campo de atuação do engenheiro civil, também construtor. Efetivamente, não se percebia diferenças e conhecimentos distintos entre os dois profissionais – eram construtores de grandes obras, de palacetes, de palácios, de monumentos. Detinham os conhecimentos técnicos necessários para desenvolver o aporte estrutural, construtivo, de uma obra, e também possuíam os conhecimentos artísticos para cuidar da composição arquitetural de um edifício; uns mais, outros menos, o que motivava, nesta medida, a possibilidade de algum diferencial.

Ora, é sabido o embate aguerrido entre as escolas de belas-artes e as politécnicas, no século XIX, assinaladamente, o choque entre a *École des Beaux-Arts* de Paris e a *École Polytechnique*, como visto no prólogo, onde o conflito se fez mais evidente. Uma ensinava os ditames do bom gosto estético e a outra ensinava as técnicas de construção. Uma se detinha na composição arquitetural, a outra nas leis da matemática, da mecânica e da física, e lutaram entre si, pela supremacia no campo da construção civil num período em que a industrialização, o tecnicismo e o cientificismo fervilhavam. Na verdade, os profissionais politécnicos passaram, gradativamente, a exercer as funções de projetista e construtor, muito estimulados pela demanda técnica em relação à construção civil, galopantemente crescente, nas cidades oitocentistas européias, alcançando, em pouco tempo, a preferência e a confiabilidade do público que se alternava entre os delirantes embates estéticos travados no próprio seio da *Beaux-Arts*, entre os seus pares, na disputa pelos estilos dominantes, e os requisitos técnicos cada vez mais complexos e que, decididamente, os arquitetos se encontravam despreparados.[1] Situação que perdurou até o final do século quando a academia francesa passou por profundas reformas, contudo, sem preterir o academicismo.

O ensino de arquitetura nas escolas de belas-artes espalhadas pelo mundo era inspirado, na sua totalidade, na congênere francesa. E, como modelo, o mesmo acontecia quando se promovia alguma reforma acadêmica. A principal aconteceu a partir de 1864 com a nomeação de Hippolyte Taine para a cadeira de História da Arte e Estética na *École des Beaux-Arts* de Paris. O importante e influente filósofo positivista legou ao ensino das artes uma capacidade científica, até então inédita. Os processos de concepção artística se tornaram, conforme seus desígnios, metodologicamente objetiváveis, pois a arte se constituía numa manifestação humana cuja função primeira seria a representação dos caracteres mais profundos de uma sociedade, de um povo, da civilização e, melhor seria, qualitativamente, quanto mais nítida e evidente fosse sua capacidade representacional e mais essenciais os estratos representados. Conferiu, assim, uma cientificidade para o trato da arte e a equiparou, guardadas as proporções, às demais ciências, bases do mundo contemporâneo. O mesmo sucedeu com o ensino da história da arquitetura e da composição, em obras de seus colegas de belas-artes, Auguste Choisy (1841-1909) e Julien Guadet (1834-1908).

Choisy se dedicou à escrita de uma história "racional", ou científica, da arquitetura. Abarcou desde a pré-história da arquitetura, às antigas civilizações mundiais. Descreveu o transcurso dos modelos clássicos para a arquitetura européia e atribuiu um sentido de autenticidade ao uso das formas clássicas, modelares, conforme seus valores morais mais profundos e presentes na sociedade desde o Renascimento. Enfim, conferiu razão à história da arquitetura que, até então, carecia de objetividade.

> Se ha dicho con frecuencia que nuestro Renacimiento era italiano. El estudio que acabamos de realizar, en cuanto atañe a sus movimientos y sus métodos autoriza a reclamar, para nuestro país, la justa parte de iniciativa que le corresponde. Hemos observado que nada hay menos italiano que la planta de nuestros edificios; nada que recuerde las alineaciones y las crujías de los

[1] GIEDION, Siegfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid: Editorial Dossat, 1978.

palacios florentinos o romanos. Todas las distribuciones son esencialmente francesas.
El procedimiento de ejecución que subsiste durante el primer Renacimiento y excluye los ornamentos aplicados, responde a una idea totalmente opuesta a los principios italianos.
Las siluetas generales surgen de la asociación de construcciones que hasta los últimos años del reino de Francisco I se agrupan sin la menor preocupación de simetría. Ninguna atención se presta a las convenciones clásicas; atendiendo solamente las necesidades de distribución: escaleras comprendidas en torrecillas exteriores, colocadas donde su función lo exige, cubiertas de pendiente rápida, iluminadas por lucarnas, largos tubos de chimeneas, todo responde, sin reserva, a las viejas tradiciones de nuestra arquitectura.[2]

Ora, uma objetividade em que subjazia o sentido nacional, como propriedade primeira de notabilidade de caráter, cuja representatividade comporia o plano sensível da arquitetura. A função primordial, da arte, seria, neste caso, a representação dos caracteres mais profundos de uma nação, lhe conferindo autenticidade e valores objetivos, comprovadamente explicáveis.

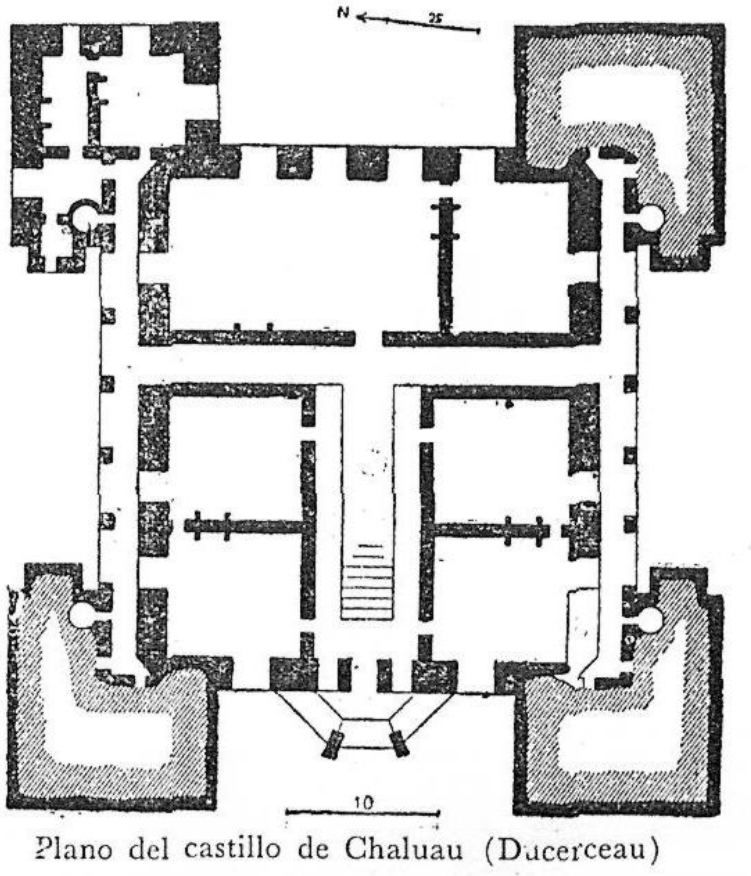



**Figura 86**: exemplo indicado por Choisy de uma arquitetura renascentista, tipicamente, francesa.
Fonte: CHOISY, Auguste. *Historia de la arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1951, p.391.

[2] CHOISY, Auguste. *Historia de la arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1951, p.697. Esta obra não teve tradução em português, mas as várias edições, em francês e espanhol, se sucederam correntemente até a década de 1950, sendo de uso freqüente pelas escolas brasileiras. A primeira publicação: CHOISY, Auguste. *Histoire de L'Architecture*. 2 Tomos. Paris: Gauthier-Villars, 1899.

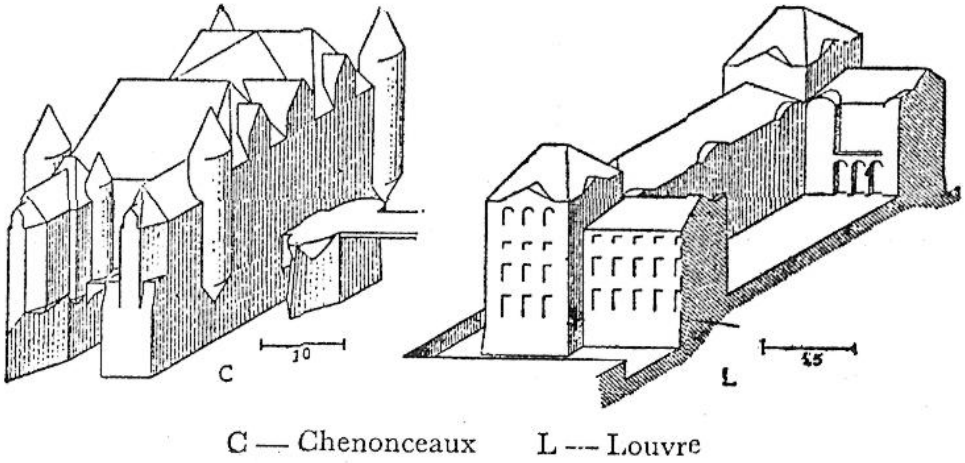



**Figura 87**: comparação, indicada por Choisy, entre dois castelos renascentistas franceses.
Fonte: CHOISY, Auguste. *Historia de la arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1951, p.391.

A história feita dessa maneira assumiria, a partir daí, o papel de suporte, de justificação, científica, dos tempos arquiteturais, criando um conjunto de valores seguros, mensuráveis, para a análise e julgamento dos objetos artísticos. A história formulava os critérios de valoração e de atribuição de notabilidade modelar para as obras que melhor se enquadrassem, ou representassem, o caráter essencial de povo, raça e nação.

Julien Guadet, por sua vez, professor da *Beaux-Arts* desde 1872, decidiu-se a escrever um tratado de arquitetura para auxiliar o aprendizado de seus alunos do curso de teoria da arquitetura. A obra, publicada em quatro volumes em 1901, se tornaria o principal método de ensino da arquitetura, correntemente utilizado até a década de 1950.

> Avec les sciences, nous touchons plus immédiatement, tout au moins plus visiblement, à l'architecture. Les études scientifiques habituent à la logique et à la rigueur du raisonnement ; elles développent la faculté d'enchatnement des idèes, elles suggèrent la méthode, elles sont la saine gymnastique d'un esprit qui veut analyser et vèrifier, elles créent la volonté de l'examen et du contrôle. Pascal deniait la faculté de raisonner à qui n'ètait pas quelque peu géométre. Pratiquement, d'ailleurs, la science vous sera nècessaire dans vos études, nécessaires dans votre carrière; toutefois, son rôle sera secondaire, car ce n'est pas elle qui vous donnera l'imagination, l'ingéniosité artistique, l'invention ni le goût ; mais, sens elle, vous ne pourriez qu'imparfaitment mettre en valeur ces qualités, réaliser vos conceptions, ni meme les étudier à fond. Puis, par une loi impérieuse de progrés dans tout ce qui intéresse la vie humaine, notre architecture devient chaque jour plus scientifique, et vous serez des arriéres si vous ne devenez pas plus savant que nous qui sommes plus savants que nos devanciers.[3]

[3] GUADET, Julien. *Éléments et théorie de l'architecture:cours professé à L'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*. Paris: Libraire de la Construction Moderne, 1909, p.19. Com as ciências, tocamos mais imediatamente, ao menos mais visivelmente, à arquitetura. Os estudos científicos acostumam à lógica e ao rigor da razão; elas desenvolvem a faculdade de encaixamento das idéias, elas sugerem o método, elas são a ginástica saudável de um espírito que quer analisar e verificar, elas criam a vontade de exame e controle. Pascal negava a faculdade de raciocinar a quem não fosse um pouco geômetra. Na prática, porém, a ciência será necessária em seus estudos, necessária em sua carreira; contudo, seu papel será secundário, pois não será ela que lhes dará a imaginação, a engenhosidade artística, a invenção nem o gosto; mas, sem ela, você não poderá dar, a não ser imperfeitamente, o valor dessas qualidades, realizar as suas concepções, nem mesmo as estudar a fundo. Então, por uma imperiosa lei do progresso em tudo que diz respeito à vida humana, a nossa arquitetura se torna a cada dia, mais científica, e você estará atrasado se não se tornar mais sábio que nós que somos mais sábios que nossos antecessores. (tradução livre do autor)

Além do reconhecimento da interveniência dos procedimentos técnicos e científicos no trato da arquitetura que, por si já demonstra uma guinada radical no estabelecimento dos princípios gerais de concepção arquitetural, pela *Beaux-Arts*, a proclamação do método científico como fundamento dos processos de cognição histórica e técnica da arquitetura, de modo imbricado, se constituiria, por muito tempo, na pedra basilar de seu ensino. E, ao mesmo tempo, assumiria um conteúdo criativo, não resolvido pelo rigor metodológico, mas evidenciado pelo conhecimento.

> Doucement – Ce n'ést que dans les romans qu'on voit des éclosions spontanées de génies qui devinent tout sans avoir rien appris, et dépassent, par simple intuition, tous les efforts et tous les résultats de l'expérience. La réalité est plus austére. Les grands artistes, les hommes de génie en téte, ont toujours été les hommes des longues et profondes études, formés par une discipline rigoureuse de l'intelligence, s'identifiant patiemment les éléments, les moyens, le patrimoine acquis de leur art, s'élevant de la faculté de comparer au droit de choisir, parvenant enfin à l'originalité puissante, cette gloire de l'artiste, par la supériorité du savoir, la rigueur de la méthode, la trempe de l'esprit, la progression dans l'amour de leur art, à mesure qu'ils en pénétraient de plus en plus, et chaque jour davantage, les plus intimes beautés.[4]

Cobrava do jovem estudante de arquitetura uma postura mais séria, responsável com sua opção e a dedicação plena ao conhecimento de sua arte, que deveria ser amplo, irrestrito, múltiplo, formando o arquiteto, um artista que se nutre de ciência e arte.

> Et d'abord, à l'architecte, il faut um savoir préalable qui n'est pas l'architecture encore; ce sera le bagage et le fourniment. Vous avez fait, au lycée ou dans une école, des études générales assez bonnes, je suppose ; vous étes bachelier, deux fois, peut-etre. Tant mieux ; les études littéraires vous serviront directment, car, plus tard, vous aurez autant à écrire qu'à dessiner ; surtout, elles vous ont ouvert l'esprit, vous ont appris à penser ; votre intelligence s'est élevée, vous saurez lire avec fruit, raisonner avec méthode, réfléchir par vous-méme et discerner la vérité du paradoxe ou du sophisme. Que si cette base premiére vous fait plus ou moins défaut, rien n'est perdu, mais vous aurez à assurer par vous-méme la culture de votre intelligence. Ayez seulement de votre art une assez haute idée pour comprendre que la lecture d'une tragédie de Corneille n'est pas sans profit pour l'architecte.[5]

Uma formação generalista. Esta uma das principais contribuições de Guadet para a construção de um entendimento moderno da condição do arquiteto, perante a sociedade e, consequentemente, a sua característica distintiva em

[4] Idem, p.17. Devagar – só nos romances vemos manifestações espontâneas de gênio que tudo acha sem ter aprendido nada, e ultrapassar, por simples intuição, todos os esforços e todos os resultados da experiência. A realidade é mais severa. Os grandes artistas, os homens de gênio, sempre foram os homens de longos e profundos estudos, formados por uma disciplina rigorosa de inteligência, identificando pacientemente os elementos, os meios, o patrimônio adquirido de sua arte, se elevando da faculdade de comparar ao direito de escolher, alcançando enfim à originalidade poderosa, essa glória do artista, pela superioridade do conhecimento, o rigor do método, a índole do espírito, a progressão do amor de sua arte, à medida que eles penetram mais e mais, e cada dia mais, as belezas mais íntimas. (tradução livre do autor)

[5] Idem, p.18-19. E inicialmente, ao arquiteto, é preciso um conhecimento prévio que ainda não é arquitetura; é a bagagem e o repertório. Vocês fizeram, no liceu ou outra escola, os estudos gerais suficientemente bons, eu suponho; vocês são bacharéis, duas vezes, talvez. Tanto melhor; os estudos literários lhes servirão diretamente, pois, mais tarde, vocês deverão tanto escrever como desenhar; sobretudo, lhes abrirão o espírito, lhes ensinarão a pensar; sua inteligência se elevará, você saberá ler com proveito, raciocinar com método, refletir por si mesmo e discernir a verdade do paradoxo ou do sofismo. Que se esta primeira base lhes faltar, mais ou menos, nada está perdido, mas você garantirá para si a cultura de sua inteligência. Ter apenas de sua arte uma opinião bastante elevada para compreender que a leitura de uma tragédia de Corneille não é sem proveito para o arquiteto. (tradução livre do autor)

relação ao engenheiro civil. O ensino da arquitetura, após a presença essencial desta tríade, de figuras exponenciais de seu tempo e, muito além do campo estritamente arquitetural no caso de Taine, cuja obra repercutiu ao longo de todo o século XX, estaria modernamente constituído. A conjunção da técnica e da arte, por meio da ciência como instrumento seguro de ação sobre um mundo que exigia, cada vez mais do arquiteto, respostas definitivas. Mesmo assim, as reformas pretendidas, não insurgiram contra a constituição estilística da arquitetura. Choisy, nas últimas páginas de sua História da Arquitetura, chegou a conclamar aos arquitetos a necessidade de uma atenção aos novos materiais e técnicas de construção, principalmente o ferro, pois dele adviria uma nova arquitetura, a expressão de uma era industrial. Seria preciso, segundo ele, renovar as bases conceptivas do campo arquitetural com novas formas apropriadas aos novos meios o que, de certa forma, abriu espaço para as inúmeras experimentações estéticas verificadas daí em diante e, até mesmo, às contraposições acadêmicas rebeladas dos movimentos vanguardistas.

Entretanto, na prática, talvez nem mesmo a *Beaux-Arts* tenha conseguido implantar, contundentemente, tais proposições. Elas se colocavam, ideologicamente, como uma das possibilidades de compreensão do campo arquitetural, perante a profissão, a sociedade e ao próprio arquiteto, porém, não era uma posição unânime. Ao contrário, na mesma escola gravitavam variadas concepções, divergentes e até antagônicas. Mas isso não impediu a implantação e a difusão, mesmo que parcial, de uma propositura consistente e robusta que seria responsável, a partir de então, por uma inflexão nas bases do ensino da arquitetura, em todo o mundo, e vigoraria correntemente em muitas escolas até meados do século.

No Brasil, o ensino da arquitetura sempre esteve sob o controle das escolas de engenharia militar, nos séculos XVII e XVIII, quadro alterado com a instituição da "Academia Real de Ciências, Artes e Ofícios", no Rio de Janeiro, por D. João VI, em 1816, tornada "Escola Imperial de Belas-Artes", em 1822. Porém, antes, já havia na mesma cidade a "Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho" desde 1792, sucedida pela "Escola Polythecnica do Rio de Janeiro", no século XIX. Também aqui se estabeleceu o conflito, mas em grau muito menor devido ao número reduzido de arquitetos formados pela Belas Artes. A escola se dedicava, preferencialmente, à formação de artistas – pintores e escultores – áreas nas quais se destacava. Somente no final do século, o aumento da demanda de profissionais para a construção civil levou ao crescimento da procura de alunos para o curso de arquitetura, tanto quanto para o curso politécnico de engenharia civil[6]. Neste momento, e talvez por influência da situação anterior já verificada em França, os parâmetros das formações profissionais se encontravam melhor delineados, mas não completamente definidos, pois os campos de atuação profissional ainda se sobrepunham pela falta de legislação que instituísse as atribuições e especificidades de cada um, o que viria a acontecer apenas em 1933.

Gradativamente, nas escolas brasileiras, tanto as de origem artística quanto as politécnicas, é possível observar algumas transformações. Basicamente, a partir das primeiras décadas do século XX, a principal diferença na

[6] BARATA, Mário. *Escola Politécnica do Largo de São Francisco. Berço da engenharia brasileira*. Rio de Janeiro: Associação dos Antigos Alunos da Politécnica / Clube de Engenharia, 1973.

formação do arquiteto entre as belas artes e as politécnicas passou a ser uma gradação distinta de enfoques; enquanto as primeiras davam ênfase na formação artística, as segundas priorizavam a técnica, mas ambas buscavam uma conciliação e um equilíbrio entre as duas vertentes. No Rio de Janeiro a "Escola Nacional de Belas Artes" (ENBA) oferecia um conjunto de disciplinas comuns para formação de artistas – pintores, escultores, arquitetos e gravadores (de medalhas e pedras preciosas), cuja base era formada pelos conhecimentos de desenho artístico, técnicas de pintura, gravura, modelagem, se utilizando da prática em *ateliers*, onde o aluno desenvolvia seus trabalhos orientados pelos mestres. Ao arquiteto eram oferecidas ainda, as disciplinas teóricas e técnicas como história e teoria da arquitetura, cálculo e construção, onde as principais eram as de composição arquitetônica, também em *ateliers*.

O curso de arquitetura, conforme o regulamento da ENBA de 1915[7], se estruturava em cinco anos; os três primeiros anos eram chamados de "curso geral", comum a todas formações e, os dois últimos anos, constituíam os "cursos especiais". As cadeiras se dividiam entre teóricas, práticas e teórico-práticas, sendo dispostas da seguinte forma:

*Curso geral*
Primeira Série
- Desenho geométrico e aguadas;
- História das Belas Artes;
- Desenho figurado.

Segunda Série
- Noções de história natural, física e química (aplicações às artes);
- Desenho de ornatos e elementos de arquitetura;
- Geometria descritiva e primeiras aplicações às sombras e à perspectiva;
- Escultura de ornatos;
- Desenho figurado.

Terceira Série
- Desenho de composições elementares de arquitetura;
- Geometria descritiva aplicada (perspectiva);
- Escultura de ornatos;
- Matemática complementar;
- Desenho figurado e princípios de modelo vivo.

*Curso Especial de Arquitetura*
Primeira Série
- Construção: materiais, estudo experimental de sua resistência e tecnologia das profissões elementares e processos gerais de construção;
- Resistência dos materiais, grafostática[8], estabilidade das construções;
- Geometria descritiva aplicada e topografia;
- Composição de arquitetura.

Segunda Série
- História e teoria da arquitetura;
- Legislação da construção, precedida de noções de economia política;

[7] "Regulamento da Escola Nacional de Bellas Artes", Decreto nº 11.749 de 13 de Outubro de 1915 – Reorganiza a Escola Nacional de Bellas Artes.
[8] Aplicação da geometria na resolução de problemas de mecânica estática.

- Composição de arquitetura.

O ensino artístico se concentrava nos três primeiros anos. Nas aulas de desenho e escultura se trabalhavam modelos, copiados nos *ateliers*, pelos alunos. Nos últimos anos do curso especial se ensinavam os conhecimentos técnicos, de ciência e construção, muitas vezes em aulas de prática laboratorial, os conhecimentos teóricos e históricos, em aulas expositivas, leituras e desenho de cópias de modelos arquiteturais e, finalmente, o ensino específico de composição que, por sua vez, também consistia na cópia de projetos consagrados em aulas práticas de *ateliers* e na aplicação das regras de composição fundadas nos manuais de Julien Guadet e Louis Cloquet[9]. Esta era uma prática de ensino que, se por um lado, havia a utilização das obras referenciais de Taine, Choisy e Guadet, por outro, a condução didática cabia ao professor e à sua interpretação, da teoria e da prática profissional; era o professor quem dava o tom da formação do arquiteto, pois as referências definiam apenas uma direção que, como foi visto, era aberta e atribuía o pendor científico à academia.

São Paulo não teve uma escola de belas artes. A criação da "Escola Politécnica", em 1894 e, de algum modo, associada ao incremento do ensino no Liceu de Artes e Ofícios e ainda a criação do *Mackenzie College* e seu curso politécnico em 1897, adquiriram uma significação própria e distinta do Rio de Janeiro – uma formação técnica, especializada, com a finalidade evidente de suster o crescimento urbano; dotar a cidade de instrumentos eficazes de um desenvolvimento prenunciado. E, nesse sentido, a abertura dos cursos de engenheiro civil e engenheiro-arquiteto foram fundamentais. Assim, o pragmatismo definiu, desde o início, o caráter dessa formação técnica. Nesta linha, o curso de engenheiro-arquiteto implantado pelo arquiteto Ramos de Azevedo em 1896, que, segundo Sylvia Ficher[10] teria se inspirado no currículo de curso similar da "Universidade de Gand", na Bélgica, onde o arquiteto havia se formado, não diferia muito dos demais. Havia um curso fundamental geral de dois anos, para todas as especialidades, quando os alunos estudavam os rudimentos, básicos e aprofundados, da matemática, da física, da química dos materiais, de mecânica e desenho geométrico. A partir do terceiro ano, os cursos especiais se distinguiam entre a formação de engenheiro civil, engenheiro industrial e engenheiro-arquiteto. Nos anos seguintes as disciplinas conjuntas eram alternadas a outras específicas. Assim, a formação do engenheiro-arquiteto era complementada com os cursos de desenho artístico e perspectiva, modelagem, elementos de arquitetura, história da arquitetura e composição arquitetônica, além de outras disciplinas técnicas como saneamento urbano, hidráulica e dimensionamento de estruturas.

A procura pelo curso especial de engenheiro-arquiteto não era grande, comparada às demais. De 1899 a 1917 haviam sido formados apenas vinte profissionais e essa situação não apresentou grandes alterações até a década de 1950 quando foi extinto o curso. Após o ensino fundamental de dois anos, os alunos podiam optar a especialização a seguir e, decididamente, numa cidade que demandava e investia em obras de infra-

[9] CLOQUET, Louis. *Traité d'architecture, elements de l'architecture, types d'édifices, esthetique, composition et pratique de l'architecture*. 5 vol. Paris : Baudry, 1898.
[10] FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2005.

estrutura, em todos os setores, as engenharias civil e industrial (posteriormente denominada mecânica) atraiam mais a preferência dos jovens. Contudo, a indefinição nas atribuições profissionais e a demanda relativamente bem equacionada no mercado para novos arquitetos, também contribuíam para esse baixo número de profissionais formados neste longo período.



**Figura 88**: o Edifício Paula Souza construído especialmente para sediar a Escola Politécnica, em 1899.
Fonte: http://www.poli.usp.br/Organizacao/Historia/Historico/1893-1900.asp

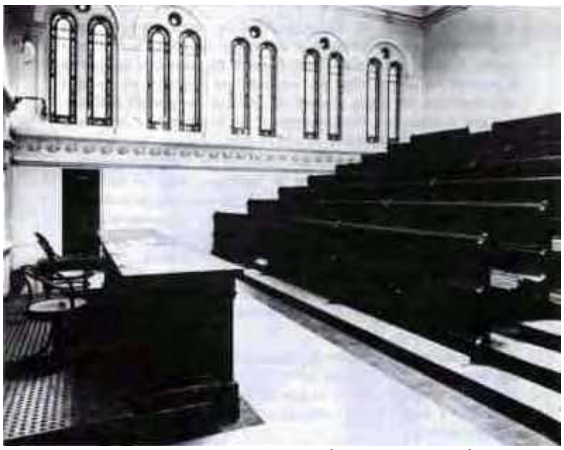


**Figura 89**: o anfiteatro de química do Edifício Paula Souza, em 1908.
Fonte: http://www.poli.usp.br/Organizacao/Historia/Historico/1893-1900.asp

Durante as décadas de 1910 e 1920, fez-se presente, cada vez mais, o movimento Neocolonial, em São Paulo, no Rio de Janeiro e, de modo geral, em todo o país. O forte discurso nacionalista impregnou as academias e passou a ditar a regra. Contudo, o novo estilo nacional não se tornou hegemônico; ele competia em plena igualdade de condições com os demais estilos históricos, ou exóticos; havia seus defensores e seus detratores e, seus discursos inflamavam as aulas de composição de arquitetura. Devido a esta propagação de um estilo pátrio houve uma busca, nos exemplares remanescentes, principalmente os mineiros, de uma arquitetura pretérita, assinaladamente barroca, de modelos para inspirar e serem aplicados na composição dos edifícios neocoloniais.

No Rio de Janeiro, a figura incisiva de José Marianno Filho, médico interessado e diletante nas artes e na arquitetura, despendeu todos os seus esforços na divulgação do novo estilo e no estímulo ao seu desenvolvimento pela ENBA: patrocinou concursos de projetos premiados com viagens; exerceu sua influência política para a construção de edifícios públicos nacionalistas; enviou alunos e profissionais em missões de pesquisa e recolhimento de modelos nas cidades mineiras; construiu o próprio palacete como exemplo irrestrito do estilo colonial, o famoso Solar do Monjope. O jovem arquiteto Lúcio Marçal Ferreira Ribeiro Lima Costa (1902-1998), que se tornaria um dos expoentes do movimento modernista na arquitetura brasileira, conhecido simplesmente por Lúcio Costa, partiu em missão a cidade mineira de Diamantina, passando ainda por Sabará, Ouro Preto e Mariana, em 1924, subsidiado por Marianno, quem se tornara seu grande amigo[11]. Trouxe da viagem muitos desenhos e aquarelas e, decisivamente,

[11] SLADE, Ana. Arquitetura moderna brasileira e as experiências de Lúcio Costa na década de 1920. *Arte & Ensaios* – revista do programa de pós-graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, ano XIV, n.15, 2007. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/AnaSlade.pdf. Acesso em: 20 out 2009.

a certeza de que havia ali um sentido de brasilidade; uma arquitetura, simples e vigorosa, da casa colonial, que o impressionou. Buscou a compreensão, mais essencial, desses exemplares mineiros remanescentes do século XVIII, a qual subsistia o sentido profundo de um povo, o caráter notável capaz de conferir alguma identidade a uma arquitetura pretensamente nacionalista. Questionou os colegas, também neocoloniais, que praticavam composições falaciosas, cópias mal-feitas, com sentido puramente ilustrativo. Procurou se renovar, a partir dessas reflexões, e aprimorar o seu desenho nos vários projetos desenvolvidos na década de 1920: Embaixada do Brasil no Peru, Embaixada da Argentina no Rio de Janeiro, Pavilhão do Brasil na Exposição Mundial da Filadélfia, além de diversas casas burguesas; projetos oficiais que, paulatinamente, o foram colocando nas altas esferas políticas.



**Figura 90**: Lúcio Costa - projeto para um portão colonial. Concurso promovido pela Sociedade Brasileira de Belas Artes, dirigida por José Marianno Filho, em 1920.
Fonte: http://www.jobim.org/lucioxmlui/handle/123456789/3585?show=full#



**Figura 91**: Lúcio Costa - projeto para a Embaixada da Argentina no Brasil.
Fonte: http://www.jobim.org/lucioxmlui/handle/123456789/2601?show=full



**Figura 92**: Lúcio Costa – aquarela do passadiço de Diamantina, 1924.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.29.

A visita de Le Corbusier ao Rio de Janeiro, em 1929, passou despercebida por Lúcio Costa, mas não aos alunos da Belas Artes que lotaram o auditório do Clube de Engenharia para assistir, afoitos, as duas palestras proferidas pelo mestre "revolucionário" e, certamente, este foi o maior legado do arquiteto francês nesta passagem pelo Brasil – a proclamação da nova arquitetura. Em relato, o arquiteto Abelardo Reidy de Souza (1908-1981) relembra esse alvoroço:

> As palestras de Le Corbusier foram muito comentadas e discutidas. Elogiadas pelos jovens que viam, através de suas palavras, um caminho para tudo aquilo com que sonhavam, e combatidas pelos mais reacionários e os formados pela escola clássica que, não podendo entendê-las, taxavam o conferencista de louco, inconseqüente.[12]

O arquiteto franco-suíço era amigo muito próximo do poeta Blaise Cendrars, também franco-suíço. Conterrâneos, da mesma cidade, contemporâneos, vieram a se conhecer e se aproximar em Paris, já reconhecidos artisticamente. Foi Cendrars quem estimulou a Corbusier a aceitar o convite de Paulo Prado para visitar o Brasil e, mais ainda, o insuflou a curiosidade pelo Brasil e pela América do Sul[13]. O impacto que estas terras lhe

[12] SOUZA, Abelardo Reidy de. *Arquitetura no Brasil: depoimentos*. São Paulo: Diadorim / EDUSP, 1978, p.29.
[13] HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier. Riscos brasileiros*. São Paulo : Nobel, 1987.

causaram foi proporcional ao que ele causou por aqui. Não apenas no campo da arquitetura, mas todos os setores culturais foram despertados com sua visita. A impressa dispensou boa cobertura e promoveu uma excitação entorno das palestras e passeios do eminente "modernista" europeu. Em São Paulo foi recebido pelos intelectuais modernistas, visitou e se impressionou com as casas construídas por Warchavchik, foi recebido pelo presidente eleito, Luis Carlos Prestes, antes do golpe que instituiu o governo provisório de Getúlio Vargas, conversou com Mário de Andrade que já era seu leitor assíduo na revista francesa *L'Esprit Nouveau*, dirigida pelo arquiteto que a manteve em atividade de 1920 a 1925 e foi um dos veículos mais eficazes de difusão do modernismo, ou estilo internacional, como o chamava.

No Rio de Janeiro foi calorosamente recebido pelos acadêmicos da Belas Artes, pela imprensa, e mesmo por autoridades que, na época, eram assessoradas por outro arquiteto francês, Donat-Alfred Agache (1875-1934), que se encontrava na cidade para elaborar um plano de remodelação de sua área central, nos moldes acadêmicos. Mesmo sem querer proferir palestras em respeito ao colega, não conseguiu escapar da inquirição estudantil e realizou duas conferências. O seu discurso era inflamado, e sempre falava, e escrevia, em tom de manifesto; atacava, veementemente, o ensino acadêmico.

> O que é academismo?
> Definição de acadêmico: que não julga por si mesmo, que admite o efeito
> Sem contribuir para sua causa,
> Que acredita em verdades absolutas,
> Que não faz seu "ego" intervir em cada interrogação.
> Em relação ao que agora nos diz respeito – arquitetura e urbanismo – academismo é aquilo que admite formas, métodos, conceitos, simplesmente porque eles existem, e que não pergunta o porquê.[14]

Criticava a estagnação das academias, sua inércia perante as mudanças contemporâneas. Criticava o dogmatismo irrestrito e irrefletido propugnado nas escolas, e conclamava aos estudantes uma revolta geral, uma revolução, cuja finalidade seria a renovação dos princípios, dos conceitos, dos ideais. Ao mesmo tempo pregava o fim dos regionalismos, ou melhor, afirmava que a Revolução Industrial havia fulminado quaisquer tentativas de regionalização dos costumes, derruídas por um processo, irreversível, de internacionalização do mundo – o caráter maior da época maquinista.

> Experimentei, numa vida desprovida de quietude, numa vida de incessantes inquietações, a vigorosa alegria do "como" e do "por quê".
> "Como?", "por quê?"
> Hoje tacham-me de revolucionário. Vou fazer uma confissão: sempre tive um único mestre, o passado, e uma única formação: o estudo do passado.
> Tudo,
> durante muito tempo,
> ainda hoje: os museus, as viagens, o folclore. Inútil estender-me, não é mesmo? Os senhores compreenderam-me. Fui a todos os lugares onde havia obras puras, as do camponês ou as do gênio, com uma interrogação sempre presente: "como, por quê?"[15]

[14] Le CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo.* São Paulo: Cosac & Naif, 2004, p.43.
[15] Idem, p.44.

Da observação à ciência do fato. O método de conhecimento, a curiosidade, a indagação, o estudo, a revelação, isto partido de um autodidata. Pensamento arraigado no positivismo e, assim, compartilhado entre os novos intelectuais, os brasileiros, os cariocas, os paulistas. Palavras que há muito já ecoavam nas postulações, nas críticas, nas manifestações artísticas de Mário de Andrade. O que destoava em relação a eles era o caráter anódino de uma cultura internacionalizada, desprovida de sentimento local, ou de sentido, neste caso, para nossos modernistas. Fato também destoante em outras plagas, reagentes ao crescente processo de aniquilação das raízes, onde a pretendida moderna arquitetura "brasileira" também se relacionava a uma ensejada moderna arquitetura francesa, ou italiana, ou alemã – um internacionalismo ao qual se antepôs a necessidade do restabelecimento do sentido pátrio. Entretanto, o próprio Corbusier indicava os possíveis caminhos desse resgate: o passado pela história, e as manifestações primitivas do folclore. Tais dearticulações abrasaram nas mentes descontentes dos estudantes cariocas e reafirmaram as argüições dos intelectuais paulistas.

O Brasil, nesta época, vivia dias difíceis. Em 1929, a quebra da Bolsa de Nova York havia derrubado, bruscamente, o preço internacional do café, gerando uma radical desestabilização econômica do país. Ao mesmo tempo, uma conturbação política, insólita, já antiga, depôs o Presidente da República, Washington Luís, paulista, e impediu o novo presidente eleito, Luis Carlos Prestes, também paulista, de assumir o cargo. Um golpe militar pôs fim a uma alternância de mandatos entre as oligarquias de São Paulo e Minas Gerais, entregando o governo federal, provisoriamente, para o candidato sulista, derrotado no pleito, Getúlio Vargas, cujas primeiras medidas implantaram um sistema ditatorial, corroborado pelas demais lideranças políticas do país. Novo governo que impôs aos paulistas o peso de suas mãos. Uma série de desmandos foi praticada pelo novo presidente, com o objetivo de aniquilar suas forças políticas e minar sua resistência.[16]

Na verdade, as atitudes do novo governo acabaram com a autonomia dos estados, centralizando na esfera federal todas as decisões estratégicas para o país, ou para seu interesse, reduzindo os governos estaduais a representações federais por meio da nomeação de interventores. Por outro lado, também era anseio geral uma reforma estrutural das instituições políticas e administrativas, as quais Vargas não se esquivou, não sem contratempos. Entretanto, em São Paulo, sufocada, essa prática autoritária resultou, efetivamente, em descontentamento geral, em repulsa ao governo, em clamor constitucional e na revolta de 1932.[17] De quebra, isso contribuiu para o aumento do apego a um sentimento regionalista paulista, da superioridade de seu povo, de ufanismo em relação ao rápido e fulgurante crescimento, industrial, populacional, que havia feito de São Paulo, nos últimos quarenta anos, o principal estado brasileiro, econômica, política e culturalmente. Sentimento que impelia os espíritos inflamados (e eram muitos) ao enfrentamento de uma situação vexatória e desgastante. E o mesmo sentimento nacionalista tomava conta de todo o país, o que daria o sentido, uma direção unilateral, para as necessárias transformações empreendidas pelo governo provisório.

[16] FERREIRA, Marieta de Moraes; PINTO, Surama Conde Sá. *A crise dos anos vinte e a revolução de trinta*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.
[17] FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930. História e historiografia*. São Paulo: Brasiliense, 1970.

No campo da arquitetura, os governos Vargas teriam papel essencial, tanto em sua renovação de rumos quanto em dar início a um processo de elevação do modernismo "brasileiro" ao patamar de estilo oficial do Estado, que se efetivaria com a construção de Brasília. A estréia destes atos oficiais aconteceu com a nomeação do jovem arquiteto Lúcio Costa, com 28 anos, para o cargo de Diretor da ENBA, em dezembro de 1930. Ainda são pouco esclarecidos os motivos e os meandros desta nomeação e da própria situação. Costa, que até então havia gozado de uma amizade irrestrita de José Marianno Filho, quem houvera ocupado o cargo de diretor da escola entre 1927 e 1930, após um grave desentendimento entre os amigos, tornados inimigos frontais e, devido a amizades com novos intelectuais mineiros que também começavam a ocupar importantes cargos no novo governo, recebeu a indicação, com a incumbência de promover reformas no sistema de ensino geral da ENBA. Talvez pelas freqüentes manifestações públicas de desagrado dos alunos em relação ao ensino oferecido pela instituição, depositada na acomodação dos antigos professores; talvez pelo rompimento com Marianno que também significava o abandono do estilo neocolonial e, talvez pelo convite feito por Costa ao arquiteto Warchavchik, para assumir cadeiras de composição de arquitetura, de quem soubera das novas casas "modernas" construídas em São Paulo; fato é que o novo diretor se apregoou a incumbência de renovar o ensino geral dos cursos de arquitetura, pintura, escultura e gravura, oferecidos pela instituição nacional.

Estruturalmente não houve grande alteração. Foram suprimidas algumas cadeiras, e acrescidas outras. Foram afastados alguns professores, defensores do ecletismo e do neocolonial, e foram nomeados outros, mais próximos dos princípios modernistas. Além de Warchavchik, Costa incluiu no corpo docente da ENBA: Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), jovem arquiteto recém-formado na própria escola para as cadeiras de Desenho e Planejamento Urbano, Alexander Buddeus, arquiteto belga difusor do estilo *Art-Déco*, e Leo Putz (1869-1940), pintor vanguardista alemão vivendo temporariamente no Brasil; na maioria, estrangeiros.[18] Organizou ainda em sua gestão, a 38ª Exposição de Belas Artes, em 1931, com a participação dos principais nomes das artes modernas, como: Aldo Bonadei, Guignard, Antonio Gomide, Cândido Portinari, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Lasar Segall, Leo Putz, Paulo Rossi Osir, Vittorio Gobbis, Flávio de Carvalho, Warchavchik, entre outros.

Contudo, em setembro de 1931, Lúcio Costa foi exonerado do cargo devido aos desmandos cometidos com os velhos baluartes da escola, postos de lado e inconformados, até articularem a sua saída, sem ter conseguido mudanças efetivas nos rumos do ensino da ENBA, mesmo com uma greve realizada pelos alunos, que não aceitavam a exoneração. Os frutos colhidos por Costa, dessa rápida passagem pelo meio acadêmico se concretizaram com uma importante associação com Warchavchik, em escritório de projetos e construções, no Rio de Janeiro, de curta duração, mas essencial

[18] Cf. PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. Enigmas de Lúcio Costa. In, NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otávio; CONDURU, Roberto (orgs.). *Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
WISNIK, Guilherme. *Lúcio Costa*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
LEONÍDIO, Otávio. *Carradas de razões: Lúcio Costa e a arquitetura moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio / Edições Loyola, 2008.

para desenvolver-se nas teses corbusianas, os laços solidarizados com os intelectuais do Ministério da Educação e Saúde, Carlos Drumond de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade e, principalmente, a marca indelével deixada nos estudantes que se tornaram convictos da necessidade de uma renovação na arquitetura brasileira pelo viés modernista, consagrando o "professor" Lúcio Costa[19] como mentor desse processo renovador.

Quando Luiz Saia iniciou o curso de engenheiro-arquiteto, em 1932, na Escola Politécnica de São Paulo, a situação não era muito diferente. Os professores ainda eram os oriundos das décadas anteriores, do fastígio eclético, e dos melhores e mais notáveis profissionais do mercado da construção civil, na cidade. Uma época em que já se desenhava o embate, no campo arquitetural, entre os arquitetos defensores dos estilos e da composição ornamental e aqueles já imbuídos de uma racionalidade decorativa, de uma síntese de meios para o trato arquitetural como forma de se alcançar a beleza. Poucos ainda, mas presentes nos meios de comunicação e no mercado. Entretanto, na Politécnica, se vivia plenamente o ecletismo: o arquiteto Felisberto Ranzini (1881-1976) era professor da cadeira de Composição Decorativa, outro arquiteto, Francisco Prestes Maia (1896-1965) lecionava Desenho de Perspectiva, o engenheiro Ulhôa Cintra (1887-1944) era responsável pela cadeira de Hidráulica Urbana e Saneamento. Todos acadêmicos.



**Figura 93**: o prédio da Eletricidade da Politécnica, projetado por Ramos de Azevedo e inaugurado em 1920, em foto de 1950.
Fonte: FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2005, p.38.

Foi nesta esfera acadêmica e eclética que Saia principiou seu curso e, certamente, por sentir a necessidade de mudanças prementes no campo da arquitetura, numa época de plena fermentação política e bélica, o estudante "soldado" se pôs a enfrentar tudo aquilo que, de algum modo, não

[19] O Arquiteto Lúcio Costa nunca chegou a exercer função docente, mesmo tendo sido convidado várias vezes, por diversas instituições.

fomentasse seus imberbes questionamentos. Dentre os diversos docentes com os quais Saia teria desentendimentos, por sustentar posições modernistas diferentes das preconizadas no meio acadêmico, foi com Prestes Maia que travou os maiores dissabores. Maia formou-se engenheiro-arquiteto em 1917 e, no ano seguinte, já ingressava na Diretoria de Obras Públicas da Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado, que acompanharia por toda a vida. Nessa época, desenvolveu uma série de trabalhos urbanísticos de pequeno vulto na cidade de São Paulo, mas acumulou grande experiência que o levou a apresentar, em 1930, o "Estudo de um plano de avenidas para a cidade de São Paulo", elaborado com a parceria de Ulhôa Cintra. Um plano ambicioso que tinha como prerrogativa principal dotar a cidade de um intrincado sistema de transporte rodoviário, com a previsão de grandes avenidas radiais e circulares, a construção de túneis e viadutos e uma remodelação completa da área central da cidade, nos moldes plenamente acadêmicos e monumentais inspirados nas reformas de Paris, no século XIX. Além do uso abundante de praças circulatórias em estrela, e avenidas bulevares, a arquitetura proposta por ele se constituía de inúmeros edifícios clássicos, grandes monumentos urbanos e gigantescos palácios governamentais.

Em 1924, Maia ingressou na Politécnica como professor da cadeira de Desenho Geométrico e a Mão Livre onde se manteve até 1938. Segundo relato de alguns de seus alunos, o professor, apesar de exímio desenhista, nunca demonstrou um pendor didático razoável; era intransigente e autoritário sem cuidar muito do aprendizado de seus alunos. Talvez estas características tenham levado Saia a desenvolver-lhe certa ojeriza, que ainda, os levaria a embates variados no campo profissional. Durante o Estado Novo, Maia foi indicado para assumir o cargo de Prefeito de São Paulo, de 1938 até 1945, período no qual teve a disposição e as condições favoráveis necessárias para implantar, parcialmente, muitas das definições do seu Plano de Avenidas, como as avenidas Tiradentes, Anhangabaú (posteriormente, Prestes Maia), Nove de Julho, Ipiranga, Pacaembu, promover o início da retificação do Rio Tietê e a construção da Ponte das Bandeiras, iniciar as obras do Estádio Municipal e uma série de intervenções pontuais, por toda a cidade. Mas, certamente, seu pendor classicizante deve ter estremecido o jovem estudante, que já buscava desvencilhar-se da escola para construir um percurso formativo próprio.

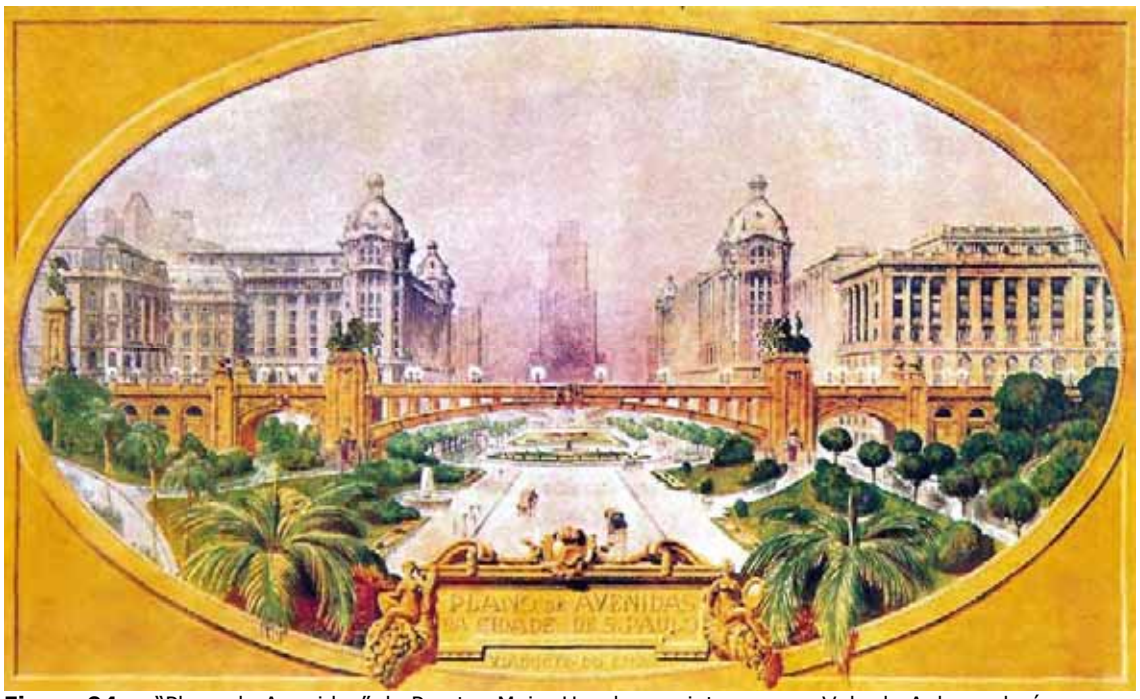



**Figura 94**: o "Plano de Avenidas" de Prestes Maia. Um dos projetos para o Vale do Anhangabaú.
Fonte: FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2005, p.157.



**Figura 95**: o "Plano de Avenidas" de Prestes Maia. O outro projeto para o Viaduto do Chá.
Fonte: FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2005, p.158.

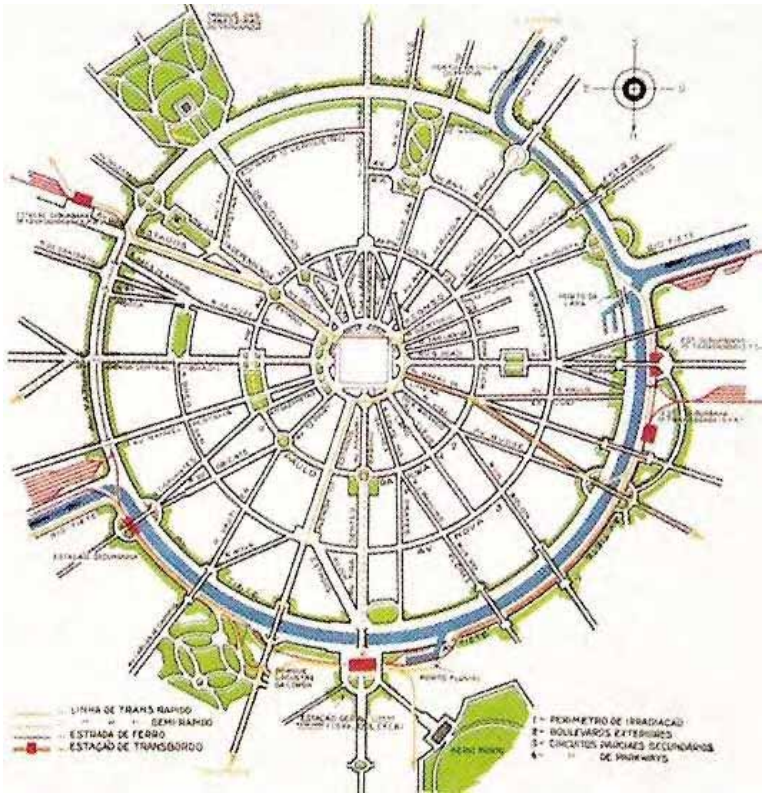



**Figura 96**: o "Plano de Avenidas" de Prestes Maia. Esquema macro viário.
Fonte: FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2005, p.156.




**Figura 97**: o "Plano de Avenidas" de Prestes Maia. As praças rotatórias em forma de estrela.
Fonte: FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2005, p.156.

A orientação geral dos professores, durante o transcurso dos dezesseis anos em que Saia esteve presente e ausente da Politécnica era eclética e acadêmica. Ao mesmo tempo se revoltava contra os engenheiros por praticar um ensino puramente técnico e pragmático e, mesmo assim, da academia, começou a apreciar o sabor do método e do rigor científico. Não restritamente envolto nas órbitas da Politécnica, mas de uma vivência universitária, principalmente, após a criação da Universidade de São Paulo, em 1934, com a congregação de institutos estaduais de educação superior isolados e a criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, marca fundamental da nova universidade que surgia, no plano nacional, como um contrapeso da Universidade do Rio de Janeiro, criada em 1920, e que se tornaria, em 1937, a Universidade do Brasil.

Neste início de faculdade Saia conheceu João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), também estudante de engenharia com quem dividiu república por três anos, na Avenida São João, e com quem estabeleceu profunda e duradoura amizade. Artigas era paranaense e havia começado o curso de engenharia em Curitiba, em 1932, transferindo-se para a Politécnica em 1934. Buscando aprofundar os conhecimentos artísticos cursou, paralelamente, aulas de desenho na recém-criada "Escola de Belas-Artes de São Paulo", de curta duração. Formou-se engenheiro-arquiteto, em 1937, e deu início a uma sólida carreira profissional, tornando-se reconhecido como um dos principais arquitetos brasileiros. Juntos moraram, juntos estudaram, juntos se filiaram ao partido comunista (Saia em 1938 e Artigas em 1945), juntos militaram, juntos se envolveram com as manifestações artísticas, com o Grupo Santa Helena, com os intelectuais modernistas, juntos participaram da criação do Museu de Arte Moderna (MAM) e da organização da 1ª Bienal de São Paulo. Partilharam ideais e sofreram seus reveses. Em 1940, Artigas ingressava como docente da Escola Politécnica, na cadeira de Estética e Composição Geral e, juntamente com outro arquiteto, ex-aluno de poli, Zenon Lotufo (1911-1986) implementaram, em suas cadeiras, algumas alterações de conteúdo, plenamente modernistas, estimulados pelo colega, mais experiente, Luiz Ignácio Romeiro de Anhaia Mello (1891-1974), divulgando e estudando as concepções basilares de Le Corbusier, Walter Gropius (1883-1969) e Frank Lloyd Wright (1867-1959)[20].

Outrossim, o período politécnico de Saia teve como característica marcante, no plano da arquitetura, o embate acirrado entre as novas concepções modernistas, abraçadas por alunos e alguns professores, e os conservadores, em maioria, que defendiam a manutenção dos fundamentos de composição acadêmica, ornamental e decorativa. Conquanto tivessem a mesma base teórica – Taine, Choisy, Guadet e Cloquet – que conferiam a sedimentação do rigor científico para a prática e o estudo da arquitetura, os modernistas a complementavam com os livros, projetos e obras de Le Corbusier e Gropius, com o exemplo dos arquitetos atuantes no mercado paulista, Rino Levi e Gregori Warchavchik, e com a atuação incipiente, mas marcante dos ex-alunos da ENBA, no Rio de Janeiro. Os dois arquitetos paulistas continuaram, na década de 1930, a projetar e construir edifícios de caráter racionalista; em 1931, durante a realização do 1º Congresso de Habitação, promovido pelo Instituto de Engenharia de São Paulo,

[20] FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2005.

Warchavchik, ativo participante, organizou uma visita a residência de Luiz da Silva Prado, uma nova casa modernista de sua autoria, e construiu outras residências no Rio de Janeiro, em parceria com Lúcio Costa. E, também, na capital federal, os arquitetos e irmãos Marcelo Roberto (1908-1964) e Milton Roberto (1914-1953) venciam um concurso para a construção da nova sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), edifício de dez andares, de concepção plenamente modernista, conforme as instruções corbusianas, inaugurado em 1939, logo tornado ícone da nova arquitetura.

Concomitantemente, continuavam a serem construídos inúmeros edifícios nos mais variados estilos – neoclássico, neocolonial, *Art-Déco* e os ecletismos, sendo um estilo predominante, principalmente nas edificações oficiais dos governos Vargas, o estilo clássico italiano, consagrado pelo arquiteto Marcello Piacentini (1881-1960), o preferido de Benito Mussolini. Um estilo que transitava entre o racionalismo italiano e um neoclássico de linhas simplificadas e monumentais, também utilizado por Adolf Hitler para a construção do grandioso Conjunto Olímpico de Berlim, para as olimpíadas de 1936. Estilo que seduzia desde ditadores, como Josef Stalin, na URSS, aos empreendedores franceses da Exposição Universal de Paris de 1937, com a construção do *Palais Chaillot*, no *Trocadéro*, e ao industrial paulista Ciccillo Matarazzo que contratou Piacentini para construir a sede das indústrias da família, no Anhangabaú (Edifício Matarazzo) e sua residência na Avenida Paulista – estilo imponente e monumental.




**Figura 98**: participantes do 1º Congresso de Habitação em visita a outra casa modernista de Warchavchik, em 1931.
Fonte: FALBEL, Anat. As vicissitudes de dois arquitetos modernos. ArcoWeb, São Paulo, mar 2009. Disponível em: http://www.arcoweb.com.br/artigos/anat-falbel-as-vicissitudes-19-03-2009.html. Acesso em: 22 mar 2010.

**Figura 99**: sede ABI, Rio de Janeiro, 1939.
Fonte: http://www.abi.org.br/images/foto003.jpg



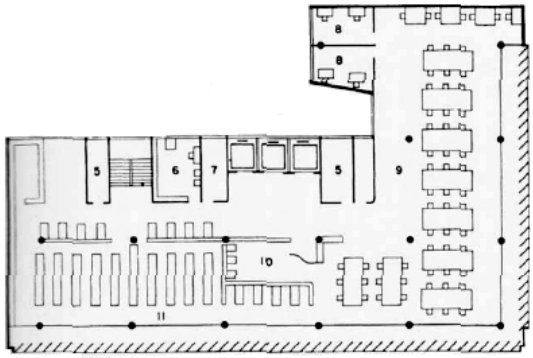



**Figura 100**: sede ABI, Rio de Janeiro, planta.
Fonte: BATISTA, Antonio José de Sena. Os irmãos Roberto: por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade. Dissertação (Mestrado em História), Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2006, p.148.

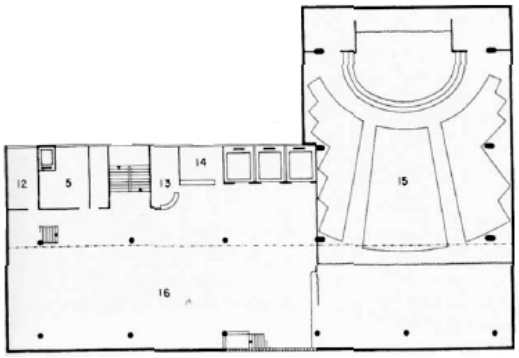



**Figura 101**: sede ABI, Rio de Janeiro, auditório.
Fonte: BATISTA, Antonio José de Sena. Os irmãos Roberto: por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade. Dissertação (Mestrado em História), Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2006, p.148.

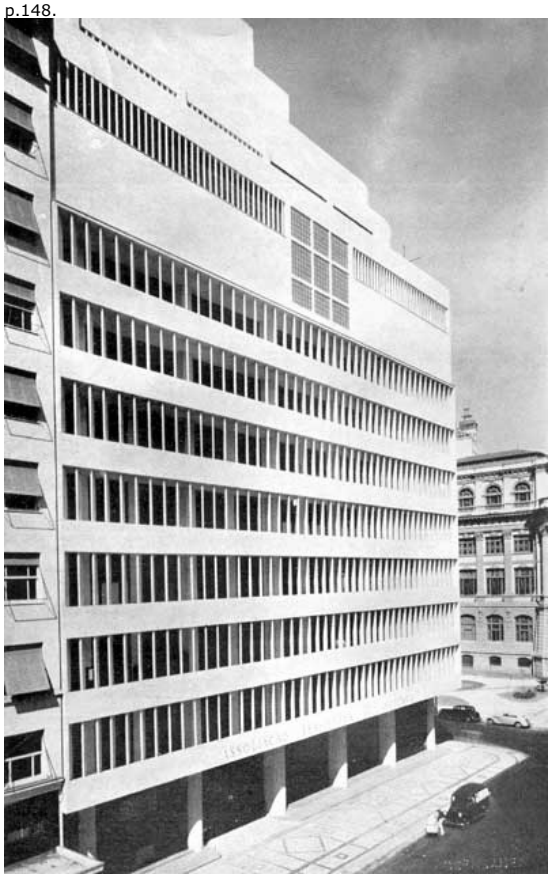


**Figura 102**: sede ABI, Rio de Janeiro.
Fonte: BATISTA, Antonio José de Sena. Os irmãos Roberto: por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade. Dissertação (Mestrado em História), Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2006, p.145.




**Figura 103**: sede ABI, Rio de Janeiro.
Fonte: BATISTA, Antonio José de Sena. Os irmãos Roberto: por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade. Dissertação (Mestrado em História), Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2006, p.146.



**Figura 104**: Exposição Universal de Paris, 1937. No centro o *Palais Chaillot*.
Fonte: HERBERT, James D. Paris, 1937 : worlds on exhibition. New York: Cornell University Press, 1998, p.39.




**Figura 105**: Reitoria da Universidade de Roma, Marcello Piacentini, 1935.
Fonte: http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/April_13_1999/Piacentini.jpg

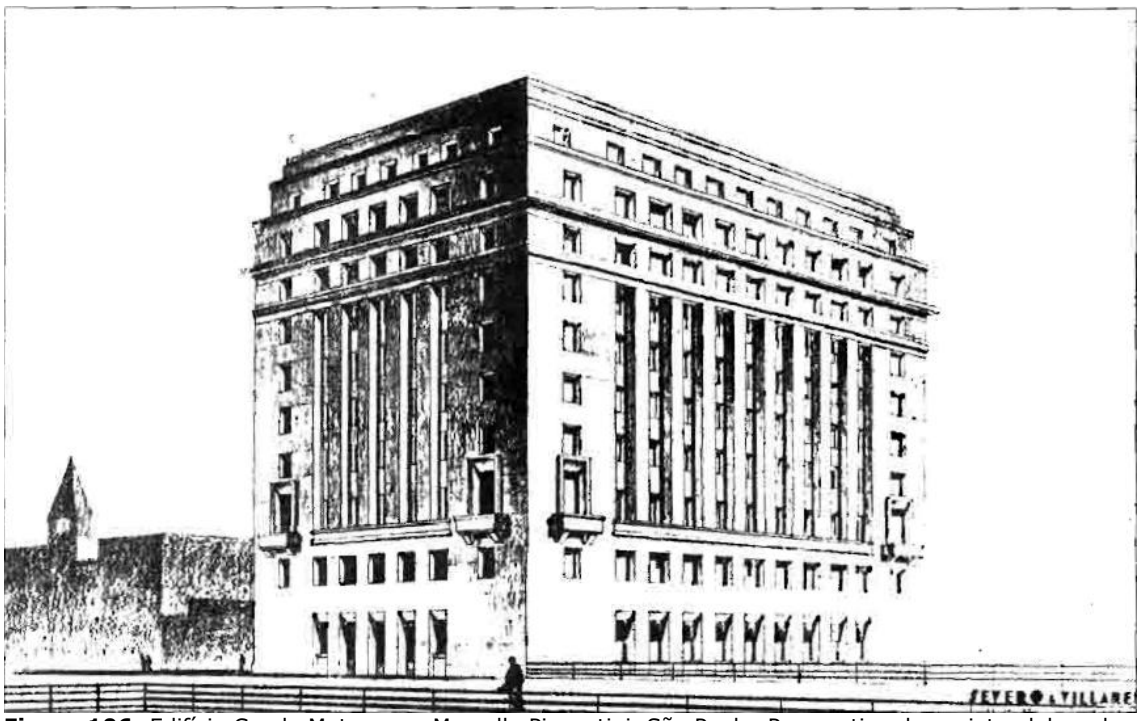


**Figura 106**: Edifício Conde Matarazzo, Marcello Piacentini, São Paulo. Perspectiva do projeto elaborada em 1935.
Fonte: TOGNON, Marcos. Arquitetura italiana no Brasil: a obra de Marcello Piacentini (história, catálogo, documentos). Campinas: UNICAMP, 1999, p.221.

Era dessa diversidade de concepções estéticas que se nutriam as escolas que transitavam entre o rigor acadêmico das composições classicizantes aos dogmas modernistas dos cinco pontos da arquitetura proclamados por Le Corbusier[21], e aos insistentes apelos nacionalistas radicados na tradição arquitetônica do barroco português feito no Brasil. Situação que perduraria ainda por muitos anos, até a vigorosa campanha para a modernização artística do país, deflagrada por vários setores – imprensa, Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), museus, governos – que conduziriam a uma posição estética hegemônica do modernismo na década de 1950.

A ata da sessão da Congregação da Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA), da Universidade do Brasil, de 17 de março de 1954, é reveladora desse quadro bipolarizado, que se estendia por mais de vinte anos, entre os chamados "passadistas" e os já autodenominados modernistas. Neste interregno muita coisa havia acontecido. Em 1945 o curso de arquitetura fora desmembrado da ENBA para a constituição de uma unidade própria, a FNA, cuja origem remontava às manifestações dos estudantes desde a década de 1930. O mesmo ocorreria na Universidade de São Paulo com a criação, em 1948, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) como unidade de ensino independente da Escola Politécnica e o conseqüente

[21] Os cinco pontos da "Nova Arquitetura", como denominada a arquitetura modernista por Le Corbusier, formavam um conjunto de cinco elementos recomendados, pelo autor, para o novo arquiteto que se empreendesse na arte de uma arquitetura "revolucionária", logo transformado em regra: a planta livre, conseguida pelo uso da estrutura independente de concreto-armado ou ferro, que proporcionaria a distribuição funcional e flexível dos ambientes; a fachada livre que a tornaria tão somente um elemento de fechamento e aberturas; os pilotis responsáveis pela liberação dos pavimentos térreos dos edifícios ao uso comum; as janelas contínuas proporcionando o correto dimensionamento de iluminação e ventilação no interior das construções; e, finalmente, o teto-jardim, com a supressão dos telhados e a liberação do espaço de cobrimento dos edifícios para o uso comum. Estes elementos foram se definindo durante as primeiras obras e os primeiros escritos do arquiteto que concluiu suas definições, em 1926, as publicando na revista que dirigia, *L'Esprit Nouveau*. Cf. Le CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo.* São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

encerramento do curso de engenheiro-arquiteto, que formaria sua última turma em 1954. Também na Escola de Engenharia Mackenzie, ocorreu a separação do curso de engenheiro-arquiteto das demais engenharias com a constituição da Faculdade de Arquitetura, em 1947[22]. Apesar das cisões o ensino continuara envolto numa atmosfera turva, pois conflituosa, de múltiplas direções, dependentes dos professores e de suas concepções estéticas. Contudo a formação do arquiteto ganhou peso institucional, gerou a necessidade de uma estrutura de apoio e a profissão assumiu seu valimento social no contexto cultural da sociedade brasileira.

A reunião da Congregação da FNA tinha por pauta principal a resposta a um convite formulado pela direção da faculdade ao arquiteto Lúcio Costa para assumir a cadeira de Organização Social das Cidades, do curso de Urbanismo que, mais uma vez, declinou à solicitação, mas indicou o nome do engenheiro civil Joaquim Maria Moreira Cardoso (1897-1978) para a vaga. Cardoso vinha se notabilizando como o principal calculista das obras do arquiteto Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares Filho (1907), já nesta época, reconhecido internacionalmente por projetos como a Obra do Berço, no Rio de Janeiro, o Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, o Edifício Copan e o Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Além de realizador das obras de Niemeyer, Cardoso se destacava como poeta e historiador da arquitetura, com trabalhos publicados em diversos periódicos, e por compor o grupo de modernistas liderados por Costa. Feita a contagem dos votos dos membros da congregação, Cardoso perdeu pela diferença de apenas um voto para outro indicado para a vaga, o advogado José Rodrigues Valle.

Entretanto a leitura da ata esclarece, de modo evidente, o conflito entre as diferentes concepções de arquitetura que gravitavam na formação dos profissionais. O eminente professor Paulo Ferreira Santos (1904-1988), arquiteto formado pela ENBA em 1926, e logo professor da Escola Politécnica do Rio de Janeiro, ingressando somente em 1946 na cadeira de Arquitetura no Brasil na recém criada FNA, membro da congregação, discorreu sobre este longo embate.

> Faz a seguir o professor Paulo Santos uma larga exposição para demonstrar que as instituições de membros vitalícios como a Faculdade e como as academias em geral, tendem a tornar-se reacionárias, como círculos fechados, estreitos e acanhados, infensos a aceitar em seu seio os valores mais representativos da cultura das nações, tendência contra a qual no nosso caso precisamos reagir. Invoca o caso da Escola de Belas Artes de Paris e da sua atuação, por volta de 1830 e de 1860 em relação respectivamente a Henri Labrouste e Viollet-le-Duc, este último expulso pelos próprios alunos em tal forma tinham eles sido trabalhados pelos velhos professores reacionários a toda idéia de progresso. Cita a seguir as opiniões de Sullivan, outra exponencial figura de arquiteto do século XIX em relação à Escola de Belas Artes de Paris. Historia em prosseguimento as tentativas de Peter Behrens na Deutsch Werkbund e de Walter Gropius no Bauhaus, ambas realizadas à margem das academias e tendentes a crear instituições de ensino em harmonia com a indústria da era maquinista, instituições vivas, dinâmicas e não estáticas e de sentido meramente histórico, como soem ser as academias.[23]

[22] Somente em 1952 a congregação de quatro institutos de ensino superior – a Escola de Engenharia, a Faculdade de Arquitetura, a Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, e a Faculdade de Ciências Econômicas – daria ensejo ao reconhecimento oficial da Universidade Presbiteriana Mackenzie, pelo Presidente Getúlio Vargas.

[23] UNIVERSIDADE DO BRASIL. Faculdade Nacional de Arquitetura. Ata *da sessão da Congregação*. Rio de Janeiro, 17 mar 1954. Livro n.7, f.31-45. Manuscrito.

Neste relato da ata, Santos iniciou sua defesa do grupo modernista carioca liderado por Lúcio Costa, do qual ele não se considerava partícipe, mas que partilhava muitos de seus ideais. Recorreu ao fato, historicamente provável, de uma tendência das academias ao isolamento e rebateu este claustro com as experiências outras, da vanguarda alemã que, por sua vez também formaram grupos herméticos, sem dar ênfase a isto. Ora, Paulo Santos era um dos poucos professores da FNA a propalar aos seus alunos, os princípios modernistas de Le Corbusier e de Gropius, mas evidentemente, os demais professores partilhavam ideais estéticos de outras correntes como o racionalismo italiano, ou o classicismo simplificado, ou os estilos nacionais como o neocolonial e o marajoara[24]. A escola era simplesmente o reflexo de uma condição estética vigente na sociedade da época, impelida a todo tipo de modismo e, já presenciando a pressão modernista para alcançar a hegemonia no gosto geral, principalmente o gosto oficial. Continuou Santos:

> Passando ao caso brasileiro diz que a nossa Escola de Belas Artes (guardadas as devidas proporções, por tratar-se de um meio acanhado e restrito sem expressão internacional, como fora o do Rio de Janeiro do século XIX e primeiras décadas do século XX) constituíra até certo ponto uma excepção, porque se o seu ensino não foi modelar, pelo menos nas suas cátedras tiveram assento as figuras mais representativas de nossa cultura artística. Na arquitetura, na primeira metade do século XIX: Grandjean de Montigny; na segunda metade do século XIX: Bethencourt da Silva; na primeira década do século XX: Morales de Los Rios; na segunda década deste mesmo século: a figura luminosa de Heitor de Melo; na terceira década, Archimedes Memória – o qual, para nossa alegria e honra de todos nós, ainda continua a nos aquecer com o calor de sua amizade e a nos ajudar com os conselhos de sua longa experiência.[25]

A habitual propensão dos modernistas em desprezar o século XIX, aqui aparece com o fito de elencar as figuras de atuação destacada que conduziram, por algum tempo, os rumos da academia brasileira e, assim, provar o descrédito ao qual a FNA incorreria mantendo-se esquiva à participação e ao comando dos modernistas cariocas, as notáveis figuras contemporâneas. Encetou aí, uma inflamada discussão entre os membros da congregação, quando propôs uma revisão histórica da passagem de Lúcio Costa pela ENBA, inquirindo sobre as causas da quebra dessa tradição acadêmica, na década de 1930, em se colocar sob as ordens dos artistas exponenciais.

> [...] porque exatamente nesta ocasião, como fruto da Revolução que propiciou a reforma das instituições dentro de novos moldes, foi guindado à direção da ENBA um jovem arquiteto dotado de extraordinária inteligência, aguda sensibilidade e superior visão, o qual promoveu a renovação verdadeiramente revolucionária dos quadros de professores, contratando para arquitetura entre outros: Warchavchik e Buddeus, para a escultura, Celso Antonio, para a pintura Leo Putz. A administração de Lúcio Costa foi tumultuada por vários professores que lhe moveram guerra, forçando-o a abandonar o posto, sendo logo em seguida afastados aqueles novos professores e fechando-se novamente o círculo em torno da escola. Data de então verdadeira cisão espiritual na família dos arquitetos, que por um quarto de século se conserva dividida em duas correntes, uma acadêmica (a da escola) outra dita modernista, aquela que renovou os moldes da nossa arquitetura e levou-a a impor-se no conceito universal. Ora, senhores, causa estranheza não apenas entre nós, mas em todo o mundo culto

[24] O estilo Marajoara se constituiu numa vertente bastante restrita do nacionalismo artístico cujo principal mentor e divulgador houvera sido o arquiteto Archimedes Memória, o responsável pelo projeto vencedor do concurso organizado pelo Ministério da Educação e Saúde para a construção de sua sede, concebido neste estilo.

[25] UNIVERSIDADE DO BRASIL. Faculdade Nacional de Arquitetura. Ata *da sessão da Congregação*. Rio de Janeiro, 17 mar 1954. Livro n.7, f.31-45. Manuscrito.

> das artes, que pessoas como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy e outros não tenham assento entre nós. Principalmente Lúcio Costa, que é uma figura exponencial entre os mais proeminentes arquitetos, pensadores e críticos do mundo moderno.[26]

Certo é que, nesta época, o grupo modernista liderado por Costa havia alcançado grande prestígio internacional. Na década de 1930, após sua saída da ENBA, foi convocado por Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) para auxiliá-lo na reformulação do projeto-de-lei para criação de um ensejado departamento governamental para a proteção do patrimônio artístico nacional, elaborado por Mário de Andrade, assessorado pelo jovem Luiz Saia. Neste momento de trânsito livre no governo Vargas, no âmbito do Ministério de Educação e Saúde, dirigido por Gustavo Capanema, Costa havia conseguido reverter o resultado de um concurso de projetos de arquitetura para a construção da nova sede do ministério, vencido pelo arquiteto Archimedes Memória (1893-1960), diretor da ENBA na ocasião, e trouxe para si a responsabilidade da elaboração de um novo projeto, modernista, convocando os arquitetos que passariam, a partir de então, a compor seu grupo: Afonso Eduardo Reidy, Carlos Leão (1906-1983), Jorge Moreira (1904-1992), Ernani Vasconcelos (1909-1988) e Oscar Niemeyer, sob assessoria de Le Corbusier.

Talvez motivado pelo autoritarismo que o governo de Getúlio Vargas demonstrou desde o seu início "provisório" e sob mando dos ministros, Costa tomou algumas atitudes arbitrárias, tanto no curto período em que dirigiu a ENBA quanto na condução dos projetos demandados pelo ministério para a sua sede e para a Universidade do Brasil, e mesmo no comando intelectual do recém criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) quando assumiu a direção da Divisão de Estudos e Tombamentos que, decisivamente, angariou inúmeros desafetos. Assim, afloraram, nesta reunião, os efeitos das situações geradas pela arbitrariedade daquele que havia sido aclamado, pelos modernistas brasileiros, o seu mentor; mas que um arquiteto experiente como Memória, ainda em plena atividade docente na FNA, poderia vociferar.

> Conheci Lúcio Costa e sobre ele posso informar: foi reprovado na cadeira de Desenho de Ornatos e Composição Elementar de Arquitetura regida então pelo professor Morales de Los Rios. No ano seguinte foi aprovado com distinção juntamente com Atílio Mazieli. Nessa ocasião era nossa a regência da cadeira. Freqüentou Lúcio Costa e Atílio o meu escritório de arquitetura. Falecera Atílio e Lúcio Costa entrosou-se com a arquitetura jesuítica. José Mariano entrara em contato conosco sendo por essa época procedida a restauração do antigo Arsenal de Guerra. Inicia-se o movimento da arquitetura tradicional brasileira. José Mariano era então um de seus fervorosos adeptos e com isso eram estimulados durante largo período Lúcio Costa, Nereu Sampaio e Ângelo Bruhns. Foi executado o solar do Jardim Botânico e posteriormente surpreendidos os professores da ENBA com a nomeação de Lúcio Costa para seu Diretor que leva para a ENBA artistas e arquitetos para regerem cursos paralelos na ENBA. Surge a reforma Francisco Campos e com ela o imediato afastamento de Lúcio Costa da direção da Escola, entusiasmando alguns dos professores contratados por Lúcio Costa, sendo afastado pela Comissão Especial então constituída, Celso Antonio. Houve a greve dos alunos e a dissolução da Congregação e do Conselho Técnico. Com a modificação da lei Campos houve modificação na orientação da ENBA. Com o afastamento de Leo Putz e Celso Antonio e com as ingratidões cometidas por Lúcio Costa encerra-se esse período.[27]

[26] Idem.
[27] Idem, *ibidem*.

O balanço de Archimedes Memória é pleno de ressentimentos e, pelo que disse ainda, mais pela forma com que foram tomadas as atitudes, sem a menor consulta aos professores da casa ou à congregação, sem a correição administrativa exigida para um diretor de uma importante instituição de ensino, com uma suposta carta-branca do ministro que, dias depois, o removeu do cargo, do que pelas propostas colocadas em sua essência.

> Consubstanciando o que acabo de dizer tenho a declarar ainda que, propriamente, o desenvolvimento da arquitetura no Brasil data de 1922. Foi encetado por Carlos Sampaio que chamou arquitetos brasileiros para projetar e dirigir os pavilhões do Brasil na Exposição de 1922 marcando esse fato o grande impulso que tomou o arquiteto, que era inteiramente desconhecido e apenas ou quase conhecido como mestre de obras. Carlos Sampaio deu então início ao justo prestígio de que gosa hoje a profissão. Isto no interregno de 1922 a 1930. Em 1930 surge a reforma Francisco Campos. Era a ENBA constituída então dos cursos: Pintura, Escultura e Gravura, constituindo um bloco e arquitetura outro bloco. Antes da reforma os cursos tinham o mesmo peso e após esse fato a arquitetura passou a constituir um todo. A arquitetura com sua congregação e CTA[28] e os 3 cursos com sua congregação única e CTA[29].

Memória vinculou uma data nacional, comemorada com uma grande exposição, ao início da visibilidade do trabalho do profissional arquiteto, o que no contexto carioca pode ter seus fundamentos, mas decididamente, não se pode tomar tal assertiva como verdade irrestrita. Entretanto é preciso observar que esta posição teve como intenção latente chamar a atenção sobre o apogeu do estilo nacional, o neocolonial, e a seu maior divulgador, o médico José Marianno; ao mesmo tempo em que buscava as olvidadas raízes de Lúcio Costa. Enquanto tentava esclarecer, denodadamente, os entreveros da passagem do arquiteto na direção da escola, detalhando ainda mais estes trâmites.

> Nessa época Lúcio Costa já havia revelado ser profundo conhecedor da arquitetura jesuítica colonial, dotado de sensibilidade especial para conhecer o Barroco. Foi nesta ocasião que José Mariano veio a conhecê-lo tendo também se empolgado pelo Colonial Brasileiro. Dessa data em diante foi José Mariano o grande propagandista de Ângelo Bruhns, Nereu Sampaio e Lúcio Costa, tendo sido esses moços convidados para estudos da época colonial em Mariana, Ouro Preto, Sabará, etc., de onde tiraram elementos para a execução do Solar Monjope no Jardim Botânico, que marca propriamente o desenvolvimento de uma época. Veio a revolução de 1930 e a nomeação de Lúcio Costa para Diretor da ENBA causando esse fato grande surpresa a todos os professores catedráticos da ENBA pois era de todos conhecido que Lúcio Costa não sendo professor, nunca havia se interessado pelas questões do ensino; entretanto, todos nós professores o recebemos com toda a lhaneza e urbanidade. Foram creados os chamados cursos paralelos para as cadeiras de caráter especial (Reforma Francisco Campos) sendo contratados professores para 2 cadeiras: Warchavchik e Buddeus. Para pintura Leo Putz e Escultura Celso Antonio. Quando a Congregação teve que indicar nomes para a sucessão da diretoria o nome de Lúcio Costa não poude ser indicado por não ser ele professor, tendo esse mesmo arquiteto a dignidade de não aceitar a indicação de seu nome para reger uma das cadeiras recém creadas, quando para isso foi convidado. Este foi o motivo pelo qual Lúcio Costa não poude continuar na direção da Escola[30].

[28] CTA – Conselho Técnico Acadêmico.
[29] UNIVERSIDADE DO BRASIL. Faculdade Nacional de Arquitetura. Ata *da sessão da Congregação*. Rio de Janeiro, 17 mar 1954. Livro n.7, f.31-45. Manuscrito.
[30] Rodrigo Melo Franco de Andrade nesta época era Chefe de Gabinete do Ministro Francisco Campos (Educação e Saúde Pública) e tem outra versão sobre a saída de Lúcio Costa da ENBA, segundo o qual, Costa havia pedido demissão do cargo de Diretor da escola devido ao afastamento de Campos do ministério e a indicação de um novo ministro interino e, assim, não teria sido exonerado do cargo devido

> Lúcio Costa tem sido um ingrato em não querer se recordar dessa bondade dos professores da congregação da Escola para com sua pessoa. Quando Lúcio Costa deixou a direção da ENBA, afastaram-se também espontaneamente dois outros professores que regiam cursos paralelos: Leo Putz e Warchavchik. Em 1933 pelo Decreto 22.897 de 6/7/33 que alterou a organização do ensino da ENBA já funcionava uma comissão de 5 professores para as alterações da reforma Campos, comissão esta que substituiu o CTA e a Congregação e da qual fazia parte o professor Paulo Santos. Esta comissão tendo constatado que o professor Celso Antonio não tinha um único aluno e utilizava-se dos ateliers para execução de trabalhos particulares resolveu dispensá-lo, tendo continuado por mais algum tempo o professor Buddeus.[31]

Duas versões, conflitantes, para uma mesma ocorrência – a origem das desavenças entre arquitetos com distintas posições estéticas e intelectuais[32]. A academia que, de algum modo, representava em si própria uma multiplicidade de idealizações da arquitetura, de sua posição social e política, do profissional arquiteto e de sua formação, da presença ou da força da arquitetura em conformar e configurar a materialização estética de pensamentos, de governos, de empreendedores, ávidos por uma representação imagética capaz de se impor num mundo em conflito. Este o fardo que carregaram as instituições de ensino superior dos cursos de arquitetura, de urbanismo e de engenheiro-arquiteto, durante as longas décadas entre 1930 e 1950, em todo o país. Disputas pessoais se imbricando a embates profissionais tendo como paradigmas as concepções estéticas marcaram, de maneira irrefutável, o longo percurso formativo acadêmico do arquiteto Luiz Saia, que chega a se confundir e a se sobrepor com o próprio transcurso de consolidação do modernismo arquitetural no Brasil.

Paralelamente, este foi também um período de consolidação profissional para os arquitetos. Em 1921 era criado, no Rio de Janeiro, o Instituto Brasileiro de Arquitetura (IBA), logo cindido pela criação da Sociedade Central de Arquitetos (SCA), com a classe profissional dividida entre ecléticos e neocoloniais, ou seja, de um lado aqueles que defendiam a permanência da liberdade compositiva fundamentada nos dogmas classicizantes acadêmicos e, de outro, os profissionais imbuídos de um espírito combativo em prol de um estilo nacional. Contudo, já em 1924 os arquitetos se uniam, novamente, sob a mesma sigla do IBA até o próximo embate, por volta de 1930, entre os neocoloniais e os modernistas, que se estenderia até 1934 quando a entidade foi transformada em Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), adotando a partir de então a causa modernista de uma arquitetura brasileira, congregando os arquitetos modernistas e lutando, ferrenhamente, por este ideal, na condução de concursos públicos de projeto, na proximidade com os governos, na presença em escolas, na

---

a sua irregularidade perante à nova legislação que reorganizou o sistema de ensino superior no país, que restringia os cargos de direção das instituições somente a professores catedráticos da casa.
Cf. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. O caso da Escola de Belas Artes. *O Jornal*, 1931. In XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini / ABEA / Fundação Vilanova Artigas, 1987, p.51-53.

[31] UNIVERSIDADE DO BRASIL. Faculdade Nacional de Arquitetura. Ata *da sessão da Congregação*. Rio de Janeiro, 17 mar 1954. Livro n.7, f.31-45. Manuscrito.

[32] Há duas interpretações muito interessantes da passagem do arquiteto Lúcio Costa pela ENBA, nos seguintes trabalhos:
MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa 1924/1952*. Dissertação (Mestrado em História), São Paulo, FFLCH-USP, 1987.
SANCHES, Maria Lígia Fortes. *Construções de Paulo Ferreira Santos: a fundação de uma historiografia da arquitetura e do urbanismo no Brasil.* Tese (Doutorado em História), Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2005.

publicação de periódicos e na permanente lida midiática, até colher os frutos da construção de Brasília – momento de maior visibilidade nacional e internacional da arquitetura brasileira. Também, em 1933, durante o governo Vargas, ocorreu a regulamentação das profissões de engenheiro e arquiteto e a criação do Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia (CONFEA) quando se definiu as tão almejadas atribuições específicas de cada campo profissional.

Desse modo, os embates travados por Saia, durante seu período politécnico de dezesseis anos, estavam embebidos dos conflitos generalizados observados na instabilidade política do país que propiciou, de algum modo, o endurecimento de um regime ditatorial, em sua tensão inevitável entre a autoridade necessária para a construção da disciplina e da ordem institucional e o autoritarismo, dos desmandos e abusos, da imposição arbitrária e dos interesses singulares em detrimento dos coletivos. Estava na acuidade da tomada de posições políticas, ideológicas e estéticas que impunha limites, traçava percursos e definia as relações – pessoais, profissionais, políticas. Estava na prática autoritária de alguns professores, da própria academia e no desconcerto destas ações gerado pela criação da Universidade de São Paulo e, principalmente, na vinda maciça dos lentes estrangeiros, dos franceses, jovens ou ilustres pensadores em sua origem, a propalar, em solo fértil da terra roxa, a imprescindibilidade do rigor científico para a constituição de um organismo de ensino e conhecimento destro de sua responsabilidade social. Estava neste meio intelectual precioso que se formava do amalgama sólido entre o conhecimento geral e o nacional, no choque das idéias e dos ideais, nos debates e nos discursos inflamados onde já não cabia a apatia e a indiferença quando tudo clamava à ação. Este um período vivaz que, decididamente, cometeu o jovem Luiz Saia à cata de seu lugar.



# Capítulo 2
## O Departamento de Cultura e a Missão de Pesquisas Folclóricas: ciência e cultura, ação propulsora.

– É preciso mostrar o Brasil aos brasileiros. – disse Luiz Saia aos jornalistas do Recife[1] quando a Missão de Pesquisas Folclóricas, chefiada por ele, lá iniciava sua jornada de cinco meses entre o sertão nordestino e o norte, para o recolhimento e registro das manifestações culturais populares, representativas da brasilidade ensejada, por Mário de Andrade e boa parte da intelectualidade do país, arregimentada pelos governos Vargas, desde 1930. Esta a missão dos modernistas brasileiros após o Macunaíma – a explicitação de uma identidade nacional, papel dos artistas e intelectuais comprometidos com um projeto de construção de Brasil. Projeto diverso, multifacetado, de interesse vário, capaz de atender às ditaduras implantadas ou à democracia cobiçada, cuja tônica comum se firmava, indelével, nas raízes da brasilidade.

Os anos trinta se tornaram, sob variados aspectos da vida brasileira, política e cultural, tempos-chave para a forja de uma nação que tinha a necessidade premente de se ajustar aos tempos de conflito, aos tempos de guerra iminente. Enquanto na capital federal o governo arrochava sua presença, a criação do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, durante a gestão de Fábio Prado, que colocou pela primeira vez o escritor Mário de Andrade numa posição de autoridade institucional, corroborava uma das experiências administrativas brasileiras, curta e profícua, mais instigantes de um sentido de ação eficaz do poder público. Foi o intento mais efetivo de construção brasílica nos orbes governamentais e, por isso, retumbante, de ecos ainda ouvidos por longo tempo, mesmo após seu esfacelamento. Foi o tempo da criação da Universidade de São Paulo e da Universidade do Brasil e da vinda dos professores estrangeiros, a professar o rigor científico. Foi o momento em que Luiz Saia se aproximou do escritor e se tornaram grandes amigos. Foi a época de emancipação do estudante açodado a chefiar a Missão de Pesquisas Folclóricas.

Contudo, foi também a época de lutas armadas e de movimentos ideológicos extremistas. Um jovem estudante de vinte anos imerso nesse turbilhão de sentimentos foi, prontamente, açulado a enveredar por compreensões mais amplas da sociedade, da cultura, da arquitetura. Logo rebentou a Revolução de 1932. São Paulo foi às armas em disputa de seus

[1] Citado em: TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. In: *MÁRIO DE ANDRADE*, *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC / PMSP, 2006, p.98.

interesses, de uma constituição que apaziguasse o clima autoritário do governo provisório getulista. História complexa e diferentemente tratada pela historiografia entre os vencedores e os vencidos, fato é que, após meses de luta, as frentes de batalha paulistas foram debeladas e a revolta sufocada, entretanto, deixou seus frutos – uma redução momentânea das interferências autoritaristas sobre o Estado de São Paulo, um conjunto de reformas institucionais, a convocação de eleições para a constituição de uma Assembléia Nacional Constituinte e a promulgação da nova Constituição em 1934.[2] Um conjunto de conflitos onde subjazia a própria idéia de Brasil, de nação, de interesses coletivos, de modernização e, ao mesmo tempo, de soltura de um passado que entulhava a política; tempo de questionamentos ideológicos, de democracia ou ditaduras, de comunismo ou liberalismo, de populismo elitista, de evidenciar os problemas do país, escarnecê-los, dissecá-los, dar respostas quaisquer fossem, desde que legítimas e amparadas nos anseios comuns. Enfim, o que viveu o jovem Saia transcendia, e muito, as expectativas de um rapaz interiorano. Era, decididamente, uma torrente.

Torrente ideológica, carreando democracias e autoritarismos, por vezes simbióticos na feição, tal e qual o Integralismo. Ainda em 1932, antes de iniciada a revolução, antigas lideranças e forças já agregadas e, notadamente, a figura do escritor e jornalista Plínio Salgado (1895-1975), se uniram, em São Paulo, para debater os destinos do país e criar uma organização política apta e se fazer presente na definição de rumos mais seguros que a incerteza vigente. No dia 12 de março de 1932 convocou-se uma assembléia, aberta ao público, com a finalidade de fundar uma Sociedade de Estudos Políticos (SEP). Dentre as mais de cem pessoas presentes e signatários encontravam-se os estudantes, Luiz Saia (com 21 anos) e Ernani da Silva Bruno (1912-1986), um ano mais novo, que estabeleceriam profunda amizade a partir de então. Participantes ativos do movimento contribuíram para os trabalhos da SEP, em comissões temáticas estabelecidas por Plínio Salgado, para o estudo dos problemas nacionais e a proposição de soluções. Na verdade, este trabalho teria como resultado final o "Manifesto Integralista", divulgado somente no mês de outubro, após a revolução. Criou-se, então, a Ação Integralista Brasileira (AIB) com a finalidade de difundir e doutrinar as massas conforme as concepções estabelecidas pela SEP.[3]

O Integralismo foi um movimento totalitarista, nacionalista e excludente, por mais integral se afeiçoasse. Fincava suas bases na construção de uma linha de pensamento que perpassava a tradição nacional, os princípios de autoridade suprema, a liberdade individual, desde que submetida à família, à sociedade e ao estado, organizados conforme o trabalho, a propriedade e a unidade religiosa, católica, como instância primeira e única.[4] É interessante observar, no manifesto, a indicação de um dos principais males contemporâneos:

> O cosmopolitismo, isto é, a influência estrangeira, é um mal de morte para o nosso Nacionalismo. Combatê-lo é o nosso dever. E isso não quer dizer má

[2] MOREIRA, Regina da Luz. *Revolução de 1932*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.
[3] RAMOS, Alexandre Pinheiro. *O Integralismo entre a família e o Estado: uma análise dos integralismos de Plínio Salgado e Miguel Reale (1932-1937).* Dissertação. Rio de Janeiro: UERJ, 2008.
[4] CHAUÍ, Marilena; FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

> vontade para com as Nações amigas, para com os filhos de outros países, que aqui também trabalham objetivando o engrandecimento da Nação Brasileira e cujos descendentes estão integrados em nossa própria vida de povo. Referimo-nos aos costumes, que estão enraizados, principalmente em nossa burguesia, embevecida por essa civilização que está periclitando na Europa e nos Estados Unidos. Os nossos lares estão impregnados de estrangeirismos; as nossas palestras, o nosso modo de encarar a vida, não são mais brasileiros. Os brasileiros das cidades não conhecem os pensadores, os escritores, os poetas nacionais. Envergonham-se também do caboclo e do negro de nossa terra. Adquiriram hábitos cosmopolitas. Não conhecem todas as dificuldades e todos os heroísmos, todos os sofrimentos e todas as aspirações, o sonho, a energia, a coragem do povo brasileiro. Vivem a cobri-lo de baldões e de ironias, a amesquinhar as raças de que proviemos. Vivem a engrandecer tudo o que é de fora, desprezando todas as iniciativas nacionais. Tendo-nos dado um regime político inadequado, preferem, diante dos desastres da Pátria, acusar o brasileiro de incapaz, em vez de confessar que o regime é que era incapaz. Cépticos, desiludidos, esgotados de prazeres, tudo o que falam esses poderosos ou esses grandes e pequenos burgueses, destila um veneno que corrói a alma da mocidade.[5]

Havia, decididamente, um caráter de avaliação da situação conjuntural do país, partilhada por boa parte da intelectualidade vanguardista nacional; uma revisão "histórica" capaz de suscitar a recompostura de seu caminho perdido; o estabelecimento de bases ideológicas vigorosas, viris, altivas e supremas, a fim de despertar e inflamar na crescente população jovem os ideais de nação, tradição, família e propriedade. Tratava-se, efetivamente, da construção de uma ordem, da organização de uma conjuntura decaída, falida, caótica, sem perspectivas de um futuro promissor; se tratava de impor a autoridade sobre todos os aspectos da vida nacional; se tratava de romper com um cosmopolitismo nefasto que havia legado a dependência geral, do Brasil para o mundo, em convulsão. Tais prerrogativas levantaram massas, por todo o país. Vestidos de verde, uniformemente, portando o símbolo integral, desfilando a ordem, a organização e a hierarquia, a AIB arrebatou multidões. E um jovem, sedento de ação, capaz de demover a passividade generalizada, questionador, imbuído da vontade fremente de mudar e partilhar das transformações necessárias ao país, também convulsionado, se tornou ativo participante deste movimento. Lá fez amizades e, certamente, inimizades. Fato é que essa agitação fervilhante o legou um ânimo exaltado, uma disposição para a briga, pela luta por seus ideais, que carregaria pelo resto da vida. Disposição e ânimo que o colocaram em diversos embates.

Em suas memórias, concluídas um ano antes de seu falecimento em 1986, Ernani da Silva Bruno comentou seu envolvimento com o Movimento Integralista. Levado por um colega da Faculdade de Direito conheceu Plínio Salgado e engajou-se no grupo de estudos:

> Ao cabo de mais algumas reuniões decidiu-se que essa Sociedade de Estudos Políticos teria, como apêndice, um setor de divulgação e propaganda dos resultados de suas pesquisas, que teria o nome de Ação Integralista Brasileira. Mas não demorou muito para que o setor se tornasse mais importante que o todo (a Sociedade de Estudos), que passou então a ser vago apêndice do Movimento. [...]
>
> Com o decorrer do tempo – a através de comícios, passeatas, campanhas pela imprensa – a Ação Integralista Brasileira foi fazendo seu proselitismo pelos

[5] SALGADO, Plínio. *O Integralismo Brasileiro perante a Nação*. São Paulo: Editora das Américas, 1946, p.231.

> quatro cantos do país. eu sentia, no entanto, cada vez mais, que se tratava de uma organização partidária que congregava pessoas cujos interesses, cujas sensibilidades e cujas preocupações intelectuais eram extremamente disparatadas e que dificilmente se manteriam aglutinadas – a longo prazo – dentro de seus quadros. Basta lembrar-se que entre seus adeptos e simpatizantes dessa época estavam homens como Dom Hélder Câmara, Santiago Dantas, Roland Corbisier, que mais tarde optariam por caminhos ideológicos que seriam o oposto do que pregava o Integralismo.[6]

Afora o tom justificatório, de algo que passou a pesar nas memórias de vida de alguns dos participantes da AIB, é evidente o envolvimento consciente, destes jovens, num grupo interessado na discussão e na proposição de soluções aos males atinentes ao país, em sua compleição política e social, concorrendo ativamente desde sua gestação inquiridora até os desdobramentos fascistas de um partidarismo totalitário. E continuou:

> Acabamos formando um grupo em São Paulo – Luiz Saia, Mário Mazzei Guimarães, Paulo Zingg, Silviano de Oliveira, Constantino Ianni e eu – cada vez mais desencantado e insatisfeito dentro da Ação Integralista Brasileira. E sentíamos que idêntico mal-estar ia se apossando de intelectuais integralistas que viviam no Rio de Janeiro, como Santiago Dantas, Thiers Martins Moreira, Rômulo de Almeida, Zoroastro Ramos, Abdias Nascimento e o deputado Jeová Mota. Ingenuamente, nós de São Paulo – através do que escrevíamos no jornal integralista *Ação*, em que trabalhávamos – pretendíamos mudar a postura ideológica do partido quando a solução normal seria que nos afastássemos dele.[7]

Insistência que perdurou até 1938, para Saia, que deixou a AIB para se filiar ao Partido Comunista, seguido por muitos de seus amigos, certamente mais próximo dos ideais sociais de raízes populares que começara a divisar ao lado de Mário de Andrade.

Em tempos de conflitos e incertezas, como os vividos na década de 1930, o questionamento afoito, a procura por respostas definitivas, que pudessem corrigir as curvas da linha do horizonte, que restabelecessem o caminho natural das coisas, eram inevitáveis. E a confusão institucional era generalizada. O mesmo ímpeto que conduziu Saia, nessa juventude inquieta, ao posicionamento e à ação política, se dedicando a um ideal, a uma possibilidade de segurança e certeza, o levou a questionar o ensino que passou a vivenciar na Escola Politécnica, tanto quanto a quase abandoná-la por vários anos alternados à procura de motivações outras, de desafios instigantes que não se encontravam na conservadora Poli, mas no mundo que se inflamava ao seu redor.

Finda a Revolução de 1932 e estabilizada, momentaneamente, uma situação constitucional no país, São Paulo procurava retomar os trilhos do seu desenvolvimento que, persistentemente, passavam pela elite cafeeira e industrial, ilustrada e ainda apta ao enfrentamento dos desígnios paulistas, de vanguarda e proeminência nacional. A nomeação do engenheiro Armando de Sales Oliveira (1887-1945) como Interventor Federal em São Paulo, em 1933, eleito Governador em 1935, e o convite ao também engenheiro Fábio da Silva Prado (1887-1963) para assumir a prefeitura de São Paulo em 1934, recolocava os paulistas à frente do poder estadual.

[6] BRUNO, Ernani da Silva. *Almanaque de memórias: reminiscências, depoimentos, reflexões.* São Paulo: HUCITEC, 1986, p.112-113.
[7] Idem.

Ligados ao grupo do jornal "O Estado de S. Paulo", de Júlio César Ferreira de Mesquita Filho (1892-1969), um dos líderes do Partido Democrático, quem apoiou Getúlio Vargas na disputa presidencial de 1930 e incitou a luta armada de 1932 contra o próprio Vargas e, na mesma direção, ligados aos intelectuais modernistas, politicamente capitaneados pelo advogado e jornalista Paulo Alfeu Junqueira Duarte (1899-1984), filiado ao mesmo Julio de Mesquita e ao seu jornal, teriam papel decisivo nos rumos culturais e intelectuais do país. Ações políticas que encetaram ações estruturais na concepção de administração pública.

Dentre os diversificados e importantes empreendimentos desse grupo, no poder político de São Paulo, se destacam dois, tão independentes como associados, pelos empreendedores, pelos intelectuais responsáveis, um em nível estadual e o outro municipal, respectivamente, a criação da Universidade de São Paulo em 1934 e a instituição de um Departamento de Cultura em 1935, ambos comungados enquanto projetos claros da construção de um futuro sólido para o país, do estabelecimento de suas bases intelectuais e sociais que garantissem a formação de um escol, de administradores aptos a enfrentar o cogente desenvolvimento nacional.

O governo de Getúlio Vargas havia instituído uma ampla reforma educacional no país, a chamada Reforma Francisco Campos, então Ministro da Educação e Saúde Pública, reorganizando o ensino secundário e superior. Na verdade, tal reforma se constituiu de uma série de decretos-lei, baixados entre 1931 e 1932, enfrentando a adoção de um conjunto de medidas com a finalidade de instituir o ensino secundário, técnico e universitário sob a égide do Estado[8]. Assim, foi criado o Conselho Nacional de Educação, reorganizados os níveis intermediários de educação e adotado o regime universitário, além de uma densa reforma na Universidade do Rio de Janeiro, criada que fora em 1921. A educação se tornara, então, no foco das atenções governamentais – era preciso formar trabalhadores para o país, em todos os níveis, era imperioso ajuizar as massas, pela educação, cultural e ideologicamente; era uma política estratégica do Estado varguista, contudo, também era o anseio geral das elites econômicas e intelectuais. Aspiração que deu azo à realização de experiências múltiplas e com fins diversos.

Este foi o caso, em São Paulo, da criação da Escola Livre de Sociologia e Política. Uma escola que nasceu para formar cientistas sociais e políticos prontos a assumir os desígnios da nação[9]. A reunião dos industriais paulistas, agregados em torno da FIESP (Federação das Indústrias do

[8] Foram os seguintes decretos:
Decreto n° 19.850 – 11 de abril de 1931: cria o Conselho Nacional de Educação.
Decreto n° 19.851 – 11 de abril de 1931: dispõe sobre a organização do Ensino Superior no Brasil e adota o Regime Universitário.
Decreto n° 19.852 – 11 de abril de 1931: dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro.
Decreto n° 19.890 – 18 de abril de 1931: dispõe sobre a organização do Ensino Secundário.
Decreto n° 20.158 – 30 de junho de 1931: organiza o Ensino Comercial, regulamenta a profissão de Contador e dá outras providências.
Decreto n° 21.241 – 14 de abril de 1932: consolida as disposições sobre a organização do Ensino Secundário.
Cf. SAVIANI, Dermeval. *O Legado Educacional do Século XX no Brasil*. Campinas: Autores Associados, 2004, p.32.

[9] TENCA, Álvaro. Neo-liberalismo, educação e racionalização: a criação da Escola Livre de Sociologia e Política como prática política da grande indústria paulista nos anos 30. *Educação: teoria e prática*, Rio Claro, vol.2, n.3, dez. de 1994, p.35-43.

Estado de São Paulo) criada em 1928 como CIESP (Centro das Indústrias do Estado de São Paulo) e transformada em 1931, após as reformas trabalhistas do governo Vargas e, liderados pelo engenheiro e industrial Roberto Simonsen (1889-1948), efetivou a implantação de uma escola superior cuja função primordial seria a formação científica de uma elite diretiva para o país:

> Os instrumentos e processos de ensino em vigor, se permitem a formação de profissionais distintos, de especialistas notáveis, e acoroçoam, por outro lado, especulações individuais, pesquisas isoladas, e o malsinado autodidatismo, gerador de planos e concepções de caráter pessoal. Falta em nosso aparelhamento de estudos superiores, além de organizações universitárias sólidas, um certo centro de cultura político-social apto a inspirar interesse pelo bem coletivo, a estabelecer a ligação do homem com o meio, a incentivar pesquisas sobre as condições de existência e os problemas vitais de nossas populações, a formar personalidades capazes de colaborar eficaz e conscientemente na direção da vida social.[10]

Nitidamente, a proposição da escola, explicitada num manifesto publicado pelo jornal O Estado de S. Paulo, era dotar as classes dirigentes de uma formação universitária e científica de alto nível apta a capacitá-las ao equacionamento técnico dos destinos do país, impondo hierarquias conjunturais suscetíveis de diferenciar o cientista do autodidata, considerado um diletante a entravar o desenvolvimento nacional.

> A história universal encerra exemplos de grandes civilizações construídas sem base na instrução popular. Mas não há exemplo de civilização alguma que não tivesse por alicerce elites intelectuais sábia e poderosamente constituídas.
>
> São Paulo, embora moralmente ferido pelos dissabores dos últimos anos, deixará patente sua considerável força de resistência e dará novo exemplo de sua tradicional energia construtora, se prestar apoio integral ao novo órgão de ensino.[11]

E ao povo paulista, ou melhor, suas elites, ofendidas com o desfecho desastroso da Revolução de 1932, teriam seu ponto de honra na conformação da nova elite intelectual, econômica, e industrial, neste caso, pronta ao restabelecimento da supremacia política de São Paulo, perante o resto do país. Entretanto, há um significado relevante na definição de uma elite intelectual, cuja formação científica e técnica, a gabaritava para assumir a direção administrativa de um país, que se queria uma grande nação. Ponto de convergência unânime entre todos os grupos políticos e econômicos, que disputavam o poder entre si, interessados no firmamento das balizas de uma identidade nacional, de caracteres distintos, de interesses diversos, de bases ideológicas discrepantes, mas depositários da fé na formação educacional superior de uma "casta" de dirigentes, cientificamente constituída. Uma tônica saliente na compreensão dos desdobramentos posteriores e da premência universitária, técnica e científica na formação de uma intelectualidade brasileira.

Mesma aspiração que levou à proposição e realização, pelo grupo d'O Estado de S. Paulo, então no poder paulista, da Universidade de São Paulo. Projeto e obra que foram além de uma simples congregação dos institutos

[10] Escola Livre de Sociologia e Política. Manifesto de fundação da Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1933.
[11] Idem.

de ensino superior já existentes e a criação de alguns outros – o seu desenho colocava em jogo o próprio destino da nação. Auxiliado por figuras ínclitas do cenário intelectual paulista, a elaboração do corpo principal da proposta de criação da USP coube ao educador Fernando de Azevedo (1894-1974)[12]. Pensador insigne da educação brasileira, Azevedo ocupou funções públicas e acadêmicas, durante sua trajetória, que o tornaram, talvez, um dos principais articuladores educacionais do país. Entre os anos de 1927 e 1930, quando Diretor Geral de Instrução Pública do Distrito Federal, o educador havia proposto ampla reforma do sistema educacional para o país, além de se responsabilizar por uma série de obras escolares, cuja principal foi a construção do prédio do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, em estilo nacional. O mesmo senso nacionalista já o havia levado a organizar um inquérito sobre a arquitetura colonial, publicado n'O Estado de S. Paulo, em 1926. Nacionalismo e humanismo o instigaram a uma ferrenha batalha em prol de uma educação nacional laica, gratuita e obrigatória – função do Estado e dever do povo.

Em 1932, redigiu um manifesto sobre a educação nacional, seguido de ilustres signatários, onde pregava as diretrizes de um novo ensino público, e reforçava a necessidade do Estado tomar para a si a função educacional como único meio seguro de desenvolvimento:

> Na hierarquia dos problemas nacionais, nenhum sobreleva em importância e gravidade ao da educação. Nem mesmo os de caráter econômico lhe podem disputar a primazia nos planos de reconstrução nacional. Pois, se a evolução orgânica do sistema cultural de um país depende de suas condições econômicas, é impossível desenvolver as forças econômicas ou de produção, sem o preparo intensivo das forças culturais e o desenvolvimento das aptidões à invenção e à iniciativa que são os fatores fundamentais do acréscimo de riqueza de uma sociedade. No entanto, se depois de 43 anos de regime republicano, se der um balanço ao estado atual da educação pública, no Brasil, se verificará que, dissociadas sempre as reformas econômicas e educacionais, que era indispensável entrelaçar e encadear, dirigindo-as no mesmo sentido, todos os nossos esforços, sem unidade de plano e sem espírito de continuidade, não lograram ainda criar um sistema de organização escolar, à altura das necessidades modernas e das necessidades do país. Tudo fragmentário e desarticulado. A situação atual, criada pela sucessão periódica de reformas parciais e freqüentemente arbitrárias, lançadas sem solidez econômica e sem uma visão global do problema, em todos os seus aspectos, nos deixa antes a impressão desoladora de construções isoladas, algumas já em ruína, outras abandonadas em seus alicerces, e as melhores, ainda não em termos de serem despojadas de seus andaimes...[13]

A analogia entre educação e construção não é fortuita: educar seria, para o autor, uma edificação, do homem, tijolo a tijolo, passo a passo, desde a infância até a juventude produtiva e, por sua vez, o ensino, e seus agentes, se constituiriam processualmente, edificantes, edificadores, construtores de uma nação, que urgia de ciência e cientistas, capazes de tal

[12] Para informações sobre a vida e a obra de Fernando de Azevedo, cf.:
PILETTI, Nelson. Fernando de Azevedo: a educação como desafio. In, *Prêmio Grandes Educadores: monografias premiadas 1985*. Brasília: INEP, 1986.
SOUZA, Valeria Floriano Machado de. Idéias e ideais de modernidade: debates intelectuais e educação. In, Anais do I Seminário Nacional Sociologia & Política, 2009, Curitiba. Curitiba: UFPR, 2009. Disponível em: http://www.humanas.ufpr.br/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT6%20online/EixoVI/ideias-ideais-modernidade-ValeriaSouza.pdf. Acesso em 02/02/2010.

[13] Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Brasília: INEP, n.150, maio/agosto 1984, p.407.

empreendimento. Este o sentido primeiro a presidir o ensino universitário candente.

> A educação superior que tem estado, no Brasil, exclusivamente a serviço das profissões "liberais" (engenharia, medicina e direito), não pode evidentemente erigir-se à altura de uma educação universitária, sem alargar para horizontes científicos e culturais a sua finalidade estritamente profissional e sem abrir os seus quadros rígidos à formação de todas as profissões que exijam conhecimentos científicos, elevando-as a todas a nível superior e tornando-se, pela flexibilidade de sua organização, acessível a todas. Ao lado das faculdades profissionais existentes, reorganizadas em novas bases, impõe-se a criação simultânea ou sucessiva, em cada quadro universitário, de faculdades de ciências sociais e econômicas; de ciências matemáticas, físicas e naturais, e de filosofia e letras que, atendendo à variedade de tipos mentais e das necessidades sociais, deverão abrir às universidades que se criarem ou se reorganizarem, um campo cada vez mais vasto de investigações científicas. A educação superior ou universitária, a partir dos 18 anos, inteiramente gratuita como as demais, deve tender, de fato, não somente à formação profissional e técnica, no seu máximo desenvolvimento, como à formação de pesquisadores, em todos os ramos de conhecimentos humanos. Ela deve ser organizada de maneira que possa desempenhar a tríplice função que lhe cabe de elaboradora ou criadora de ciência (investigação), docente ou transmissora de conhecimentos (ciência feita) e de vulgarizadora ou popularizadora, pelas instituições de extensão universitária, das ciências e das artes.[14]

Radica aí quase a integralidade do modelo universitário brasileiro e, ao mesmo tempo, se evidencia o caráter distinto entre as ciências aplicadas e a ciência pura, dita desinteressada, ainda mais claro quando de sua justificação para a criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP:

> A criação dessa faculdade que deve organizar-se cada vez mais com o fim de preparar á carreira das letras e das ciências, por meio de estudos desinteressados do mais alto nível possível, sem qualquer idéia de aplicação, permite agora que outras escolas, prepostas à formação de engenheiros, médicos e advogados, agrônomos, professores e administradores escolares, e outros tipos de profissionais, se integrem melhor dentro de sua função específica, de preparação de profissionais e técnicos nos diversos ramos de atividades humanas. As sociedades modernas, se exigem para o seu progresso, pensadores, criadores e interventores sábios e filósofos, dedicados exclusivamente à pesquisa da verdade e aos enriquecimentos do saber humano, não reclamam menos, profissionais e técnicos eminentes nas múltiplas e variadas especialidades, em que, na sua complexidade imensa, se divide o trabalho na civilização atual.[15]

Uma universidade que tenha como princípio a ciência e como meta a formação, humana e cidadã, de profissionais, pesquisadores e artistas. Assim surgiu a Universidade de São Paulo, em 1934[16], concebida por Azevedo e partilhada por políticos e intelectuais, com um valimento social,

[14] Idem, p.419.
[15] AZEVEDO, Fernando de (org.). *As Ciências Sociais no Brasil*. Vol.I. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994, p.87.
[16] O Decreto n.6283, de 25 de janeiro de 1934, que criou a Universidade de São Paulo, definiu a congregação dos institutos de ensino superior existentes e sob a tutela do governo do estado e a abertura de novos, notadamente, a nova Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, responsável pelo curso básico partilhado por todos os demais cursos da universidade, e o Instituto de Educação, transformado numa nova escola para a formação de professores. Os institutos existentes agregados foram: Faculdade de Direito, Faculdade de Medicina, Faculdade de Farmácia e Odontologia, Escola Politécnica, Escola de Medicina Veterinária e Escola Superior de Agricultura de Piracicaba. Ainda estavam previstas a abertura de um Instituto de Ciências Econômicas e Comerciais, realizada somente em 1946 com a criação da Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, e uma Escola de Belas Artes que nunca saiu do papel.

uma função inerente de dotar a sociedade de homens capacitados, técnica, científica e humanisticamente, a conduzir o desenvolvimento de uma moderna nação brasileira ratificada, oficialmente, pelo decreto de criação da nova instituição universitária:

> Considerando que a organização e o desenvolvimento da cultura filosófica, científica, literária e artística constituem as bases em que se assentam a liberdade e a grandeza de um povo;
>
> Considerando que, somente por seus institutos de investigação científica, de altos estudos, de cultura livre, desinteressada, pode uma nação moderna adquirir a consciência de si mesma, de seus recursos, de seus destinos;
>
> Considerando que a formação das classes dirigentes, mormente em países de populações heterogêneas e costumes diversos, está condicionada à organização de um aparelho cultural e universitário, que ofereça oportunidade a todos e processe a seleção dos mais capazes;
>
> Considerando que, em face do grau de cultura já atingido pelo Estado de São Paulo, com Escolas, Faculdades, Institutos, de formação profissional e de investigação científica, é necessário e oportuno elevar a um nível universitário a preparação do homem, do profissional e do cidadão.[17]

Tal projeto, afiançado pelas classes dirigentes paulistas, e realizado, senão plenamente, em suas partes elementares, elevava à tona uma nova situação já prenunciada desde o início do século XX, com o crescente incremento industrial, mercadológico e técnico de uma sociedade cada vez mais urbanizada e cosmopolita, ao mesmo tempo em que proletarizada e estratificada. O forte discurso explicativo e justificativo do valimento social, político e econômico de constituição de um efetivo ensino universitário no país, implicava, grosso modo, na efetivação de uma classe intelectual, distinta de classificações sócio-econômicas, de função e responsabilidade diretiva e administrativa, investida de ciência, de arte e de cidadania, e inteiramente capacitada para a garantia da soberania nacional de um país que se pretendia moderno e livre, cujas bases se assentavam no seu reconhecimento identitário, nos caracteres de uma cultura brasileira.

A afirmação da necessidade de se constituir uma classe diretiva para o país, formada e instruída em bases sólidas – científicas, humanas e artísticas – cuja função primordial no contexto nacional seria sua responsabilidade social, isto é, um dever moral imposto aos ungidos com a graça da ciência, de uma formação universitária, aberta a todos, mas altamente seletiva, detonou uma chave que desligou desta função os intelectuais autodidatas das gerações anteriores e fendeu uma condição hierárquica nova para a intelectualidade nacional. Para alguns, uma separação entre os cientistas e os diletantes; para outros uma injunção inevitável dos novos tempos.[18] Uma fissura que impunha, ao mesmo tempo, uma dependência recíproca: de algum modo, os novos intelectuais ainda seriam formados pelos antigos mestres, formados pelas escolas secundaristas e superiores, mas educados na vida cotidiana de seus afazeres, de seus interesses, muitas vezes multidisciplinar, sempre agregando o conhecimento empírico de suas observações ao conhecimento científico de seus estudos e leituras. Cisão

[17] Decreto n.6283, de 25 de janeiro de 1934.
[18] Para uma idéia mais precisa desse embate, cf. PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

que, gradativamente, foi se impondo sobre a constituição de uma intelectualidade brasileira.

Por outro lado, esta classe, ou melhor, esta elite intelectual que, efetivamente, não foi criada com a universidade, mas foi exacerbada por ela, se colocava ao lado das classes sócio-econômicas, isolada, com certa autonomia social, mas dependente economicamente do Estado, o gestor e mantenedor inerente da educação nacional e, intrinsecamente, da intelectualidade atrelada a ela[19]. De certo modo, esta elite se constituía de um contingente de reserva a ser acionado conforme as solicitações e necessidades administrativas governamentais, em todos os escalões, mas, concomitantemente, ela exercia seu papel social, intransigente, de uma crítica competente, pois científica, suscetível de abarcar os políticos e a elite econômica que, decisivamente, comandava os destinos do país, tanto quanto a si própria, da classe intelectual quando investida de poder decisório.

Entretanto, um dos caracteres nodais para este trabalho, presente nessa grande propositura educacional para o país foi o vínculo, indelével, enlaçado entre a preponderância da constituição de um saber científico e o clamor nacionalista, como meio irreversível de se conquistar a soberania de um país pretendido, moderno e livre, talvez, liberto mesmo do seu cosmopolitismo, dito subserviente. Certamente, este apelo irrefutável de uma identidade nacional – cultural e artística – radicada na tradição, do passado histórico, tem suas origens na insurreição contra o processo de internacionalização cultural do Brasil, levantada desde a década de 1910. E é relevante o fato que, neste momento de construção de novas bases da educação nacional, da forja do ensino universitário responsável pela formação de intelectuais brasileiros, por excelência, a efetivação desse projeto tenha se tornado plenamente realizável com a "importação" de professores estrangeiros, assinaladamente, norte-americanos, alemães, italianos e franceses.

Ululante é que os professores forasteiros não vieram ao país para "mostrar o Brasil aos brasileiros". Sua função era dotar cientificamente o ensino superior de caráter universitário e, principalmente, divulgar as lides da organização institucional científica premente aos anseios educacionais do país, procedentes que foram de sólidas e reconhecidas instituições de ensino e pesquisa em seus países originários. E de tal forma a capacitar as novas gerações de intelectuais brasileiros a proceder, com o rigor científico, a tarefa da construção sólida das bases nacionais, ao cultivo do conhecimento do Brasil[20]. Contudo, tal processo de importação de professores estrangeiros não foi tão simples e tranqüilo como quando visto de relance.

[19] Para uma compreensão aprofundada dos trâmites desse processo de composição social da intelectualidade brasileira, cf. MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

[20] Para informações complementares sobre a criação das universidades e a presença de professores estrangeiros, cf.:
FERREIRA, Marieta de Moraes. Os professores franceses e o ensino da História no Rio de Janeiro nos anos 30. In: MAIO, Marco Chor; VILLAS BOAS, Glaucia (orgs). *IDEAIS de modernidade e sociologia no Brasil: ensaios sobre Luiz de Aguiar Costa Pinto*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999, p.277-299.
PAULA, Maria de Fátima Costa de. A influência das concepções alemã e francesa sobre a Universidade de São Paulo e a Universidade do Rio de Janeiro quando de suas fundações. In: *25ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação*, 2002. Caxambu: ANPED, 2002. Disponível em: www.anped.org.br/reunioes/25/mariafatimapaulat11.rtf.

De algum modo, se a concepção teórica da USP é devida a Fernando de Azevedo, sua realização formal foi assumida por outras cabeças. A figura mais incisiva nesse momento de formação dos seus quadros docentes foi Júlio de Mesquita Filho. Proprietário d'O Estado de S. Paulo e pessoa muito influente na política paulista e brasileira, plena de reveses, é cabível dizer que Mesquita quase escolheu pessoalmente os novos professores da instituição. E quando nos referimos à formação dos novos quadros docentes é forçoso entender que ela se processou em todos os níveis da nova universidade, incluindo os institutos e faculdades existentes anteriormente a sua criação. Todas as unidades foram reformuladas e readequadas, ou formadas, conforme as novas regras universitárias.

Além de um conjunto de disputas políticas internas, entre os grupos liderados por Mesquita, em São Paulo, e o grupo carioca, liderado pelo Ministro da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema (1900-1985) e Alceu Amoroso Lima (1893-1983), que também desenvolviam políticas de reformulação da Universidade do Distrito Federal e da Universidade do Rio de Janeiro, fundidas em 1937 na Universidade do Brasil, havia uma disputa externa, entre países europeus que brigavam pela primazia intelectual de sua influência no Brasil e outros países americanos. Escolha consensual foi a do representante francês para cooptação dos professores franceses ao Brasil, o médico e psicólogo Georges Dumas (1866-1946), professor da Sorbonne em Paris. Amigo de Mesquita, Dumas buscou, persistentemente, professores interessados e dispostos à "aventura" de lecionar no Brasil, numa universidade em formação, de condições precárias ou inexistentes, como era o caso da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Entre os anos de 1934 e 1938 foram negociadas entre os governos francês e brasileiro a vinda desse grupo de professores, nas mais diversas áreas de formação, chamada *missão francesa*, cujos salários seriam divididos entre os países.

Muitas foram as vicissitudes desta difícil articulação, pois envolvia interesses de caracteres diversificados: das estratégias governamentais de política externa, das instâncias acadêmicas, e dos valores e desejos, fossem financeiros, ou as pretensões de carreira individuais. Havia também uma preferência para a indicação de nomes para as áreas técnicas, ocorrendo mesmo, uma disputa acirrada entre a França e a Itália para a indicação de professores de matemática, física, química e geologia, para a FFCL, e para as áreas médicas ou engenharias. Embate vencido, como tudo indica, pela Itália fascista. De França vieram, então, muitos professores para as cadeiras "culturais" – ciências sociais, história, geografia, filosofia; jovens em sua maioria e professores de liceu ou universidades.

> A média etária da missão de 1935 é muito baixa: 29 anos. O decano é Paul Arbousse-Bastide, nascido em 1899, e o mais jovem, Berveiller, nascido em 1910. Três são normalistas (Hourcade, Maugüe e Berveiller), e todos são professores efetivos: Braudel desde 1923 (donde sua posição hierárquica superior); Arbousse-Bastide em 1928; Monbeig em 1929; Berveiller, Lévi-Strauss e Maugüe em 1931; Hourcade em 1932. A figura típica é, portanto, do jovem professor efetivo, professor de um liceu de província, muito diferente da figura dos professores que vinham do quadro do Instituto de Alta Cultura. Estes

> cooperadores são confrontados com os novos problemas: os estudantes a formar e a continuar acompanhando em um contexto sócio-político conflituoso.[21]

Também houve a aplicação de critérios ideológicos para a seleção destes professores: os italianos saídos dos meios acadêmicos fascistas; os alemães, na sua maioria, eram judeus sendo perseguidos pelos nazistas; e, franceses, a princípio, durkheimianos e católicos, por imposição de Mesquita e Amoroso Lima, respectivamente. Mas, gradativamente, foi-se abrindo espaço para pessoas de procedências outras que não positivistas. Vieram assim, os jovens franceses para lecionar na FFCL, por contratos de um mínimo de três anos de trabalho, a partir de 1934, dentre os quais: Pierre Deffontaines (1894-1978) para geografia, Paul Arbousse-Bastide (1899-?) para sociologia, Fernand Braudel (1902-1985) para história, Claude Lévi-Strauss (1908-2009) para sociologia, Pierre Monbeig (1908-1984) para geografia, Jean Maugüe (1908-198?) para filosofia, Jean Gagé (1902-1986) para história, e Roger Bastide (1898-1974) para sociologia[22]. Boa parte deles se tornou renomados intelectuais.

As aulas, no início de funcionamento da FFCL, eram abertas ao público, mediante inscrição. Até conseguir a sua sede definitiva, à Rua Maria Antonia, as aulas foram ministradas em variados lugares: na Politécnica, na Medicina, no IHGSP, no Instituto de Educação – com salas sempre cheias.

> – Claro que a dimensão mundana de nossa presença atraia algumas senhoras da alta sociedade. Mas elas eram excepcionais. O público era integrado de jovens intelectuais que tinham, como nós na época, em torno de 30 anos, estudantes da Faculdade de Direito e assim por diante. Tratava-se de uma amostragem do que São Paulo tinha de classe média, embora para a época essa designação não tivesse o mesmo alcance de hoje.[23]

Disse Arbousse-Bastide sobre as primeiras conferências proferidas nas aulas da nova faculdade. Logicamente a presença de intelectuais franceses, jovens, no meio paulistano atraiu a atenção da população instruída, da imprensa, de profissionais, o que parece ter gerado uma sensação de estranheza, por parte dos estrangeiros, aliada aos conflitos políticos e o matiz autoritário presente no cotidiano das instituições, devidamente esclarecido por ele:

> – Os professores tiveram a impressão de que algo de novo ocorria em São Paulo. Foi só aos poucos que conseguimos interpretar o fenômeno fora de seu parâmetro curricular. A fundação da Faculdade de Filosofia, pouco depois da Revolução de 1932, possuía o valor simbólico da afirmação cultural do "patriotismo paulista". Algo de bem mais complexo que o puro "bairrismo". É como se a USP integrasse uma estratégia ideológica pela qual se procurava demonstrar aos outros Estados da Federação que São Paulo não era apenas a locomotiva econômica de um trem pouco produtivo. Era preciso forjar uma vanguarda para a cultura paulista. Era essa, pelo menos, a consciência predominante entre os primeiros estudantes. Os professores estrangeiros entraram sem querer nesse processo de bandeirantismo.[24]

---

[21] PETITJEAN, Patrick. As missões universitárias francesas na criação da USP. In, HAMBURGER, Amélia Império; DANTES, Maria Amélia M.; PATY, Michel; PETITJEAN, Patrick (orgs). *A ciência nas relações Brasil-França (1850-1950)*. São Paulo: FAPESP / EDUSP, 1996, p.277.
[22] MASSI, Fernanda Peixoto. *Estrangeiros no Brasil: a missão francesa na Universidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Campinas: IFCH-UNICAMP, 1991.
[23] ARBOUSSE-BASTIDE, Paul. *O Brasil, os índios e, finalmente, a USP*. [fev, 1978]. Entrevistador: J. B. Natali. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 fev 1978, p.3.
[24] Idem.

Decisivamente, havia um clima tenso latente, na São Paulo dos anos trinta, de um caldo diverso, de cosmopolitismo e nacionalismo, ou regionalismo, de ideologias sócio-políticas, de conflitos, de lutas armadas, de autoritarismos, de intelectualismo, de lufadas artísticas, em lenta ebulição; situação desconfortável para o sentido de organização institucional das nações européias que engendrou, nitidamente, questionamentos múltiplos nas apreciações destes jovens que buscavam aqui, neste caldo, afirmar-se como intelectuais lá, nos seus países de origem. Mas é certo que impossível foi, a quem por cá viveu, e trabalhou, e lecionou, e teorizou, e conviveu com os intelectuais autóctones, passar ileso e imune a esta efervescência. Os franceses vieram ensinar às novas gerações de universitários brasileiros as lides da ciência, do rigor, do método e da disciplina da pesquisa científica; vieram formar novos cientistas para um país que se preparava para um futuro "moderno e grandioso", como diria Fernando de Azevedo; entretanto, vieram também aprender, senão predispostos a isso, forçados a isso com o tempo de Brasil, marcadamente presente em sua produção científica, ou prosística, futura; uma experimentação vivencial inegavelmente importante para todos, brasileiros e forasteiros.

Desse clima partilhou o jovem estudante universitário Luiz Saia, tendo à sua disposição essa plêiade de mentalidades diversas, jovens, vivas e candentes, como ele. Não se sabe, ao certo, se Saia participou ativamente desse processo, mas é possível inferir, com fidúcia arrazoada, que esteve atento a toda esta movimentação intelectual, seja por seu envolvimento com o Departamento de Cultura e Mário de Andrade, seja por seu engajamento político, entre o integralismo e o comunismo, seja por seus interesses múltiplos, da etnografia à geologia, passando pela história, geografia, filosofia, além da engenharia, da arquitetura e do urbanismo, todas áreas de trânsito fluido em sua trajetória. Tanto quanto Saia, alguns dos principais professores franceses também se aproximaram de Mário de Andrade, neste período. Na época ele dirigia o recém-criado, e paradigmático, Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo.

A figura de Mário Raul de Morais Andrade (1893-1945), neste tempo, era a de um intelectual em sua maturidade. Já não mais se tratava do escritor da irreverência lingüística de um Macunaíma, que buscava delirantemente os *brasis* ardentes para explicar ou compreender um Brasil, nebuloso; já se encontrava distante do jovem poeta impetuoso da paulicéia desvairada e dos arroubos plenos de uma inconseqüência pueril do primeiro grupo modernista, liderado arrogantemente por Oswald de Andrade. Este Mário havia passado e lhe deitara suas marcas profundas. Era um homem solitário, plenamente dedicado ao trabalho que, desde o final da década de 1920 se revelara o professor, convicto, a ensinar humanidade para os jovens de talento, fosse no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde mantinha sua cadeira de Teoria e História da Música e Estética, fosse em sua casa, onde arrebanhava jovens artistas, como Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), quem se tornaria figura exponencial da música erudita brasileira. Ou também, de uma moça, Oneyda Paoliello Alvarenga (1911-1984), estudante de piano, sem muito destaque, mas de personalidade forte o bastante para sobrelevar aos olhos do professor. E até de um jovem estudante politécnico como Saia, integralista, já então universitário da recém criada universidade, pleno de disposição e

embebedado de curiosidade, de ciência, e de um apetite metodológico que complementasse sua formação.

Um intelectual reconhecido em todo o país, e fora. Respeitado por uns, desacreditado por outros e, para muitos, um poeta abstruso a escrever em português caboclo. Todavia, homem que agregou a si uma extensa rede de relações, pessoais e intelectuais, com os quais convivia, pelas cartas, as cultivava com a palavra, com aquilo que lhe dava grande prazer – a escrita; um árduo missivista, que legou uma ampla coleção epistolar, boa parte já publicada pelos interlocutores, suscetível de revelar uma complexa trajetória de vida, de formação, de interesses, de mediações, de vínculos, de ausências. Estudioso, autodidata, cujo crescente interesse pelo Brasil, pelo brasileiro, por esse caráter nacional das coisas, das gentes, e de suas realizações, o conduziu cada vez mais próximo da antropologia e da etnografia, para desvendar o folclore, ou para enredar nas manifestações populares, autênticas, o verdadeiro caráter nacional. E despertar no pensador, um recolhedor de coisas, de indícios, de artes e artesanatos, de pesquisar com mais acuidade este Brasil, disperso e recôndito, somente encontrado em algumas viagens a Minas Gerais, ao Nordeste e ao Norte do país, até a Amazônia peruana, realizadas no transcurso da década de 1920.

A sua rede de amizades era tecida por pessoas, seus pares, por afinidades diversas, de gerações distintas. Mantinha um diálogo respeitoso, mas contundente, com os intelectuais de gerações anteriores a sua, aos quais clamava a preciosidade dos ensinamentos passados; estabeleceu, também, uma interlocução, ampla e franca, com os de sua própria geração, instigando o debate de idéias, tornado público pelos meios de comunicação, jornais e revistas, o fórum natural dos embates estéticos, políticos e culturais, em que se digladiavam ativistas diversos e, assim, fomentava-se uma cultura do debate, essencial para entender as peculiaridades da intelectualidade paulista. E acolhia, de coração aberto, aos jovens talentosos, jornalistas, intelectuais e artistas, e os ensinava, e cuidava de sua formação "humanista", como dizia ele, os versando na cultura geral, os apresentando um mundo confuso e convulsivo, e sua história, seus pensares; os tratava por "filharada" ou irmãos pequenos e, com eles, desenvolveu profundas amizades.

O mesmo impulso que o levava ao encontro de seus pares, dos amigos, dos embates teóricos, das polêmicas estéticas, o afastava da política, não de uma ação política, mas de um posicionamento ideológico: qualquer filiação subentendia a submissão aos dogmas, a uma aceitação irrestrita de seus postulados; para ele, um "enceguecimento", sem reflexão. Numa carta de 11/11/1936, irritado com a indagação insistente do jovem amigo, Murilo Miranda (1912-1971), sobre suas posturas políticas, espargia:

> [...] Tenho uma fraqueza ou orgulho irrecorrível que jamais não me permitiu o menor partidarismo político. Sou infenso à política. Tenho horror à política, isso sim. Tenho repugnância instintiva pelas formas políticas de ser. Haveria muito que dizer sobre isso, e distinguir, porque jamais não tive medo das minhas opiniões estéticas ou críticas, por elas já sofri enormes omissões, ameaças das mais cruéis, insultos feridores e, até, das mais numerosas bengalas, um revolver engatilhado. Jamais recuei. É claro que se trata duma falha, si falha houver,

> interior. Minha "arte de ação" foi toda dirigida pra arte; e si me revejo no que tenho sido, sinto que não errei o meu destino. E sou feliz.[25]

Contudo, este um Mário de Andrade inclinado às realizações políticas, efetivas e duradouras como a educação, quando recebeu, desconcertadamente, um convite do amigo Paulo Duarte e do novo prefeito, Fábio da Silva Prado (1887-1963), para chefiar um pretendido Departamento de Cultura e Recreação, em 1935.

> [...] Me lembro perfeitamente bem que disse também pra você que encarava isso como um suicídio (Os velhos morrerão...) porque não podia agüentar mais ser um escritor sem definição política. O Departamento vinha me tirar do impasse asfixiante, ao mesmo tempo que dava ao escritor suicidado uma continuidade objetiva à sua "arte de ação" pela arte. Ia agir. Me embebedar de ações, de iniciativas, de trabalhos objetivos, de luta pela cultura. Certamente não posso encarar isso como uma perfeição do meu ser interior. Mas também não posso chamar de covardia – o que é uma absoluta impossibilidade. Mas era sempre me conservar utilitário, dando uma pacificação às minhas exigências morais de escritor, pois tirava o escritor de foco, botando o foco no funcionário que surgia. Me suicidei sim porque tinha medo de mim mesmo. Tinha medo que, desarvorado, enfraquecido de minhas forças intelectuais e morais, na estragosa luta interior em que vivia, eu me entregasse enceguecidamente a uma qualquer ideologia social. Logicamente seria o Comunismo que tinha todas as minhas simpatias, quando de fato não podia ser comunista pela minha inatividade política e pelas minhas convicções. Mas me entregava a ele pra sossegar. Pra me inutilizar em tudo o que de melhor faz a grandeza moral dum ser humano. E isso era simplesmente uma infâmia. Era adesismo do mais interesseiro, do mais egoísta, do mais covarde. Aderia como muitos indivíduos que vão pra guerra, só pra não estarem mais pensando se devem ou não ir pra guerra. Foi quando me propuseram o Departamento de Cultura. Percebi a possibilidade dum suicídio satisfatório e me suicidei. Eis aí.[26]

Transpor a barreira da reflexão e da ação poética, e estética, da arte, para a ação política efetiva, sendo forçado a tomar partidos, a escolher, politicamente, as estratégias de atuação de um novo departamento administrativo municipal, imerso na burocracia do ofício, mas pleno de diretrizes e objetivos sociais e pedagógicos. Mário parecia enterrar o homem do discurso para ver nascer, o político. Não que um excluísse o outro, mas, certamente, uma atuação político-social já se desenhava desde a década anterior, desde o desejo, obstinado, pelas raízes do Brasil, por seu entendimento, profundo, científico, pela exploração reveladora do folclore. Este Mário houvera nascido há muito tempo, tanto quanto o crítico meticuloso e rigoroso, nunca morrera.

Conforme relatos de Paulo Duarte, a idéia de um Instituto Brasileiro de Cultura havia brotado e medrado nas freqüentes reuniões noturnas de amigos, que ocorriam em seu apartamento na Avenida São João, entre os anos de 1926 e 1931. Acompanhados de bons vinhos, artistas e intelectuais discutiam os problemas do país, a situação política de São Paulo, a insatisfação com as atitudes do primeiro governo Vargas, a subversão. Desta roda de amigos participavam regularmente, além de Paulo Duarte e Mário de Andrade, Nino Gallo, com quem Duarte dividia o apartamento, Antônio Carlos Couto de Barros (1896-1966), Antonio Castilho de Alcântara Machado d'Oliveira (1901-1935), Henrique da Rocha Lima (1879–1956), Randolfo Homem de Melo, Rubens Borba de Moraes (1899-1986), Sérgio

[25] ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda, 1934/1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.38.
[26] Idem, p.39-40.

Milliet da Costa e Silva (1898-1966), Tácito de Almeida (1889-1940); e esporadicamente, Adriano Couto de Barros, André Dreyfus (1897-1952), Barão de Krusenstiern, Benjamim Péret (1899-1959), Clément Thomaz de Bojano, Elsie Houston (1902-1943), Eugène Wessinger, José Mariano Correia de Camargo Aranha (1869-1913), José Wasth Rodrigues (1891-1957), Paulo Magalhães, Paulo Rossi Osir (1890-1959), e Vittorio Gobbis (1894-1968). Poetas, pintores, artistas, jornalistas, profissionais, nacionais e estrangeiros, pessoas de destaque, pessoas reconhecidas por sua atuação em prol do equacionamento das questões nacionais, teriam contribuído, entre goles e palavras, para a idealização dessa instituição cujo objetivo se fincava no trato da cultura nacional.

> Pois foi nessa sala, em torno da fria mesa de granito, que um de nós – quem poderá saber qual de nós? – falou na perpetuação daquela roda numa organização brasileira de estudos de coisas brasileiras e de sonhos brasileiros. Mas cadê dinheiro? O nosso capital eram sonhos, mocidade e coragem. Havia quem conhecesse uns homens ricos de São Paulo. Mas homem rico não dá dinheiro para essas loucuras. Quando muito deixa para a Santa Casa. Caridade espiritual, jamais. Que testamento pinchou legado para uma universidade ou para uma biblioteca? A nossa gente ainda está no paleolítico da caridade física. À vista de tantos argumentos, ficou decidido que um dia seríamos governo. Só para fazer tudo aquilo com dinheiro do governo.[27]

Deste sonho coletivo, impregnado de um sentido de dependência da ação sequaz dos campos artísticos e intelectuais, ao dinheiro de outrem – burgueses ou governo – se desenhavam, antes de projetos, possibilidades de atos, ainda não postulados como estratégias administrativas e governamentais em que, de certo modo, se revestiu a criação do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo.

Passado algum tempo, a Revolução de 1932, a derrota paulista, exílios e prisões, a nomeação de Armando de Sales Oliveira e seu convite a Fabio Prado para assumir a prefeitura, dariam alento às conjecturas do velho grupo de amigos, de uma possível realização. O convite feito por Prado a Paulo Duarte para assessorá-lo, o colocou no governo e tratou, assim, de fomentá-las.

> Um belo dia, menos de uma semana depois, não sei por que motivo, jantávamos juntos, o prefeito, e eu, em casa do próprio Fabio Prado... Só nós dois. Creio que foi um maravilhoso vinho "Montrachet", que me cutucou, no subconsciente, a velha idéia nascida no apartamento da Avenida São João. Contei tudo ao novo prefeito descoberto por Armando de Sales Oliveira. Fabio Prado não respondeu nada, passando a outro assunto. Esses homens ricos... A prefeitura andava cheia de assuntos. Dimitri encheu novamente os copos daquele ouro líquido e fresco. Fabio fisgou-me com uma pergunta: "– Por que não tentar esse instituto?"[28]

Antes que o acaso de uma conversa, se avisa a presença de um burguês ilustrado, num relevante cargo administrativo, e político, diante dos primeiros problemas de uma cidade em franco, e descuidado, crescimento, cônscio da importância das ações políticas para a efetivação de uma transformação administrativa municipal, urgente, que só poderia se realizar, plenamente, com o trabalho sério, técnico e científico, desempenhado por uma elite intelectual que se gestava, como o ensejo de criação da USP. Há,

[27] DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDART, 1971, p.50.
[28] Idem, p.51.

seguramente, o peso de uma estratégia política pairando na pausa do assunto, naquela conversa. E não apenas pelo relato de Duarte, mas principalmente, na atividade efetiva desse novo e idealizado departamento. E, decididamente, a compreensão mais intrincada da sua ação política e administrativa e, assinaladamente, a concepção de cultura pela a qual se desenvolveu este ato, é essencial para o entendimento mais seguro dos desdobramentos na trajetória profissional e intelectual de um dos seus jovens colaboradores, Luiz Saia.

Dado o aval do prefeito, tratou-se de elaborar o projeto do departamento. Os primeiros rascunhos foram esquematizados por Paulo Duarte e Mário de Andrade.

> Mas eu não tinha confiança no meu rascunho. Mandei mimeografar aquele anteprojeto, onde se esboçava um sistema de parques infantis, e restauração e publicação de documentos históricos, teatros, bibliotecas. Mandei cópia a uma porção de gente: Plínio Barreto, Anhaia Melo, Júlio de Mesquita Filho, F. E. Fonseca Teles, Fernando de Azevedo, Antonio de Almeida Prado, Cantídio de Moura Campos, sem contar, está claro, o nosso grupinho. As cópias me foram devolvidas uma semana depois, cheias de anotações. Todas tinham coisas utilíssimas, mas a mais completa, a melhor estruturada era a de Fernando de Azevedo. Passamos para esta tudo quanto havia de bom, a nosso ver, nas outras. Éramos agora três armando aquele puzzle gostoso: o Mário, Paulo Barbosa de Campos e eu.[29]

Baseado no escopo principal elaborado por Fernando de Azevedo, quem já houvera dado forma à USP, o projeto inicial proporcionou o funcionamento da nova instituição municipal, a partir de junho de 1935, antes mesmo de sua regulamentação que aconteceria em 1936. Finalizado, o projeto regulamentado[30] previa o Departamento de Cultura e Recreação estruturado em cinco divisões: Expansão Cultural, Bibliotecas, Educação e Recreio, Documentação Histórica e Social, e Turismo e Divertimentos Públicos.

Mário de Andrade (com 41 anos de idade) foi nomeado Diretor Geral do departamento, além de chefe da Divisão de Expansão Cultural. Para aceitar o cargo, Andrade solicitou receber o departamento já montado, ou seja, com os cargos e seus ocupantes já definidos, temeroso de levantar suspeitas indevidas motivadas pela torrente de pedidos de empregos que, desde o anúncio de sua criação, inundou a prefeitura, entre demandas políticas e empregatícias. Assim, quando assumiu os cargos, em 05 de junho de 1935, Mário vibrava com o montante e o volume de trabalho e, prodigiosamente, seu caráter deveras instigante. Em carta para a irmã pequena, Oneyda Alvarenga, ainda em Minas, dizia euforicamente:

> São quatro divisões, comportando nove seções diferentes, uma de teatros e cinemas, outra de rádio-escola, outra de divertimentos públicos, outra de parques infantis, outra de esportes, outra de bibliotecas, outra de bibliotecas populares ambulantes e uma infantil, outra de documentação histórica, e outra de documentação social! De tudo isso só havia a Biblioteca Pública Municipal, e os primeiros parques infantis! Está claro que nem todas as seções posso criar imediatamente, não é possível, não há dinheiro para tanto. Talvez deixemos a rádio-escola pra iniciar o ano que vem, e a regulamentação de esportes, bem como a primeira praça popular grátis de esportes. O resto já está sendo criado. Mesmo da rádio-escola, ontem pedindo a verba pra este ano ao Prefeito, pedi

[29] DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDART, 1971, p.51-52.
[30] O Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo foi oficializado pelo Ato Municipal nº 861, de 30/05/1935 e regulamentado pelo Ato Municipal nº 1146, de 04/07/1936.

> verba pra iniciar a Discoteca Pública. E agora chegamos à razão pela qual ainda não lhe escrevi: é que ando sempre à espreita dum lugarzinho em que possa encaixar você.[31]

E ela foi encaixada como chefe da Discoteca Pública, criada para a divulgação pedagógica da música, concertos fonográficos públicos, e para o registro do folclore musical brasileiro. Assim, Mário trabalhava como um articulador e orientador das chefias de divisões, muitas com propostas de projetos diversificados que passavam, inevitavelmente, pelo crivo do diretor. E eram muitas as atividades desenvolvidas pelo departamento devido, principalmente, às suas dimensões, à sua complexidade, e ao razoavelmente farto orçamento. De fato, o prefeito dificilmente promovia cortes nas despesas dos projetos ali encabeçados. Havia uma confiança no trabalho de Mário de Andrade mesmo em considerando as inúmeras críticas maliciosas dirigidas pela imprensa oposicionista às ações municipais. O que forçava a apresentação de relatórios e explicações detalhadas de cada movimento institucional, na imprensa e no próprio governo.

A atuação do Departamento de Cultura e Recreação perante o conjunto da administração municipal da gestão de Fabio Prado pode ser entrevista, também conjunturalmente, pelas atividades desenvolvidas. Algumas tiveram a participação direta de Mário de Andrade, outras, foram empreendidas sob sua orientação que, como se percebe pelos relatos e cartas e, notadamente, pelas ações efetivadas, o diretor dava plena liberdade aos chefes para dirigir suas divisões, acatando e aconselhando, ou descartando algumas idéias.

Foi Paulo Duarte quem legou uma minuciosa avaliação das atividades desenvolvidas no departamento, sob a direção de seu amigo Mário. Mesmo considerando a "versão dos vencidos" é possível visualizar de modo consistente as dimensões dessa experiência administrativa municipal, inédita no Brasil, e internacionalmente pioneira em vários aspectos. Segundo ele, eram objetivos da Divisão de Expansão Cultural, chefiada por Mário:

> Promover e estimular iniciativas que favorecem o movimento cultural e educacional; promover a organização de espetáculos de arte e cooperar por um conjunto sistemático de medidas para o desenvolvimento das artes plásticas, da arte dramática em geral, da música e do cinema; incentivar o cinema popular educativo, pedagógico ou escolar; por ao alcance do público por uma estação rádio-difusora, palestras e cursos, tanto universitários como de espírito popular, e tudo o que pudesse contribuir para o aperfeiçoamento cultural da população; organizar a Discoteca Municipal; organizar a orquestra e banda municipais; superintender a quaisquer atividades relativas a teatros, salas de concerto e cinemas; adotar medidas legislativas da alçada municipal tendentes à repressão das produções cinematográficas, teatrais ou impressas ofensivas à moral ou anti educacionais que violassem texto expresso de lei ou fossem perniciosas à infância e à juventude; entrosar-se com a comissão do plano da cidade e mais instituições competentes, para fixar as paisagens municipais dignas de preservação, bem como impedir o êxodo ou destruição de obras de valor artístico ou histórico.[32]

A Discoteca Pública, chefiada por Oneyda Alvarenga, se tornou uma das seções mais atuantes no cenário cultural paulistano, nesse período. Foram

[31] Carta de 06 de julho de 1935: ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p.118.
[32] DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDART, 1971, p62.

realizadas inúmeras gravações em discos: o registro da música erudita paulista, do folclore musical brasileiro e o arquivo da palavra com a gravação de entrevistas ou leituras de pessoas ilustres, para registro e o desenvolvimento de estudos de fonética. Foi reorganizada a Orquestra Sinfônica Municipal, sob a direção do maestro João de Souza Lima (1898-1982), e foram criados o Coral Paulistano, sob regência de Camargo Guarnieri, um trio e um quarteto de cordas, denominado Quarteto Haydn, que realizavam séries de concertos gratuitos, nos teatros e nas periferias. Quando se projetava o novo Viaduto do Chá foi reservado um espaço apropriado para a realização de exposições de arte e cursos diversificados. Firmaram-se contatos com museus e instituições internacionais para o intercâmbio de informações, e cópias e réplicas de obras de arte de reconhecido valor artístico. Estabeleceram-se entendimentos para a criação de um laboratório de cinema para a produção de obras científicas e educativas. Em 1935, realizou-se o Curso de Etnografia e Folclore, ministrado por Dinah Lévi-Strauss. Empreendeu-se em seguida, a chamada Missão de Pesquisas Folclóricas para o recolhimento e registro sistemático, das manifestações do folclore brasileiro. A rádio-escola não chegou a se efetivar.

A Divisão de Bibliotecas, chefiada por Rubens Borba de Moraes (1899-1986), reorganizou a Biblioteca Pública Municipal com a fusão dos seus acervos com os da Biblioteca Pública do Estado, planejou e deu início à construção de sua nova sede, localizada na Rua Xavier de Toledo, e projetada pelo jovem arquiteto francês Jacques Pilon (1905-1965), radicado no Brasil, sendo precariamente inaugurado em 1942. Criou-se ainda, a Biblioteca Infantil, as bibliotecas circulantes, em caminhões adaptados para este fim, e as bibliotecas populares.

A Divisão de Educação e Recreio, chefiada por Nicanor Miranda, era subdividida em duas seções: Seção de Parques Infantis, e Seção do Estádio, Campos de Atletismo e Piscinas. Basicamente, uma cuidava da educação infantil e a outra da educação esportiva. A primeira se firmava numa experiência já implantada anteriormente, então reconfigurada, de parques infantis para a educação de filhos de operários, onde as crianças desenvolviam, durante todo o dia, atividades de recreação e de higiene, onde recebiam atendimento médico e odontológico, e onde se desenvolviam ações de assistência social às famílias, todas impregnadas de forte sentido pedagógico. Um planejamento físico-social definiria os locais – bairros operários e periferia – mais carentes e prementes de atitudes e presença institucional, propondo-se a formação de uma rede de parques-escola.




**Figura 107**: Biblioteca Municipal de São Paulo, em 1947. Atual Biblioteca Mário de Andrade.
Fonte: disponível em http://images.google.com/hosted/life/l?imgurl=ab8c86eca4d5d05e&q=sao%20paulo%20source:life&prev=/images%3Fq%3Dsao%2Bpaulo%2Bsource:life%26start%3D54%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DN%26ndsp%3D18%26tbs%3Disch:1




**Figura 108**: o novo Viaduto do Chá, projetado por Elisiário Bahiana e inaugurado em 1938, que abriga a Galeria Prestes Maia.
Fonte: disponível em http://images.google.com/hosted/life/l?imgurl=7b1c43fbfe7acb1f&q=sao%20paulo%20source:life&prev=/images%3Fq%3Dsao%2Bpaulo%2Bsource:life%26start%3D144%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DN%26ndsp%3D18%26tbs%3Disch:1

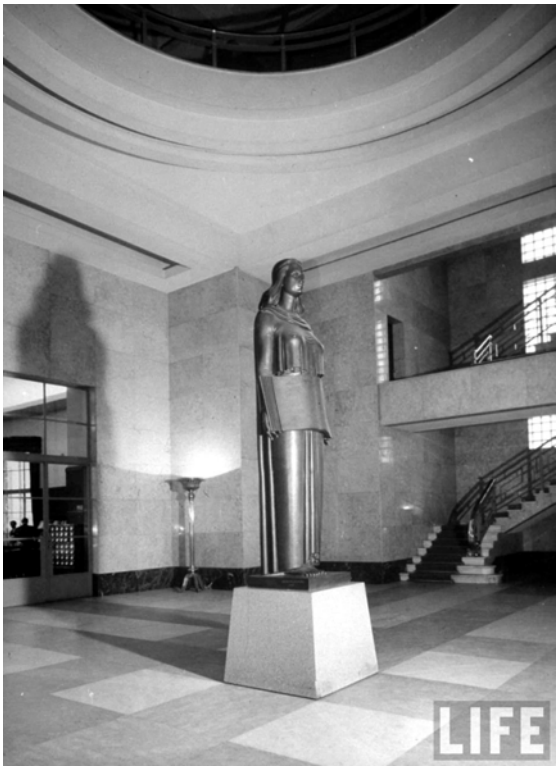



**Figura 109**: o saguão da Biblioteca Municipal de São Paulo, em 1947. Edifício Art-Déco de Jacques Pilon.
Fonte: disponível em http://images.google.com/hosted/life/l?imgurl=231083b194cb8429&q=sao%20paulo%20source:life&prev=/images%3Fq%3Dsao%2Bpaulo%2Bsource:life%26start%3D54%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DN%26ndsp%3D18%26tbs%3Disch:1

> O êxito dos parques infantis foi uma coisa entusiasmante. Resultados excelentes verificavam-se logo nos primeiros meses dando plena satisfação a seus fins essenciais, como o de conservar as crianças pobres fora das ruas, prevenir a delinqüência infantil, promover ao ar livre, a saúde dos desprotegidos, assistindo-os, observando as suas tendências para a efetivação do trabalho do parque: a educação. Sem contar a observação sociológica cientificamente recolhida que iria fornecer ao Serviço de Documentação Social um dos seus melhores elementos para análise, estudos e investigações. À Assembléia Legislativa do Estado, levei, em 1937, um relatório dos benefícios desses recantos de felicidade infantil demonstrando, graças a esses elementos coligidos e estudados por especialistas da Divisão de Documentação Social, que tais observações desprezadas até tempo recente pela escola tradicional e ainda hoje completamente esquecidas da família, se apresentavam sob múltiplos aspectos: um dizendo respeito à saúde física e mental, estimulando a liberdade e a alegria ao ar livre; outro, interessando a coordenação neuro-muscular e as funções normais do organismo infantil; outro ainda, a educação da criança, de modo insensível, incutindo-lhe o sentimento de camaradagem, da sociabilidade, da lealdade e da amizade, por meio de atividades lúdicas, como os brinquedos tradicionais do folclore nacional. Dos mais importantes, o fim de cultivar as boas e analisar e observar as más tendências, para serem combatidas. E o despertar nas novas gerações o gosto, criando o hábito de empregar seus lazeres em atividades saudáveis de alto cunho moral e higiênico; contribuir para a educação social infantil, proporcionando oportunidades e meios de recreação ao ar livre; estreitar o convívio de crianças de todas as classes sociais, desviá-las dos maus hábitos, dos vícios e da criminalidade, para ambientes saudáveis e atraentes, reservados aos seus divertimentos e exercícios. E ia por aí além esse programa impressionante que só poderia deixar fria a gente do Estado Novo, completamente vacinada contra qualquer problema de interesse coletivo que não podia mesmo compreender.[33]

Nitidamente há, no discurso de Duarte, de algum modo compartilhado pelo seu grupo, a percepção latente da necessidade de gerar instrumentos públicos de ação institucional eficazes sobre o recrudescimento das zonas periféricas, nichos de concentração populacional de operários que, há tempos perturbava a ordem geral da cidade industrial crescente, também não é possível obliterar o sentido assistencialista destas ações, nem o caráter formador de massas urbanas e, talvez por isso, tais propostas tenham sido prontamente absorvidas pelo governo ditatorial, prestes a eclodir. Por outro lado, uma observação mais atenta sobre os modos de desenvolvimento dessa proposta educacional possibilita a compreensão de uma ação pedagógica que se efetivaria plenamente a partir de uma formação integral do cidadão, desde pequeno; se é possível assim dizer – uma formação de consciências. Sem aprofundar aqui, as questões propriamente pedagógicas, é importante neste momento reconhecer este caráter amplo e geral, dito integral, da abordagem dos problemas urbanos que já se pode verificar até agora, desta proposição administrativa municipal, de uma metrópole em formação.

Algo talvez mais nítido nas ações da seção de educação esportiva. O projeto básico em gestação, nesta seção, propunha a criação de uma rede urbana de praças para a prática esportiva, compostas de pistas de atletismo, ginásios de esportes e piscinas públicas, igualmente, partindo do princípio de sua distribuição estratégica entre as periferias metropolitanas. Após sua implantação, tais praças públicas municipais deveriam ser gerenciadas comunitariamente por seus usuários, adolescentes, jovens e adultos moradores locais, implicando, necessariamente, em ações participativas. O

[33] DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDART, 1971, p.82-83.

epicentro desta rede estaria situada no Estádio Municipal que, por sinal, foi a única destas praças efetivamente construída.

De dimensões monumentais, o Estádio Municipal do Pacaembu, teve seu projeto elaborado e suas obras iniciadas ainda durante a gestão de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura. Tais quais as bibliotecas, os parques-escola, e as praças esportivas, essas grandes obras se constituiriam em pontos nodais de um conjunto muito maior que lhes daria o sentido e a justificação, nas redes urbanas, para uma formação cidadã integral da população operária; seriam monumentos, porque centros de referência. O estádio foi concebido como um grande conjunto esportivo, de uso público e administrado pelo município; seria constituído do estádio, palco e concha acústica para apresentações artísticas e cívicas, ginásio de esportes, piscina olímpica e quadras de tênis. A elaboração do projeto coube a uma equipe técnica integrada pelos dois principais escritórios paulistas de engenharia: o Escritório Técnico Ramos de Azevedo e a Severo & Villares, quando seu titular, Ricardo Severo ainda a dirigia, incumbindo-se das obras de construção, realizadas entre 1937 e 1940.



**Figura 110**: o Parque Infantil de Santo amaro, em 1937.
Fonte: NIEMEYER, Carlos Augusto da Costa. Uma contribuição para a pesquisa em história do paisagismo: os parques infantis e as ressonâncias da tipologia *reform park* em São Paulo. *Paisagens em Debate*, São Paulo, n.03, Nov 2005. Disponível em: http://www.usp.br/fau/depprojeto/gdpa/paisagens/artigos/2005Niemeyer-ParquesIfantis.pdf




**Figura 111**: as crianças atendidas pelo parque de Santo Amaro, em 1937.
Fonte: NIEMEYER, Carlos Augusto da Costa. Uma contribuição para a pesquisa em história do paisagismo: os parques infantis e as ressonâncias da tipologia *reform park* em São Paulo. *Paisagens em Debate*, São Paulo, n.03, Nov 2005. Disponível em: http://www.usp.br/fau/depprojeto/gdpa/paisagens/artigos/2005Niemeyer-ParquesIfantis.pdf

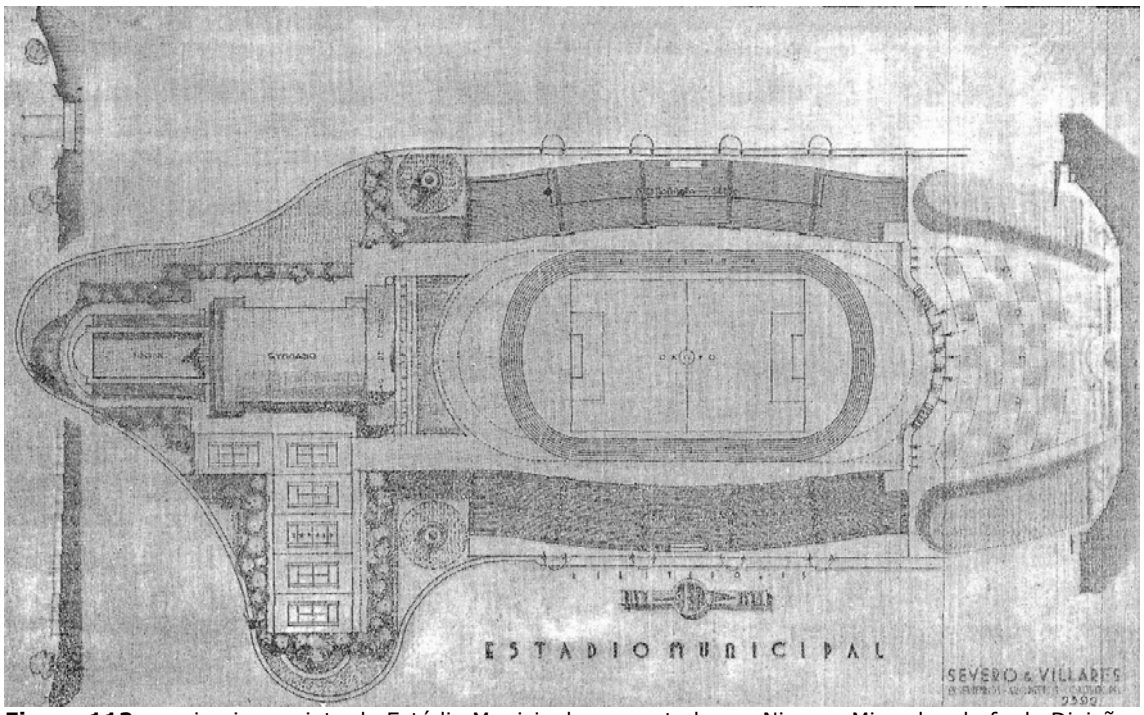



**Figura 112**: o primeiro projeto do Estádio Municipal apresentado por Nicanor Miranda, chefe da Divisão de Educação e Recreio.
Fonte: MIRANDA, Nicanor. O Estádio Municipal. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, Vol.XXXV, maio/1937, p.77.

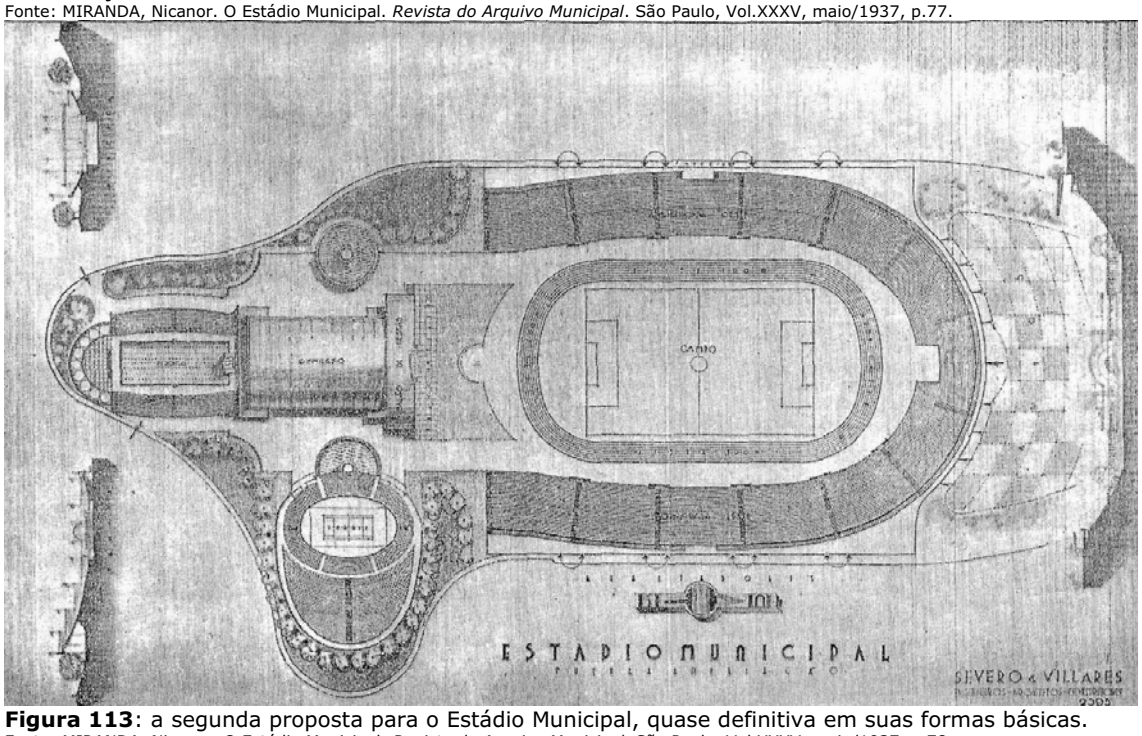



**Figura 113**: a segunda proposta para o Estádio Municipal, quase definitiva em suas formas básicas.
Fonte: MIRANDA, Nicanor. O Estádio Municipal. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, Vol.XXXV, maio/1937, p.78.



**Figura 114**: o Estádio Municipal de Frankfurt Na Der Oder, na Alemanha, 1928. Uma das inspirações para a proposta do Estádio Municipal de São Paulo.
Fonte: KRÜGER, Michael (org.). *Der deutsch Sport auf dem Weg in die Modern*. Berlin: Lit Verlag, 2009, p.84.




**Figura 115**: uma planta do Estádio Municipal ostentando o nome de Adhemar de Barros, quando de sua inauguração, em 1940.
Fonte: Arquivo do jornal O Estado de São Paulo



**Figura 116**: vista aérea do Estádio Municipal, em finalização de obras, 1940.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo



**Figura 117**: a concha acústica, o ginásio de esportes e as quadras cobertas, em 1945.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo



**Figura 118**: panorâmica do Estádio Municipal, em 1945.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo



**Figura 119**: as arquibancadas do Estádio Municipal, em 1945.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo




**Figura 120**: a fachada principal do estádio no dia de sua inauguração.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo

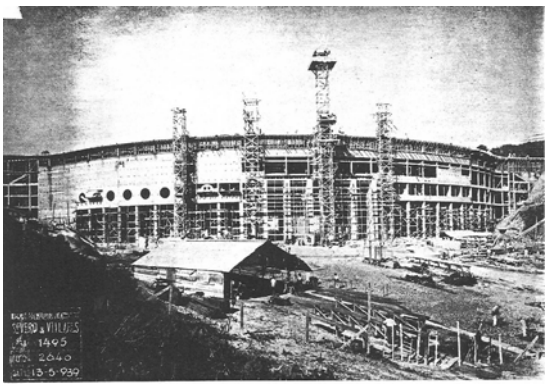


**Figura 121**: o Estádio Municipal em obras, em 1939 – Fachada principal.
Fonte: Revista Acrópole, São Paulo, n.15, Ano II, jul de 1939, p.6.



**Figura 122**: panorâmica noturna do conjunto esportivo municipal, em 1945.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo



**Figura 123**: o ditador, Getúlio Vargas, inaugurou pomposamente o Estádio Municipal.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo




**Figura 124**: panorâmica atual do Estádio Municipal de São Paulo, onde se vê o "tobogã" construído na década de 1970 com a supressão da concha acústica.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo

Ora, tratavam-se, na sua concepção, de intervenções urbanas de monta; pensava-se na cidade, nos problemas urbanísticos considerados como problemas sociais que demandavam soluções urgentes. Dotar os bairros periféricos, proletários, que abrigavam as populações operárias, desprovidas de assistência institucional, com equipamentos de uso e gestão públicos, de educação e suporte social. Uma forma que se por um lado se assemelhava às ações correntes no mundo todo, no período entre-guerras, de controle e submissão das massas, por outro, revelava uma atitude pedagógica firmada no enriquecimento cultural dessa massa, na democratização do conhecimento.

Foi também nesta direção que atuou a Divisão de Documentação Histórica e Social, chefiada pelo sociólogo Sérgio Milliet da Costa e Silva (1898-1966). Constituída por duas subdivisões, uma de Documentação Histórica e outra de Documentação Social, ainda mantinha vinculada uma Seção Gráfica, uma oficina cuja função era fomentar a numerosa publicação de livros, revistas e documentos da prefeitura.

> A primeira subdivisão tinha por fim: recolher, restaurar e conservar e depois publicar em volumes os papéis e documentos históricos e antigos, pondo-os em condições de serem consultados e divulgados; manter contato com os institutos culturais do Brasil e de outros países, permutando informações e publicações; coligir leis, atos e outras matérias de interesse para a administração e promover-lhes a publicação.
>
> Consoante a lei, os trabalhos foram contratados com o Instituto Histórico de São Paulo, que mediante a subvenção de 250 contos anuais, publicou vários volumes de Inventários e Testamentos, Documentos Interessantes, etc.[34]

Tal iniciativa não era inédita, já havia sido tentada na gestão de Washington Luis, na década de 1920, sendo, então, retomada. Foram, assim, restaurados, selecionados e publicados, inúmeros volumes de documentos e textos históricos; foram desenvolvidos estudos para a criação de um Museu Histórico da Cidade de São Paulo, não efetivado; foram promovidos concursos sobre temas de interesse histórico; e, destacadamente, foi incrementada uma iniciativa de dois funcionários da prefeitura, anteriores a criação do Departamento de Cultura, o historiador Benevenuto Silvério de Arruda Sant'Anna (1889-1975) e Alfredo Luzzi Galliano, a Revista do Arquivo Municipal.

> As atribuições dadas pelo Ato 1146 à Subdivisão de Documentação Social eram a de promover e realizar o levantamento das situações sociais e econômicas do Município, coligindo e publicando mapas, dados estatísticos, esquemas, gráficos que permitissem estabelecer um retrato do grande núcleo municipal, em todos os campos de atividade; proceder a inquéritos e pesquisas sobre os padrões de vida em São Paulo, especialmente da família operária, para estudo e solução racional dos problemas relativos à produção e ao custo dos víveres, aos transportes, à assistência, ao cooperativismo, às habitações coletivas e a outros similares; coordenar e elaborar dados de fontes públicas ou particulares; colaborar com a administração municipal na uniformização e racionalização da colheita de elementos e estudos sobre problemas sociais; organizar as estatísticas municipais, as de recenseamentos inclusive, e os quadros gerais dessas pesquisas completadas por fontes oriundas da administração pública municipal, estadual ou federal, etc.[35]

[34] DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDART, 1971, p.94.
[35] Idem, p.98.

Este conjunto de atribuições implicava, inerentemente, num estreito vínculo com os centros de formação científica, as universidades, ou especificamente, as novas Universidade de São Paulo e Escola Livre de Sociologia e Política. Logo se estabeleceram as parcerias e a tão almejada elite intelectual começou a fermentar, em pesquisas aplicadas, na administração pública, na gestão racional dos problemas nacionais.

> Não houve atividade social que não merecesse a atenção dos investigadores. Relativamente ao urbanismo, pesquisaram-se dados objetivos para o zoneamento da cidade de São Paulo, trabalho urgente que ainda está por ser resolvido; relativamente à estatística das habitações, promoveram-se informações sobre o cadastro predial, elaborando-se formulários sobre construções residenciais, mistas e especiais, instalações comerciais e industriais e sobre pavimentação. Ainda um código de indústrias e profissões redigiu-se. A freqüência dos parques infantis foi estudada com minúcias que revelam fenômenos jamais suspeitados na cidade. Outra pesquisa dirigiu-se para as instituições de socorros individuais, gratuitos ou não, a fim de determinar-se o número de pessoas anormalmente dependentes da cidade, avaliar-se o custo da assistência, descobrir-se a duplicidade de auxílio entre instituições, determinar se preenchiam os fins e se a comunidade estaria aparelhada para amparar os necessitados.
>
> O Ministério do Trabalho solicitou uma importante pesquisa que foi levada a termo admiravelmente: inquérito nos bairros paulistas, a fim de serem esclarecidos os seguintes quesitos: bairros e distritos de localização industrial e operária; distância entre as fábricas e a residência do trabalhador; custo do transporte; preços dos aluguéis das residências operárias; custo de vida nos bairros operários.[36]

A sociologia urbana era um campo de pesquisas em franca expansão, desde o século XIX. Os primeiros estudos foram desenvolvidos na Inglaterra, Alemanha e França, países que sofreram os efeitos impactantes da Revolução Industrial, como o imediato inchaço populacional, a falta de infra-estrutura urbana, a proletarização, a promiscuidade, a degradação ambiental, forçando as elites dirigentes a tomar medidas de controle e cerceamento dos abusos, encontrando no incremento do conhecimento científico, possibilidades reais de aplicabilidade à urgente organização das cidades e à construção de uma civilidade urbana da era industrial. As ações do Departamento responderam, de algum modo, aos mesmos problemas com soluções similares: prover através do conhecimento aprofundado da composição social a constituição de uma problemática urbana, clemente de iniciativas eficazes para o seu correto equacionamento e solução. Obra pioneira no Brasil, na cidade que mais evidentemente sofria com o acelerado processo de industrialização.

A Divisão de Turismo e Divertimentos Públicos, criada posteriormente pelo Ato 1146, de 1936, teria duas seções, a de Turismo e a de Divertimentos Públicos, cujas atribuições seriam:

> Art. 229 – À Seção de Turismo compete:
> a) Organizar e dirigir um conjunto de medidas sistemáticas que desenvolvam o turismo, atraindo para o Município visitantes nacionais e estrangeiros, e o tornar mais perfeitamente conhecido fora do Estado e do País;
> b) Promover, para tanto, exposições anuais, certames de toda espécie, em colaboração com as entidades especializadas, empresas, companhias de transportes, hotéis, imprensa, rádios e outras quaisquer instituições;

[36] DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDART, 1971, p.101-102.

c) Incentivar quer por favores especiais, quer por isenções, toda iniciativa referente à propaganda de São Paulo, por meio de publicações, películas cinematográficas e outros;
d) Organizar, de acordo com as demais repartições do Departamento e com a colaboração dos outros, a propaganda do Município por meio de publicações de guias, folhetos, boletins, mapas e similares;
e) Promover, entendendo-se com os Ministérios competentes, a propaganda do Município em todas as representações do Brasil no estrangeiro;
f) Provocar, com a colaboração de Câmaras de Comércio e das representações estrangeiras aqui acreditadas, um intercâmbio de caráter turístico com todos os centros que mantém relações com o Município de São Paulo;
g) Fazer em todas as grandes cidades do Brasil, mediante entendimento com suas Municipalidades, ou entidades organizadas, a propaganda do Município.[37]

Propaganda seria a palavra-chave da atuação dessa divisão. Um esforço de divulgação nacional e internacional da cidade, crescente, que tomava a si, as vistas gerais. Atrair a atenção e gerar o movimento turístico, já imbuído de uma concepção pragmática, econômica, de geração de divisas, onde as atividades culturais, de caráter amplo, teriam papel fundamental no estabelecimento dessa atratividade.

Art. 230 – À Seção de Divertimentos Públicos incumbe:
a) Organizar e estimular todos os divertimentos públicos inspirados na tradição nacional e quaisquer outros que possam interessar à população;
b) Organizar concursos públicos de planos de festejos, de cartazes de propaganda, de festividades populares e tradicionais e de corsos, cordões, bailados e fogos de artifícios, nas festas de interesse etnológico ou popular;
c) Estudar, estabelecer e executar planos de ornamentação da cidade por ocasião de festas;
d) Fiscalizar os parques particulares de divertimentos e os públicos em geral, proibindo os prejudiciais ou perigosos, e indicando ou sugerindo outros;
e) A expedição de guias para recolhimento da renda proveniente de emolumentos, alvarás, impostos, licenças, taxas de vistoria e qualquer outras, não somente de divertimentos públicos, como de espetáculos, cinemas, campeonatos, torneios e certames esportivos.[38]

Esta divisão não chegou a ser efetivada, funcionou precariamente sendo chefiada por Rubens Borba de Moraes, que acumulava também a Divisão de Bibliotecas, até ser desativada em 1938 quando Prestes Maia assumiu a prefeitura. Contudo, é nítida a intenção de reunir esforços institucionais para tornar a cidade visível, nacional e internacionalmente, organizar e fiscalizar a freqüente realização de espetáculos públicos, de iniciativa governamental e privada, de gerar dividendos públicos por meio das atividades turísticas e artísticas, e fomentar a realização de espetáculos culturais de caráter nacional.

Entretanto, o que sobressai nessa tomada panorâmica, do conjunto e da amplitude, das atribuições e das atividades desenvolvidas num curto período de menos de três anos, da gestão de Mário de Andrade como Diretor do Departamento de Cultura e Recreação, pode se cotizar em dois aspectos principais: o primeiro referido à própria concepção de cultura que presidiu as ações institucionais, e o segundo, decorrente deste, a ação urbana e urbanística efetiva deste departamento municipal. Ora, é cabível entender "cultura e recreação" em sentido *lato* como sendo as formas que uma população urbana, operária e burguesa, teria de se utilizar o tempo livre, ou seja, daquele não despendido no trabalho, nas atividades

[37] DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDART, 1971, p.107-108.
[38] Idem, p.108.

diretamente relacionadas com a produção econômica. Este tempo seria, então, aquele destinado ao cultivo das relações humanas – educação, civilidade e conhecimento. Trata-se, especificamente, de uma cultura urbana, ou de uma cultura metropolitana, que se realiza na trama, ou na costura, de centros e periferias.

As principais atividades propostas balizavam tal dimensão: a rede de disseminação de conhecimento, pelas bibliotecas, com a forja de um grande centro de geração, convergência e divulgação do conhecimento, simbolizado pela nova Biblioteca Municipal, a de educação esportiva, em torno da qual a civilidade do saudável convívio social se desenrolaria, pedagogicamente, disseminada nas praças esportivas periféricas e centralizada no conjunto esportivo de proporções monumentais, do Pacaembu, e a rede de educação infantil, destinada a abrigar os filhos do operariado carente, e com a função de propagação educacional familiar, intrínseca aos propósitos e desenvolvimentos dos trabalhos pedagógicos e científicos, ali realizados.

Desse modo, não é possível uma compreensão arrazoada dessa experiência administrativa de Mário de Andrade, restando presos às definições contemporâneas das indefectíveis repartições municipais de cultura, pois, decididamente, não foi este o caso do departamento paulistano. De fato, o escritor se responsabilizara, em seu departamento, de boa parte das atribuições técnicas da administração municipal, excetuada a gestão de obras públicas, mas agregada de seu planejamento físico-territorial. É possível concordar com os termos expressos por Adriana Facina Gurgel do Amaral, quando se refere ao teor pedagógico das ações empreendidas:

> O Departamento procurou exercer uma função pedagógica integral, educando povo e elites simultaneamente. Em termos gerais, tratava-se de aproximar a cultura erudita das classes populares, disseminar o conhecimento do folclore nacional e dar instrumentos científicos aos letrados para que pudessem pesquisar e transpor para o registro culto (organizado, sistematizado) as tradições populares das diversas regiões do Brasil. Era um amplo projeto de democratização da cultura que, tomando esse termo tanto no seu significado mais aristocrático de alta cultura, quanto no sentido antropológico, buscava formar cidadãos brasileiros conscientes de seu pertencimento e de seu lugar no mundo, aptos a pensar a partir de suas próprias referências culturais. Isso não significava um nacionalismo xenófobo e ufanista, e sim um nacionalismo crítico, moderno, que não rejeitava a contribuição estrangeira (especialmente a européia), mas antes a via como referência básica que deveria ser aproveitada para se pensar a brasilidade.[39]

Mas foi além, quando entendeu a cultura contemporânea como um fato urbano, cujo correto equacionamento, necessariamente, abrangeria os problemas gerais de infra-estrutura urbana, segregação espacial, a relação intrincada entre centro e periferia que, há muito, já impunha seu desenho desigual e restritivo à cidade industrial na qual São Paulo se tornara. Decididamente, aqui se fundamentou o início de outro entendimento de Urbanismo, no Brasil, menos atrelado à condição arquitetural, aos projetos ou reformas urbanas, ou seja, grandes intervenções de arquitetura na escala da cidade, e mais próximo do campo do Planejamento Urbano, cujas bases se firmam na interdisciplinaridade dos estudos sociais, antropológicos e os, especificamente, urbanísticos. Tal a concepção que inspirava o prefeito

[39] AMARAL, Adriana Facina Gurgel do. Uma enciclopédia à brasileira: o projeto ilustrado de Mário de Andrade. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.13, n.24, 1999, p.399. Disponível em http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2106/1245

Fábio Prado e seus pares. Reiteradamente, repetia a importância de um plano regulador para a cidade de São Paulo; não somente planos parciais, a tratar isoladamente os problemas metropolitanos mais evidentes, como o sistema viário, ou a carência de espaços livres e parques, mas um planejamento global, efetivo e contínuo das ações municipais, fundamentado nos recursos científicos, no conhecimento profundo da problemática urbana. Em julho de 1937, o prefeito chegou a promulgar uma lei para a constituição de uma comissão especial para o desenvolvimento de estudos e para a proposição de um "Plano da Cidade"[40]. Contudo, sua saída antecipada da prefeitura impossibilitou a continuidade dos trabalhos dessa comissão, e a cidade ainda restou sem um processo de planejamento urbano efetivo até a década de 1950.

E, justamente, esta experiência urbanística que envolvia o Departamento de Cultura deitará profundas marcas no jovem assessor voluntário, de Mário de Andrade, Luiz Saia quem, abandonara resolutamente os ensinamentos acadêmicos de uma viciada instituição de ensino, como a Politécnica, para se voltar à fermentação idealista de seu novo mestre e amigo, a uma nova universidade que se implantava, centrada na também iniciante Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, às mentalidades diferentes que nela aportavam, questionando e cientificando os problemas de uma atualidade premente de respostas efetivas, sem divagações, e de aplicação imediata.

Foi este o impulso que o levou a se inscrever e a freqüentar, assiduamente, o Curso de Etnografia e Folclore, promovido pelo departamento e ministrado pela antropóloga francesa Dina Lévi-Strauss, e mesmo a aceitar o desafio proposto por Mário de Andrade para chefiar uma aventura científica, a Missão de Pesquisas Folclóricas ao norte e nordeste do Brasil. Nessa época, Saia já se aproximara de Mário que, por sua vez, adotara mais um aluno postiço, depois "irmão pequeno" e, certamente, já cuidava de sua educação humanista como normalmente fazia com os jovens de talento que o procuravam. Sedento de ação, o estudante passou a se dedicar fielmente ao novo amigo, aos seus propósitos, às suas incessantes atividades, entre, administrativas, científicas, pedagógicas e artísticas. Era um assessor ativo e combativo de suas ações. Mário sinalizava pronto envolvimento e otimismo com suas atividades municipais:

> Vou indo. Demos, depois da volta, dois concertos públicos, um sinfônico e outro coral. Sucesso absoluto. Execuções muito boas e um público maravilhoso, duma mistura indescritível e duma religiosidade auditiva incomparável. Dia 18 daremos o terceiro e palavra que desejava a presença de você aqui, pra você se comover junto comigo. Dia 13 inauguramos a Rádio Escola com um programa que dá um Trio de Mendelssohn (Trio São Paulo), um solo de piano por Antonieta Rudge, uma peça de Carlos Gomes pra coral (Coral Paulistano) um madrigal de Palestrina (grupo de madrigalistas, primeiro existente e único no Brasil) e em disco o gamelão javanês. Dia 14 de-tarde inauguração da Biblioteca Infantil. De-noite inauguração do Curso de Etnografia, que durará seis meses. Abrimos inscrição e em 3 dias tivemos 54 alunos, pelo que fui obrigado a fechá-las! Na mesma semana inauguramos o Arquivo da Palavra, com gravações oficiais. Depois virão gravações de vozes dos artistas e de vozes populares pra estudos de fonética. Até junho inauguraremos a primeira Biblioteca Popular fixa (a circulante já está rodando com sucesso absoluto). Tivemos de atrasar um bocado a Popular porque empiricamente, pela opinião geral estávamos localizando ela no Brás, porém os estudos a que está procedendo a nossa

[40] SAMPAIO, Maria Ruth do Amaral (coord.). *São Paulo: 1934-1938. Os anos da administração Fábio Prado*. São Paulo: USP/FAU, 1999.

> Divisão de Documentação Social deram resultados surpreendentes, provando cabalmente que o Brás já não é mais bairro proletário mas de pequena e média burguesia. Estamos por isso procedendo a estudos pra que a Popular tenha localização adequada. E vou indo.[41]

Como tudo indica, Saia também se contagiou dessa euforia de realizações ininterruptas do departamento, e sua condição de funcionário, discípulo e amigo o permitiu transitar livremente entre as divisões e apreciar de perto todos os diversificados trabalhos em andamento. Não se sabe, precisamente, qual teria sido o papel do estudante como assessor de Mário; contudo, há relatos do próprio Saia e um documento indicativo de sua passagem pelo departamento, provavelmente, entre os anos 1937 e 1939. O ofício de nomeação da chefia da Missão de Pesquisas Folclóricas, assinado por Mário, se refere ao "Dr. Luiz Saia" como pesquisador social da Divisão de Documentação Histórica e Social, do Departamento de Cultura; mas sinalizações esparsas de Mário de Andrade ao referir-se, em missivas aos amigos, sobre seu "assessor engenherando da universidade" deixam clara uma condição de proximidade. Ligando isto ao abandono da escola e ao seu envolvimento político e, notadamente, aos desdobramentos de tais atividades, seja em sua participação na Missão, seja no desenrolar de sua vida profissional, cabe o entendimento de seu pleno envolvimento com a experiência administrativa do mestre.

Dentre o conjunto das ações do departamento, das quais Mário se inflamava, duas delas, mais específicas e, nem por isso, menos importantes, teriam desdobramentos fundamentais na vida de Saia e do próprio Mário: o curso de Etnografia e Folclore e a Missão de Pesquisas Folclóricas. A realização do Curso de Etnografia e Folclore, entre os meses de abril e outubro de 1936, com a concorrência de alunos de variada formação e procedência, capitaneado pela antropóloga francesa que acompanhava o marido, o também antropólogo Claude Lévi-Strauss, recém contratado como professor da USP, respondia a uma antiga aspiração de Mário de Andrade, decorrente de suas expedições pelo interior do Brasil, na década de 1920, em que se despertou para os estudos de folclore e etnologia. De certo modo, esta iniciativa já trazia implícita a realização de uma expedição para uma coleta, sistemática e rigorosa, de material musical, folclórico e popular, da qual o próprio Mário pretendia participar e chefiar. Outro desdobramento do curso, e de sua repercussão, foi a fundação de uma Sociedade de Etnografia e Folclore – SEF, integrada por boa parte dos alunos do curso e mais intelectuais, artistas e personalidades, e vinculada ao Departamento de Cultura e Recreação[42].

[41] Carta de 05/04/1936 a Murilo Miranda. ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981, p.26-27.

[42] Conforme os Estatutos da Sociedade de Etnografia e Folclore, sua finalidade era "orientar, promover e divulgar estudos etnográficos, antropológicos e folclóricos", e a lista de sócios fundadores apresenta nomes como: Paul-Arbousse Bastide, Bruno Rudolfer, Claude Lévi-Strauss, Dina Lévi-Strauss, Edmundo Krüg, Ernani da Silva Bruno, Fábio Prado, Félix Guizard Filho, José Bento Faria Ferraz, Luiz Saia, Mário de Andrade, Mário Wagner Vieira da Cunha, Mozart Camargo Guarnieri, Oneyda Alvarenga, Paulo Duarte, Pierre Monbeig, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet, entre outros intelectuais e membros da elite ilustrada paulistana. O funcionamento das reuniões e encontros científicos foi regular até a mudança de Mário de Andrade para o Rio de Janeiro, em 1938, mas a SEF permaneceu legalmente ativa até 1941, quando foram definitivamente interrompidos seus trabalhos. In: *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore, no Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1936-1939*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

O curso e a SEF foram importantes iniciativas, de Mário de Andrade, para congregação de cabeças interessadas no folclore brasileiro com o fito de promover os estudos científicos, de certo modo, em oposição metodológica daquilo que era regularmente praticado pelas correntes ideológicas ligadas ao Museu Nacional, no Rio de Janeiro, lideradas por Heloísa Alberto Torres (1895-1977), diretora da instituição entre 1938 e 1955, como explicou, polidamente, o próprio escritor:

> Em 1936 o Departamento Municipal de Cultura abria matrícula para um Curso de Folclore, regido durante um ano pela professora Dina Lévi-Strauss, que fora assistente no Musée de l'Homme, em Paris. Esse curso, realizado em bases eminentemente práticas, teve como intenção principal formar folcloristas para trabalhos de campo. Com efeito, o que nos prejudica muito em nossos museus é que suas coleções, por vezes preciosas como documentação etnográfica, foram muito mal recolhidas, de maneira antiquada, deficiente e amadorística, não raro inspirada no detestável critério da beleza ou da raridade do documento. Contra isso quis reagir o Departamento de Cultura de São Paulo, como já o estava fazendo, para a Etnografia, o Museu Nacional, desde Roquette Pinto.[43]

A finalidade era recrutar jovens e experientes pesquisadores, notadamente os franceses aportados em São Paulo, na USP, e formar aí um núcleo de estudos etnográficos. As reuniões mensais aconteciam em sala cedida pela direção da Escola de Comércio "Álvares Penteado". Mário Wagner Vieira da Cunha (1912-2003), outro grande amigo de Luiz Saia, falou sobre a SEF:

> Constituíamos um pequeno grupo que queria, antes de tudo, voltar-se para o trabalho de campo. Nesse período, organizou-se com Mário de Andrade o Departamento de Cultura, dando o apoio material necessário ao que se chamou, primeiro, Clube de Etnografia. Era chamado Clube justamente para ficar bem claro que não tinha nada de convencionalismo de Sociedade. Acabamos caindo nas amarras do convencionalismo e transformamos aquilo numa Sociedade mesmo. Mas nunca teve mais vida do que nas reuniões que se faziam, às segundas-feiras, na Escola de Comércio Álvares Penteado, no sótão, onde havia mesmo um museu de etnografia, organizado, desde logo, pela Dina Lévi-Strauss, onde ela tinha reunido muitos cacos de cerâmica, muita palha.[44]

Luiz Saia se envolveu plenamente com as atividades do DC, no curso de Dina, na SEF. Na mesma época já auxiliava Mário de Andrade na preparação do projeto-de-lei e na montagem da seção paulista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, criado oficialmente em 13 de Janeiro de 1937, mas já em funcionamento provisório desde abril de 1936, como veremos no próximo capítulo. Viajou com Mário Wagner para Itu e Bom Jesus de Pirapora, a fim de recolher e registrar manifestações folclóricas e arquitetura popular. Visitou o vilarejo de Bertioga para verificar os restos arruinados de um antigo forte e de um convento. Fez incursões aos arredores de São Paulo, à cata dos vestígios jesuíticos remanescentes, dos antigos aldeamentos e casas-grandes de fazendas bandeiristas. Comunicou, assiduamente, suas conclusões à SEF e publicou algumas delas. Partilhou da convivência de outros importantes freqüentadores das reuniões da sociedade, os professores franceses da USP, Claude Lévi-Strauss e aquele que mais impacto lhe causou, o geógrafo Pierre Monbeig. Debatia, confabulava, ouvia seus interlocutores graúdos – aprendia a fazer ciência.[45]

---

[43] *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore, no Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1936-1939*. Rio de Janeiro: FUNARTE, INF; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983, p.9.

[44] Idem, p.10.

[45] No Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore, nº 7, de Janeiro de 1939, há uma relação de todas as comunicações apresentadas por seus associados, entre Abril de 1937 e Julho de 1938:

A participação efetiva no curso e sua presença ativa na SEF principiaram a despertar no estudante de arquitetura uma condição de brasilidade que iria, pouco a pouco, tomar corpo na sua produção teórica, acadêmica e profissional – os saberes das arquiteturas populares, o *modus operandi* constituinte das tradições construtivas passadas de geração a geração, anônimas e plenas de soluções inventivas para os problemas condicionados pelo meio, já presentes em sua monografia de encerramento do curso: "Um detalhe de arquitetura popular", comunicada em sessão ordinária da SEF e publicada, posteriormente, pela Revista do Arquivo Municipal[46]. Neste texto inicial, Saia tentou uma primeira incursão pela história da arquitetura, tomando a tesoura e a armação de telhados de construções antigas por objetos de estudo, e propondo por tese a assimilação popular de uma forma construtiva erudita, uma "deformação" popular do conhecimento clássico. Relacionou, para isso, alguns exemplares encontrados na aldeia jesuítica de Carapicuíba, que seria logo retomada em estudo mais aprofundado, e edificações velhas de Itu e Pirapora, onde já se manifestou, prontamente, o interesse pelo conhecimento dos procedimentos técnicos e construtivos de uma arquitetura dita popular, pois anônima e autogerida.

---

**Que é folclore** – Dina Lévi-Strauss;
**Os índios Kadiueu** – Prof. Lévi-Strauss;
**Coincidência entre o folclore germânico e o brasileiro** – Edmundo Krüg;
**A representação cartográfica de fenômenos humanos** – Prof. Pierre Monbeig;
**Festa de Pirapora** – Mário Wagner;
**Estrutura do samba rural paulista** – Mário de Andrade;
**Um caso de arquitetura popular paulista** – Luiz Saia;
**Pesquisa sobre a mancha mongólica em S. Paulo** – Maria Stella Guimarães e Cecília de Castro e Silva;
**Algumas bonecas Carajá** – Prof. Lévi-Strauss;
**O Congresso Internacional de Folclore** – Nicanor Miranda;
**Bertioga** – Luiz Saia;
**Dona Ausente** – Mário de Andrade;
**Macumbeiros em São Paulo** – Dalmo Belfort de Matos;
**Festas populares** – Luiz Saia – reunindo informações e notas fornecidas por vários sócios;
**Congada em Atibaia** – Antonio Rubbo Muller;
**Cavalhadas** – descrição de cavalhadas realizadas em Franca em 1936, trabalho de Sara Ramos, relatada por Lavínia Vilela; notas bibliográficas por Oneyda Alvarenga; origem das cavalhadas, Mário de Andrade;
**A cidade de Itápolis** – Leão Machado;
**Cavalhadas de Atibaia e Mogí das Cruzes** – Antonio Rubbo Muller;
**Zoneamento estatístico do Estado de São Paulo** – Sergio Milliet;
**Corso de carroças de lenha em Jundiaí** – Antonio Rubbo Muller. In: *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore, no Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1936-1939*. Rio de Janeiro: FUNARTE, INF; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983, p.57-58.

[46] Comunicação do Sr. Luiz Saia:"Um detalhe de arquitetura popular"(resumo). *Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore*, São Paulo, Ano I, nº.2, 2-3, 01/Nov. 1937.
SAIA, Luiz. Um detalhe de arquitetura popular. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, Ano IV, Vol XL, 15-22, out. 1937.

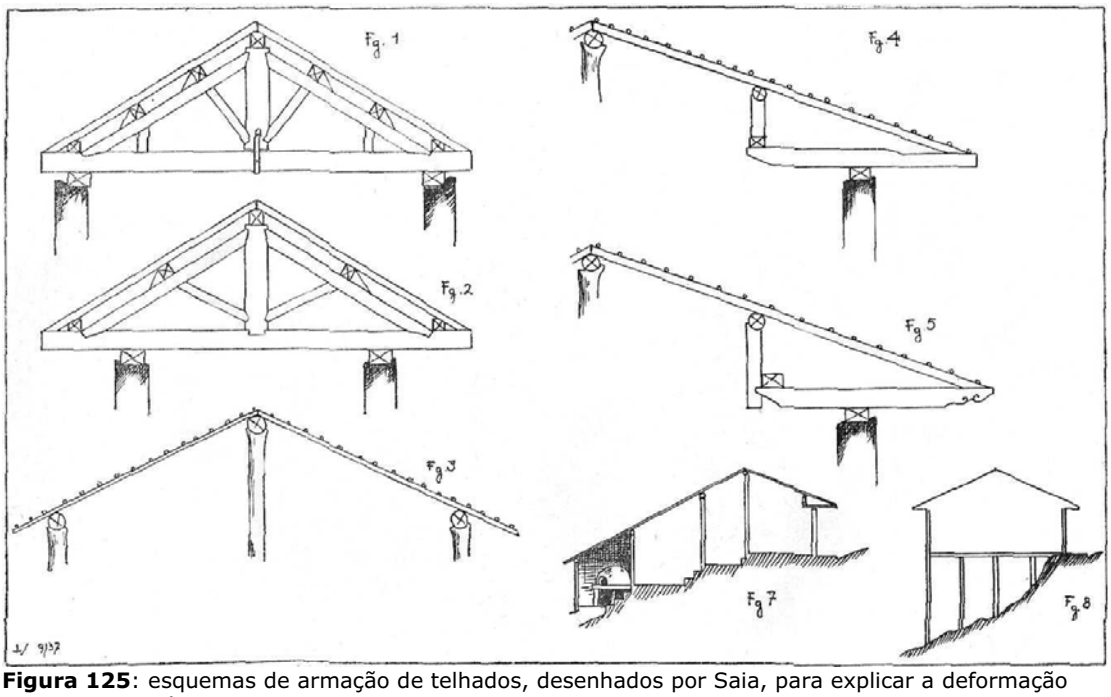



**Figura 125**: esquemas de armação de telhados, desenhados por Saia, para explicar a deformação das tesouras clássicas (fgs. 1 e 2) em seus usos populares (fgs. 3-8).
Fonte: SAIA, Luiz. Um detalhe de arquitetura popular. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, Ano IV, Vol XL, out. 1937, p.22.

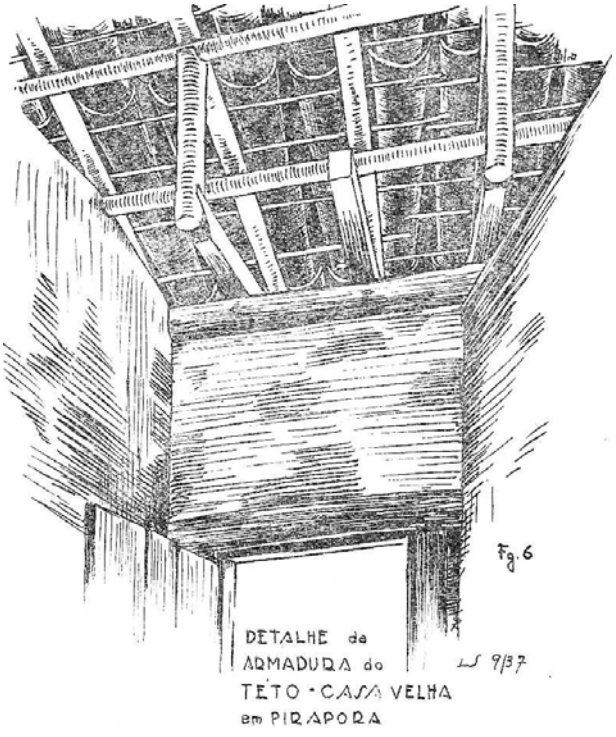



**Figura 126**: *croquis* em perspectiva mostrando a acomodação da estrutura do telhado sobre a parede (fg. 6).
Fonte: SAIA, Luiz. Um detalhe de arquitetura popular. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, Ano IV, Vol XL, out. 1937, p.21.

O curso ministrado por Dina, amparada por Mário de Andrade, tinha por finalidade a formação de pesquisadores interessados em folclore e cultura popular e, principalmente, empenhados na prospecção das origens etnológicas, sociológicas e antropológicas de uma cultura tipicamente brasileira. Dividido em vinte e uma aulas, abordou da antropologia ao folclore (artes decorativas, música, danças e rituais, crenças e lendas, cultura material e habitação), e teve a participação assídua dos diletos discípulos andradianos: Luiz Saia, Oneyda Alvarenga, Camargo Guarnieri e

Ernani da Silva Bruno[47]. A função da pesquisadora francesa era a instrumentalização científica apta à capacitação de novos (e perspicazes) estudiosos, jovens, consentâneos com os avanços metodológicos contemporâneos e, assim, competentes para suplantar os velhos diletantes, que se debruçavam sobre o assunto, muitas vezes sem o rigor científico necessário ao penhor de seus estudos. Mário buscava, antes de tudo, o avanço e o firmamento das pesquisas etnográficas no país a fim de comprovar, ou não, algumas das hipóteses levantadas, ou sugeridas, por suas pesquisas iniciais, pois ele mesmo se considerava mais artista que cientista no momento de se posicionar perante as academias.

A direção do Departamento de Cultura o possibilitou levar adiante seus planos. Em pouco tempo, o desenvolvimento de inúmeras atividades sociais, culturais, educacionais e urbanísticas tornou o departamento no centro das atenções da administração municipal de Fábio Prado. A imprensa oposicionista se debruçava sobre tais ações, as ridicularizando. O jornal da situação, "O Estado de S. Paulo", pouco se manifestava. Contudo o apoio político de Mário era irrestrito, por parte de seus aliados no poder. O diretor conquistara, gradualmente, reconhecimento, respeito e autonomia de gestão para o setor sob sua responsabilidade. E, claro está, que cada ação efetiva demandava o empenho de seu grupo na aprovação da liberação de verbas, no executivo e legislativo, a explicação pública e a defesa de sua validade – uma conjunção de esforços partilhados. Prélio obstinado de Mário

[47] Conforme as anotações de Oneyda Alvarenga, localizadas no acervo da Sociedade de Etnografia e Folclore, hoje preservado na Discoteca Oneyda Alvarenga – Centro Cultural São Paulo, assim teria se estruturado o curso de Dinah, em 21 aulas:
**1ª** AULA: conferência inaugural;
**2ª** AULA: Antropologia Física: a) Estudo dos caracteres físicos do Homem; b) A fotografia; c) os olhos; d) pigmentação da Pele; e) A mancha mongólica;
**3ª** AULA: Antropologia Física: a) Pesquisa da Mancha Mongólica (dados para fichas); b) Caracteres da face; c) Estudo do corpo; d) Instruções práticas; e) Conclusões Gerais;
**4ª** AULA: Antropologia Física: a) As atitudes (durante o sono, trabalho, marcha, práticas esportivas); b) Caracteres de mensuração; c) Como tomar medidas: Estatura, cabeça, face, nariz); d) Medidas sobre ossadas;
**5ª** e **6ª** AULAS: O *Folklore*: a) Arte Decorativa (naturalista, simbólica, geométrica); b) Colheita do material; c) Análise dos motivos decorativos;
**7ª** AULA: Análise do objeto decorado: a) Análise dinâmica e análise estática; b) O desenho;
**8ª** AULA: A Música: a) Definições gerais; b) O fonógrafo e o filme sonoro; c) A anotação direta;
**9ª** AULA: Os instrumentos musicais: a) Como e o quê estudar; b) As variações do mesmo instrumento; c) O emprego particular do instrumento; d) As fichas de catalogação;
**10ª** AULA: Os Instrumentos Musicais: a) Classificação dos instrumentos;
**11ª** AULA: A Dança e o Drama: a) Definições Gerais; b) Modelos de catalogação; c) Análise de fotografias;
**12ª** AULA: Os Jogos: a) Definições Gerais; b) Tipos de jogos (recreação, movimento, agilidade manual, animais, cálculo, rodas); c) O jogo do barbante;
**13ª** AULA: Contos, Lendas, Mitos, Provérbios: a) Definições Gerais; b) Métodos de medida; c) Representações naturais (tempo, geografia e topografia, botânica);
**14ª** AULA: Cultura Material: a) Definições gerais; b) Medicina e higiene;
**15ª** AULA: Classificação dos objetos: a) Cuidados a serem tomados; b) Modelos de ficha para catalogação; c) O estudo da habitação (tipos de matérias);
**16ª** e **17ª** AULAS: Plano da habitação e arranjo das diferentes partes: a) Fundação, chão, teto, paredes, disposição dos cômodos, mobiliário; b) Diferentes tipos de habitação; c) Crenças que se referem à habitação; d) Grupamento das habitações;
**18ª** AULA: O Fogo, Armas e Instrumentos: a) Processos (sulcagem, serragem, giração, percussão, compressão); b) Armas e instrumentos (classificação);
**19ª** AULA: O arco e a flecha: a) Processos de manufatura; b) Tipos de arco; c) Tipos de flecha;
**20ª** AULA: A tecelagem e a cerâmica: a) Classificação dos tipos de tecelagem (entrelaçado e espiralado); b) A cerâmica e sua composição;
**21ª** AULA: A cerâmica (continuação): a) Fabricação; b) Cozimento; c) Forma; d) Decoração; e) Pintura; f) Distribuição na América do Sul.
In: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo – 1938. Diário e correspondências à família.* Tese (Doutorado em História), São Paulo: FFLCH-USP, 2000, p.133-134.

e de seus pares. Situação que permitiu cogitar e empreender a realização de uma expedição científica, às regiões nordeste e norte do país, para o recolhimento do material folclórico, anteriormente experimentado nas viagens de 1927 e 1929, com o evidente propósito de promover a cultura popular ao pódio nacional.

A reflexão sobre a importância do reconhecimento de uma cultura autóctone, feita origem, singular e comum, da complexidade cultural contemporânea, como modo de balizar os traços acentuados característicos da identidade nacional atingiram, então, seu ápice. A vinda dos professores estrangeiros, a USP, o Departamento, o curso de etnografia, a SEF, a Sociedade de Sociologia, estimularam o debate teórico e científico aprofundado, divulgado e fomentado pelos periódicos institucionais, como a Revista do Arquivo Municipal e os Anais do Museu Paulista e, fleumaticamente, pelos jornais de grande circulação. Para Mário de Andrade, chegara o momento da ação efetiva, abandonada da especulação e da incitação peregrina dos tempos anteriores, agora abonada pela ciência, da laboração instauradora de uma investigação contumaz sobre as bases da brasilidade cobiçada – ação reflexiva de mão-única.

Em 1935, a Revista do Arquivo publicou um artigo do sociólogo Herbert Baldus (1899-1970), no qual esclarecia as razões substanciais do estudo etnográfico para a decifração do caráter peremptório da índole nacional:

> Estamos agora diante da pergunta: Por que estudamos etnologia brasileira? Estudamos etnologia brasileira para que possamos conhecer o brasileiro. Mas tendo eu dito no começo, que a etnologia por enquanto se limita ao estudo das chamadas culturas primitivas, acrescentarei agora: estudamos etnologia brasileira para conhecer a continuação de tais culturas no caráter nacional brasileiro.[48]

Identificar os traços de continuidade cultural, das origens primitivas para as formações populares contemporâneas, se tornou meta inequívoca para as ações do departamento e para boa parte da intelectualidade brasileira comprometida com o intento nacionalizante, então, em curso. Ações festejadas ou ridicularizadas, mas nunca incógnitas, de sentido imperecível na decifração da cultura popular, fator da identidade nacional, também profundamente, popular. "Que é cultura no sentido etnológico?" – indagava e explicava Baldus:

> A harmônica expressão total do sentir, pensar e querer, poder, agir e reagir de uma unidade social, expressão que nasce de uma combinação de fatores hereditários, físicos e psíquicos, com fatores coletivos morais, e que, em união com o equipamento civilizador, como por exemplo, instrumentos, armas, etc., dá à unidade social a capacidade e a independência necessárias para suster a luta material e espiritual pela vida.[49]

Assim posto, a cultura se elevara à condição mesma de unidade e independência de um povo, de uma nação. Fator primordial de sustentação de autonomia e distinção social. Cultura cujas raízes se agarravam nas origens primitivas que permaneciam vivas nas comunidades populares, pequenas, isoladas, caipiras, espalhadas e perdidas pelos campos do Brasil.

[48] BALDUS, Herbert. Conceito moderno de etnologia. *Revista do arquivo Municipal*, São Paulo, Vol.XVIII, Nov./dez. 1935, p.161-162.
[49] Idem, p.155.

Bases autênticas, populares, de uma cultura nacional, necessária. Necessidade que levou Mário, convictamente, a empreender sua expedição científica para os confins do país, em busca da legitimidade nacional.

Em 1937, a situação política do país já prenunciava o acirramento de ânimos partidaristas, levantes, insatisfações, tramas, recrudescimento, que levariam, posteriormente, ao desfecho da instituição do Estado Novo, em 10 de Novembro, por Getúlio Vargas. Também na prefeitura paulistana vigorava um clima de incerteza que acautelara a ida de Mário de Andrade, junto com a sua tão esperada *missão*. Assim, instruiu seu pupilo "engenheirando" e o mandou como chefe, e resignou-se a outra missão – a de assegurar, politicamente, a realização plena da expedição.

Quando Saia partiu com a Missão para o Nordeste, em fevereiro de 1938, munido da ciência necessária para coordenar a compilação do material folclórico prenhe do rigor científico, também levava muita curiosidade e algumas questões ainda insolúveis, ou turvas, sobre a organização do espaço e da habitação das camadas populares da população que, nas cidades, se confundiam com a pobreza, mas no campo, isolados do mundo, da civilização, e de sua contaminação universalizante, pretendia-se alcançar o estágio puro da consciência popular, a autenticidade de um conjunto de saberes, aplicados ao cotidiano da vida de comunidades inteiras, hipoteticamente sem desvios de trajetória, definidos por um desenvolvimento linear onde o único agente determinante seria o meio no qual se inseriam, o relevo, o clima, as condições materiais, a geografia, etc. Este o espírito que presidiu a aventura científica dos quatro homens que a empreenderam, chefiados por um estudante de vinte e seis anos. Além de Saia, integravam o grupo o maestro austríaco Martin Braunwieser (1901-1991), o técnico de som Benedicto Pacheco e o auxiliar geral Antonio Ladeira.

Partiram os quatro, no início do mês de fevereiro de 1938, levando ampla e pesada bagagem composta de equipamentos de última geração para a gravação sonora em discos de acetato, microfones, geradores, amplificadores, filmadora, câmeras fotográficas, e todos os materiais necessários para subsidiar e permitir o registro audiovisual das manifestações musicais e dramáticas do mais puro folclore brasileiro que, pelo roteiro traçado por Mário de Andrade, com a experiência de suas próprias aventuras, eles encontrariam nas regiões Nordeste e Norte do Brasil. Durante o período de cinco meses e meio a expedição percorreu o interior dos Estados do Pernambuco e Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão, e concluiu sua turnê em Belém do Pará, no mês de julho, quando foram forçados a retornar a São Paulo, por ordem do novo prefeito da cidade, Prestes Maia. Neste percurso, Saia remetia freqüentemente os saldos das coletas, de todo tipo de material folclórico, desde utensílios para a prática da umbanda até ex-votos e produtos artesanais, que constituíram um importante acervo etnográfico sob guarda da Discoteca Pública Municipal, chefiada por Oneyda Alvarenga, quem auxiliava Mário nas recomendações e coordenação à distância dos trabalhos de campo da equipe.

O objeto específico de pesquisa era a música popular, o folclore musical, tratado diferentemente, por Mário, em relação à música popular produzida nas cidades e grandes centros urbanos que, segundo ele, já se contaminara

de cosmopolitismo e, assim, distinto das manifestações musicais e dramáticas ainda residuárias no campo, no meio rural, o quanto mais isolado melhor. A finalidade da expedição era, então, embrenhar-se no sertão, nas zonas distantes dos centros urbanos, longe das ondas do rádio que difundia a música urbana e maculava as tradições folclóricas mais puras, dignas de promover a compreensão do Brasil. Em Relatório, Saia explicava a ciência da expedição, os procedimentos de gravação:

> O processo utilizado para a colheita de peças tradicionais foi o seguinte: na medida do possível, os pesquisadores assistam a uma primeira representação da peça, colhendo então os informes e indicações necessários para o controle da gravação, filmagem, fotagem e descrição delas. De posse desses dados se procedia a uma meticulosa pesquisa oral depois da qual se fazia a colheita mecânica. As linhas melódicas eram gravadas em faixas de discos de vários tamanhos. Cada disco pôde conter de 8 a 10 ou 11 faixas nos seus dois lados. Sistematicamente as melodias eram colhidas em duas, três ou mais repetições, segundo a sua importância. Possibilitou esta técnica de gravação o processo tradicional dos cantadores que executam uma melodia repetindo-a um número indefinido de vezes.[50]

A análise escrupulosa do material referente à Missão: os diários de Luiz Saia, os inúmeros *croquis* e desenhos, os registros fotográficos, filmográficos e discográficos, realizados durante o percurso da expedição, concernentes à sua participação e chefia, e a relação mais intrínseca aos desdobramentos da arquitetura moderna em São Paulo, ainda está por ser feita. Contudo, trabalhos bastante aprofundados já se efetivaram por alguns pesquisadores e historiadores[51] que permitem o vislumbre e a inferência de certos elementos decisivos para corroborar o estreito vínculo entre o conhecimento de uma tradição construtiva e cultural popular e a pretendida construção da nacionalidade para a arquitetura brasileira; ao menos no que se refere à produção arquitetural, urbanística e historiográfica de Saia e de seus pares.

O primeiro Estado aportado pela equipe foi Pernambuco. Lá vigorava uma proibição aos cultos afros, ou quaisquer outros que não fossem católicos. Segundo Saia, dominava os governos locais os grupos católicos extremistas, e a polícia reprimia com veemência os rituais religiosos, perseguia os praticantes, desmontava os terreiros de umbandas, candomblés, xangôs. Só com muita dificuldade, diplomaticamente, o trabalho do chefe da Missão começou a surtir algum efeito favorável ao seu propósito. Em carta a Mário, Saia relatava as vicissitudes de uma situação política desfavorável, dos rodeios necessários para burlar a vigilância dos olhares, e de seu encontro com o repudiado sociólogo Gilberto Freyre.

---

[50] Correspondência Doc.52, Relatório s/nº, p.1-2. In: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.173.

[51] Álvaro Carlini se dedicou ao estudo e sistematização das informações coletadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas quando desenvolveu mestrado e doutorado sobre o tema. Informações mais detalhadas se encontram em:
CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
CARLINI, Álvaro L. R. S.. *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) – diário e correspondências à família*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

> Aqui no Recife foi absolutamente necessário entrar em contato com o mundo oficial. O Agamenon me tratou muito bem porém parece que a política dele é deixar o barco ser levado pela corrente que escolheu para as secretarias. Ele é mais ou menos um ponto morto que muito dificilmente poderá resolver qualquer coisa diretamente favor ou contra nosso trabalho. Dos secretários o que está mais em contato com a batina é o Manuel Lubambo, com sua turma ultra-direita da Revista Fronteiras. Com a carta do Jorge de Lima conversei com este último elemento do governo. Imediatamente ele me deu a entender que si a Missão não quisesse ser embaraçada no seu trabalho aqui no Estado de Pernambuco eu deveria me afastar o mais possível do Gilberto Freyre ou de qualquer outro elemento que não fosse da turma de Fronteiras. Qualquer desobediência da minha parte em relação a este pedido prejudicaria completamente o trabalho da Missão, pois os padres estão dando as cartas. Ora, esta turma católica é ariana e erradíssima. Por imposição dela foram fechados os Xangôs e apreendido todo o material das sessões.
>
> [...] Esta carta já estava pronta quando tive a oportunidade de me avistar com o Gilberto. Ele me tratou da melhor maneira possível e se dispôs a prestar assistência que a Missão querer dele. Compreendeu perfeitamente a situação da Missão em relação a situação política e mesmo pediu que dissesse a você que concorda plenamente com a solução que dei ao caso provisoriamente, colhendo tudo que for possível com a assistência oficial, e depois, na volta, colher o resto. Falou bem de você e se mostrou interessado pelo trabalho do Departamento de Cultura. Por enquanto, portanto, estarei em contato discreto com ele. Combinamos um jeito de trocarmos idéias sem que a Missão fique prejudicada com isso. Ele pediu que mandasse um abraço dele a você, e dissesse que poderíamos contar com toda colaboração possível.[52]

Saia conseguira, então, permissão da polícia para a gravação de algumas cerimônias proibidas. Mas também angariou, para o pretendido museu de etnografia de Mário de Andrade, a doação de inúmeros objetos de culto, apreendidos pela polícia recifense. Em outra carta a Mário, Saia relatou tais dificuldades, as conquistas, a qualidade do que viu e registrou:

> Até agora gravamos um total de 213 linhas melódicas distribuídas em 15 discos, alguns pequenos e outros grandes. O material colhido está repartido entre toadas dos carregadores de piano, bumba-meu-boi, martelo, mourão, desafio (poucos destes três últimos exemplos) e toadas de Xangô. A fidelidade folclórica deste material está comprovada pelos conhecedores daqui. As toadas do pessoal do piano foram gravadas com ritmo condicionado às passadas deles. Ficaram um dia inteiro carregando piano no Teatro Santa Isabel. As toadas de bumba-meu-boi me foram garantidas pelo Samuel Campelo, Ascenso, Waldemar de Oliveira e outras pessoas daqui. As toadas de viola parece que só tem valor como documento; nada de beleza. Nas do Boi e dos carregadores de piano algumas são de grande beleza.
>
> Quanto ao Xangô, apesar da situação completamente desfavorável imperando aqui, pois foram fechados os terreiros e apreendido o material de culto, consegui arrumar um no bairro mucambeiro de Casa Amarela. Para isso, arrumei amizade com o Delegado de Polícia que também ofereceu pro Departamento grande parte do material apreendido. Coisa de vasto valor. Acho que a gente pode considerar o Museu com alguma riqueza em matéria de material de Xangô. Coisa pra 300 peças diferentes; disso pra mais. Ainda não terminei a classificação que está sendo feita à noite e dá grande trabalho.
>
> Assisti a cerimônia mais ou menos completa. Tomei nota de todas as toadas e das situações características. Com o mesmo pessoal que cantou e funcionou na sessão, arrumamos hoje a cantoria para gravar. Uma trabalheira dos diabos pois o pessoal estava, no começo, cismado que era da polícia. Valeu a pena pois

[52] Correspondência Doc.34, de Luiz Saia a Mário de Andrade, de 16 de Fevereiro de 1938. In: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.172.

> algumas, muitas mesmo, das linhas melódicas me pareceram de primeiríssima ordem.
>
> Estive em João Pessoa com o Ademar Vidal. Parece que aí a nossa situação vai ser de primeira ordem pois quasi tudo já está arrumado. O Ademar é um bichão e me pareceu o que milhor compreendeu com inteligência como devemos ser auxiliados. Os cabocolinhos de lá já estão arranjados para depois do carnaval. Gente de lá, arrumada pelo Ademar se prontificou a ceder automóveis e demais coisas necessárias para o nosso trabalho. O bom é que eles paraibanos estão querendo que a Paraíba dê mais material que os outros Estados. Ali seremos certamente recebidos oficialmente pelo Governo.
>
> A respeito da gravação dos torés o negócio está entre irmos num caminhão que estou conseguindo com o governo ou irmos de trem até mais perto, possivelmente com passagem grátis oferecida pelo Diretor da G.W. Arranjo do Portinari. O Mário Melo certamente irá conosco.[53]

No Recife, as atividades e os equipamentos da Missão foram alojadas, a princípio, no Teatro Santa Isabel; abrigo oficial e controlado, sob a supervisão dos interessados. O jornalista Waldemar de Oliveira, um dos intelectuais que apoiaram os trabalhos da equipe, descreveu o seu andamento, em crônica publicada em jornal local, transparecendo uma surpresa que acompanharia todo o percurso da expedição: para que gravar toadas do povo? E sempre demandaria a explanação, clara e reticente, de Luiz Saia, em audiências com os políticos, em entrevistas a jornais, em conversas com o povo.

> Quem penetrasse, por esses dias passados, na caixa do palco do Teatro Santa Isabel, assistiria um espetáculo interessante: era a turma do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, colhendo material folclórico de Pernambuco. Um microfônio armado, no meio do palco; diante dele, duas cantoras; um pouco afastado, um negro beiçudo, agarrado a uma viola; ao fundo dois cidadãos, um com um tambor, outro com um ganzá. Do outro lado, em cima de uma mesa improvisada, uma porção de mecanismos, de fios, de pilhas, de "novidades": era a máquina gravadora. Luiz Saia vai de um lado para outro, explicando, acertando, reajustando o conjunto: está suado, cansado, mas, não arreda pé... Ao seu lado, o Martin Braunwieser está de canhenho em punho, anotando uma por uma das toadas. Os outros companheiros estão lá pegados com a maquinaria complicada, milagre da engenharia moderna que permite encerrar, nos discos de ebonite, as puras vozes raciais que o tempo um dia apagará da memória dos homens. E começa o trabalho, depois das explicações estafantes do Saia. São as toadas do Bumba-meu-Boi, bem nosso, bem nordestino, bem pernambucano. As negras jogam em cima do microfônio as belas melodias que nenhum lápis será capaz de fixar no pentagrama. O bombo corta a toada. O preto conta a sua "história"... Elas voltam, monotonamente, as melopéias cansadas, de séculos adentro... Para muita gente, o espetáculo é estranho, é singular: pois, vêm de longe para "isto"? É verdade. Estão gastando tempo e dinheiro. E mais tempo e mais dinheiro gastariam se fosse mais rica a verdadeira mina que aqui descobriram nas vastas terras do nosso folclore. O material que os rapazes do Departamento de Cultura de São Paulo estão recolhendo constitui, realmente, um tesouro. Afinal eles nada têm que ver com o fato de jamais termos feito caso desse tesouro. Se não sabemos explorá-lo, só nos resta abrir-lhes as portas e agradecer o bem que nos vêm fazer, indicando-nos o valor dessas jazidas.[54]

[53] Correspondência Doc.35, de Luiz Saia a Mário de Andrade, de 26 de Fevereiro de 1938. In: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.181.

[54] OLIVEIRA, Waldemar de. Notas de Arte – A propósito..., Diário do Comércio, Recife, 23/02/1938. In: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.176.



**Figura 127**: a equipe da Missão: Martin Braunwieser, Luiz Saia, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira, no Teatro Santa Isabel, Recife.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC-SP, 2006.



**Figura 128**: Antonio Ladeira e Luiz Saia a caminho do Brejo dos Padres, Pernambuco.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC-SP, 2006.

Na Paraíba a expedição se prolongaria por quase três meses, na capital, João Pessoa, e percorrendo o sertão. Lá tiveram o tão esperado apoio oficial, sem restrições, sem coibições. Lá Saia experimentaria a discrepância entre a arquitetura erudita, antiga e colonial, e outra arquitetura nova, mas tradicional, as formas autênticas da construção popular, das moradias de pau-a-pique, de palha, de madeira e barro. Manifestamente ao passo que avançava a Missão, andavam os dias, embrenhavam-se mais e mais no sertão, o sentido de Saia se voltava para a compreensão profunda da sinceridade das manifestações populares, na música, dança e na arquitetura. Gradativamente abandonava a apreciação da arquitetura erudita, para ele, empolada e dissimulada, pela honestidade do conhecimento popular de construção, por sua objetividade em suprir as necessidades mais prementes, sem volteios, sem delongas. Uma arquitetura "verdadeira". Próximo a Areal-PB, Saia observou a construção de três mocambos:

> [...] A tapagem é de galhos folhados de marmelêra. Os esteios são de pereiro. As outras peças são marmelêro e perêro. O masso de folhas passa por cima da ripa e algumas só passam por baixo para fixar. Algumas dessas galhadas de teto são amarradas com a fibra mesmo. Acima do fogão que consta de algumas pedras, do portão entra um pau grosso que sustenta uma parte de caixão de kerozene que é a prateleira. [...][55]

Em João Pessoa, visitou no dia 27 de março, o Convento de São Francisco, na praia do Tambau. A igreja que houvera impressionado Mário de Andrade em suas viagens da década de 1920, de uma arquitetura jesuítica refinada e erudita, não chegou a comover o aprendiz. Dela referiu a existência de "[...] um páteo todo azulejado e com 3 vidros de cada lado, um cruzeiro de primeiríssima ordem, imagem muito boa, [...]"; e sobre o coro da igreja

[55] SAIA, Luiz. Caderneta de campo 4.A, p.165-167. In: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.335.

disse "[...] pelo seu feitio magricelo e meio espevitado, é de época posterior a da feitura do restante que é gorduroso e jesuítico [...]".[56]



**Figura 129**: a igreja do Convento de São Francisco, João Pessoa-PB, na década de 1940.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC-SP, 2006.



**Figura 130**: o coro "magricelo e espevitado" da igreja do Convento de São Francisco, João Pessoa-PB.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC-SP, 2006.

[56] SAIA, Luiz. Caderneta de campo 2.B, p.59-63. In: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.225.

Em Alagoa do Remígio-PB, Saia elaborou anotações mais precisas sobre o processo construtivo de habitações populares, quanto ao aproveitamento dos escassos recursos hídricos:

> Sistematicamente na arquitetura desta zona, mesmo e sobretudo na urbana, surge um encanamento para utilizar a água da chuva que cai nos telhados das casas cobertas com telhas. A calha é colocada inclinadamente na beira destes telhados de maneira que a água escorrendo, vai parar numa tina ou recipiente de barro colocado em posição conveniente no chão, na posição de fim de calha na sua parte mais baixa.

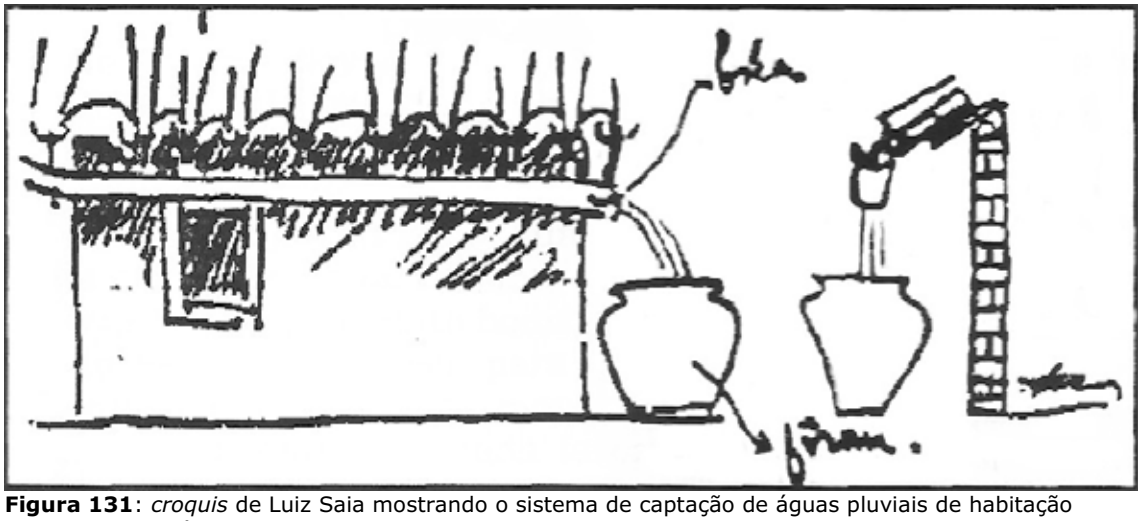


**Figura 131**: *croquis* de Luiz Saia mostrando o sistema de captação de águas pluviais de habitação popular, na Paraíba.
Fonte: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.317.

> Às vezes isto é encontrado de tal maneira bem arranjado e tão tecnicamente definitivo que nota-se ser uma necessidade perfeitamente definitiva na zona onde água é uma falta sempre problemática. Em certas casas, por exemplo, se encontra um encanamento soldado na calha. Em outras, como a do nosso chofer João Gomes de Brito de Itabaiana, um verdadeiro sistema hidráulico é cimentado, com depósito de concreto armado etc., com chuveiros e muitas torneiras.[57]

Em Corta-Dedo, outra localidade paraibana, mais observações acerca da habitação popular e de suas variações regionais.

> Parada em Corta-Dedo às 9:20. A arquitetura popular urbana e rural desta zona apresenta alguns detalhes interessantes. A casa é sistematicamente mais baixa que a do sertão. O pé direito aqui é pequeno. As laterais não atingem a altura de 1,60. O acabamento do barreado é também característico. Certo amarramento muito parecido com o da taipa (taipa mesmo) paulista. As quinas são sistematicamente arredondadas. Nesta arquitetura não surge a latada; esta é característica do sertão. Ainda por aqui apareceram algumas casas de tijolo. Poucos contudo.[58]

As cadernetas de campo foram se recheando de anotações, de *croquis*, de desenhos dos tipos populares, dos lugares, de observações apuradas, e outras mais espontâneas. Muitas vezes o caderninho era o ouvido sempre

[57] SAIA, Luiz. Caderneta de Campo 6, p.23-25. In: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.317.
[58] SAIA, Luiz. Caderneta de Campo 7, p.6-14. In: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.313.

pronto a escutar os desabafos, dos meses longe de casa, dos amigos e do cosmopolitismo. Fonte de pesquisa ainda pouco explorada, mas reveladora do "transe" vivido por ele, como disse a um jornal paraibano, à guisa de balanço da estadia da equipe neste Estado.

> Me sinto incapaz de dar uma impressão do conjunto da Paraíba. Pelo menos por enquanto. Me defendo justificando essa incapacidade. Quem, vindo lá do sul, viajar o sertão, o brejo, a caatinga, o curumataú, o litoral e mais um mundo de pequenas zonas perfeitamente diferenciadas, tudo em pouco mais de um mês, e encontrando em cada lugar uma quantidade enorme de sugestões novas e interessantes, tem que ficar como fiquei, em estado de choque. No mínimo. Digo em estado de choque por reserva. A vontade e talvez a verdade fosse dizer em estado de transe. Porque não acredito que exista um temperamento de curiosidade que se mantenha frio diante das descobertas, das revelações inesperadas, de mil detalhes que a sensibilidade em tensão forçada vai coordenando, juntando, separando, concluindo. Acho que me defendi bem. E, si essa defesa não bastasse, tenho mais razões ainda. A impressão que atualmente eu e meus companheiros de trabalho guardamos da Paraíba vem mais da nossa emotividade superlotada do que propriamente de um conhecimento sistemático daquilo que colhemos. E si eu fosse aventurar afirmações sérias, teria sido sobretudo leviano demais confiando na emoção sem um lastro de frieza que a proximidade dos fatos não nos permite agora. Boto essa reserva nas minhas palavras para depois não me arrepender do que possa dizer. Porquanto além de me justificar perante os amigos paraibanos me defendo de mim mesmo pro futuro. Não tem dúvida que estou agindo direitamente. Espiando ligeiro.
>
> A primeira viagem que fizemos pelo interior da Paraíba objetivou o sertão e foi de 25 dias. A segunda, depois de uma semana de fôlego em João Pessoa, foi de 12 dias pelo brejo e litoral. Nesses trinta e sete dias de viagem parávamos um, dois ou três em algumas cidades. Noutros lugares paramos momentos, meia hora, o tempo de tomar uma café, de espiar uma capela interessante, de perguntar informes guiadores do nosso trabalho, de fotar uma casa popular, de pesquisar rapidamente um detalhe curioso de latada ou de uma casa de farinha, raramente estacionando o suficiente para colher uma história ou lenda popular. Porém, em todos os lugares de latada ou de uma casa de farinha era infaltável um detalhe permanente. É que a gente lamentava não poder ficar muito tempo neles, mais dias, semanas talvez e quem sabe até mesmo morar ali, que se entrevia variada sugestões de estudo a fazer, através das conversas rápidas, de informações lacônicas e prometedoras. Nessas condições, a necessidade de estar vendo tudo em pouco tempo cansava mais do que o maior catabi que o inverno bom pusesse na estrada em nossa frente.
>
> Foi assim no sertão e precisou ser também assim no brejo e litoral. É verdade que aonde a gente chegava logo ia entrando em contato com o que havia íntimo e expressivo do lugar. Mas o sentimento da pouquidão de tempo esteve sempre em nossa presença.[59]

O dia-a-dia da expedição era descrito nas cadernetas:

> Saída de Alagoa Grande 12 horas.
> Duas plantas de casas populares do povoado de Lagoinha entre A. Grande e Guarabira. Em Guarabira chegamos às 13:30. Fui a prefeitura e perguntei pelo prefeito. Não estava. Perguntei pelo secretário da prefeitura. Não estava. Perguntei se a cidade estava sem governo. Estava. Vamos, portanto, embora daqui... pra Mamanguape.
> Numa farmácia local existe uma porcelana magnífica comprada em Recife por 200$000. Representa Minerva. Está atualmente em uma fileira de lâmpadas coloridas no capricho. Existe nesta cidade um bairro localizado num morro perto

[59] SAIA, Luiz. A contribuição da Paraíba ao folclore nacional – fala-nos o Dr. Luiz Saia depois de visitar todo o nosso Estado, João Pessoa, *A Imprensa*, 1 de junho de 1938. In: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.306.

da cidade – Nova Descoberta – que é completamente povoado de mucambos de palha – palmas de palmeira pindoba. [...]
Esta cidade, sobre a disposição geral não tem nada de antigo. Um convento mais em cima do morro parece ser antigo não foi visitado. Partida de Guarabira às 2 horas, depois de um caldo de cana e uma laranja.

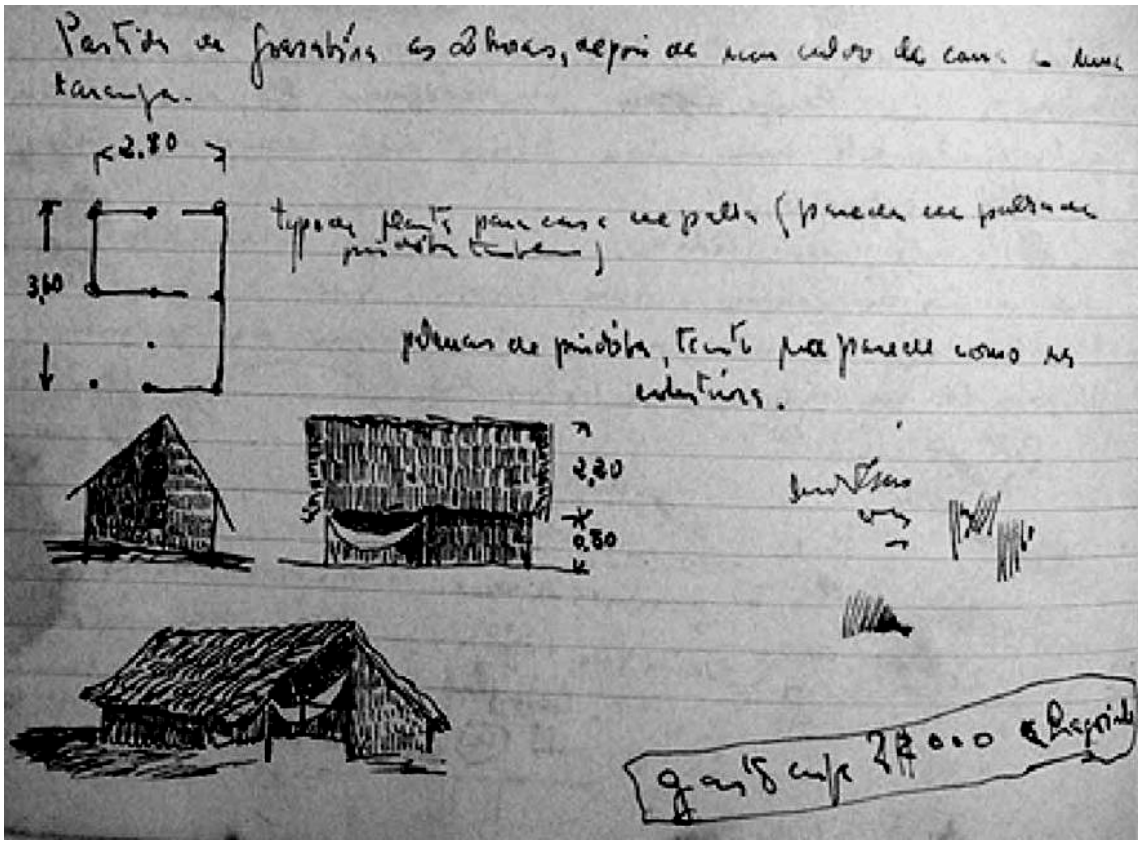



**Figura 132**: caderneta de anotações de Luiz Saia, com *croquis* e notas sobre uma choupana de folhas de palmeira, planta, elevações e perspectiva. A letra ilegível causaria irritação em Oneyda Alvarenga.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC-SP, 2006.

Chegada a Lagoinha, parada pra um café, e partida 15:10. Às 15:30 chegamos Mulungú (talvez Santo Antônio do Mulungú, pois a feia capela daqui dentro dela tem só Sto. Antônio). Isto já é caatinga, aliás, logo depois de Lagoinha já começa a caatinga.
Foto 2 – Cruzeiro e capela. No cruzeiro vêem-se alguns milagres dependurados nele. Num destes é interessante porque apresenta a mesma estilização que são encontrada em A. Grande.

Partida às 3:35.
Entre Lagoinha e aqui notamos algumas casas cobertas com palha de coqueiro catolé (esta palha é de folha mais estreita e mais fina que a pindoba).
Um oásis de babassu num alto também foi visto no meio desta viagem.
Também, já no fim quasi perto de Mulungú foram vistas 2 casas com paredes de palma (estas dispostas verticalmente).
Na caatinga daqui existe vastas matas formadas de 1,50 a 2,00 ms de altura. Esta planta chama marmalêro. Por esta zona existem vastas plantações de abacaxi. Além disso, tem milho e mandioca. Vêem-se algumas casas de farinha.
Em Sapé as casas populares são cobertas com "páia de câna".
Nesta zona da caatinga o barro usado nas casas de "taipa" são de uma cor cinzenta que, nas casas novas, as torna extremamente bonitas.
Estamos esperando o café. O João descreve doenças de família com a comadre dele.
O João Gomes de Brito conversando durante o café com a velha tia dele, meio mouca, exclamou: – "Ah! Ta co'as ôiça fartano." (oiça é audição)
Partida pra Mamanguape 17:10.

> Escureceu logo na saída de Sapé e então nada se pode mais ver pelo caminho sobretudo a respeito de arquitetura. Só se pode notar o aparecimento cada vez mais intensificado, a medida que nos aproximávamos de Mamanguape, do uso da palma de coqueiro catolé na cobertura das casas. Logo que se sai de Sapé se entra novamente na caatinga – ou melhor: curumataú que é a zona que intermedeia brejo e caatinga.
> Aliás, aqui nesta viagem, do nosso lado esquerdo da estrada vimos um cactus mandacaru (este mandacaru é um cactus cujos galhos tem um corte igual a um polígono estrelado e é todo ponteado de longos espinhos usados no fabrico de bilros de bordar, recoberto de uma trepadeira. Esta trepadeira é característica do Brejo. Este cactus surge intensamente na caatinga (não é exclusivo da caatinga pois tem no cariri e no sertão).
> A zona onde estava localizada a combinação indicada era zona de transição evidentemente = portanto a curumataú.
> Às 18 horas chegamos a Mamanguape. Esta cidade é bem antiga e está em ruínas. Perguntando a um homem do lugar por um hotel bom e pelo prefeito, ele me informou que ambas as coisas seriam encontradas em Rio Tinto daí pra diante 7 ½ kilometros. Daí 20 minutos estávamos em Rio Tinto que é uma cidade igual a Paulista só que a entrada é mais bunita com 2 longas aléas de palmeiras imperiais. Este lugar deve ter sido primitivamente uma riquíssima fazenda sem o que não se explicaria estas palmeiras assim. Em todo caso só vi isto a noite e portanto nada está ainda assentado para mim a respeito.
> Procurei o prefeito Eduardo em sua casa e imediatamente mandou providenciar o "chalé" e a "bóia" no hotel "da companhia". Jantamos bem (em termos) e depois encontramos com o prefeito que nos levou para casa dele, apresentou-nos a umas pessoas que aí estavam e ofereceu cerveja. Ouvimos e daí pouco fomos pro nosso "chalé". Aí agora o pessoal peida e conversa – quem conversa coisas de cigano é o João. Aqui no chalé tem muriçoca, pernilongos de malária, maleita, amarelão, etc.
> Aqui nesta zona de Mamanguape e Rio Tinto a coisa sobretudo usada na cobertura e mesmo nas paredes das casas populares é a "paia" de cana. A ligação desta paia é feita assim: (croquis)
> Fim do dia 10-5-38. O Ladeira mata pernilongos com a toalha.[60]

Nos finais de maio de 1938, a situação política em São Paulo era frontalmente desfavorável à continuidade da Missão. Mário de Andrade já havia se ausentado do Departamento de Cultura e tentava vida nova, no Rio de Janeiro, longe das amarguras de um trabalho desfalecido. A previsão inicial da expedição era rumar de navio entre as capitais nordestinas até alcançar São Luís-MA e Belém do Pará. Diante do futuro incerto, Mário recomendou a Saia que tentassem chegar a São Luís por terra, pelo sertão, cruzando os estados da Paraíba, Ceará, Piauí e Maranhão – o registro das manifestações folclóricas da Região Norte estaria assim, garantido. O chefe da Missão, sem titubear, decidiu-se por esta jornada difícil, pois as estradas e os caminhos eram quase intransitáveis em algumas épocas do ano, e as instalações para abrigo, precárias. A pobreza, a seca, o isolamento, assolavam estas regiões, contudo garantiriam a incomunicabilidade da trupe, e o prosseguimento da expedição.

Quando partiram de João Pessoa, às pressas, na madrugada de 31 de maio, sabiam os quatro das agruras a enfrentar. Saia contratou o caminhão de João Gomes de Brito, com quem estabelecera amizade, e já os havia conduzido Paraíba adentro. A longa jornada pelo sertão desconhecido teve início, efetivamente, em Itabaiana, onde morava o motorista, na manhã do dia 01 de junho de 1938.

[60] SAIA, Luiz. Caderneta de Campo 6, p.72-80. In: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.320-321.



**Figura 133**: "estamos de partida" desenho de Luiz Saia quando deixavam Itabaiana, na Paraíba, em 01/06/1938.
Fonte: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.335.

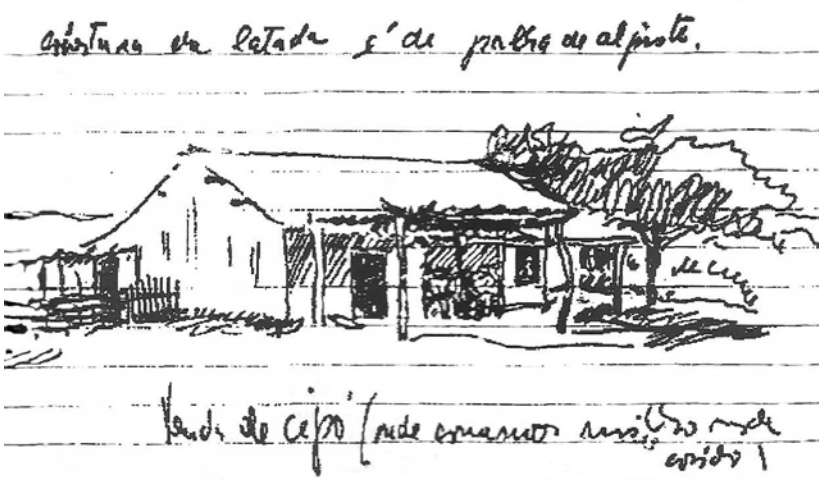


**Figura 134**: "venda de Cipó (onde comemos milho verde cozido)" desenho de Luiz Saia, Cipó-CE, 03/06/1938.
Fonte: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.339.

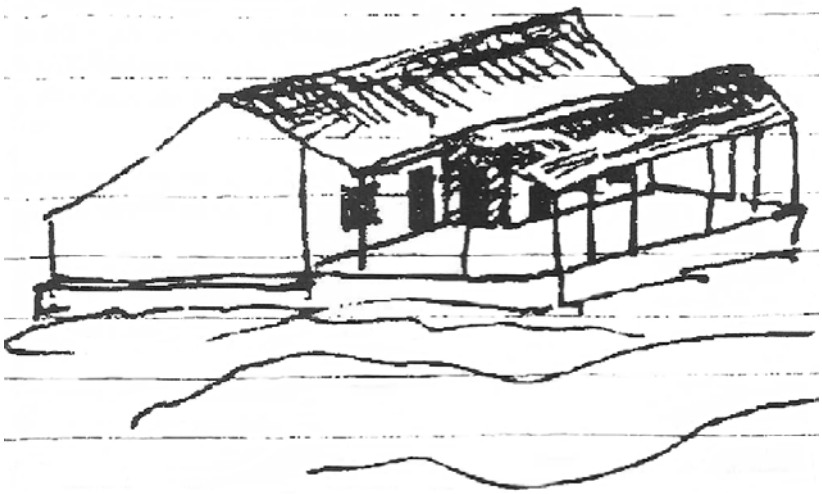


**Figura 135**: habitação popular, *croquis* de Luiz Saia, Lenço-PB, 05/06/1938.
Fonte: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.345.

Nos dezessete dias de viagem, entre João Pessoa-PB e São Luís do Maranhão, na incerteza e na dificuldade dos caminhos pedregosos e secos,

nos atoleiros, nas localidades pobres e desprovidas de qualquer estrutura urbana, na devoção religiosa do povo carente de vida, Saia parece ter desvendado suas inquietações e suas dúvidas sobre a natureza e a qualidade das postulações andradianas acerca da brasilidade constituinte de uma cultura popular, capaz de suster as bases identitárias de uma nação, vasta e diversa, como o Brasil. Percebeu, tateando, rabiscando, desvelando, as formas de construir, de habitar, de suprir carências e necessidades, materiais e morais. A leitura arrazoada dos diários da Missão, nos leva, pouco a pouco, tal e qual o próprio processo de interiorização da viagem, pelo sertão, a se embrenhar no isolamento dos homens, no afastamento das cidades, da alta cultura, na disposição ao enfrentamento do novo e do incerto, na necessidade de lidar com o inesperado, o imprevisto, e o desnudamento intelectual pronto a olhar, conjunturalmente, para a simplicidade das coisas, e a perfilhar nessa racionalidade imperiosa o desenho de uma verdade poética. Mário de Andrade, certamente, já passara por esta experiência. Agora era a vez de seu pupilo.

> 7.6.38 - Às 4:15 da madrugada o João veio me acordar pra sairmos. Acordei bem já que estava meio acordado por causa da ventania que parecia tempestade. Às 5 horas nos levantamos apressadamente e depois de café rapidíssimo partimos. Mais ou menos 2 kilómetros saídos da cidade depois de uma subida desimportante, notou-se qualquer desarranjo no caminhão. A verificação mostrou que tinha se torado a bomba d'água arrebentando o radiador. A situação era desanimadora. Fala-se em 5 dias ou mais. Voltou-se pra Jaicós e parou-se em frente a casa do padre local. Aí verificou-se que nada estava torado e que a hélice apenas havia escapado machucando seriamente o radiador. Toda a desgraça passou a se resumir no radiador. Depois de um bocado de tempo perto do carro voltamos pra pensão pra tomar um café. No café tomamos leite e café acompanhado de cuscuz de arroz. Escrevi um bocado e depois fui pro caminhão trocar o filme da máquina que se acabara. De volta deste serviço com Pacheco fui fotar a igreja e visitá-la.
>
> Ela é de 1837. (tem inscrição de data na frente.) Por dentro ainda conserva parte da fatura primitiva tendo entretanto santos novos e bestas. Nem uma grande imagem. Todas medíocres. O teto da capela mor é assim. Desenfeitado. Nem um detalhe de beleza e nem de interesse. Os castiçais que são as peças de madeira mais trabalhadas são feios e deselegantes (conservando aquela mesma linha catiçalal de São Paulo). Os púlpitos (só um dos dois existentes está funcionando) são circulares e com decoração pobre, constando de iniciais entrelaçadas (as mesmas encontráveis nem teto de capela-mor em Recife) rodeadas por 2 ramos de folhas irreconhecíveis, tudo em alto relevo de talha. A Santa apresenta uma bonita coroa de prata. Por falar em prata, me informaram aqui [que] em Vieiras tem uma concentração de trabalhadores em prata. A prataria daí é muito boa, dizem, e bastante procurada. Talvez esta coroa venha dalí. Ela é boa. Esta igreja tem muitas portas abríveis e, por uma localização num alto, quando elas se abrem se enxerga a cidade em várias direções com boa visibilidade. Tem um jeito talvez asseada (não deixa de ter morcêgos) e é certamente muito ventilada, muito varrida pelo vento. Esta noite ventou que se ouvia da rede como si fosse barulho de chuva.
>
> Depois da igreja minha atenção se voltou pra cadeia que é um prédio extremamente interessante pelo aspecto de limpeza (falo arquitetonicamente), variedade e elegância que ela tem. É um prédio do século passado, retangular quasi quadrado e assobradado. O equilíbrio das proporções é perfeitamente realizado como poucas vezes tenho visto. Tem sobretudo um aspecto de cadeia dificilmente encontrado. A de Pombal, por exemplo, é exageradamente acachapada. É bonita, sem dúvida. O telhado grandão é predominante no todo. Mas é acachapada. A de Mamanguape é besta e pernosticamente imperial. Pintada de vermelho. Deselegante. Esta de Jaicós é cadeia séria, branca, honestamente cadeia.
>
> Um outro prédio de interesse aqui em Jaicós é uma casa que tem um portal croquizada na p.72 deste caderno. Infelizmente não consegui a divisão interior dela pois a dona estava doente. Porém uma coisa verifiquei: a arquitetura

residencial de Jaicós apresenta sempre a entrada com um pequeno hall de comunicação (como aqueles verificados em Itú - São Paulo) - porém sem a escada de subida. Praticamente térreos. A subida sistematicamente se verifica na calçada que é sempre alta e, às vezes, com escadas invadindo a rua.
A planta da pensão onde estamos é assim:
[planta baixa com as inscrições: "C,D,E,G = quartos / M = Sala refeições / F = Sala visitas / N = Alpendre / B = Depósito / A = Cozinha"]
As paredes que separam os quartos os corredores atingem o teto porém as que separam os quartos entre si atingem a altura do pé direito mínimo. A cozinha não tem fechada a parede de fora. Esta o é só até meia altura e depois tem um gradeado de madeira. A casa tem, como todas as urbanas daqui (menos a cadeia) 2 águas desenvolvidas (portuguesamento) na direção da frente.
Ainda antes do almoço fui ver o trabalho que estava se fazendo no radiador - que tinta filha da puta esta com que estou escrevendo - quando lá cheguei estavam acabando de encher os buracos do radiador com cimento. A composição da argamassa era de 1,5 X 1. A areia era suja e a argamassa estava mal amassada. Fiz outra argamassa de 1 X 1 bem amassada e coloquei no radiador. Esperava a pega em 1/2 hora. Sendo + ou - 11 horas disse ao João que iria experimentar pondo água só às 2 horas. O soldador me mostrou um couro de onça caçada a 12 léguas. É um couro enorme e bem escuro com bolas pretas. A cabeça desta onça está com. Têm 4 destes mestres de... carnivoridade. Dizem que um homem não anda sozinho por certas zonas daqui que é, na certa, apanhado por onça. Quando uma onça consegue caçar um animal grande – homem, bezerro – carrega ele nas costas e depois de comer um bocado vai escondê-lo. Se descobrindo uma carne assim escondida pode-se tocaiar a onça. Na certa que ela volta ali. Batata. Aqui na casa do soldador ainda tem uns chifres de veado galheiro que veio de Goiás.
Almoçamos às 11:30. Macarrão, feijão, arroz, ovos, carne de galinha, banana e café. Depois do almoço dormi um bocado indo depois ver o caso do radiador. Quando lá cheguei, 13 horas, o João já havia provado por água e, como não havia esperado a hora marcada por mim... vasou água e então tiraram todo o cimento posto e o Calunga João Bianô fez uma argamassa só de cimento e água que estava acabando de colocar no radiador. Aí fiquei um bocado com o pessoal. O Bianô garrou contar façanhas sem graça e um rapaz daqui comentou dizendo que contando histórias do trancoso de dia nasce rabo no contador. Fiquei chateado, pois parece que esta viagem se atrasa cada vez mais. Certamente não chegaremos em Teresina sinão daqui 3 dias e em S. Luís no mínimo no dia 11 ou 12. Está ruim.
Além do cimento colocado no radiador, se soldou alguns trecos. Só amanhã de madrugada se vai verificar si ele ainda vasa. Saindo daí fui com Pacheco e Ladeira visitar a bica onde a gente da terra tira água.
As mulheres do Piauí são boas e bem recheadas. Tem negro por aqui. Uma menina mulata que voltava da bica era de um sexo absolutamente total. As formas dela pareciam querer rasgar o vestido. Bunda separada e grande. Apititosa. São em geral, de flancos redondos se verificando certa secura só nas mais velhas. Secos e enxutos de carne são os homens daqui, exceção feita ao vigário alemão que é adiposamente nojento com rádio, vitrola, geladeira, macaquinho, ouvindo hora sul-americana em ondas curtas no seu rádio cuja bateria é carregada por um mariano local (uma hora de trabalho girando uma manivela pra 5 horas de funcionamento da bateria). Na visita que à noite fizemos a este padre, ele dobrou alemão com o Martin e informou que as imagens velhas foram queimadas. Aí consegui informar que tinham o uso do reisado (bumba-meuboi) no lugar, porém meio desaparecido. Por indicação do mestre da banda local e em companhia dele fui até a casa de um tal Alfredo que mora num mucambo arrebentado das redondezas. Este Alfredo nos levou ao pai dele que veio comigo pra nos dar umas toadas de bumba-meu-boi daqui que chamam de reisado. Em Picos, dizem aqui, tem reisado funcionando e Floriano tem também reis de Congo. O padre local pediu que o Martin levasse um embrulho pro coadjunto da igreja em Picos. Talvez nos abra mão de alguma imagem interessante por ali. Até agora nada consegui de romance sertanejo apesar da procura insistente. Tenho em vista a compra de um couro de veado (querem 7$000) que está todo furado de chumbo e curtido. Agora resolvi comprar o couro de viado mesmo que não seja curtido pois em S. Luís consiguirei facilmente (dizem aqui) curtí-los. O couro de onça, apesar de não estar a venda, foi avaliado em 50$000. Durante todo o dia ventou bastante.

> Este lugar é bastante seco e também desabrigado. Distante 3 léguas daqui tem um cruzeiro onde tem milagres (o padre disse que vai mandar queimar). Por divertimento e passatempo tenho brincado um bocado com o endó-tirírí que eu estou fazendo força pra me lembrar onde ouví ou lí. Ninguém sabe dele.
> Depois do jantar (6 horas) visitamos o padre, busquei o cantador do reisado, vim pra pensão com ele e depois disso fui fazer uma visita ao caminhão pra, na volta, escrever este trololó. Todos estão dormindo e se ouve o rádio fora na rua. Vou olhar a rua e voltarei pra dormir. Fim do dia 7/6/38.[61]

Chegados a São Luís do Maranhão, no dia 16 de junho de 1938, a Missão permaneceu aí por mais alguns dias quando recolheu-se e registrou-se novas melodias de bois e, em seguida, rumaram a Belém do Pará onde permaneceram por pouco mais de quinze dias. No Pará, contudo, apesar do intenso período das festas juninas, as principais da região norte do país, os trabalhos etnográficos não foram muito frutíferos. Segundo Saia, a fremente urbanidade de Belém já se espalhara por toda a região de entorno da capital paraense, o que contribuíra para o apagamento das autênticas manifestações populares. Todavia, foi um período de importantes contatos políticos e intelectuais, finda com a ordem de regresso da expedição. No dia 7 de julho, os quatro membros da Missão, exaustos e ledos, embarcaram em navio, de volta à Santos, chegando em São Paulo, de trem, no dia 21 de julho.

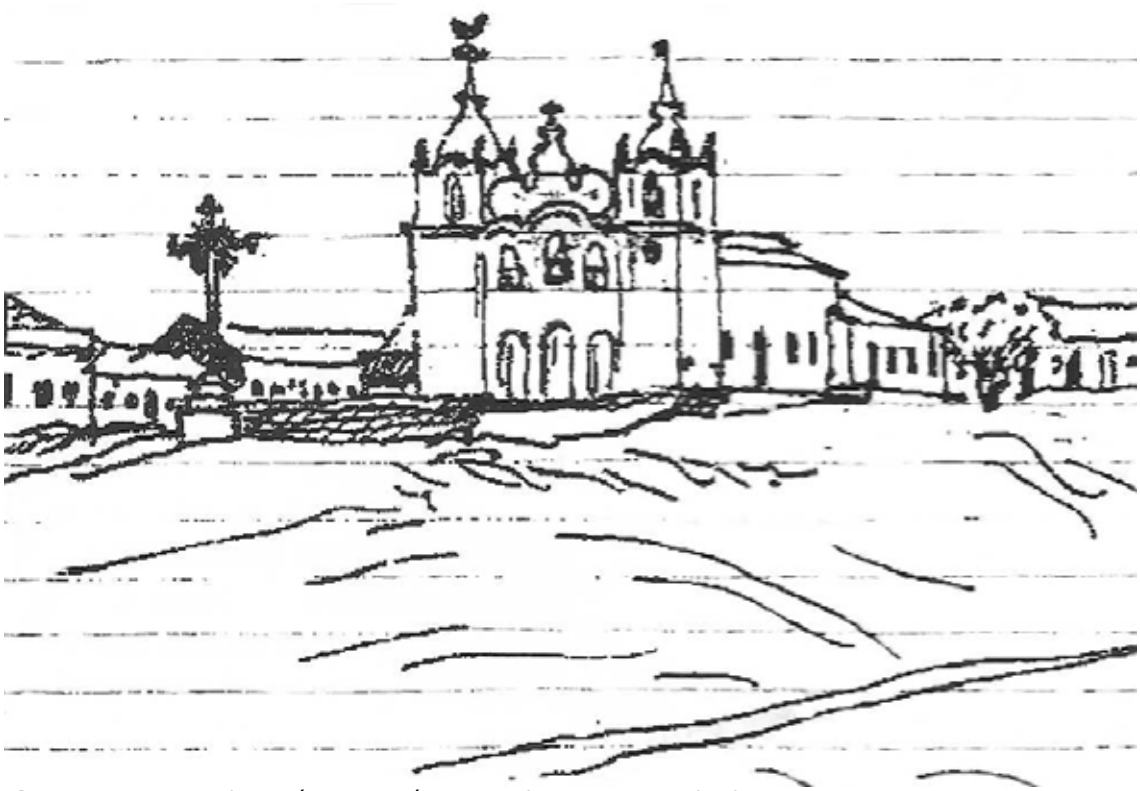


**Figura 136**: Igreja de Jaicós, no Piauí, *croquis* de Luiz Saia, 07/06/1938.
Fonte: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.346.

[61] SAIA, Luiz. Caderneta de Campo 7, p.69-87. In: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.352.



**Figura 137**: Igreja de Jaicós, no Piauí, na década de 1940.
Fonte: Biblioteca do IBGE. Disponível em http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/fotografias/GEBIS%20-%20RJ/PI10039.jpg



**Figura 138**: vista da Praça do Mercado Público de Jaicós, no Piauí, *croquis* de Luiz Saia, 07/06/1938.
Fonte: CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p.348.



**Figura 139**: vista da Praça do Mercado Público de Jaicós, em dia de feira, na década de 1940.
Fonte: Biblioteca do IBGE. Disponível em http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/fotografias/GEBIS%20-%20RJ/PI10040.jpg



**Figura 140**: estrada para Jaicós, no Piauí, na década de 1940.
Fonte: Biblioteca do IBGE. Disponível em http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/fotografias/GEBIS%20-%20RJ/PI10150.jpg



**Figura 141**: vista panorâmica de Jaicós, no Piauí, na década de 1940.
Fonte: Biblioteca do IBGE. Disponível em http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/fotografias/GEBIS%20-%20RJ/PI10151.jpg

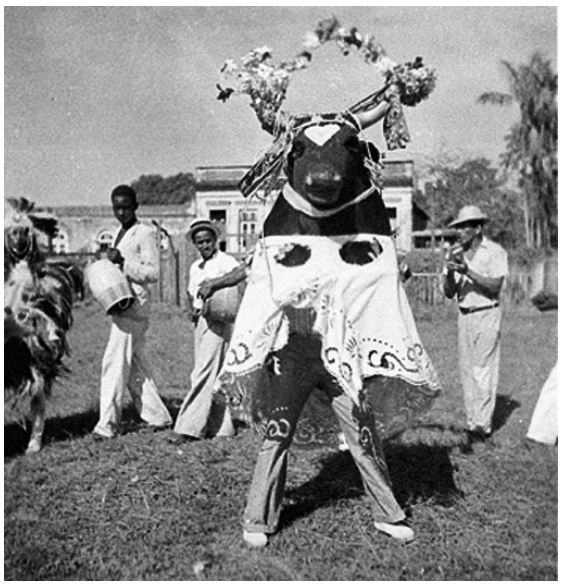


**Figura 142**: Boi-Bumbá em Belém do Pará, 29/06/1938.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas.* São Paulo: SESC-SP, 2006.



**Figura 143**: Catimbó em João Pessoa-PB, 19/05/1938.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas.* São Paulo: SESC-SP, 2006.

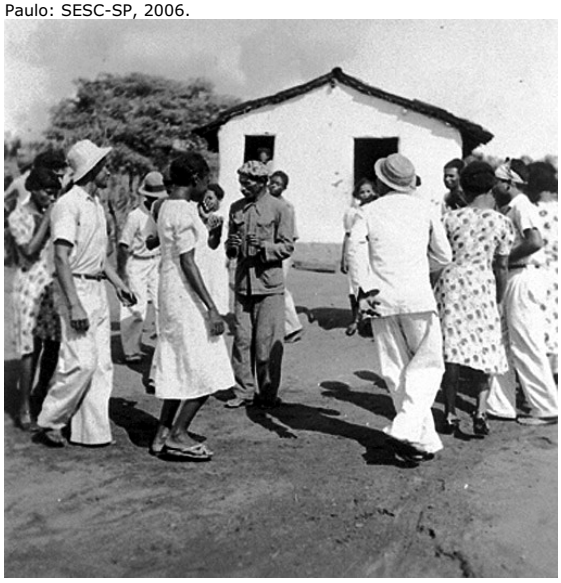


**Figura 144**: Côco-de-Roda em Itabaiana-PB, 03/05/1938.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas.* São Paulo: SESC-SP, 2006.

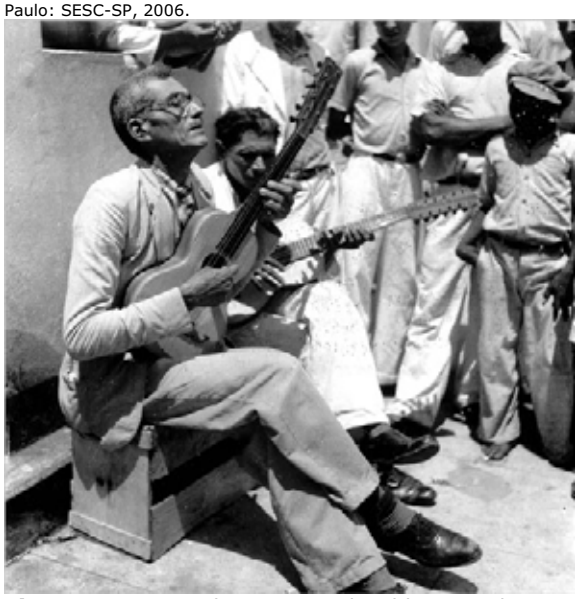


**Figura 145**: os violeiros Manuel Galdino Bandeira e Vicente José de Souza, em Cajazeiras-PB, 19/04/1938.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas.* São Paulo: SESC-SP, 2006.



**Figura 146**: o caminhão alugado em João Pessoa a caminho de São Luis do Maranhão.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC-SP, 2006.



**Figura 147**: a equipe atravessa o caminhão em balsa precária.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC-SP, 2006.



**Figura 148**: Benedicto Pacheco manipula os equipamentos de gravação, diante das pessoas curiosas.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas.* São Paulo: SESC-SP, 2006.



**Figura 149**: encenação da Nau Catarineta em Torrelândia, João Pessoa/PB. Na foto de Saia a sombra da equipe.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas.* São Paulo: SESC-SP, 2006.



**Figura 150**: Catimbó, em João Pessoa/PB. Nas fotos Saia sempre registrava a relação das apresentações com o espaço físico.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas.* São Paulo: SESC-SP, 2006.



**Figura 151**: Tambor-de-crioula, em São Luis do Maranhão, no interior de uma construção popular de pau-a-pique.
Fonte: *MARIO DE ANDRADE, Missão de Pesquisas Folclóricas.* São Paulo: SESC-SP, 2006.

Concluída a Missão, também se encerrou a fase dos intensos trabalhos desenvolvidos pelo Departamento de Cultura e Recreação. A ditadura do Estado Novo se implantara, definitivamente, e foi removido o antigo grupo político de Fábio Prado e Armando de Sales Oliveira, quem pleiteara a sucessão presidencial em eleição cancelada pelo ditador. Assumiu o Governo do Estado, Adhemar de Barros, e a prefeitura, Prestes Maia. Mário de Andrade fora demitido de sua direção geral e, em seguida, levado a abandonar o cargo de chefe da Divisão de Expansão Cultural. O departamento foi, aos poucos, sendo desmontado, fragmentado, secundarizado no conjunto de prioridades da nova administração.

Para Luiz Saia, a Missão teve o efeito de emancipação, pessoal e profissional. Como chefe da expedição lhe foi exigido um esforço de

articulação política que, segundo os autores os quais se debruçaram no assunto, é unânime a observação da competência com a qual Saia desempenhou tais funções, tecendo inúmeros contatos, resolvendo entraves com políticos e a polícia, que proibia e coibia a prática de cultos africanos, conduzindo os trabalhos de campo, enfim, resolvendo qualquer tipo de problema que atrapalhasse os objetivos da missão. Como pesquisador etnográfico, era sempre cobrado insistentemente de objetividade e cuidado nas anotações e na coleta do material folclórico, por Oneyda, mais que pelo próprio Mário, talvez por saber como era difícil o trabalho de coleta em campo. Sobretudo, o contato direto com as comunidades e as realidades sertanejas causou profundas impressões no estudante universitário. Tiveram um sentido formador, de princípios de uma brasilidade, necessária de ser revelada aos brasileiros.

Brasilidade presente, principalmente, na sinceridade da arquitetura e nas manifestações folclóricas populares. Do conhecimento sobre a correta manipulação dos materiais, de sua estruturação, de uma composição funcional de todos os seus elementos, do anonimato de seus empreendedores, da partilha democrática do "saber fazer", cuja primeira e única instância da ação era a necessidade imposta pelo meio, severo e parco de recursos, dificuldades superadas pela inventividade das soluções construtivas.

Quando Saia abandonou, temporariamente, o ensino formal da Escola Politécnica, certamente, anteviu possibilidades outras de formação, mais instigantes e interessantes, e que atendiam suas esperanças e expectativas, na ebulição em que se encontrava a São Paulo na década de 1930. Efervescência política, cultural e educacional. As experiências em administração pública levadas a cabo pelo "Grupo do Estado", sem constituir uma unidade em si, mas nem por isso, menores e desimportantes, como a criação da USP e do Departamento de Cultura. E, notadamente, a forma pela qual se desenrolaram tais atividades, abordando de modo conjuntural e sistêmico os problemas urbanos de uma cidade em pleno processo de industrialização, e proletarização. E a busca de um sentido nacional que fundisse as ações em seus resultados, se constituiu a escola procurada, pelo irrequieto e curioso estudante, a ser conduzida concomitantemente à escola formal, para ele menos atraente, contudo necessária.



# Capítulo 3
## Projetos modernistas para o Brasil: formação dos ideários.

Luiz Saia dedicou boa parte de sua vida ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Permaneceu como chefe da seção paulista desde o falecimento de Mário de Andrade, em 1945, até o seu falecimento, em 1975, onde já trabalhava como Assessor Técnico desde 1938. Foram trinta e sete anos de intenso labor, numa tarefa que atrelou a si, como aos colegas, de construção das bases do conhecimento científico e da ação contumaz para a preservação daquilo que se entendeu por patrimônio, histórico e artístico, capaz de engendrar um sentido de nacionalidade ao brasileiro, apto a infundir uma identidade à nação.

É certo que o SPHAN foi obra dos modernistas. E da geração pioneira... por mais que os novos modernistas, principalmente, os arquitetos convertidos após o contato com Le Corbusier, tenham auxiliado e participado, frementemente, em sua implantação. Todavia a concepção geral foi obra dos pioneiros. Por outro lado, não é admissível o entendimento cérceo de um movimento modernista homogêneo e coevo. Sob o broquel modernista se aninhavam pessoas díspares, intelectuais, artistas e políticos de vária procedência e formação, a postular concepções distintas e, algumas vezes, contrastantes ou antônimas. A apreciação dos reveses no transcurso de criação dessa instituição, autoproclamada defensora da unidade nacional, por seus monumentos, por sua história, é fundamental para uma compreensão ampla da formação de um projeto, dito hegemônico, para uma arquitetura moderna brasileira, tanto quanto para uma avaliação da produção profissional, nos campos da arquitetura, do urbanismo, da preservação e da história, desse arquiteto plural e de sua importância, insistentemente, preterida pela historiografia corrente do modernismo no Brasil. E, notadamente, do projeto outro, de arquitetura nacional, que empreendeu lastreado pelos ensinamentos do mestre e amigo, Mário de Andrade.

Ao mesmo tempo em que se desenhava o projeto modernista de uma arquitetura brasileira urdida, sobretudo, pelos arquitetos apostos a Lúcio Costa, que se notabilizava, então, pela articulação dos novos projetos arquitetônicos empreendidos pelo Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP: sua nova sede e a Universidade do Brasil – paripasso se tornando o principal liame entre os arquitetos e o governo varguista, o "irmão-pequeno" de Mário de Andrade, Saia, ainda estudante, mas já cominado em

tarefas de responsabilidade como a condução da Missão de Pesquisas Folclóricas, e os trabalhos desenvolvidos junto ao Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e o SPHAN recente, também se arrogava uma tarefa ainda imprecisa, contudo veementemente reflexiva, sobre os destinos e caminhos dessa arquitetura, pretensamente, nacional e moderna. Trilhas e tramas paralelas, algumas vezes contíguas, a ponto de se confundir, outras, distintas e até colidentes; uma dita hegemônica, erroneamente, pois sufoca suas variantes e discordantes; outra, deslembrada, que alcançou notabilidade somente na obra de seus parceiros de lutas, Artigas, Lina, Toscano, antes de tudo, amigos. Essa trama se antevê em seu percurso, em sua obra, nas relações entre ele e seus pares, e desafetos.

Trajetórias paralelas que, todavia, várias vezes se cruzaram, se tocaram, até se imiscuíram, logo se liberaram e, cada qual, seguiu, distintamente, um caminho. A fim de decifrá-las, como num quebra-cabeça, é forçosa a tarefa, nem sempre fácil e direta, de se empreender um ziguezague, cronológico e topológico, necessário, contudo. Essa sinuosidade elaborativa passa pelas ligações entre arte e poder, entre artistas e governantes, ainda mais se considerado o período de instabilidade política, no Brasil, durante a década de 1930 e o advento da ditadura varguista. De algum modo, as tramas de Lúcio Costa e seu grupo carioca e de Mário de Andrade e Luiz Saia, alinhavam uma costura sem arremates.

*

Lúcio Costa, formado arquiteto em 1924, pela Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, vencedor de vários prêmios estudantis e profissionais, logo se vinculou ao médico José Marianno Filho, divulgador e entusiasta de um estilo nacional para a arquitetura, o Neocolonial, e pessoa de grande influência e forra movimentação nos governos da Velha República. Associado ao arquiteto Fernando Valentim do Nascimento, mantiveram escritório de arquitetura e construção de 1922 a 1929, com orientação estética eclética e neocolonial, projetando e construindo inúmeras residências burguesas, e prédios oficiais.

Em 1929, a passagem de Le Corbusier pelo Rio de Janeiro decorreu quase despercebida pelo arquiteto, ainda postulando o neocolonial, mas já sem tanta convicção como dantes. A Revolução de 1930 e a ascensão de novos grupos políticos ao governo nacional provocaram, inevitavelmente, uma transformação institucional – era compromisso do novo governo uma modernização radical nas instituições do país com o firme propósito de debelar, completamente, as correntes reacionárias das oligarquias que as dominaram até então.

Em 1930, Costa foi apresentado ao poeta Manuel Bandeira com quem, logo, estabeleceu profunda amizade, se aproximando do grupo de modernistas cariocas, mineiros e paulistas e, do próprio advogado Rodrigo Mello Franco de Andrade, tornado Chefe de Gabinete do novo Ministro da Educação, Francisco Campos. Por intermédio de Bandeira e Rodrigo, Lúcio Costa, então com 28 anos, foi nomeado Diretor da ENBA, com o compromisso de promover uma profunda reforma nesta renomada instituição de ensino artístico, frontalmente dominada pelas correntes estéticas acadêmicas ecléticas.

É evidente que a orientação estética do novo governo, não se definira nos primeiros anos, tampouco que tal definição se constituísse em assunto premente. Fato é que, gradativamente, os novos governos sob a égide getulista e mesmo o novo governo paulista, após a Revolução de 1932, foram atraídos por uma nova linguagem estética européia, em profusão nos regimes totalitários da Itália e Alemanha, mas também presente nos democráticos, em França, Inglaterra e Estados Unidos. Uma linguagem clássica, dita racionalista, com proximidades formais, ou mesmo decorrente do estilo *Art-Déco*, a propugnar uma arquitetura de linhas retas, austeras e monumentais, de concreto armado, e revestida de materiais nobres como os mármores brancos, ou similares – uma arquitetura clara e ostensiva, cujos expoentes foram o arquiteto italiano Marcelo Piacentini, autor do projeto da Universidade de Roma, e o alemão Werner March, responsável pelo conjunto olímpico de Berlim, entre 1934 e 1936.

Contudo, os modernistas nacionais nutriam certa admiração, talvez por forte influência de Mário de Andrade quem já seguia seus passos desde a revista *L'Esprit Nouveau*, por Le Corbusier, corroborada por suas palestras, plenas de dignidade e instigação, realizadas em São Paulo e Rio, em 1929, que resultaram num estreitamento de relações entre o arquiteto francês e Warchavchik, convidado a representar a América do Sul nos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* - CIAM, como já visto. Mário já havia dedicado a Corbusier diversas crônicas e sua postura era de veemente aprovação à sua obra, dita "inovadora", mas sem caracteres nacionais. Do mesmo modo, as correntes ecléticas e neocoloniais restavam, nesses princípios da década de 1930, resguardadas pelas elites conservadoras e reacionárias aos novos direcionamentos governamentais. Assim, tudo leva a crer que ao novo diretor da ENBA sobejavam duas possibilidades: ou se vincular ao novo classicismo "racionalista" europeu, ou se empreender na vanguarda moderna, racionalista e internacional, de Corbusier e Gropius já, então, plenamente acolhida pela vanguarda modernista nacional.

Não houve dúvida. Costa convidou Warchavchik para lecionar a cadeira de Composição na ENBA, e para se associarem em escritório de arquitetura, no Rio de Janeiro, empreendeu as reformas pretendidas, conquistou a confiança dos alunos e dos modernistas, e a revolta dos professores conservadores da instituição de ensino que culminou com sua demissão do cargo. Entretanto os laços com os intelectuais modernistas que galgavam postos cada vez mais importantes, junto aos governos varguistas, garantiram um novo aliado de peso, por sua erudição e sensatez, a fazer de Lúcio Costa figura exponencial nos desdobramentos da arquitetura moderna, no Brasil.

Desta sorte, quando Lúcio Costa foi convocado pelo Ministro Capanema, em 1936, para desenvolver um novo projeto para a sede do MESP, a ser construído em terreno adquirido da prefeitura carioca, em área resultante da demolição do antigo Morro do Castelo, berço histórico da cidade do Rio de Janeiro, o arquiteto já gozava da plena confiança dos seus pares modernistas, também funcionários do ministério, Carlos Drumond de Andrade, o Chefe de Gabinete, e Rodrigo M. F. de Andrade, diretor do

recém-criado órgão de proteção às artes nacionais, tendo em Costa, seu novo funcionário, o respaldo de um assessor técnico altamente qualificado.

O ano de 1936 despontou, então, basilar para a história da arquitetura no Brasil. Três ações do ministro Capanema enredaram o relevo dessa trama: o concurso abortado para o novo prédio do ministério e a incumbência de Lúcio Costa para um novo projeto; a elaboração, concomitante, de dois projetos para a Universidade do Brasil, por Piacentini e Corbusier, e a disputa que os envolveu; e a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o início de sua atuação. Todavia, ao se aprofundar minimamente nas ações arquiteturais, é necessário ter a dimensão clara do seu papel no conjunto dos princípios norteadores das gestões governamentais de Getúlio Vargas. Ao mesmo tempo, há distintas situações entre o período de instabilidade institucional, de 1930 a 1937, e o período de equilíbrio autoritário do Estado Novo. Em tal conjuntura, a arquitetura nunca exerceu papel central no "projeto" varguista. A ação principal do governo foi centrada na organização e controle das instituições trabalhistas e na geração de emprego pelo incremento do processo de industrialização do país. Vigorava uma ditadura populista. Assim, a própria posição do Ministério da Educação e Saúde Pública permaneceu obscurecida pela atuação de outras frentes governamentais, como o Ministério do Trabalho e a propaganda oficial, ou mesmo o Ministério da Fazenda. Um panorama que privilegiou, no âmbito da educação, o ensino técnico para formação de mão-de-obra capacitada, e o superior para a fomentação de novas elites dirigentes; e, no campo da cultura, o investimento em atividades e nos veículos de propaganda – rádios e jornais – voltados à instrução da opinião pública da população operária. Mesmo assim, Capanema manteve durante sua permanência no ministério relativa autonomia, como representante mineiro no governo, devido à importância política deste Estado para a sustentação de Vargas, no poder. Por outro lado, as gestões varguistas não se destacaram, decisivamente, pelas grandes realizações arquitetônicas ou urbanísticas, como acontecia, na mesma época com a Alemanha nazista e a Itália fascista, onde a arquitetura e as artes se constituíram instrumentos de propaganda. No Brasil, a educação artística, a orientação estética e a arquitetura não chegaram a se configurar em alvo da ação governamental direta. O Estado construiu, erigiu seus monumentos, mas não os içou ao *status* de auto-celebração, una e coeva. Situação diversa, entrementes, àquela verificada durante a década de 1950 cumeada pela construção de Brasília.

Não obstante, há na historiografia corrente da arquitetura, no Brasil, uma tendência inexorável a superestimar, senão a mitificar, os fatos relativos à construção da sede do MESP e sua ereção como o grande monumento inaugural de uma arquitetura moderna brasileira, celebrada e festejada, mundialmente. Há, outrossim, inúmeras versões para a história dessa insígnia arquitetural, perpassando de uma maioria celebrativa a alguns poucos e bons trabalhos críticos que buscam resistir aos lugares-comuns. Perquirir atentamente os documentos quiçá nos permita uma compreensão mais precisa.

Já se referiu sobre a concomitância das três ações ministeriais: a nova sede, o campus universitário e o SPHAN. É mister que das três obras, a que tomava maior vulto, por sua visibilidade governamental, e nacional, e pela

articulação que se gestava com a reforma geral do ensino superior, era a constituição da Universidade do Brasil e a construção da cidade universitária. Significativamente, aí residiam os maiores esforços da gestão Capanema e, sensivelmente, a realização arquitetural e urbanística de um grande conjunto edificado daria expressão magnânima ao poder simbólico da educação técnica e superior no país. Paralelamente, a construção da sede do ministério se ajustava ao processo de reformas e obras para os novos palácios ministeriais e administrativos em demanda. No mesmo período se projetaram e construíram os seguintes ministérios e prédios públicos: Marinha (1934-1938), Trabalho (1936-1938), Educação e Saúde Pública (1936-1945), Fazenda (1938-1943), Guerra (1938-1942), estação e escritórios da Central do Brasil (1936-1940), Entreposto de Pesca (1936-1939) e a Alfândega (1939-1941).

Os primeiros destes novos palácios administrativos edificados foram o Ministério da Marinha e o Ministério do Trabalho. Sem alarde, foram projetados pelos próprios corpos técnicos, de engenheiros e arquitetos. Vale lembrar que data desta mesma época (1933) a regulamentação profissional para a construção civil, quando se iniciou, principalmente, através do Instituto Central de Arquitetos (núcleo original do Instituto de Arquitetos do Brasil) e do recém-criado Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura – CONFEA, uma fiscalização sobre a atuação profissional e o estímulo incisivo a promoção de concursos públicos de projetos, como já acontecia, regularmente, desde as décadas anteriores. Neste mesmo ano, teve início a elaboração dos primeiros estudos para a construção do Ministério do Trabalho. A importância deste ministério no governo Vargas exigia grande visibilidade. Definiu-se um terreno oriundo da demolição do Morro do Castelo, e ainda em processo de urbanização, com frente para a Avenida Aparício Borges, atual Presidente Antonio Carlos. Após um primeiro indeferimento do projeto, por parte da prefeitura, pois o edifício ultrapassava o número máximo de pavimentos permitido para o local, houve o remanejamento e ajuste do projeto que, após algumas trocas de ministros, começou a ser construído em outubro de 1936, na gestão de Agamenon Magalhães[1]. Em artigo publicado pela Revista do Serviço Público se divisa a importância da obra:

> [...] ocupando uma quadra de 4.480 metros quadrados de área, dá o edifício a sua frente principal para a Avenida Aparício Borges de 60 metros de largura; a fachada posterior voltada para a rua da Imprensa e os lados voltados para as ruas Araújo Porto Alegre e Pedro Lessa. Desde as primeiras cogitações para a confecção do projeto houve a preocupação de evitar áreas centrais, bem como a de situar o prédio segundo a melhor direção, ensejando-lhe boa iluminação e perfeita visibilidade. [...] resultou um edifício em forma de H, do segundo pavimento para cima, descansado sobre um paralelepípedo formado pelo andar térreo, subsolo e sobreloja. [...] As fachadas sem nenhum 'décor' a não ser as linhas naturais de sua arquitetura têm apenas um revestimento em mármore negro que as circunda, em contraste à cor rosa pálida da pintura externa. [...] As frentes principais, no segundo pavimento, abrem-se em terraços sobre as galerias. [...] A iluminação geral do prédio nada deixa a desejar; é magnífica e deslumbrante.[2]

[1] Agamenon Sérgio de Godói Magalhães (1893-1952), político pernambucano que assumiu o Ministério do Trabalho entre 1934 e 1937, quando foi nomeado Interventor Federal em Pernambuco, entre 1937 e 1945. Foi ele um dos líderes regionais que recebeu a equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas, da Prefeitura Municipal de São Paulo, comandada por Luiz Saia, em 1938.

[2] Artigo sem indicação de autoria. *Revista do Serviço Público*, jan. de 1939. *Apud*, CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p.88.

Nota-se acuidade com a visibilidade do novo prédio – situado defronte uma dilatada avenida, de composição sóbria e funcional, arejada e iluminada – um amplo edifício a tomar uma quadra inteira e a se elevar sobre a cidade, ao fundo. Poucos critérios arquiteturais: amplas visuais, verticalidade, volume denso e racionalidade funcional – se tornaria, a partir de então, a tônica dos novos edifícios e monumentos varguistas. A orientação estética geral gravitaria, ora entorno do racionalismo classicista das ditaduras européias, ora mais próxima do estilo *Art-Dèco* praticado nos Estados Unidos, o chamado estilo *Manhattan* que aliava o geometrismo do estilo francês à verticalidade dos arranha-céus, reforçada ainda mais pela sobreposição de inúmeros frisos verticais e pelo escalonamento da composição volumétrica do topo dos edifícios.



**Figura 152:** o Entreposto de Pesca, na Praça XV de Novembro, em seu estado atual.
Fonte:http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/15465639.jpg



**Figura 153:** vista lateral do Entreposto de Pesca, voltado para o mar, na década de 1940.
Fonte:http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/fotografias/GEBIS%20-%20RJ/RJ17053.jpg

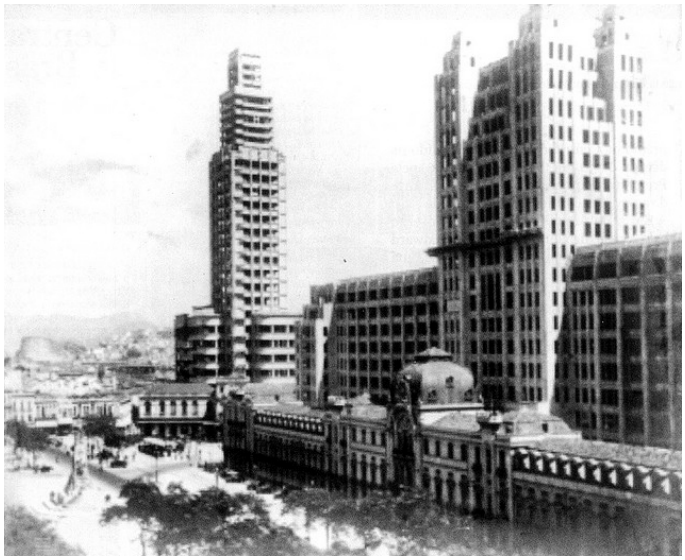


**Figura 154**: Ministério da Guerra, à direita, e Estação Central do Brasil, à esquerda. À frente, o antigo Quartel do Exército, posteriormente, demolido. A verticalidade é a principal característica destes dois prédios construídos durante os governos Vargas. As linhas verticais delgadas e o escalonamento das torres acentuam ainda mais este caráter.
Fonte:http://www.flickr.com/photos/carioca_da_gema/193483731/



**Figura 155:** Morro do Castelo, berço histórico da cidade do Rio de Janeiro, demolido no início da década de 1920 e, posteriormente, ocupado com plano urbanístico elaborado por Alfred Agache, onde se implantaram os novos ministérios. No topo, a Igreja de São Sebastião.
Fonte:http://www.flickr.com/photos/carioca_da_gema/56918275




**Figura 156:** os dois prédios, recém inaugurados, situados na Praça da República, após a abertura da Avenida Presidente Vargas, na década de 1940.
Fonte: http://www.flickr.com/photos/carioca_da_gema/33238605



**Figura 157:** inauguração solene do Ministério do Trabalho, em novembro de 1938.
Fonte:
http://www.mg.trt.gov.br/escola/images/memoria/acervo02.jpg

**Figura 158:** o Ditador Getúlio Vargas assiste a manifestação popular de apoio ao Estado Novo, durante a cerimônia de inauguração.
Fonte:
http://www.mg.trt.gov.br/escola/images/memoria/acervo01.jpg



**Figura 159:** Ministério do Trabalho. A composição arquitetural dèco implica numa sobreposição de elementos decorativos verticais e escalonados com a finalidade de aumentar a sensação de altura da obra.
Fonte:http://farm4.static.flickr.com/3347/3423246352_7cf3d25be3.jpg





**Figura 160:** os novos prédios do Ministério do Trabalho (à direita) e do Ministério da Fazenda (à esquerda) compunham uma frente, amplamente visível, voltada para uma larga avenida, a realçar as realizações do Estado Novo.
Fonte: http://4.bp.blogspot.com/_NxPF_Z-acXk/S4G-gGRkR7I/AAAAAAAADeg/b1DFWwNSvXI/s1600-h/1944.jpg

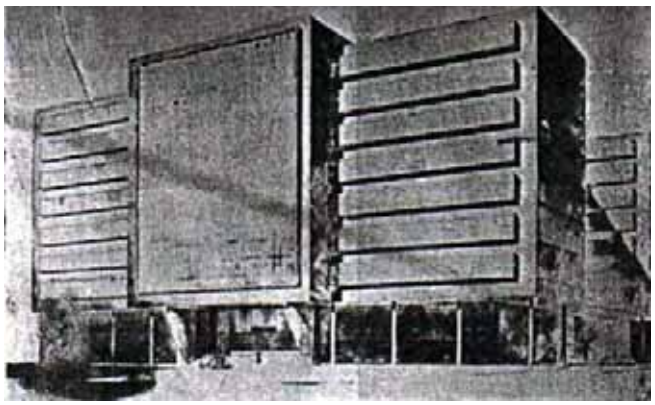


**Figura 161:** projeto apresentado ao concurso realizado para a construção da nova sede do Ministério da Fazenda. Fachada envidraçada, *pilotis* em *loggia*, e composição modernista, muito simples e despojada, não atenderam ao gosto do ministro.
Fonte: MILHEIRO, Ana Vaz. A Jouious Architecture. As exposições de arquitetura moderna brasileira em Portugal e a sua influência nos territórios português e africano. In, 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2009, Rio de Janeiro. *Anais*. Disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/018.pdf.



**Figura 162:** o Ministério da Fazenda, num estilo neoclássico "modernizado".
Fonte:http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/fotografias/GEBIS%20-%20RJ/RJ17037.jpg

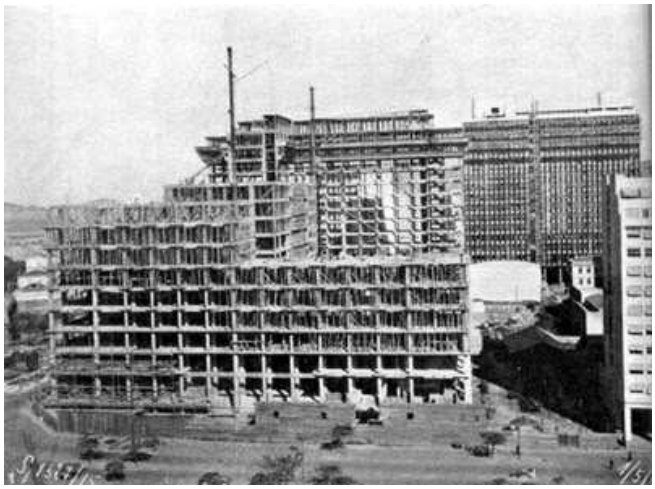


**Figura 163:** vista lateral das obras de construção do Ministério da Fazenda e, ao fundo, do MESP. No primeiro a estrutura de concreto armado (técnica moderna) foi revestida por paredes e camadas de elementos decorativos. No segundo, a estrutura se mostra, quase nua.
Fonte: http://2.bp.blogspot.com/_NxPF_Z-acXk/S4HBUjTY71I/AAAAAAAADew/Rk6YinFAK4g/s1600h/MIN+FAZENDA+DURANTE+CONSTRU%C3%87%C3%83O.jpg

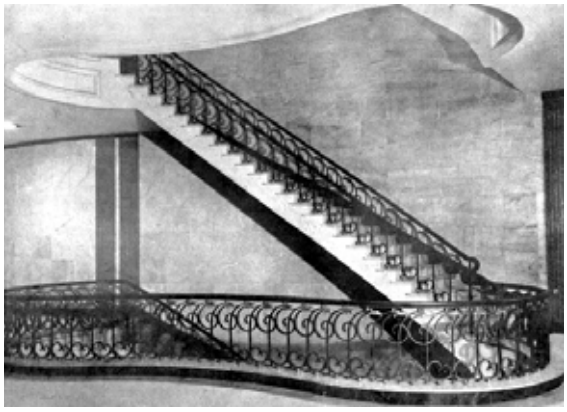


**Figura 164:** as escadas, ricamente ornamentadas, no interior do prédio do Ministério da Fazenda.
Fonte: http://200anos.fazenda.gov.br/galeria-de-imagens/palacio-da-fazenda-rj/escadas%202.jpg/image_view_fullscreen



**Figura 165:** o acesso principal do Ministério da Fazenda, marcado distintivamente, por uma escadaria e colunata monumental.
Fonte:http://farm4.static.flickr.com/3347/3423246352_7cf3d25be3.jpg



**Figura 166:** o Ministério da Marinha, primeira das sedes ministeriais construídas durante os governos Vargas.
Fonte:http://sp5.fotolog.com.br/photo/53/1/89/sorio/1235773312273_f.jpg



**Figura 167:** o Ministério da Marinha edificado entre o mar e a cidade, a mesma plenitude visual que seria buscada por Le Corbusier em sua proposta para o MESP.
Fonte: http://lh4.ggpht.com/_lEzM-7IfgJQ/RvWD9RkNc2I/AAAAAAAAAwo/dBqxwgOS8dU/RJ%20-%20Minist%C3%A9rio%20da%20Marinha%20-%201947.jpg

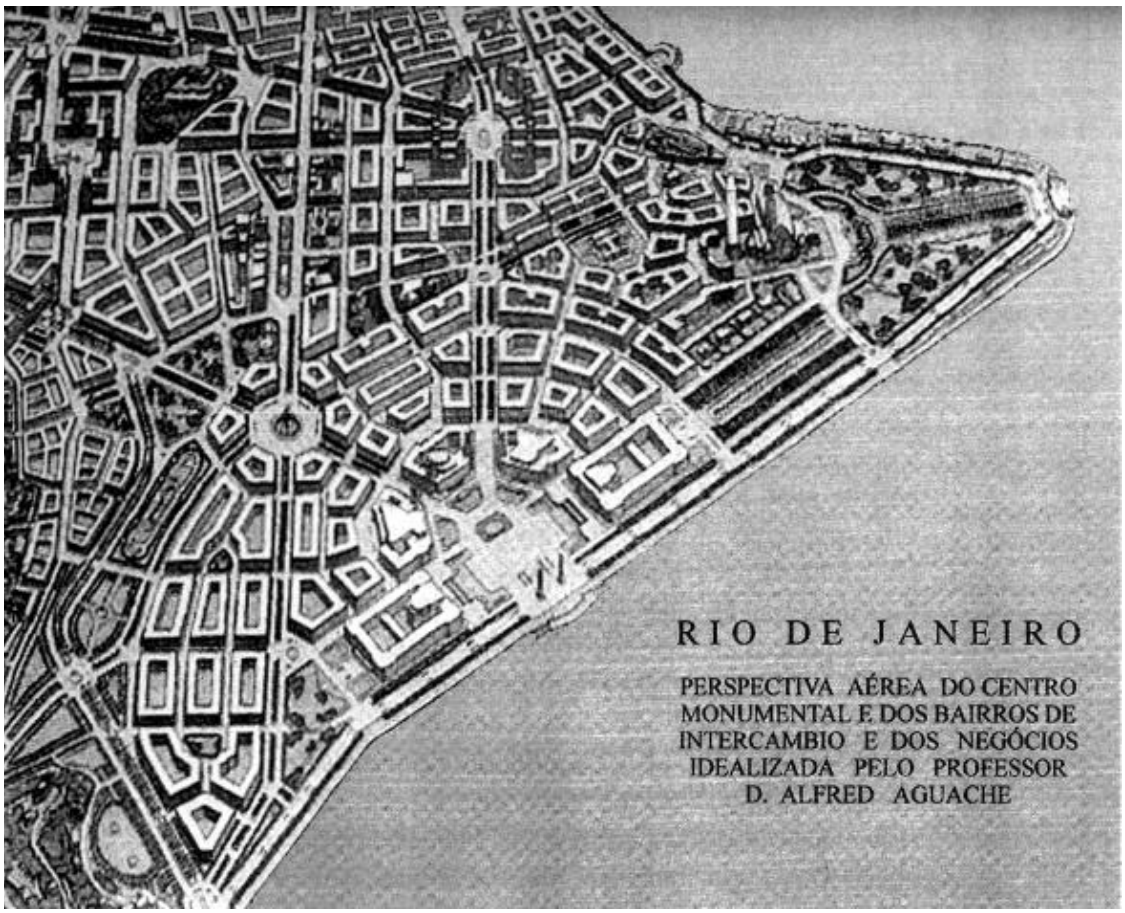



**Figura 168:** ilustração mostrando o qual seria o resultado da aplicação integral do Plano Agache, elaborado em 1930. Apesar das tentativas da prefeitura do Rio de Janeiro em implantá-lo, foi atropelado pelas novas construções dos governos Vargas e não teve continuidade.
Fonte: http://urbanidades.arq.br/imagens/2008/UrbanismoeplanejamentourbanonoBrasil1875_1409D/agache_01.png

Cabem aqui, alguns esclarecimentos. Desde a constituição e a difusão das idéias modernistas, na França, por Le Corbusier e na Alemanha, por Walter Gropius, diretor da Escola Bauhaus, e por Mies Van Der Rohe, podemos entender, esteticamente, a constituição da arquitetura por sua concepção estrutural que, em grandes obras, inevitavelmente, se utilizava ou um "esqueleto" em aço, ou em concreto armado. Quanto mais aparente, ou perceptível, fosse a estrutura do edifício, tanto mais limpa, clara e objetiva seria a arquitetura, portanto, "verdadeira" e modernista. Por outro lado, ao impregnar a estrutura do prédio com elementos dissimuladores, como paredes de alvenaria com função, estritamente, oclusiva adquirindo peso e robustez alheios à sua funcionalidade, ou colunas recobertas por tijolos para aumentar suas dimensões para cumprir uma finalidade, sumariamente "estética", ou a aplicação de elementos decorativos, internos e externos, como pilastras, cornijas, frisos e platibandas, a fim de simular outro aporte estrutural que não o real, de aço ou concreto, enfim, quanto mais camadas se sobrepusessem à real estrutura de um edifício, mais falsa seria a sua composição, e assim, menos "verdadeira" e modernista. Como já vimos no prólogo deste trabalho, a arquitetura adquirira, desde o século XIX, principalmente, a partir dos estudos de John Ruskin, um conteúdo ético, cada vez mais inerente aos processos de concepção arquitetural, exacerbados com o modernismo. A verdade – estrutural, funcional e estética – se tornara lei para uma boa realização arquitetural, mesmo que somente uma aparência de verdade lembrando, de baque, os postulados iluministas de J.J. Rousseau.

No mesmo flanco seguiu a construção dos demais ministérios e edifícios públicos do período varguista. O Ministério da Marinha e o Entreposto de Pesca, plenamente visíveis e bem localizados. O Ministério da Guerra e a nova estação da Central do Brasil – lindeiros, quase contíguos, monumentais, verticais e exuberantemente inseridos na, também nova, Avenida Presidente Vargas. Somente duas obras destoaram do caráter geral da maioria das edificações varguistas: o Ministério da Fazenda e o Ministério da Educação e Saúde Pública.

Entre 1936 e 1937 realizou-se um concurso público de projetos para a nova sede do Ministério da Fazenda. O júri era formado por altos funcionários do próprio ministério e por engenheiros-arquitetos, representantes da ENBA e do Instituto Central de Arquitetos – ICA, com formações e orientações estéticas diversas. Das várias equipes profissionais que se inscreveram foram premiadas duas com projetos modernistas: a primeira colocação coube à equipe formada pelos arquitetos Wladimir Alves de Sousa[3] e Enéas Silva, e a segunda colocação para a equipe formada por Oscar Niemeyer, José de Souza Reis e Jorge Machado Moreira, sendo os dois primeiros já, nesta época, funcionários do SPHAN, recém-fundado. Em novembro de 1937, o ministro da fazenda, Souza Costa, decidiu não construir o projeto vencedor por considerá-lo muito "simples e despojado". Constituiu-se, então, uma comissão profissional, interna ao ministério, que se empreendeu na elaboração de um novo projeto, ao gosto do ministro, de linhas neoclássicas, e construído entre 1938 e 1943. Edifício luxuoso e custoso aos cofres públicos, pelas dimensões, corriqueiramente, ampliadas durante o desenvolvimento do projeto e das obras, e pelos materiais nobres empregados em sua execução.

Circunstância idêntica ocorreu com o concurso de projetos instituído pelo Ministério de Educação e Saúde Pública – MESP, para a construção de sua nova sede, em 1935; mas com resultado diverso. O edital fora elaborado pelo mesmo grupo responsável pelo julgamento das propostas, composto dos seguintes profissionais: engenheiro Eduardo Sousa Aguiar, do MESP, arquiteto Salvador Duque Estrada Batalha, indicado pelo ICA, arquiteto Adolpho Morales De Los Rios Filho, representando a ENBA, e o engenheiro Natal Palladini, representante da Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Além destes, o próprio ministro Gustavo Capanema, presidia o júri. Por sua vez, o edital bastante conservador, seguia as determinações do Plano Municipal para a ocupação da Esplanada do Castelo, resultante da demolição do morro, realizada em 1922 e, com projeto de urbanização desenvolvido pelo urbanista francês, Donat Alfred Agache, em 1930. Estabelecia normas rígidas para a implantação das edificações junto ao alinhamento das calçadas e a liberação dos interiores das quadras para a criação de pátios

[3] Pouco se sabe sobre o arquiteto Wladimir Alves de Sousa. Tudo indica ser ainda jovem quanto venceu o concurso do Ministério da Fazenda. Posteriormente, foi professor da Faculdade Nacional de Arquitetura, prontamente modernista, pesquisador e divulgador da arquitetura brasileira, antiga e contemporânea, notadamente, em Portugal onde proferiu algumas célebres conferências. Cf. MILHEIRO, Ana Vaz. As coisas não são o que parecem que são. In, *Opúsculo*, Porto, nº15, Nov. 2008. RAMOS, Tânia Beisi; MATOS, Madalena Cunha. Recepção da arquitetura moderna brasileira em Portugal – registos e uma leitura. In, 6º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2005, Niterói-RJ. *Anais*. Disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Tania%20Beisi%20Ramos.pdf. MILHEIRO, Ana Vaz. A Jouious Architecture. As exposições de arquitetura moderna brasileira em Portugal e a sua influência nos territórios português e africano. In, 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2009, Rio de Janeiro. *Anais*. Disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/018.pdf.

internos, e determinava um gabarito de altura bastante exíguo, aproximadamente um máximo de nove pavimentos.

O processo de julgamento das propostas se desenrolou durante o segundo semestre de 1935 e concluiu com a desclassificação, após longos debates, de trinta e três dos trinta e seis projetos inscritos, por não atenderem às normas do edital. Assim, foram classificados três projetos para a segunda fase do concurso que implicava no desenvolvimento, mais detalhado, da proposta inicial. Após uma seqüência de reuniões do júri, de embates e desentendimentos, a premiação final ficou, assim, definida:

1º lugar – arquiteto Archimedes Memória;
2º lugar – arquiteto Rafael Galvão e Mário Fertin;
3º lugar – arquiteto Gérson Pompeu Pinheiro.



**Figura 169:** ilustração do projeto de Archimedes Memória. O geometrismo da composição volumétrica lembraria, segundo o autor, a cerâmica marajoara, cominando uma feição nacional.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. Lúcio *Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.256.

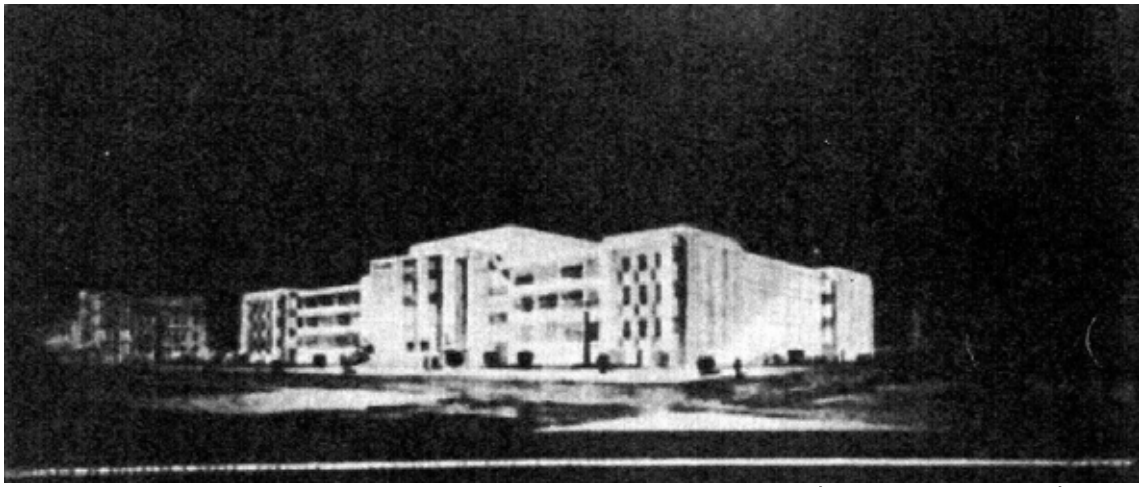


**Figura 170:** ilustração do projeto de Galvão e Fertin. Composição volumétrica de inspiração clássica e decoração geométrica do estilo *Art-Dèco*.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. Lúcio *Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.256.



**Figura 171:** ilustração do projeto de Pinheiro. Modernismo declarado e vinculação aos postulados de Le Corbusier e Walter Gropius.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. Lúcio *Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.256.

Os dois primeiros colocados desenvolveram projetos de orientação estética acadêmica de inspiração *Art-Dèco* que, como visto, era um estilo de fácil aceitabilidade nos orbes governamentais. Archimedes Memória, que havia sucedido Lúcio Costa na direção da ENBA, de 1931 a 1934, e escolhido por sua liderança entre os professores conservadores da escola, apresentou seu projeto *dèco* sob uma justificativa nacionalista o definindo como *estilo marajoara*, inspirado nos desenhos das peças cerâmicas encontradas em prospecções arqueológicas na ilha de Marajó e que já fazia certo sucesso entre as novas edificações residenciais. Por outro lado, o projeto apresentado por Gérson Pinheiro era, prontamente, modernista. Seguia os preceitos corbusianos e atendia aos ditames do edital do concurso, contudo, liberava boa parte do pavimento térreo ao espaço público, por meio do uso de *pilotis*, mais altos que os convencionais e destacando, firmemente, o edifício do solo.

Descontente, entretanto, com este resultado, Capanema enviou o trabalho vencedor para profissionais renomados, como o engenheiro sanitarista Saturnino de Brito e o embaixador Maurício Nabuco, com o fito de obter pareceres mais aprofundados sobre suas qualidades técnicas, funcionais e estéticas. Em março de 1936, o ministro recebeu os pareceres condenando o projeto vencedor. Diante disso, pagou os prêmios aos vencedores, arquivou os três projetos, e solicitou ao Presidente da República autorização para a contratação do arquiteto Lúcio Costa para elaborar novo projeto. Costa e vários outros arquitetos modernistas também haviam participado do concurso e estavam entre os muitos concorrentes desclassificados pelo júri. Mas o arquiteto, amigo do poeta Manuel Bandeira, já se aproximara do grupo modernista que dirigia a pasta da educação, desde sua passagem pela direção da ENBA e transitava, fluentemente, no ministério. Assim se referiu Capanema, ao presidente:

> Nenhum desses projetos premiados me parece adequado ao edifício do Ministério da Educação. 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. Solicito verbalmente a sua autorização. E pedi à prefeitura municipal que dispensasse as exigências,

> que impediam a realização de uma bela obra arquitetônica. Não quis abrir novo concurso... Encarreguei, assim, o arquiteto Lúcio Costa da realização do trabalho. Este arquiteto chamou a colaborar consigo outros arquitetos de valor. E entraram a executar o serviço que já está bem adiantado. É preciso, porém, que se faça um contrato de honorários. A proposta feita pelos arquitetos foi julgada razoável pelo técnico deste Ministério, como consta deste processo. Venho, pois, solicitar a V. Excia. que me autorize a fazer os contratos, nos termos da minuta junta, salvo uma ou outra alteração da data para a entrega do trabalho.[4]

Então, contratado, pessoal e exclusivamente, para desenvolver sua proposta inicial, resolveu chamar seus amigos, esclarecendo ao ministro que também tinham eles apresentado propostas modernistas e, assim, teriam o direito de participar do novo trabalho. Formou um grupo de trabalho com Carlos Leão (1906-1983), seu sócio no escritório, Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), seu amigo e colaborador na ENBA, Jorge Machado Moreira (1904-1992), aluno da ENBA e chefe do Diretório Acadêmico quem liderou greve dos alunos em apoio a Costa, quando diretor, Ernani Mendes de Vasconcelos (1912-1989), primo de Moreira, e Oscar Niemeyer (1907), arquiteto recém-formado e assistente no escritório de Lúcio Costa[5]. Assim se constituiu o núcleo básico do chamado grupo carioca de arquitetos, liderados por Lúcio Costa e capitaneados pelo expoente criador, Niemeyer, que imprimiriam, a partir de então uma tonalidade hegemônica à arquitetura modernista no Brasil, festejada e laureada internacionalmente. Vejamos o transcurso dessa história para compreender, detidamente, as tramas que suscitariam a formação das bases, teórica e conceptivas, desse projeto totalizante.

Em maio do mesmo ano, Costa e equipe apresentaram novo projeto para o MESP, ao ministro Capanema, acompanhado de uma solicitação expressa para a contratação de um parecer técnico ao renomado arquiteto francês, Le Corbusier. Temia o grupo de arquitetos, como tudo indica, a possibilidade de pareceres contrários ao projeto por parte de profissionais brasileiros. Mesmo inclinado a acatar a sugestão de Costa, o ministro solicitou outros tantos pareceres de técnicos nacionais; foram ouvidos, Saturnino de Brito, Maurício Nabuco, Domingos Cunha, Ângelo Bruhns e Sousa Aguiar. Houve restrições e sugestões de alterações. O novo projeto da equipe quase reproduzia algumas idéias já presentes nas propostas elaboradas, individualmente, para o concurso: a implantação em "U" seguindo os alinhamentos da quadra, configurando um pátio livre interno, a elevação da edificação sobre *pilotis*, e as fachadas livres fechadas com painéis envidraçados. Não havia inovação em relação aos projetos anteriores; havia, contudo, uma melhor organização da planta e da distribuição dos ambientes funcionais, assim como maior racionalidade estrutural, certamente, mais próxima dos preceitos modernistas. Desse modo, o parecer de Corbusier teria um peso de legitimação do projeto, e do grupo.

Feito o convencimento do ministro argumentando, principalmente, a possibilidade de delegar a Le Corbusier a elaboração de outro plano para a

[4] Carta de Gustavo Capanema ao Presidente Getúlio Vargas, de 11 de fevereiro de 1936.
[5] As informações básicas sobre os fatos ligados aos concursos, projetos, e obras dos ministérios dos governos de Getúlio Vargas, entre 1930 e 1945, constam do minucioso trabalho elaborado por Lauro Cavalcanti. Cf, CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p.33-94.

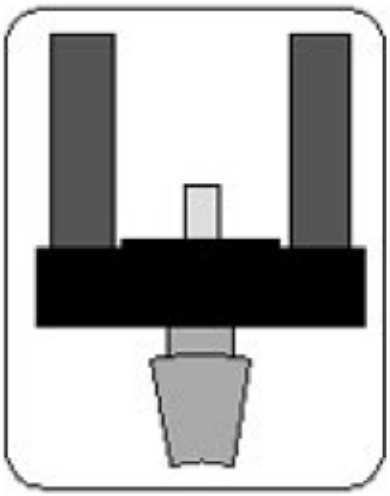
construção da cidade universitária da Universidade do Brasil, que já se encontrava em estudos, Lúcio Costa solicitou, em carta, a contribuição do próprio arquiteto francês para "seduzir" o ministro e, assim, concretizar seu contrato:

> Uma de suas tarefas junto ao ministro será dar-lhe sua opinião sobre o projeto do qual estou lhe enviando fotos. Se ele desagrada, diga-nos sem cerimônia mas, por favor, não diga secamente ao Sr. Capanema: é feio [...] Eles não me compreenderam, pois aí estaríamos perdidos sem apelação, uma vez que os 'outros' já o condenaram e nós invocamos o seu testemunho [...][6]

Diante do exposto por Costa, Le Corbusier teceu inúmeros elogios rasgados sobre o trabalho dos arquitetos brasileiros, ao ministro Capanema que, pronto, se comprometeu em contratá-lo para assessorá-los no projeto do MESP e para elaborar estudos para a cidade universitária. Entretanto, a legislação proibia a contratação de profissionais estrangeiros para o desenvolvimento de projetos no Brasil. E desde a tentativa de contratar o arquiteto italiano Marcello Piacentini, em julho de 1935, para a elaboração do projeto da cidade universitária que motivara uma revolta das organizações de classe, como veremos a seguir, resolveu-se, então, em contratá-lo, oficialmente, para proferir um ciclo de conferências, sobre arquitetura e urbanismo, no Rio de Janeiro. Extra oficialmente, no entanto, seu papel seria outro: receberia a incumbência de elaborar um plano urbanístico e uma perspectiva panorâmica do conjunto, seguidos de um memorial justificativo.



**Figura 172:** o arquiteto Lúcio Costa (34 anos) recebe no aeroporto do Rio de Janeiro, em 1936, o ilustre arquiteto francês Charles-Edouard Jeanneret-Gris, dito Le Corbusier (49 anos).
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.125.



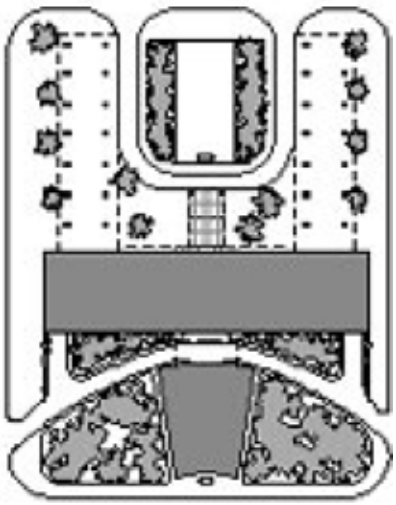


**Figura 173:** Ministério da Educação e Saúde Pública. Primeiro projeto elaborado por Lúcio Costa e equipe: implantação e planta do pavimento térreo.
Fonte: COMAS, Carlos Eduardo Dias. Questões de base e situação: arquitetura moderna e edifícios de escritórios, Rio de Janeiro, 1936-45. *Arquitextos*, São Paulo, 07.078, Vitruvius, nov 2006 http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.078/293

[6] COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.124.



**Figura 174:** MESP, primeiro projeto. Perspectiva frontal.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.122.



**Figura 175:** MESP, primeiro projeto. Perspectiva posterior.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.122.

Após a autorização do Presidente da República para a sua contratação, nestes termos, chegou Le Corbusier ao Rio de Janeiro em 12 de junho de 1936, para estadia de um mês. Neste breve período, instalou-se em escritório preparado pelo ministério, para acomodá-lo com a equipe de arquitetos brasileiros. Mudou o tom elogioso ao projeto desenvolvido por Costa e amigos, o apelidando de "múmia"; logo, percebeu a má localização do terreno designado para o prédio do MESP; buscou área mais apropriada, beira-mar, e desenvolveu novo projeto que, segundo ele, era o mesmo projeto dos brasileiros, desamarrado e livre das imposições severas do lugar. Na verdade era outra proposta. Um edifício plenamente visualizável, presente na paisagem, alongado, paralelo ao limite da orla, a olhar de um lado para o mar e, do outro, à cidade. Os *pilotis* que elevavam o prédio do solo, liberavam o espaço público, mas se equilibravam com os fechamentos de acesso. O bloco alongado dos setores administrativos era interceptado em cruz, assimétrica, por outro bloco, mais baixo, que abrigava o auditório e áreas de apoio. Basicamente, todos os elementos propostos por Corbusier foram transpostos para a proposta final, da equipe brasileira, para o mesmo terreno, originalmente definido, sendo que Corbusier ainda deixou um último *croquis* de sua proposta para esta mesma área, antes de retornar a Paris.

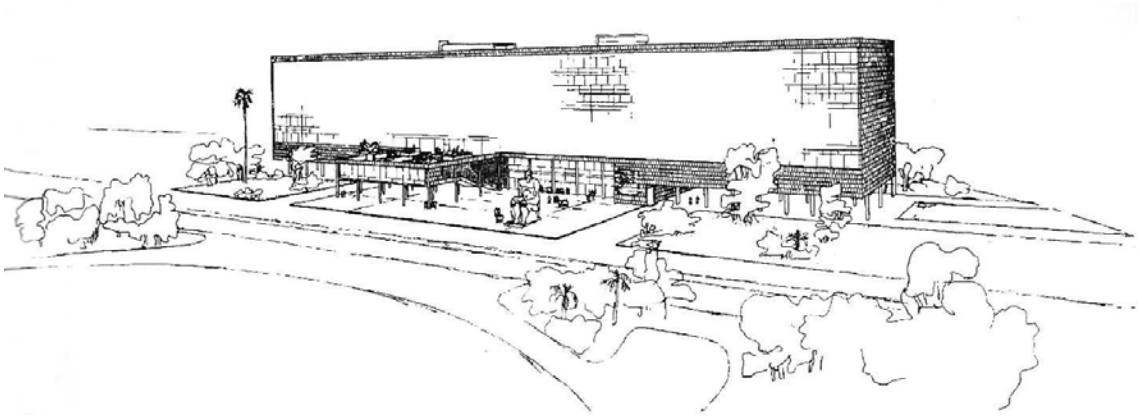


**Figura 176:** projeto de Le Corbusier para a implantação do MESP, na orla da Baía de Guanabara.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. Lúcio *Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.258.

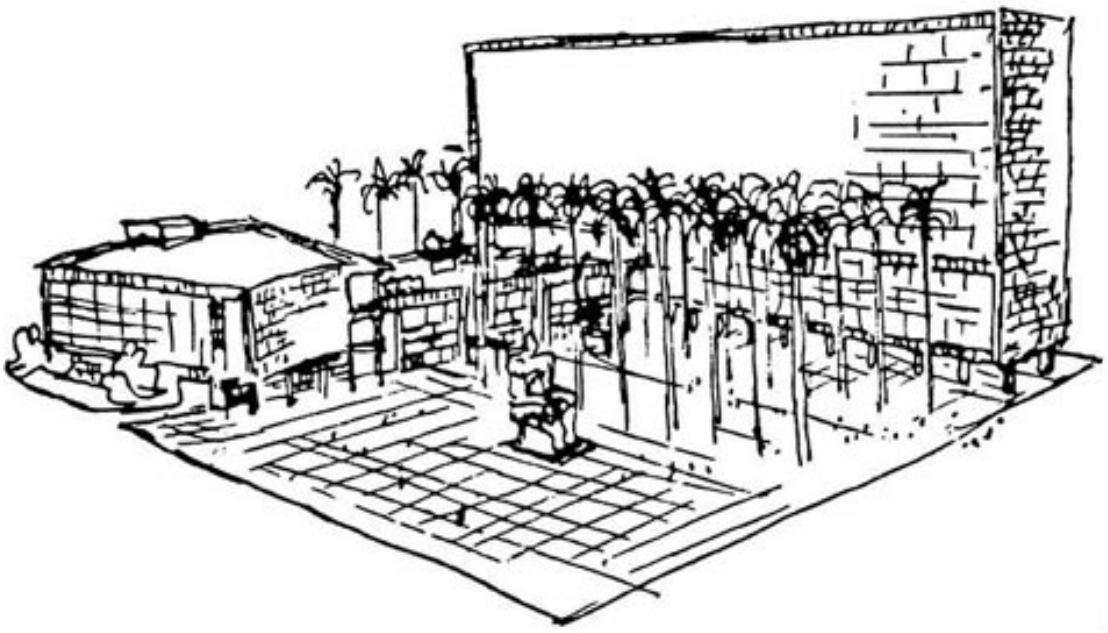


**Figura 177:** *croquis* de Corbusier para a implantação do prédio na área do Castelo.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.258.

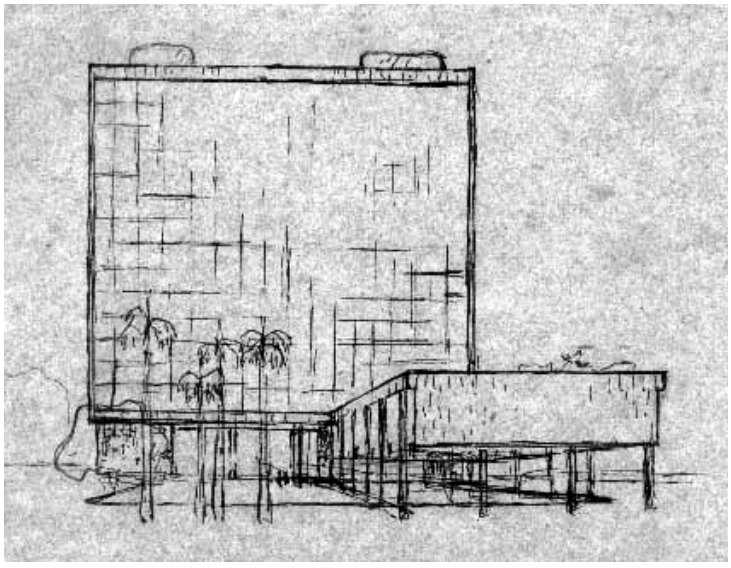


**Figura 178:** *croquis* de Lúcio Costa elaborado após a conclusão das obras do MESP.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.133.



**Figura 179:** vista da maquete do MESP, apresentada na Exposição do Estado Novo, em 1938, vendo-se a fachada envidraçada a deixar desnuda a estrutura do interior do prédio.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.132.

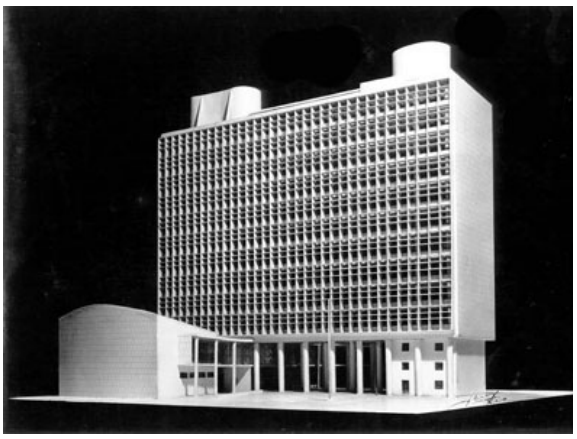


**Figura 180:** vista da maquete do MESP. A fachada protegida do sol, por *brise-soleils*.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.132.



**Figura 181:** o edifício do MESP, em conclusão de obras.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.134.



**Figura 182:** a esquadria metálica que sustenta o pano envidraçado da fachada. Transparência, luminosidade e arejamento a equilibrar a qualidade do espaço urbano e a funcionalidade do edifício.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.134.

Após a partida do mestre francês, a equipe brasileira finalizou um projeto para ser edificado no local definido desde o início, uma quadra exígua situada atrás dos novos ministérios do trabalho e da fazenda. Foram mais de oito anos de obras até a conclusão e inauguração da nova sede do MESP, em 1945, período em que se desenhou e se instaurou um projeto de arquitetura brasileira pelo mesmo grupo de arquitetos que, ao mesmo tempo, também se desenhava, em seus contornos, linhas e personalidades. Projeto exemplar. Modelo da nova arquitetura que se propalava pelo mundo todo... novo horizonte. A planta livre, dos pavimentos sobrepostos, sem

paredes, respondia aos requisitos contemporâneos de ambientes flexíveis, para o trabalho, onde os funcionários se instalariam, em estações de trabalhos, em salas definidas por paredes divisórias, leves, cambiáveis, de vidro, visíveis – controláveis. Espaço fluído, coletivo. Externamente, a população poderia ver e apreciar a movimentação dos funcionários, em seus afazeres e tarefas cotidianas. Internamente, as pessoas teriam a cidade como paisagem presente, colada nas paredes de vidro. A cidade, por outro lado, permearia o edifício, transitaria livremente por ele, sob ele, com ele. Se realizava o ideal corbusiano da unidade entre arquitetura e urbanismo – desenhar o edifício era, também, desenhar a cidade. Sem dúvida, era uma nova arquitetura que se construía, exemplar.

Contudo, no plano político brasileiro, ditatorial, essa arquitetura era quase uma anomalia, uma concessão, talvez, aos modernistas que comandavam a educação e a cultura nacional. Modernismo cultural que, muita vez, se investiu conservadora, se vinculou à ordem católica, se manteve à sombra moral de forças subjacentes. A progressista e noviça Universidade do Distrito Federal, que abrigava um contingente intelectual comprometido com a liberdade, de ação, de pensamento, sucumbiu diante dessas instâncias, superiores e magnânimas que, de algum modo, impunham-se. Criou-se a Universidade do Brasil, pela fusão da noviça moribunda e da Universidade do Rio de Janeiro. Uma nova instituição de ensino extremamente importante para a consolidação do projeto político educacional de Vargas. Concomitante ao prédio do MESP se articulava a construção da cidade universitária – um marco para a gestão de Capanema; uma grande intervenção educacional, urbanística e arquitetural, de ampla visibilidade.

Tal importância e magnitude da obra levaram Capanema a cogitar arquitetos de nomeada internacional para a elaboração do plano urbanístico e dos projetos dos inúmeros edifícios necessários ao pleno funcionamento da instituição universitária, pretensamente, modelar. Dois nomes se sobressaíram, por suas realizações contemporâneas, para assumir a empreita – o alemão Werner March e o italiano Marcello Piacentini. Tudo leva a crer que a escolha do italiano se deu, principalmente, por fatores políticos. Para convidá-lo foi acionada a embaixada brasileira em Roma; reticente em aceitar o trabalho, foi necessária uma articulação diplomática e o comprometimento dos governos italiano e brasileiro para que, finalmente, o arquiteto se dispusesse a visitar o Rio de Janeiro. Veio em agosto de 1935 e permaneceu na cidade por poucos dias; tempo suficiente para conhecer o local definido ao projeto – os terrenos da Praia Vermelha, e iniciar os primeiros estudos.

Anteriormente, havia sido estabelecida uma comissão de professores da Universidade do Rio de Janeiro com a finalidade de coordenar o planejamento da nova universidade que, institucionalmente, se desenhava e da sua cidade universitária. Desta comissão se destacaram alguns membros para a composição do "Escritório do Plano da Cidade Universitária". A instituição, neste período, era dominada pela intelectualidade católica e, seus principais líderes mantinham notável ingerência sobre o ministro e os assuntos de educação do ministério. De fundamentação conservadora e católica, eram eles que davam o tom das principais decisões na universidade. Contudo, o convite ao italiano teve pleno apoio e interesse de

Capanema e mereceu sua defesa quando as organizações profissionais de engenheiros e arquitetos se manifestaram, fortemente, contrários à contratação ilegal de um profissional estrangeiro para desenvolver projetos no país. Lógico é pensar que tal reação se promovia devido à relevância da obra e que, por isso, tenha suscitado certo alvoroço público. O ministro contornou a situação divulgando, oficialmente, que a presença do arquiteto italiano era imprescindível, como consultor experiente, a uma comissão de profissionais brasileiros quem, efetivamente, desenvolveria os planos e projetos. Assim, acuado, foi obrigado a constituir tal comissão de engenheiros e arquitetos nacionais, indicados pelas instituições de classe. Ficou assim constituída: arquitetos Ângelo Brunhs e Firmino Saldanha indicados pelo Instituto Central de Arquitetos (ICA), eng. Paulo Fragoso nomeado pelo Sindicato Nacional de Engenheiros (SNE), arq. Lúcio Costa indicado pelas duas organizações, e eng. Washington Azevedo, pelo Centro de Engenharia.

Prontamente, Lúcio Costa tomou a dianteira na liderança do grupo, por seu relacionamento já, neste momento, bastante próximo com os modernistas do MESP, quando na mesma época, se desenrolava o concurso de projetos para a nova sede do ministério. Tramas paralelas implexas. O grupo que somente deveria assessorar Piacentini passou, autonomamente, a planear nova proposta. Seduzido pelas formulações corbusianas, Costa sugeriu nova localização para a obra – ao longo da Lagoa Rodrigo de Freitas, entre o mar e as elevações, e sobre as suas águas. Em carta a Corbusier, o arquiteto brasileiro relatava suas idéias:

> Ontem propus ao ministro Capanema: ao invés de construir a universidade no terreno escolhido, edificá-la, pura e simplesmente, sobre a água – como uma verdadeira cidade lacustre, na Lagoa Rodrigo de Freitas, de que talvez você ainda se lembre. Ele olhou-me apreensivo: 'na água...' É que as idéias muito puras – isto é, sem ligação com a terra das soluções usuais – e muito precisas, tem o dom de escandalizar todo mundo. Você o sabe melhor que nós. Expliquei-lhe, mais uma vez, seus projetos de urbanização contemporânea, mostrando que seria a coisa mais fácil do mundo colocar tudo isso sobre a água, onde os *pilotis* e viadutos estariam completamente à vontade, e também que os imensos jardins, nas coberturas dos prédios protegidos do sol por grandes marquises, serviriam maravilhosamente para passeios nos intervalos das aulas, que faríamos, para o lazer dos estudantes e em contraste com a pureza da arquitetura, ilhas, onde a exuberância da vegetação tropical poderia espalhar-se livremente – tudo ligado por viadutos e pontes e naturalmente delimitado pelas bordas da lagoa, além do quadro magnífico das montanhas, do céu, do sol, das águas, – enfim, algo de único no mundo e com uma potencialidade digna de você.[7]

Havia, nessa carta de quem fora apresentado a pouco ao arquiteto francês, por amigo comum a ambos e, ainda sem conhecê-lo pessoalmente, o esforço para a efetivação de uma intimidade infundida pela boa impressão, de um discípulo que acolhera abertamente às idéias do mestre ostentando pleno conhecimento e fecunda aplicação. Costa propunha algo inusitado, um campus universitário lacustre, sobre *pilotis*, de estruturas arquitetônicas independentes e de superestruturas rodoviárias promovendo a tão ensejada conexão urbanística. Mas, principalmente, apregoava sua substância característica fundamentada na paisagem, exuberante e proeminente, tropical, brasileira. Começara, aqui, a vislumbrar uma justificativa nacional

[7] *Apud*, CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.186.

para a arquitetura modernista imberbe, por contraste, por antonímia, das formas arquiteturais, puras e precisas, cingidas pela tropicalidade anfibológica da paisagem carioca.

Simultaneamente, Costa consolidava sua liderança na comissão de profissionais e difundia, insistentemente, as idéias avançadas e modernas de Corbusier, junto ao ministro Capanema e seus assessores. Conquistava a confiança oficial. Conseguia reverter o resultado do concurso da nova sede do MESP. Convencia, finalmente, o ministro da necessidade da contratação do arquiteto francês para elaborar outra proposta, paralela e eletiva, ao projeto de Piacentini para a cidade universitária. No caminho inverso, a comissão de professores da Universidade do Rio de Janeiro, definira nova área para a implantação do novo *campus*, junto à Quinta da Boa Vista e ao Morro do Telégrafo – uma ampla e bem localizada área de terrenos públicos cortada pela ferrovia – e, vetava, terminantemente, a proposta de Lúcio Costa e da comissão de profissionais. Por sua vez, Marcello Piacentini se mostrava insatisfeito e contrariado com as indefinições do ministro e, sobretudo, com a contratação de Le Corbusier, protelando e retardando a apresentação de sua proposta.[8]

Assim, chegava Corbusier, em junho de 1936, contratado para um ciclo de palestras, a fim de dissimular seu verdadeiro propósito, de desenvolver novos estudos para os projetos do MESP e da cidade universitária, devido à pressão das organizações classistas. Instalou-se com uma nova equipe de arquitetos brasileiros, formada pelos amigos próximos de Lúcio Costa que, definitivamente, instalava-se no ministério, a princípio como coordenador dos projetos e, em seguida, como assessor técnico do SPHAN, neste momento, em estudos para seu estabelecimento.

Durante o mês de trabalho no Rio de Janeiro, Corbusier atuou como verdadeiro mestre para os arquitetos do grupo de Costa. Oscar Niemeyer, recém-formado, atuava como desenhista do arquiteto francês; exercia a função de um assessor direto, sempre a tiracolo do mestre. O trabalho foi intenso: estudava-se o novo local definido pelos professores, suas potencialidades, seus atributos e sua paisagem; examinavam-se as propostas para estruturação da nova instituição universitária, seu organograma, sua gênese, e se intentava organizá-la espacialmente – arquitetônica e urbanisticamente. Ao mesmo tempo, rechaçava o projeto desenvolvido por Costa e amigos para o prédio do MESP e estudava outro local, outra forma, outra concepção arquitetural e urbana. Corbusier projetava, ensinava, difundia um novo horizonte artístico, vigoroso. Os arquitetos cariocas o divisavam.

Le Corbusier retornou à França e a equipe de Costa finalizou os desenhos do projeto da cidade universitária. Apresentado à comissão de professores em outubro de 1936 foi, severamente, repreendido. O arquiteto desenvolvera um projeto inovador para a época. Basicamente, se constituía de uma ampla área retangular, formada pelo cruzamento ortogonal dos eixos

[8] As principais informações referentes aos processos de elaboração dos projetos da cidade universitária se encontram em:
SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984, p.79-106.
CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.185-193.

rodoviários, cruzada em uma das extremidades pelo eixo ferroviário, sobre o qual uma grande laje de concreto armado o conectava às autopistas aéreas que compunham parte do eixo rodoviário interno, liberando o terreno para o livre trânsito de pedestres. As edificações se distribuíam, assim, por entre e ao longo dos eixos e se ligavam através de um conjunto intrincado de caminhos. O aspecto mais notável desse projeto era a diluição dos eixos na paisagem criada, sua vinculação à paisagem natural e a falta, inusitada, de único e hierárquico espaço centralizador.

Diante da negativa dos professores, Lúcio Costa se prontificou em reelaborar a proposta de Corbusier, junto com sua equipe. No início de 1937, apresentaram sua nova proposta à comissão de professores. Este projeto, antes que uma revisão, simplesmente, do anterior, de Corbusier, era outra proposição. A complexa relação entre eixos deu lugar à imposição de único eixo, extenso e centralizador, ao longo do qual se distribuíam os prédios departamentais e faculdades e com a função de ligar duas zonas específicas: o pórtico de acesso principal da universidade e a Praça da Reitoria, marco centralizador do conjunto urbanístico. Uma composição que lembra, e muito, a organização que se realizaria no projeto de Brasília. Contudo, definitivamente, a comissão reprovava o projeto, em março, e era extinta por Capanema, em outubro. Definira-se, assim, a elaboração do projeto final pelo famoso arquiteto italiano.

Capanema retomou, então, o contato com Piacentini que, contrariado e ressentido com as atitudes dos brasileiros, recomendou seu auxiliar em Roma, o arquiteto Vittorio Morpurgo, para dar continuidade ao seu projeto. Finalmente, em julho de 1938, o projeto final da cidade universitária da Universidade do Brasil foi entregue à embaixada brasileira em Roma – pranchas de desenhos e maquete. A concepção urbanística dos italianos era, fundamentalmente, baseada nos postulados do arquiteto austríaco oitocentista, Camillo Sitte (1843-1903). Propunham a formação de algumas praças fechadas, isto é, espaços abertos de escala reduzida rodeada em seus limites por edificações de aspecto homogêneo e pontuadas, simetricamente, por um prédio principal em destaque do conjunto. Todas, porém, centralizadas por uma praça nodal, de escala ampliada, categoricamente marcada pelo prédio da Reitoria. Decisivamente, uma composição clássica e conservadora, autoritária e hierárquica.

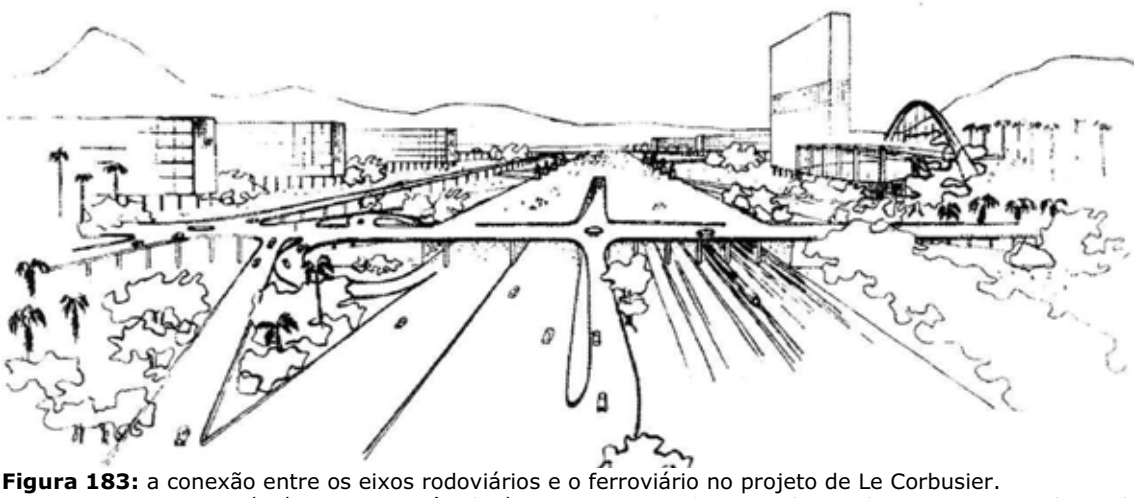


**Figura 183:** a conexão entre os eixos rodoviários e o ferroviário no projeto de Le Corbusier.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.265.

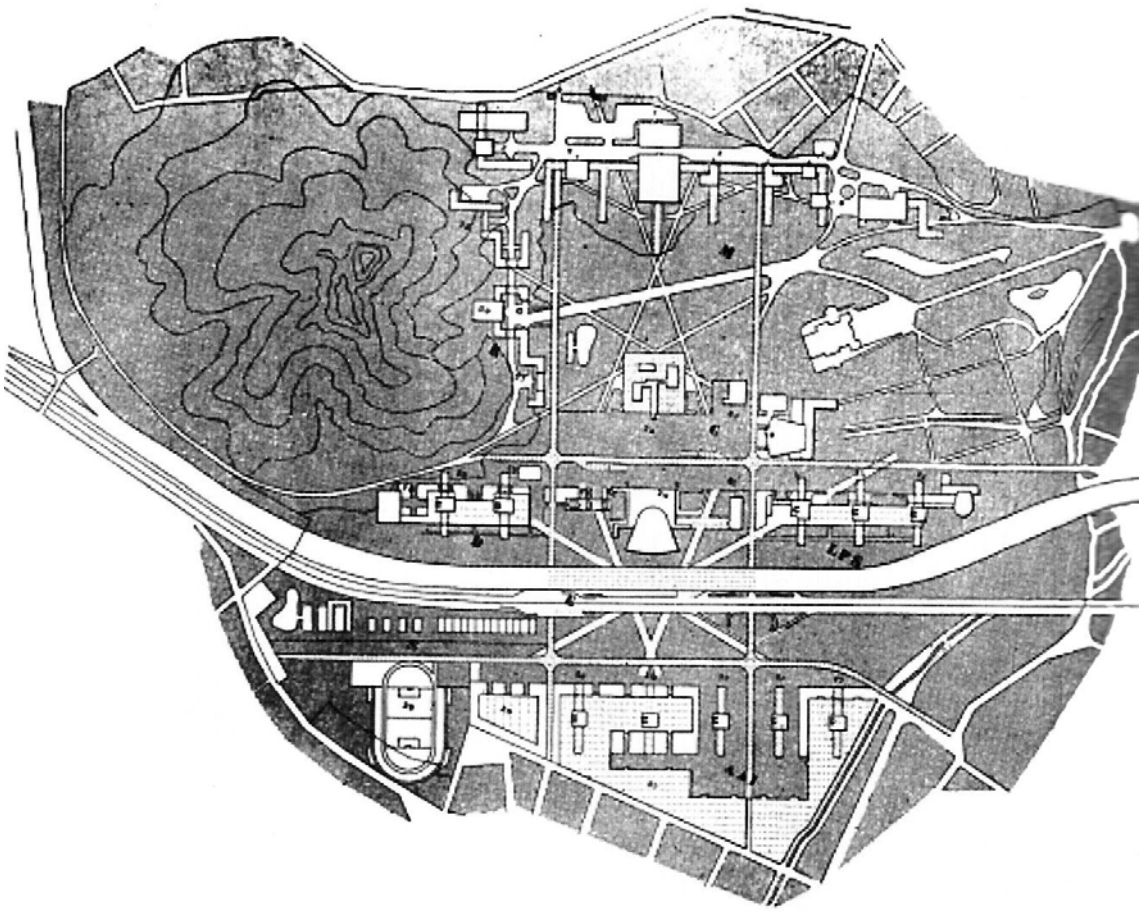


**Figura 184:** cidade universitária, projeto de Le Corbusier. Eixos rodoviários conectando os eixos edificados, perpassados pelo eixo ferroviário – centralidades difusas.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.265.

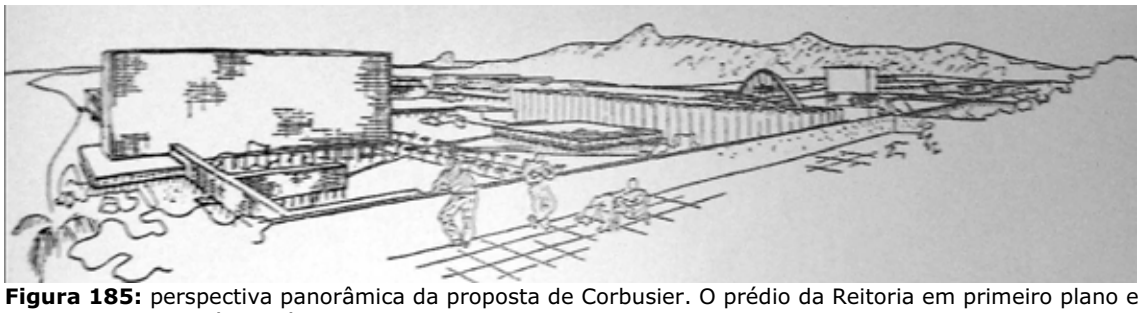


**Figura 185:** perspectiva panorâmica da proposta de Corbusier. O prédio da Reitoria em primeiro plano e as conexões rodoviárias aéreas.
Fonte: SILVA, Maristela Siolari. *Os periódicos de arquitetura e a formação da arquitetura moderna brasileira: tecnologia e habitação econômica (anos 1920 e 1930)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Carlos, EESC-USP, 2008, p.136.

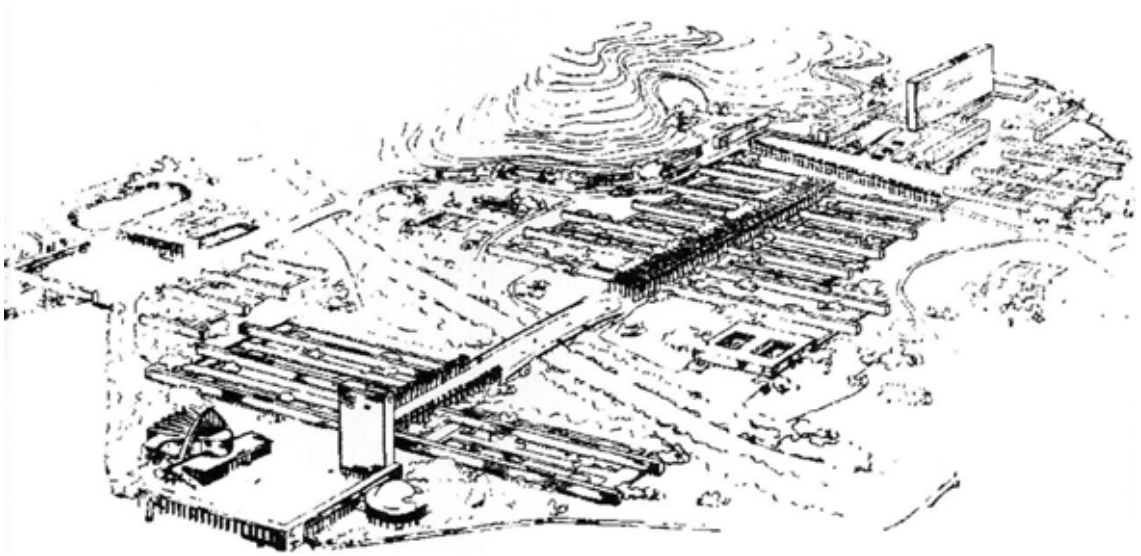


**Figura 186:** perspectiva panorâmica da proposta de Lúcio Costa e equipe. O Eixo monumental e a universidade apenas transpõem a ferrovia.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.270.

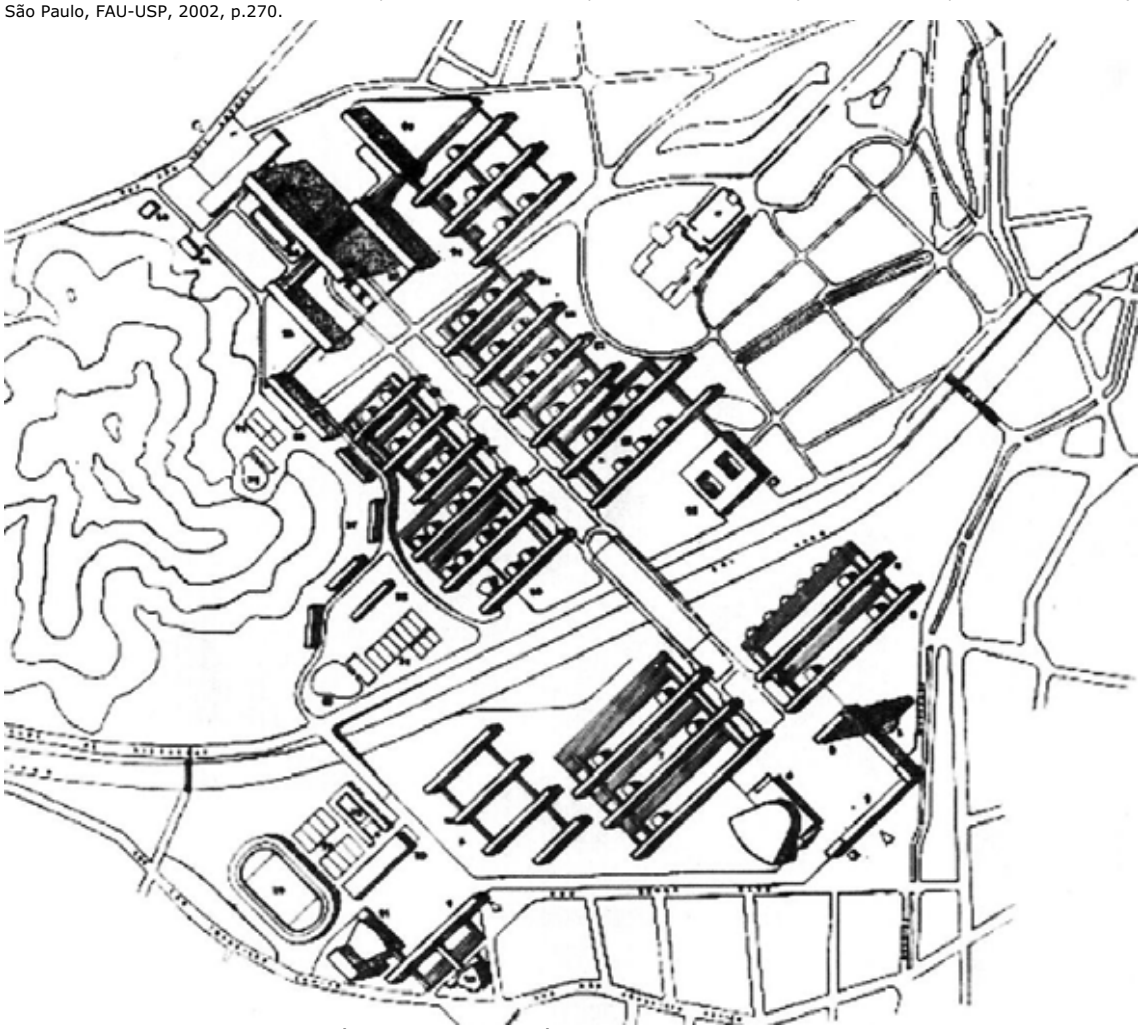


**Figura 187:** cidade universitária, projeto de Lúcio Costa e equipe. A reelaboração da proposta de Corbusier gerou outro projeto completamente distinto. A centralidade linear de um eixo monumental ligando a praça de acesso à Praça da Reitoria, ponto culminante do conjunto urbanístico.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.270.



**Figura 188:** "colunata" de palmeiras imperiais enfatizando o eixo monumental na proposta de Costa.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.269.

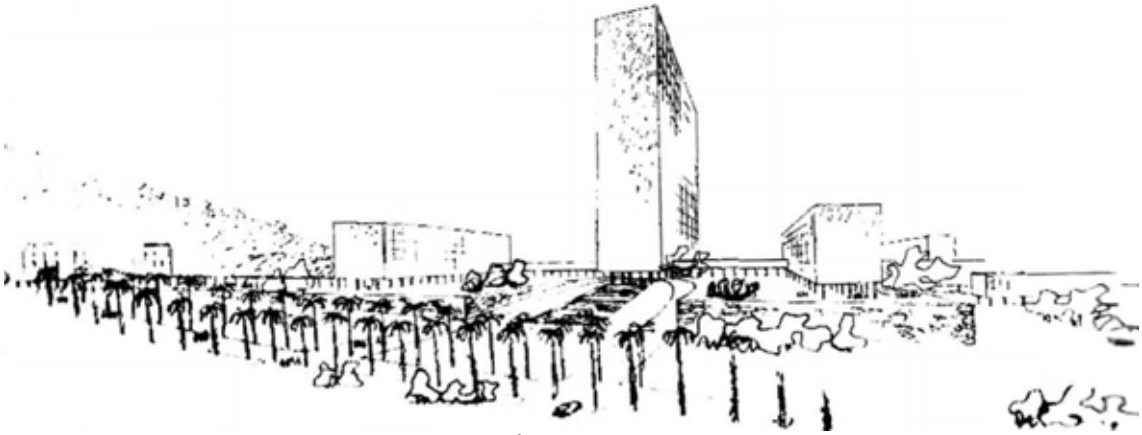


**Figura 189:** a Praça da Reitoria – projeto de Lúcio Costa.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.269.

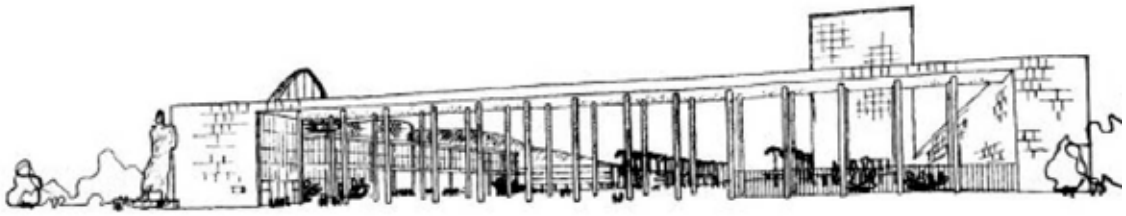


**Figura 190:** o pórtico de acesso à cidade universitária – projeto de Lúcio Costa. O limite impõe uma nítida separação entre a cidade e a universidade.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.268.



**Figura 191:** a praça de acesso marcada pelo grande auditório, inspirado em Corbusier. Ao fundo, no topo, a Praça da Reitoria – prelúdio de Brasília.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.268.

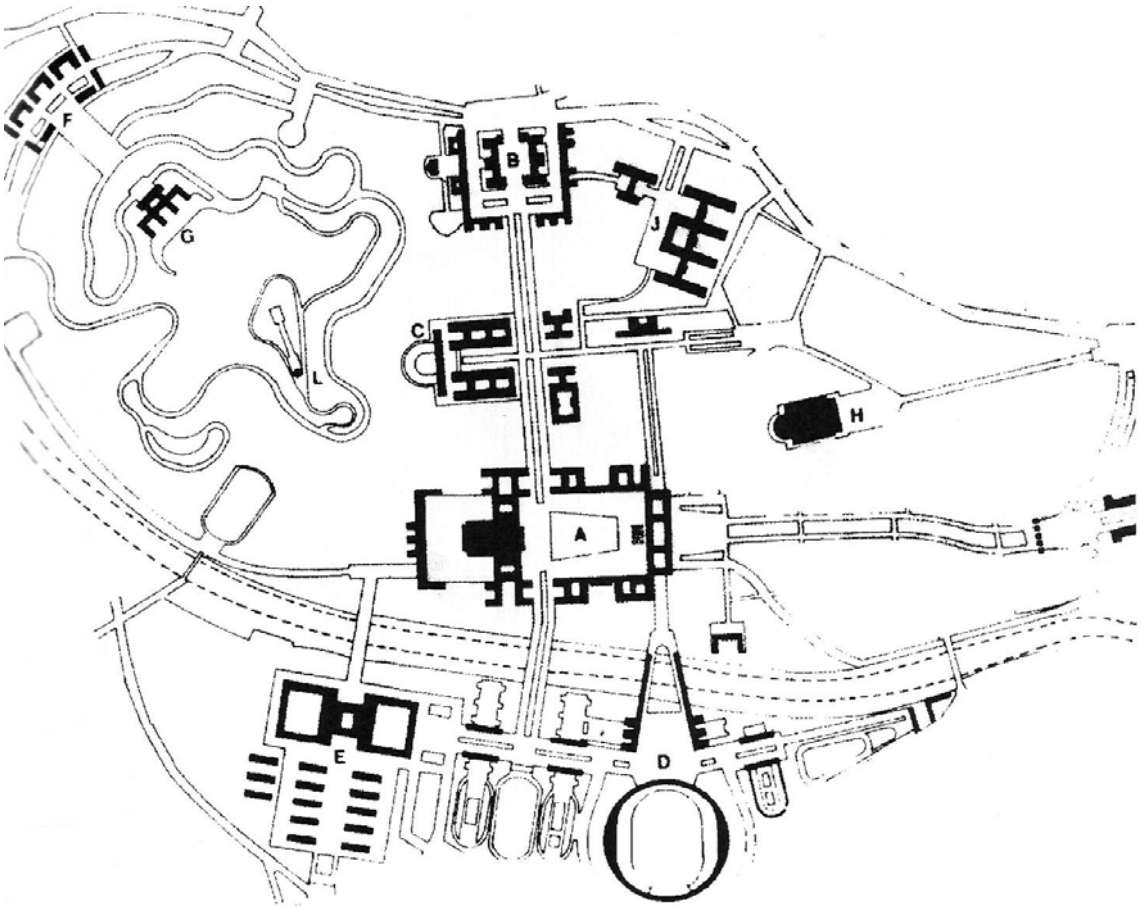



**Figura 192:** cidade universitária, projeto de Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo. Praças sitteanas pouco conectadas, centralizadas pela Praça da Reitoria, ampla e situada em local plano, próximo à ferrovia.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002, p.264.



**Figura 193:** maquete da Praça da Reitora do projeto de Piacentini-Morpurgo. Limitações arquiteturais homogêneas a fim de colocar em evidência o pórtico e a volumetria destacada do prédio da Reitoria – composição clássica, sitteana e racionalista.
Fonte: SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984, p.94.

Ainda em 1940 nada se resolvera sobre a construção da cidade universitária que ficou pendente até a década de 1950, quando começou a ser implantada em nova localização, na Ilha do Fundão. Contudo, os três projetos elaborados para a Universidade do Brasil foram representativos de forças diferenciadas em conflito pelo poder, ou pela dominância, fosse no campo da educação, fosse no da arquitetura. Grupos e concepções colidentes, aparentemente, sem vitoriosos. Mas é impossível negar que, dentre eles, se implantara, definitivamente, nos orbes governamentais, o arquiteto Lúcio Costa. Conquistara, nesse período, a plena confiança dos amigos modernistas do ministério; se aproximara de Gustavo Capanema e do grupo político mineiro; constituíra um grupo de amigos arquitetos que, como observou Lauro Cavalcanti[9], se unira por laços familiares, e por suas origens tradicionais, pelo peso dos sobrenomes e pelas posições hierárquicas de antepassados e padrinhos. Um grupo sólido, unido e excludente. Quando se preteriu o projeto de Gérson Pompeu Pinheiro, terceiro colocado no concurso para a sede do MESP, declaradamente modernista, se desvalia consigo tantos outros, arquitetos jovens ou maduros que, como Costa, ou mesmo antes dele, abraçaram e acolheram os ideais renovadores de Le Corbusier e de Walter Gropius, de uma arquitetura racional, sincera e despida do arcabouço eclético. Não foram poucos os arquitetos impedidos de partilhar das conquistas de Costa e seu grupo. Ainda está por se fazer um estudo aprofundado deste contingente profissional que desenvolveu um modernismo tão consistente quanto o do grupo hegemônico, mas que se manteve, de certo modo, ausente dos círculos oficiais e distante do reconhecimento público.

Todavia, restava ainda solto, e meio perdido entre as lacunas do discurso estético de Lúcio Costa e o clamor de uma arte brasileira, pelos modernistas da geração pioneira, o liame nacional da arquitetura nova, demasiadamente, universalista – no dizer de Mário de Andrade, neutra e sem caráter[10]. Ele mesmo já antevia alguns elos possíveis e cabíveis aos fundamentos estéticos dessa arquitetura de índole geral; seu jovem assessor engenheirando, Luiz Saia, seguia a trilha do mestre e colocava as suas próprias inquietações que, posteriormente, engendrariam para si uma idéia outra de arquitetura brasileira. Uma construção de bases distintas dessa, em vias de elaboração narrativa, por Costa. O seu processo de aprendizado dos novos ditames arquiteturais tem ampla relação com o período intenso vivido pelo arquiteto, nestes anos de 1935 a 1939, quando se definiu, de um lado, sua liderança intelectual e, de outro, seu projeto de modernismo brasileiro na arquitetura. Vejamos.

Houve três episódios profissionais consideráveis, neste processo iniciático de Lúcio Costa, sem os quais não é possível compreender a montagem dessa concepção: o descontentamento com o aleive do neocolonial, sua aproximação com as lideranças modernistas que o conduziram a direção da ENBA, e o contato com Warchavchik, levado por ele a lecionar na Belas-Artes e sua associação em escritório de projetos. Um desencadeamento de fatos que traz consigo a gênese da formação do pensamento arquitetural de Costa e que, por sua vez, se coloca como base ideológica do modernismo

[9] Cf. CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p.33-63.
[10] Cf. ANDRADE, Mário de. Exposição duma casa modernista (considerações). *Diário Nacional*, São Paulo, 05 abr. 1930.

propalado pelo chamado grupo por ele liderado. Indubitavelmente, o ponto-chave dessa construção narrativa se ratifica pela forte presença do arquiteto Gregori Warchavchik, ao lado de Lúcio Costa, na Escola e no escritório. O racionalismo e o purismo das obras do arquiteto ucraniano, radicado há muito, em São Paulo, e fundamentado, principalmente, nos postulados de Walter Gropius e que, já haviam impressionado a Le Corbusier quando de sua estada paulista, em 1929, também estimularam a produção projetual de Costa – por ele, se apresentou o modernismo arquitetural europeu, muito próximo e experimentado, senão ousado, pelo ucraniano. O novo professor que já inflamava as aulas dos alunos irrequietos, desde as conferências de Corbusier, no Rio de Janeiro, também em 1929, igualmente açularam o novo diretor, quando se lhe revelou uma possibilidade candente – uma arquitetura que calava mais intenso em sua incessante perquirição de uma racionalidade tradicional do *modus operandi* da arte colonial, no Brasil. De algum modo, isto respondia algumas de suas suspeitas sobre a inconsistência estética do estilo neocolonial e propugnava um caminho alternativo.

A leitura atenta de suas obras, projetos e textos, dessa fase, torna manifesto seu caráter ensaístico e experimental. Ao mesmo tempo, é possível divisar, de modo evidente, a construção de uma trajetória discursiva para a formação de um sentido de arquitetura, moderna e brasileira – a primeira, um compromisso estético, consigo mesmo, a segunda, a instigação de um clamor nacionalizante das artes, que tomara forma durante a década de 1920 e, agora, se tornara uma assertiva ética, uma injunção intelectual, tal qual missão, ainda mais, considerando o pleno envolvimento da intelectualidade brasileira, distintamente, modernista. Desse modo, Costa que se destacara, até então, como arquiteto neocolonial e, notadamente, como estudioso, severo e exemplar, da arquitetura pretérita das Minas Gerais, arte barroca plena de inquietações plásticas e incitações estéticas, infundiria então, pela oportunidade e pela razão, a concepção teórica de uma arquitetura moderna e brasileira, imperativa.

Um projeto para uma casa de campo, para o senhor Fábio Carneiro Mendonça, desenvolvido em 1930, parece ter sido o primeiro momento em que o arquiteto, insatisfeito com as "cópias" neocoloniais, começou, efetivamente, a perceber um vínculo, forte e vivaz, entre os modos de construir tradicionais e as modernas concepções de organização do espaço. Para ele, sua propositura talvez resolvesse um desalento que se deslocava da aparência formal e do aporte decorativo para o processo construtivo, ou seja, a relação intrínseca entre o uso das técnicas e dos materiais de construção, especialmente, a racionalidade inerente às arquiteturas tradicionais, de origem européia, africana e autóctone que grassavam o território nacional por ele estudado. Tempo onde a trama discursiva se dobrou sobre o espaço e a cultura nacionais, menos calcada nos estereótipos que nos procedimentos de feitura e no seu conhecimento. Neste projeto demonstrava pleno domínio técnico e teórico da arquitetura tradicional do Brasil. Concebeu um espaço racional e fluido, atento às demandas técnicas, de insolação e ventilação, às solicitações do lugar, da topografia, da paisagem e tornou o processo construtivo tradicional, das antigas casas mineiras, em atributo plástico e estético. A sala disposta no centro da casa, espaço de articulação entre os ambientes internos e externos, ligada à varanda, era forrada por uma tela de palha trançada,

configurando um plano de cobrimento levemente arqueado, refazendo uma forma típica da arquitetura colonial mineira. Um biombo de madeira escondia o acesso aos dormitórios, ligados à sala. A estrutura de pilares e vigas de madeira era cerrada por alvenaria de tijolos, sem função portante, como conexão explícita entre as formas antigas da arquitetura colonial portuguesa e a moderna técnica de estrutura independente do concreto armado. Aqui, Lúcio Costa fundia para si, suas inquietações e dúvidas que permeavam o passado e o presente da arquitetura no Brasil – um neocolonial "verdadeiro" – uma construção moderna tão sincera e pura quanto as pretéritas. Desenhava-se um caminho possível permitido, sobretudo, pela liberdade oferecida pelo ambiente rural.

No mesmo ano, o senhor Ernesto G. Fontes solicitou ao arquiteto a elaboração de um projeto para sua mansão, em estilo neocolonial. Costa o desenvolveu de maneira purista, mas monumental, tal qual uma residência campestre burguesa, ampla e isolada, no entanto, também com ares de moradia urbana, explicitada no uso característico dos muxarabiês nas janelas projetadas da fachada, como sacadas, as notórias treliças de madeira utilizadas, regularmente, durante séculos no Brasil, e que tinham a principal finalidade de preservar o interior das casas, de olhares alheios. Numa casa de morada completamente centrada em amplo lote, cercada de espessa vegetação, não se obrigava proteção alguma de curiosos externos e, neste caso, sua justificativa se resignava na premência da proteção ao sol intenso, dos trópicos – validação técnica para um elemento arquitetural de ordem social. Claro está que, nesta época, ainda se conjeturava sobre suas possíveis funções, de largo uso nas cidades coloniais portuguesas, mas a decisão e a fundamentação para o uso contemporâneo de tal elemento tradicional é também clara, e se convencionou tecnológica, assim como tantos outros, recortados do ambiente original das moradias coloniais e colados, com ou sem fundamento, nas construções modernas, que se tornavam modernistas, e brasileiras, talvez ainda, pela impregnação tradicionalista, ou historicista, de tais elementos típicos. Porém, dias depois, o próprio cliente solicitara a Costa novo projeto, desta vez, modernista. E o arquiteto começara, aqui, a se embrenhar pelas esferas artísticas vanguardistas – se deparava com novo universo estético que, de algum modo, responderia a seus anseios de uma racionalidade construtiva, mas ainda, forçosamente, universal. Sua nova proposta se aproximava muito das premissas propagandeadas por Corbusier e, desta vez, como noutras daí por diante, despidas do conteúdo tradicional, colonial – uma arquitetura internacional.

A associação com Gregory Warchavchik, entre 1931 e 1933, representou o estreitamento da proximidade com os modernistas e, notadamente, colocou diante de si, um professor extremamente metódico e disciplinado, reconhecido por Le Corbusier, representante sul americano nos CIAM, a instância máxima dos arquitetos vanguardistas da época, fórum de debates onde se traçava os futuros delineamentos do Movimento Modernista internacional. O próprio Lúcio Costa relatou este vínculo:

> 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 Penteado, conheci finalmente o "Gregório". Ele já estava então construindo uma residência no Rio para o Sr. Nordshield, na Rua Tonelero, e assim prontificou-se a passar um ou

> dois dias por semana aqui com vencimentos de um conto de réis. Fracassada a experiência em fins de 1931, depois do Salão de Belas Artes, que organizei com Manuel Bandeira, Cândido Portinari e Celso Antonio e do qual participaram Brecheret, Tarsila, Segall, Gobbis, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Ismael Nery, etc., formamos uma firma construtora (escritório no Edifício "A Noite", na Praça Mauá) com assessoramento jurídico de Prudente de Morais Neto e colaboração de Carlos Leão, ficando a parte comercial a cargo de Paulo, irmão do Gregório.[11]

Não há dúvida de que este foi um momento decisivo para o arquiteto – romper com o velho amigo e protetor, José Marianno Filho, em prol de um futuro promissor – ao lado dos modernistas, já plenamente inseridos e reconhecidos no cotidiano artístico e intelectual do país, que transitavam com facilidade pelas esferas governamentais. Ver à frente um campo aberto a novas possibilidades e experimentações, técnicas e estéticas. Perceber, objetivamente, a mudança de paradigmas que se processava e que, no campo da construção, seria dominado pela racionalidade e economia de meios e de recursos. Antever a indissociabilidade entre o discurso e a ação, determinante para a conquista e consolidação desses novos horizontes. Associar-se ao, então, já cognominado "primeiro arquiteto modernista do Brasil", apoiado e aclamado pela intelectualidade vanguardista, que já expandia seu trabalho para fora de São Paulo, tinha um forte significado para o arquiteto carioca e os trabalhos desenvolvidos em conjunto constituíram uma base, prática e teórica, de aprendizado de uma nova sintaxe arquitetural. Destes, se destaca a pequena vila operária da Gambôa, no Rio de Janeiro, construída por eles em 1932. Pequeno edifício de dois pavimentos de apartamentos com dois dormitórios, construído numa faixa estreita de terra, numa encosta, em bairro proletário. A composição de volumes cúbicos, justapostos e recortados, e uma passarela curva e esbelta para o acesso às unidades do pavimento superior, acompanhando o alinhamento da rua, o tornaram em símbolo dessa arquitetura nova e internacional, sem feições características quanto à origem ou naturalidade, mas que se fazia pela paisagem e a ela se justapunha, denunciava um provável efeito e sentido.

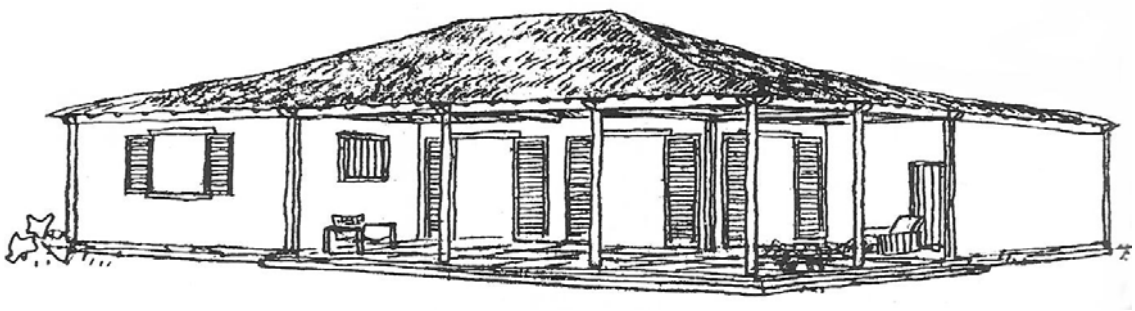


**Figura 194:** casa de campo para Fábio Carneiro de Mendonça, 1930. Estrutura de madeira e alvenaria, com varandas e telhado em quatro águas, coberta com telhas capa-e-canal – elementos da arquitetura rural mineira em composição contemporânea.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.52.

[11] COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.72.

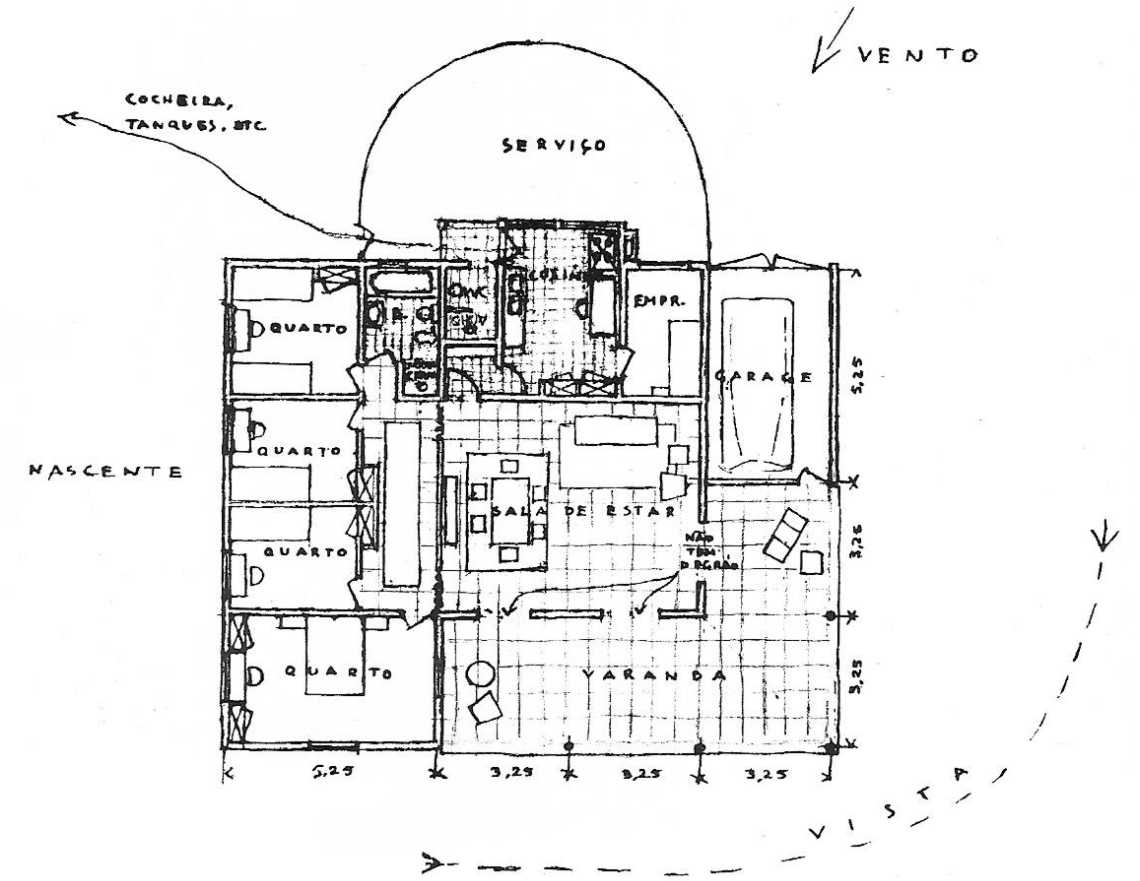



**Figura 195:** casa de campo para Fábio Carneiro de Mendonça, 1930. A sala de star articula todos os ambientes, internos e externos da moradia, como na arquitetura tradicional mineira.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.52.

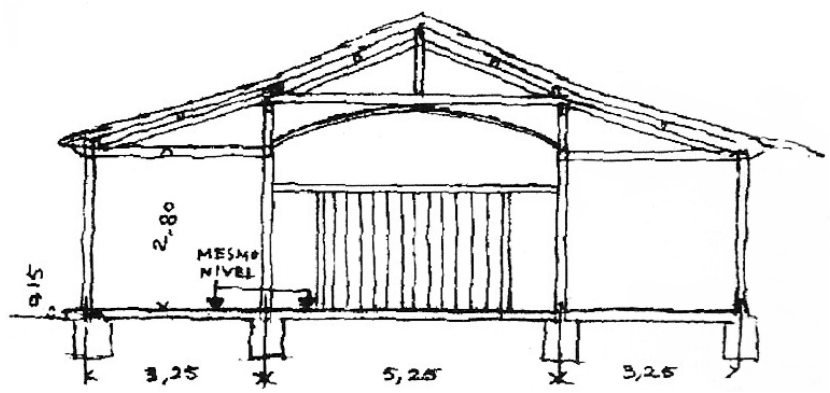



**Figura 196:** casa de campo para Fábio Carneiro de Mendonça, 1930. Corte transversal em que é possível observar a forração arqueada de palha trançada, da sala de estar.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.53.

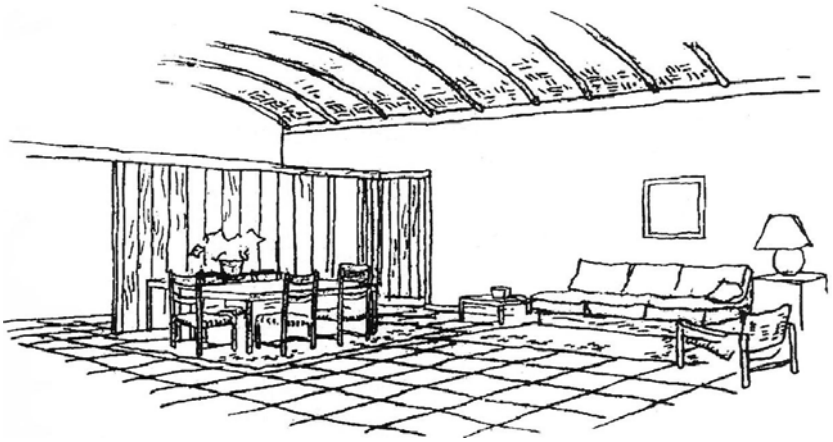


**Figura 197:** casa de campo para Fábio Carneiro de Mendonça, 1930. Perspectiva interna da sala de estar, onde se percebe o biombo divisório de madeira e o forro de palha.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.53.

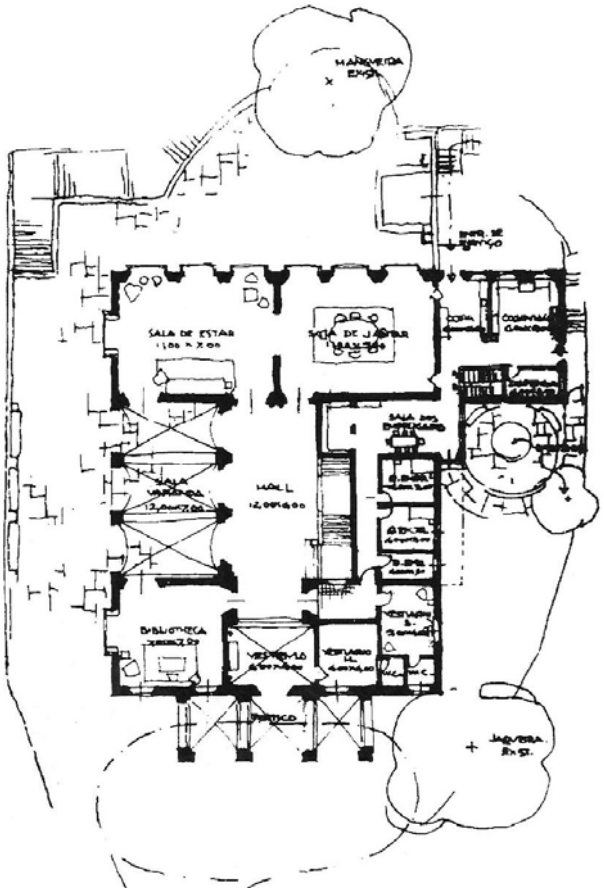



**Figura 198:** casa de Ernesto G. Fontes, versão neocolonial. Planta do pavimento térreo.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.55.

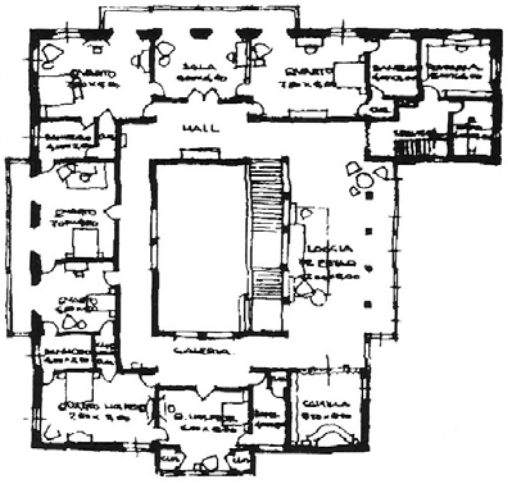



**Figura 199:** casa de Ernesto G. Fontes, versão neocolonial. Planta do pavimento superior.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.56.

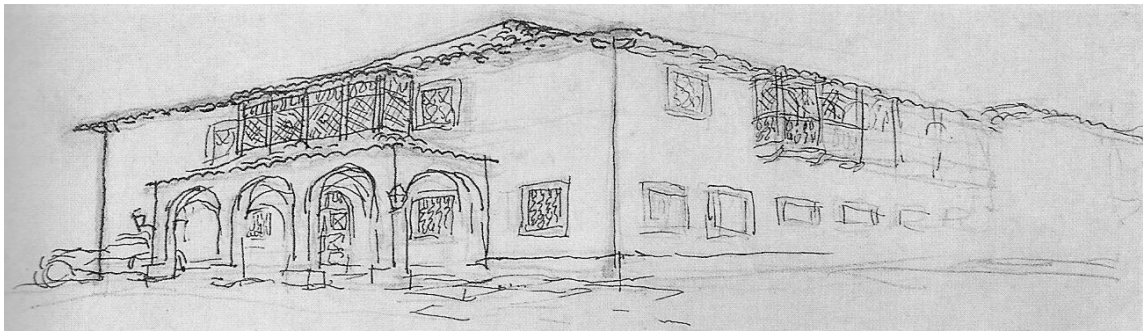


**Figura 200:** casa de Ernesto G. Fontes, versão neocolonial. *Croquis* perspectivado.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.57.

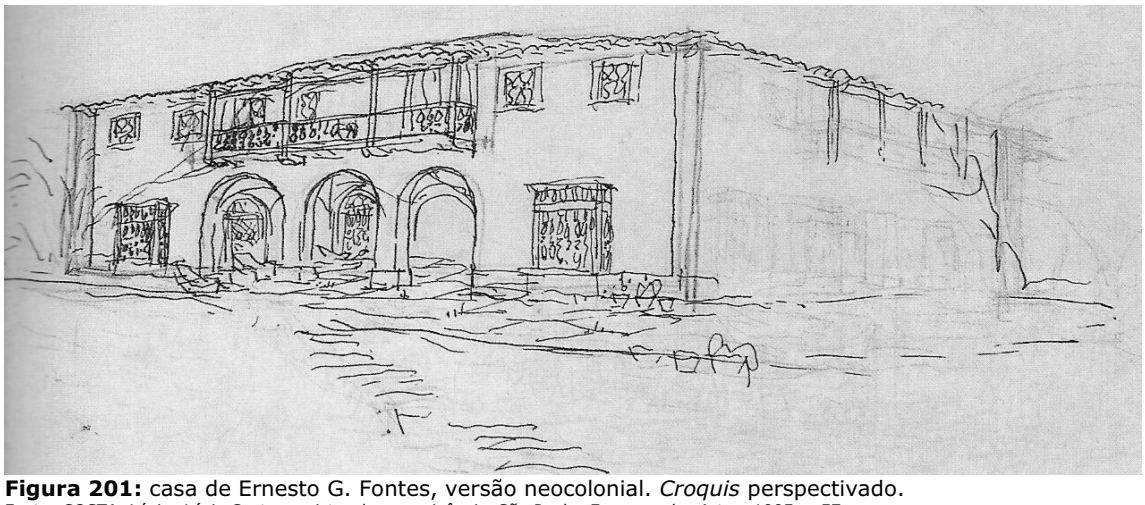


**Figura 201:** casa de Ernesto G. Fontes, versão neocolonial. *Croquis* perspectivado.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.57.

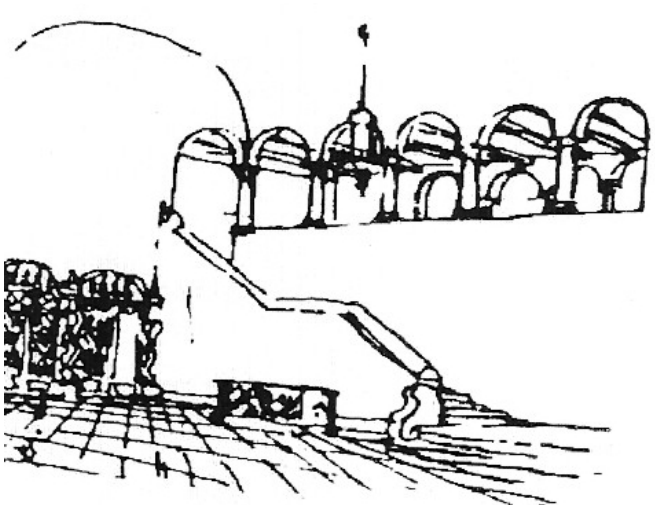


**Figura 202:** casa de Ernesto G. Fontes, versão neocolonial. *Croquis* do pátio interno coberto, onde se observa a escadaria de acesso ao pavimento superior.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.56.



**Figura 203:** casa de Ernesto G. Fontes, versão modernista. Perspectiva do exterior.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.60-61.

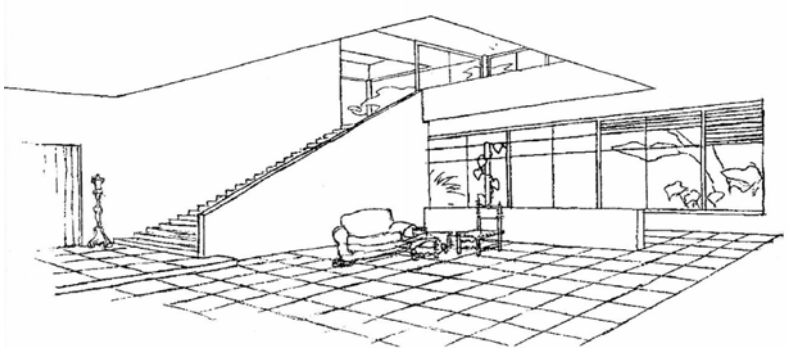


**Figura 204:** casa de Ernesto G. Fontes, versão modernista. Perspectiva do pátio interno coberto, onde se observa a escadaria de acesso ao pavimento superior.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 64.

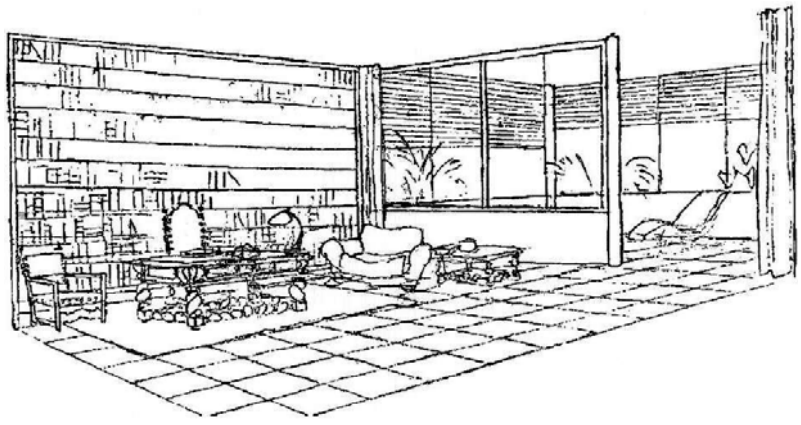


**Figura 205:** casa de Ernesto G. Fontes, versão modernista. Perspectiva da biblioteca.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 64.

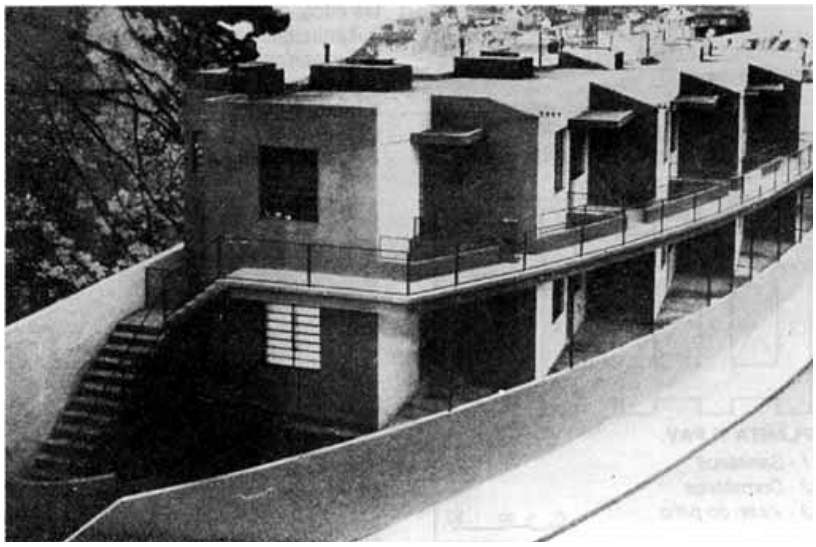


**Figura 206:** vila operária da Gambôa, projeto elaborado por Lúcio Costa em conjunto com Gregory Warchavchik.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 74.

Num artigo publicado em 1931, sobre o ensino da arquitetura, Costa, como alguém que descobrira a pouco os encantos de uma nova linguagem artística, afilada com o seu tempo e suas transformações, bradava entre o tom insurreto de quem sofria fortes pressões na ENBA e aquele que se dispunha a compreender a novidade ensejada, a sistematizando:

> A vida e todo o mundo, tanto sob o ponto de vista material quanto moral, sofreu transformações mais radicais nestes últimos 30 anos do que nos três séculos que se seguiram ao descobrimento do Brasil. As afinidades que temos com 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 cotidianos, difere muito mais da de nossos pais do que a destes diferia da dos seus tataravós. E essa mudança brusca de hábitos, costumes, idéias 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 o pode deixar de acusar, "simplificando-se".
>
> A questão social nunca esteve tão em evidência. As diferentes classes tendem a uma aproximação cada vez mais marcada. Quase todo o mundo toma banho, a roupa do rico difere da do pobre pela qualidade e acabamento, não em suas linhas essenciais. Acusa-o a arquitetura, "uniformizando-se".
>
> Por fim (único ponto em que as periódicas divagações do Sr. Marianno se justificam) embora os extraordinários aperfeiçoamentos 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.
>
> [...] Todo verdadeiro estilo é uma estandardização, 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.[12]

[12] COSTA, Lúcio. Uma escola viva de Belas Artes. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1931. In, XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini / ABEA / Fundação Vilanova Artigas, 1987, p.49-50.

Brigado com Marianno, o texto também servia para refutá-lo. E nada melhor nessa época de ciência que acusá-lo "diletante", alguém a divagar sem ciência, distinto do moderno e irrefutável método de conhecimento, com ciência. Sistematizar e analisar se tornaram palavras e ações de ordem, no campo da crítica de arte. E para tal, Costa se mostrava muito bem instrumentalizado – garoto, criado na Europa, aluno de excelentes escolas, jovem erudito, versado sobre arquitetura e, notoriamente, arquiteto sabedor da tradição construtiva nacional. De origem burguesa e aristocrática, o arquiteto se aviava o homem certo para instituir e fundamentar os preceitos modernos de uma arquitetura afinada com o tempo e o lugar. Neste caso, o tempo impunha os fatores sociais e econômicos da universalidade, da simplicidade e da uniformidade. Do mesmo modo, o lugar definia, mesologicamente, o caráter notável e distintivo atribuído às técnicas e sua acomodação com o clima, o relevo, a paisagem. Antes que atributos culturais, tais elementos prefiguravam-se enquanto requisitos técnicos, aos quais o trabalho do novo arquiteto, com base na tecnologia e na ciência, deveria, substancialmente, atender. Reproduzia, assim, as palavras combativas de Corbusier, já proferidas há pelo menos duas décadas. Desse discurso passava distante o lugar, a região, a nação, culturalmente entendidos. Os exercícios projetuais de Costa, desta época, as chamadas "casas sem dono", pois apenas estudos, configuraram sua prática – o universal, o simples e o uniforme – que se constituiria em "grande estilo" por excelência.

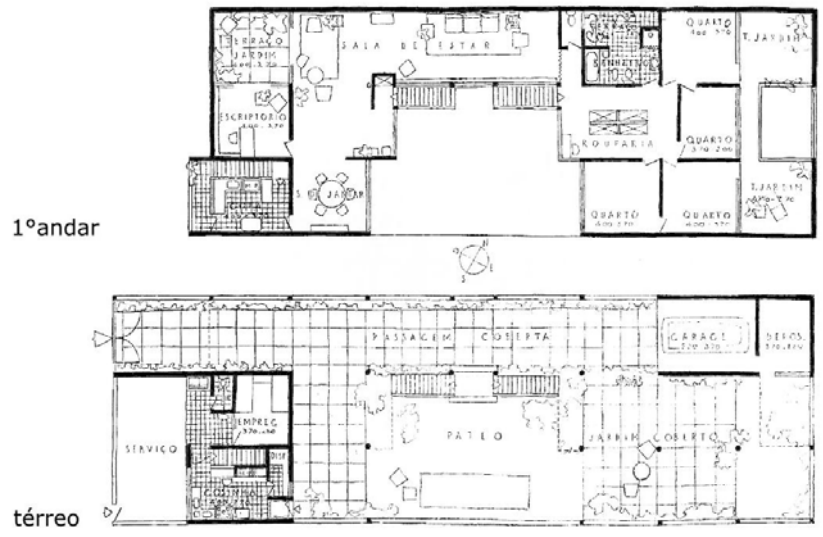



**Figura 207:** casas sem dono, 1932. Conjunto de estudos elaborados por Lúcio Costa como experimentação de uma arquitetura de linguagem modernista.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 88.

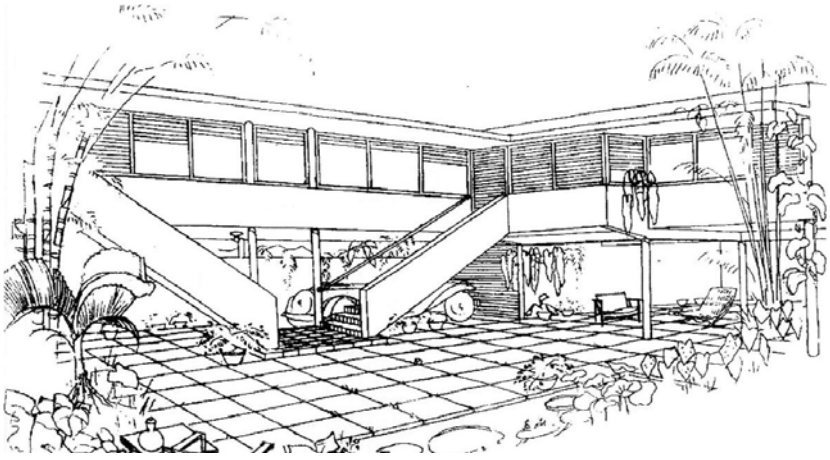


**Figura 208:** casas sem dono, 1932. Perspectiva do pátio interno descoberto, com o pavimento térreo liberado pelo uso dos *pilotis*.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 89.

Em 1934, o escritório de Lúcio Costa participou de um concurso para a elaboração de um projeto arquitetônico e urbanístico para a implantação de uma vila operária da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, a ser construída no município de Sabará, nas Minas Gerais, chamada Vila Monlevade. Neste projeto não realizado se denota, incisivamente, o condicionante mesológico. O bairro destinado aos operários da indústria, situado em área rural, foi concebido como uma colônia de camponeses de fazenda de café: não havia ruas claramente delimitadas, as casas se distribuíam conforme a melhor posição azimutal possível e se acomodavam, languidamente, sobre o sítio. A praça central abrigava os equipamentos públicos e comunitários – a igreja, a escola, o cinema, o clube, o armazém – dispostos entorno a uma pequena represa. A estrutura dos edifícios era, basicamente, de concreto armado e o aspecto plástico era simples: paredes brancas, caiadas, e cobertura de telhados em uma ou duas águas. Todas as construções, entretanto, se elevavam sobre *pilotis*, liberando o espaço ao rés-do-chão e proporcionando livre acomodação dos prédios no terreno de relevo acidentado. No Memorial Justificativo do anteprojeto apresentado ao concurso, junto com os desenhos, Costa explicava suas propostas e assumia, decididamente, ao novo estilo:

> Quanto à planta dos demais edifícios – armazém, escola, clube, cinema, igreja – desnecessário se torna aqui apreciá-las: os desenhos dizem melhor; chamaremos apenas a atenção para a simplicidade e clareza de todas elas, qualidades que, logicamente, se refletem nos cortes e elevações. Embora atribuindo a cada edifício o caráter próprio à sua finalidade, procuramos manter, em todos, aquela unidade, aquele ar de família a que já nos temos referido e que, repetimos, caracteriza os verdadeiros estilos.[13]

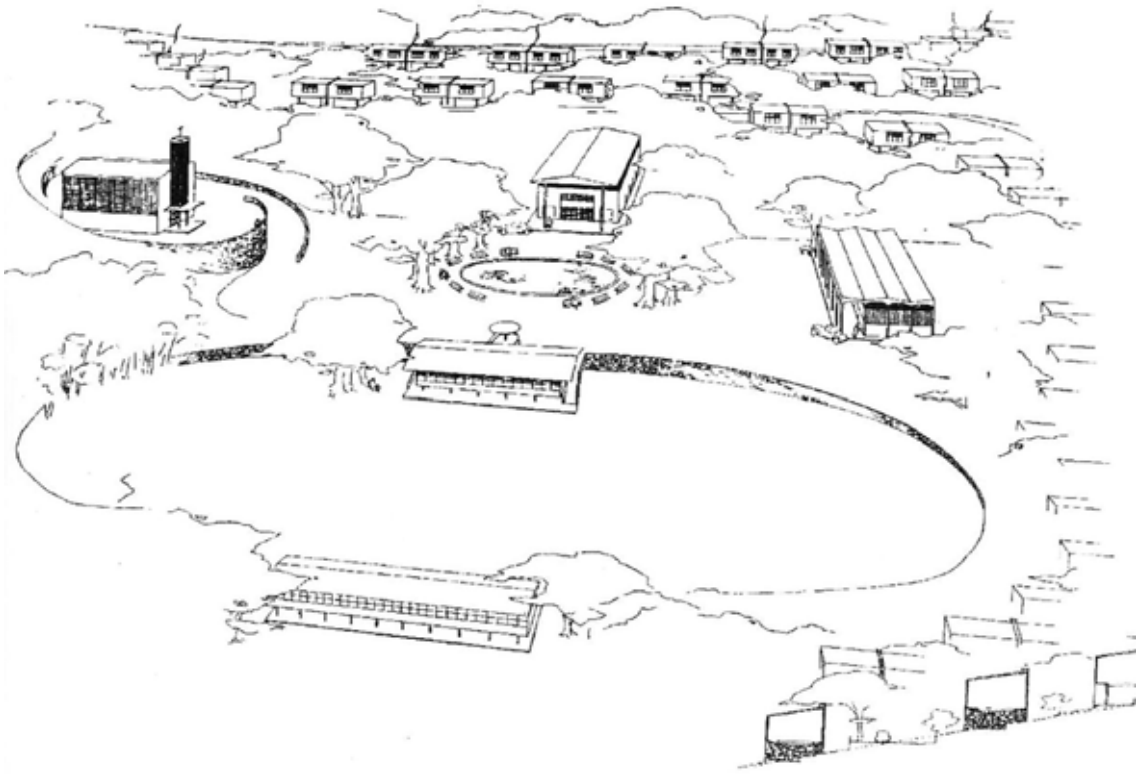


**Figura 209:** vila Monlevade, 1934. Perspectiva geral do conjunto urbano.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 98.

[13] COSTA, Lúcio. Memorial Justificativo do projeto Monlevade. In, COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p.94.

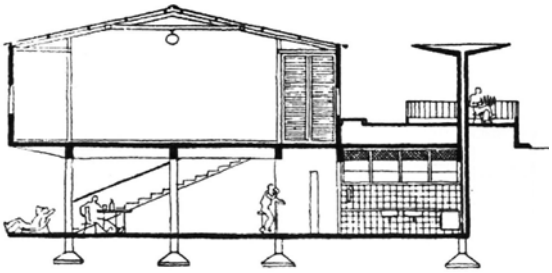


**Figura 210:** vila Monlevade, 1934. Corte transversal do Clube.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 95.

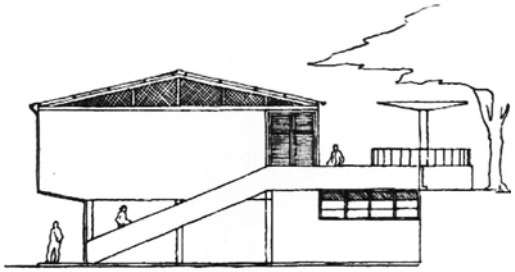


**Figura 211:** vila Monlevade, 1934. Elevação lateral do Clube.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 95.

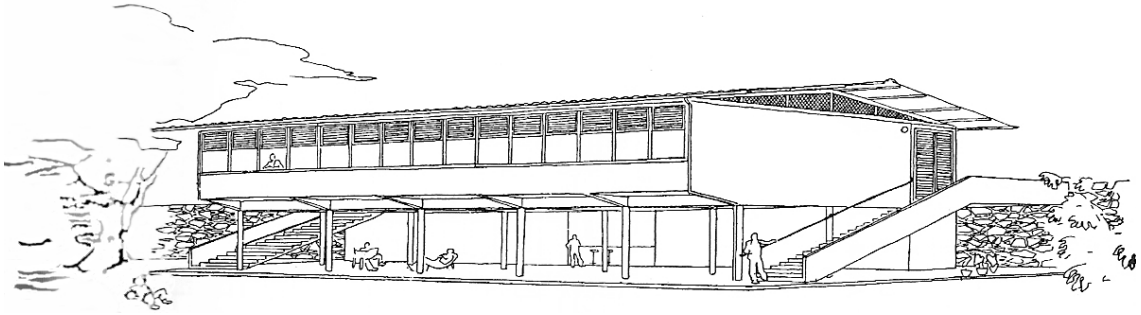


**Figura 212:** vila Monlevade, 1934. Perspectiva externa do Clube.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 95.



**Figura 213:** vila Monlevade, 1934. Perspectiva do Salão de Bailes.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 95.

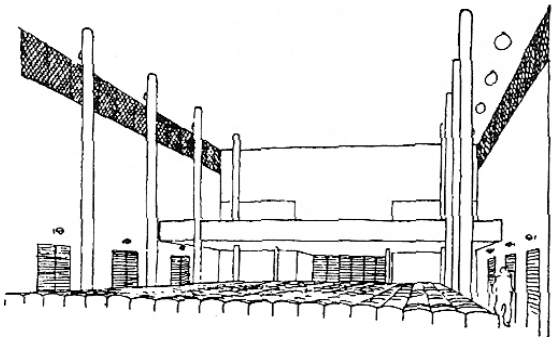


**Figura 214:** vila Monlevade, 1934. Cinema.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 97.

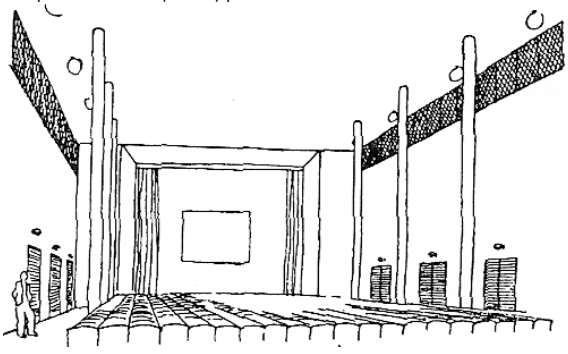


**Figura 215:** vila Monlevade, 1934. Cinema.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 97.

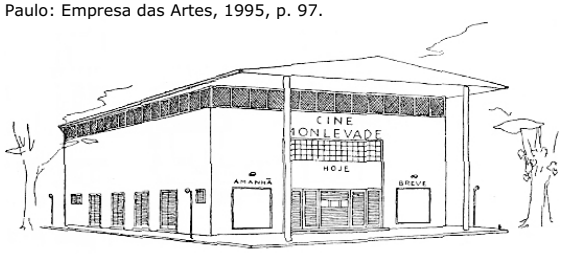



**Figura 216:** vila Monlevade, 1934. Perspectiva externa do Cinema.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 97.

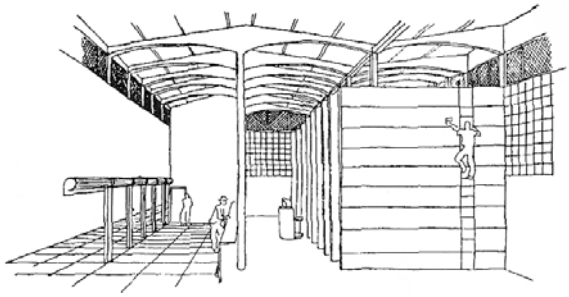


**Figura 217:** vila Monlevade, 1934. Perspectiva interna do Mercado.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 97.

Nas habitações operárias, algumas inovações: o banheiro junto à moradia que, neste caso, se colocava elevada do solo, por *pilotis*; as unidades foram agrupadas, duas a duas, dividindo uma única parede; o térreo livre seria ocupado como área de estar e serviço; e, a principal delas, as casas seriam construídas de pau-a-pique, sobre as lajes de concreto armado, e cobertas com telhas Eternit. O cimento, o ferro e as telhas de fibrocimento, nesta época, eram produtos fabricados fora do Brasil, assim, o custo de importação dificultava a plena difusão das novas tecnologias construtivas. E, mesmo assim, o arquiteto justificava seu uso:

> c) permite o emprego, acima da laje – livre, portanto, de qualquer umidade – de sistemas construtivos leves, econômicos e independentes da subestrutura, como, por exemplo – sem nenhum dos inconvenientes que sempre o condenaram – aquele que todo o Brasil rural conhece: o barro-armado (devidamente aperfeiçoado quanto à nitidez do acabamento, graças ao emprego de madeira 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, quiçá dos mais antigos, pois já era comum no Baixo Egito, e que tem, ainda, a vantagem de simplificar extraordinariamente a armação da cobertura, aliviada pelos pés-direitos da própria estrutura das paredes internas.[14]

Contudo, a mistura inusitada do concreto armado e da taipa-de-mão, denominada por ele, "barro-armado", soava peculiar, e de forte simbolismo. Talvez menos uma licença literária, pois era um projeto exeqüível, ou o recurso à tradição construtiva brasileira, como afirmaram alguns autores[15], fato é que há, indubitavelmente, uma clara referência ao ambiente rural, seja na simplicidade assumida de uma arquitetura, pretensamente, nova, estilo firme e consistente, seja na imprecisão da organização do espaço urbano, bucólico, e na concepção funcional dos espaços livres. Tudo tornado possível, ora pelo estilo, ora pela tecnologia. O barro-armado, neste caso, tem uma relação intrínseca com o aporte técnico de um processo construtivo, rural e geral, consagrado pelo uso, mas prenhe de aperfeiçoamentos e melhoramentos para seu pleno e amplo emprego contemporâneo. Liberado da umidade do solo, e elaborado com técnica aprimorada, o pau-a-pique se tornaria um sistema de construção apto a responder às novas demandas de racionalidade e economia da arquitetura moderna. A transposição apurada de uma velha técnica de modo a conferir-lhe um significado outro, íntegro e presente, tal como a versão livre dos elementos típicos do agenciamento do espaço rural, agrupados e compostos de forma a gerar um espaço urbano contemporâneo, reconfigurado para a vida operária. A simbiose entre os velhos sistemas aquilatados e as inovações técnicas permissíveis pela industrialização e, flagrantemente, neste caso das moradias operárias, o novo sustentando o velho renovado, pelo estilo, pela tecnologia – condição emblemática para o projeto modernista que se pretendia, e se desenhava, daí adiante.

---

[14] Idem, p.92.

[15] A idéia de recurso literário, discursivo, foi desenvolvida por: MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa, 1924-1952*. Dissertação (Mestrado em História), São Paulo, FFLCH-USP, 1987.
Ou ainda, o diálogo entre a tradição construtiva brasileira e a modernidade na proposta arquitetônica e urbanística da Vila Monlevade é defendida por: CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna.* Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002.




**Figura 218:** vila Monlevade, 1934. Unidades habitacionais geminadas. Planta do pavimento térreo.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 93.

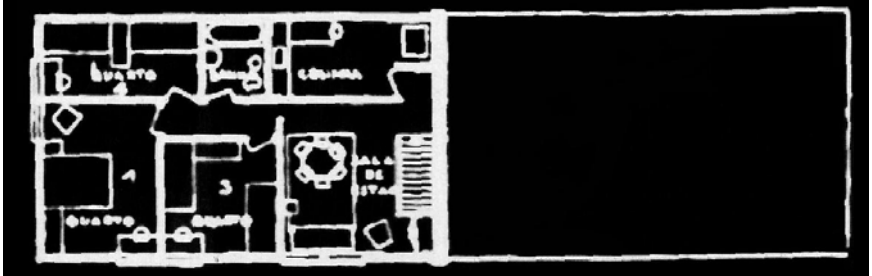



**Figura 219:** vila Monlevade, 1934. Unidades habitacionais geminadas. Planta do pavimento superior.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 93.

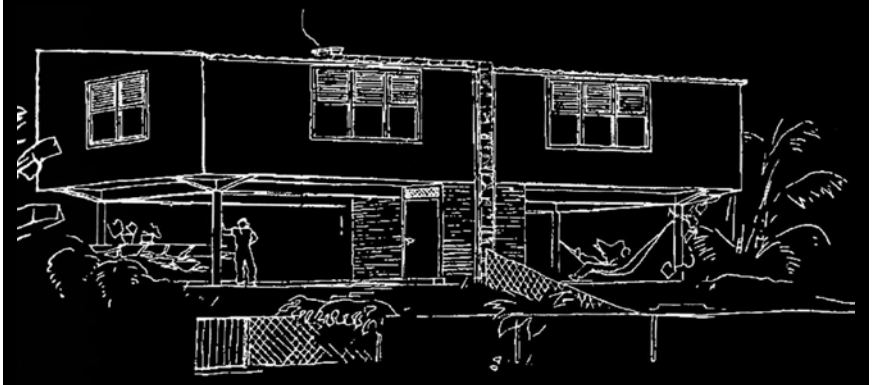


**Figura 220:** vila Monlevade, 1934. Unidades habitacionais geminadas. Perspectiva externa. O térreo, liberado pelo uso de *pilotis*, se tornaria o espaço externo de convivência social.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 93.

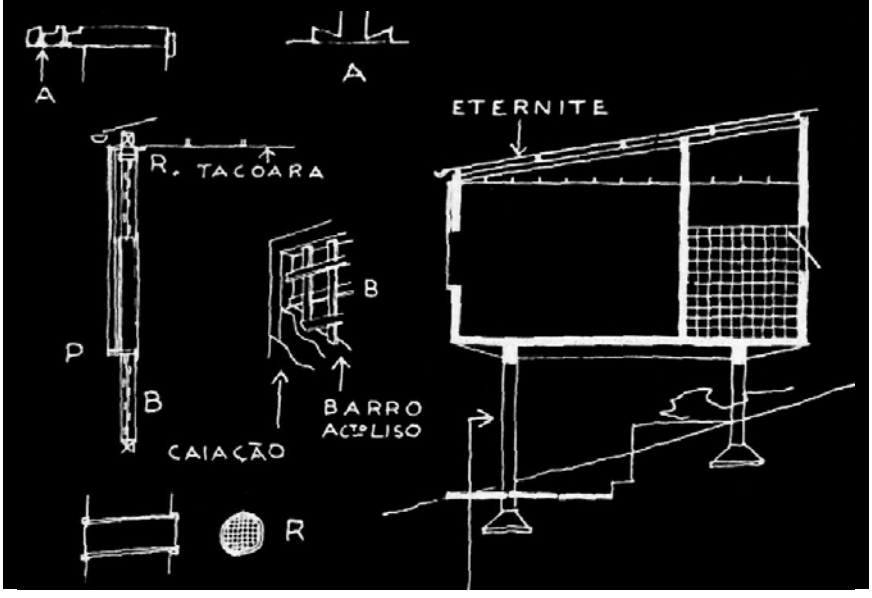



**Figura 221:** vila Monlevade, 1934. Unidades habitacionais geminadas. Corte transversal e detalhes construtivos. Observar o uso do "barro-armado" e da forração de tacoara, sobre a base de concreto-armado dos *pilotis*.
Fonte: COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 93.

Na mesma direção, ainda quando iniciava sua jornada de aproximação do ministro Capanema e as incumbências resultantes disto, o arquiteto

publicou outro importante artigo na Revista da Diretoria de Engenharia[16], de ampla circulação especializada no Rio de Janeiro, onde promovia a difusão dos novos preceitos da arquitetura contemporânea. Por meio do largo uso de metáforas e parábolas, como principais recursos de linguagem, de modo a tornar o texto compreensível ao leigo, mesmo num periódico dedicado a especialistas, Lúcio Costa defendia, resolutamente, os preceitos da nova arquitetura formulados por Le Corbusier nas décadas anteriores. A pregação do arquiteto sobre a arquitetura e o novo arquiteto se imiscuía a sua erudição e à pretensão cientificista para fomentar um discurso apurado. As idéias não eram novas e muitas já haviam sido objeto de ampla difusão na imprensa paulista, por Warchavchik e Rino Levi. Argumentava sobre as características da arquitetura contemporânea e fincava pé nesta relação intrínseca, entendida por ele, entre a arte e seu tempo. Assim, afirmava que a nova arquitetura não era uma nova linguagem senão, antes de tudo, uma nova técnica, do concreto e do ferro, cuja origem e fim se plantavam no desenvolvimento industrial, na máquina. Dizia ainda que, por sua pureza, racionalidade e simplicidade, sua gênese se filiava, inerentemente, à pureza, à simplicidade e à racionalidade da arquitetura clássica. Desse modo e, talvez aqui, procurasse responder às indagações de Mário de Andrade, freqüentemente presentes em suas crônicas, sobre o excessivo internacionalismo dessa arquitetura vindoura. Ora, um estilo consistente e permanente, por isso clássico como a antiga arquitetura dos gregos, firme e perene, de caráter geral e irrestrito, contém, na universalidade, seu maior atributo.

> Ela caracteriza-se, aos olhos do leigo, pelo aspecto industrial e ausência de ornamentação. É nessa uniformidade que se esconde, com efeito, a sua grande força e beleza: casas de moradia, palácios, fábricas, apesar das diferenças e particularidades de cada um, têm entre si certo ar de parentesco, de família que – conquanto possa aborrecer àquele gosto (quase mania) de variedade a que nos acostumou o ecletismo diletante do século passado – e2 – é um sintoma inequívoco de vitalidade e vigor; a maior prova de não estarmos diante de experiências caprichosas e inconsistentes como aquelas que precederam, porém de um todo orgânico, subordinado a uma disciplina, um ritmo – diante de um verdadeiro estilo enfim, no melhor sentido da palavra.
>
> [...] Da mesma forma com a arquitetura contemporânea. Essa feição industrial que, erradamente, lhe atribuímos tem origem – além daqueles motivos de ordem técnica já referidos, e social, a que as regras atuais da "bienséance" não permitem alusão – 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 concluiu – incidindo em lamentável confusão – de um estilo reservado, apenas, a determinada categoria de edifícios, mas de um sistema construtivo absolutamente geral.[17]

Universalidade de usos. O endosso de uma forma, ou um sistema construtivo, apto a atender, técnica e esteticamente, qualquer tipo de

[16] COSTA, Lúcio. Razões da nova arquitetura. *Revista da Diretoria de Engenharia* da Prefeitura do Distrito Federal, Rio de Janeiro, 3 e 9 jan. 1936. In: XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini / ABEA / Fundação Vilanova Artigas, 1987.
[17] COSTA, Lúcio. Razões da nova arquitetura. *Revista da Diretoria de Engenharia* da Prefeitura do Distrito Federal, Rio de Janeiro, 3 e 9 jan. 1936. In: XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini / ABEA / Fundação Vilanova Artigas, 1987, p.37-38.

construção, qualquer programa funcional – regra de aplicação geral, indistinta de quem abriga, de sua classe, origem, ordem, pois a nova forma se estabelecia pela serenidade de um caráter notável, perene, clássico, uniforme, assim elevado, enquanto verdade, ao gosto geral. E, do mesmo modo, a coloquialidade de traços garantia uma sintaxe de compreensão ampla e absoluta – uma linguagem internacional.

> Além daquela aparente uniformidade, daquele tom de conversa que predomina nas construções contemporâneas tanto de caráter privado quanto público –, em contraste com o tom de discurso exigido para estas últimas pelos nossos avós – ainda se quer atribuir, à nova arquitetura, outro pecado: o internacionalismo.[18]

E concluía, em tom profético, já sinalizando uma construção teórica e historiográfica que, a partir desse momento, começaria a se delinear – o lapso academicista que havia desviado a arquitetura de seu curso evolutivo natural.

> Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos – cuja clareza e objetividade nada têm 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.[19]

A tradição vislumbrada por Costa, ainda nesse momento, se enlaçava àquela já preconizada por Corbusier, retesada entre a sinceridade e a pureza da arquitetura clássica. Mas, uma tradição sólida e apta a desenrolar o fio evolucionista de uma manifestação artística que, quando próxima e harmonizada com os determinantes sociais e seu tempo, mantém um elo, consistente, com o passado. E, neste caso, a tradição pretendida era de caráter geral, como o próprio nó que ata a evolução artística humana – uma manifestação social pura, simples e perene – indistinta de raças, de lugares, de nacionalidades. Uma concepção de arte que atribui maior profundidade e grandeza estilística quanto mais universal e geral for o seu aporte. Contudo, a "constante mesológica" ensejada por Costa começaria, a partir da criação do SPHAN, a se fazer presente, próxima e possível, como liame fundamental da seguridade e permanência estilística de uma arte moderna e brasileira. E, é bom lembrar a concomitância entre os projetos do ministério – sua nova sede e a cidade universitária – e a formação institucional do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pelos mesmos agentes.

Os motivos e as tramas que engendraram a criação do SPHAN, ainda hoje, são cercados de hiatos e reveses. A Mário de Andrade se imputa a autoria do projeto original que, na verdade, foi preterido por outro projeto,

[18] COSTA, Lúcio. Razões da nova arquitetura. *Revista da Diretoria de Engenharia* da Prefeitura do Distrito Federal, Rio de Janeiro, 3 e 9 jan. 1936. In: XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini / ABEA / Fundação Vilanova Artigas, 1987, p.41.
[19] Idem, p.43.

elaborado, segundo seu autor, Rodrigo Mello Franco de Andrade, com base e suporte no anterior. O desenrolar dessa urdidura pode nos esclarecer alguns pontos e lacunas primordiais para o entendimento dos desdobramentos na formação das concepções modernistas da arquitetura no Brasil.

> Logo que cheguei do Rio e do nosso almoço, andei matutando um pouco no que o Capanema me pedira. Depois a vida me tomou de novo e não organizei nada. Mas me volta sempre a lembrança daquilo. Como arte é difícil de proteger e de orientar, desque não seja proteção ditatorial e particular a artistas! E eu ando com raiva dos artistas. Assim mesmo me andam cá bestando no cérebro umas ideiazinhas, talvez viáveis. Aí, todos juntos com o Capanema, falaremos sobre.[20]

Assim se referiu Mário de Andrade, em carta ao amigo Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), sobre a solicitação feita pelo recém empossado Ministro de Educação e Saúde Pública, seu também amigo, Gustavo Capanema Filho (1900-1985), num almoço no Rio de Janeiro, em dezembro de 1934, para que o escritor modernista paulista, se debruçasse sobre o tema da proteção das artes e dos bens artísticos nacionais. Nesta época, seus amigos, da roda de modernistas mineiros com os quais convivia desde a década de 1920, já assumiam cargos federais decisórios, importantes e prestigiosos, fruto das alianças políticas estabelecidas durante o conturbado período vivido no país, nos anos anteriores e início dos governos Getúlio Vargas. Capanema, o ministro, contava 34 anos; Drummond, seu chefe de gabinete, 32; e o poeta paulista, 41, idade que lhe conferia certa reverência de seus pares.

> S. Paulo 8-III-36.
> Carlos,
> Peço a você comunicar ao Capanema que estou trabalhando sempre no que ele me pediu. Mas você deve bem imaginar que não tenho quase tempo, além do que o caso exige de reflexão pra que saia um organismo bastante completo ou pelo menos regularmente completo. De resto o caso me apaixonou. Se é certo que quase tudo me apaixona, isso me apaixonou particularmente. Xi! Se se realizar pelo menos três quartos do que estou sonhando estes dias, palavra que será uma boniteza. Ciao. Espero em abril dar um pulinho de dois dias aí no Rio. O Mário.[21]

Passado pouco mais de um ano, em fevereiro de 1936, Capanema voltou a solicitar ao escritor paulista a elaboração de um projeto para a criação de um Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. Mesmo assoberbado de trabalho "apaixonante" no Departamento de Cultura, Mário, empolgado com a idéia, encaminhou sua proposta ao ministro em poucas semanas. É lógico supor que aquelas "ideiazinhas" tenham tomado forma, durante o transcurso desse ano, o que proporcionou a realização de uma proposta já madura e segura em suas concepções e pontos de ação.

A idéia da preservação oficial da arte nacional não era inédita. Desde a década de 1920 algumas ações legislativas houveram sido intentadas por

[20] Carta de Mário de Andrade ao amigo, Carlos Drummond de Andrade, Chefe de Gabinete do ministro, de 16 de dezembro de 1934. In: ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982, p.183.
[21] Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, de 8 de março de 1936. In: ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982, p.192.

políticos e intelectuais[22]. Todas esbarraram na premissa da inalienabilidade do bem de caráter privado e na conseqüente ineficácia de qualquer realização preservacionista. Tal era o empecilho legal a ser resolvido por um novo projeto-de-lei pretendido. Entretanto, já existia desde 1934, no Museu Histórico Nacional, ligado ao próprio MESP, um órgão com a mesma função, a Inspetoria de Monumentos Nacionais, criada por insistência de Gustavo Dodt Barroso (1888-1959), advogado, escritor e líder integralista, diretor do museu[23]. Restam no ar os motivos da criação de um novo órgão. Talvez uma rusga política entre Capanema e o chefe do Museu Histórico Nacional[24]. Não obstante a possibilidade e sem adentrar no assunto, fato é que havia uma clara diferença de orientações, entre a vertente conservadora e sectária de Barroso e as pretensões modernistas de Capanema. O que, certamente, culminou com a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional – SPAN, em caráter experimental, aprovado e ratificado o projeto de Mário de Andrade, por Getúlio Vargas. No dia 19 de abril de 1936, começava a funcionar, provisoriamente, o serviço, sendo nomeado como seu diretor, o advogado e escritor, Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898-1969), indicado por Mário, e da mesma roda modernista de amigos mineiros.

As primeiras incumbências de Rodrigo foram a contratação de alguns técnicos e a elaboração do projeto-de-lei de criação do serviço, tomando por base a proposta apresentada por Mário de Andrade. Tudo leva a crer, apesar de a documentação publicada não se referir exatamente à data, que Lúcio Costa e seu grupo de arquitetos – José de Souza Reis (1909-1986), Carlos Leão (1906-1983), Paulo Thedim Barreto, Oscar Niemeyer Soares (1907), Alcides da Rocha Miranda (1909-2001) e Renato Soeiro – tenham sido contratados, como assessores técnicos do SPAN, junto com Rodrigo, ao mesmo tempo em que se desenrolava o episódio do concurso naufragado e a elaboração de novos projetos para a construção da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública e da cidade universitária, pelo mesmo grupo, acrescido de alguns outros profissionais do mesmo círculo de amizade. Assim, é provável que Lúcio Costa, então, alçado líder intelectual dos arquitetos modernistas, tenha assessorado ao diretor na redação final do

[22] Em 1920, o Conservador de Antiguidades Clássicas do Museu Histórico Nacional, Alberto Childi, elaborou projeto-de-lei que versada, principalmente, sobre o patrimônio arqueológico. Em 1923, o deputado pernambucano, Luis Cedro, apresentou projeto-de-lei para preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, tratando, especificamente, das arquiteturas. Em 1924, o deputado mineiro, Augusto de Lima, apresentou projeto-de-lei complementar ao anterior, tendo em vista a evasão do país de obras de arte colonial. Em 1925, o deputado mineiro, Jair Lins, apresentou ao Congresso Nacional uma reformulação de um projeto-de-lei anterior elaborado para o Estado de Minas Gerais. Em 1930, o deputado baiano, José Wanderley de Araújo Pinho, apresentou novo projeto-de-lei versando sobre a defesa do patrimônio nacional que, praticamente se converteu, após cortes e acréscimos, na lei final de 1937.
Cf. RUBINO, Silvana. *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), Campinas, IFCH-UNICAMP, 1991.
SALA JR, Dalton. *O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: história oficial e Estado Novo*. Dissertação (Mestrado em Artes), São Paulo, ECA-USP, 1988.

[23] Criada pelo Decreto nº 24.735, de 14 de julho de 1934. De certo modo a criação da IMN foi uma decorrência da ação empreendida no governo para a ereção de Ouro Preto como Monumento Nacional, oficializada pelo Decreto nº 22.928, de 12 de julho de 1933. Lá a IMN foi responsável pelos primeiros trabalhos realizados no Brasil de preservação e recuperação do patrimônio construído e no resguardo de documentos históricos, relíquias e iconografia. A IMN foi extinta em 1937 com a oficialização do SPHAN.

[24] Cf. CAVALCANTI, Lauro. Introdução à primeira edição. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / IPHAN, 2000.

projeto-de-lei[25], ainda mais se considerado o teor enfático sobre o patrimônio edificado do último projeto. A partir desse momento, o arquiteto passou a assumir um papel articulador tornando-se, gradativamente, o elemento-chave nas decisões sobre o caráter definitivo da concepção de patrimônio nacional, peculiarmente arquitetural e monumental, assim como passou a exercer grande influência nas diretrizes estéticas do ministério.

Entretanto, a tônica pretendida por Mário, em sua proposta, não mereceu crédito, nem continuidade, seja por razões políticas, ou por interesses distintos entre as partes. A leitura comparada dos dois documentos deixa evidente uma diferença cabal, menos na forma que no conteúdo – enquanto o de Mário de Andrade partia de uma concepção antropológica de patrimônio, considerando a cultura popular e as demais manifestações artísticas num mesmo patamar, o projeto de Rodrigo e Costa depositava toda a importância preservacionista sobre o patrimônio material, na arquitetura tradicional, colonial. Este projeto-de-lei foi feito Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, uma das primeiras ações do Estado Novo, quando passou a funcionar, oficial e definitivamente, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN.

Rodrigo Mello foi um dos nomes indicados por Mário de Andrade a Capanema, para chefiar o patrimônio, prontamente, acatado. E há, certamente, alguns motivos explícitos para seu convite: ambos, Capanema e Rodrigo, eram mineiros, do mesmo grupo político de sustentação varguista; o indicado era advogado notável, intelectual e escritor e, mormente, havia sido Chefe de Gabinete do anterior ministro da educação, Francisco Campos, também mineiro e poderoso articulador da implantação do Estado ditatorial, em 1937. Quando assumiu o SPAN, como fundamentado no projeto de Mário, em 1936, ainda funcionando experimentalmente, mas já constituído de uma estrutura administrativa que tinha a presença ostensiva de Lúcio Costa e seu grupo de arquitetos, Rodrigo foi convocado pelo ministro a desenvolver, na forma legislativa, o projeto-de-lei que seria enviado ao parlamento, para a criação oficial e definitiva do órgão. O trabalho elaborado pelo chefe do serviço foi excepcional, do ponto de vista jurídico. Recolheu e absorveu as experiências anteriores; acomodou e fundiu conceitos díspares e, talvez seja neste ponto, onde é possível observar com maior acuidade as diferenças entre este projeto final e a proposta inicial do intelectual paulista.

A verificação da seqüência de definições sobre o entendimento de patrimônio artístico nacional, presente nos diversos projetos e propostas elaboradas, notadamente, durante a década de 1920, permite delinear uma trajetória conceitual para o estabelecimento do estreito vínculo entre arte, monumento edificado e nação, que viria a se consolidar com a criação do SPHAN. O deputado pernambucano, Luiz Cedro, em seu projeto de 1923, demarcava:

> Art.1º Fica criada, com sede na cidade do Rio de Janeiro, a Inspetoria dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil, para o fim de conservar os

[25] Cf. RUBINO, Silvana. *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), Campinas, IFCH-UNICAMP, 1991.

> imóveis públicos ou particulares, que no ponto de vista da história ou da arte revistam um interesse nacional.[26]

O mesmo projeto já calcava a relação entre história e nação sobre a arquitetura do passado, e também previa o tombamento, chamado por "classificação", e a inalterabilidade da edificação, imputando ao órgão responsável o julgamento sobre os destinos desse arcabouço monumental nacional. Em 1925, novo projeto de autoria do jurista mineiro Jair Lins, reconhecia nos monumentos edificados uma força de fixação dos caracteres notáveis de uma nação, um país, ou raça:

> A arte, pois, como sombra do homem, nasceu com ele e o vem acompanhando através todas as idades. Daí a sua grande importância quanto à história da humanidade em geral e às histórias das raças e nações em especial, o que principalmente ditou, nos diversos países civilizados, as medidas legislativas tendentes à proteção de seus patrimônios artísticos.[27]

Este projeto também estipulava o controle do Estado sobre o entorno da obra de arquitetura "classificada" como monumento nacional estabelecendo um limite mínimo para a construção de edificações novas, objetivando a garantia da visibilidade plena do imóvel protegido, e recomendava a criação de uma revista "histórico-artística" de caráter especializado para a difusão dos conhecimentos do patrimônio nacional. Outro projeto, de 1930, elaborado pelo deputado baiano José Wanderley de Araújo Pinho, apresentado ao Congresso Nacional antes da Revolução proclamava:

> Art. 1º Consideram-se patrimônio histórico-artístico nacional todas as coisas imóveis ou móveis, a que deva estender a sua proteção o Estado, em razão de seu valor artístico, de sua significação histórica ou de sua peculiar e notável beleza, quer pertençam à União, aos Estados, ao Distrito Federal, aos Municípios, a coletividades ou particulares.[28]

E discriminava os tipos de bens a serem preservados:

> Art. 3º Consideram-se imóveis para os efeitos desta lei:
> a) Os rochedos, pedras tumulares, e outras aderidas a imóveis com inscrições de valor arqueológico ou histórico;
> b) Os terrenos em que se encontram coisas de valor arqueológico ou histórico;
> c) As cimalhas, os frisos, arquitraves, portas, janelas, colunas, e quaisquer ornatos (arquitetônicos ou artísticos) que possam ser retirados de uma edificação para outra e que, retirados, mutilem ou desnaturem o estilo do imóvel ou a sua unidade, qualquer que seja o material de que se acham constituídos, e ainda quando tal mutilação não prejudique aparentemente o mérito artístico ou histórico do imóvel a que estavam aderidos;
> d) Os imóveis sem valor histórico ou artístico, cuja conservação, não alteração ou demolição sejam necessários para desimpedir ou favorecer a perspectiva a um imóvel histórico-artístico catalogado;
> e) As edificações isoladas ou em conjunto, os sítios de reconhecida e peculiar beleza, cuja proteção e conservação sejam necessárias para manter-lhe o aspecto típico-artístico ou pitoresco de que se revistam.

[26] Anteprojeto do deputado pernambucano, Luiz Cedro, de 1923. In, SPHAN. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória.* Brasília: SPHAN / Pró-Memória, 1980, p.33.
[27] Anteprojeto do jurista mineiro, Jair Lins, elaborado em 1925. In, SPHAN. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória.* Brasília: SPHAN / Pró-Memória, 1980, p.35.
[28] Projeto-de-lei elaborado pelo deputado José Wanderley de Araújo Pinho, em 1930. In, SPHAN. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória.* Brasília: SPHAN / Pró-Memória, 1980, p.46.

> Art. 4º Entre os móveis para os efeitos desta lei são incluídos os livros raros ou antigos, os incunábulos, códices e manuscritos de valor lítero-histórico ou artístico.[29]

Já havia, desse modo, se constituído um entendimento claro e unívoco do patrimônio nacional aderido à concepção de monumento arquitetural, plenamente visível, como a principal forma artística apta a se impor sobre a memória, ensejada, dos feitos nacionais, de sua identidade e de seu caráter manifesto. O projeto final, de Rodrigo Mello, ratificou tal assertiva e ainda, enlaçou a notável paisagem natural e edificada, índice palpável de brasilidade, e definia:

> Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.
> §1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o Art. 4º desta lei.
> §2º Equiparam-se aos bens a que se refere o presente artigo e são também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela Natureza ou agenciados pela indústria humana.[30]

Solucionou, juridicamente, a conceituação da propriedade privada de interesse público, ratificou a figura do tombamento como a inscrição do bem nos Livros de Tombo e as propostas formais de Mário:

> Art. 4º O serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuirá quatro Livros do Tombo, nos quais serão inscritas as obras a que se refere o art. 1º desta lei, a saber:
> 1º) no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, e bem assim as mencionadas no §2º do citado art. 1º;
> 2º) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica;
> 3º) no Livro do Tombo das Belas-Artes, as coisas de arte erudita nacional ou estrangeira;
> 4º) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras.
> §1º Cada um dos Livros do Tombo poderá ter vários volumes.
> §2º Os bens, que se incluem nas categorias enumeradas nas alíneas 1, 2, 3 e 4 do presente artigo, serão definidos e especificados no regulamento que for expedido para a execução da presente lei.[31]

Talvez pela necessidade de regulamentação imposta, principalmente, neste §2º, para o tombamento dos bens não materiais, previstos no projeto de Mário de Andrade e, formalmente, contemplados neste projeto final, tenham sido relegados a segundo plano nas ações efetivas do serviço. Fato é que todo o conjunto dos artigos da lei versa, quase especificamente, sobre o patrimônio móvel e imóvel, abrangendo as obras de arte, mobiliário, arquitetura e paisagem natural, para os quais há um interessante detalhamento legislativo. Contudo, o que se sobressai é uma

[29] Idem, p.46-47.
[30] Projeto-de-lei elaborado por Rodrigo Mello Franco de Andrade, com auxílio de Lúcio Costa, tornado Decreto-Lei nº25, de 30 de Novembro de 1937. In, SPHAN. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória.* Brasília: SPHAN / Pró-Memória, 1980, p.74.
[31] Idem, p.75.

diferença conceptiva, de patrimônio, de monumento, de nacionalidade. Neste sentido, é notável a conceituação e a abrangência do termo "patrimônio nacional", na proposta andradiana:

> Entende-se por Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil.
> Ao Patrimônio Artístico Nacional pertencem:
> I. Exclusivamente as obras de arte que estiverem inscritas, individual ou agrupadamente, nos quatro livros do tombamento adiante designados.
> [...] Entende-se por obra de arte patrimonial, pertencente ao Patrimônio Artístico Nacional, todas e exclusivamente as obras que estiverem inscritas, individual ou agrupadamente, nos quatro livros de tombamento. Essas obras de arte deverão pertencer pelo menos a uma das oito categorias seguintes:
> 1. Arte arqueológica;
> 2. Arte ameríndia;
> 3. Arte popular;
> 4. Arte histórica;
> 5. Arte erudita nacional;
> 6. Arte erudita estrangeira;
> 7. Artes aplicadas nacionais;
> 8. Artes aplicadas estrangeiras.[32]

A extensa relação das artes nacionais, entendidas essencialmente como o engenho, ou melhor, o exemplo visível da engenhosidade humana, era abrangente e indistinta – toda ação representativa dos caracteres nacionais, popular ou erudita, seria digna de registro e posse pelo patrimônio nacional. Desse modo, relacionava objetos, monumentos, paisagens, iconografia, danças, música, culinária, folclore. Não se pode esquecer que, justamente neste período, o diretor do departamento de cultura paulistano articulava a realização de um curso de etnografia e folclore, efetivado durante o ano de 1936, e ministrado por Dina Lévi-Strauss, quando expandira o conhecimento asseverado sobre as manifestações autóctones de fundamento nacional e empreendera seu estudo e recolhimento, científicos. As ações do diretor, intelectual, neste ínterim, se constituíram em atividades e resultados de gravidade e reconhecimento internacional. Sem dúvida, fora o período de emancipação, plena realização e do alcance da respeitabilidade de um artista modernista, alçado ao serviço público que desempenhou com toda a ciência e probidade. Não era a proposta do SPAN, decididamente, o desatino de escritor diletante, amadorística, ao contrário, era um projeto, amplo e irrestrito, formulado por alguém que já colhia os frutos das realizações de idêntico sentido, mas em direções divergentes. O escritor esclarecia, ainda, em sua proposta, as injunções da fixação dos critérios de tombamento:

> Será da maior conveniência que dos artistas nacionais mortos o SPAN determine quais os que deverá tombar pelo nome, quais os de que tombará apenas determinadas obras. Artistas há, como Pedro Américo, Almeida Júnior, Henrique Bernardelli, o Aleijadinho, o Mestre Valentim, Chagas o Cabra, Carlos Gomes, Machado de Assis, Gonçalves Dias etc., que não se discute se bons ou ruins, são protótipos da nacionalidade, pelo valor, pelo consentimento unânime, pela tradição, pela ação nacional que tiveram. As obras deles, manuscritos etc. não deverão de forma alguma fugir do país. Outros artistas menores há porém, que

[32] Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional – SPAN, elaborado por Mário de Andrade e apresentado ao Ministro Capanema em março de 1936. In, ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945).* Brasília: SPHAN / Fundação Pró-Memória, 1981, p.40.

> não deverão ser assim tombados pelos seus nomes, e sim por certas determinadas obras, as pertencentes aos poderes públicos e as designadas como mais representativas do valor pessoal desses artistas. Mas seria odioso por exagero de patriotismo, por egoísmo e até por prejudicial à propaganda do país, que de artistas como Eliseu Visconti, Luciano Gallet, Leopoldo Silva, Goulart de Andrade etc., se proibisse que os manuscritos, quadros, esculturas saíssem do país. São poetas menores. Qual o critério a seguir pra semelhantes distinções? A não ser em casos excepcionais de genialidade indiscutida e aceita fora do Brasil também, só poderá ser tombado pelo nome um artista, passados dez anos de sua morte. Assim se evita os acessos de sentimentalismo nacional e as campanhas dos amigos do morto desejosos de lhe proporcionarem essa homenagem póstuma, e consequentemente ingerência da politicagem, das estaduanices e de outros vícios nacionais, no critério de tombamento do SPAN.[33]

Conforme sua propositura, a amplitude dos bens preserváveis envolveria, profundamente, os elementos e as manifestações culturais, populares e eruditas, imbuídas de nacionalidade, explícita ou latente. Era a cultura nacional o objeto de interesse, exasperada nas formas de realização artística, pelo engenho humano, pátrio, das quais a arquitetura se constituiria apenas uma parcela de um grande contingente patrimonial, sem ser prioridade, nem acessória. Elemento partícipe de uma plêiade expressiva da cultura nacional. Sendo assim, o próprio entendimento do termo "tombo" se vinculava mais ao de registro, numa dinâmica espaço-temporal, que de paralisação do espaço num tempo determinado. Para Mário, o registro seria a forma mais contemporânea, pois, possibilitada e fomentada pelas inovações tecnológicas para a captação de imagens, paradas e móveis, para a gravação sonora, e para as notações científicas das manifestações culturais, como meio eficaz de apreensão real dos eventos, do que a simples anotação jurídica de uma obra que, quando muito, garantiria seu congelamento, ou sua inatividade. A perspectiva de ação, proposta por ele, era, indubitavelmente, diligente e contumaz, pelo senso pedagógico ao qual se lançava.

A cada um dos Livros de Tombo – Arqueológico e Etnográfico, Histórico, Belas-Artes, e Artes Aplicadas – corresponderiam um ou mais museus. Entidades vivas, segundo suas sugestões, a guardar os registros dos bens tombados e a divulgá-los, por meio de exposições, concursos, pesquisas, mostras itinerantes, boletins, revistas, uma série de atividades educativas e difusoras, voltadas às massas populacionais, dos elementos apreciáveis da cultura nacional. Para ele, tombar era registrar que, por sua vez, era formar, humanisticamente, o cidadão. A proposta compreendia, ainda, uma sugestão de estruturação funcional do serviço composta de uma seção técnica de tombamento, uma seção de museus e outra seção de publicidade, além do Conselho Consultivo e das comissões regionais. Por sua vez, a seção de tombamento seria constituída por técnicos – arqueólogo, etnógrafo, historiador e professor de História da Arte – chefe, secretário, contínuos, servente e datilógrafos. Uma composição multidisciplinar semelhante ao do próprio Conselho Consultivo, formado por pares de historiadores, etnógrafos, músicos, pintores, escultores, arquitetos, arqueólogos, gravadores, artesãos e escritores. Algo muito diferente da composição básica implementada para o funcionamento efetivo do SPHAN, por Rodrigo Mello, exclusivamente de arquitetos. E previa, até mesmo, as etapas para implantação da estrutura técnica e administrativa, e uma seqüência de trabalhos prioritários focados, num primeiro momento,

[33] Idem, p.51.

sobre aquelas manifestações artísticas mais ameaçadas pela introdução ostensiva do rádio, nas comunidades – a música popular e as representações folclóricas – objeto primeiro e determinante do empenho depositado para a realização da Missão de Pesquisas Folclóricas.

> Feito este trabalho, "tombadas" as obras folclóricas que dependam de realização no tempo, então poderá se pensar em fotografar os monumentos plásticos, os edifícios, as paisagens, os quadros, os objetos de arte que o tombamento já preservara anteriormente da morte ou da fuga. E então pensar-se também, ou ainda mais tarde, na reprodução por meios gráficos, de tudo isso.[34]

A aspiração de uma arte, especialmente, brasileira se tornou, neste período entre guerras, como em tantos outros países acossados pela modernidade universalizante, uma questão fulcral, seja por políticos instigados pelos nacionalismos autoritários, seja por intelectuais e artistas afoitos em identificar os traços peculiares suscetíveis a diferençar, cultural e historicamente, os povos. Aos modernistas brasileiros o mesmo pendor se colocava – a clemência pelos caracteres típicos de uma arte nacional. Este era o empenho e a razão primeira de suas ações e, para Mário de Andrade, já virara obsessão de há muito. Desse modo, não separava ou hierarquizava as manifestações artísticas. O que, em outros termos, seria o mesmo que criar estratos sociais entre os artistas e as modalidades artísticas – os de uma elite e os da ralé. De algum modo, a tendência geral no meio intelectual, era a separação entrincheirada das belas-artes, disposta muito à frente das artes secundárias, onde os artesãos e artistas populares ocupavam a rabeira. As ações de Mário, enquanto intelectual, artista e dirigente incidiram sobre este abismo, discrepante e excludente. As artes populares assumiriam o papel fundamental de fomentar e estimular as artes eruditas, como suporte basilar da cultura e de uma arte nacional. Destarte, o registro, a preservação e a difusão da arte popular e da arte erudita pretérita se configuravam o tripé essencial para a construção de um sentido artístico, heterogeneamente, brasileiro.

Quando Rodrigo e Costa propuseram as alterações no anteprojeto elaborado por Mário, se colocava, antes de tudo, a instituição da diferença e da hierarquia entre as manifestações artísticas. Era a exacerbação de sentido para a consolidação dos limites, irrestritos, entre as artes maiores e nobres, a arquitetura, a pintura e escultura, as artes intermediárias, a poesia, a literatura, a música e, por fim, e bem distante destas, as artes menores, populares, o artesanato, o folclore. Inversão notável e pouco assimilada pelo autor da proposta original. Não estão claros os motivos dessa guinada. Claro é que, na base se encontra uma distinção plena de rumos e concepções de cultura, de brasilidade, de patrimônio. Contudo, é de se notar que, entre as sugestões do seu anteprojeto se encontravam duas referências diretas a José Marianno Filho, nesta época já inimigo declarado de Lúcio costa: a primeira se referia a ele como a pessoa mais indicada para tratar da arquitetura colonial no Estado da Guanabara; a segunda, destacava o seu acervo particular de arte colonial como um dos mais importantes do país, recomendando seu tombamento imediato, juntamente com o Solar Monjope, sua residência em estilo neo-colonial, fruto das desavenças entre ele e Costa. Nem a primeira providência, nem a outra, se realizaram. E ainda, é possível que tenham gerado insatisfações e

[34] Idem, p.53.

contrariedades. Em carta de 27/07/1936, Mário expunha a Rodrigo, que responsabilizara D. Heloísa Torres, do Museu Nacional, por sua intransigência, seu desatino:

> O SPAN é um organismo de todo em todo cultural com forte base econômica. Achar isso sentimental é desvirtuar a própria essencialidade da coisa. Mais outro argumento curioso: D. Heloísa ao entender Etnografia, pelas suas próprias especializações, só pensa em "etnografia *ameríndia*", ao passo que eu, pelas minhas especializações, entendo principalmente "etnografia *popular*". Se não me engano, no meu trabalho mostrei que a etnografia ameríndia, podia estar ajuntada à arqueologia. E tudo isso não fará um desgraçado mal que fique no Museu de História Natural que é o M. Nacional. Mas a etnografia do *nosso* povo brasileiro, tem creio que só uma sala no M. Nacional, e essa é a parte pra mim mais importante, os Ameríndios pertencendo principalmente à ciência pura, e o povo brasileiro em seus costumes e usanças e tradições folclóricas, pertencendo à própria vida imediata, ativa e intrínseca do Brasil. Não dei, nem me cabia dar, a organização interna e detalhada de cada museu, mas imagine um museu etnográfico fornecendo modelos de decoração, processos de fazer rendas, chapéus de palha etc. músicas e danças etc., generalizando, entradicionalizando, protegendo contra o progresso mortífero etc. Não é só expor (a coisa me está doendo...) mas agir. Minha biblioteca infantil tem um coral que está cantando a Nau Catarineta com músicas nordestinas; minha Discoteca está gravando Carlos Gomes, e *filmou* danças populares de Mogi das Cruzes. Minha Documentação Social está com filmes tirados especialmente entre índios do Mato Grosso, pra nós. Minha Divisão de Expansão Cultural está com um curso prático de etnografia, ensinando como se colhe documentos. E assim é. E cansei.[35]

Indignação e cansaço que o fizeram, por fim, aceitar o novo projeto de Rodrigo, mas nem por isso, concordar com suas determinações. Mesmo assim, aceito seu convite para integrar a equipe do órgão recém-criado, como seu representante em São Paulo, incumbido da investigação e recolhimento dos possíveis bens de interesse para o patrimônio nacional, compreendidos numa região que envolvia os estados de São Paulo, Mato Grosso e Paraná. E junto com ele, conduziu seu assessor do Departamento de Cultura, Luiz Saia, para auxiliá-lo, como especialista de arquitetura, mas ainda sem remuneração, num trabalho de dedicação e grande empenho de ambos. Contudo, sem abandonar seus princípios, o que os levaria, inevitavelmente, à construção de uma trajetória distinta e paralela da oficial.

Por outro lado, a criação do SPHAN, nos termos definidos pelo projeto último, e a contratação de Lúcio Costa e dos arquitetos modernistas a ele vinculados, como assessores técnicos, numa estrutura administrativa que passou a ser dominada pelos arquitetos, com o foco quase exclusivo sobre a arquitetura, sob a prerrogativa de fundar a cultura nacional sobre os monumentos arquiteturais do passado colonial, acintosamente, barroco e mineiro, impunha ao seu líder, um deslocamento vetorial – do internacionalismo modernista da arquitetura para o nacionalismo exuberante, ferrando suas bases na paisagem, no barroco e no Aleijadinho. E, no papel fundamental exercido pela Revista do SPHAN, cujo primeiro número saiu antes mesmo do Decreto-Lei nº 25, de 30 de Novembro de 1937, que oficializou a proposta definitiva para o pleno funcionamento do órgão. História tramada entre a instituição de uma historiografia científica e

[35] Carta de Mário de Andrade a Rodrigo Mello Franco de Andrade, de 27/07/1936, escrita após a sua análise do novo projeto elaborado por Rodrigo e Costa, para o SPHAN. In, ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945).* Brasília: SPHAN / Fundação Pró-Memória, 1981, p.60-61.

a definição do patrimônio monumental da nação, e a ação projetiva de arquitetos atuantes nas duas frentes de trabalho. É o que veremos no próximo capítulo.



# Capítulo 4
## Modernistas e o SPHAN: uma historiografia de esteio.

Desde sua aproximação a Mário de Andrade, Luiz Saia, como seu assessor universitário, se colocou numa posição de ponte, ou vínculo, entre o escritor e a universidade ou, em sentido *lato*, uma ponte com a ciência e seus métodos. Com o decreto-lei de oficialização do SPHAN, Mário foi convidado por Rodrigo Mello a assumir o cargo de assistente técnico do serviço, em São Paulo, e a coordenar os levantamentos patrimoniais nesta região. Convite aceito, Saia se tornou seu braço direito e trabalhou com Mário, que o remunerava, neste início, do próprio bolso, para a elaboração do levantamento de uma arquitetura tradicional que, como disse Mário em diversas oportunidades, um patrimônio com "valor puramente sentimental", sem a presença das grandes obras de arte barroca das Minas Gerais ou do Nordeste, devotando-lhes um valor arraigado a suas origens populares. Ou, ao menos, duma ascendência fixada nos artesãos, anônimos, que teriam criado uma arte sem interesse erudito, mas de exponencial caráter popular. Uma arte "tosca" e simplória e, especialmente, expressiva. Tais as prerrogativas que conduziriam os trabalhos de Mário e Saia, como representantes paulistas do Patrimônio, na composição historiográfica, voluntariamente científica, e na feitura das restaurações.

Quando o escritor paulista, destituído de suas funções na Prefeitura Municipal de São Paulo, mudou-se para o Rio de Janeiro, se tornando funcionário do ministério de Capanema, Saia assumiu, então, o cargo do mestre, que o conservou até seu falecimento, em 1975. Aí se iniciava um período contumaz de sua vida profissional. O trabalho no serviço proporcionou o meio instigador que fomentou sua produção historiográfica e sua produção arquitetural vinculada diretamente aos inúmeros trabalhos de restauração, empreendidos por ele, durante todo este transcurso. Onde, decididamente, não cabem apreciações distintas entre a história da arquitetura produzida no Brasil e a construção de uma idéia de patrimônio tradicional, nacional – foram movimentos intrínsecos.

Seguiriam numa direção distinta, mas não oposta, os arquitetos do SPHAN, no Rio de Janeiro, orientados por Lúcio Costa; com eles acudia uma premência projetiva para a arquitetura modernista que, veementemente, tentavam sufragar e infundir no cenário artístico nacional, vinculando-se ao Estado e granjeando a índole nacionalista capaz, tão somente, de derrotar os "passadistas" neocoloniais, no campo da arquitetura e da cultura

brasileira. Uma missão que denotava sua própria permanência e elo com os intelectuais modernistas sediados no ministério, plenamente, envoltos pelo projeto de modernização estética e cultural do país, de fortes bases nacionalistas.

No entanto, a missão do serviço era clara: fomentar a identidade nacional por meio das artes e da história, presa e suportada, pelo passado artístico fulgurante do período colonial, visto e entendido, de forma francamente positivista, como o tempo da plena assimilação dos caracteres externos, dos europeus e dos africanos, imiscuídos e transformados pelo meio exuberante e selvagem do Brasil. Tarefa difícil, mas declaradamente projetiva, ou seja, trabalho que cominava às artes contemporâneas o papel de ostentar a glória do passado nacional, por seus caracteres notáveis, mais representativos e simbólicos da índole do povo, da raça e da nação brasileira. Tal era a empreitada disposta adiante de Lúcio Costa – forjar os nós de amarração entre a arquitetura modernista, essencialmente universalista e geral, e os caracteres culturais e artísticos nacionais, de modo a engendrar uma arquitetura tipicamente brasileira – instância primeira para os intelectuais do ministério. De início, algo que parecia difícil, conforme os postulados corbusianos a pregar uma arquitetura internacional, tornou-se uma tarefa praticável, pois seria ele mesmo quem indicaria os elementos climáticos e culturais, para Costa, como possíveis caracteres distintivos para uma arquitetura moderna dos trópicos. Assim legitimado e, ainda, corroborado por suas próprias experimentações estéticas de vinculação e impregnação da nova arquitetura, por elementos tradicionais e, agora, funcionário de um órgão público cuja função era, justamente, encontrar os traços artísticos nacionais, não lhe foi difícil, colar estes fragmentos de modo a gerar a tipicidade estética da arquitetura brasileira, modernista. E o princípio de sua atuação junto ao SPHAN foi de fundamental importância.

Um dos primeiros grandes trabalhos empreendidos pelo serviço, além de consolidar sua presença na cidade de Ouro Preto, já ereta Monumento Nacional desde 1933, foi a ida do arquiteto Lúcio Costa para o Rio Grande do Sul, com a finalidade de levantar, inventariar, analisar e propor medidas de preservação do conjunto arruinado dos Povos das Missões. Permaneceu lá, por muitos dias, entre outubro e novembro de 1937, sendo ciceroneado e guiado por Augusto Meyer (1902-1970), o representante local do SPHAN. Percorreram, neste período, as ruínas e os remanescentes de Santo Ângelo, São João Batista, São Miguel das Missões, São Lourenço, São Luís e São Nicolau. Costa fez anotações, desenhos, *croquis*, fotografias; colheu material histórico, identificou peças dispersas, presenciou a apropriação dos restos arruinados das Missões incorporados na construção de moradias populares. Embrenhou-se nas sobras históricas deixadas pelos jesuítas após o massacre das reduções e de sua expulsão completa dos territórios ibéricos da Bacia do Prata, em meados do século XVIII. Encantou-se com a ordem e a organização do espaço urbano das reduções jesuíticas, pela erudição e esmero de sua arquitetura, e os blocos de moradias indígenas, alinhados e enfileirados de modo simétrico e regular ao redor de uma descomunal praça que, tudo articulava e reverenciava. Da viagem resultou um relatório circunstanciado, apresentado a Rodrigo Mello, todo o material gráfico e fotográfico dos levantamentos, e a proposta e projeto para a construção de um museu junto às ruínas de São Miguel.

> Julgo, para tanto, de toda a conveniência a concentração em S. Miguel, não apenas dos elementos que lhe pertençam e estão espalhados um pouco por toda a parte, mas, ainda, dos das demais missões, constituindo-se com eles um pequeno museu no local mesmo das ruínas. Não só por ficarem aí mais acessíveis, mas por serem os vestígios de S. Miguel capital dos Sete Povos os únicos que ainda apresentam interesse como conjunto arquitetônico e também porque, assim reunidas, as peças ganharão outro sentido, porquanto limpo o terreno e postos em valor os traços já tão apagados dos panos de paredes, seqüência de bases ou simples contornos de fundações do colégio, das oficinas, da quinta e das casas (células, diríamos melhor, pois que a soma de um certo número delas formava verdadeiros blocos de habitação coletiva, à maneira dos modernos apartamentos), a impressão que nos dará S. Miguel, com a velha igreja articulada de novo aos restos daquilo que foi simplesmente um prolongamento do seu corpo, será de muito maior significação.[1]

Costa impressionou-se demais pela ordem da composição espacial jesuítica, tanto quanto pelos modos de apropriação dos fragmentos, pelas populações locais. Da ordem subjazia a racionalidade loquaz, de forte impacto urbanístico e arquitetural na configuração de uma estética pura, simples e direta, presidida pela razão. Dos fragmentos históricos dos edifícios, das peças esculpidas em pedra – bases de colunas e elas próprias, capitéis, elementos ornamentais – reutilizadas pelos moradores para a confecção de suas casas, sobressaia uma possibilidade projetual. Aliadas, dariam ensejo ao projeto do museu, emblemático, da fusão entre a tradição do passado e a almejada modernidade do presente. O projeto se resumia a três salões, com cobertura em quatro águas, rodeados por varandas e fechados por vidro, mantendo a transparência e fluidez visual com as ruínas, e de uma moradia para o zelador, contudo, reaproveitando os restos de pedra esculpida para compor, novamente, colunas e paredes.

Desenhava-se, neste momento, um lastro possível: uma arquitetura modernista, ou contemporânea como preferia dizer Costa, fundamentada na ciência franqueada pelo tecnicismo e racionalismo da, propalada e fulgurante, "era da máquina", suportada sobre pedras sólidas e talhadas pelas marcas profundas de uma história feita nacional. Esteio tornado hábil pelas mãos do SPHAN, de seus técnicos, dos intelectuais modernistas, pelos arquitetos brasileiros. Muita coisa se fundia sob este prisma. A escolha, o recorte, a definição e a ereção do patrimônio nacional, institucionalizado, em órgão federal dominado por arquitetos que dispunham, diante de si, todo o arcabouço do passado edificado, remanescente, apto a cotizar as glórias pátrias e a se investir por símbolos nacionais. Ao mesmo tempo, a constituição historiográfica dessa prole arquitetural, ainda imberbe, se revelava o elemento-chave para a justificação e a construção narrativa de uma identidade nativa para a arquitetura que, como grande arte, era acossada, insistentemente, pela intelectualidade, vanguardista e conservadora.

[1] PESSOA, José (org.). *Lúcio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004, p,37.

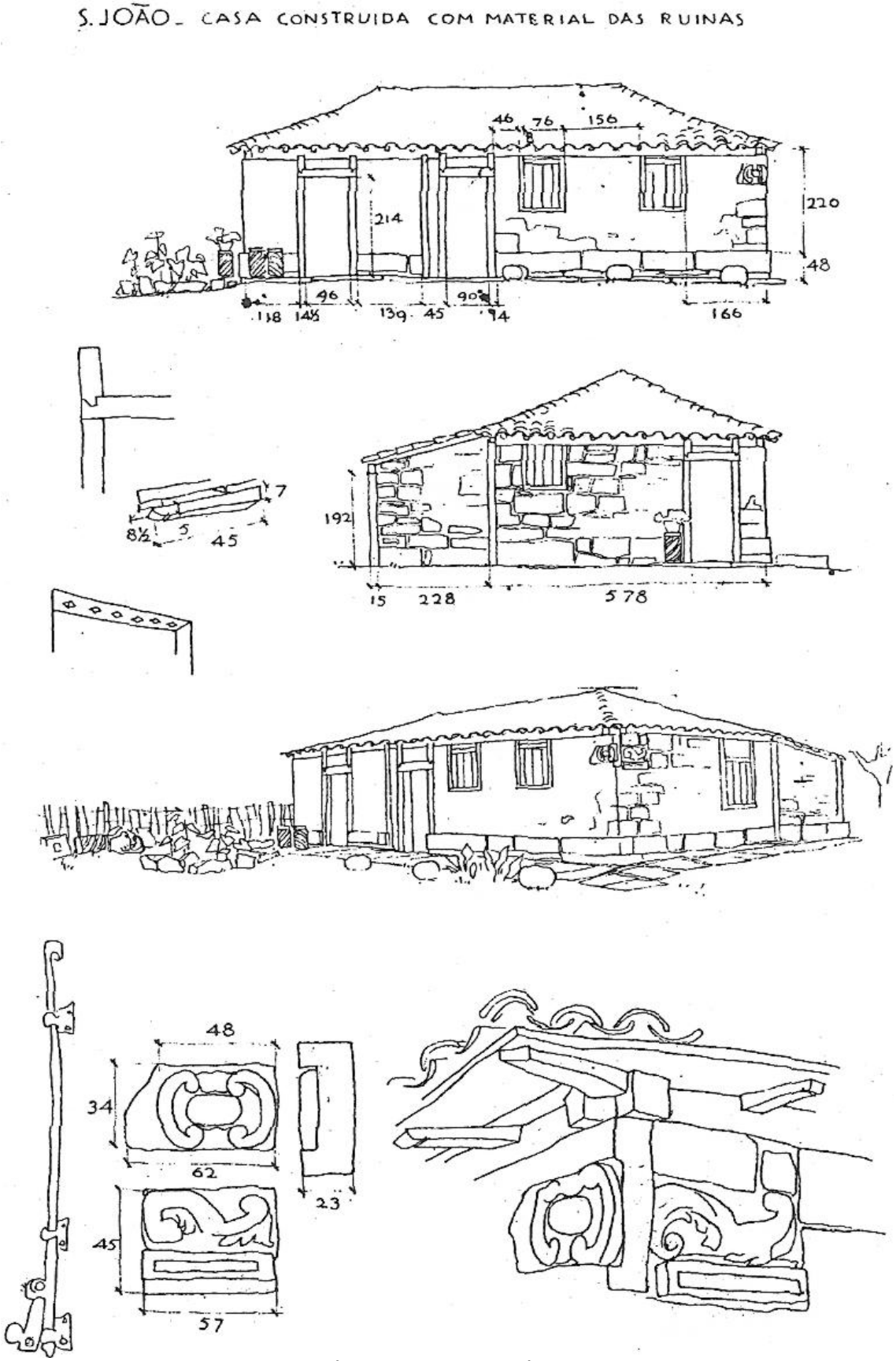



**Figura 222:** folha de desenho do relatório apresentado por Lúcio costa ao SPHAN, sobre a viagem de trabalho à região das missões, no sul do país, em1937. Moradia construída com o aproveitamento de materiais das ruínas.
Fonte: PESSOA, José (org.). *Lúcio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004, p,24.



**Figura 223:** desenho da Missão de São Miguel Arcanjo elaborado por Demersay, em 1846.
Fonte: CUSTÓDIO, Luiz Antonio Bolcato. Missões Jesuíticas: Arquitetura e Urbanismo. Cadernos de História nº 21. Porto Alegre: Memorial do Rio Grande do Sul, s.d. Disponível em: http://www.memorial.rs.gov.br/cadernos/missoes.pdf

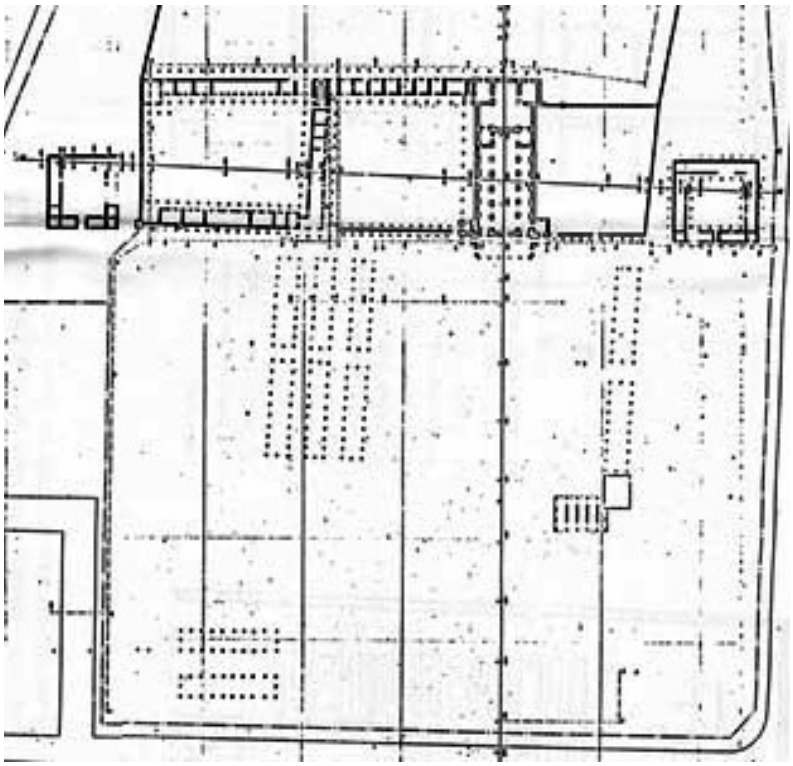


**Figura 224:** implantação geral das ruínas da Missão de São Miguel, com a indicação da localização do museu e casa do zelador.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. A Transparência do Museu das Missões. *Arquitextos*, São Paulo, 07.076, Vitruvius, set 2006 http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.076/322

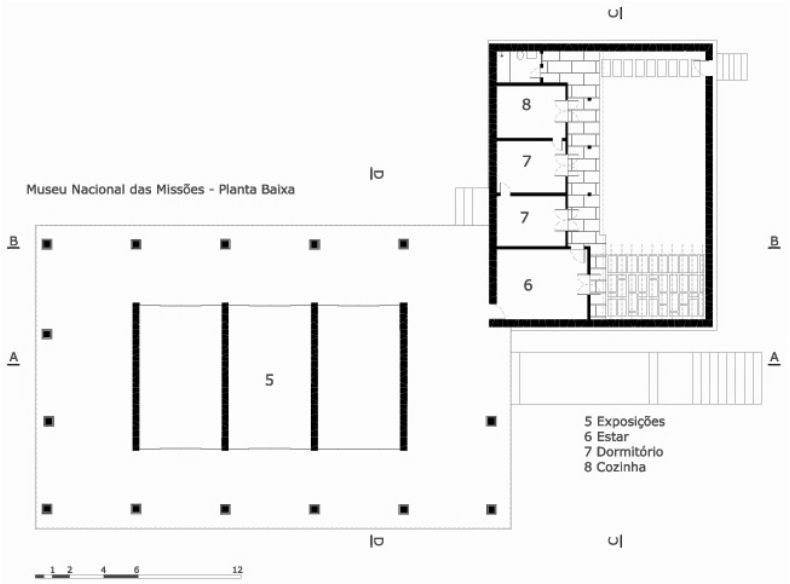



**Figura 225:** projeto de Lúcio costa para a construção do museu e casa do zelador, na Missão de São Miguel Arcanjo, 1937.
Fonte: disponível em http://dspace.uniritter.edu.br/bitstream/handle/123456789/332/Museu%20Nacional%20das%20Miss%C3%B5es%20-%20Planta%20Baixa%20c%C3%B3pia.jpg?sequence=7

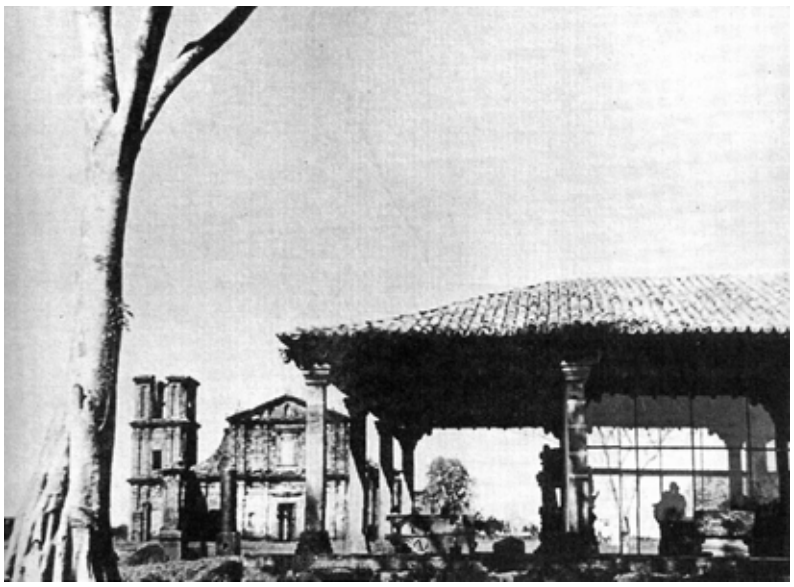


**Figura 226:** projeto de Lúcio costa para a construção do museu e casa do zelador, na Missão de São Miguel Arcanjo, 1937. Pureza, simplicidade conquistada sobre a base das pedras históricas.
Fonte: PESSOA, José (org.). *Lúcio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004, p,99.



**Figura 227:** o Museu das Missões em seu estado atual.
Fonte: CUSTÓDIO, Luiz Antonio Bolcato. Missões Jesuíticas: Arquitetura e Urbanismo. Cadernos de História nº 21. Porto Alegre: Memorial do Rio Grande do Sul, s.d. Disponível em: http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/19826516.jpg

Por outro lado, a interpretação acurada e alentada do historiador Dalton Sala Júnior[2], ainda que redargüível, abre algumas portas para a compreensão, social e política, sobre o início dos trabalhos do SPHAN. Para ele, as diferenças visíveis entre os projetos para a institucionalização do patrimônio nacional, entre Rodrigo e Mário, se radicariam na fundamentação ideológica do projeto político varguista, de cunho autoritarista, monopolista, centralizador e alicerçado por uma elite proprietária – a posse de terras e bens imóveis como qualificadora e quantificadora de sua importância e de seu poder. Desse modo, os símbolos pátrios, a se preservar como índices da nacionalidade brasileira seriam, necessariamente, os arquiteturais, os palácios, as igrejas, a cultura erudita edificada em pedra, cal e ouro – o patrimônio barroco colonial – a maior expressão do poder da propriedade, e dos proprietários. Em via diversa, o que tocaria de soslaio tal projeto autoritário seria o cunho imaterial e popular da proposta andradiana.

Nessa mesma linha, e tomando o exemplo das missões jesuíticas da região sul do país, diz ainda que, a apologia às ruínas e aos seus fragmentos remanescentes, a prontidão com a qual o SPHAN se posicionou perante este patrimônio, e a ação inaugural e instauradora dos seus trabalhos, assumiram um caráter mitificatório. Segundo ele, as missões sulistas, concentradas em locais hoje pertencentes ao Brasil, Uruguai, Paraguai e Argentina e, portanto nos limites dos territórios divididos entre Portugal e Espanha, fora dominado pela Companhia de Jesus, a serviço das Coroas, da Igreja e dela própria, mas uma região de administração puramente jesuítica, cujas raízes se encontravam em Inácio de Loyola, na Santa Sé, na Contra-Reforma e no poder de ação conquistado, então, pelos padres, que edificaram uma nação quase autônoma em seu território sul americano.

Assim, as ruínas eram o testemunho mais carnal da violência com a qual este território-nação, em pleno desenvolvimento moral, social e econômico, havia sido debelado e arrasado pelas Coroas, portuguesa e espanhola. Quando o SPHAN as transformara em patrimônio nacional, instaurador de uma suposta e pretendida identidade nacional, a história da autonomia das missões jesuíticas, dos progressos por elas conquistadas, do alto grau de produção artística, erudita e, notoriamente, das lutas que sufocaram e aniquilaram esta nação pujante, fora obliterada, quase apagada e, prontamente, apropriada e apossada como fragmentos, pedras talhadas e esculpidas, arquitetura e urbanismo pátrios, tornados símbolos da ensejada brasilidade.

Ora, nesse sentido, é possível entender, e do modo mais confesso, realizado no projeto de Lúcio Costa para o Museu das Missões – o aproveitamento dos restos e fragmentos das reduções arruinadas, como pedras basilares de um novo projeto e uma nova idéia de nacionalidade, edificada pelos pedaços, selecionados, recortados e juntados, em detrimento dos excluídos, omitidos e preteridos. Resultado convincente por suas qualidades plásticas e estéticas e, pronto a seduzir, intelectuais e artistas, na construção do novo rumo para as artes, para o país, de um modernismo brasileiro. A mesma idealização, antevista nas ruínas missionárias, de uma racionalidade

[2] SALA Jr., Dalton. *O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: história oficial e Estado Novo*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas), São Paulo, ECA-USP, 1988.

iluminista que seria materializada, posteriormente, com a construção de Brasília.

Descortinava-se, neste momento, a possibilidade concreta de fundamentação histórica, pois, sua análise científica, contemporaneamente positivista, abria um flanco para a descrição de uma linha evolutiva no entendimento, da formação e desenvolvimento, da arquitetura no Brasil, dignificada brasileira. Uma arquitetura feita por portugueses, entretanto, imersa e envolta pelo ambiente e pelos elementos típicos e nativos, portanto, por eles transformada e, tipologicamente, reconhecível a ostentar outro caráter ou conjunto de caracteres, afirmativamente, nacionais. Outros três episódios, concomitantes, notáveis para a experimentação e sedimentação desse caminho em curso foram: os projetos e a construção de um hotel em Ouro Preto, o concurso para a escolha do projeto para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, ocorridos entre 1938 e 1939 e, pouco depois, entre 1940 e 1943, a construção do conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte.

Ouro Preto, cidade recém declarada Monumento Nacional, se empreendia, com o auspício do governo mineiro, no incremento das atividades turísticas, onde, logicamente, o interesse e a atração radicavam na arquitetura colonial, do casario e das igrejas barrocas, das quais sobressaíam as obras do Aleijadinho. Em 1938, o governador de Minas Gerais solicitou ao SPHAN a elaboração de um projeto para a edificação de um hotel, em área francamente inserida no traçado urbano de Ouro Preto. Por estarem, Lúcio Costa e Niemeyer, envolvidos com os projetos do Pavilhão do Brasil, foi incumbido o arquiteto Carlos Leão, ex-sócio de Costa, para o desenvolvimento de uma proposta que, conforme as solicitações do governador e do prefeito local, deveria o novo prédio se misturar ao casario barroco, sem provocar contraste evidente. O arquiteto propôs, então, um edifício amplo, de grande volumetria e no estilo neocolonial, para ele a única forma de se construir no ambiente intocável da cidade monumento. O projeto foi apresentado, acatado e aplaudido pelos políticos e por Rodrigo Mello.

Quando Costa fora informado desse intento, em Nova York, mostrou-se preocupado a Rodrigo e solicitou um tempo para estudar melhor a situação. Niemeyer, que o acompanhava na estada norte-americana, retornou ao Brasil, foi a Ouro Preto e elaborou novo projeto, modernista. Esboçava-se, neste momento, um conflito no grupo de arquitetos do serviço, liderados por Costa, que acabaria no afastamento voluntário de Carlos Leão. O projeto de Niemeyer era, impecavelmente, corbusiano. Foi, com certeza, a obra mais destacada e prenhe dos ensinamentos do mestre, ao aluno, de seu aprendizado durante o processo de confecção dos estudos para o prédio do MESP e da cidade universitária. Consistia num edifício de três pavimentos, alongado, implantado paralelamente ao caimento do terreno e coberto por um teto-jardim (laje plana de concreto-armado e recoberta por plantas gramíneas), sob a justificativa da minimização do impacto do prédio na paisagem colonial.

Instado, novamente, Lúcio Costa sugeriu a troca do teto-jardim por uma cobertura de telhas de barro, certo de que "se enquadraria melhor no conjunto da cidade". O projeto final apresentava a estrutura formal, regular

e homogênea, aderida dos elementos típicos da tradição construtiva colonial, o telhado de barro, cobogós, treliças de madeira, mezaninos nos quartos à moda de jirau, varandas, enfim, uma composição moderna sustentada pelo artifício da tradição pretérita. Obra fundamental, pois inserta na cidade monumento, faceando e corroborando a linha evolutiva de uma arquitetura, manifestamente, brasileira. Lado a lado com os casarões e as igrejas, o Grande Hotel de Ouro Preto era a prova, indelével e irrefutável, da nossa sagacidade arquitetural. De uma sanha projetiva, disposta e precisa, de modo a tornar pedagógica a função, estética e social, da nova arquitetura – o Brasil, e seus arquitetos, retomavam o trilho evolvente da arte brasileira; de um lado, avalizada pelo próprio Corbusier quem anteviu a justificativa técnica para a livre utilização dos artefatos tradicionais, no controle do vigor climático local, do sol escaldante e das brisas fartas; elementos que a própria história mostrava seguros e de uso efetivo, eficaz e sincero. De outro lado, a peça que engrenava o desenrolar histórico da arquitetura nacional, dando confiável justificação estética para uma tipificação representativa da capacidade de ação do povo brasileiro.



**Figura 228:** Ouro Preto, a cidade monumento nacional. Local ao lado do terreno destinado ao hotel, à esquerda. Foto de 1920.
Fonte: Arquivo Público Mineiro. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=29539

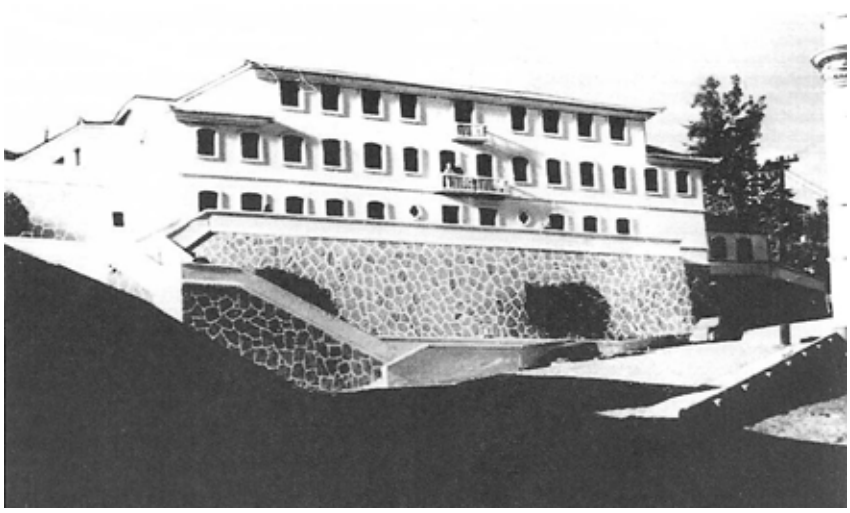


**Figura 229:** Grande Hotel de Ouro Preto. O projeto neocolonial elaborado por Carlos Leão, 1938. Fotomontagem com a maquete do projeto.
Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960).* Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 2006, p.116.



**Figura 230:** o terreno disponibilizado pelo governo mineiro para a construção do Grande Hotel.
Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960).* Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 2006, p.116.

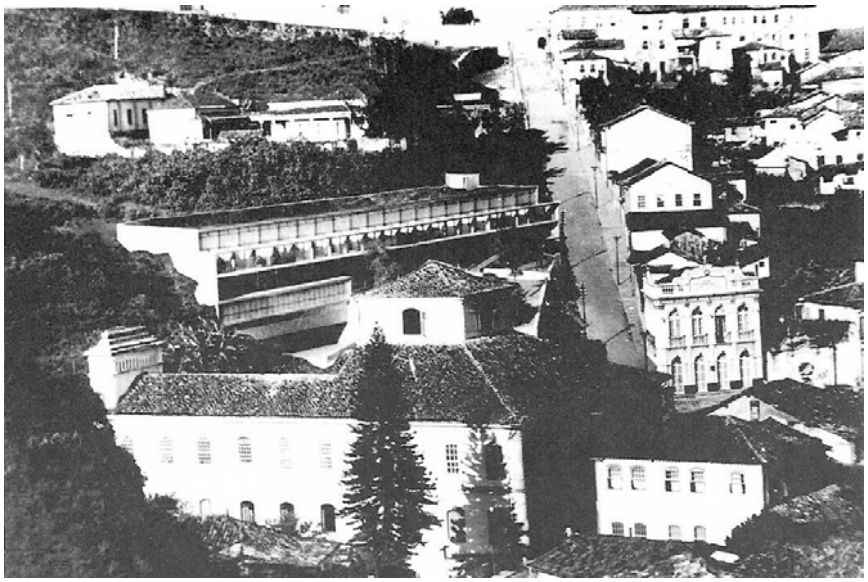


**Figura 231:** Grande Hotel de Ouro Preto. Fotomontagem com a maquete do primeiro projeto elaborado por Niemeyer, 1939.
Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960).* Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 2006, p.118.

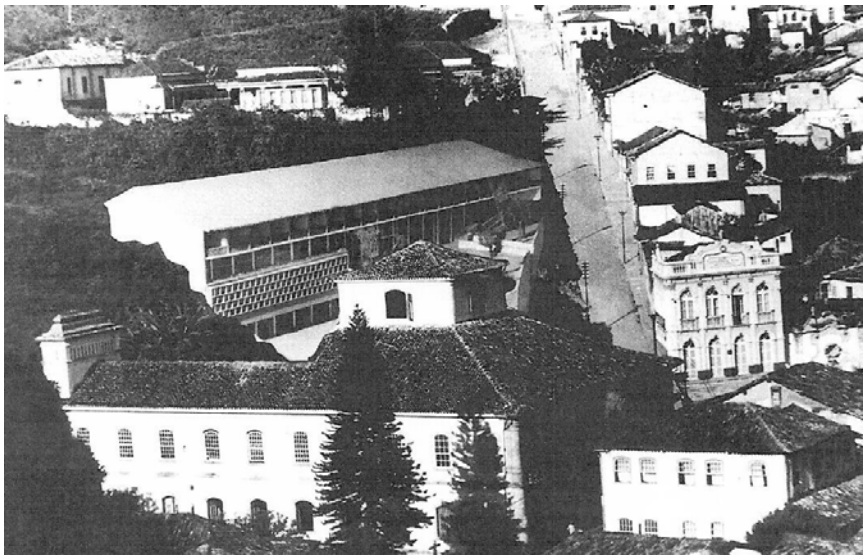


**Figura 232:** Grande Hotel de Ouro Preto. Fotomontagem com a maquete do segundo projeto elaborado por Niemeyer, 1939, a partir das orientações de Lúcio Costa.
Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960).* Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 2006, p.119.

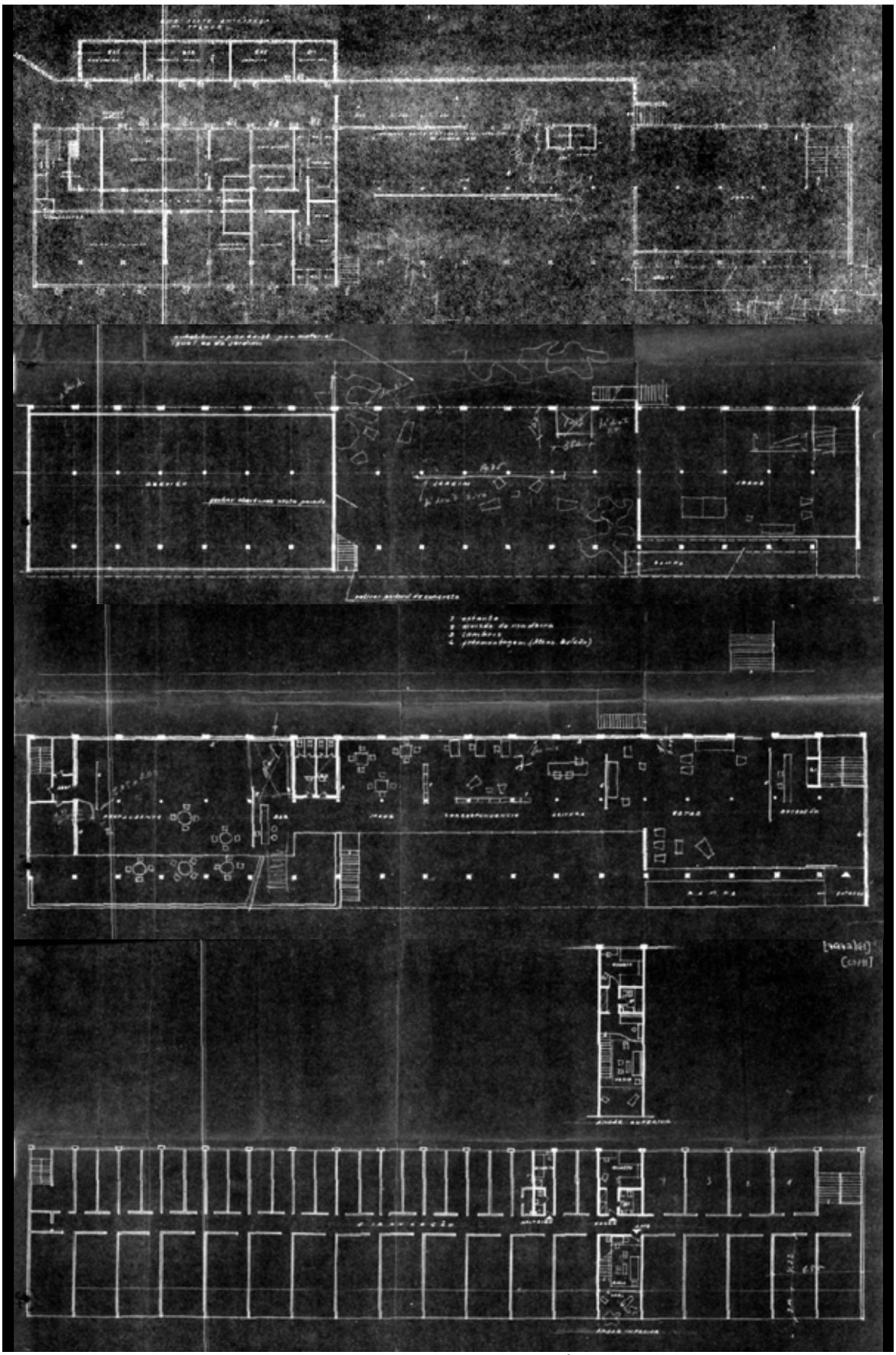


**Figura 233:** Grande Hotel de Ouro Preto. Plantas do subsolo, do térreo, do primeiro e segundo pavimentos e mezanino. Desenhos de 1965.
Fonte: Arquivo Público Mineiro. Disponível em:
http://www.acervosetop.mg.gov.br/setop/modules/brtdesenhos/viewcat.php?cid=4796&num=10&orderby=titleA&pos=10

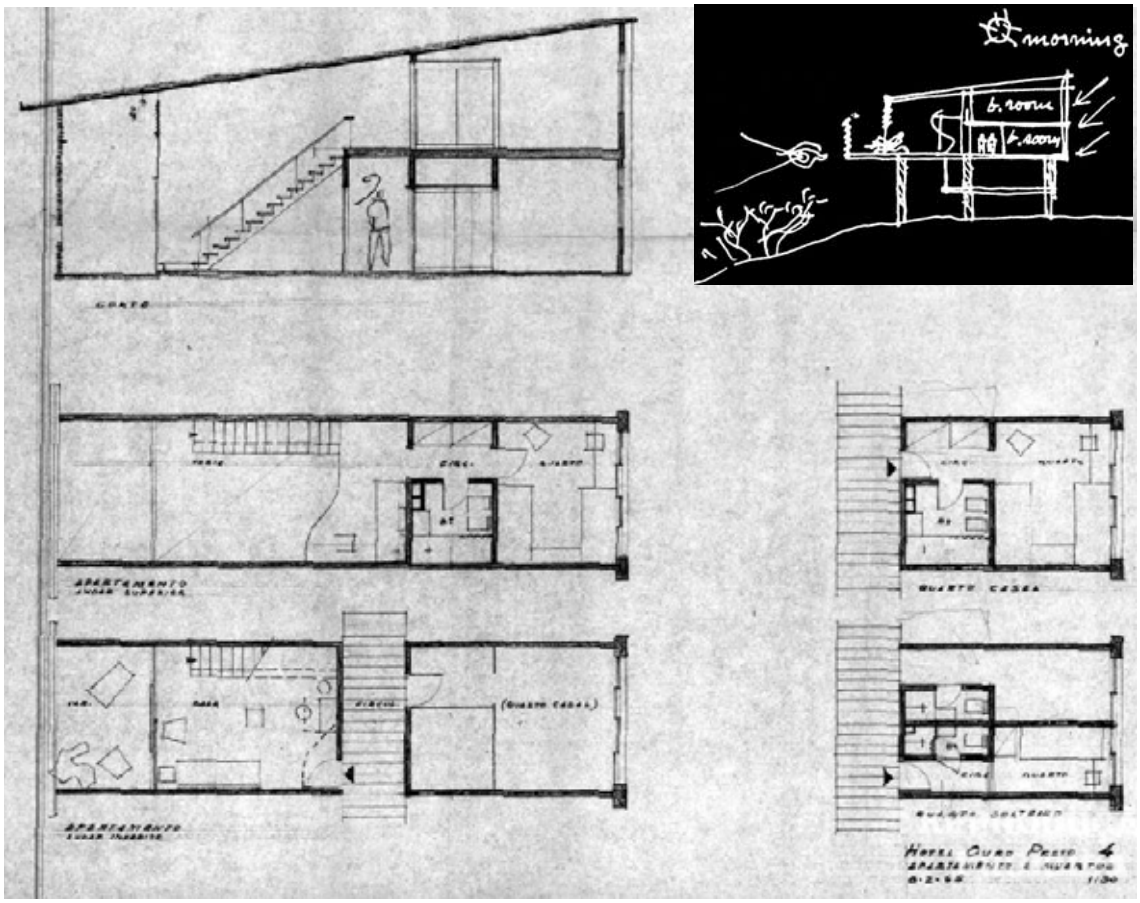



**Figura 234:** Grande Hotel de Ouro Preto. Plantas dos quartos e mezaninos, e seção transversal indicando a extensão superior de cada unidade. Desenhos de 1965.
Fonte: Arquivo Público Mineiro. Disponível em:
http://www.acervosetop.mg.gov.br/setop/modules/brtdesenhos/viewcat.php?cid=4796&num=10&orderby=titleA&pos=10

Na mesma época se desenrolava outro concurso de projetos que, desta vez, seria dominado pelos arquitetos modernistas, para a construção do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, realizada em 1939. Na verdade, havia uma proibição aos projetos em estilos históricos imposta pela organização da exposição, que determinou, no Brasil, a suspensão de um decreto de 1922 sobre a obrigatoriedade do uso do estilo neocolonial nos pavilhões de representação nacional em eventos internacionais. A Feira de Nova York foi o primeiro grande evento mundial organizado pelos Estados Unidos, após a quebra da Bolsa, em 1929, e da conseqüente crise econômica. O país ambicionava, assim, alavancar sua economia por meio da propaganda, da produção e do consumo de bens, ditados pelo desenvolvimento tecnológico. Tudo convergia sobre o olhar futurista. Os estandes mais visitados durante o longo período do evento, foram o *Futurama*, da *General Motors*, que mostrava o mundo idealizado no ano de 1960, e o Perisfério, uma enorme esfera de 54 metros de altura, onde se exibia uma cidade ideal do futuro, para 2039. Neste evento, também foi inaugurada a primeira estação de TV.[3]

Uma exposição futurista, sobre um futuro palpável, realizável já, naquele momento. A arquitetura, ricamente composta de elementos formais organicistas e aéreos, as linhas curvas das passarelas e dos viadutos, as formas exuberantes de plasticidade inédita, fascinaram os milhares de

[3] As informações básicas referentes aos projeto do Grande Hotel de Ouro Preto e do Pavilhão do Brasil se encontram em: CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960).* Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 2006.

visitantes e os milhões de pessoas no mundo todo que viram, extasiadas, suas imagens e propaganda, tanto quanto se apavoravam com a iminência de um novo grande conflito armado mundial. O futuro brilhante que se avizinhava e o temor soturno de outra grande guerra – delírio e pavor, lado a lado.

Organizado, então, o concurso para um projeto modernista do pavilhão brasileiro, foi vencido por Lúcio Costa, restando o segundo lugar a Oscar Niemeyer. Numa atitude pouco convencional, Costa declarava ser a proposta de Niemeyer mais apropriada para representar o país e decidia juntar-se a ele para a elaboração de novo projeto. Partiram com suas famílias, desse modo, para Nova York, em abril de 1938, para uma permanência de um ano, com a finalidade de projetar e coordenar a construção e instalação do pavilhão, tudo subvencionado pelo governo brasileiro. Lá, tomando pé da situação, do lugar, do lote, da euforia motivada pelo evento, da agitação econômica, desenharam o projeto que foi edificado em cinco meses. A fim de evitar comparações indesejadas, resolveram destruir os originais das propostas apresentadas por ambos, individualmente, ao concurso. O novo projeto assumia o espírito futurista da feira. Localizado num lote de esquina, com a rua levemente curva, resolveram seguir o mesmo traçado viário no edifício; conceberam uma planta em "L" de três pavimentos, que abrigava salões de exposição, auditório, restaurante, bar e cafeteria. Na área externa, moldada pelo prédio, se distribuía um jardim tropical, com elementos da flora e da fauna brasileiras. Internamente, as exposições se constituíram dos produtos típicos da terra – café, cacau, erva-mate, fibras têxteis, madeiras nobres, borracha e utensílios indígenas. Os principais elementos de decoração eram os três grandes painéis pintados por Cândido Portinari e, por sua vez, o próprio desenho do edifício. Nele, viam-se as formas livres e curvas, as transparências, a esbelteza da estrutura de aço, o branco plácido e geral, a grande rampa curva que dava acesso externo ao piso nobre do pavilhão, o recorte ondulado do mezanino, os cobogós para controle lumínico, as marquises serpenteantes, enfim, todos os elementos que passariam, a partir daí, a instigar e mitigar a forja de uma linguagem própria ao desenho de Niemeyer e, por conseguinte, a caracterizar a brasilidade arquitetural pretendida e, ostensivamente, perseguida. Fascínio futurista, desenho meticuloso, e dedicação sigilosa assinalaram, distintivamente, a experiência de Costa e Niemeyer neste projeto e estadia norte-americana, fundamentais para o desígnio idealizado da arquitetura no Brasil, moderna e brasileira.




**Figura 235:** selo comemorativo da Feira Mundial de Nova York, 1939.
Fonte: disponível em http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/US_853.jpg



**Figura 236:** acesso ao Perisfério por uma rampa aérea sinuosa, de inspiração futurista.
Fonte: disponível em http://www.life.com/image/92925469/in-gallery/41782/future-vision-ny-worlds-fair-1939#index/15



**Figura 237:** vista panorâmica da Feira Mundial de Nova York, 1939. O Futurismo impregnado nos elementos visuais simbólicos, a torre e o Perisfério e, de modo geral, em todo o conjunto.
Fonte: disponível em http://electronic.districsides.com/new-york-world-s-fair-1939



**Figura 238:** outro aspecto da feira mundial com a ilha de Manhattan ao fundo.
Fonte: disponível em http://electronic.districsides.com/new-york-world-s-fair-1939

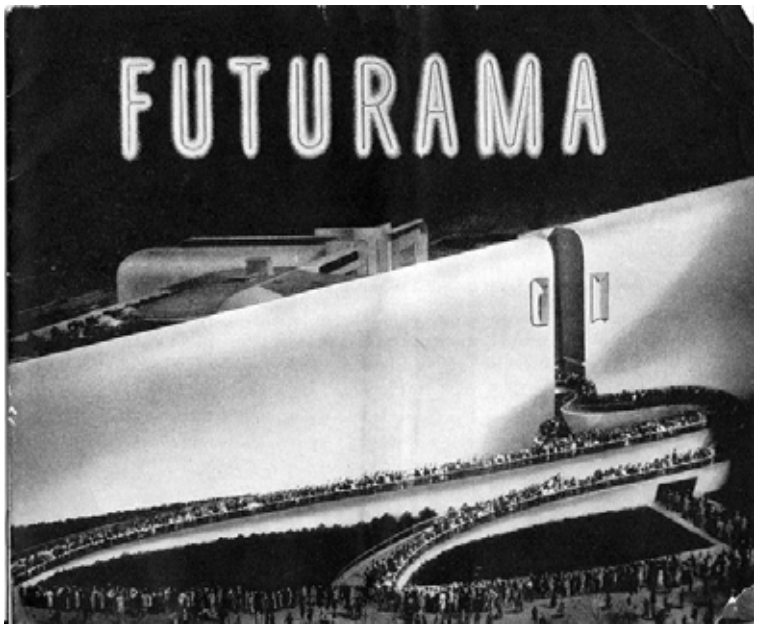



**Figura 239:** o estande da empresa norte-americana General Motors apresentou o Futurama, a visão da vida futurista. Fotograma de divulgação.
Fonte: disponível em http://www.queenshistory.lagcc.cuny.edu/PHOTOS/QUEENS/photos/03.001.1144.jpg



**Figura 240:** fotografia diurna do mesmo estande. Observar as rampas, sinuosas e aéreas, de acesso ao edifício.
Fonte: disponível em http://www.queenshistory.lagcc.cuny.edu/PHOTOS/QUEENS/photos/03.001.1144.jpg



**Figura 241:** rampas de acesso ao Futurama em fotografia noturna.
Fonte: disponível em http://www.queenshistory.lagcc.cuny.edu/PHOTOS/QUEENS/photos/03.001.1146.jpg

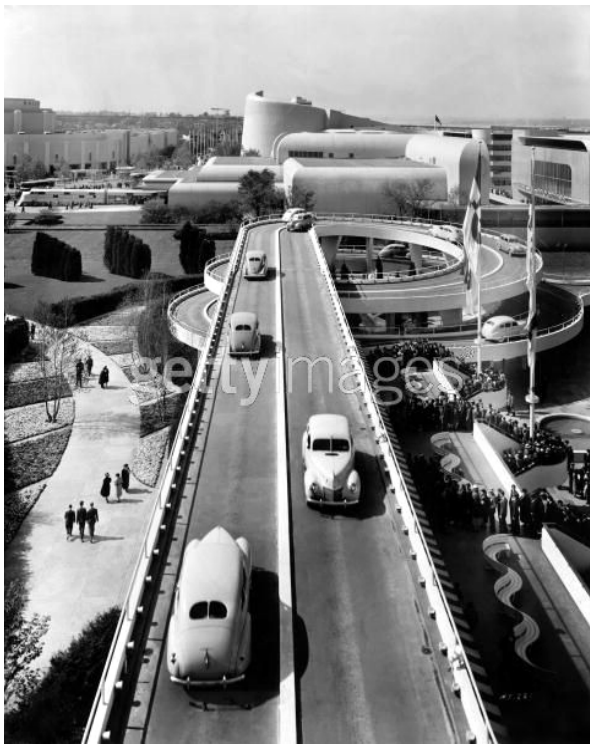




**Figura 242:** o interior do Perisfério. Vista panorâmica aérea de uma maquete da cidade do futuro, em 2039.
Fonte: disponível em http://www.queenshistory.lagcc.cuny.edu/PHOTOS/QUEENS/photos/03.001.1176.jpg

**Figura 243:** os acessos rodoviários por viadutos e, ao fundo, o Futurama.
Fonte: disponível em http://www.gettyimages.com/detail/78449970/Michael-Ochs-Archives



**Figura 244:** o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939, projetado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Acesso marcado pela rampa aérea sinuosa, e o edifício pela transparência, liberdade formal e os cobogós.
Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960).* Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 2006, p.172.



**Figura 245:** fachada lateral do Pavilhão do Brasil. Parede curva reproduzindo o traçado viário do lote. Suas formas aerodinâmicas fizeram grande sucesso no evento.
Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960).* Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 2006, p.178.

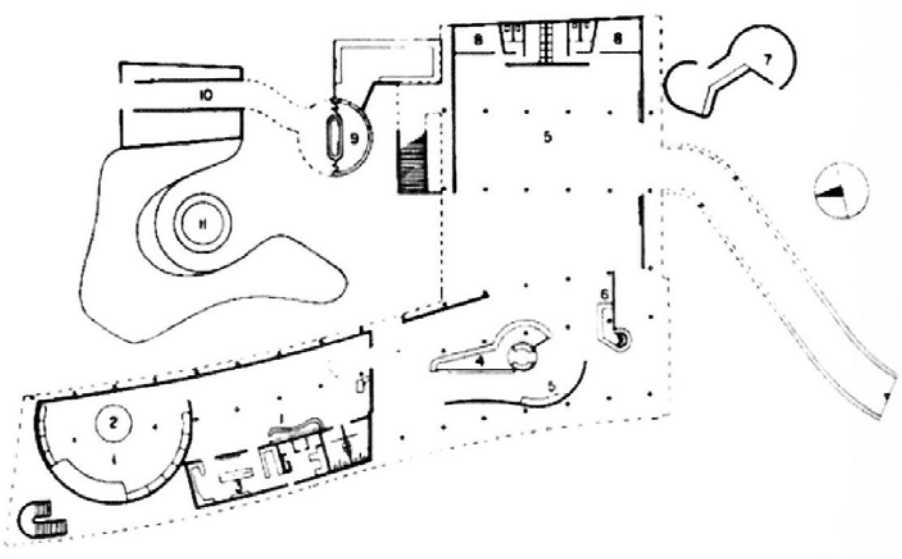


**Figura 246:** Pavilhão do Brasil. Planta do pavimento térreo.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (doutorado em Arquitetura e Urbanismo), FAU-USP, 2002, p.275.

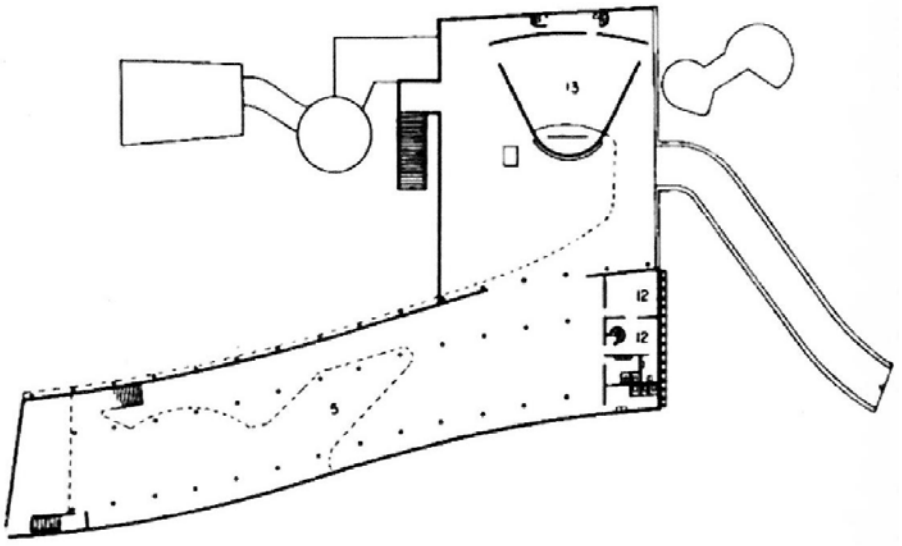


**Figura 247:** Pavilhão do Brasil. Planta do primeiro pavimento.
Fonte: CARRILHO, Marcos José. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (doutorado em Arquitetura e Urbanismo), FAU-USP, 2002, p.275.



**Figura 248:** o interior do pavilhão brasileiro. Vista do primeiro pavimento e mezanino. Recortes ondulantes a fim de gerar uma dinâmica visual.
Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960).* Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 2006, p.182.

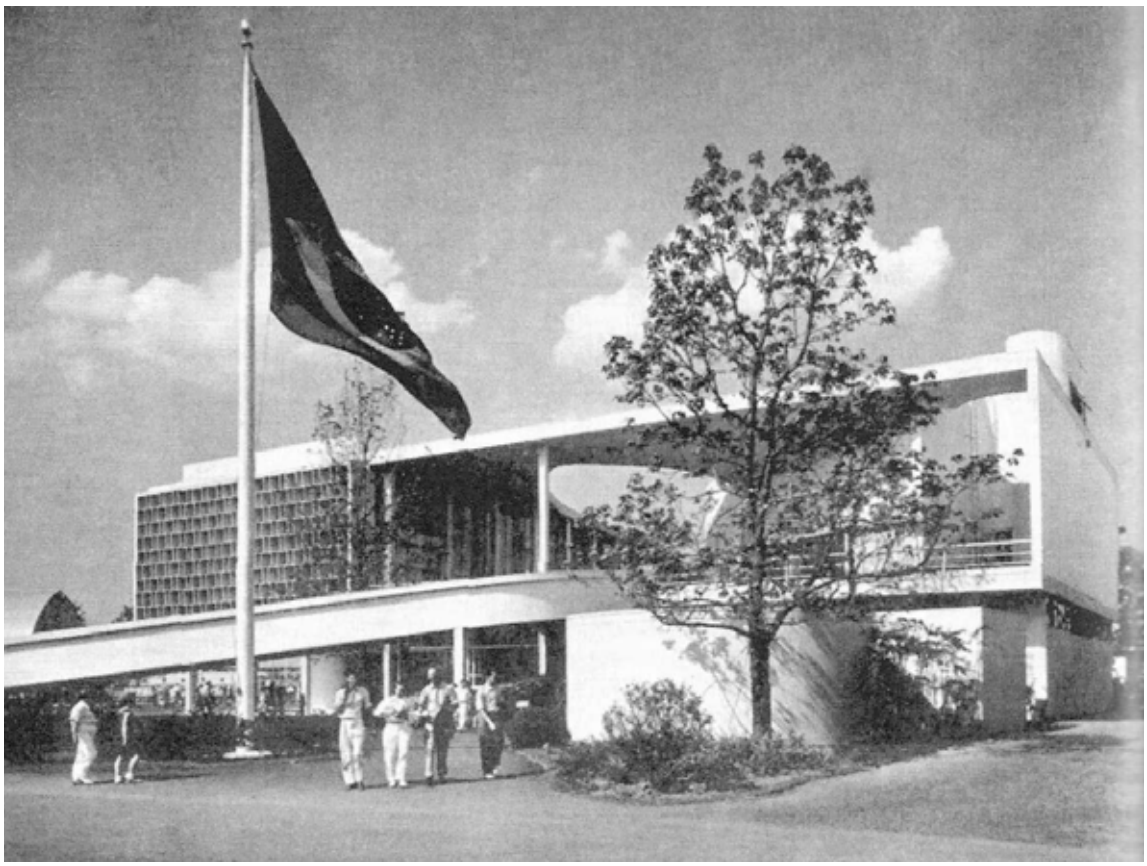


**Figura 249:** a fachada principal do pavilhão brasileiro. Brilhante combinação de cheios e vazios com os elementos atrelados – a rampa, os cobogós, a marquise ondulante.
Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960).* Rio de Janeiro:Jorge Zahar Editor, 2006, p.172.

Durante o período de dois anos, entre 1939 e 1940, em que funcionou o Pavilhão do Brasil, sua arquitetura diferenciada, ou seja, a fusão equilibrada de elementos futuristas com os componentes tradicionais da arquitetura colonial brasileira, despertou grande interesse e admiração, da mídia internacional e dos arquitetos. Porém, sua própria efemeridade ensejava fato mais permanente e grandioso, apto a consubstanciar a trama evolucionista vislumbrada e engendrada por Costa, desde o Museu das Missões. Tal oportunidade veio com a indicação de Niemeyer, feita por Rodrigo M. F. de Andrade ao novo prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek (1902-1976), quem procurava um bom arquiteto para desenvolver uma série de projetos para um novo bairro daquela capital. O arquiteto que já havia projetado, com "estilo", o Grande Hotel de Ouro Preto, em obras em 1940, e já transitava nas rodas políticas mineiras quando começara, então, a elaborar os primeiros estudos, projetos e obras do conjunto da Pampulha.

Dois anos antes havia sido concluído o represamento de um córrego, para a formação de uma lagoa numa nova frente de expansão para a cidade de Belo Horizonte. Um bairro que se desenhava pela especulação imobiliária para ser uma área nobre residencial, cuja lagoa e equipamentos planejados – capela, cassino, restaurante, casa de baile, *Yatch Club* – comporiam a paisagem moderna de cidade, tão desejada pelo novo prefeito. Tratava-se de projetar o futuro de uma capital, de um país. Paulo Ferreira Santos, num livro fundamental sobre a arquitetura brasileira, descreveu, denodadamente, o lugar concebido por Niemeyer:

> Por indicação do Dr. Rodrigo Melo Franco é confiada a Niemeyer, pelo prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, o projeto do conjunto da *Pampulha* (1941-1943), compreendendo o *Cassino*, em cuja entrada uma cobertura de concreto sustentada por delgadíssimas colunas de ferro exibe a gratuidade da sua forma caprichosa, sob a qual repousa um bronze de Zemoisk; o *Restaurante*, cuja cobertura prolongada para o exterior ondula graciosamente com a intenção puramente plástica; o *Yatch Club*, com um revolucionário teto borboleta; e ao fundo a capelinha, que, com a sua torre sineira piramidal de vértice para baixo (assim disposta para sábio equilíbrio da composição) e as suas sucessivas formas parabólicas – a que as notas frescas dos azulejos azuis e brancos de Portinari (autor também dos painéis e murais internos) revestindo toda a parede frontal, conferem uma sedução plástica que a fotografia não reproduz – se destaca isolada na quietude agreste da paisagem, envolvida de morros e refletida por inteiro, em todos os detalhes, no espelho do lago. O que de tudo resultou foi uma autêntica obra-prima, tão importante para a arquitetura do século XX como foi a Capela de S. Francisco de Assis de Ouro Preto, de Antonio Francisco Lisboa, para a do século XVIII.[4]

Plasticidade e tradição. Estava criada a fórmula de distinção e qualidade para a concepção da arquitetura modernista, brasileira, intentada por Lúcio Costa e realizada por Oscar Niemeyer. Alquimia que se fazia pela mistura dos elementos da tradição construtiva do Brasil, em suas formas exuberantes, na paisagem deslumbrante, de linhas súbitas e sinuosas, nos meandros das invenções barrocas do Aleijadinho. Entretanto, uma formulação sem sentido, não fosse a história a avalizá-la.

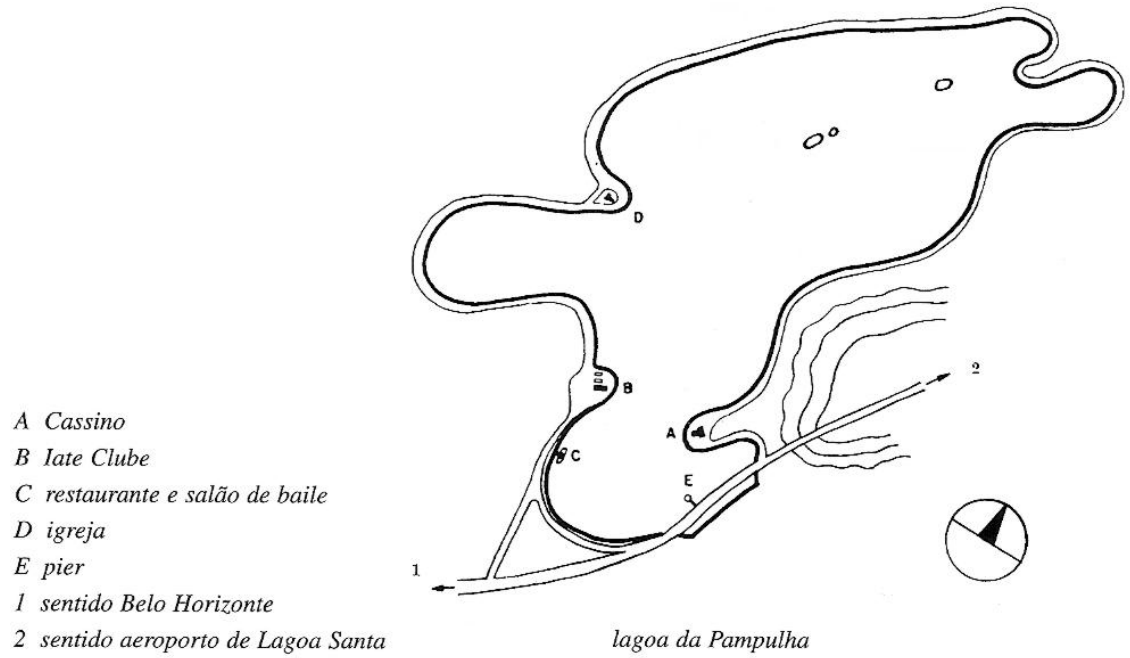



**Figura 250:** a Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte, e a indicação de localização das edificações projetadas por Oscar Niemeyer, entre 1940 e 1943.
Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora / IPHAN, 2000, p.182.

[4] SANTOS, Paulo Ferreira. Quatro séculos de arquitetura na cidade do Rio de Janeiro. In, UNIVERSIDADE DO BRASIL. *Quatro séculos de cultura, o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1966, p.200-201.



**Figura 251:** a Capela de São Francisco às margens da lagoa da Pampulha. Simplicidade branca e plasticismo, serenamente ancorada na paisagem.
Fonte: disponível em http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/20105277.jpg



**Figura 252:** painel de azulejos de Cândido Portinari cobre a parede posterior da capela.
Fonte: disponível em http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/543206.jpg




**Figura 253:** Capela de São Francisco. Vista lateral em escorço.
Fonte: disponível em http://img1.mlstatic.com/jm/img?s=MLB&f=91161965_5563.jpg&v=O

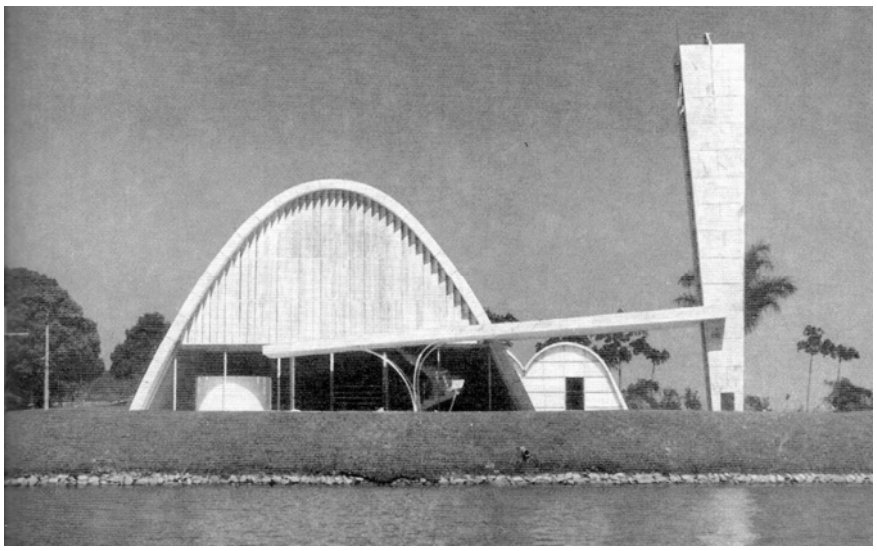


**Figura 254:** Capela de São Francisco. Elementos da tradição colonial, inseridos tipologicamente: a nave única, o altar-mor, a sacristia ao lado do altar, as pinturas decorativas, o coro, a fachada vazada com alpendre e campanário destacado.
Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora / IPHAN, 2000, p.183.

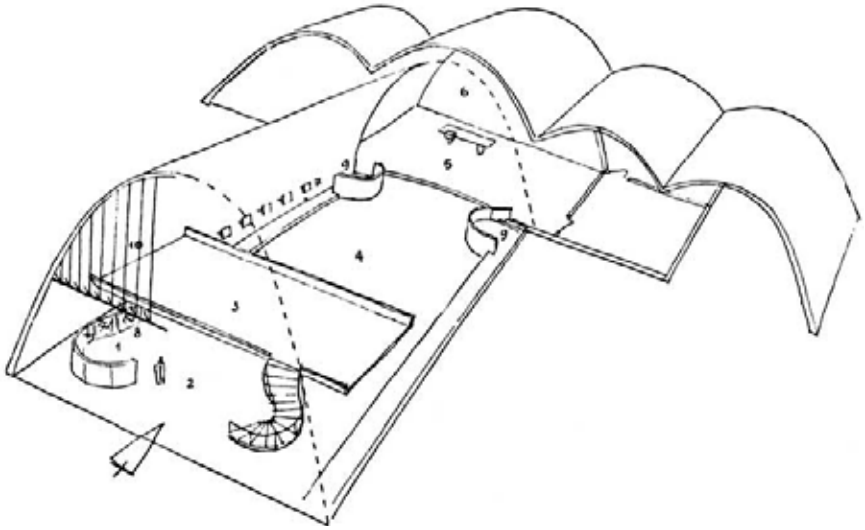


**Figura 255:** Capela de São Francisco. Esquema volumétrico interno.
Fonte: COMAS, Carlos Eduardo Dias. O encanto da contradição. Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. *Arquitextos*, São Paulo, 01.004, Vitruvius, set 2000 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/985>.



**Figura 256:** Cassino da Pampulha, marquise de acesso.
Fonte: PIZZATO, Eduardo. Curvas na obra de Oscar Niemeyer. *Arqtexto*, Porto Alegre, nº10-11, 2007.



**Figura 257:** interior do cassino.
Fonte: PIZZATO, Eduardo. Curvas na obra de Oscar Niemeyer. *Arqtexto*, Porto Alegre, nº10-11, 2007.



**Figura 258:** o cassino visto do lago.
Fonte: PIZZATO, Eduardo. Curvas na obra de Oscar Niemeyer. *Arqtexto*, Porto Alegre, nº10-11, 2007.



**Figura 259:** fachada principal do cassino.
Fonte: PIZZATO, Eduardo. Curvas na obra de Oscar Niemeyer. *Arqtexto*, Porto Alegre, nº10-11, 2007.

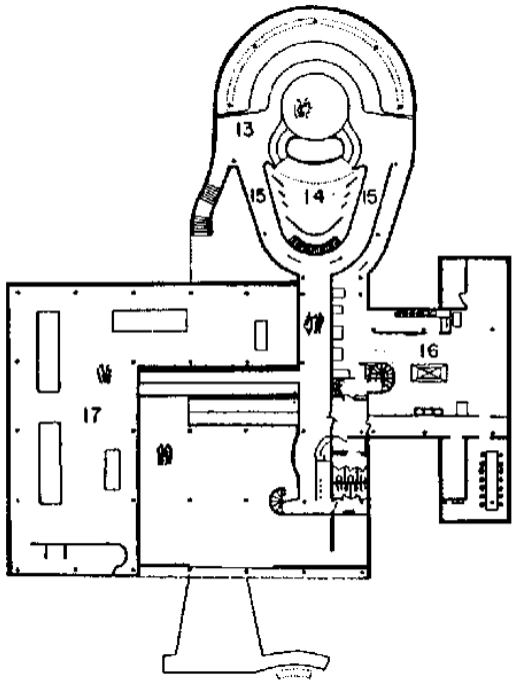



**Figura 260:** Cassino da Pampulha. Planta do segundo pavimento.
Fonte: PIZZATO, Eduardo. Curvas na obra de Oscar Niemeyer. *Arqtexto*, Porto Alegre, nº10-11, 2007.



**Figura 262:** a Casa do Baile, marquise.
Fonte: PIZZATO, Eduardo. Curvas na obra de Oscar Niemeyer. *Arqtexto*, Porto Alegre, nº10-11, 2007.

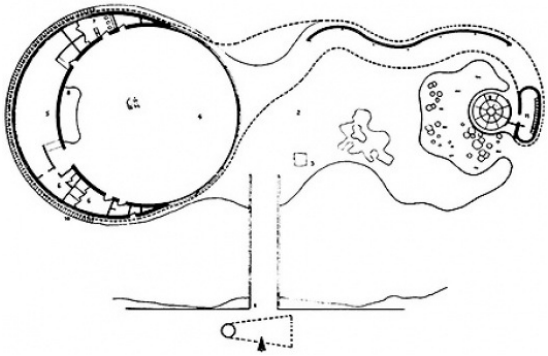


**Figura 261:** Casa do Baile, planta.
Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora / IPHAN, 2000, p.188.

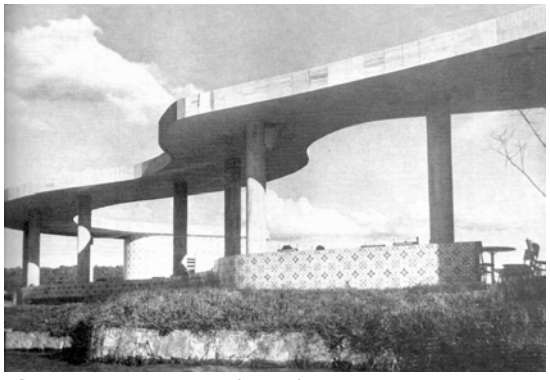


**Figura 263:** a Casa do Baile, marquise.
Fonte: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora / IPHAN, 2000, p.188.

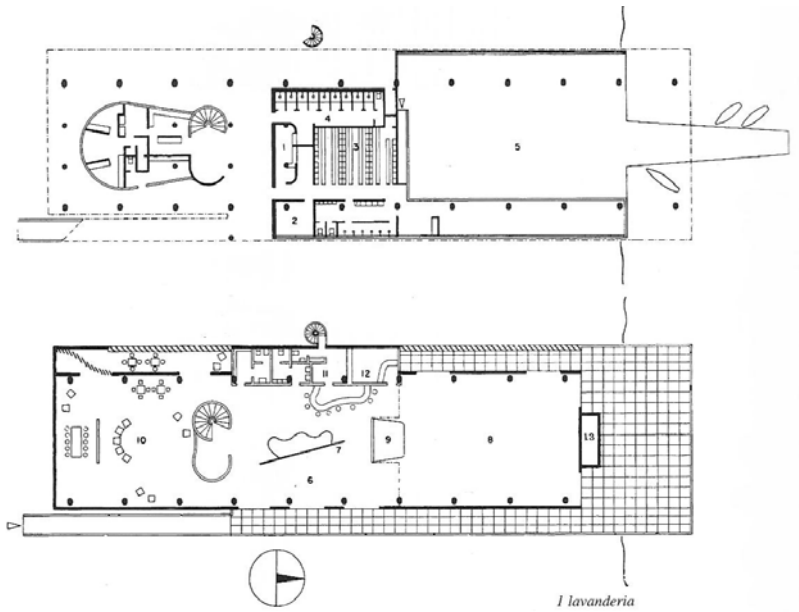



**Figura 264:** o *Yatch Club*. Plantas.
Fonte: COMAS, Carlos Eduardo Dias. O encanto da contradição. Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. *Arquitextos*, São Paulo, 01.004, Vitruvius, set 2000 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/985>.

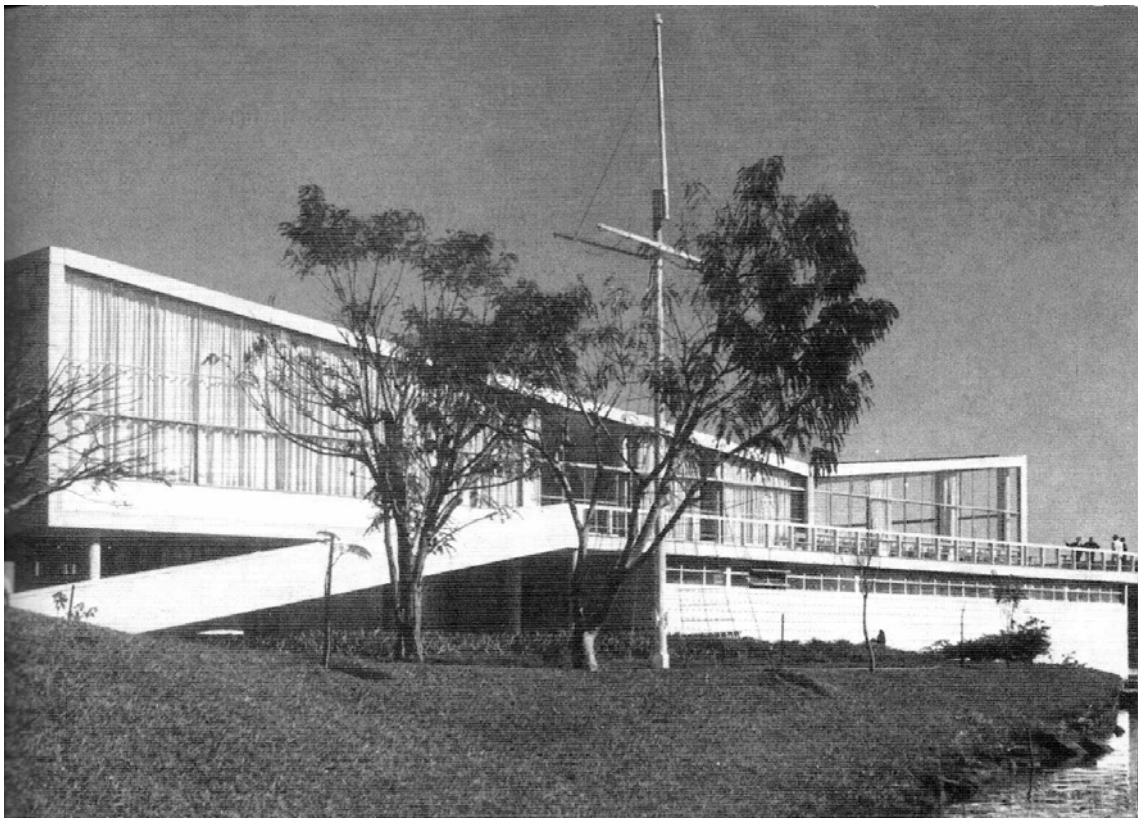


**Figura 265:** o *Yatch Club*. Fachada principal voltada para a lagoa, com o "teto borboleta".
Fonte: PIZZATO, Eduardo. Curvas na obra de Oscar Niemeyer. *Arqtexto*, Porto Alegre, nº10-11, 2007.

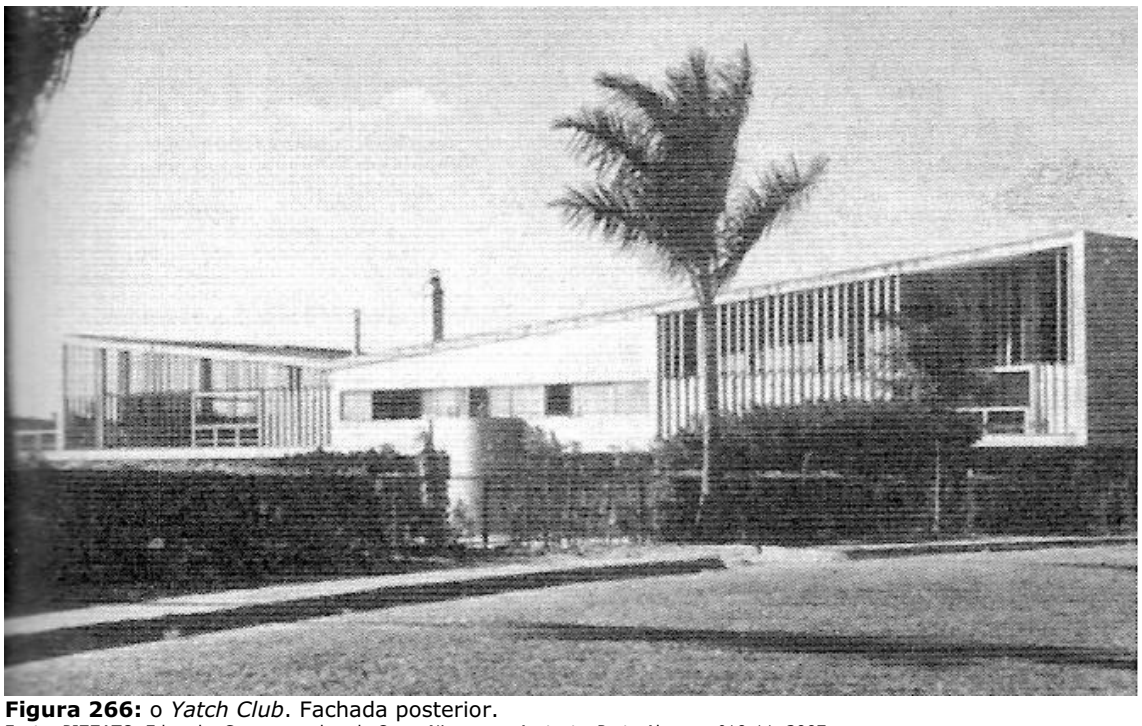


**Figura 266:** o *Yatch Club*. Fachada posterior.
Fonte: PIZZATO, Eduardo. Curvas na obra de Oscar Niemeyer. *Arqtexto*, Porto Alegre, nº10-11, 2007.

A Capela de São Francisco é significativa dessa fusão. O estudo tipológico da arquitetura colonial, promovido por Lúcio Costa desde o início dos trabalhos do SPHAN autorizava e proclamava os elementos típicos componentes da linha de evolução da autêntica arquitetura brasileira. Tais elementos gravitavam entre os esquemas formais, a organização e distribuição dos espaços, interno e externo das edificações, e o aparelhamento a elas adereçado. Na capela, Niemeyer se utilizava de uma construção tipológica presente em boa parte dos pequenos prédios religiosos, espalhados pelo interior do país, em exame pelo Serviço: a planta de nave única, o altar-mor destacado da nave, as sacristias a ele unidas, o coro elevado sobre a entrada, as pinturas decorativas, o alpendre e a fachada principal vazada, e a torre sineira isolada, além dos *brise-soleils* e das treliças. Incorporados e reconfigurados por uma volumetria feita da composição de curvas parabólicas. Futuro e tradição, primorosamente, articulados para a forja de um sentido peculiar para a arquitetura, justificada na história e na paisagem. A composição elementar se disseminava pelas demais edificações e pelo caráter geral do conjunto, em maior ou menor graus, ou seja, mais brasileiros e mais gerais.

A ação concomitante do SPHAN, orquestrada por Costa que regia, categoricamente, a execução de uma obra arquitetural singular, dele e de seu grupo, foi basilar para a sedimentação do propalado caráter nacional na arquitetura. Niemeyer trabalhara no serviço até 1940 quando, devido às encomendas e para coordenar os projetos e obras do Grande Hotel e do Conjunto da Pampulha, abrira escritório particular para dar início a uma promissora carreira profissional. Lúcio Costa, o maestro, se tornou o líder, ao qual incumbia a validade intelectual, a construção teórica e o arcabouço memorial da definição e balizamento dos monumentos nacionais e de suas obras de restauro. Uma liderança, contudo, excludente – os arquitetos de destaque e vinculados ao grupo, por laços diversos, se imbricavam nesta trama estética; já, aqueles distantes, mesmo com obras e trabalho

asseverado, ficaram alheios aos destinos gloriosos da arquitetura brasileira. O mesmo pode se dizer no tocante aos intelectuais dedicados à historiografia da arquitetura e das artes no Brasil.

Indubitavelmente, a Revista do SPHAN, periódico especializado criado por Rodrigo Mello, mas prevista por Mário de Andrade em seu projeto, para a divulgação da produção historiográfica, sobre o patrimônio arquitetural e artístico brasileiro, dos técnicos do serviço e de intelectuais a ele vinculados, foi a principal iniciativa para o firmamento de uma história subsidiária de uma pretensa arquitetura modernista de caracteres nacionais. Ela representou o elo de congregação de forças distintas, mas unidas pelo mesmo ideário nacionalista. Iniciativa corroborada, ainda, por uma série de publicações especiais sobre o tema, que difundia e instituía as bases metodológicas dos estudos históricos sobre artes e arquitetura no Brasil.

Não era nova, no campo da arquitetura, a instrumentalização da história para fins de justificação arquitetural, de fundamentação, histórica, teórica e científica de sua ação projetiva. O racionalismo positivista do século XIX promoveu a história como um repertório tipológico, de formas e soluções, o próprio fundamento disciplinar, ou seja, o estudo da história da arquitetura permitiu a compilação de um repertório de tipos arquiteturais prontamente aplicáveis nos processos compositivos de projetos de edifícios e cidades, método que perdurou até a renovação modernista do entre-guerras. Na *École des Beaux-Arts* de Paris, principal referência para a arquitetura ocidental novecentista, a história se efetivou na forma de manuais de projeto, de repertório tipológico, de regras de composição acadêmica, como os de Jean Guadet, onde o passado construído inspirava a realização arquitetural do presente, moderno e burguês. No campo filosófico, Hippolyte Taine fundamentou o positivismo das artes e da arquitetura, tanto quanto de sua história, isto é, a ciência histórica deveria revelar os traços mais profundos, mais estáveis, do caráter de um povo, de uma raça, de uma nação, o traço social forte capaz de agrupar em torno de si todo o conjunto estrutural de uma civilização, e a partir dele, reproduzir-se como tipo perene, consagrado, de modo a promover uma representação durável de seu próprio âmago[5]. Esta a idéia a qual tornou cabível, para a arquitetura, a história repertorial, inerentemente, agregada ao campo disciplinar, como seu próprio fundamento de ação. A história fomentava a composição arquitetural; os edifícios do passado se tornaram modelos, vivos e cientificamente compreensíveis, para a moderna arquitetura burguesa; a expressão de sua própria essência.

A renovação modernista, na arquitetura, subtraiu à historia sua condição repertorial, de formas e tipos, e a promoveu como um fundamento ético, quase moral, capaz de justificar o seu próprio empreendimento renovador desse processo compositivo acadêmico – insuflado pelo repertório morfológico do passado – no qual se atrevia. A história já não mais fomentaria o presente, com o passado, mas justificaria as transformações necessárias por meio do conhecimento, também inerentemente científico, das rupturas responsáveis pelas renovações históricas da sociedade, como

[5] Ver anexo texto: *Da concepção científica de História e de seu método na arte: Hyppolite Adolphe Taine*.

um percurso cíclico, uma decorrência natural da evolução humana e de seu desenvolvimento técnico.

Nesse caso, e considerando o ambiente europeu de entre-guerras, de disputas e conflitos, a história passou a ter, para a arquitetura, um papel auxiliar, instrumental, acionada toda vez que se fazia premente uma justificação para seus arroubos transformadores, de uma necessária renovação dos processos conceptivos do projeto. A história se tornou em forte argumento para o embate modernista, e destarte, a história da arquitetura propalada, elaborada e escrita por tais arquitetos se fazia intrinsecamente comprometida com o projeto, com os propósitos, com os novos preceitos, amplamente defendidos pelo movimento modernista.

De certo modo, este comprometimento da história, escrita pelos arquitetos modernistas, implicou numa autonomia em relação à história política, econômica e social que se renovava nesta mesma época. Tal compromisso justificatório fez com que a história da arquitetura permanecesse, por muito mais tempo, atrelada aos cânones positivistas do século anterior, por seu próprio uso explicativo, das causas e das origens, da necessidade de mudanças e renovações.

Walter Gropius, arquiteto alemão responsável por mudanças estruturais no ensino da arquitetura, em seu livro, *Bauhaus: novarquitetura*, e cânone para os arquitetos brasileiros, afirmou: "a arquitetura não é arqueologia aplicada", mas mesmo assim recorria freqüentemente à história, ora para mostrar as semelhanças entre as catedrais góticas e as novas estruturas de concreto armado, ora para evidenciar a necessidade artística da arquitetura moderna justificada pelos exemplos mouriscos da arquitetura espanhola[6]. O mesmo aconteceu com Le Corbusier, ao justificar a necessidade da renovação do presente pelos exemplos do passado:

> A planta traz consigo a própria essência da sensação.
>
> Mas perdemos o sentido da planta há cem anos. Os grandes problemas do amanhã, ditados por necessidades coletivas, estabelecidos sobre estatísticas e realizados pelo cálculo, põem de novo a questão da planta. Quando tivermos compreendido a indispensável grandeza de vistas que é preciso conferir ao traçado das cidades, entraremos num período que nenhuma época conheceu. As cidades deverão ser concebidas e traçadas na sua extensão como foram traçados os templos do Oriente e como foram ordenados os Inválidos ou o Versailles de Luis XIV.
>
> A tecnicidade desta época – técnica da finança e técnica da construção – está preparada para realizar esta tarefa. [7]

A arquitetura do passado se tornou exemplo para a arquitetura do futuro e à história coube a incumbência do seu estudo. Uma exemplaridade, contudo, que não se limitava apenas enquanto repertório formal aplicável no projeto; ao contrário, a exemplificação se fazia por meio do entendimento, histórico, científico, tipológico, de sua própria essência, ou pelo menos, daquela essência, original e idealizada, desejada como elemento justificador de uma arquitetura nova, mas ao mesmo tempo, clássica, firmada numa tradição artística reconhecida e reconhecível.

---

[6] GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. Primeira edição alemã de 1952, que reuniu artigos escritos pelo autor entre 1937 e 1952.

[7] CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.32. Primeira edição francesa de 1923.

Alguns anos depois do segundo pós-guerra, a arquitetura modernista se estabelecia como corrente hegemônica em seu campo de atuação, e a história continuou a ser utilizada como um instrumento argumentativo para a manutenção de sua hegemonia. No ensino da arquitetura vigorou as determinações de Gropius no que se refere à formação artística e criativa do arquiteto, assim como em sua iniciação aos estudos históricos. Em seu programa curricular para cursos regulares de arquitetura (1946), ele propôs que:

> Os estudos históricos seriam iniciados de preferência no terceiro ano em vez do primeiro, de modo que os alunos fossem resguardados da imitação e do desânimo. No estágio mais avançado, ajudá-los-ão a pesquisar as origens das obras-primas do passado e a mostrar-lhes, por meio de exemplos à mão, como a concepção arquitetônica de uma época passada provinha da religião, da posição social e dos meios de produção então reinantes.[8]

Um passado arquitetural exemplar tratado da mesma maneira exemplar pela história, que deveria reconhecer nas qualidades artísticas de uma época a expressão e o resultado de um conjunto de fatores sociais, econômicos e culturais, determinantes. Mas enquanto puro exemplo, a história da arquitetura não deveria obscurecer o desenvolvimento criativo do estudante. A criatividade era praticada nos primeiros anos de estudo, por meio de atividades manuais, artesanais e artísticas, quando o aluno já teria adquirido uma segurança criativa antes de se dirigir à história. Dessa forma, caberia a ela a instrumentalização da exemplaridade do passado digno de justificar o presente e asseverar o futuro.

Tal situação perdurou até princípios da década de 1970, quando os próprios cânones modernistas passaram por um processo intenso de questionamentos. Um período que se convencionou chamar de pós-modernismo, onde de um lado a história ressurgiu como um fato presente, reincorporado no ato conceptivo da arquitetura por meio da reelaboração de elementos formais das épocas anteriores, e por outro, pelo início de uma pressão tecnológica, que se colocava não apenas em relação à construtibilidade técnica, mas, principalmente, como um freio à liberdade artística e expressiva, ainda mais evidenciado pelos recursos cientificistas impregnados nos processos de concepção projetual e, ao mesmo tempo, como um acelerador da expressividade formal, deslumbrante, apenas possível pelo espetáculo da alta tecnologia.

A história da arquitetura[9], no Brasil, teve início, efetivamente, com o movimento Neocolonial, na década de 1910, instigado em São Paulo pelo

[8] GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.95.

[9] Alguns estudos elaborados por intelectuais brasileiros de diversas formações, sobre temas de história da arte e da arquitetura no Brasil, publicados até a década de 1930, quando da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e de seu periódico, levantados em compilações publicadas na própria revista, organizados cronologicamente:
PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. A Igreja de Santa Cruz dos Militares. *Ostentor Brasileiro*, Rio de Janeiro, Tomo I, 1845.
PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Iconografia brasileira. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, Rio de Janeiro, Tomo XIX, pp.369-375, 1856.
BARBOSA, Antonio da Cunha. Aspecto da arte brasileira colonial. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, Rio de Janeiro, Tomo LXI, Parte I, pp.110-113, 1898.
VIANA, Ernesto da Cunha Araújo. Velhos chafarizes. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 30-08-1901.
COELHO NETO, Henrique. As Belas artes. In: Associação do 4º Centenário do Descobrimento do Brasil. *Livro do Centenário (1500-1900)*. Vol.II. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1901.

arquiteto português Ricardo Severo, e no Rio de Janeiro, pelo médico José Marianno Filho. O primeiro ministrou uma série de conferências sobre a arquitetura luso-brasileira, que se publicaram em alguns periódicos da época[10]. O segundo, patrocinou os estudos sobre a arte tradicional brasileira, para alguns engenheiros e arquitetos cariocas, dentre os quais Lúcio Costa. É possível afirmar que, neste momento, se engendrou a tentativa de forja de uma arte caracteristicamente nacional, fundamentada nos estudos históricos que relacionaram um repertório de formas arquiteturais inspiradas, principalmente, pelo barroco mineiro, centrado no Aleijadinho.

O segundo momento de efetivo desenvolvimento de uma história da arquitetura, no Brasil, se percebe atrelado ao projeto Modernista, na arquitetura e nas artes, a partir da década de 1930. Tal qual o movimento anterior, este buscava um vínculo estreito e forçosamente "natural" entre a nova arquitetura funcionalista que se produzia na Europa, e se implantava no Brasil, sob a chancela de *International Style*, e os fortes traços capazes de lhe conferir o *status* nacionalista, algo como um *National Style*, de uma arte profundamente alicerçada na tradição, da identidade nacional. Tratava-se efetivamente de uma luta, de abrir caminhos pedregosos para uma nova forma de conceber a arte, de edificar o espaço humano, uma arquitetura que, indubitavelmente, rompia com os cânones de composição acadêmica, fundada em estilos do passado. Porém, para tornar-se autêntica, foi necessário construir um lastro, bastante estável, firmado na força da tradição, reconhecível, crível e perene. Quando Niemeyer se atreveu, formalmente, à linha curva, sabiamente, Costa elegeu o século XVIII, na

---

ESTRADA, Gonzaga Duque. Mestre Valentim. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano 2, nº.3, 1905.
TAUNAY, Afonso D'Escragnolle. A missão artística de 1816. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, Rio de Janeiro, Tomo LXXIV, Parte I, 1911.
GOMES, Roberto. Arte e gosto artístico no Brasil. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, Vol. XXXV, 1913.
VIANA, Ernesto da Cunha Araújo. Das artes plásticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, Rio de Janeiro, Tomo LXXVII, Parte II, pp.514-540, 1916.
TAUNAY, Afonso D'Escragnolle. Na Baía colonial, 1610-1764. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, Rio de Janeiro, Tomo 90, Vol. 144, 1922.
GUIMARÃES, Argeu. História das artes plásticas no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico*, Rio de Janeiro, Tomo Especial, Vol. IX, 1922.
FRIEIRO, Eduardo. As artes em Minas. *Minas Gerais em 1925*, Belo Horizonte, 1926.
ANDRADE, Djalma. Congonhas do Campo. *Minas Gerais em 1925*, Belo Horizonte, 1926.
BRAGA, Tancredo. As maravilhas das artes coloniais. *A Noite*, Rio de Janeiro, 24-03-1926.
COSTA, Lúcio. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1929.
SANTOS, Lúcio José dos. As cidades e vilas mineiras do século XVIII. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 29-08-1930.
CARDIM FILHO, C.A. Gomes. Igreja de São Francisco de Assis, de São João Del Rei. *Boletim do Instituto de Engenharia*, Rio de Janeiro, Set/1930.
PENALVA, Gastão. *O Aleijadinho de Vila Rica*. Rio de Janeiro: Renascença Editora, 1933.
MATTOS, Aníbal. *Mestre Valentim e outros estudos*. Belo Horizonte: Edição Apolo, 1934.
RUBENS, Carlos. *As artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1935.
MATTOS, Aníbal. *Monumentos históricos, artísticos e religiosos de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Biblioteca Mineira de Cultura, 1935.
MATTOS, Aníbal. *Arte Colonial Brasileira*. Belo Horizonte: Biblioteca Mineira de Cultura, 1936.
MATTOS, Aníbal. *A arte nas igrejas das Minas Geraes*. Belo Horizonte: Edições Apollo, 1936.
MATTOS, Aníbal. *Das origens da Arte Brasileira*. Belo Horizonte: Biblioteca Mineira de Cultura, 1936.
MATTOS, Aníbal. *História da Arte Brasileira*. Belo Horizonte: Edições Apollo, 1937.

[10] O arquiteto português publicou, em periódicos, uma série de conferências proferidas em São Paulo, uma delas para os engenheiros-arquitetos da Politécnica:
SEVERO, Ricardo. Architectura velha. *A Cigarra,* São Paulo, março/1916.
SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 26 de julho de 1814.
SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil. Da architectura. *Revista do Brasil*, São Paulo, nº.14, Vol. IV, março de 1917.

figura do Aleijadinho, na visibilidade da velha arquitetura mineira, para justificar a força criativa da pretendida nova arquitetura modernista brasileira. Desse modo, a história escrita pelos arquitetos modernistas e intelectuais afins, está impregnada por este projeto emancipador de uma arte tipicamente brasileira. Esta é condição primeira para se estudar qualquer um dos textos historiográficos dessa época.

Sendo assim, o principal veículo de ação institucional, para a preservação do patrimônio, e de divulgação de uma arte nacional, se consolidou com a criação do SPHAN, em 1936, e de sua Revista, em 1937. O periódico se tornou o meio pelo qual os arquitetos, envolvidos no projeto modernista, da arquitetura e de sua história, se conversavam, se encontravam, onde trocavam as apreciações e análises sobre a arte tradicional brasileira, na qual se inspiravam. Efetivamente não foi uma revista de grande circulação, ao contrário, sua influência se restringia aos meios profissional, intelectual e acadêmico, mas os desdobramentos dos trabalhos publicados ali, se expandiam para outros veículos, jornais e revistas de amplo alcance, e do mesmo modo passou a fomentar e a instigar a publicação dos primeiros livros a tratar especificamente da história da arquitetura colonial "brasileira".

Publicada anualmente de 1937 a 1947, sem interrupções, os primeiros onze volumes da Revista do SPHAN formaram o meio pelo qual se criou e sedimentou uma cultura historiográfica específica da arquitetura e do urbanismo no Brasil. Mesmo outros veículos importantes como a Revista Acrópole, publicação comercial paulista voltada ao ramo da arquitetura, urbanismo e construção civil, iniciada também em 1937, se tornou, gradativamente, tributária da revista oficial. O arquiteto Eduardo Augusto Kneese de Mello (1906-1994), idealizador e coordenador da Acrópole, foi, aos poucos, sendo tocado pelo forte discurso modernista, e de 1937 a 1950, seu periódico passou da conclamação ao estilo Neocolonial à defesa intransigente da arquitetura modernista brasileira.

Na verdade havia uma extensa rede de relações que vinculava estes arquitetos. Kneese era amigo de Luiz Saia, que colaborou imensamente com a Acrópole, tendo desenvolvido alguns projetos, conjuntamente. Saia era amigo e discípulo de Mario de Andrade, com quem trabalhava no escritório regional do SPHAN, em São Paulo, assumindo a chefia após o falecimento do amigo, em 1945. Mario de Andrade que era amigo de Rodrigo Mello Franco de Andrade, chefe geral do Serviço, sendo ambos responsáveis pela elaboração do projeto-de-lei de criação institucional do SPHAN, o primeiro, autor moral, o segundo, efetivo, juntamente com Lúcio Costa que, desde sempre passou a gerir, intelectualmente, as ações de tombamento, preservação e restauro, empreendidas pelo órgão federal. Ao mesmo tempo em que despontava como o grande expoente do movimento modernista, mentor e co-autor do projeto para o novo edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, construído na Capital Federal entre 1936-1945. Resumidamente era este o ambiente intelectual, que perpassou pelo Estado-Novo, responsável pelo estabelecimento de uma nova história, modernista, para a arquitetura brasileira, considerando que se colocava contra a velha história neocolonial, que ainda por muito tempo, perduraria.

Tal rede de relações, insuflada e fomentada por outros grandes intelectuais que se consolidavam na mesma época, como o historiador Sérgio Buarque de Holanda, o sociólogo Gilberto Freyre, o escritor Carlos Drummond de Andrade, ligados e auxiliados por uma plêiade de técnicos do Serviço, cronistas, geógrafos e historiadores, foi a responsável pelo estabelecimento de uma nova maneira de se conceber e fazer a história dos assuntos brasileiros, menos ligada à oficialidade e mais voltada à crítica. Disso decorre uma história que, de certo modo, já não tinha por pressuposto primeiro a necessidade da construção de um discurso oficial, prontamente, instrumentalizado pelas elites como auto-justificativa, mas uma história que se pretendia revisionária, das bases e fundamentos da nacionalidade. Nem por isso, deixou de servir aos interesses oficiais.

Foi diante deste quadro que os intelectuais ligados ao serviço do patrimônio forjaram a sua história, que na arquitetura havia como condição premente criar as bases de uma nova cultura, identitariamente, brasileira. Uma arquitetura fundamentada na tradição, de certa forma "inventada", nos recortes e escolhas, nas restaurações e demolições arbitrárias, para agregar a si a necessária confiabilidade, capaz de ser elaborada, pelo entendimento de uma evolução histórica, de um percurso natural da arte nacional, colonial, construída pelo verdadeiro povo brasileiro, mestiço e mulato, representada por um processo de superação autêntica, da colonização portuguesa.

Hanna Levy, alemã judia, historiadora da arte[11], que residiu por algum tempo no Brasil, ligada ao grupo modernista do SPHAN, e que teria ministrado um curso de história da arte para seus técnicos, entre 1937 e 1940[12], expôs claramente essa condição, tanto para o restauro do patrimônio, como para a nova produção historiográfica, afirmando inicialmente que à história e, mais especificamente, à história da arte, caberia a atribuição de valores aos seus objetos de estudo:

> Um historiador da arte que se contente em notar o simples fato d'uma influência exercida, sem examinar o seu caráter particular, não terá dito nada de essencial para a compreensão da obra de arte. Ou, mais corretamente: a simples verificação da influência exercida e recebida constitui uma contribuição importante para a cronologia da história da arte. Mas tudo quanto em história da arte ultrapasse a pura crônica continuará por fazer-se depois desta verificação.[13]

Fundamentada no historiador da arte francês, Henri Focillon (1881-1943), para quem toda obra de arte é causa e efeito, ou seja, serve de influências para outras obras tanto quanto as recebe, a autora afirmou que não basta, ao efetivo trabalho do historiador, explicitar apenas as influências, exercidas

[11] Alemã de origem judaica, Hanna Levy emigrou para o Brasil em 1934, fugindo à perseguição nazista, radicando-se no Rio de Janeiro. Porém teria sido mal-compreendida e até certo ponto hostilizada no ambiente oficial de cultura brasileiro, transferindo-se para os EUA, e fixando-se em Nova Iorque onde lecionou, como muitos outros intelectuais europeus de esquerda na *New School for Social Research*. Como consultora estrangeira do SPHAN publicou vários artigos na Revista da instituição, tais como: *Valor artístico e valor histórico: importante problema da História da Arte* (1940), *A propósito de três teorias sobre o barroco* (1941), *A pintura colonial no Rio de Janeiro* (1942), *Modelos europeus na pintura colonial* (1944) e *Retratos coloniais* (1945). Nos EUA continuou a publicar trabalhos sobre o Brasil, incluindo um precioso relatório sobre assuntos e publicações de arte, elaborado entre 1945-1946.

[12] NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. Hanna Levy no SPHAN (1946-1948). Nos Arquivos do IPHAN – Revista Eletrônica de Pesquisa e Documentação, Brasília, 2010. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1541

[13] LEVY, Hanna. Valor artístico e valor histórico: importante problema da História da Arte. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.4, pp.181-192, 1940.

e recebidas, por uma obra de arte. É preciso ir além, o que implica em julgamento – uma atribuição, precisa e científica, de valores.

> Qualquer tentativa de esgotar, nas páginas de uma revista, o tema da diferença entre o valor histórico e o valor artístico seria vã. Seja-nos, pois, permitido – o caráter fragmentário deste artigo ficando fora de dúvida – escolher arbitrariamente entre os múltiplos aspectos do problema, que apenas perlustramos, uma questão determinada, a nosso ver, de essencial interesse para o S.P.H.A.N. Queremos nos referir à importância capital de que se pode revestir a distinção entre as diversas categorias de valores da obra de arte para o problema das restaurações.
>
> Com efeito, se existem obras de arquitetura nas quais os valores artístico, histórico e documentário (para não citar senão esses) coincidem, de modo que para o restaurador o caminho a seguir está claramente traçado (ele só terá que respeitar o edifício tal qual), há outras nas quais esses valores não coincidem. [14]

Desse modo, conclui, referindo-se agora ao arquiteto francês, Viollet-Le-Duc (1814-1879), que à história da arte caberia a atribuição de valores de uma determinada obra, e ao restaurador caberia a eleição dentre os valores, histórico, artístico ou documentário, para proceder à restituição dos seus caracteres. Por exemplo, um edifício construído no século XVII, sem qualquer valor original, mas que tenha sido completamente reformulado no século XVIII, adquirindo aí um importante valor artístico, que teria sido mutilado no século XIX, deveria ser restaurado conforme suas características artísticas do século XVIII. Mas se, posteriormente, ele tivesse abrigado algum importante fato histórico, poderia então, ser restaurado em conformidade com seu valor histórico.

Tais formulações franquearam, aos modernistas, o entendimento, plenamente justificável, da arquitetura como uma fonte histórica do passado, como um verdadeiro e reconhecível documento. Contudo um documento manipulável, pois, enquanto fonte historiográfica se colocava, concomitante, como objeto de estudo para a história da arquitetura, e ainda, mais contundente, como um objeto de intervenção para o serviço do patrimônio nacional, responsável pela preservação, conservação e a restituição, dissimuladamente arbitrária pelo viés científico, do momento histórico conveniente a ser registrado como documento arquitetural, de um passado artístico simples e espetaculoso, original e austero, autêntico por sua pureza, e nacional por sua mestiçagem.

Entretanto, se Hanna Levy conferiu o respaldo científico para esta sobreposição de funções para a arquitetura, foi o arquiteto Lúcio Costa quem definiu os significados ao trabalho, ao estudo e à restauração do patrimônio, para o "arquiteto moderno". No primeiro número da Revista do SPHAN, publicava, em 1937, um artigo denominado *Documentação Necessária*[15], considerado a base dessa concepção.

Colocando-se em choque direto com alguns cronistas das artes no Brasil, notadamente, os neocoloniais e alguns artistas "atrevidos", e por isso, excluídos, em escrever sobre a nossa arquitetura, como o artista plástico mineiro, Aníbal Matos, que teria escrito um artigo sobre *A arquitetura no*

[14] Idem, p.191.
[15] COSTA, Lúcio. Documentação necessária. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.1, pp.36-37, 1937.

*Brasil*, pejorada por Costa, no qual afirmava uma desvalia completa da arquitetura residencial em relação à religiosa, durante a colônia. Antes de qualquer outra coisa o autor se incumbia de proclamar a autonomia, necessariamente técnica e científica, de uma história da arquitetura escrita por arquitetos:

> Trabalho a ser feito, senão pelo homem do ofício, ao menos com a assistência dele, afim de garantir exatidão técnica e objetividade, sem o que perderia a própria razão de ser. [16]

E um trabalho historiográfico, inerentemente vinculado à formação do novo arquiteto modernista:

> 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 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. [17]

Há evidentemente, um clamor ao estudo modernista da arquitetura tradicional, firmado na "boa tradição" construtiva que apresentaria, segundo ele, uma evolução natural, desde o século XVI ao XIX, sendo corrompida nos finais deste último, pelo ecletismo exagerado, e totalmente desvinculado dessa mesma tradição, algo como um intervalo, postiço e mal colocado. Um estudo capaz de recuperar a linha evolutiva, natural, da nossa arquitetura verdadeira, firmada em bases sólidas, austera e viril, presentes nas construções rurais, versões populares das manifestações metropolitanas, moldadas pelo meio físico e social, pela "grandiosidade do cenário americano" obrada pelo português "inculto", constituintes da colônia distante. Uma história subsidiária da formação de uma arquitetura, modernista, pronta a retomar o fio-da-meada, de tradição nacional, não como repertório reprodutível, mas como uma essencialidade fundamental.

O método de estudo que se utilizou Lúcio Costa, e que seria seguido por todos os demais arquitetos empenhados na recuperação histórica da arquitetura colonial brasileira, foi a verificação tipológica. Esta maneira de se estudar a arquitetura tem suas origens firmadas nos finais do século XVIII por Jean-Nicholas Louis Durand[18]. Todavia seu método se colocava, antes de tudo, enquanto um instrumento de projetação de edifícios. Elaborou inúmeros esquemas tipológicos, reunidos em duas publicações, que se tornaram elementares para as metodologias de projeto, desenvolvidas durante todo o século XIX, até princípios do século XX. Resumidamente, o entendimento tipológico da arquitetura é identificável,

[16] Idem, p.33.
[17] Idem, pp.32-33.
[18] Jean-Nicholas Louis Durand (1760-1834), arquiteto francês, professor de arquitetura na Escola Politécnica de Paris a partir de 1796. Escreveu duas obras que se tornaram manuais obrigatórios para os estudantes de arquitetura e engenharia em todo o século XIX:
DURAND, Jean-Nicholas Louis. *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*. Paris, 1799-1801. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85721q
DURAND, Jean-Nicholas Louis. *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*. Paris : 1802-1805. 2 vols. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857222

inicialmente, por dois elementos compositivos: há a tipologia funcional, que se define pelos usos dos edifícios (teatro, escola, palácio, etc.), e a tipologia formal, que se compõe pela forma básica do edifício (planta em cruz, em "L", circular, etc.). A elaboração de esquemas tipológicos permite uma racionalização ao estudo da arquitetura, proporcionando o agrupamento de obras com características semelhantes, em padrões, em classes, em categorias. Tais estudos tiveram, e ainda têm uma função ambivalente – ora servem para gerar esquemas racionais sobre a relação forma-uso de uma obra de arquitetura, permitindo o desenvolvimento de uma classificação histórica, ora para instruir a própria concepção do projeto, na escolha dos tipos classificados. História e projeto passaram a ter uma atuação conjunta, desde que os positivistas da *Beaux-Arts* parisiense, liderados por Taine, se apropriaram de um método que até então se utilizava, fundamentalmente, como instrumento projetual, a fim de conferir cientificidade ao processo historiográfico.

Lúcio Costa passou, então, a se utilizar fartamente dos recursos tipológicos para explicar as transformações históricas da arquitetura. No mesmo artigo, ele compôs esquemas para deixar evidente uma "evolução" natural da arquitetura residencial brasileira, justificada unicamente pelo melhoramento técnico-construtivo: as casas do século XVII apresentavam predominância dos cheios sobre os vazios (isto é, de paredes sobre portas e janelas), evoluindo tecnicamente até o século XIX onde a relação se inverteu, sendo plenamente efetivada com as possibilidades, modernas, do concreto-armado.




**Figura 267:** esquema tipológico elaborado por Lúcio costa, mostrando a "evolução" natural da relação entre cheios e vazios, na arquitetura residencial, desde o século XVII até o XX.
Fonte: COSTA, Lúcio. Documentação necessária. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.1, pp.36-37, 1937.

Tratava-se de uma construção, bastante clara, que colocava a arquitetura modernista como uma decorrência natural e linear da tradição construtiva nacional, fundada no bom senso das raízes coloniais, populares e mestiças, excetuando-se o período pendular, do exagero eclético dos finais do século XIX, além do neocolonial das primeiras décadas do século XX. A história foi tratada como continuidade, evolucionista e cronológica, onde é possível apreender e classificar os tipos arquiteturais em seu tempo específico, tornando-a, deliberadamente, o instrumento mais evidente de justificação do novo projeto modernista. Não é possível esquecer-se, neste momento, que a formação dos arquitetos modernistas, e não apenas dos brasileiros, transcorreu dentro destes cânones acadêmicos. Foi esta a concepção de projeto e história herdada por eles, nos bancos escolares[19]. Entretanto, viu-se acrescida aqui, por um lado, de um patrimônio arquitetural do passado a ser oficialmente preservada e reconstruída enquanto documento a testemunhar, fielmente, a tradição; e por outro, a conclamação de uma história da arquitetura, prioritariamente, escrita por arquitetos, instrumento dileto de si mesma.

No mesmo número inaugural da Revista do SPHAN, o sociólogo Gilberto Freyre[20], também clamava pela história, mas pela realização de estudos sobre a arte "brasileira", necessariamente conjuntos, entre estudiosos portugueses e brasileiros, como único modo de um desenvolvimento historiográfico sério, sobre um patrimônio artístico composto de pinturas, da azulejaria, da escultura e da arquitetura, mas também dos costumes, da comida, do vestuário, do mobiliário, enfim, de uma ampla gama de aspectos da vida colonial no Brasil. Para ele não caberiam exclusividades; tais estudos deveriam envolver as várias disciplinas implicadas nessa tomada conjuntural, quase um viés antropológico, das questões pertinentes e atinentes à arte brasileira. E talvez, Freyre tenha sido um dos poucos intelectuais brasileiros que enfrentaram tal empresa.

De qualquer maneira, venceu e perdurou o discurso, objetivo e cientificista, da especialização disciplinar. E isso somente é possível perceber ao se olhar diretamente para o conjunto desses estudos, empreendidos pelos intelectuais envolvidos com a causa modernista, de uma arte brasileira. Ficam evidentes os papéis atribuídos a cada um destes agentes. Aos arquitetos coube a história da arquitetura; aos historiadores coube a história da sociedade e da economia coloniais, fatores determinantes da arte; aos antropólogos couberam as raças, formadoras da gênese nacional; aos etnógrafos, o folclore, a base de uma cultura popular; aos geógrafos, a organização do espaço, a distribuição da população nas extensas terras ameríndias. O elo que, inevitavelmente, unia as especialidades disciplinares era o determinismo de uma abordagem positivista – a arte foi uma decorrência das condições econômicas, sociais e culturais, determinada pelo meio hostil e pela mestiçagem das raças. Em maior ou menor grau, é esta concepção que permeia a maioria destes estudos. Outros artigos publicados no mesmo periódico oficial servem de exemplo para a compreensão deste quadro.

[19] Cf. o esclarecedor trabalho de Sylvia Ficher sobre o ensino da arquitetura pela Escola Politécnica de São Paulo:
FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 2005.
[20] FREYRE, Gilberto. Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e a das colônias. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.1, pp. 41-44, 1937.

Não escapou a esta vertente o ainda estudante, mas já com a experiência de uma missão etnográfica, Luiz Saia, quem publicou no terceiro número da Revista, em 1939, quando já era técnico da seção paulista do Serviço e trabalhava ao lado de Mário de Andrade, um artigo sobre *O alpendre nas capelas brasileiras*[21]. O interlocutor, neste caso específico, era Gilberto Freyre, que em *Casa-grande e senzala*[22] afirmava terem sido, os alpendres localizados contiguamente às fachadas de algumas igrejas nordestinas, decorrência das casas-grande de engenhos, que apresentavam formas semelhantes. Irritado, Saia se utiliza de uma argumentação, especializada e científica, baseada na tipologia e nas técnicas construtivas, para refutar, veementemente, tal assertiva.

> Não creio, porém, que a existência de alpendre em certas capelas brasileiras possa ser suficientemente explicada pela arquitetura residencial das casas grandes, porque, além de ser o alpendre uma solução tradicional já européia, sua existência nas capelas não é peculiar da zona de predominância da casa grande. E, na arquitetura urbana brasileira, não sei de solução de copiar que possa se aproximar à das capelas. De fato, quando se procura classificar, tanto quanto é possível, com a escassa documentação conhecida, os tipos de alpendres residenciais e religiosos, rurais e urbanos, a diversidade de característicos técnicos que se encontram, para uma determinada região, mostra duas linhas de tradição, independentes uma da outra: a religiosa e a residencial. Além disso, não se deve esquecer que o edifício religioso alpendrado é uma tradição arquitetônica ocidental que data dos primeiros tempos do cristianismo. [23]

O discurso do universitário especialista calou, incisivamente, as conjecturas do sociólogo. Mostrou, objetivamente, que a história da arquitetura era coisa para arquitetos, era seu domínio exclusivo, pois era ele quem dominava as técnicas interpretativas, notadamente, o recurso tipológico. Uma verificação que tinha por princípio condutor a busca de padrões construtivos, por exemplo: o alpendre com telhado em três águas era diferente ao de uma água, que também era diferente à latada (espécie de "puxado") dos edifícios residenciais, e cada tipo representava o padrão de uma série típica, de elementos semelhantes entre si. No desenho a seguir, Saia esquematizou tais diferenças típicas, sendo que cada um dos exemplos representava o padrão de uma série de eventos relacionáveis, por suas características semelhantes – um elemento que se repete em várias obras é capaz de compor um tipo.

[21] SAIA. Luiz. O alpendre nas capelas brasileiras. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.3, pp.235-249, 1939.
[22] FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt Ltda., 1933.
[23] SAIA, *op.cit.*, p.237.

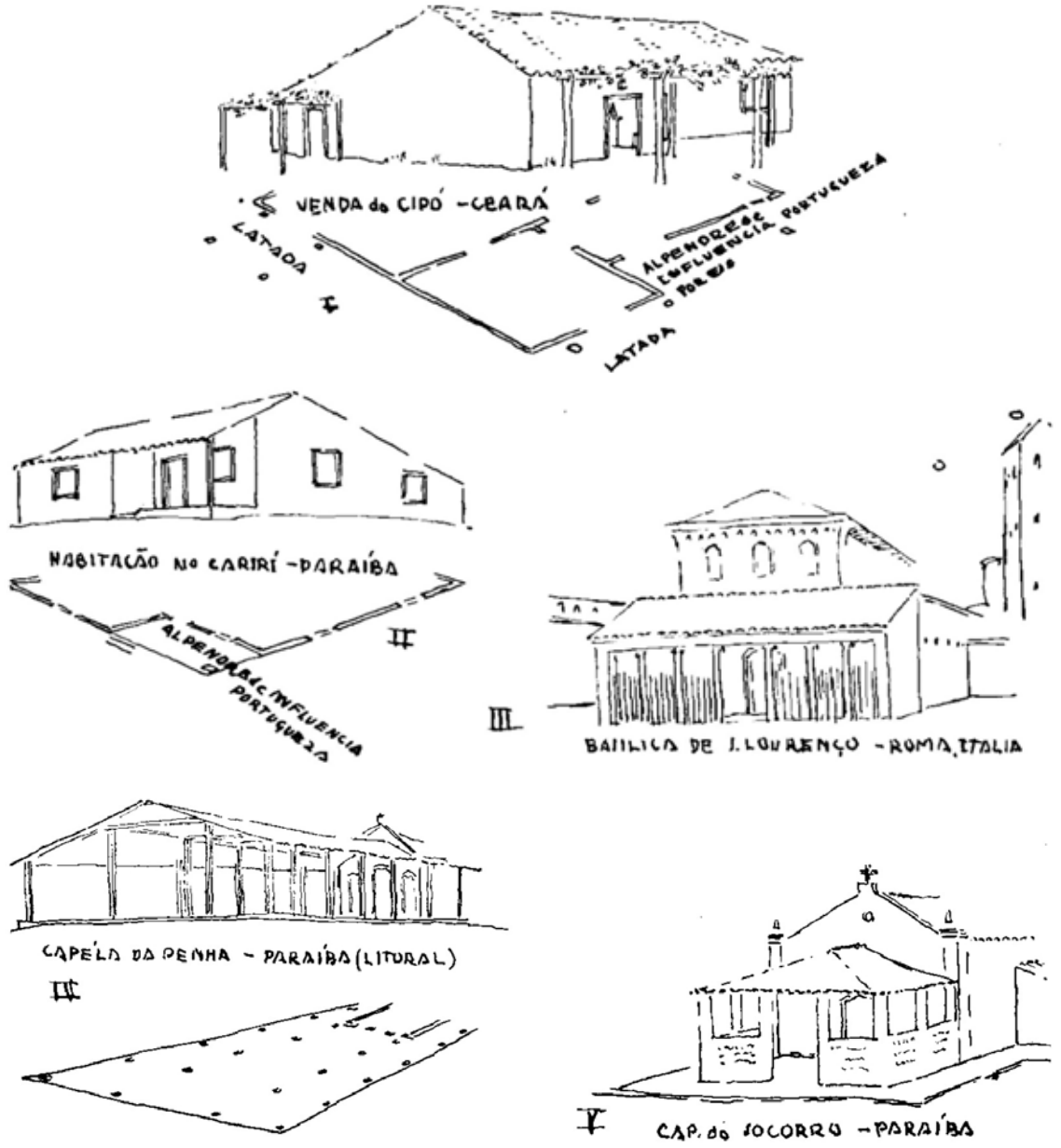



**Figura 268:** esquemas de Luiz Saia representando distintas ocorrências de diversificadas séries tipológicas.
Fonte: SAIA, Luiz. O alpendre nas capelas brasileiras. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.3, p.239, 1939.

Esta mesma argumentação, objetiva e científica, usada antes para refutar uma interpretação não especializada, também seria empregada para justificar, cientificamente, a construção do alpendre da Capela do Sítio Santo Antônio, em São Roque/SP, adquirido por Mário de Andrade em 1944, doado por ele ao SPHAN, e restaurado por Saia entre 1944 e 1952. O conjunto construído em variados momentos entre os séculos XVII e XIX, se achava em ruínas quando do início das obras de restauração. A capela, encontrada como indicam as figuras a seguir, foi recuperada de seu alpendre, conforme as concepções do arquiteto.



**Figura 269:** o estado de arruinamento no qual foi encontrada a capela de Santo Antonio, em São Roque/SP.
Fonte: ANDRADE, Mário de. A capela de Santo Antonio. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.1, p.123, 1937.

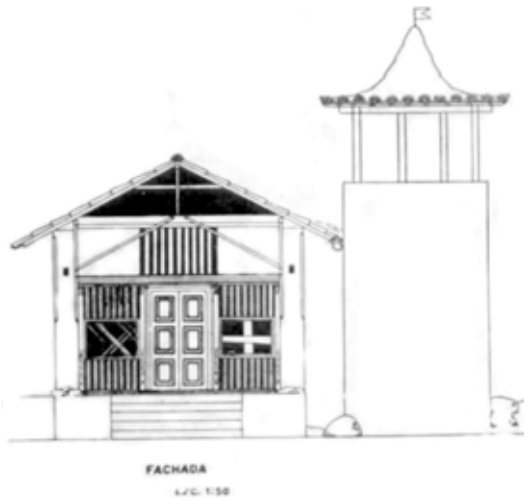



**Figura 270:** levantamento da capela realizado por Luiz Saia, em 1937, a partir do qual propôs a reconstrução do alpendre frontal que, supostamente, houvera existido.
Fonte: ANDRADE, Mário de. A capela de Santo Antonio. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.1, p.125, 1937.



**Figura 271:** aspecto atual da Capela de Santo Antonio, São Roque/SP, com o alpendre desenhado por Luiz Saia.
Fonte: acervo do autor (21/02/06).

Mário de Andrade publicou, na mesma revista, em 1937, um artigo sobre *A Capela de Santo Antonio*[24], onde apresentou fotografias e desenhos elaborados por Saia, como os vistos acima. O objetivo do texto era mais descritivo que crítico, propriamente dito, mas havia também uma necessidade em justificar os critérios para um possível tombamento pelo órgão federal, que ocorreria em 1941.

> 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

[24] ANDRADE, Mário de. A Capela de Santo Antonio. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.1, pp.119-126, 1937.

> mais belas grandezas coloniais os séculos XVIII e XIX até fins do Primeiro Império, São Paulo estava abatido, ou ainda desensarado dos revezes que sofrera. Não poude 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 pode 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 Baia.
>
> 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 esburacada que o acaso se esqueceu de destruir. Está neste caso a deliciosa capela de Santo Antonio, no município de São Roque, a setenta quilômetros da Capital, para as bandas de oeste. [25]

Apesar de tudo, foi neste início do artigo que Mário de Andrade expôs o olhar, já obnubilado pelo exuberante barroco mineiro e nordestino, pleno de desapontamento e decepção com uma arte, considerada tosca e pobre, que ainda se escondia nos campos paulistas. Um olhar capaz de enxergar apenas algum valor histórico para justificar a preservação de um patrimônio, artisticamente, inócuo. Mas, ao mesmo tempo, um olhar que dissimulou a qualidade dessa arte, sem brilho, sobrepujada pela concepção de um determinismo social e econômico incapaz de gerar coisa de valor, um ambiente áspero, rude, tosco, um ambiente bandeirante, ainda valoroso por sua coragem, um ambiente mestiço, ainda clemente de sensibilidade. Mas a questão que espreitava por sob as refinadas pinturas decorativas, por trás do corretíssimo retábulo, talvez fosse a seguinte: Como pode uma sociedade tão primitiva elaborar uma arte tão bem composta, conforme os cânones barrocos, correntemente vigentes, na Europa e nas Américas? A possível resposta implicaria assumir sua qualidade artística. Constatar que foi uma obra de arte elaborada, nem por gente rude, nem por silvícolas incultos, mas por mestres de ofício com formação erudita, na arte da talha e da pintura, e por não dizer, da arquitetura. Seria, efetivamente, uma resposta desconexa dos anseios de uma história paulista, de origem eminentemente popular, e original justamente por seu ensejado isolamento, do Brasil, da metrópole, do mundo. Não teria sido, decididamente, uma boa resposta, para um olhar obscurecido pelo ouro mineiro, muito menos seria esta uma resposta ensejada. De fato o olhar que procurara o brilho, e não encontrara, acabou por descobrir, na rudeza e na rusticidade, o caráter prontamente popular, seguramente nacional.

[25] Idem, pp.119-120.



**Figura 272:** capitel ornamentado na base do arco-cruzeiro.
Fonte: acervo do autor (21/02/06).



**Figura 273:** pintura que recobre o arco-cruzeiro e todo o teto da Capela de Santo Antonio.
Fonte: acervo do autor (21/02/06).



**Figura 274:** pinturas decorativas e figurativas que recobrem o teto do altar-mor da Capela de Santo Antonio, após restauração.
Fonte: acervo do autor (21/02/06).



**Figura 275:** retábulo principal da Capela de Santo Antonio, após restauração.
Fonte: acervo do autor (21/02/06).

Visão que impediu o testemunho das reais qualidades destas obras de arte. Visão que permitiu o infortúnio do pretérito, da liberdade de ação de uma conservação unilateral, onde às obras não foi dada voz, onde sua leitura, enquanto possível documento, se fez à sua revelia. Quando ele olhou para a capela, já a vestiu em roupas que não lhe cabiam, e quando o Serviço a tocou, a transformou num documento do que nunca teria sido, removeu as camadas do tempo que lhe cobriam, sem escondê-la. Escreveu-se uma nova história tendo como fundamento outro constructo. O discurso do escritor é pleno de elementos contrastantes. Ao mesmo tempo em que sente algum prazer estético, o refuta: deliciosa e tosca, admirável e desengonçada, suntuosa e rudimentar. Enquanto o provável valor histórico do conjunto arquitetônico resta, ao seu fundador, o bandeirante Fernão Paes de Barros, algo enaltecido.

Ainda no primeiro número da Revista do SPHAN, de 1937, outro artigo, escrito pelo historiador Nuto Sant'Anna, abordava mais um bem arquitetônico – *A Igreja dos Remédios*[26], em São Paulo. Ligado ao mesmo grupo modernista, o autor trabalhara, nesta época, com o próprio Mário de Andrade no Departamento de Cultura e Recreação. Tomado de rigor e precisão metodológica, ele traçou um percurso revisionário sobre a história

[26] SANT'ANNA, Nuto. A Igreja dos Remédios. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.1, pp.127-137, 1937.

desta igreja em que alguns trabalhos anteriores datavam sua origem na década de 1720, como decorrência de uma antiga Capela de São Vicente. Provou o contrário, fundamentado em documentos oficiais, provisões e Atas da Câmara Municipal, permitindo-se mesmo a restituir os deslocamentos urbanos tanto da referida capela, quanto da mesma Câmara Municipal, concluindo que a igreja houvera sido edificada em 1825, desmentindo a idéia de precedência de outra capela naquele lugar. Apesar de ainda existirem os remanescentes arquitetônicos tanto da igreja quanto da câmara, essenciais para a compreensão dos deslocamentos, o historiador não se utilizou destes possíveis documentos; sua referência foi, exclusivamente, de fontes escritas e relatos orais. Talvez por prescindir da arquitetura como fonte, ou talvez porque ela apenas se franqueava aos especialistas, um documento legível somente por profissionais capacitados, continuando por muito tempo, sem leitura, o fato é que nem Sant'Anna, nem qualquer outro intelectual não especializado veio a se debruçar sobre tal documentação. Quando muito, foi objeto de estudo, mas sempre, objeto de intervenção, dos arquitetos do patrimônio.

O mesmo aconteceu com o historiador Sérgio Buarque de Holanda, em artigo sobre *Capelas antigas de São Paulo*[27]. Tratou de cinco exemplares: a Igreja de São Miguel, a Aldeia de Carapicuíba, o conjunto jesuítico do Embu, da Capela de Santo Antonio, em São Roque, e a Capela do Voturuna, em Santana de Parnaíba. As fontes de pesquisa se constituíram basicamente de inventários, testamentos, escrituras de terras, certidões e algumas cartas jesuíticas, para falar das origens dessas igrejas – seu objetivo não era a arquitetura das igrejas, mas a identificação e verificação das prováveis datas fundacionais, sem recorrer, em momento algum, à arquitetura como documento, exceto à presença de uma inscrição no batente superior da porta principal de São Miguel, que dizia: "Aos 12 de Julho de 1622 – São Miguel".

Desse modo, a relação entre a arquitetura e a história, ao menos durante a vigência modernista, no Brasil, se constituiu a partir de sobreposições e recortes. O primeiro nível se estabeleceu no recurso utilitarista à história, ao passado construído, solidamente arraigado nos caracteres notáveis de uma sociedade, como um instrumento de projetação para a arquitetura acadêmica, eclética e neocolonial. Neste caso, a história se corporificava num repertório de formas arquiteturais antigas, aplicáveis ao projeto. O segundo nível se sedimentou juntamente com o movimento artístico modernista, onde a história continuou a ser instrumentalizada pela arquitetura, porém não mais como ferramenta, mas por fundamento, teórico e ético, lastreando as transformações propostas e as confirmando como uma evolução histórica, linear e estável. A história serviu, afirmativamente, ao projeto modernista. Contudo, ao mesmo tempo, era preciso preservar e conservar, fisicamente, tal passado histórico, para que pudesse afirmar, efetivamente, a nova regra. Tornou-se, então, essa arquitetura do passado, em museu, em arquivo, em acervo documental, a atestar, a testemunhar, epicamente, a própria história. E, como disse Michel de Certeau, passou-se ao "estabelecimento das fontes" pela combinação de "um lugar, de um aparelho e de técnicas" [28]. O SPHAN tratou de construir

[27] HOLANDA, Sérgio Buarque de. Capelas antigas de São Paulo. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.5, pp.105-120, 1941.
[28] DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p.82.

tais acervos – selecionando, recortando, tombando, e também demolindo, reconstruindo, restaurando, instituindo novos documentos arquiteturais a testemunhar a glória, do presente.

A interferência promovida pelo órgão federal foi tão grande que hoje é possível tomar quaisquer das obras restauradas, nesta fase embrionária do Serviço, quase que apenas como um documento de si próprias, uma fonte a desvelar mais claramente o apagamento do amálgama das camadas temporais que as constituíam, preteridas que foram em prol de um tempo supostamente original que, efetivamente, das sobreposições dos tempos acumulados no seu transcurso de vida, de uma série de elementos que possibilitariam uma multiplicidade de informações legíveis, aos interessados, arquitetos, historiadores e estudiosos, dos vestígios, dos indícios, dos detalhes, extirpados por uma intervenção unilateral, de maneira a torná-las obras monossilábicas. Nelas se lê o presente de suas transformações, das décadas de 1940 e 1950, do desmonte e da reconstrução, do projeto modernista de uma arte brasileira, tradicional e contemporânea.

De outro lado, a história que transitava fluentemente pela seara da arquitetura, insuflando e fomentando, instrumentalmente, o próprio campo do projeto, foi, aos poucos, sendo preterida, sobrepujada pela especialização disciplinar. Tão quanto a arquitetura se tornou coisa para arquitetos, lutando contra os engenheiros, sem especialização para o projeto arquitetônico, que dominavam o ramo da construção civil, a história da arquitetura sofreu do mesmo impacto, foi tornada campo de ação quase exclusivo dos arquitetos, que detinham o domínio técnico e teórico da profissão. Seriam eles os únicos capazes de ler os documentos arquiteturais do passado. Aos historiadores restariam as fontes escritas, os textos, os mesmos que se ligavam à própria constituição do ofício.

Uma situação que, tudo indica, continua a perdurar até hoje, todavia não - hegemonicamente, restrita a alguns centros de estudos sobre a arquitetura, e cada vez mais diversificada e abrangente, em relação ao trato documental, nos centros de estudos históricos, mas ainda uma condição que permanece na história da arquitetura contemporânea: a história da arquitetura ainda empenhada no passado modernista, e a história social ainda sem tocar, incisivamente, a arquitetura.

Assim, a concepção de uma arquitetura modernista, intentada por Lúcio Costa e seu grupo, buscou uma auto-afirmação, convenientemente instrumentalizada na idéia de originalidade e autenticidade artística da obra. Conteúdo inspirador da própria idéia da arquitetura como a nova arte, moderna, eficiente e excepcional, assim, original e autêntica, gerada pela inspiração do artista, arquiteto, e fundamentada na ciência, capaz de lhe conferir a qualidade técnica e funcional, principais argumentos do Movimento, firmados nos anseios de sua época. Mas ao mesmo tempo, esta arte nova era, e deveria ser, esteticamente, representativa de uma nova sensibilidade, tradicional e moderna, firmada na história, e entendida como o desdobramento natural e, evolutivamente superior, da arquitetura tradicional brasileira (leia-se a arquitetura produzida no Brasil pelos portugueses, durante o período colonial, tornada nacional pela fusão do homem com o meio), dos artistas populares, mulatos e autodidatas,

brasileiros autênticos, cujo principal expoente, eleito por essa história, fora o Aleijadinho.

E talvez, ninguém melhor tenha percebido o vínculo estreito que há entre o objeto artístico, o presente e a necessidade de seu conhecimento profundo, pela história e por seus métodos, que Henri Focillon, assíduo freqüentador das estantes de Mário de Andrade, e de outros intelectuais modernistas brasileiros, quando disse em 1937:

> Les autres vestiges du passé ont une valeur de référence ou de témoignage: l'ouvre d'art témoigne pour elle-même. Entourée du vide de l'air, c'est elle qui importe, et non ce qu'elle n'est pas. Faisons éffort pour la comprendre, non comme une élément dans une série, non comme un épisode dans une existence, mais comme une affirmation distincte. C'est là sans doute le plus difficile de notre tâche, car elle se heurte à d'autres devoirs. Comme historiens, il nous faut chercher la liaison, restituer des rapports entre les événements. Un fait appartient à l'histoire dans la mesure où il est éffet et où il est cause. L'oeuvre d'art a subi des influences, elle en a exercé. Elle a un passé, dont la perspective est cachée; elle a un avenir, dont la fortune est diverse et singulière. Elle est plus ou moins analogue à d'autres oeuvres, elle fait partie d'une famille, elle entre dans un classement. Pour la définir completement, il faut la comparer. Détachée de l'homme, qui meurt avant elle, elle est peut-être le lien le plus fort entre les hommes. Elle est particulière et locale, et elle a un sens universel. [29]

Nessa consecução de fatos, concomitantes e imbricados, entre a propaganda e a fundamentação de uma nova concepção de arquitetura, e a instauração da sua historiografia que, ao mesmo tempo em que alicerçava essa idéia de arquitetura moderna, também justificava e definia as ações preservacionistas, assim como, sentenciava a constituição de um universo adstrito de monumentos nacionais, sobressaíram, vigorosos, a noção e o sentido de brasilidade. Costa os encontrou na adoção do conhecimento científico como base, nos estudos tipológicos, nos elementos e nos temas da tradição construtiva, dita nacional. De algum modo, o que marcou, definitivamente, a ascensão do seu projeto como hegemônico, a exercer grande influência na arquitetura modernista que se propagou pelo país afora, foi o reconhecimento internacional promovido pela exposição do Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1943.

Realizada devido ao interesse despertado pelo pavilhão brasileiro na feira nova-iorquina, mas, principalmente, por uma política de aproximação estratégica dos Estados Unidos com o Brasil, sob ditadura de Vargas quem nutria afeição com os regimes totalitaristas europeus, da Alemanha e Itália, durante o desenrolar dos episódios referentes à guerra, em curso. Dar destaque internacional ao Brasil, neste momento, foi de fundamental importância para manter o país afastado do Eixo e ao lado dos Aliados.

---

[29] "Os outros vestígios do passado tinham um valor de referência ou de testemunho: a obra de arte testemunha por si própria. Envolta no vazio, é ela que importa, e não o que ela não é. Façamos esforço para compreendê-la, não como um elemento de uma série, não como um episódio de uma existência, mas como uma afirmação distinta. Está aí, sem dúvida, o mais difícil do nosso esforço, pois ela se choca com outros deveres. Como historiadores, devemos procurar a ligação, restituir as relações entre os acontecimentos. Um fato pertence à história na medida em que é efeito, e onde é causa. A obra de arte sofre as influências, e ela as exerce. Ela tem um passado cuja perspectiva está oculta; ela tem um futuro, cujo destino é diverso e singular. Ela é mais ou menos análoga às outras obras, ela faz parte de uma família, ela pertence à uma classe. Para defini-la completamente, é preciso comparar. Desligada do homem, que morre antes dela, é talvez o vínculo mais forte entre os homens. Ela é particular e local, e tem um sentido universal." (tradução livre do autor)
FOCILLON, Henri. Généalogie de l'Unique. *Actes du Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris, 1937, p.120.

Assim, a exposição se inseria numa série de iniciativas norte-americanas, no campo da cultura, envolvendo os dois países. Em 1942, o MoMA[30] decidiu enviar dois representantes ao Brasil para colher informações e fotografias com o fim de organizar uma ampla exposição sobre a arquitetura brasileira, antiga e moderna. Conforme a declaração dos autores, Philip L. Goodwin, responsável pelos textos e G.E. Kidder Smith, arquiteto e fotógrafo, foram auxiliados por Paulo Duarte, que lá cumpria exílio e quem se responsabilizou pela tradução do texto para o português[31]. A mostra percorreu várias cidades da América do Norte, entre 1943 e 1945 e, posteriormente, foi exibida em Londres e diversas capitais brasileiras. O principal produto da exposição foi a publicação de um livro, "*Brazil Builds – architecture new and old* (1652-1942).", que despertou grande interesse no público leigo.

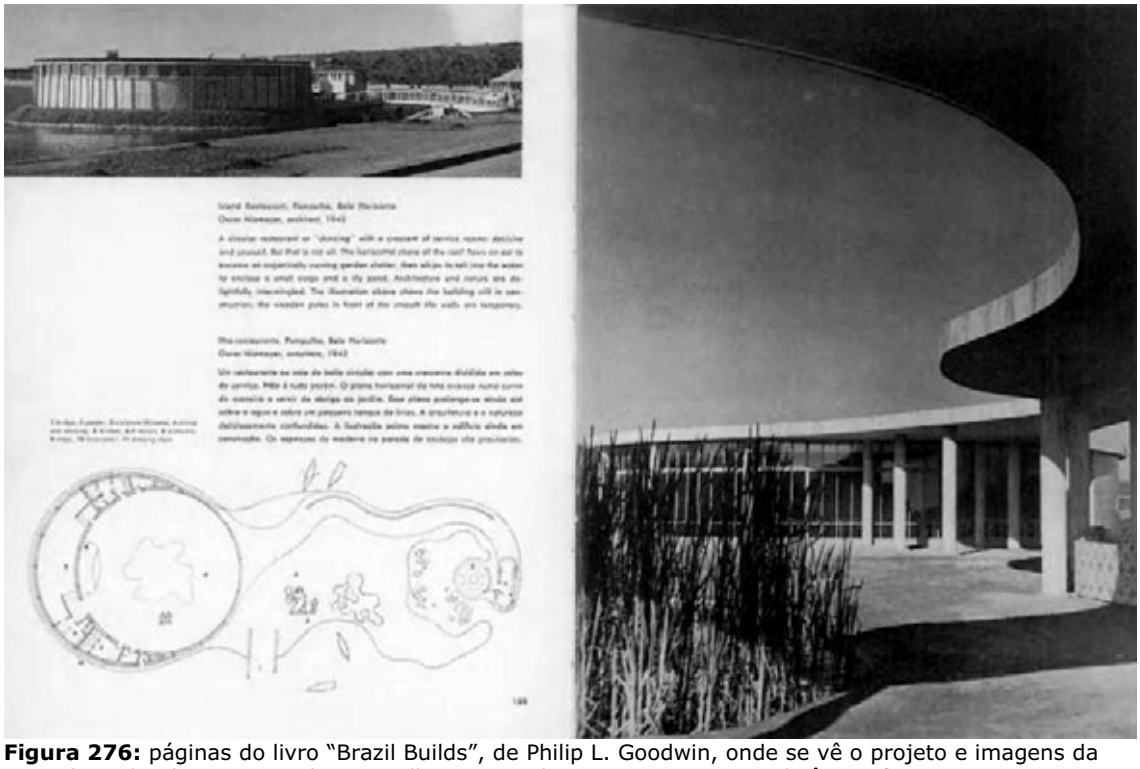


**Figura 276:** páginas do livro "Brazil Builds", de Philip L. Goodwin, onde se vê o projeto e imagens da Casa do Baile, do Conjunto da Pampulha, projetado por Niemeyer. Aerodinâmica fascinante.
Fonte: DECKKER, Zilah Quezado. *Brazil built: the architecture of the modern movement in Brazil*. London: Spon Press, 2001, p.77.

Contudo, não é possível entender este livro como uma obra de historiografia; não era esta a sua finalidade. O texto é, antes de tudo, de cunho jornalístico e, talvez, por isso mesmo, seu sucesso. Fartamente ilustrado com as obras da arquitetura barroca e com os novos e, alguns ainda inacabados, prédios modernistas, se destaca em sua organização, a proeminência daquilo que foi enfatizado em matéria publicada pela revista *Life*: "Os estranhos edifícios apresentados nestas páginas são os novos ultra-aerodinâmicos edifícios e apartamentos residenciais no Brasil"[32]. As formas futuristas que faziam sucesso por lá, aqui se realizavam sob a égide das contorcidas silhuetas barrocas. Fato é que a exposição e o livro marcaram, definitivamente, a relação subsidiária intentada por Lúcio Costa entre a história da arquitetura colonial e o projeto modernista brasileiro.

[30] MoMA: The Museum of Modern Art.
[31] GOODWIN, Philip L.. *Brazil Builds: architecture new and old (1652-1942).* Nova York: MoMA, 1943.
[32] *Life Magazine*, Oct26, 1942. In, CARRILHO, Marcos José. Brazil Builds: 55 anos da exposição. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, nº77, abr. 1998, p.53.

Por outro lado e em vertente diversa, Mário de Andrade, o intelectual basilar do movimento modernista no Brasil, buscou fundamento, também na ciência, que se franqueava inevitável, porém, firmada no conhecimento analítico, crítico e sensível, e no autêntico homem brasileiro que se escondia no sertão, na floresta, no campo – o homem que mantinha vivaz suas tradições – e nada é mais significativo para uma história da arte feita por suas origens populares que o seu derradeiro estudo sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo. E Saia, vivaz aprendiz e contumaz crítico, emancipado após o falecimento do mestre, construiu para si um percurso profissional que, ao mesmo tempo, era a sua própria busca de um sentido outro para uma arquitetura brasileira. Veremos isso nos últimos capítulos.



# Capítulo 5
## Mestre cordato, aprendiz atrevido: Mário de Andrade e Luiz Saia.

> Na antevéspera, sexta-feira, 23, Mário tinha estado aqui na Discoteca, saudável e alegre. Discutimos alguns pontos do meu livro [*Música Popular Brasileira*] e ficou assentado que no domingo Sylvio e eu almoçaríamos com ele, para que depois nós dois procurássemos um assunto para um ensaio sobre poética popular que eu me comprometera com ele a escrever este ano, no domingo chegamos à casa dele um pouco antes de uma hora da tarde. D. Celeste [cunhada de Mário] nos recebeu e nos contou que às 10 horas da manhã Mário tinha tido um acesso de angina de peito, que pedira para nos avisar que não fossemos, mas que ela não o pudera fazer. Para não perturbar o repouso que ele devia ter, disse a ela que não o avisasse da nossa presença. Fiquei tão atordoada, que não ousei me oferecer para ficar lá, ajudando no que fosse necessário, temendo que nossa presença constrangesse a família. Voltamos para casa e soube, mais tarde, pelo telefone, que embora o acesso não se tivesse repetido, ele continuava com dores. Tornei a telefonar às 7 horas da noite: ia tudo na mesma. Nos oferecemos para passar a noite lá. D. Celeste nos pediu então que passássemos a noite de segunda-feira, porque naquela ela já teria a companhia de Luiz Saia e de Clélia, namorada deste. Saia também tinha sido convidado a ir lá durante o dia, e assim soubera da doença. Não podendo mesmo ficar longe, angustiada, resolvi não atender D. Celeste e fui com Sylvio, assim mesmo. Tudo continuava na mesma e nós não subimos para vê-lo. Mais ou menos às 10 horas apareceu o farmacêutico para aplicar uma injeção endovenosa, um tônico cardíaco recomendado pelo médico. Depois da injeção, Mário de sentiu muito bem, as dores passaram. Saia subiu então para falar com ele, disse-lhe que eu estava lá, perguntou-lhe se podia me chamar e Mário achou melhor não, porque estava de pijama. Conversaram um pouco coisas de trabalho, Mário disse que no dia seguinte iria ao Conservatório, continuar os exames. D. Celeste subiu com um chazinho caseiro, enquanto eu e Sylvio nos mantivemos na salinha ao pé da escada. Pouco depois de D. Celeste ter subido, ouvi uma agitação estranha lá em cima e corri para a escada. Sylvio me gritou que não subisse, estaquei uns momentos nos primeiros degraus. D. Celeste gritou para subirmos, que Mário estava muito mal. Chegamos ao quarto, ele estava largado na cama, o corpo deitado, os pés apoiados no chão. Dr. Carlos embebeu um lenço em nitrito, Mário respirou fundo umas vezes, tivemos esperança, Henriqueta, mas era a agonia em que não queríamos acreditar. Acabou-se tudo em minutos, nenhum dos médicos chamados pôde chegar em tempo. Suas últimas palavras foram para o Saia, com quem conversava tomando o chá. "Segure a xícara, que eu não estou me sentindo bem". Falou e caiu para a frente.[1]

Assim descrito por Oneyda Alvarenga, falecera Mário de Andrade, aos 51 anos de idade, no dia 25 de fevereiro de 1945, em casa, ao lado de Luiz Saia, entre amigos e familiares. Os últimos anos de sua vida foram

[1] Carta de Oneyda Alvarenga para Henriqueta Lisboa, de 19/03/1945. ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974, p.24-25.

marcados pela saúde adversa e por seu trabalho no SPHAN. Demitido do Departamento de Cultura de São Paulo e, desmontada sua estrutura, de um projeto que se tornara sua própria vida, Mário, sem rumo, mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1938, onde foi buscar abrigo sereno junto ao amigo Capanema. Lá exercera, deliberadamente, uma série de funções públicas que não implicavam em prestígio e projeção. Foi professor de História e Filosofia da Arte da Universidade do Distrito Federal, por menos de um ano, até sua dissolução. Desenvolveu uma série de pequenos serviços para o MESP, sem contrato permanente, por bom tempo, até ser contratado, finalmente, para ser o responsável pelo anteprojeto da "Enciclopédia Brasileira" do Instituto Nacional do Livro. Já em 1941 e, devido suas pesquisas para o INL que demandavam arquivos e sua biblioteca especializada, praticamente, tornara a residir em São Paulo, seguindo para o Rio de Janeiro toda vez que era solicitada sua presença e para a entrega dos relatórios. Em 1942, voltava, definitivamente, a se fixar em sua cidade natal e retomava seu posto de Assessor Técnico do SPHAN, da então denominada 6ª Região. Tinha por auxiliares: Luiz Saia, Nuto Sant'Anna e o fotógrafo Germano Graeser, contratado por serviços, além do seu fiel secretário particular e bibliotecário, José Bento Faria Ferraz.

Neste interregno, Saia havia retornado da Missão de Pesquisas Folclóricas, em julho de 1938, e encontrado o Departamento em vias de extinção, ou de desmonte, como aconteceu. Seu chefe e amigo, demissionário, já tentava se adaptar a uma nova vida na Capital Federal, restando a ele permanecer quanto possível com seu trabalho na prefeitura paulistana. Mário já o havia indicado, no ano anterior, a Rodrigo Mello para o cargo de Assistente Técnico do SPHAN, em São Paulo, mas acabou sendo ele mesmo convidado e aceitando o cargo:

> No caso de ser possível experimentar e não dando certo retirar o cargo, poderia propor um rapaz bastante inteligente, estudante de engenharia, dedicado à arquitetura tradicional, não passadista: Luiz Saia. Tem o defeito de ser integralista. Serviria havendo este complexo de inferioridade? Sei que é ativo e como vivo em contato com ele, poderia orientá-lo bem.[2]

Em dezembro de 1937, Mário foi forçado a escolher entre os dois cargos públicos que exercia, devido a uma proibição legal de acumulação funcional, optando pelo Departamento de Cultura. Vago o cargo do SPHAN e com a viagem de Saia ao nordeste, indicou o amigo Paulo Duarte que, por suas vinculações políticas, não foi aceito. Retornando Saia, Rodrigo Mello o submeteu a uma espécie de "sabatina" para oficializar seu ingresso no SPHAN como Assessor Técnico: incumbiu-o da elaboração de uma monografia sobre a aldeia jesuítica de Carapicuíba, situada nos arredores de São Paulo[3]. Aguerrido, dedicou-se com afinco ao trabalho que, decisivamente, se constituiu para si como uma tarefa de amplo aprendizado sobre como abordar a arquitetura tradicional e, sobretudo, sua metodologia.

> Carapicuíba é uma aldeia caipira distante de S. Paulo 24 quilômetros e meio para os lados do poente. Na sua fundação, quase no fim do primeiro século, foi uma fazenda funcionando com vasta escravaria indígena trazida do

[2] Carta de Mário de Andrade a Rodrigo Mello Franco de Andrade, de 06/04/1937. ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945.* Brasília: SPHAN, Pró-Memória, 1981, p.65.

[3] Agradeço às colegas conselheiras do CONDEPHAAT: Neide Barrocá Faccio e Anna Beatriz Galvão, pela gentileza em ceder cópia do texto de Saia, não publicado.

> sertão por indústria de seu dono Afonso Sardinha, que mascarava propriedades e haveres se intitulando administrador de índios (23-120).
>
> Com a morte deste potentado paulista, a fazenda foi herdada pela Companhia de Jesus juntamente com os índios aí administrados e alguns escravos (23-120). Quando, porém, os religiosos foram expulsos, a aldeia ficou sem ereção e sem padre até que o governador para lá mandasse um religioso secular, que deveria ser sustentado pelos nativos (53-304 / 27-95). Nessa época, é possível que a sua administração tenha sido dada a um Pedro Taques qualquer daquele tempo, para entretanto voltar aos jesuítas treze anos mais tarde.[4]

O trabalho meticuloso de Saia era, também, um exercício de aplicação científica aos conhecimentos imberbes sobre a arquitetura brasileira. Criou um sistema de notação próprio onde o primeiro número, indicado entre parênteses, se referia a sua classificação bibliográfica na monografia e, o segundo, significava a numeração de página. O texto foi, minuciosamente, referenciado e divido nas seguintes partes:

1. História. (1 página)
2. Localização e Plano. (14 páginas)
3. Descrição da aldeia. (31 páginas)
4. Técnica da taipa. (6 páginas)
5. Técnica de pau-a-pique. (8 páginas)
6. Conclusões. (4 páginas)
7. Bibliografia. (4 páginas)

O total de sessenta e oito páginas datilografadas indica a extensão do trabalho que extrapolava, e muito, a de um artigo para a Revista do SPHAN, como era intenção de Rodrigo. As hipóteses suscitadas por Saia, atualmente, implicam em severa refutação, contudo, o desenvolvimento e a argumentação científica são esmerados, se utilizando por referência os mais recentes estudos publicados e exercendo um papel crítico fundamental para o reconhecimento da monografia como um verdadeiro labor das ciências, digno de um estudante de uma universidade cuja formação humanista premia. Em seu recorte bibliográfico abundava um conjunto de obras muito recentes sobre sociologia, etnologia e história, de autores brasileiros e noviços, como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, estrangeiros e das obras clássicas de história ameríndia e colonial, assim como as pesquisas em arquivos.



**Figura 277:** Capela de São João Batista, na Aldeia de Carapicuíba, em 1937.
Fonte: Germano Graeser / Acervo IPHAN/SP. In, FACCIO, Neide Barrocá. *A aldeia de Carapicuíba e sua resolução de tombamento*. Relatório. São Paulo: CONDEPHAAT, 2009, p.8.

[4] SAIA, Luiz. *Aldeia de Carapicuíba*. Texto datilografado depositado no Arquivo da 9ª SR/IPHAN (São Paulo), 1938, p.1.

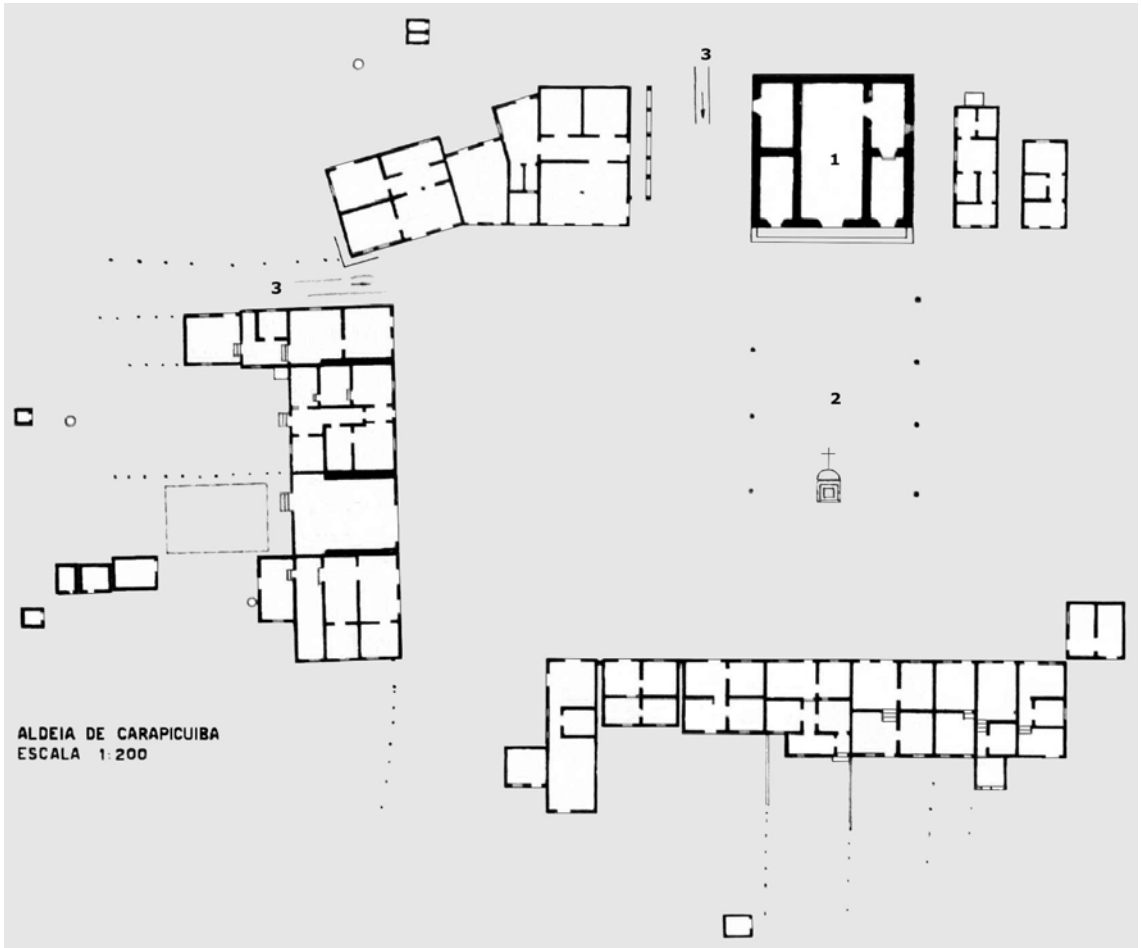



**Figura 278:** levantamento planimétrico da Aldeia de Carapicuíba elaborado pelos técnicos do IPHAN. As paredes de linhas grossas correspondem às de taipa-de-pilão, as demais à taipa-de-mão e alvenaria de tijolos. 1. Capela de São João Batista; 2. Pátio; 3. Acessos principais.
Fonte: FACCIO, Neide Barrocá. *A aldeia de Carapicuíba e sua resolução de tombamento*. Relatório. São Paulo: CONDEPHAAT, 2009, p.5.



**Figura 279:** seção longitudinal passando pelo eixo da Capela de São João Batista e vendo-se a inclinação do pátio fronteiro.
Fonte: FACCIO, Neide Barrocá. *A aldeia de Carapicuíba e sua resolução de tombamento*. Relatório. São Paulo: CONDEPHAAT, 2009, p.20.




**Figura 280:** panorama da Aldeia de Carapicuíba. Desenho de Luiz Saia elaborado em 1938, para o trabalho do SPHAN.
Fonte: FACCIO, Neide Barrocá. *A aldeia de Carapicuíba e sua resolução de tombamento*. Relatório. São Paulo: CONDEPHAAT, 2009, p.6.

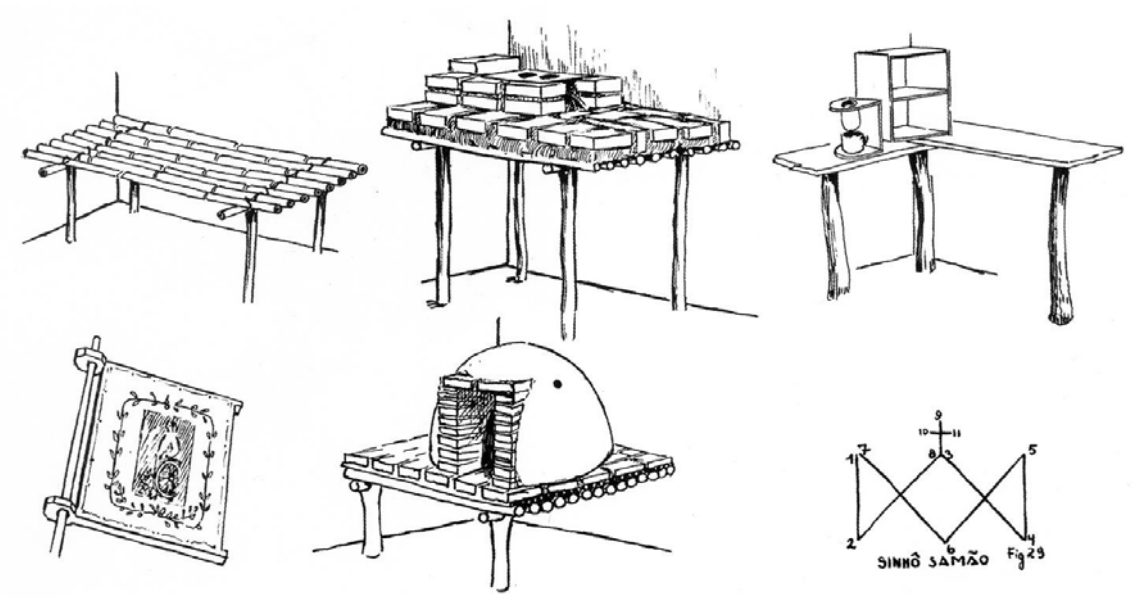



**Figura 281:** desenhos de Luiz Saia mostrando equipamentos domésticos, bandeira de festas e esquema de rezas, encontrados na Aldeia de Carapicuíba – arquitetura caipira e cultura mestiça.
Fonte: FACCIO, Neide Barrocá. *A aldeia de Carapicuíba e sua resolução de tombamento*. Relatório. São Paulo: CONDEPHAAT, 2009, p.8.

Metodologicamente, tomava corpo a análise do lugar, de seus caracteres morfológicos, climáticos, etnográficos, e das condições técnicas – de construção e de instrumentos e utensílios – que, a partir de então se tornaria a chave de leitura para seus trabalhos conseguintes. Das teses, algumas se encontravam respaldas em outras em curso, nesta época, como as de Sérgio Buarque de Holanda sobre a distinção do plano regular, jesuítico e hispânico, e a falta de plano dos assentamentos portugueses[5]:

> Sobretudo iriam instituir nas povoações o plano quadrangular, enquanto os núcleos especificamente colonos, apresentavam um aspecto desordenado e infixo. A aldeia de Carapicuíba vai refletir essa nova orientação do trabalho colonizador.[6]

As conclusões do trabalho carregavam já, algumas das hipóteses que Saia desenvolveria em outras oportunidades, notadamente, aqueles relacionados ao estudo da casa bandeirista que, apesar de moradia senhorial teria, para ele, suas bases firmadas na arquitetura popular com sabores eruditos, pelo uso das técnicas construtivas, da racionalidade sincera e da simplicidade despojada, uma nudeza lingüística típica das casas rurais. Assim, verificava, ao final do texto, uma prática de soluções mestiças, ou seja, a impregnação das soluções ibéricas de importação jesuítica, nos programas e detalhes técnicos, e outras de procedência primitiva, afro-negra e ameríndia, constatáveis pelo uso de detalhes técnicos de origens autóctones.

> Todo o interesse existente no estudo da arquitetura tradicional de Carapicuíba reside no fato de serem nela encontráveis, bem visíveis, os fenômenos que presidiram a sua formação e desenvolvimento. As outras aldeias dos arredores de S. Paulo, mercê das profundas transformações sofridas na vida social e na arquitetura, já não mais apresentam os dados indispensáveis para a caracterização dos aspectos de interesse tradicional. Em Carapicuíba, tese e programa arquitetônicos, apesar das ligeiras deformações sofridas, são ainda visíveis a olho nu. O estudo e especificação dos fenômenos que incidiram na estrutura da aldeia, e das transformações que eles determinaram na arquitetura, permite que se levante uma hipótese muito provável de como se

[5] Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
[6] Idem, p.2.

> teria mestiçado a habitação tradicional do caipira paulista, se distinguindo daí a procedência dos diversos detalhes que a freqüentam.[7]

– Arquitetura mestiça e sociedade caipira. – eis os profundos elementos característicos da tradição nacional que passariam a assumir papel essencial na constituição conceptiva da arquitetura e da arte brasileira, para Saia e Mário de Andrade. Estes os pontos de estudo entorno dos quais gravitariam as inquietações de ambos a partir da criação e do início dos trabalhos do SPHAN, em São Paulo. Nesta época, houve uma mútua troca de críticas, entre Saia e Mário, muito profícua, o que também significava uma influência recíproca. Saia era o jovem, irrequieto e inteligente, que buscava tirar o maior proveito do convívio e da experiência dos mais velhos, professores e intelectuais, dos quais Mário era a bússola, e se entranhava nos estudos guiados pelo rigor científico proclamado pelo recente ensino universitário. Já para o escritor que se ressentia a falta de uma formação científica, o olhar de Saia exprimia o crivo do conhecimento novo, dos métodos comprováveis de verificação e distinção.

> Antes do mais quero dizer que topei inteiramente a sua crítica a respeito de Carapicuíba. Outros, Ernani, Octacílio, se limitaram a corrigendas leves de português e coisas sem importância, sem atacar o principal que é a estrutura toda do trabalho. V., ao contrário, apontou logo os erros graves de composição. Era o que eu estava querendo. Agora vou reler e reescrever procurando sintetizar mais excluindo também as repetições e detalhes literários inúteis. Sei que preciso me esforçar muito para compensar a pouquidão que tenho de recursos descritivos. Uma vez que não veio um nada a respeito das críticas e afirmações contidas no trabalho, nem relativamente a técnica de demonstração daquilo que penso sobre a arquitetura naquela aldeia, estou pensando que neste plano o trololó está aceitável.
>
> Quanto a influência da sua literatura na minha escrita V. não deve esquecer que alimento uma dificuldade enorme de parir coisas escritas, bacia pequena e destraquejada dificultando as *délivrances* difíceis. Por isso me vejo obrigado a explorar desbragadamente os poucos recursos que tenho à mão. Ora o escritor Mário de Andrade tem umas invenções de linguagem que muito me ajudam. Sófocles terá também outras invenções diferentes? Mas eu não li Sófocles. Camões tem, mas as de Camões não me ajudam. V. pode alegar que estou praticando a experiência alheia sem comedimento. Está certo, mas eu respondo que outras pessoas, de posses mais largas, fazem isso também. Vou fazer força entretanto, para tirar tudo o que não seja absolutamente necessário. Sei que um bom modelo para este gênero de trabalho é o ensaio do Sérgio Buarque; seco, indispensável, necessário. Mas a autocrítica é coisa difícil.[8]

Entretanto, o texto de Saia não chegou a ser publicado na revista, nem em separata, como chegou a pensar Rodrigo Mello, dada a extensão livresca do trabalho. Não se sabe, ao certo, as razões definitivas. Em "Nota prévia" do livro "Morada Paulista", de 1972, o próprio Saia dava suas explicações, mas certamente, a importância desse estudo não foi questionada, como aprendizado e como indicador de caminhos. Ainda mais se considerado no conjunto dos estudos realizados pelos arquitetos do SPHAN que, até aquele momento havia resultado somente em artigos publicados na revista. Os primeiros estudos de peso sobre a arquitetura colonial no Brasil, realizados por um arquiteto, seriam publicados apenas onze anos depois, em 1949,

[7] Idem, p.61.
[8] Carta de Luiz Saia a Mário de Andrade, de 04/11/1938. In, ROLIM, Mariana de Souza. *Luis Saia e a idéia de patrimônio: 1932-1975*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006, p.192-193.

por Paulo Ferreira Santos[9]. Saia inaugurava, com seu trabalho, a primazia dos arquitetos, vinculados às novas postulações estéticas, no trato científico dos assuntos afins.

> Em 1937, quando auxiliar de Mário de Andrade e candidato à chefia regional do então Serviço do PHAN, a fim de suprir a falha de não ser ainda arquiteto diplomado, realizei um estudo sistemático da aldeia de Carapicuíba. Trabalho exaustivo e cheio de erros – éramos tão inocentemente ignorantes em matéria de arquitetura tradicional que nem sabíamos o que não sabíamos – de observação e de visão global. Tal trabalho, embora imaturo, levantara alguns problemas fundamentais que não foram posteriormente questionados pelas observações feitas durante as obras. No limite, pois, do que está dito neste capítulo, tudo foi razoavelmente confirmado. Nunca publiquei nem publicarei tal estudo, o qual tem estado à disposição dos estudiosos na sede do 4º Distrito. E tem sido usado não poucas vezes.[10]

Na outra via, Mário de Andrade, então professor da Universidade do Distrito Federal, submetia suas aulas de História e Filosofia da Arte, para as apreciações rigorosas de Saia.

> Logo na primeira página do resumo você diz que escolhe os primitivos para estudar os elementos essenciais da arte. Depois caracteriza a noção de primitivo chamando a sua mentalidade de paralógica e a sua arte desafeita à sujeições crítico-estéticas. O plano todo do curso inclui também o estudo do belo como elemento essencial da arte (naturalmente conceituando belo indiferentemente: físico, moral, intelectual).
> Acho que, 1º) a redução praticada quando se vai ao primitivo para destacar os elementos essenciais da arte não permite então a conceituação do belo, pois aí ele não existe. V. alegará que ainda no primitivo a obra de arte não é conseqüência de um fato da consciência artística. Não haverá razão então para se estudar a arte no primitivo, uma vez que este não apresenta ainda o fato artístico tal deve encará-lo a filosofia da arte. Demais parece que V. não encara apenas a arte erudita mas sim arte em geral. O mais lógico seria estudar o conceito de arte completo e só depois caracterizar os alguns elementos da obra de arte que surgem com os primitivos.
> 2º) Certos acontecimentos inegáveis cientificamente na obra de arte erudita também impossível fixá-los no estudo do primitivo. A academia por exemplo (academia aqui quer dizer aproveitamento de experiência anterior) é um dado concreto, científico, inegável na obra de arte. Na arte do primitivo não se sujeita a raciocínios crítico-estéticos, desaproveitando exemplos anteriores conhecidos. O que vem admitida no resumo é a reinvenção de temas e soluções.[11]

Mário passaria, a partir de então, a se dedicar cada vez mais ao aprofundamento dos estudos sobre arte brasileira, dos quais a revisão do Movimento Modernista e o trabalho sobre a obra do Padre Jesuíno se tornariam peças emblemáticas e fundamentais para concepção de brasilidade artística. Definir, arrazoadamente, as diferenças entre a arte primitiva, pré-histórica, a arte dos povos primitivos, africanos e americanos, e a arte popular, como a fusão dos conhecimentos de origem primitiva com os de procedência erudita, se constituiriam os pontos nodais dos trabalhos dos dois intelectuais e amigos, unidos pelos interesses mútuos numa relação fraternal. Continuava Saia, em outra carta, suas críticas:

---

[9] SANTOS, Paulo Ferreira. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto.* Rio de Janeiro: Kosmos, 1949.
SANTOS, Paulo Ferreira. *Arquitetura no Brasil*. Rio de Janeiro: O Construtor, 1949.
[10] SAIA, Luiz. *Morada paulista*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1995, p.20.
[11] Carta de Luiz Saia a Mário de Andrade, de 25/10/1938. In, ROLIM, Mariana de Souza. *Luis Saia e a idéia de patrimônio: 1932-1975*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006, p.189-190.

> Do seu curso. Na terceira parte do 1º ponto (primitivo preistórico) V. não acha meio precário tratar de coisas assim como do clima paleolítico ser frio e seco e por isso o homem se refugiar nas cavernas (pg.3), ou então falar do homem de Cro-Magnon correndo atrás da rena, pro norte. São coisas tão precárias e acho que não trazem grande vantagem pra clareza de exposição. Si você sentir a necessidade de mostrar como o homem está condicionado por causas climatéricas ou raciais pode muito bem achar uma outra ocasião pra tratar disso. Os conhecimentos sobre o preistórico são tão palpíticos que talvez bastaria o curso constatar e caracterizar bem as obras indiscutivelmente desse período. Talvez esse trabalho de constatação e caracterização exija um ordenamento mais pedagógico do que propriamente de épocas. Bom, neste caso, que eu acho razoável e necessário, o curso se limitaria ao estudo das obras. Agora, falar em homem correndo atrás de rena ou então aquela separação tão precisa meu Deus, entre o clima do neolítico e do paleolítico, pondo em cavernas quantos homens aí coubessem, isso me parece de boa política evitar.[12]

A chave interpretativa era mesológica, mas a crítica de Saia se concentrava na sua inoperância em determinadas situações, sem negá-la. Para Mário a construção do pensamento se fazia clara quando intuitiva, para Saia, evidente porque objetiva. Diferentes acepções que promoveria, entre ambos, uma proveitosa relação intelectual, marcada por reveses, discussões prolongadas e diálogo respeitoso. Desde o começo dos trabalhos do SPHAN, os dois amigos, inicialmente, mestre e discípulo, dividiram juntos as responsabilidades e as atribuições do serviço. Quando Mário migrou para o Rio de Janeiro, Saia foi feito chefe da região de São Paulo e, ao regressar, assumiu o posto de Assessor Técnico sob a chefia do estudante de engenharia. Lógico é que, Saia jamais se impôs sobre o mestre e sua relação foi de troca e permuta constante de idéias, ideais e sonhos, partilhados e realizados, mas com uma diferença brutal: para o jovem afoito o trabalho significava o vislumbre de uma vida profissional promissora, para o escritor, era o último apelo de vida, que restava.

Ainda em 1937, quando Mário de Andrade, então Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, aceitou o convite do amigo Rodrigo Mello para montar as bases do serviço na regional paulista – sobrecarga considerável de trabalho para quem se assoberbava por tanto – juntou seus auxiliares e deu início, obstinadamente, ao levantamento do "pobre" patrimônio paulista. Patrimônio arquitetural como queriam os cariocas e mineiros, e mesmo seu amigo, Paulo Duarte, quem levantara a bandeira da defesa da arquitetura antiga de São Paulo. Talvez, para Mário fosse um novo enfrentamento e, mesmo após a descarada alteração dos parâmetros definidores daquilo que, para ele, representaria o autêntico patrimônio nacional – a cultura popular – seja pela influência dos amigos, seja por sua própria curiosidade, se debruçou, impetuosamente, nesta descoberta. As pesquisas, as viagens e os levantamentos que fizeram neste princípio, tinham o caráter de desvelamento, de algo que se antevia encoberto pelo mato, pelo pó do tempo, pelo progresso acelerado da cidade. Descobriam a arquitetura tradicional de São Paulo, mas, junto se avultava uma cultura popular subjacente, do mesmo modo escondida no tempo, nos recantos e nas dobras esquecidas dos lugares. Arte e artistas, músicas e danças, festividades religiosas, casas de terra e igrejas vetustas, em sua simplicidade acanhada.

[12] Carta de Luiz Saia a Mário de Andrade, de 29/10/1938. In, ROLIM, Mariana de Souza. *Luis Saia e a idéia de patrimônio: 1932-1975*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006, p.192.



**Figura 282:** a Capela do Sítio Santo Antonio, em São Roque/SP, vista por trás. Foto de 1940.
Fonte: ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945)*. Brasília: SPHAN / Pró-Memória, 1981, p.83.



**Figura 283:** Mário de Andrade e Vilanova Artigas em visita ao Sítio Santo Antonio, em São Roque/SP, 1937.
Fonte: disponível em
http://www.g-arquitetura.com.br/cronologia/artigas12.jpg

**Figura284:** Bruno Giorgi, Mário de Andrade e Luiz Saia, 1944.
Fonte: BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*. São Paulo: EDUSP, 2004, p.54.



Neste mesmo ano, Mário elaborou dois relatórios sobre os trabalhos do serviço paulista. Mostravam o expediente dos percursos, tormentosos e esburacados, pelas estradas do interior do Estado, nesta cata de relíquias nacionais. Pronto, encantou-se com a capela do Sítio Santo Antonio, em São Roque, e das capelas de São Miguel e do *M'Boy*. Surpreendeu-se com a "praça imperial" de São Luis do Paraitinga e com a quase arruinada Casa de Câmara e Cadeia, "deliciosa". Impressionou-se com o Sobrado do Porto, em Ubatuba, a "casa mais bonita do Brasil" e, extasiou-se com as pinturas das igrejas ituanas. Aos poucos a pobreza monumental de São Paulo revelou seu vigor na simplicidade pretendida, autenticamente, popular e, por isso, de pura alma nacional. Sobre a Igreja do Carmo, de Santos, disse:

> A igreja do Carmo foi iniciada em 1599 no mesmo lugar em que se acha atualmente, e terminada muitos anos depois. A instalação dos carmelitas em Santos data aliás de 1580, sob a chefia de frei Domingos Freire, na igreja de N. S. da Graça, a antiga igreja santista construída por José Adorno em 1562, doada ao povo por ele, e demolida, ah! em 1908, pra alargamento da rua José Ricardo. A igreja da Ordem Terceira do Carmo consta ser construção do séc. XVIII, lá pelo seu meio, ocasião em que se reformou também o convento e igreja do Carmo seus vizinhos. O conjunto é de gostosa e nacionalíssima harmonia.[13]

Retornado a São Paulo, Mário de Andrade trouxe algumas incumbências delegadas pelo Chefe Geral do Serviço: pesquisas sobre as obras dos artistas paulista, Almeida Júnior e Frei Jesuíno do Monte Carmelo, e sobre os manuscritos da Biblioteca Alberto Lamego, recém-adquirida pela prefeitura paulistana e doada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. De 1941 até seu falecimento, dedicou-se integralmente a estes trabalhos. O levantamento sobre a obra de Almeida Júnior, passou ao Saia; à Biblioteca da FFCL, onde se encontrava o acervo de Lamego, se dirigia, constantemente, para ler e anotar as informações "valiosas" ao SPHAN; já, o frei Jesuíno, o consumiu peremptoriamente. Contudo, as conclusões desses trabalhos já se encontravam, em gênese, em estudos anteriores. Nas aulas da UDF, de história e filosofia da arte, das quais a aula inaugural de 1938 fora publicada, Mário articulava, profundamente, suas concepções sobre arte e ação artística. No texto, que recebeu o título "O artista e o artesão", desfiava uma trama teórica intrincada e notória. Ao comparar o artesão e o artista, em seu texto mais acadêmico, o professor sobrelevava a questão técnica da arte. Dizia que o artesanato tem por fundamento sua utilização, seja para fins práticos ou simbólicos. É utilitário em amplo sentido. Quando o artesão confecciona um objeto, elabora a técnica e engendra o resultado de sua manipulação, com maestria. O artista, por sua vez, ao produzir a obra de arte, elabora a técnica, com maestria, de modo a engendrar o resultado de sua superação. Dessa forma caberia ao artista, o trabalho rigoroso do artesão, mas com uma finalidade supra-utilitária. Da qual sobressaísse uma intenção moral, ou um compromisso ético.

> Ao artista cabe apenas, é imprescindível a meu ver, *adquirir uma serena consciência artística que o ... moralize, si posso me exprimir assim*. Só esta severa atitude, antes de mais nada humana, é que deve na realidade orientar e coordenar a criação.[14]

[13] ANDRADE, Mário de. São Paulo, sexta região: Primeiro Relatório. Outubro de 1937. In, ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945).* Brasília: SPHAN / Pró-Memória, 1981, p.96.
[14] ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In, ANDRADE, Mário de. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975, p.27.

Um comprometimento, para ele, imprescindível à arte. Compromisso que se revela na contemporaneidade das ações criativas, do artista que se posiciona, política e socialmente, perante seu tempo. E, não se pode esquecer dos prenúncios da guerra e da tensão latente que o levariam a se condenar, a si próprio, pelo abstencionismo, por uma suposta e acoimada ingenuidade política voluntária, dele e de muitos modernistas de sua geração. Compromisso que, desvelado pela arte, permitiria a transcendência da técnica severa do artesão, anônimo, e o tornaria artista, indivíduo.

> Lembrarei outro argumento muito forte contra a minha afirmativa de que a técnica individual é imprescindível: o exemplo da arquitetura. A arquitetura é de tal forma regida pelo princípio de utilidade, de tal forma ela é condicionada às exigências da engenharia e à prática da vida, que um dos problemas bem discutidos e mais nebulosos da estética é resolver si a arquitetura é realmente uma das belas-artes, ou si entra para o conjunto das artes aplicadas. Ora, a arquitetura, enquanto boa arquitetura, é uma arte que se esquiva muitíssimo à técnica pessoal. Si vemos, por exemplo, o arquiteto Garnier ter um gesto genial de técnica individual resolvendo o problema do teatro, dividindo o edifício em três corpos funcionais distintos, o *foyer*, a sala de assistência e o palco, logo esta solução se tradicionaliza, é numerosamente usada, e de beleza se transforma em verdade, todos podendo se utilizar dela sem acusação de plágio. Os teatros municipais do Rio e de São Paulo repetem a solução da ópera de Paris, sem que, por isso, Pereira Passos e Ramos de Azevedo possam ser acusados de plagiários. Na verdade se poderia afirmar, embora um pouco tiranicamente, que, em arquitetura, a criação de uma técnica pessoal bem acusada só serve pra criar obras extravagantes. É o caso da torre Eiffel, em Paris, que os senhores todos conhecem por certo, uma extravagância arrojada, muito própria de exposição universal. É também o caso, muito menos defensável ainda (pois não se trata de uma experiência comprovatória de uma técnica), do arquiteto catalão Antônio Gaudi, criador nosso contemporâneo da escola de Barcelona. Não nego a seriedade, a honestidade deste artista, mas, por mais que o respeite, sou obrigado a ver na sua obra de arquitetura menos arquitetura que o desapoderado espírito separatista da Catalunha. A sua igreja da Sagrada Família, em Barcelona, é bem mais que um pesadelo sentimental e pouco menos que um horror artístico.[15]

Neste caso, a individualidade extremada, acendida por uma "virtuosidade" técnica por meta, levaria a arte ao exagero, à simples afirmação do ego do artista. Ou, quando muito, da afirmação do exclusivismo da própria arte. Algo capaz de autonomizá-la, mas, ao mesmo tempo, conduzi-la ao vácuo de uma existência solitária. Desse modo, para o professor, haveria uma relação inerente e pulsante entre a arte e o artesanato, entre o artista e o artesão que, quanto mais distantes um do outro, mais individualistas seriam o artista e sua obra e, assim, mais desconexos de seu tempo, ou melhor dizendo, de sua intrínseca função social, concepção compreensível mesmo sem referir-se, literalmente, nestes termos[16]. E, no sentido oposto, quanto mais próximos, ou seja, quanto mais anônimo e artesão se fizesse o indivíduo artista, sem suplantar ou suprimir essa individualidade, mas procurando um equilíbrio sereno, mais presente e contemporânea seria a obra de arte, mais incisiva e reflexiva seria a postura do artista perante a sociedade, e mais intimorato, atrevido e valoroso seria o "espírito" da arte concebida sob tal égide. É, justamente, neste âmbito, no qual se fendeu um

[15] Idem, p.17-18.

[16] Neste ponto é possível conjeturar uma influência subjacente do professor Roger Bastide, com quem Mário e Saia mantinham relações de proximidade e respeito ideológico. Cf. PEIXOTO, Fernanda. Diálogo "interessantíssimo": Roger Bastide e o Modernismo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* São Paulo, v. 14, n. 40, jun. 1999. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091999000200008&lng=pt&nrm=iso.

abismo, onde se encontra a diferença mais justa entre as concepções de arte de Mário de Andrade e de Lúcio Costa e seus amigos. Noutro texto, de 1941, elaborado por convite do jovem intelectual, Antonio Cândido de Mello e Souza (1918), para ser publicado na nova "Revista Clima", do grupo de "moços" da USP – "A Elegia de Abril" – Mário de Andrade reforçava suas convicções, desta vez, numa avaliação da intelectualidade brasileira.

> Será preciso ter sempre em conta que não entendo por técnica do intelectual simploriamente o artesanato de colocar bem as palavras em juízos perfeitos. Participa da técnica, tal como eu a entendo, dilatando agora para o intelectual o que disse noutro lugar exclusivamente para o artista, não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida sempre da sua moralidade profissional. Não tanto o seu assunto, mas a maneira de realizar o assunto. Que os assuntos são gerais e eternos, e entre eles está o deus como herói e os feitos. Mas a superação que pertence à técnica pessoal do artista como do intelectual, é o seu pensamento inconformável aos imperativos exteriores. Esta a sua verdade absoluta.[17]

Individualidade necessária para a promoção da superação da técnica, entretanto, individualidade fundamental quando alicerçada na técnica, na racionalidade do fazer, utilitária, construída na compreensão dos procedimentos elaborativos, do *modus operandi*, a fim de conduzi-la moralmente, ao princípio da honestidade e da presença temporal e local, pela postura social do indivíduo, artista ou intelectual. No seu retorno ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, novamente, o professor de história da música se colocava, persistentemente, perante seus alunos, sobre a relação intrínseca presente entre o artista e seu tempo, e da necessidade fulgurante à ação artística, do seu comprometimento, pessoal e individual, perante sua época. Na aula inaugural proferida em 11 de julho de 1942, "Atualidade de Chopin", e publicada pela Revista do Arquivo Municipal, no mesmo ano, dizia:

> Neste momento difícil e trágico da vida humana e também da arte que vivemos, se acaso examinamos com olhos mais atentos a manifestação da arte em Chopin, nos surpreende o quanto ela é atual, o quanto ela nos deve servir de exemplo e de lição, para que sejamos artistas verdadeiros e puros artistas. Neste sentido, talvez Chopin seja o maior, o mais exatamente artista de quantos gênios nos propõe a arte da música. Por isso Chopin é atualíssimo. Toda a sua biografia artística repudia e castiga a desorientação, o desequilíbrio, o caótico, o abstencionismo vital de vasta parte das artes contemporâneas. Toda a sua biografia artística é o milhor padrão do artista íntegro, o milhor roteiro a seguir para o intelectual tão covarde, tão escravo, tão conformista dos tempos de agora.[18]

Via, nos reveses da vida de Chopin, uma trajetória política marcada pela postura crítica e veemente sobre sua época. Um nacionalismo, não patriota, mas pleno do "espírito" pátrio polonês, que abandonara seu país pelo autoritarismo dominante sem esquecê-lo. Uma trajetória artística cingida por sua música, de pleno domínio técnico sem deixar-se levar pelo virtuosismo espúrio, obras carregadas de um sentimento de liberdade, antiacadêmica, simples e revolucionária, firmada nas bases populares de sua terra natal. Assim, como tudo indica, Mário desenhava o artista ideal

[17] ANDRADE, Mário de. A Elegia de Abril. In, ANDRADE, Mário de*. Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p.193-194.
[18] ANDRADE, Mário de. Atualidade de Chopin. In, ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975, p.143.

naquele ente que sofre os conflitos de seu tempo e se posiciona perante eles por meio de sua arte, simples e insurrecta, pois radicada no pragmatismo da cultura popular e da livre expressão.

> Mas se o vejo atual em sua personalidade, se o vejo tão completado em seu destino de artista, necessariamente é porque ele foi de atualidade característica no seu tempo também. Talvez ninguém tenha expressado com maior eficácia a verdade musical do Romantismo. Não a verdade externa do Romantismo, reduzível a termos de análise, mas o seu mais específico sentido interior. E por isto a obra de Chopin é ao mesmo tempo inaferrável e popularmente fácil, e mesmo a sua técnica harmônica, da maior audácia expressiva, não teve continuadores.[19]

Claro está que o professor, o crítico, o artista estão impregnados e desconfortados com os conflitos mundiais, com a guerra e a destruição. Era um período em que se punia e culpava, do modo que sentia, por aquilo que proclamava omissivo em sua obra, de seu tempo e lugar, de límpidas posturas sociais e políticas. Desse modo, toda a sua obra crítica, nessa época, é marcada por um processo interior de revisão de seu trabalho, e do movimento modernista, liderado por ele e seus pares, cujo estopim havia explodido com a Semana de Arte Moderna, quase duas décadas atrás. Convidado, desta vez, pela Casa do Estudante do Brasil, a proferir uma palestra sobre o vigésimo aniversário da Semana, Mário fez da oportunidade um momento de avaliação geral, de si e do movimento instigado por ele. Em 30 de abril do mesmo ano de 1942, palestrava no Auditório da Biblioteca do Itamaraty, no Rio de Janeiro, para uma platéia repleta[20]. No texto publicado pela própria Casa do Estudante[21], Mário expunha, no início, as suas teses: o modernismo havia sido um "estado de espírito" demolidor das regras que impediam a livre experimentação estética, atualização intelectual, e a consciência nacional.

> Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. Há um mérito inegável nisto, embora aqueles primeiros modernistas... das cavernas, que nos reunimos entorno da pintora Anita Malfatti e do escultor Vitor Brecheret, tenhamos como que apenas servido de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa que nós, força fatal, que viria mesmo. Já um crítico de senso-comum afirmou que tudo quanto fez o movimento modernista, far-se-ia da mesma forma sem o movimento. Não conheço lapalissada mais graciosa. Porque tudo isso que se faria, mesmo sem o movimento modernista, seria pura e simplesmente... o movimento modernista.[22]

Esta conferência fora uma mistura de texto crítico e analítico, de depoimento, e de auto-avaliação de sua vida artística e, ao mesmo tempo, uma conclamação aos jovens por uma ação efetiva, fosse na arte, fosse no

[19] Idem, p.146-147.
[20] BOSI, Alfredo. O modernismo de Mário de Andrade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, sábado, 8 fev. 1992. Disponível em: almanaque.folha.uol.com.br/bosi3.htm.
[21] ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
[22] ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In, ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p.231.

conhecimento geral, mas uma atividade a se destacar por sua presença social, *lato sensu*. Que não significava, *stricto sensu*, engajamento partidário, ou uma simples e rasteira ação político-ideológica. Referia-se aos princípios essenciais da arte e sua inferência na sociedade e, preponderantemente, da necessidade do artista, em sua natureza, se arvorar como ente político. Mas do texto sobreviera, também, aquele tom amargo de um reconhecimento forçado, de vanguardismo, que cobrava ao artista contemporâneo o comprometimento social e, na rabeira, o vislumbre da primazia e precedência dos tresloucados modernistas da Semana.

> E hoje o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que não tendo passado pelo que passaram os modernistas da Semana, ele nem pode imaginar que conquista enorme representa. Quem se revolta mais, quem briga mais contra o politonalismo de um Lourenço Fernandes, contra a arquitetura do Ministério da Educação, contra os versos "incompreensíveis" de um Murilo Mendes, contra o personalismo de um Guignard?... Tudo isso são hoje manifestações normais, discutíveis sempre, mas que não causam o menor escândalo público. Pelo contrário, são os próprios elementos governamentais que aceitam a realidade de um Lins do Rego, de um Vila Lobos, de um Almir de Andrade, pondo-os em cheque e no perigo das predestinações. Mas um Flávio de Carvalho, mesmo com as suas experiências numeradas, e muito menos um Clóvis Graciano, mas um Camargo Guarnieri mesmo em luta com a incompreensão que o persegue, um Otávio de Faria com a aspereza dos casos que expõe, um Santa Rosa, jamais não poderão suspeitar o a que nos sujeitamos, pra que eles pudessem viver hoje abertamente o drama que os dignifica. A vaia acesa, o insulto público, a carta anônima, a perseguição financeira... Mas recordar é quase exigir simpatia e estou a mil léguas disto.[23]

Entretanto, ao fazer o *mea culpa*, quase redimia, os erros e desvios, aos artistas das gerações seguintes, tornando ainda mais forte seu apelo por uma arte nacional, atual e livre.

> Não me imagino político de ação. Mas nós estamos vivendo uma idade política do homem, e a isso eu tinha que servir. Mas em síntese, eu só me percebo, feito um Amador Bueno qualquer, falando "não quero" e me isentando da atualidade por detrás das portas contemplativas de um convento. Também não me desejaria escrevendo páginas explosivas, brigando a pau por ideologias e ganhando os louros fáceis de um xilindró. Tudo isso não sou eu nem é pra mim. Mas estou convencido de que devíamos ter nos transformado de especulativos em especuladores. Há sempre jeito de escorregar num ângulo de visão, numa escolha de valores, no embaçado duma lágrima que avolumem ainda mais o insuportável das condições atuais do mundo. Não. Viramos abstencionistas abstêmios e transcendentes ("uns verdadeiros inconscientes", como já falei uma vez...). mas por isso mesmo que fui sinceríssimo, que desejei ser fecundo e joguei lealmente com todas as minhas cartas à vista, alcanço agora esta consciência de que fomos bastante inatuais. Vaidade, tudo vaidade...[24]

De seus últimos trabalhos, o mais exaustivo, oneroso e elaborado foi a monografia sobre padre Jesuíno do Monte Carmelo. Nele se encontrava o caráter veemente da arte brasileira e do artista nacional, segundo Mário de Andrade. A obra somente seria publicada postumamente, em 1945, pelo SPHAN, com prefácio elogioso atribuído a Rodrigo Mello Franco de Andrade, quem havia incumbido ao autor a tarefa de estudar o artista santista que, desde os primeiros levantamentos elaborados por Mário e Saia, do parco patrimônio paulista, havia despontado e o impressionado deveras. Foram quatro anos de trabalho encerrados com sua morte. Expiava, neste

[23] Idem, p.251.
[24] Idem, p.253.

processo elaborativo árduo, sua irrefreável preocupação com o rigor científico, cuidando ora da sua proclamada inaptidão com as ciências, ora com a queda e a propensão para o texto literário. Cria não poder aliar coisas tão distantes, como a arte e a ciência, todavia superou seus medos e se debruçou ao trabalho. Dividiu o texto em duas partes: a primeira sobre a vida do padre e a segunda dedicada à análise de suas pinturas.

> É tamanha a incerteza, tal a fuga das datas e tão apaixonante a Vida do padre Jesuíno do Monte Carmelo, que evitei lhe dar expressão literária. Mas recentemente, lendo Álvaro Lins, vi George Santayana reconhecendo que a História, se por um lado é ciência na tradução dos documentos, é também "arte dramática" pelo em que é obrigada a personalizar as idéias e as paixões dos mortos. Mais que isso, me reconfortou recente, a opinião de um professor universitário estrangeiro, o qual, diante de uma recusa minha de me aceitar um amador, por causa do aspecto literário e apaixonado das pesquisas a que às vezes me dedico, obtemperava contra essa necessidade desamável que muitos presumem ser própria da ciência. Eu sei muito bem que a Vida, do padre Jesuíno do Monte Carmelo, foi concebida quase como um "conto" biográfico. Interpretei dramaticamente. Mas as Notas provam, esclarecem ou justificam a minha interpretação, e repõem tudo no lugar. Quanto à Obra, reservei para ela o melhor do meu esforço, fazendo-a intencionalmente de ordem técnica, cerceando ao possível os arroubos do entusiasmo.[25]

O respaldo do professor estrangeiro, possivelmente Roger Bastide, o permitiu assumir o matiz literário para narrar a vida de sua personagem e o modo técnico para desenrolar as análises sobre a obra do artista. Porém, durante o período de elaboração do trabalho, mostrou demasiada paixão e resignação com seus textos, com suas conclusões e interpretações, que relativizava entre o método científico e a livre consideração individual. Nesse tempo todo acorreu aos amigos. Nas cartas e relatórios apresentados ao chefe geral do SPHAN, Rodrigo Mello, se angustiava em suas inquietações e lhe pedia luzes, tanto ao amigo como a Lúcio Costa, o especialista. Em Saia se atrelava como confidente-mor, dos desígnios e infortúnios das artes paulistas, dos processos de pesquisa, e mesmo das dificuldades de redação "séria" de um texto que pretendia pleno de ciência e rigor metodológico.

> Estou desolado e mesmo bastante machucado. O caso é o seguinte. O Saia, um pouco enxeridamente, sem ter as "Notas" junto, leu a redação deste meu trabalho e fez uma crítica arrasante. Acha que está anticientífico, muito literário, e se não pronunciou a palavra "literatice", tenho a certeza que pensou nela. Não pronunciou por delicadeza. Em compensação acha que é trabalho de católico e se não pronunciou a palavra "papa-hóstia", deve ter pensado em coisa parecida. Não pronunciou porque sabia não ser a verdade "histórica". Acha que dei excesso de importância aos frades carmelitanos na proteção outorgada a Jesuíno; acha que dei muita importância aos padres na proteção às artes etc. etc. e que tudo existia só em função histórica do momento. Acha que na parte psicológica eu me servi em demasia do texto do padre Feijó, que era um panegirista. E enfim acha que não estudei, não acentuei a funcionalidade que a parte profana da existência, política, social, etc. do tempo, poderia ter tido na formação e realização artística de Jesuíno. Que há, portanto, toda uma feição da sociologia e da psicanálise que não tratei. Me arrasou. Acabo de corrigir a datilografia do que escrevi. Estava disposto a escrever *mais uma* biografia do padre Jesuíno, estritamente científica, *o que não me custa nada*. Serão apenas uns dois dias de trabalho, pegando no já escrito e reduzindo a equação. E mandaria as duas versões pra você escolher. Nem perderei meu trabalho

[25] ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Publicações SPHAN nº14. Rio de Janeiro: SPHAN, 1945, p.5.

> literário com isso, pois o desenvolvia numa novela romanesca bastante desenfreada, que a vida do padre dá bem pra isso.
> Mas relendo, pra corrigir, o escrito, desisti *por agora*. Francamente acho que o Saia não tem razão. Parte das observações que ele faz, a parte mais justa, já eu mesmo faço nas Observações preliminares a esta *primeira* versão, e que o Saia leu. Acho também que é preciso estudar um bocado mais, à luz da sociologia contemporânea, as condições históricas que produziram o P. Jesuíno: Santos, Itu, a Capitania. Mas ainda não tinha dados suficientes pra isso e não o fiz *por enquanto* por isso. Quanto a fazer a psicanálise de Jesuíno, francamente! Fiz a psicologia dele, que me parece um bocado mais vasta que a psicanálise, e a levianice dele, suas falcatruas, a consciência penitencial, o messianismo autopunitivo, tudo isso sustento de faca desembainhada. O "complexo" de inferioridade, já vem do padre Feijó. E é o principal, o que deu a criação dos Padres do Patrocínio e do templo. Quanto à literatura excessiva, meu Deus! Palavra de honra que reconheço a literatura, porém não o excesso de. Por mim, confirmaria o meu trabalho.[26]

As críticas incisivas de Luiz Saia, seu chefe no SPHAN, deixaram o pesquisador desolado. Traziam a mais ingente exigência dos novos tempos – a cientificidade do trabalho intelectual, do pesquisador, do historiador, do crítico e, do mesmo modo, do artista disposto a se embrenhar nesta seara. Dificuldade sempre viva em se empreender como pesquisador, diante das solicitações acadêmicas de rigor científico que perturbou, à exaustão, o processo compositivo do trabalho de Mário de Andrade, até mesmo a questioná-lo, enquanto validade efetiva.

> Aliás, depois de escrita a vida do P. Jesuíno com suas quarenta e duas notas, que V.S.ª já leu, observo que tudo quanto temos achado, só serve para confirmar o que estava escrito nos Autores. Do ponto de vista histórico quase que o meu trabalho se resumirá a por dentro de uma ordem documental, o que os Autores antigos, à maneira do tempo, afirmaram pela sua própria e exclusiva autoridade, sem se preocupar em justificá-la. O que me inquieta é muito menos o anticientificismo deles, que a decadência de moralidade profissional com que hoje somos obrigados a tudo documentar pra que se acredite no que afirmamos. É triste.[27]

O acompanhamento de seu processo de escrita sobre o padre Jesuíno, pelas cartas e relatórios, revela por um lado seu dilema pessoal em fazer-se pesquisador do seu tempo, como o foi, por outro, a busca de instrumentos e métodos de investigação, análise e redação aptos a lhe dar as respostas mais precisas e rigorosas, no trato científico do assunto e, concomitante aos requisitos de um artista com sua arte de escrever – sensibilidade e objetividade na composição de um trabalho analítico e, também, interpretativo, caracterizado pelo embate resoluto no equilíbrio entre a alegação de cunho geral, provável, e a interpretação singular, pessoal – sobranceiramente, o dilema de seu tempo.

> Na Vida e Notas conseqüentes, do Padre Jesuíno, fiz malabarismos do diabo mas consegui vencer as dificuldades, imagino que com algum prejuízo do trabalho, escrevendo na terceira pessoa. "O que se quer dizer", "O mais provável" etc. Mas agora que estou escrevendo sobre A Obra e entra em importância intensiva a observação pessoal e a opinião crítica, estou completamente peado. Não há dúvida que a peia é um bem no trabalho deste gênero, prendendo o excesso de individualismo, mas creio não me deixar levar pelos excessos de opinião e

[26] Carta de Mário de Andrade a Rodrigo Mello Franco de Andrade, de 04/02/1942. In, ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945).* Brasília: SPHAN / Pró-Memória, 1981, p.147-148.
[27] Relatório de 03/08/1942. In, ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945).* Brasília: SPHAN / Pró-Memória, 1981, p.160.

> sentimento pessoal. [...] De resto é obra que se sujeitará preliminarmente às opiniões e crítica severa de você, do Lúcio, do Saia.[28]

Método que se desenhava dialógico. Texto que se escrevia sobre uma reflexão argumentativa e contraditória, ele mesmo se contra-argumentava e, ao mesmo tempo, submetia seu trabalho às apreciações de pessoas consideráveis, capazes de retornar-lhe uma crítica asseverada, como forma de se afirmar de suas decisões. Questão nodal para a compreensão do seu caráter e de sua obra. E foi desse modo que desenvolveu seus argumentos, pinçando a individualidade e o coletivismo das formulações e dos comprometimentos artísticos, e dos artistas. Penetrava fundo na psicologia inferida dos documentos, das atitudes, das postulações, dos ideais, do artista e de seu tempo. E, com cores vivas pintava o caráter de seu biografado conduzindo, assim, os liames analíticos.

> A Capela Velha pertencera aos Terceiros, instituidores do culto do Carmelo de Itu. Já bastante ruinosa, guardava ainda intactos e bem vivos, os lindos painéis a óleo dos caixotões do teto. Jesuíno Francisco os contemplava muito, os estudava com certeza, embora para as suas tendências de mulato e moço, não agradasse muito a elegância do desenho nem o refinamento raro de colorido do Anônimo da Capela Velha.
> Jesuíno Francisco é mais do povo. Lhe agrada mais, e sabe que lhe é mais útil, freqüentar a matriz nova, onde um conterrâneo dele, José Patrício da Silva Manso, doura então o altar e pinta o forro da capela-mor. José Patrício simpatiza com o rapaz, santista como ele. José Patrício é meio farrista, e todos os farristas são muito acolhedores. Entra logo em conversa, faz perguntas e sabe que Jesuíno Francisco é pintor. José Patrício o experimenta. É: o rapaz pinta mal, mas tem habilidade. E o pintor verdadeiro, bastante erudito mesmo, meio por bem, meio por esperteza, se aproveita de Jesuíno, lhe dando uns rabinhos de decoração por qualquer cruzado. E como o moço demonstra progresso fácil, e porque o chamam de São Paulo para trabalhar no Carmo, José Patrício da Silva Manso não só faz de Jesuíno seu ajudante, como lhe arranja uma encomenda de quadros para a capela-mor da matriz e lhe dirige as mãos.[29]

Já se despontavam, no texto, os elementos característicos das obras de Jesuíno que tanto atraíram ao escritor: suas dificuldades e carências técnicas, seu esforço de superação, e sua tendência primitivista, expressa nas cores fortes e nas formas geometrizadas, do mais puro sabor popular, que colocava de lado o rigor erudito e se acomodava na inspiração vivaz das manifestações estéticas do povo. Mais além, demonstrava sua hipótese de vínculo estreito entre o florescimento artístico de um lugar determinado, com seu desenvolvimento econômico, onde o fastio de riquezas se condicionava como o principal elemento propiciador da evolução artística. Do mesmo modo que depositava a precariedade das artes em São Paulo, ao suposto período de pobreza extremada que houvera assolado o território paulista, entre fins do século XVII e quase todo o século XVIII. De resto, tese defendida por diversos historiadores paulistas de suas relações.

> Mas a grande época se acabou. O café vai se dar melhor noutras zonas. A grande floração artística de Itu corresponde à sua grande floração econômica. Ainda viverão por ela um entalhador como Bernardino de Sena Reis e Almeida; um construtor de pianos como o Venerando; pintores como Joaquim José de Quadros e Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra; um compositor como Elias

[28] Carta de Mário de Andrade a Rodrigo Mello Franco de Andrade, de 03/12/1942. In, ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945).* Brasília: SPHAN / Pró-Memória, 1981, p.166.
[29] ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Publicações SPHAN nº14. Rio de Janeiro: SPHAN, 1945, p.16.

> Álvares Lobo. Mas a festança morreu. Do seu rescaldo, porém, a comarca produzirá dois dos maiores artistas brasileiros do século: um nascido na antiga São Carlos, outro na própria vila, Carlos Gomes e Almeida Júnior.[30]

No entanto, é na parte analítica da obra de Jesuíno que Mário desenvolve suas hipóteses mais alentadas de uma arte, ou de um artista, tipicamente brasileiros. Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819) teria nascido em Santos e, com dezessete anos de idade, migrado a Itu onde passou o resto de sua vida. Lá teria encontrado um pintor chamado José Patrício da Silva Manso (17??-1801), também santista, que o iniciaria na arte da pintura. Jesuíno seria um artista que não teve escola. Aprendeu na prática do atelier montado por José Patrício na Igreja de Nossa Senhora da Candelária, de Itu, onde se incumbia da decoração interna do prédio, entre 1780 e 1784, fazendo-o seu aprendiz. Aprendeu observando e copiando, como disse Mário.

Desse modo, para o escritor, este período de trabalho na Candelária de Itu se notabilizou como de pura aprendizagem para o jovem Jesuíno. Segundo Mário, seu mestre possuía formação e erudição capaz de transmiti-las ao discípulo que, entretanto, teria optado por uma expressão própria e liberta de qualquer academismo. Para provar suas hipóteses, o pesquisador se utilizou de um método comparativo entre os dois pintores e suas obras. Deu atenção especial às diferenças nos modos de composição das pinturas, ao desenho das formas humanas e naturais, ao colorido, e aos detalhes de acabamento. Estabeleceu tipologias, que as chamava de "cacoetes", aptas a tornar perceptíveis as evidentes diferenças entre ambos. Ao mesmo tempo, se impunha o compromisso científico de resolver problemas de ordem geral da arte como a indefinição sobre a autoria das obras e sua datação, quando sobressaía o uso do método tipológico para tornar mais precisas suas formulações e conclusões. Teceu uma ampla análise de cada obra e sua relação com outras congêneres e contemporâneas, da qual resultou um trabalho coeso e consistente.



**Figura 285:** pintura de José Patrício da Silva Manso, "Imaculada Conceição", Mosteiro de São Bento, São Paulo, 1777.
Fonte: disponível em http://www.itaucultural.org.br/bcodeimagens/imagens_publico/001398013013.jpg



**Figura 286:** "Nossa Senhora do Carmo entregando o escapulário", pintura de José Patrício da Silva Manso, forro da sacristia da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo.
Fonte: disponível em http://www.itaucultural.org.br/bcodeimagens/imagens_publico/001398016013.jpg

[30] Idem, p.17-18.




**Figura 287:** interior da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de Itu. Foto, provavelmente, sacada na década de 1940, antes das obras de restauração.
Fonte: disponível em http://www.flickr.com/photos/caronitu/3870341645/sizes/o/in/photostream/

Na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, da mesma cidade, se encontrava, para Mário de Andrade, o mais límpido exemplar da arte paulista: as pinturas dos tetos da nave e capela-mor, de autoria incontestável de Jesuíno. Ou, pelo menos, aquilo que havia restado dele. Começar a tratar desse assunto foi algo difícil para o pesquisador. A igreja houvera sofrido inúmeras pequenas reformas e, como tudo indicava, duas principais, com alterações mais sentidas nas pinturas. Baseou-se nos poucos documentos da época disponíveis e na bibliografia de historiadores locais, muito imprecisa. Descobriu, por fim, o artista que havia realizado a última obra de restauração das pinturas, em 1918, ainda vivo, e o entrevistou. Diante das garantias do restaurador, concluiu tratar-se, definitivamente, de uma obra que respeitara as pinturas de Jesuíno, o que lhe proporcionava certa segurança para analisá-las[31]. E, notadamente, para entender uma originalidade, na leveza e movimento festivo dos anjos elados por festão de rosas – inventividade brasileira.

> Mas uma deliciosa manifestação de originalidade é a maneira inteiramente inventada com que ele traduz a segmentação do teto. Em vez das audaciosas perspectivas falsamente arquitetônicas de uma tradição européia que ele talvez ignorasse, ou mesmo fingir molduras de talha barroca, como fizera José Patrício da Silva no teto da matriz, Jesuíno joga nos ares um interminável festão verde, ricamente recamado de rosas e possíveis margaridas. Essa concepção nos torna esse teto muito nosso familiar. Na verdade, Jesuíno está utilizando, senão criando, um "brasileirismo" de decoração. Esse é um jeito de enfeitar muito brasileiro, muito tradicional entre nós, aproveitando festões verdes e as flores com prodigalidade esbanjadora, tangente da ingenuidade e do mau-gosto. É

[31] No entanto, o trabalho de restauração em curso, atualmente, nos tetos do Carmo de Itu, tem revelado uma pintura com características consideravelmente diferentes das encontradas por Mário. Presume-se que as obras de reforma da igreja, de 1861, tenham sido mais radicais do que se supunha, principalmente, na coloração azulada de fundo da pintura do teto da capela-mor, que apresentava uma representação mais pictórica do céu permeado de nuvens.

uma gostosura que só dá para esse teto uma aparência inusitada, como um sabor alegremente festa-de-arraial.[32]

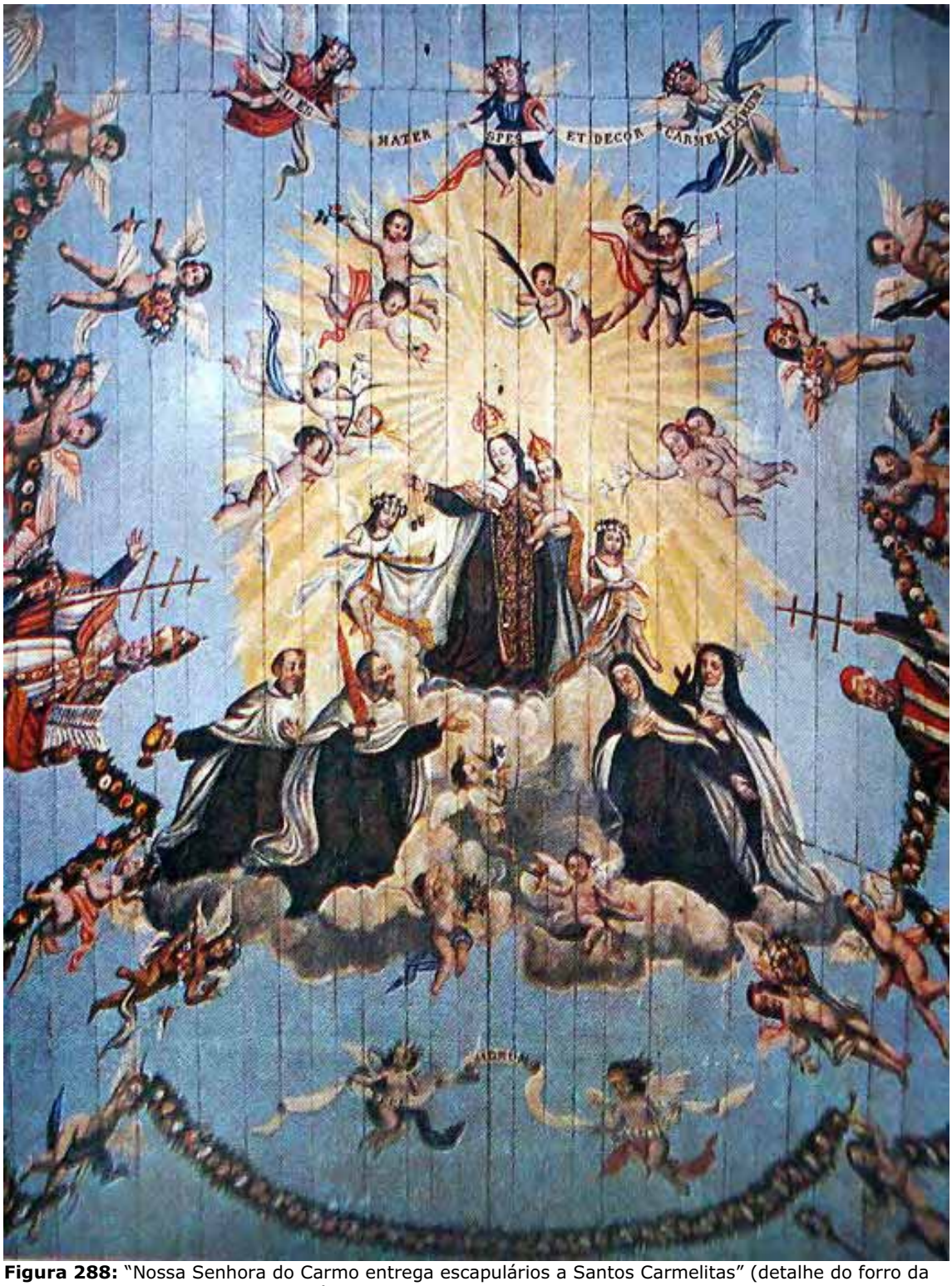



**Figura 288:** "Nossa Senhora do Carmo entrega escapulários a Santos Carmelitas" (detalhe do forro da capela-mor), pintura do padre Jesuíno do Monte Carmelo, na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de Itu, de finais do século XVIII.
Fonte: disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jesuino-carmelo.jpg

[32] ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Publicações SPHAN nº14. Rio de Janeiro: SPHAN, 1945, p.91-92.



**Figura 289:** Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu. Detalhe do forro da capela-mor, anjos.
Fonte: ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Publicações SPHAN nº14. Rio de Janeiro: SPHAN, 1945.

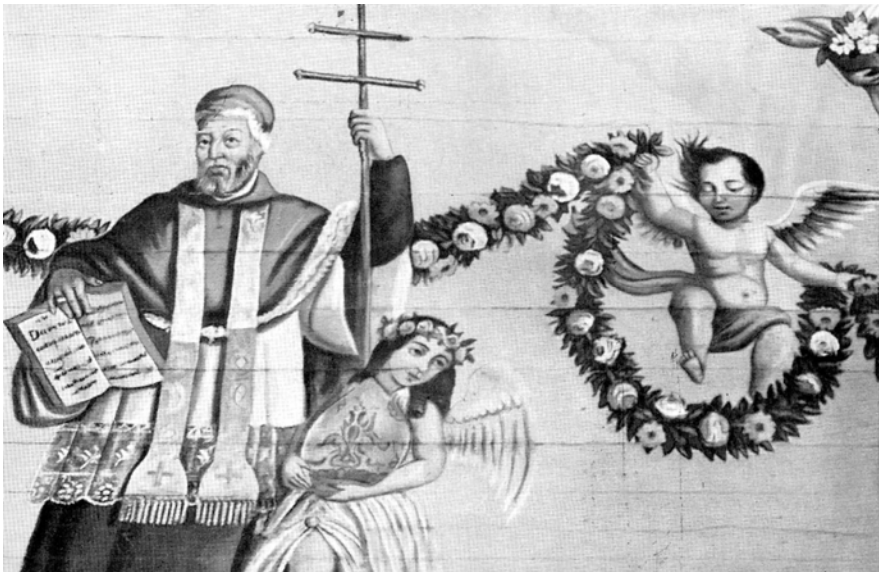


**Figura 290:** Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu. Detalhe do forro da capela-mor, santo carmelita.
Fonte: ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Publicações SPHAN nº14. Rio de Janeiro: SPHAN, 1945.



**Figura 291:** aquarela representando a ladeira do Convento de Nossa Senhora do Carmo, de São Paulo, no início do século XIX.
Fonte: disponível em http://3.bp.blogspot.com/_WzeHmgThuyo/S0swqpFjSYI/AAAAAAAAB6o/IWQWk73yDqM/s1600-h/igreja+carmo+1817.png



**Figura 292:** pintura do forro da nave da Igreja da Ordem 3ª do Carmo, de São Paulo, de autoria do padre Jesuíno do Monte Carmelo.
Fonte: disponível em http://4.bp.blogspot.com/_uAs3ZCjFx1A/SxXUGGfYlTI/AAAAAAAAADI/x3MfVMd9teQ/s1600/D_SP02B.jpg

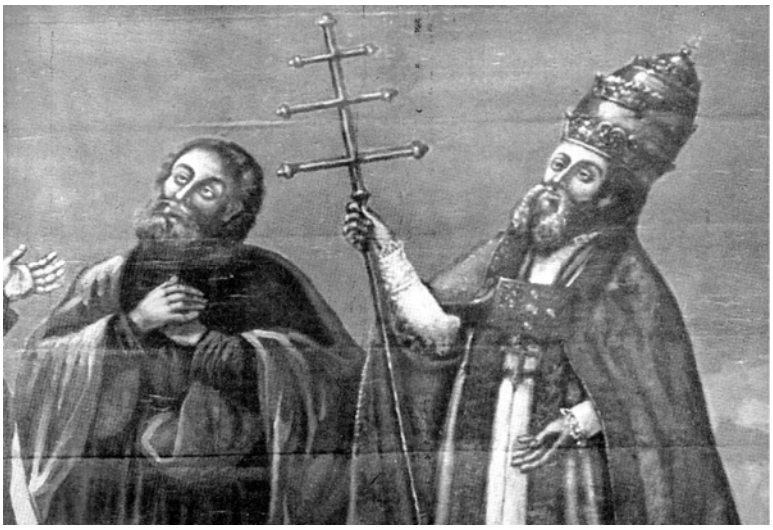


**Figura 293:** Igreja da Ordem 3ª do Carmo, São Paulo. Detalhe do forro da nave, santos carmelitas.
Fonte: ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo.* Publicações SPHAN nº14. Rio de Janeiro: SPHAN, 1945.



**Figura 294:** Igreja da Ordem 3ª do Carmo, São Paulo. Detalhe do forro do coro.
Fonte: ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Publicações SPHAN nº14. Rio de Janeiro: SPHAN, 1945.

**Figura 295:** a Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio de Itu, projetada e construída pelo padre Jesuíno do Monte Carmelo. Aquarela de Miguel Arcanjo B. Dutra (1831).
Fonte: Acervo Museu Republicano de Itu, MP-USP.



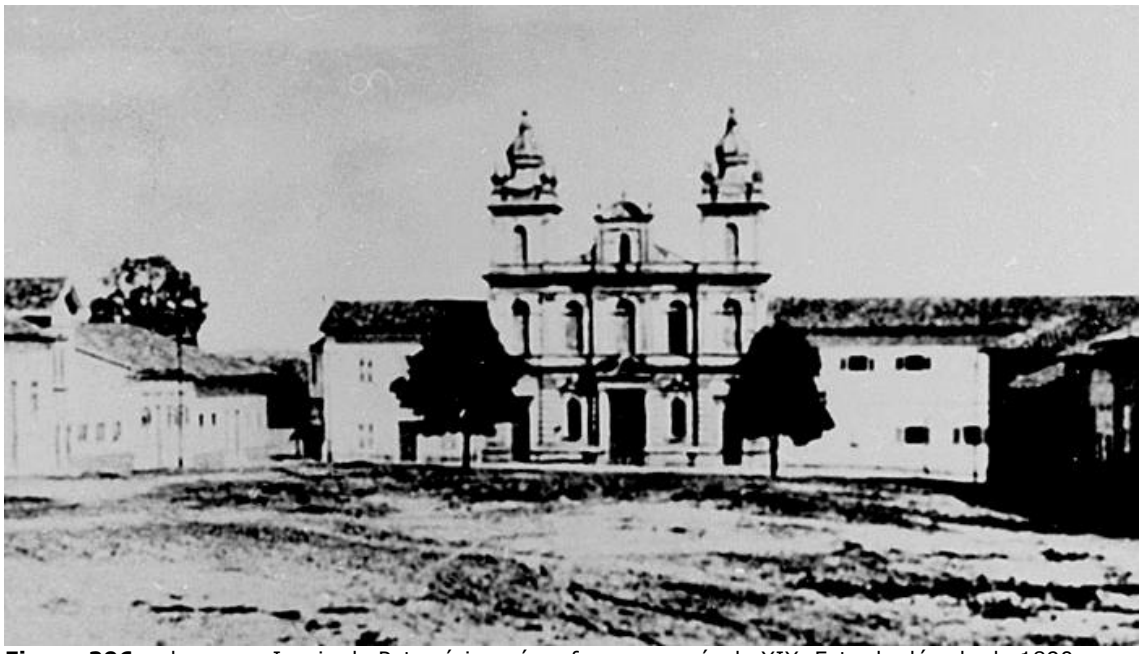


**Figura 296:** o largo e a Igreja do Patrocínio após reformas no século XIX. Foto da década de 1890.
Fonte: disponível em http://farm3.static.flickr.com/2641/3871122950_7b745dd604_o.jpg

O artista que "fugiu" do convencionalismo acadêmico e acatou as tradições locais, deu brilho e cor próprios, uma expressividade individual, pura e autêntica, pois fundada sobre bases coletivas da cultura popular, à sua arte – original e brasileira. Realizava-se, plenamente, o ideal artístico andradiano. A representação, austera e conspícua, do artista nacional ganhava mais um nome de destaque, de estirpe paulista e alma mestiça – padre Jesuíno do Monte Carmelo. Ao mesmo tempo que depurava seu método de análise, Mário dava corpo e alma ao mulato artista múltiplo. Suas múltiplas habilidades de pintor, escultor, músico e arquiteto eram agregadas ao seu caráter psicológico e às circunstâncias de sua atribulada trajetória pessoal.

> Jesuíno estava na força do homem e completado em sua vida secular. É a primeira obra de vulto que ele dedica à Virgem do Carmelo, de sua devoção. Jesuíno não sabe exatamente o que é sofrer. O primeiro filho lhe morre com poucos dias de vida. Maria Francisca está ali mais os filhos, senão de um amor, pelo menos de uma vida sexual regularizada. E Jesuíno é um exaltado, um audacioso, um inventivo de espírito irrequieto. Nada mais compreensível, eu

> creio, que a sensualidade feliz desse teto de capela-mor. E pelo que nos segreda a Santa Teresa da nave, talvez que sem a restauração sofrida, essa sensualidade perdesse o que tem atualmente de adocicado e ganhasse em vigor mais intrinsecamente plástico.[33]

Todos os aspectos de sua vida e, muitas vezes, caracteres psicológicos a ele atribuídos e interpretados por Mário, o levavam a crer na inevitabilidade da confluência de fatores determinantes de um artista brasileiro e de sua arte exemplar, por suas dificuldades, por sua debilidade técnica, mas também por sua autenticidade mestiça, pela tonalidade caipira e pela composição original, e inédita, radicadas na tradição popular. As formulações positivistas cabiam, exatamente, na montagem dessa trama imbricada, da qual despontavam a qualidade operativa da obra de arte e o comprometimento moral do artista, com seu tempo e sua terra. Relações inerentes. A presteza da arte se enlaçava, precisa e intrinsecamente, à vida do artista, à sua postura ética, como ente social, político, afetivo, às suas convicções e à sua capacidade de ação efetiva sobre o mundo, em seu tempo. Este o elo possível e desejável ao artista e à arte nacionais. Este o único fundamento capaz de redimir o homem por seus erros, pelos tropeços da humanidade, pelos descaminhos da acomodação e da indiferença, e dar à arte validade social.

> Do ponto de vista da arte erudita européia, a obra do padre Jesuíno do Monte Carmelo apresenta numerosas deficiências, que, a meu ver, não o são exatamente. Deficiências de desenho, de composição, de cromática mesmo. Mas em compensação a obra do padre mantém uma unidade conceptiva e evolutiva tão forte, um "ideal" perseguido e realizado com tamanha pertinácia, que não me parece possível atribuir as deficiências comparativas dela a uma incapacidade pessoal do artista, e nem mesmo à ignorância, embora esta existisse. Eu percebo, de preferência, um prescindir de tradições impostas, um não-ver necessário para necessariamente poder refletir exigências íntimas pessoais e sociais.[34]

Completava-se, para o escritor, seu ciclo vital, com respostas dilacerantes e atrevidas ao meio artístico e intelectual brasileiro, quando findava a guerra, que não viu, e se juntavam, a partir de então, problemas de outra ordem, social, política e econômica no plano mundial. Indelével permaneceu a solicitação nacional, talvez, o modo mais direto e palatável para se posicionar, soberanamente, num tempo em que as nacionalidades se esvaíam e se dividiam entre comunistas (revolucionários) e capitalistas (imperialistas). Este o velho clamor revigorado pela paz, padecida e tensa. Para os arquitetos – o SPHAN, o modernismo, a historiografia, a oficialidade, e o crescimento econômico do Brasil – significavam a possibilidade de consolidação efetiva, benfazeja e desejada, da profissão e da nova estética. Para Luiz Saia, tudo isso mais a falta do amigo-mestre, o obrigava à própria emancipação – concluir a faculdade, professar sua arquitetura, emancipar-se.

[33] Idem, p.96.
[34] Idem, p.135-136.



# Capítulo 6
## Morada Paulista e tradição popular: casas de tijolos, terra brasileira.

A falta do mestre, Mário de Andrade, impulsionou o dileto aprendiz a tomar as rédeas sobre sua própria vida e sobre o legado do amigo. Cumpria a ele a conclusão de um trabalho inicial "heróico" do Serviço, no cercamento dos exemplares notáveis do "pobre", mas "delicioso" patrimônio paulista, na sua caracterização, na configuração presente e atuante na formação da memória arquitetural de São Paulo, histórica e socialmente constituída. Cabia, do mesmo modo, construir um caminho próprio, que já se antevia nas ações atrevidas do estudante "engenheirando", sem o aconchego do olhar preciso do amigo. Chegara o momento de escrever sua própria história, de enfrentar e concluir a universidade, de trilhar seu caminho profissional, de se posicionar, comprometido com a arquitetura e a cultura brasileira.

Casou-se com Clélia Vieira Fonseca, em 17 de julho de 1947. De 1945 a 1948, Saia aferrou-se nos estudos para concluir o curso de Engenheiro-Arquiteto da Escola Politécnica da USP, iniciado em 1932 e colando grau somente a 20 de abril de 1949. No mesmo ano nascia seu primeiro filho e, após graduado, abriu escritório de arquitetura. No entanto, a conclusão da faculdade não representou o encerramento de um ciclo de vida folgazã para outro assisado. Desde o retorno da Missão do nordeste e o início do trabalho no SPHAN, Saia já se enfrentava em obras de restauro deveras complexas. Já publicava artigos sobre arquitetura e patrimônio, e mesmo um livro sobre os ex-votos encontrados no sertão[1]. Já escrevia a história da arquitetura no Brasil e se portava como especialista nos assuntos afins. O trabalho realizado por ele, na década de 1940, era já o de um profissional, instruído e versado, mesmo sem o diploma para ratificar. No SPHAN se tornou um dos principais agentes de restauro, se responsabilizando, sozinho, pelas primeiras obras realizadas pelo órgão em São Paulo e no Brasil – a restauração do Conjunto Jesuítico do M´Boy (Embu) e da Igreja de São Miguel – ambas localizadas nos arredores de São Paulo. As obras tiveram início em 1939 e duraram dois anos de trabalho exaustivo.

Até então, no Brasil, não se havia empreendido um trabalho sério de restauração de qualquer edifício antigo; se fazia muita reforma e "modernização". Também não havia metodologia de restauro, testada e experimentada, nem construtores treinados, nem artistas especializados.

[1] SAIA, Luiz. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944.

Estava tudo por fazer-se. Conhecimento que foi produzido no canteiro de obras, na experimentação, na observação dos erros e dos acertos, na documentação rigorosa e cuidadosa dos trabalhos. Enquanto a velha Europa, acossada por outra guerra, via a destruição de parte de seu patrimônio edificado, aqui se iniciava uma recuperação dos monumentos pátrios que, se por um lado tinha a finalidade áurica de resgatar o passado colonial, glorioso e autenticamente nacional, por outro, esbarrava no acúmulo das camadas de tempo, das edificações pretéritas, de longa vida e largo uso e, para tornar evidente apenas uma delas, era preciso limpar as demais, extirpar os aspectos indesejados, reprojetar o tempo pretendido para o prédio renovado, pronto, assim, a se fazer monumento.

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário e residência dos padres jesuítas do M'Boy consta terem sido construídos entre 1690 e 1740. História controversa e ainda mal estudada; há relatos da existência de uma igreja dedicada à mesma senhora, na mesma localidade, na fazenda pertencente a Catarina Camacho e Fernão Dias Paes (sobrinho do bandeirante homônimo) que teria sido doada aos jesuítas em 1624. No entanto, há documentos que indicam, de modo impreciso, a mudança da aldeia, após 1690, quando se procedera à nova construção, do atual Conjunto Jesuítico do Embu. Independente da controvérsia documental constitui o conjunto, um dos mais notáveis acervos do patrimônio barroco paulista. E sua importância extrapola os limites exíguos do território do estado. Os retábulos de feitura primorosa, os tetos decorados em caixotões, o douramento, o policromatismo, as pinturas mostram plena concepção e elaboração eruditas. Não se sabe, contudo, dos autores; padres da Companhia, índios catequizados, artistas especializados, fato é que o conjunto e os detalhes indicam a presença de pessoas, ou artífices versados, locais ou procedentes das províncias sulistas, das reduções da Bacia do Prata, ou do Paraguai e Argentina, enfatizados pelos inúmeros documentos que apontam para o trânsito intenso, de gentes e coisas, destas regiões e que, constantemente, afluíam a São Paulo. M'Boy se localizava, então, nesta rota.



**Figura 297:** sacristia da Igreja do Rosário do M'Boy. Altar, armário de paramentos e teto – talhas e pinturas primorosas.
Fonte: acervo do autor, out/2006.



**Figura 298:** sacristia da Igreja do Rosário do M'Boy. Altar, armário de paramentos e teto decorados.
Fonte: acervo do autor, out/2006.



**Figura 299:** sacristia da Igreja do Rosário do M'Boy. Talha superior do altar do crucifixo, da devoção da antiga capela de Catarina Camacho.
Fonte: acervo do autor, out/2006.

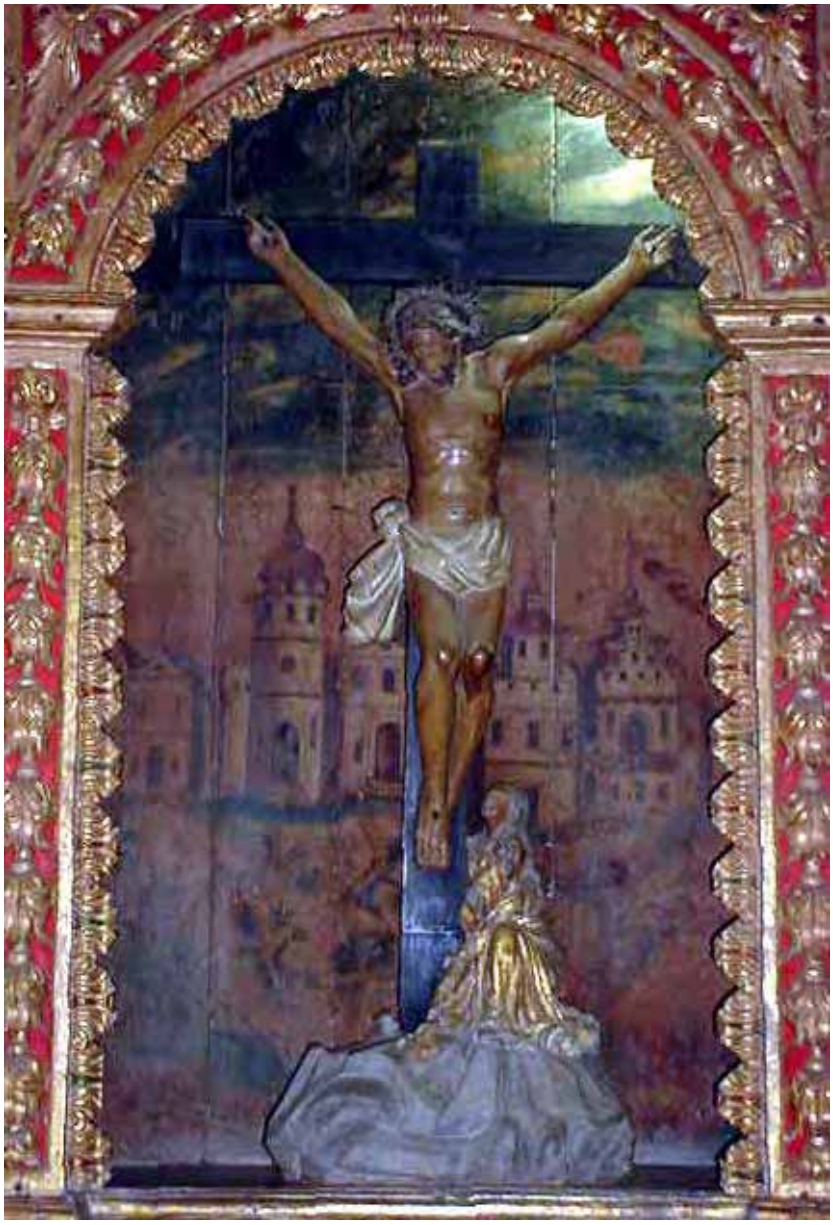


**Figura 300:** sacristia da Igreja do Rosário do M'Boy. Pintura do nicho do altar do crucifixo – a representação de Jerusalém.
Fonte: acervo do autor, out/2006.



**Figura 301:** sacristia do Rosário do M'Boy. Botões das molduras dos caixotões decorados do teto.
Fonte: acervo do autor, out/2006.



**Figura 302:** sacristia do Rosário do M'Boy. Botões das molduras dos caixotões decorados do teto.
Fonte: acervo do autor, out/2006.



**Figura 303:** sacristia do Rosário do M'Boy. Pintura decorativa dos caixotões do teto.
Fonte: acervo do autor, out/2006.



**Figura 304:** sacristia do Rosário do M'Boy. Detalhe do medalhão pintado nos caixotões. Uma representação de uma luva de luta e, ao fundo, uma caravela no mar.
Fonte: acervo do autor, out/2006.

Saia teria iniciado as obras em 1939, após o acerto da propriedade e da liberação das verbas federais. Procedeu a minucioso levantamento das edificações. Sabia de reformas realizadas por volta de 1917 quando foi erigida uma torre de alvenaria, mais alta e volumosa que as proporções do prédio antigo, e uma "modernização" decorativa que o legara um aspecto neoclássico. Também sabia da importância do conjunto e do valor político já agregado a ele desde que se tornara bandeira na campanha "contra o vandalismo e o extermínio" levantada por Paulo Duarte, em 1937. A restauração do Embu era prioridade do Serviço e o jovem Assessor Técnico assumia grande responsabilidade com a obra.

As primeiras dificuldades técnico-construtivas tomaram forma desde o início das obras, o desmonte das peças que compunham a edificação: o telhado e madeirame, os forros e assoalhos, as esquadrias, as paredes de taipa-de-pilão, os retábulos. Era um grande quebra-cabeça que exigia documentação criteriosa para possibilitar o perfeito encaixe final de cada fragmento recuperado. As taipas se tornariam, daí em diante, um dos principais problemas técnicos de recuperação do patrimônio paulista, quase todo ele edificado neste sistema construtivo. Ao mesmo tempo, seria alçado como um dos caracteres mais notáveis desse "pobre" patrimônio; se diria mesmo que a taipa era uma característica, tipicamente, paulista, de larga utilização e capaz da realização de monumentos conspícuos. Dizia Saia:

> Quando foi processado o tombamento do referido edifício e decidida a sua restauração, o estado apresentado pelo mesmo podia ser resumido, na parte que interessa diretamente ao problema de consolidação, ao seguinte esquema: a estabilidade geral da construção estava em estado precaríssimo, as paredes apresentavam grandes fendas e mesmo falhas. Em diversos pontos algumas reformas posteriores haviam prejudicado ainda mais o desgaste imposto pelo tempo, os gigantes e remendos de tijolos não só deformavam o aspecto arquitetônico original, mas também não satisfaziam, de modo algum, à destinação auxiliar de reforço, de intenção visível. Os gigantes estavam situados nos pontos mais atingidos pela ameaça de ruína, enquanto os remendos se localizavam, de preferência, naqueles pontos de base das paredes não protegidos pelo beiral e desgastados pela água pluvial.[2]

A única experiência anterior tentada para o reforço das taipas era o uso dos chamados "gigantes", isto é, peças trapezoidais de alvenaria dispostas perpendicularmente às paredes para o seu escoramento, ao modo de contraforte. Tais providências já haviam sido tomadas, no Embu e no Convento de Itanhaém, durante a gestão de Washington Luiz no governo paulista, quem se notabilizara pelo reconhecimento da antiga arquitetura colonial. A técnica funcionou em Itanhaém, cujo prédio é de alvenaria de pedra e cal, mas não resultou satisfatório nas taipas do Embu. O problema continuava e, o restaurador, o enfrentou. Analisou o estado das taipas e sua feitura. Verificou suas características estruturais. Refletiu e experimentou soluções. Errou. Acertou. Definiu-se por uma estrutura independente de concreto armado – uma armação para sustentar os telhados e as taipas. Tudo era uma possibilidade, nada havia sido tentado anteriormente; arriscou. E assumiu o risco.

> A introdução nas paredes existentes de uma estrutura de concreto armado, composta de colunas e vigas para a qual seriam transferidos quase todos os esforços, viria libertar o edifício existente de um importante item, o responsável por muitas falhas apontadas. Tratava-se de criar verdadeiramente uma nova estrutura onde se apoiaria a armadura do telhado e que, ao mesmo tempo, serviria de contrafortamento para as paredes que tivessem a estabilidade ameaçada. As paredes de taipa passariam a funcionar simplesmente como vedo e como documento.[3]

Assim, realizava um esqueleto de concreto armado, material nobre e sistema construtivo, denodadamente, moderno, de tecnologia contemporânea e inovadora. No entanto, havia um "pequeno problema" difícil de ser resolvido e que condenaria a obra a constantes revisões: a junção da taipa com o concreto; materiais de características físicas muito diferentes, de liga bastante delicada, ainda mesmo quando revestidos com argamassa e pintura à base de cal, como propunha. Mesmo assim, fez largo uso dessa solução, também na Capela de São Miguel e outras obras seguintes. E concluía, resoluto, certo de contribuir com a premência contemporânea de fusão dos preceitos inovadores com a tradição local, condição modernista:

> Do ponto de vista apenas documentário, foi obedecido um preceito de arquitetura moderna: honestidade no uso do material, respeito às legítimas verdades arquitetônicas, que mandam conservar aquelas peças que realmente sejam documentos de uma época e de um povo.

[2] SAIA, Luiz. Utilização do concreto armado na restauração de edifícios construídos com taipa. *Revista de Engenharia "Mackenzie"*, São Paulo, Vol.XV, nº.86, jun. 1944, p.53.
[3] Idem, p.54.

> Da maneira com que se agiu ninguém, conhecedor de engenharia, pode ser enganado nem a respeito do processo de restauração, nem a respeito da obra tradicional.[4]

Outros dilemas no processo de restauro da igreja de M'Boy se referiam à torre sineira e ao frontão. Provado estava, por meio de fotografias anteriores à reforma de 1917, que a torre existente houvera sido construída nesta época. Mas deixava entreaberta uma questão que se tornou uma queda de braço entre Lúcio Costa e Luiz Saia[5]: qual teria sido o aspecto original da torre vislumbrada nas fotos mais antigas e, seria ela realmente original? Como seria o frontão sem a platibanda? Algumas fotos mostravam o estado da fachada principal do conjunto anterior às obras de 1917, mas não revelava muito sobre este estado anterior à outra obra realizada em 1897. Saia chegou mesmo a crer na inexistência da torre, mas acabou por definir sua refeitura conforme o "espírito da época", como sugeria Lúcio Costa nas inúmeras cartas trocadas entre eles para discutir os pontos nebulosos do restauro. O mesmo aconteceu com o frontão, refeito à moda da época, conforme indicavam outros monumentos: a Igreja de São Miguel e a capela de Carapicuíba.



**Figura 305:** o Conjunto Jesuítico do M'Boy, em 1908, durante visita de Washington Luiz.
Fonte: ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. O nariz torcido de Lúcio Costa. *Sinopses*, São Paulo, nº.19, 1992, p.7.



**Figura 306:** hipótese aventada por Luiz Saia para a restauração da fachada principal do conjunto.
Fonte: ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. O nariz torcido de Lúcio Costa. *Sinopses*, São Paulo, nº.19, 1992, p.16.

[4] Idem, p.55.
[5] Tal contenda foi minuciosamente estudada pelo discípulo de Luiz Saia no serviço, seu braço direito desde a década de 1960: ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. O nariz torcido de Lúcio Costa. *Sinopses*, São Paulo, nº.19, p.5-17, 1992.

**Figura 307:** a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Embu, após as reformas de 1917.
Fonte: ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. O nariz torcido de Lúcio Costa. *Sinopses*, São Paulo, nº.19, 1992, p.10.



**Figura 308:** o conjunto após as obras de restauração coordenadas por Luiz Saia, em 1942.
Fonte: SCHAEFER, Ana Lúcia Pecoraro. *Estudos analíticos das técnicas e materiais históricos da Igreja Nossa Senhora do Rosário do Embu – por um plano de conservação*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), FAU-USP, 2000, p.56.



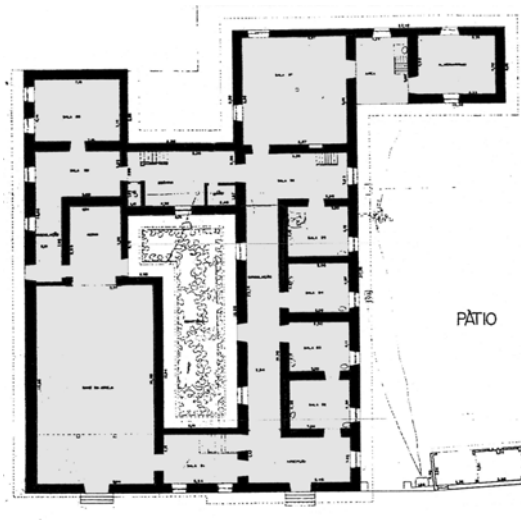
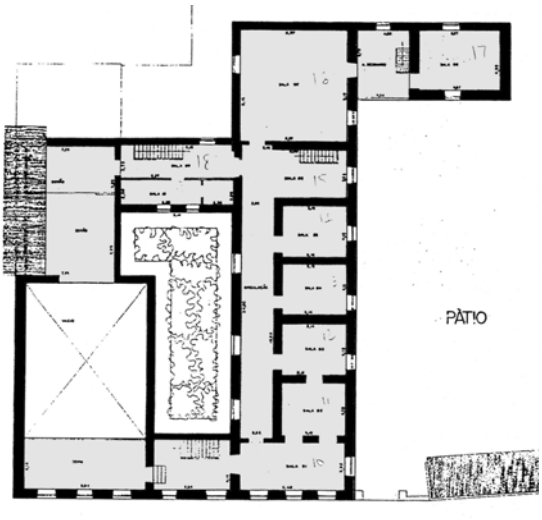



**Figura 309:** Conjunto Jesuítico do M'Boy. Planta do pavimento térreo.
Fonte: Prefeitura Municipal do Embu.




PLANTA BAIXA PAVTO SUPERIOR

**Figura 310:** Conjunto Jesuítico do M'Boy. Planta do pavimento superior.
Fonte: Prefeitura Municipal do Embu.

No interior da igreja, entretanto, restaram outras faltas e dúvidas. Os retábulos dourados e pintados, desgastados pelo tempo, não receberam qualquer restauração. Sabe-se que o orçamento inicial das obras de restauro, elaborado por Saia, previa sua refeitura – recuperação das partes faltantes da talha, repintura e douramento – contudo, nunca executados. É possível atribuir tal episódio à inexistência de profissional qualificado para um serviço tão meticuloso e delicado, como comprovam os documentos concernentes ao processo de restauração, mas como explicar ter permanecido, até hoje, intocado este exemplar de tamanha erudição, primor elaborativo e riqueza, técnica e material[6], capaz de equiparar-se às luxuosas peças mineiras e baianas? A limpeza realizada nos altares da nave e no altar-mor, durante as obras, descascou e desgastou ainda mais os douramentos e pinturas e, assim restou. Nada se fez, por Saia, que permaneceu como chefe da região paulista do serviço até seu falecimento em 1975, mesmo com técnicos gabaritados e técnica especializada. Porque teria feito o SPHAN, nas demais obras seguintes de restauração, empreendidas Brasil afora, a recuperação completa, de cor e dourados, das belas construções barrocas e preterido a bela construção paulista que desnutria o "pobre" patrimônio local? Em 1941 o engenheiro municipal Carlos Alberto Gomes Cardim Filho, em visita ao conjunto restaurado, no Embu, dizia:

> Desta vez pudemos visitar a Igreja, pois obtivemos a chave. Compõe-se de uma nave central; coro sustentado por duas toscas colunas; junto ao arco cruzeiro; lateralmente dois altares em talha de madeira, toscos, interessantes, já sem o ouro, com sinais de restauração, dos nichos estão ausentes os santos; galeria de separação simples; ornato tosco de folhagem contornando o arco cruzeiro; o altar mor um encanto de talha, o ouro já sumiu e vê-se a madeira, aí a imagem milagrosa da linda santa, estava exposta, os painéis das paredes e forros em azul e vermelho, ornatos nos encontros dos painéis de lindo colorido, contrasta com a cor branca lisa das paredes da nave principal e com o forro branco de madeira lisa em seção trapezoidal, idêntico ao do altar mor, com as paredes laterais inclinadas e superior chata; o púlpito retangular com anjos toscos de talha em madeira, interessantes; iluminam o altar mor, janelas que dão para o claustro. [...] Os bancos da nave são poucos e pobres, aquela riqueza primêva não restaurada dos altares e forros, choca-se com a restauração exterior, onde o rifão se aplica: "por fora bela viola, por dentro pão bolorento".[7]

O critério para a manutenção das pinturas sem restauro foram apontados por Saia, em artigo de 1940: "em relação à pintura e madeira entalhada, que em Embu assumem uma importância excepcional, o critério escolhido é fixar, proteger, consolidar."[8] Mesmo assim, não explicava os motivos, a não ser a excepcionalidade.

---

[6] Destacam-se dois trabalhos de pesquisa realizados sobre as restaurações empreendidas por Luiz Saia no conjunto do Embu, onde todo o processo se encontra meticulosamente detalhado e exposto:
SCHAEFER, Ana Lúcia Pecoraro. *Estudos analíticos das técnicas e materiais históricos da Igreja Nossa Senhora do Rosário do Embu – por um plano de conservação*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), FAU-USP, 2000.
ROMAN, Tamara. *Igreja Nossa Senhora do Rosário e Residência Anexa, Embu, São Paulo. Análise da documentação do restauro de 1939/1940*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), FAU-USP, 2003.

[7] CARDIM FILHO, Carlos Alberto Gomes. Arquitetura e tradição. *Acrópole*, São Paulo, ano V, nº.50, jun. 1942, p.72-73.

[8] SAIA, Luiz. Uma relíquia do nosso patrimônio histórico. *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, ano V, mai/jun. 1940, p.38.



**Figura 311:** Conjunto Jesuítico do M'Boy. Talha do altar-mor.
Fonte: acervo do autor, out. 2006.



**Figura 312:** Conjunto Jesuítico do M'Boy. Detalhe da talha do altar-mor. Desgaste do tempo.
Fonte: acervo do autor, out. 2006.



**Figura 313:** Conjunto Jesuítico do M'Boy. Detalhe da talha do altar-mor. Policromia esmaecida e douramento rareado.
Fonte: acervo do autor, out. 2006.



**Figura 314:** Conjunto Jesuítico do M'Boy. Detalhe da talha do altar-mor. Composição estética erudita.
Fonte: acervo do autor, out. 2006.



**Figura 315:** Conjunto Jesuítico do M'Boy. Detalhe da talha do altar-mor. Anjos e douramentos desbotados.
Fonte: acervo do autor, out. 2006.



**Figura 316:** Conjunto Jesuítico do M'Boy. Detalhe da talha do altar-mor. Policromia e douramentos descascados revelando as camadas de gesso.
Fonte: acervo do autor, out. 2006.



**Figura 317:** Conjunto Jesuítico do M'Boy. Altar lateral direito. Policromia esmaecida e douramento rareado em composição rica e erudita.
Fonte: acervo do autor, out. 2006.



**Figura 318:** Conjunto Jesuítico do M'Boy. Detalhe da talha do altar-mor. Elementos puramente barrocos.
Fonte: acervo do autor, out. 2006.

Certo é que a falta da policromia e dourados compromete o reconhecimento e a percepção mais nítida das qualidades intrínsecas dessas peças bem compostas, ao mesmo tempo em que promove a manutenção das máximas andradianas sobre o patrimônio paulista: tosco e pobre, com dignidade somente histórica e a sinceridade da arte popular. Tal é o caso,

efetivamente, da Igreja de São Miguel, restaurada na mesma época. Foi construída, provavelmente, em 1622, conforme consta inscrito na porta principal do prédio. Em seu primeiro Relatório ao SPHAN, Mário de Andrade indica a igreja para tombamento imediato, assim se referindo a ela:

> Uma das relíquias históricas do Estado. Foi construída no século XVII pelos Paulistas Fernão Munhoz e padre João Álvares. Importantíssimo documento arquitetônico, por ser uma das raras igrejinhas nossas com alpendre na frente. Ameaçando ruína, foi com certa inteligência reformada em 1927, reforçando-se-lhe a taipa com uma esteira de lajes de Itu. Já não se poderá dizer o mesmo quanto à pintura interna, que foi desastrosa. Tomaram a iniciativa dessa reforma o Dr. Ismael Bresser, o então prefeito de S. Paulo, Dr. Pires do Rio e o historiador Afonso de Taunay.[9]

Importância histórica, pelas origens, e arquitetônica, pela feitura popular do alpendre. Importância política pelas atenções despertadas. Exemplar emblemático da ação "heróica" do SPHAN, em São Paulo. As obras de restauro tiveram início em 1940, mas antes já haviam sido realizadas algumas prospecções no local como a retirada dos revestimentos das paredes e levantamento geral. Logo se percebeu a série de problemas que deveriam ser enfrentados na recuperação do monumento: as paredes da nave principal da igreja mostravam, após a remoção do encamisamento de tijolos, um complemento de 1,20m acima das paredes de taipa, executadas em adobe (tijolos não cozidos); as colunas do alpendre executadas em alvenaria de tijolos; uma parede lateral que apresentava uma base de taipa, até 0,70m de altura, completada com alvenaria de tijolos; além da falta de documentos esclarecedores.

O único documento iconográfico encontrado havia sido uma aquarela do pintor austríaco, Thomas Ender, de 1817, elaborada durante suas viagens a São Paulo. Contudo, ela trazia mais complicações, que esclarecimentos: indicava uma ampla torre sineira e o alpendre deslocado da fachada principal da igreja, além de sinalizar o fechamento da parede lateral, acima referida, com uma série de pequenas janelas, como se encontrava antes do início das obras. Após prospecções infrutíferas no local para encontrar os alicerces da suposta torre da aquarela, Saia resolveu desconsiderar o documento alegando que muitas dessas pinturas eram realizadas longe do local retratado, de memória, capaz de incorrer-se em erros como esse. Deteve-se, então, no edifício remanescente e nos indícios revelados pelas pesquisas *in loco*. Entendeu o complemento de adobe nas paredes da nave como a prova de uma reforma, provavelmente, do século XVIII em que se alteara seu pé-direito. Defendeu que a base de taipa da parede lateral, completada posteriormente por alvenaria de tijolos, revelava uma ampla abertura fechada, apenas, por um extenso gradil de madeira, à moda paulista, isto é, peças verticais de madeira, de seção quadrada, esbeltas, dispostas lado a lado em forma de losangos; solução que utilizaria em todas as suas obras de restauração, daí adiante. Manteve o aspecto da nave alteada do século XVIII e uma série de modificações posteriores, segundo ele, bem feitas, como o calçamento, interno e externo, de lajes de pedra, o alpendre incerto, algumas aberturas, a capela lateral. Muitas questões insolúveis.

[9] ANDRADE, Mário de. São Paulo, sexta região: Primeiro Relatório. Outubro de 1937. In, ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945).* Brasília: SPHAN / Pró-Memória, 1981, p.82.

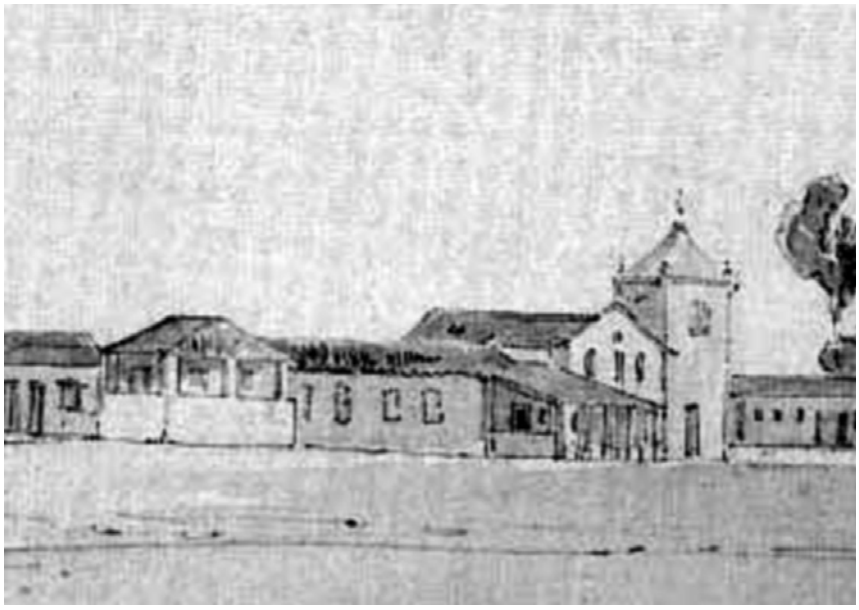


**Figura 319:** detalhe da aquarela de Thomas Ender, de 1817, mostrando a Igreja de São Miguel. Observar que o alpendre frontal e a lateral parecem um edifício independente da igreja.
Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2007, p.78.



**Figura 320:** a Igreja de São Miguel, em 1937, antes das obras de restauro.
Fonte: ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. O nariz torcido de Lúcio Costa. *Sinopses*, São Paulo, nº.19, 1992, p.12.



**Figura 321:** a Igreja de São Miguel, após a conclusão das obras de restauração. Aspecto noviço, de autenticidade "caipira".
Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2007, p.101.

**Figura 322:** vista lateral da Igreja de São Miguel. Observar a parede lateral com pequenas aberturas gradeadas.
Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2007, p.70.





**Figura 323:** a parede lateral da igreja após a remoção do reboco.
Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2007, p.79.



**Figura 324:** o alpendre da fachada principal. Colunas de alvenaria de tijolos.
Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2007, p.79.

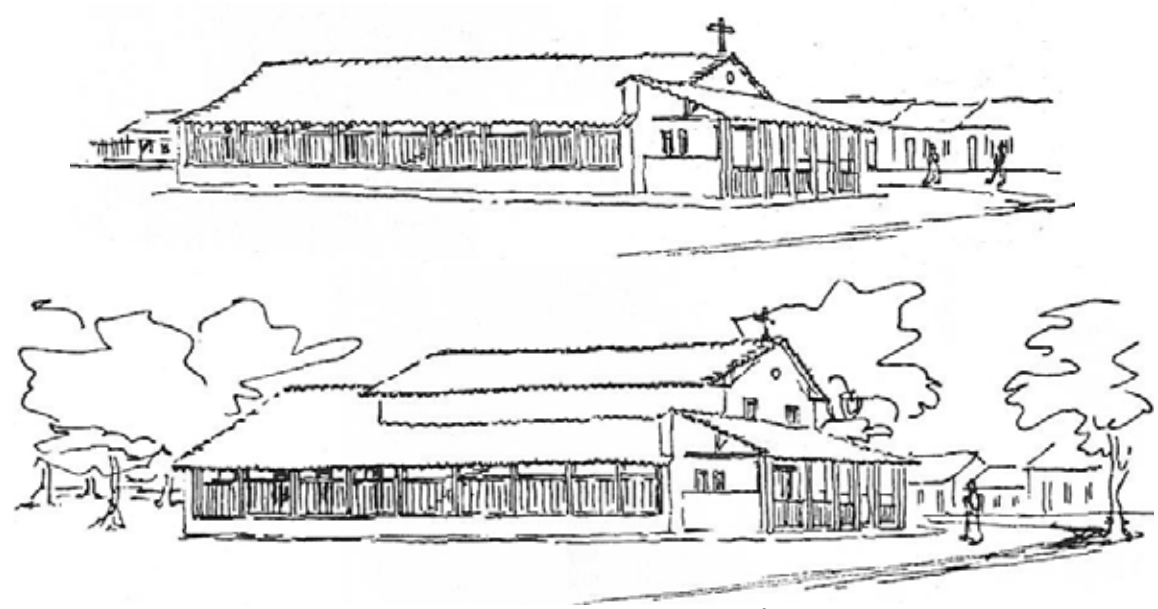


**Figura 325:** *croquis* de Saia indicando o aspecto da igreja antes e após o alteamento da nave principal. Aspectos supostos originais com o gradil de madeira no alpendre lateral.
Fonte: SAIA, Luiz. Uma relíquia do nosso patrimônio histórico. *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, ano V, mai/jun. 1940, p.34-38.



**Figura 326:** o alpendre lateral da igreja "recriado" após restauração.
Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2007, p.103.



**Figura 327:** vista do alpendre lateral fechado pelo "tradicional" gradil de madeira.
Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2007, p.102.

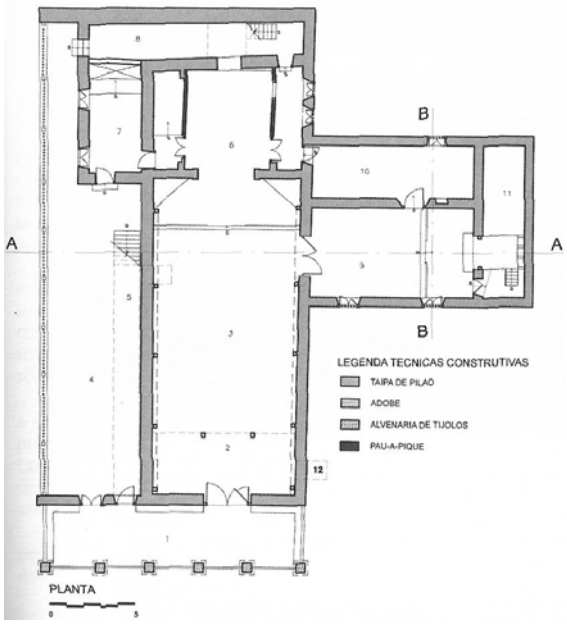



**Figura 328:** planta da igreja após a intervenção de restauro.
Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2007, p.89.

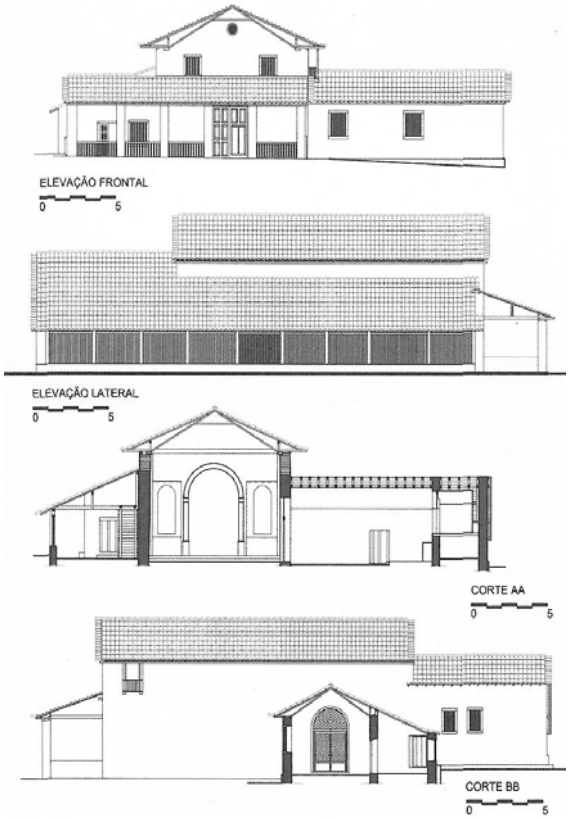



**Figura 329:** fachadas e cortes da igreja após a intervenção de restauro.
Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2007, p.90.

Notadamente, esta obra cingia a possibilidade projetiva no ato de restauração. Indicava a preponderância dos estudos historiográficos sobre a arquitetura paulista, pouco ou quase nada conhecida, para subsidiar a recuperação do patrimônio nacional que, em larga medida, deve ser entendida, antes, como uma obra de reconstrução. Muito menos uma reconstituição fiel do estado original, mas a construção de um conjunto de monumentos que representassem, fielmente, a história pretendida para a arquitetura paulista e brasileira – história idealizada a fundamentar a

"restauração" de monumentos ideais. Vertebradamente, esta idealização se fixava nos caracteres notáveis da índole paulista, porque brasileira: autenticamente popular, pois racional e utilitária, mais afastada da erudição e mais próxima da mestiçagem cultural, étnica e mesológica. Este é o âmbito inevitável para se compreender, piamente, a atuação de Luiz Saia nas várias frentes de trabalho enfrentadas por ele: na recuperação do patrimônio paulista, no planejamento urbano, na historiografia da arquitetura, no ensino e no projeto.

Durante a década de 1940, Luiz Saia estabeleceria os principais parâmetros metodológicos e temáticos de seus trabalhos. Três textos têm significativa importância nessa construção: o primeiro, "Escultura popular brasileira", ainda ligado às conclusões da Missão de Pesquisas Folclóricas, foi publicado como livro em 1944; o segundo, "Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século", publicado pela revista do Serviço no mesmo ano, foi o resultado dos inícios dos trabalhos do SPHAN, em São Paulo, marcado pelo extenso levantamento do patrimônio paulista mais antigo, iniciado por Mário de Andrade e efetivado por Saia; e o terceiro, fruto de uma palestra no Instituto de Administração da Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas da USP, foi publicado pela própria entidade em 1948. Neles se desenha, claramente, o processo de formação de um método de investigação – objetivo e científico – que teria por fim a compreensão da relação mais equitativa entre as manifestações artísticas e a constituição social equivalente.

Já na missão se apontava para um modo de investigação que o acompanharia por toda a vida – a observação direta dos fatos, dos fenômenos, e seu questionamento. No trecho introdutório do livro sobre os ex-votos nordestinos o autor explicava a tomada de contato com aquilo que passou a considerar uma "manifestação artística popular", e o interesse despertado pela descoberta:

> Na cidade de Tacaratú, onde ficamos aboletados, visitando um cruzeiro ao ar livre, no alto de um morro próximo, achei uma regular quantidade de peças, umas já completamente desfeitas pelas intempéries, outras meio queimadas e outras visivelmente novas. Colhi as que me pareceram mais interessantes.[10]

A descoberta e o interesse despertado pelas peças que, notadamente, tinham função puramente religiosa, fruto da fé e na crença da cura de algum mal, e o ímpeto de recolhimento de algumas delas, deixou em aberto uma lacuna não esclarecida a princípio: quais teriam sido os critérios para a seleção das peças mais "interessantes"? A forma, a conservação, a técnica de feitura, a cor? Tais elementos foram objetos da análise empreendida por Saia no decorrer do trabalho quando, ao mesmo tempo em que se esclarecia o seu "interesse" artístico, procurava uma explicação lógica para essa manifestação e, principalmente, sua função social.

Nessa busca, Saia inquiria sobre a origem desses lugares onde, regularmente, se depositavam os "milagres". Geralmente, os cruzeiros eram erigidos em locais onde havia acontecido algum fato inusitado, trágico – um acidente, um assassinato – sempre uma morte que estabelecia uma marca, profunda, ao lugar; um contato com a face mística do ser humano. Os

[10] SAIA, Luiz. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944, p.1.

cruzeiros, que abrigavam a alma do morto, se tornavam lugares santos, milagreiros. Locais onde os crentes depositavam seus ex-votos, em agradecimento pela cura de algum mal do corpo, alguma doença. E, impreterivelmente, se tratavam de partes do corpo humano representadas pelas pacas de madeira: cabeças, pernas, braços, etc. A explicação do lugar levava à indagação sobre o fato em si, a representação simbólica da peça esculpida em madeira, fruto da crença e tradição religiosa. Partia, então, para a investigação sobre as origens do fato místico, sacras ou leigas, européia, americana ou africana.

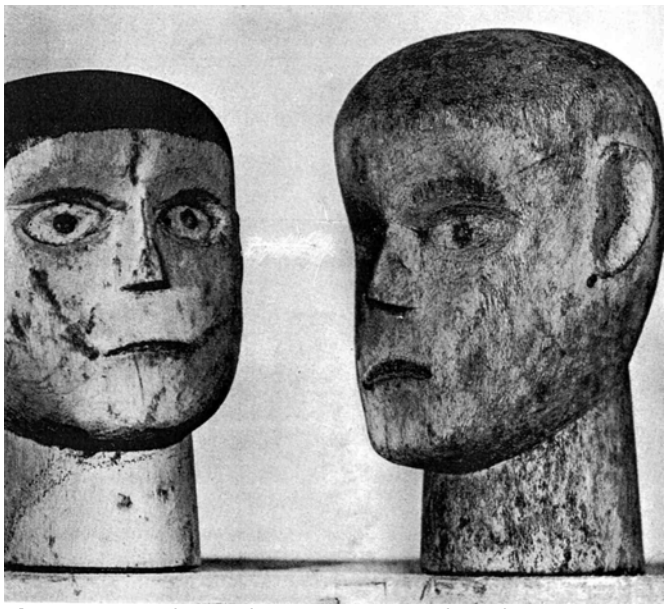


**Figura 330:** cabeças do Cruzeiro Maria de Melo, Itabaiana/PB. Alturas 16 e 18 centímetros.
Fonte: SAIA, Luiz. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944, p.60.

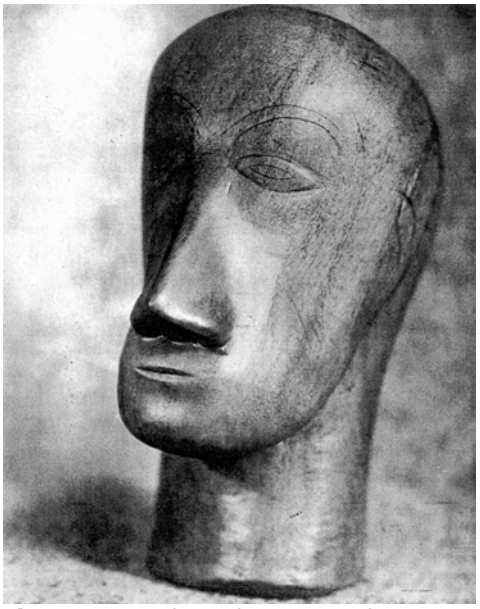


**Figura 331:** cabeça do Cruzeiro da Menina, Patos/PB. Altura 17 centímetros.
Fonte: SAIA, Luiz. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944, p.60.

As conclusões conduzem para uma origem mista, ou mestiça como o próprio povo brasileiro. Encontra-se nos africanos trazidos ao Brasil e aportados diretamente no Nordeste, sendo que os negros levados ao sul sempre foram procedentes do Nordeste brasileiro. Do mesmo modo, a prática do ex-voto do europeu ibérico católico era alvo de perseguições do Santo Ofício, considerando-a prática pagã.

> Estudar os costumes afronegros relativos aos mortos e relacioná-los com os costumes nacionais, somá-los à documentação ibérica mais puramente primitiva, inegavelmente, facilita a compreensão do fenômeno brasileiro e ajuda as pesquisas das suas razões mais recônditas.[11]

Assim conduziu o trabalho de pesquisa. Mapeou os lugares de maior e menor ocorrência do fenômeno; relacionou os traços culturais locais com essa manifestação mística; elencou as origens étnicas e sociais das regiões de prática corrente. Finalmente, elaborou um detalhado estudo morfológico e tipológico dos exemplares coletados, os classificou e os tipificou, estabelecendo assim, classes e tipos padronizados para cada grupo funcional e original. Concluiu enfim, as relações sociais e culturais, tipicamente brasileiras, pois fruto da mestiçagem e do meio.

[11] Idem, p.3.

> De fato, uma grande quantidade de dados escultóricos afronegros, quase todos em conexão com a vida das tribus e costumes especificamente vivos apenas nas nações fornecedoras do escravo negro, detalhes relacionados com práticas religiosas, etc., perderam a sua razão de ser no Brasil, desde que não existiam mais as suas determinantes tradicionais. Por outro lado, entretanto, os nordestinos conservaram a boa tradição afronegra de só praticar arte necessária e funcional, pois ao mesmo tempo que abandonavam os símbolos plásticos inexistentes aqui, o faziam substituindo-os por outros adquiridos no processo de mestiçamento cultural. [...] Embora esteja o milagre, do ponto de vista cultural, inserido na tradição católica, de modo nenhum se poderá classificá-lo como caso de arte religiosa e muito menos de arte católica; o seu estudo, entretanto, permite concluir que se trata de uma escultura mágica pelo funcionamento, autenticamente mestiço como fenômeno de arte e de tradição técnica afronegra pela origem.[12]

Um processo de pesquisa que se estabelecia a partir de múltiplas fontes: o objeto em si, como fonte primária e principal, os caracteres mesológicos do lugar, as origens culturais, os caracteres técnicos e plásticos das obras, a fim de se estabelecer tipos e classes padronizáveis capazes de esclarecer o comportamento social de determinados grupos. A mesma forma de construção teórica e metodológica se divisa numa leitura atenta do seu texto sobre as casas rurais paulistas do século XVII.

> Desde o início de suas atividades no Estado de São Paulo, tem o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional encontrado, entre as peças recenseadas no planalto, um tipo de residência rural que várias razões induzem a considerar como solução arquitetônica típica para os fazendeiros abastados do século XVII, naquela região. De fato, a experiência de vários anos de pesquisas, além de acusar para os exemplares desse tipo de construção uma identidade de época, técnica e funcionamento, não ofereceu base para qualquer argumento razoável, contrário a esta hipótese, cujo acerto se firmará em razões mais explícitas, expostas adiante.[13]

Foram doze exemplares levantados ao todo, até esta época, de moradias rurais distribuídos entre o município de São Paulo e arredores, dos vinte e sete arrolados por Julio Roberto Katinsky, em trabalho primoroso na década de 1970[14]. Nos anos seguintes, o próprio Saia viria a encontrar outros, além dos que já havia levantado, mas não mudaria, substancialmente, as conclusões auferidas neste trabalho, minucioso e amplo. Do mesmo modo, o tema das moradias rurais paulistas o acompanharia por toda sua vida profissional à frente da regional paulista do Serviço. Assim, nos princípios dos trabalhos de levantamento do "pobre" patrimônio, Saia se deparava com uma série de casas rurais que, se era possível entrever sua arquitetura, em sua maioria arruinada, restavam muitas dúvidas acerca de seus proprietários e da relação que mantinham com suas posses, do seu funcionamento, das técnicas de feitura, de sua organização programática e, sobretudo, da sociedade que as habitava.

Procedeu, então, a um levantamento exaustivo desses exemplares. Mediu, desenhou, anotou, fotografou, escavou, enfim, colheu todas as informações possíveis de seus objetos de pesquisas, feitos fontes primárias para o início de sua investigação. Continuou se indagando e coletando outras informações, de novas fontes: levantou os lugares, sua topografia, o relevo

[12] Idem, p.20.
[13] SAIA, Luiz. Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, nº.8, 1944, p.211.
[14] KATINSKY, Julio Roberto. *Casas Bandeiristas: nascimento e reconhecimento da arte em São Paulo*. Série Teses e Monografias, nº.12. São Paulo: IGEOG-USP, 1976.

regional, as características climáticas, as condições geográficas, o desenho das movimentações demográficas pretéritas, os inventários, as atas de câmaras e demais documentações legais. Trabalhou cada fonte estabelecendo as relações cabíveis e refutando outras improváveis. Verificou as ocorrências constantes e regulares e partiu delas para desenvolver a análise.

> Uma constante verificada em exemplares de ambas as épocas é a maneira de escolher o local onde se assentava a residência, e o próprio modo de agenciá-la num determinado terreno. Em primeiro lugar, sempre se dava preferência a um ponto situado a meia altura da paisagem. Em certos casos, como ocorreu no sítio Santo Antonio, a escolha recaía sobre um local situado em pequeno vale, ou então a cavaleiro de vastas extensões (casa do bairro Santana). Duas exceções apenas, num total de doze casos. Mas estas exceções devem ser consideradas especialmente, pois tanto num como noutro caso razões alheias à generalidade das condições vieram, certamente, interferir na escolha. Com efeito, deve-se conjeturar que o construtor da sede da fazenda de Fernão Pais de Barros preferiu o pequeno vale porque aí se beneficiava de facilidades excepcionais: aguada próxima, proteção contra os ventos, etc. Quanto à casa-grande de Santana, posta a cavaleiro do vale do Tietê e de Tamanduateí, batida na face principal pelo terrível vento sul, talvez tenha influído na sua escolha uma razão de ordem psicológica: compreende-se, realmente, como pareceria estranho que esta residência voltasse as costas para a "porta e chave do sertão".[15]

A verificação das ocorrências constantes o permitia, objetivamente, o estabelecimento de elementos típicos, padronizáveis, a fim de se compreender a generalidade do seu objeto de pesquisa. Do mesmo modo, ao se chegar ao tipo geral, buscava explicações plausíveis para os exemplares que não se enquadravam neste padrão. Conjeturava, supunha, formulava hipóteses que, muitas vezes, se arvorava verdadeiras.

> Uma segunda constante é que todos os exemplares estão assentados sobre plataformas; mesmo quando as condições da topografia não favorecem a libertação do edifício com relação aos acidentes do terreno, nessa última hipótese, estabeleciam-se plataformas artificiais, às vezes de pedra, como no caso do sítio Santo Antonio. Esta constante era obedecida à risca, não apenas como processo preferido, mas, sobretudo, porque a solução arquitetônica estava inicialmente comprometida com a plataforma plana.[16]

Buscava, então, compreender a generalidade associada com o seu objeto específico de estudos, as moradias rurais do século XVII. Cercava seu objeto em todas as direções possíveis, os comparava, os contrapunha, até que se visse hábil a estabelecer o esquema padrão de um tipo específico de moradia.

> O esquema da planta define claramente uma faixa fronteira, tomada pelo alpendre central, tendo aos lados a capela e o quarto de hóspedes; atrás desta faixa, e conservando de certo modo as mesmas divisões da fachada, distribuem-se lateralmente os quartos de dormir e, na parte central, uma sala terminada por um alpendre ou por pequenos compartimentos de uso secundário.[17]

A casa centralizaria, então, para Saia, a vida da sociedade paulista do século XVII, por seu agenciamento, por seu funcionamento. O alpendre frontal estabelecia o limite, bem marcado, entre o espaço público e comum

[15] SAIA, Luiz. Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, nº.8, 1944, p.213.
[16] Idem, p.213-214.
[17] Idem, p.214.

do espaço familiar, privativo. A sala central era responsável pela distribuição dos acessos aos demais compartimentos da casa e, tinha por fundamento, formar o núcleo da vida familiar que, denodadamente, se constituía a base da formação social geral. Assim, definiu:

> De um modo geral, assim se poderia resumir o programa tipo da residência dos fazendeiros seiscentistas: 1) Inteira separação da família e trabalho; 2) criação de uma faixa composta de alpendre-capela-quarto de hóspedes; 3) residência familiar. Em conseqüência do partido adotado, surge o esquema construtivo:
> a) Escolha ou criação de uma plataforma plana;
> b) Desenvolvimento da planta dentro de um retângulo;
> c) Paredes de taipa constituindo ao mesmo tempo vedação e estrutura;
> d) Aproveitamento dos forros de quartos para compartimentos de uso variável;
> e) Telhado de quatro águas com cobertura de telhas de canal;
> f) Separação entre família e fazenda, por intermédio de uma faixa onde ficam situadas a capela, o quarto de hóspedes e o alpendre;
> g) Desenvolvimento da parte da família em torno de uma sala.[18]

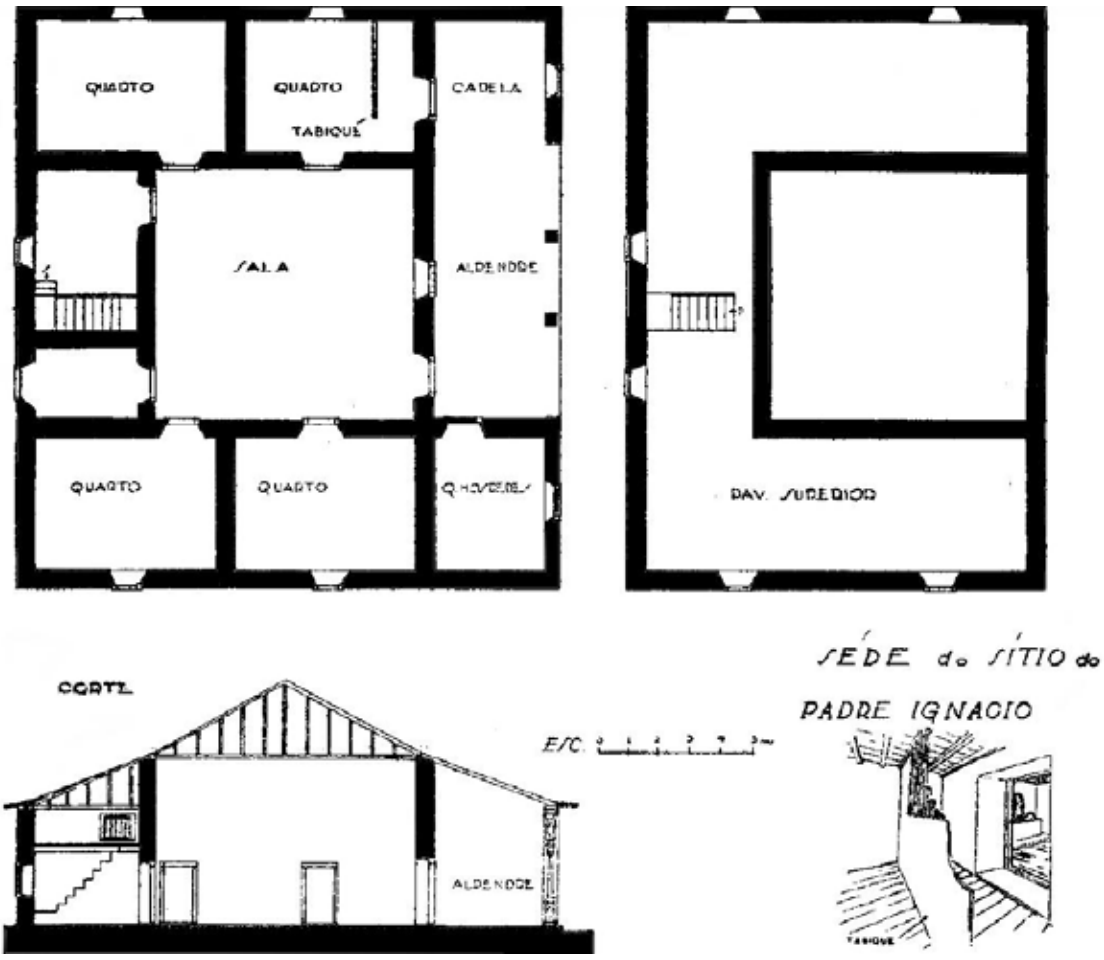



**Figura 332:** sede do Sítio do Padre Inácio, em Cotia/SP. Desenhos do levantamento elaborado por Luiz Saia.
Fonte: SAIA, Luiz. Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, nº.8, 1944, p.264.

[18] Idem, p.262.

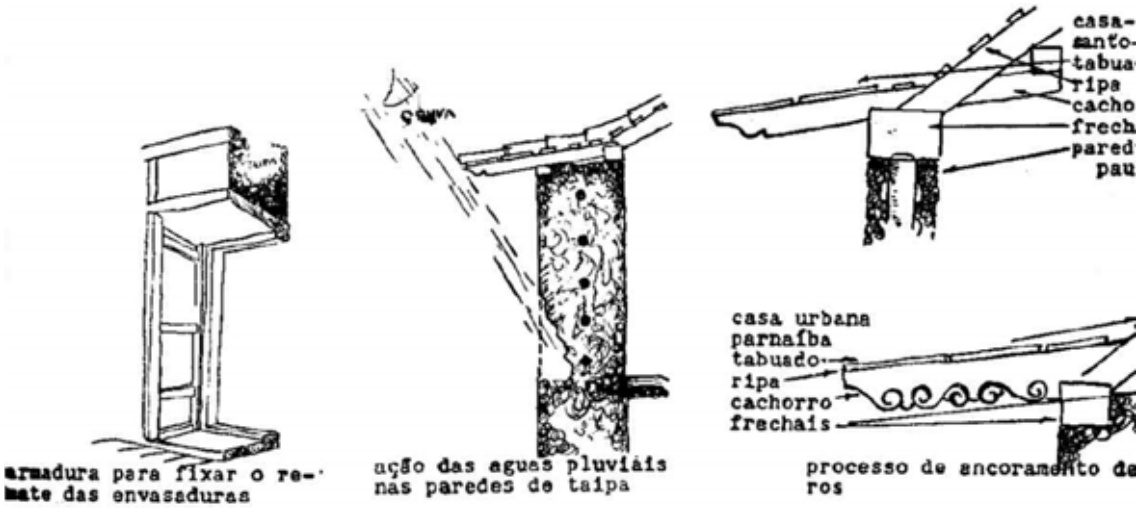



**Figura 333:** detalhes dos processos construtivos das casas de taipa-de-pilão, encontrados e esquematizados no levantamento elaborado por Luiz Saia.
Fonte: SAIA, Luiz. Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, nº.8, 1944, p.263.

Nas casas, desde o sistema construtivo até os menores detalhes eram objetos de questionamento e investigação. Cada elemento, cada componente, deveria ter uma função, uma explicação, mesmo que hipotética, para tornar possível uma constituição tipológica. Em todo caso, o emprego desta metodologia não era novo, como já visto no Prólogo deste trabalho. Desde o advento positivista da história como ciência, no século XIX, tal procedimento se tornou largamente utilizado, por arquitetos e historiadores, pois permitia a objetivação do estudo e a redução de um conjunto de objetos, ou de uma série, aos seus elementos comuns, presentes e identificáveis, claramente, na maioria deles. Porém, o que não se fazia de forma usual era, justamente, a confluência sobre a arquitetura e o suporte material enquanto fontes primárias de pesquisa, relacionáveis entre si, com a finalidade de se identificar os elementos caracterizáveis de uma determinada constituição social. Em outras palavras, o determinismo imperante nas ciências, desse período, propugnava as manifestações artísticas como fenômenos resultantes de uma condição, determinante, de uma conjuntura social e econômica. Mas os procedimentos metodológicos utilizados por Saia, em seu trabalho, procuravam a compreensão mais ampla, da constituição social da vida paulista, entre os séculos XVII e XVIII, por meio da redução tipológica de uma série arquitetural, que dispunha, e do suporte material a ela relacionado. Chegara, assim, na construção de um entendimento social da casa-grande rural dos seiscentos, de suas relações sociais e familiares.

> Mas é no agenciamento da capela-alpendre que podemos encontrar dados mais precisos sobre o funcionamento social desta parte da residência rural seiscentista de São Paulo. Não só pelo funcionamento conjugado das duas peças, como também pelo que representariam elas individualmente. [...] onde se pode estudar com maior segurança a separação de classes é no funcionamento da capela. Nas casas rurais seiscentistas, a capela está sempre agenciada com o alpendre, o que lhe permitiria uma lotação maior durante os ofícios religiosos. De fato, abertas as portas da capela, uma pessoa instalada no alpendre pode assistir perfeitamente aos ofícios religiosos.[19]

Tornava, desse modo, a arquitetura e seus aspectos materiais fontes documentais para o estudo da história social. A igualava às demais fontes,

[19] Idem, p.273-274.

reconhecidas e críveis, por sua capacidade de legibilidade, verificação e comprovação. Já na palestra de 1948, num seminário de estudos sobre o século XVI em São Paulo, organizado pelo Instituto de Administração e por seu diretor, Mário Wagner Vieira da Cunha, seu amigo, Saia confirmava sua postulação e assumia a capacidade operativa da história, feita e sustentada sobre uma base documental múltipla, da qual a fonte arquitetural se destacava.

> Quero inicialmente frisar que não sou um especialista em história; apenas sirvo-me desta ciência como instrumento de trabalho que utilizo ao estudar, analisar e restaurar os monumentos de arte e arquitetura existentes no Estado de São Paulo. É nesta categoria de participação que tomo conhecimento dos problemas de história, como também dos problemas de materiais de construção, dos de química, de história da arte, etc. Esta razão, longe de me afastar dos trabalhos deste seminário, ao contrário, me animou a participar dele, pois, se a história é gostosa de ser exercida como pesquisa pura e desinteressada, não deixa de ser apaixonante o seu uso para trabalhos de resultado e destino imediatos. Na verdade, contar a experiência de um trabalho especializado como o que exerço, dizer da contribuição da história no seu exercício, mostrar como os compromissos de ordem prática aconselham pistas a serem seguidas, salientar o sentido que pode eventualmente assumir o uso instrumental do conhecimento dos fatos passados, enfim, o uso da história como ferramenta de trabalho, tudo isso dá à análise dos acontecimentos históricos um sabor de utilidade prática que me anima a tratar do assunto.[20]

Admitir e defender a instrumentalização dos estudos históricos como fundamento para a prática projetual, tanto em projetos de restauração, quanto nos trabalhos de arquitetura, significava confirmar uma prática de há muito corrente, pelos arquitetos modernistas – desde que a história da arquitetura havia deixado de ser modelo para se tornar base de validação. Igualmente, postular para a arquitetura o *status* de fonte primária para o estudo da história adquiria, de pleno sentido, o clamor por uma história especializada, instrumentalizável e somente franqueada à habilidade específica do profissional de arquitetura.

> Se é verdade que não há história sem documento, como muito bem acentuou um ilustre antecessor meu nestas palestras, pode-se acrescentar que um documento só tem valia cem por cento, quando a sua comprovação se verifica de um modo objetivo e concreto. Aí vai, em certo sentido, uma restrição aos documentos escritos. De fato, se atentarmos para as evidentes inexatidões escritas e publicadas nos dias de hoje, relativas aos acontecimentos históricos a cujo desenrolar assistimos, não podemos deixar de, em princípio e como sistema, por de quarentena as informações escritas sobre os fatos já distantes. Nesta ordem de considerações o documento escrito e mesmo publicado pode ser tão precário como a informação mais fantasiosa.[21]

O questionamento sobre a validade do documento escrito tido como base do trabalho do historiador, numa época de conflitos onde há o embate inerente, e mais evidente, das várias versões dos fatos, colocava em cheque sua probidade irrestrita, mas ao mesmo tempo, reivindicava ao especialista o trato específico do documento arquitetural, talvez até, menos dúbio que a escritura. Documento, entretanto, somente legível ao profissional gabaritado para retirar de suas linhas o conhecimento histórico. Na verdade, se tratava de uma postulação, argumentada e fundamentada,

[20] SAIA, Luiz. Fontes primárias para o estudo das habitações, das vias de comunicação e dos aglomerados humanos em São Paulo, no século XVI. *Publicações do Instituto de Administração*, São Paulo, nº. 25, mai. 1948, p.1.
[21] Idem, p.1-2.

da prevalência do arquiteto para a prática e o uso específico dos estudos historiográficos sobre a arquitetura e assuntos afins; como já havia se posicionado, anteriormente, ao questionar formulações de Gilberto Freyre, já vistas no capítulo anterior. Mas agora, o trabalho e seu reconhecimento o impeliam para uma crítica mais asseverada. Ao mesmo tempo em que, seguro de suas afirmações, explanava, objetivamente, seu método de trabalho.

> Houve, sem dúvida, na formação destas cidades qualquer coisa que significava um rompimento com a tradição européia. A manipulação pura e simples da documentação publicada a respeito – Atas da Câmara, Inventários e Testamentos, Sesmarias – não pode, evidenciar todo o sentido da vida paulistana dos primeiros séculos. Neste sentido o ângulo específico, segundo o qual se pode estudar o problema, funciona também como fonte de dados para a história, pois, revela fenômenos que em si mesmos são verdadeiras fontes primárias. O que vai me interessar, portanto, é a indicação da maneira como, no trato de problemas especializados, tenho estabelecido contato com os problemas da historiografia e a maneira pela qual esta me tem servido. Desde logo devo prevenir que, para a consecução do meu intento, me tenho valido tanto de documentos escritos como de peças encontradas (parede, casa, retrato) e até de elementos da tradição popular, dando a qualquer destas fontes um prestígio igual como contribuição. De fato, além das fontes escritas (inventários e testamentos, documentos interessantes, sesmarias, recenseamentos, datas de terra, cartas régias, leis, etc.) foram fontes primárias de informação quaisquer fatos de possível manipulação: peças cuja ancianidade já estivesse comprovada, técnica de fatura já caracterizada como específica de uma determinada época, tradição popular...[22]

O arquiteto firmava, então, seu método de trabalho e de trato historiográfico. O assunto era, inevitável, o patrimônio paulista. A finalidade certa eram as obras de restauração, de recuperação dos monumentos notáveis da história de São Paulo e do Brasil. Reconstrução, antes de tudo. Das obras de restauro empreendidas por Saia, neste princípio "heróico", poucas se fizeram sem que fossem veementemente alteradas, e mesmo suprimidas aquelas qualidades documentais as quais destacava como atributo inerente da arquitetura do passado. A maior parte das restaurações apagou os vestígios e indícios das marcas do tempo e imprimiram aos monumentos um caráter contemporâneo, de assepsia, de novidade, onde o passado sumia para dar lugar à história idealizada, realizada concretamente. Contudo, também se realizava, com a história edificada, a construção das bases mais firmes e seguras da arquitetura modernista brasileira; seu fundamento. As linhas retas, severas, dos prédios brancos, densos, se imiscuíam, com sua racionalidade e simplicidade "sincera", ao caráter desnudo e utilitário da nova arquitetura. A mesma prática se encontrava em toda a atuação conjunta do SPHAN, liderados pelo arquiteto Lúcio Costa, quem dava a palavra final sobre todas as obras realizadas pelo órgão, mas lastreado em outras bases – no barroco, na erudição compositiva e nos traços de brasilidade representados pelos artistas formados pelo meio selvagem brasileiro, como o Aleijadinho.

Bom exemplo de assepsia do passado nas obras de restauro de Luiz Saia pode ser encontrado no Sítio Santo Antonio, em São Roque/SP. Prontamente, o lugar fora tomado exemplarmente, por Mário de Andrade, como um dos principais monumentos aptos a representar a índole paulista. Escreveu sua história, mas não viu sua recuperação do estado ruinoso ao

[22] Idem, p.5.

qual se achava quando o comprou e o doou à União, pouco antes de seu falecimento. O conjunto se constituía dos restos da casa-grande, a metade que sobrara do arruinamento e do desmonte, a capela, a parte mais preservada, mas sem o suposto alpendre frontal, ambas construídas no século XVII, as paredes de taipa, arruinadas, da chamada "casa do Barão", edificada pelo Barão de Piratininga, no século XIX, e restos de um alicerce fronteiro à casa-grande.

As obras de restauração seguiram, lentamente, de 1940 a 1947. Após os levantamentos, o debate com Lúcio Costa e José de Souza Reis, os técnicos do SPHAN central, e as reflexões sobre os parâmetros da intervenção, Saia desenvolveu seu projeto. Resumidamente, decidira remover a casa do Barão, pela feitura "recente" e reconstruir, de forma idealizada, os restos da casa-grande, utilizando pela primeira vez o concreto ciclópico[23] para a recomposição das taipas. Do mesmo modo, resolvera refazer o alpendre da capela conforme um desenho hipotético, auferido sobre os poucos indícios encontrados no local. Assim, a definição do projeto de restauro, tomado a partir dos estudos históricos e dos vestígios e indícios investigados no lugar, numa arquitetura entendida por fonte primária de pesquisa, promoveu, justamente, o seu apagamento, a sua artificialidade em prol de um tempo feito ideal, mesmo hipotético, contudo, hábil em responder aos anseios contemporâneos, de um passado exemplar, que fundamenta o presente ensejado, modelar.



**Figura 334:** Sítio Santo Antonio, São Roque/SP. Estado de arruinamento do conjunto antes das obras de restauro. Observar a metade restante da casa-grande, à esquerda, os restos da casa do Barão, ao centro, e a capela, à direita.
Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. A experiência do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em São Paulo: o caso da restauração do Sítio Santo Antonio, 1940-1947. *Revista da Pós*, São Paulo, nº. 21, 2007, p.171.

[23] Concreto ciclópico é o nome dado ao tipo de concreto agregado por pedras de grandes dimensões, chamadas "pedras-de-mão", ou matacão, que resultou, no caso de sua utilização para o restauro da casa-grande, em paredes maciças e espessas, como se fosse uma taipa de concreto e pedras.

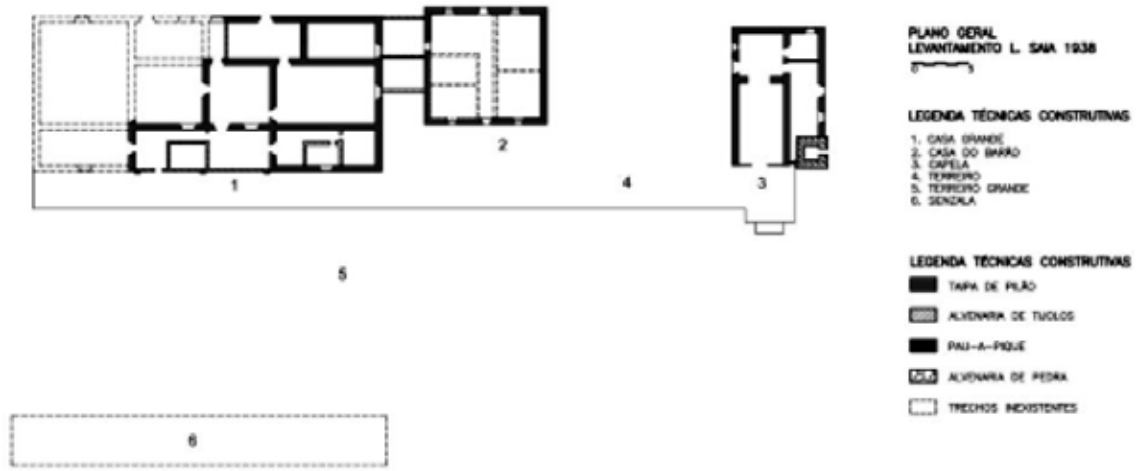



**Figura 335:** Sítio Santo Antonio, São Roque/SP. Levantamento elaborado por Luiz Saia antes das obras de restauro.
Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. A experiência do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em São Paulo: o caso da restauração do Sítio Santo Antonio, 1940-1947. *Revista da Pós*, São Paulo, nº. 21, 2007, p.174.



**Figura 336:** Sítio Santo Antonio, São Roque/SP. A "reconstrução" da metade arruinada da casa-grande utilizando concreto ciclópico.
Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. A experiência do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em São Paulo: o caso da restauração do Sítio Santo Antonio, 1940-1947. *Revista da Pós*, São Paulo, nº. 21, 2007, p.183.



**Figura 337:** Sítio Santo Antonio, São Roque/SP. A casa-grande, completa, após as obras de restauração.
Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. A experiência do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em São Paulo: o caso da restauração do Sítio Santo Antonio, 1940-1947. *Revista da Pós*, São Paulo, nº. 21, 2007, p.184.



**Figura 338:** Sítio Santo Antonio, São Roque/SP. Panorama do conjunto após as obras de restauração. Objetos brancos, límpidos e unitários inseridos na paisagem exuberante.
Fonte: acervo do autor, fev. 2006.

O clamor por modelos, nas artes e na arquitetura, parece ter tomado novo impulso após o final da guerra, no Brasil e no mundo. Talvez uma necessidade de se prender a formas seguras e eloqüentes diante do caos vivido recentemente, era certa, no entanto, a premência pela ordem, uma nova e vigorosa ordem. Por um lado, a urgência da reconstrução dos países europeus e asiáticos afetados pela destruição geral, dava novo impulso à arquitetura, quando já não havia mais razões e argumentos para extensos debates estéticos e, notadamente, quando a rapidez e a racionalidade na construção civil se tornavam indispensáveis e obrigatórias. Nas artes em geral, o trânsito de artistas europeus pela América e o vigor construtivo de um novo tempo, impulsionavam e fomentavam um debate acalorado onde se impunha a clemência redentora da função social da arte, sobretudo.

No Brasil, as revistas de arquitetura, engenharia, artes e decoração que se sucediam desde a década de 1930, sempre foram espaços midiáticos muito explorados pelos arquitetos. Entre as décadas de 1940 e 1950, elas adquiriram um caráter emblemático de difusão e educação estética, tanto da classe profissional quanto do público em geral, que consumia correntemente tais periódicos. Nelas se desenrolaram narrativas que abrangiam desde a doutrinação modernista à propagação de histórias da arquitetura escritas, na quase totalidade, pelos arquitetos modernistas. As revistas nesta época se tornaram tribunas de conversão, como os púlpitos de pregação, a propalar o modernismo, o *International Style*, cingido à história apta à construção de uma idéia de tradição arquitetônica brasileira, para urdir um estilo, verdadeiramente nacional, dos novos tempos.

Tomando, principalmente, os periódicos publicados em São Paulo, e outros de procedência do Rio de Janeiro e Belo Horizonte, é possível traçar o percurso da arquitetura modernista no Brasil, desde seus primeiros defensores e pregadores, até o estabelecimento do amplo alcance de seus dogmas, expressos na hegemonia, programática e formal, da corrente corbusiana defendida e propalada por Lúcio Costa, no Rio de Janeiro e em todo o país, e corroborada pela atuação exuberante de Oscar Niemeyer. A mais notável delas foi, sem dúvida, a *Revista Acrópole*. A mais perene, a mais combativa e a mais representativa dessa trajetória de um movimento

estético, e ético, da arquitetura no Brasil. Funcionou, ininterruptamente, entre maio de 1938 e dezembro de 1971; seu primeiro proprietário foi Roberto Corrêa de Brito, então, diretor do Cadastro Imobiliário de São Paulo, que a vendeu, em 1953 ao austríaco Max Gruenwald (1895-1974) que, por sua vez, já trabalhava na revista desde 1939, como publicitário[24]. Era uma revista voltada ao público leigo, pois sua finalidade primeira foi a divulgação da produção imobiliária paulista. Contudo, o incentivador e mentor desse periódico foi o arquiteto Eduardo Kneese de Mello que, nunca deixaria a revista e, ainda, a tornaria seu melhor palanque de divulgação e doutrinação modernista, tanto para o público quanto para os profissionais; Kneese fez da Acrópole a sua feição, e garantiu com isso, a respeitabilidade e forte presença do periódico em todo o Brasil, e mesmo fora.

Outro importante periódico paulista foi a *Revista Habitat* que ostentava em seu título: "revista de cultura contemporânea dedicada à arquitetura, pintura, escultura, desenho industrial e artes visuais", tendo funcionado de 1950 a 1965. Patrocinada pelo Museu de Arte de São Paulo, MASP, tinha como mentores o casal de italianos Achillina Bo Bardi (1914-1992) e Pietro Maria Bardi (1900-1999), ela arquiteta, ele crítico e historiador da arte, emigrados para o Brasil em 1946. O ativismo artístico e os vínculos criados em São Paulo, os tornaram figuras exponenciais para a vida cultural paulista do pós-guerra. Os interesses etnográficos de Achillina logo a levaram até Saia que estabeleceram profunda amizade, e se tornou freqüente colaborador da revista.

Também circularam em São Paulo outras importantes revistas: a *Revista de Engenharia Mackenzie*, do Diretório Acadêmico do curso de Engenharia, publicada desde 1915, entretanto, um periódico acadêmico de circulação restrita; a revista *Arquitetura e Decoração*, que circulou de 1953 a 1956; e os periódicos de outros estados, como a mineira, *Arquitetura e Engenharia*, circulante de 1946 a 1960, e as cariocas *Módulo* e *Arquitetura*, esta do Instituto de Arquitetos do Brasil, seção Rio de Janeiro. Todas responsáveis pela divulgação e propaganda de uma moderna e festejada arquitetura brasileira.

Neste esforço também se somavam outros, como a realização de congressos profissionais. Em 1945, se realizou em São Paulo o I Congresso Brasileiro de Arquitetos; em 1954, São Paulo sediou, novamente, o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos e, diferente das edições anteriores, engendrou celeumas – transcorreu entre debates acalorados, conferências magistrais e apologias à expoente arquitetura nacional, que angariava os frutos de seu definitivo reconhecimento internacional. Apogeu entrevisto que impunha seu peso, elegia seus escolhidos, encerrava os excluídos, definia lideranças e provocava cesuras. Ao mesmo tempo em que se impunha a unanimidade hegemônica de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e do grupo carioca, se traçavam caminhos outros, na obscuridade.

Desde a exposição de Anita Malfatti, em 1917, a crítica tornou as artes plásticas em carro-chefe da batalha estética no campo artístico geral. Os desdobramentos posteriores, o aparecimento de artistas modernistas, ou

[24] SERAPIÃO, Fernando. *Arquitetura revista: a Acrópole e os edifícios de apartamento em São Paulo (1938-1971)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006.

primitivistas, quase sinônimos, a presença de artistas estrangeiros, e o dinheiro circulante, seja da aristocracia cafesista ou da vigorosa burguesia industrial, tornaram São Paulo no centro artístico mais fecundo e promissor do país. O centro cosmopolita representado pela capital paulista se tornara o núcleo de confluência de artistas e intelectuais gabaritados, incentivado ainda mais com a criação da USP, em 1933. Havia, decididamente, um meio intelectual pulsante na cidade, e o debate incisivo, motivado pela profusão de jornais e revistas, se constituiria em sua principal característica – um diálogo atrevido, intimorato e aberto – sem prevalências e lideranças impositivas.

Tais condições, aliadas ao ensejo revigorante do pós-guerra, engendraram o estado propício ao retorno dessa qualidade dialógica no meio intelectual e artístico paulista e, no campo das artes, foi marco decisivo a criação de dois museus de arte, de nível internacional – o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte de São Paulo – e a realização da 1ª Bienal de Artes. O MASP foi fundado em 1947 por iniciativa do empresário das comunicações, Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968), e organizado por Pietro Maria Bardi, auxiliado por Lina, responsáveis pela formação do acervo inicial do museu. A direção fora exercida por Pietro Maria, ininterruptamente, durante quarenta e cinco anos, o transformando num dos maiores acervos de obras de arte da América Latina. Já o Museu de Arte Moderna, mais modesto nas dimensões e importância do acervo, foi criado por incentivo do industrial Francisco Antonio Paulo Matarazzo Sobrinho (1898-1977), em 1948. Ciccillo, como era conhecido, reuniu grande parte dos artistas e intelectuais que habitavam e trabalhavam em São Paulo e que, por muitos anos, batalharam pelo desenvolvimento e pela difusão da arte moderna no Brasil. Tarefa difícil de congregar e amainar as diferenças, as possíveis discórdias e desavenças, bem enfrentada pelo industrial. A ata de constituição do museu fora assinada por sessenta e oito pessoas[25] e o acervo inicial se constituiu, em sua maior parte, por obras de arte pertencentes ao próprio Ciccillo, de artistas como: Picasso, Kandinsky, Dufy, Severini, Chagall, Magnelli, De Pisis, Miró, Manessier, e os brasileiros, Volpi, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Mario Zanini, Clóvis Graciano, Bonadei, etc. Assim se referia o jornalista, Geraldo Ferraz (1905-1979)[26], sobre a formação do museu:

> Foi, pois num ambiente em que experiências anteriores haviam fermentado um interesse pela arte moderna, que o Museu de Arte Moderna surgiu, quase como antítese ao Museu de Arte, mas na verdade como seu prolongamento, se não

[25] A relação dos nomes é a seguinte: Alice Brill, Aldo Calvo, André Dreyfus, Andréa Ippolito, Antonio Alves Lima Jr, Aldo Magnelli, Anita Malfatti, Alfredo Mesquita, Antonio Candido de Mello e Souza, Barbara Ruchti, Bella Karavagewa, Carlos Pinto Alves, Carlos Cascaldi, Carlos Foá, Clóvis Graciano, Camila Matarazzo, Tarsila do amaral, Dagmar Coaracy, Deborah Prado Marcondes Zampari, Elizabeth Magnelli, Eugenia Xavier Lopes, Eduardo Kneese de Mello, Francisco Matarazzo Sobrinho, Francisco Luis de Almeida Salles, Franco Zampari, Gerda Brentani, Gilberto Junqueira Caldas, Caliani Ciampaglia, Giuseppe Savero Giacomini, Giannicola Matarazzo, Gianandrea Carmine Matarazzo, Gastão Rachou Jr, Gregori Warchavchik, Hernani Lopes, Helio Ulpiano de Oliveira, Roger Henri Weller, Inês Carraro, João Baptista Vilanova Artigas, Julian Dieter Czapski, Joseph Kliass, Jacob Mauricio Ruchti, Lourival Gomes Machado, Léo Ribeiro de Moraes, Luiz Saia, Mussia Pinto Alves, Miguel Forte, Maria Virginia Matarazzo Ippolito, Mina Klabin Warchavchik, Manilo Cosenza, Maria Guedes Penteado Camargo, Mario Gracciotti, Oswald de Andrade, Oswald de Andrade Filho, Paulo Plínio da Silva Prado, Roberto Cerqueira Cesar, Roberto Paiva Meira, Rino Levi, Sigesmundo Brentani, Salvador Candia, Sergio Milliet, Silvio Whitaker Penteado, Tullio Ascarelli, Thomaz Farkas, Virginia Artigas, Victor Brecheret, Virgilio Isola, Yvonne Arié Levi, e Yolanda Penteado. In, ALMEIDA, Paulo Mendes de. De Anita ao Museu. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.204-205.

[26] Cf. HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. *Crítica de arte e bienais: as contribuições de Geraldo Ferraz*. Tese (Doutorado em Artes), São Paulo, ECA-USP, 2007.

> sectário, ao menos diferenciador. Além das seções bastante específicas de um museu do gênero, de pintura e escultura, as ambições do Museu de Arte Moderna estenderam-se à arquitetura, ao cinema, ao folclore, à fotografia, à gráfica e à música. Era, portanto, um movimento no sentido mais amplo, e se o eixo que o centralizava tinha sua função em pintura e escultura, mais em pintura, naturalmente tomava conhecimento direto e vivo com as mais variadas formas das artes da atualidade.[27]

Desde sua criação até a organização e realização da I Bienal de São Paulo, o museu teve presença marcante na vida cultural da cidade, implementando uma série de exposições e eventos de artes diversas[28]. A primeira exposição realizada pelo museu se denominava "Do figurativismo ao Abstracionismo", e fora preparada por seu primeiro Diretor Artístico, o francês Léon Dégand. Dentre os assinantes da ata de fundação do museu, quatorze arquitetos se apresentaram e, muitos deles, assumiram papel de destaque na administração do museu, como: João Baptista Vilanova Artigas, Eduardo Kneese de Mello, e Luiz Saia. Os três se envolveram plenamente com sua a criação e organização, e teriam grande importância na realização da Bienal.

Em 1950 assumia a Direção Artística do MAM, o crítico de arte, Lourival Gomes Machado (1917-1967), e recebia a incumbência de Ciccillo Matarazzo de realizar, no ano seguinte, uma bienal de artes. As grandes exposições de artes haviam conquistado fama mundial nas últimas décadas e a mais famosa era a Bienal de Veneza. O industrial ítalo-paulista imaginava um grande evento espelhado nesta exposição e não mediu esforços para a sua realização. Lourival, auxiliado pela diretoria, organizou no prazo menor de um ano a I Bienal de Artes do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O estreito vínculo constituído nestes anos entre artistas e arquitetos engendrou, conjuntamente, as transformações estéticas e a difusão na imprensa, cujo ápice se efetivava com a realização desta grande exposição internacional, em 1951 – a vitória do modernismo. A realização da I Bienal era, decididamente, um desdobramento da criação do MAM, e representava significativa maturidade do movimento modernista em São Paulo. Para abrigar a exposição, a Prefeitura Municipal cedeu o Belvedere do Trianon, na Avenida Paulista e os arquitetos Kneese de Mello e Luiz Saia projetaram um grande pavilhão, provisório, construído em ferro e madeira sobre o velho Belvedere. A nova estrutura, prontamente modernista, branca, de volumes puros e cobertura plana, se sobrepunha, sobejante, ao ecletismo que adornava o cume do Trianon. Ato, extremamente, simbólico para marcar, efetivamente, a vitória do modernismo estético brasileiro, a abrigar um grande evento artístico internacional – a primeira grande exposição de artes a se realizar na América do Sul.

No galpão do Trianon se instalaram vinte e uma representações estrangeiras. Considerando o período pós-guerra, a bienal conseguiu uma participação expressiva dos principais países europeus e americanos. Inaugurada solenemente com a presença do Presidente da República, Governador e Prefeito, a exposição permaneceu aberta ao público durante

[27] GONÇALVES, Benedito Geraldo Ferraz. O Museu de Arte Moderna. *Il progresso ítalo-brasiliano*, São Paulo, 1959. *Apud*, ALMEIDA, Paulo Mendes de. De Anita ao Museu. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.209-210.
[28] Cf. NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2003.

dois meses, entre outubro e dezembro de 1951, e recebeu cerca de cem mil visitantes. No Brasil, o evento teve ampla divulgação nos meios de comunicação e, no exterior, teve grande acolhida da imprensa especializada. Paralelamente, realizou-se a I Exposição Internacional de Arquitetura, organizada por Lourival Gomes Machado, Kneese de Mello e Luiz Saia, e teve a participação de cento e cinqüenta arquitetos expondo cerca de quatrocentos projetos em três mil e quinhentas fotografias, o que mostra o relevo assumido pela arquitetura na difusão do movimento modernista. No relato do artista Paulo Mendes de Almeida se observa a relevância da participação dos arquitetos na montagem dessa trama.

> Nessa lista de nomes predominam largamente os arquitetos. Havia uma razão para isso, dado que, entre as artes plásticas, foi a arquitetura aquela em que as novas tendências e concepções mais cedo conseguiram encontrar acolhida junto ao grande público. Os arquitetos, portanto, sentiam de modo mais concreto, se assim se pode dizer, as vantagens até mesmo materiais de uma arregimentação.[29]

Arregimentação, ou congregação. Na verdade, a associação dos arquitetos em torno do Instituto de Arquitetos do Brasil, IAB, criado em 1933 após a regulamentação profissional, mas precedido pelo Instituto de Arquitetura Brasileira, criado em 1921, e pela cisão de 1927, entre passadistas e modernistas, foi fundamental neste processo de conquistas classistas. O IAB se tornou, ao longo de sua história, num campo de batalhas e, ao mesmo tempo, palanque para a divulgação e reunião dos arquitetos modernistas, agregados em prol do reconhecimento público da profissão e da implantação dos preceitos modernistas da arquitetura. Em São Paulo, a regional da entidade foi criada em 1943 e, desde logo, conquistou a participação maciça dos profissionais, brasileiros e estrangeiros, que atuavam na cidade. Desde este momento a participação de Kneese de Mello que também detinha a principal revista especializada do país, se tornou, operacionalmente, decisiva para a consolidação das bases de uma arquitetura modernista, plural e instigante, que configurava uma nova fisionomia para a metrópole.

Feição à qual se integravam, também, a própria Bienal e a fremente produção artística paulista, em diversificadas frentes, consubstanciada no aparecimento e consolidação de seus museus, e instigada pelo amplo debate, presente e incitado, pelas revistas especializadas e pelos meios de comunicação em geral. Desse modo, o sucesso da primeira Bienal de Artes e o estabelecimento de uma regularidade para o evento, em edições seguintes, sempre maiores e mais visíveis, só pode ser entendido neste contexto. E muito contribuiu para a ampla visibilidade dessa primeira edição o projeto e a localização do pavilhão montado, especialmente, para o evento.

A Avenida Paulista, desde sua abertura, se tornara em referência urbanística para a cidade. Num primeiro momento era o símbolo máximo do poderio da economia cafesista, conformado pela reunião dos casarões e palacetes dessa burguesia que, começara rural, mas se industrializava. Noutro momento, se tornara o próprio símbolo da pujança industrial e econômica do Estado de São Paulo. O Parque Trianon, área de mata atlântica remanescente do desmatamento para a expansão urbana, estava

[29] ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.205.

incrustado no topo da avenida, no topo da cidade. No lado voltado para o centro urbano e para a ampla vista da Serra da Cantareira, se construíra, na década de 1910, um mirante bucólico, como praça elevada em cujos subsolos se distribuíam café, restaurante, sala de jogos, para a reunião da burguesia local. Arquitetura eclética símbolo do cosmopolitismo urbano da cidade grande. Era chamado "Belvedere Trianon". Local de passeio, de reunião, de festas burguesas, de celebração das riquezas reluzentes de uma aristocracia que se festejava em seus símbolos. As reformas urbanas iniciadas pelo prefeito Fábio Prado, na década de 1930, e finalizadas por seu sucessor, o engenheiro Prestes Maia, tornaram o local ainda mais notável com a construção da Avenida 9 de Julho e de um túnel que corta o espigão da Paulista na direção de Santo Amaro. Eis o local escolhido para a realização da primeira bienal – cruzamento de marcos urbanísticos, em sua cumeada. A Acrópole chamava a atenção para isso:

> O local escolhido para a sede da I Bienal, cedido pela Prefeitura de São Paulo que patrocina a manifestação, é sem dúvida, o mais indicado para uma iniciativa dessa ordem. O estilo da construção – sóbrias linhas modernas – não quebrará a perspectiva da paisagem que se descortina da Avenida 9 de Julho. O edifício será visível de todas as partes da cidade e, à noite, será iluminado por dezenas de refletores.[30]

Logo tratou-se de remover o ecletismo superficial do Belvedere, em desuso e decadência, para suplantá-lo por uma caixa branca, galga, alongada, repousando suavemente, pelo uso dos *pilotis*, sobre o passado espúrio – ecletismo cosmopolita e universal a sufocar-se pela novidade, simples, racional e autêntica de uma arquitetura nova e, pretensamente, nacional. Símbolo dos novos tempos, da metrópole, que se verticalizava. Da avenida se via a alvura de uma superfície delongada, quase simétrica, e rompida levemente numa extremidade, onde se fazia o acesso para a caixa de surpresas coloridas, das obras de arte, evidenciadas pela brancura e claridade do seu interior. É certo que, aqui, se realizava uma arquitetura corbusiana, do mais puro *International Style*. Entretanto, o local, a visibilidade, sua inserção na paisagem – meio natural, meio urbana – e até a parede de pedras no acesso principal, se interpretavam como um primitivismo brasílico, ensejado.



**Figura 339:** o Belvedere Trianon, ou Esplanada, situado no topo da Avenida Paulista. Durante a década de 1920 era o ponto de encontro da elite paulistana.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo.

[30] Museu de Arte Moderna. I Bienal de São Paulo. *Revista Acrópole*, São Paulo, ano XIV, nº. 157, mai. 1951, p.3-4.

**Figura 340:** o Belvedere Trianon e a Avenida Paulista, na década de 1920.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo




**Figura 341:** Parque Trianon e o Belvedere no topo da Avenida Paulista, tomada aérea.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo



**Figura 342:** o Belvedere Trianon e a vista do centro da cidade até a Serra da Cantareira.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo.



**Figura 343:** a Avenida 9 de Julho e os túneis que rompem o espigão da Paulista. No topo, o Belvedere Trianon.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo.



**Figura 344:** Parque Trianon e o Belvedere no topo da Avenida Paulista, tomada aérea do túnel da Avenida Nove de Julho.
Fonte: Arquivo Municipal de São Paulo.



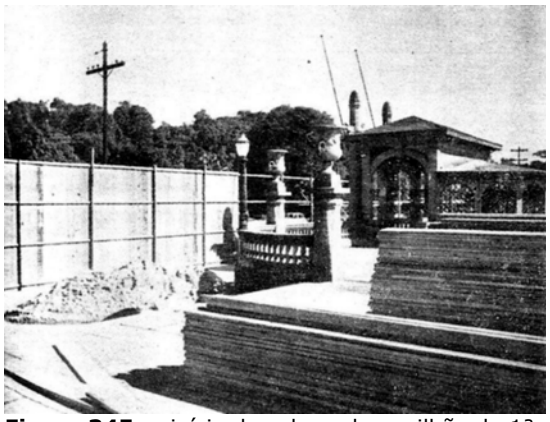



**Figura 345:** o início das obras do pavilhão da 1ª Bienal, no Belvedere do Trianon.
Fonte: Museu de Arte Moderna. I Bienal de São Paulo. *Revista Acrópole*, São Paulo, ano XIV, nº. 157, mai. 1951, p.3.

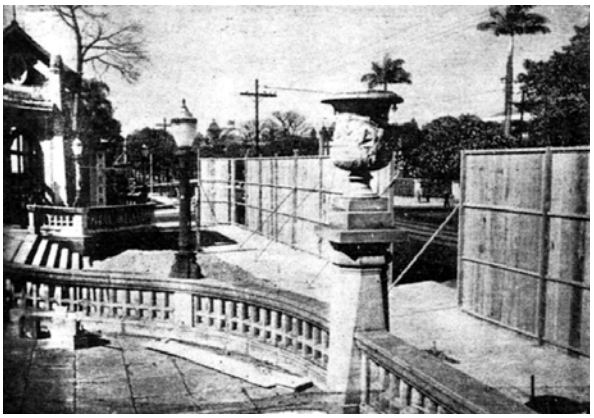


**Figura 346:** tapumes cercavam as obras do pavilhão da 1ª Bienal, no Belvedere do Trianon.
Fonte: Museu de Arte Moderna. I Bienal de São Paulo. *Revista Acrópole*, São Paulo, ano XIV, nº. 157, mai. 1951, p.3.



**Figura 347:** o Pavilhão da I Bienal após o encerramento da exposição, já fechado por tapumes.
Fonte: BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. Vol. III. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954, p.1342.

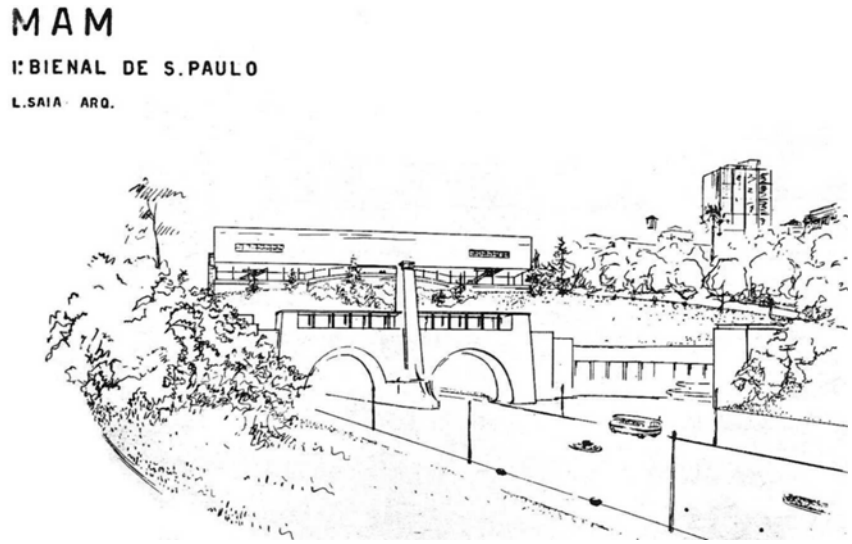



**Figura 348:** desenho de Luiz Saia do projeto do Pavilhão da I Bienal de Artes de São Paulo. Perspectiva da Av. 9 de Julho.
Fonte: Museu de Arte Moderna. I Bienal de São Paulo. *Revista Acrópole*, São Paulo, ano XIV, nº. 157, mai. 1951, p.2.

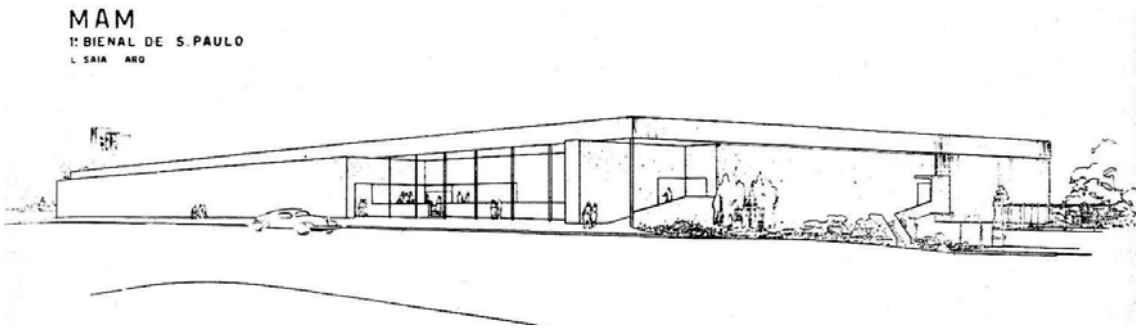



**Figura 349:** desenho de Luiz Saia do projeto do Pavilhão da I Bienal de Artes de São Paulo. Perspectiva da Av. Paulista.
Fonte: Museu de Arte Moderna. I Bienal de São Paulo. *Revista Acrópole*, São Paulo, ano XIV, nº. 157, mai. 1951, p.6.

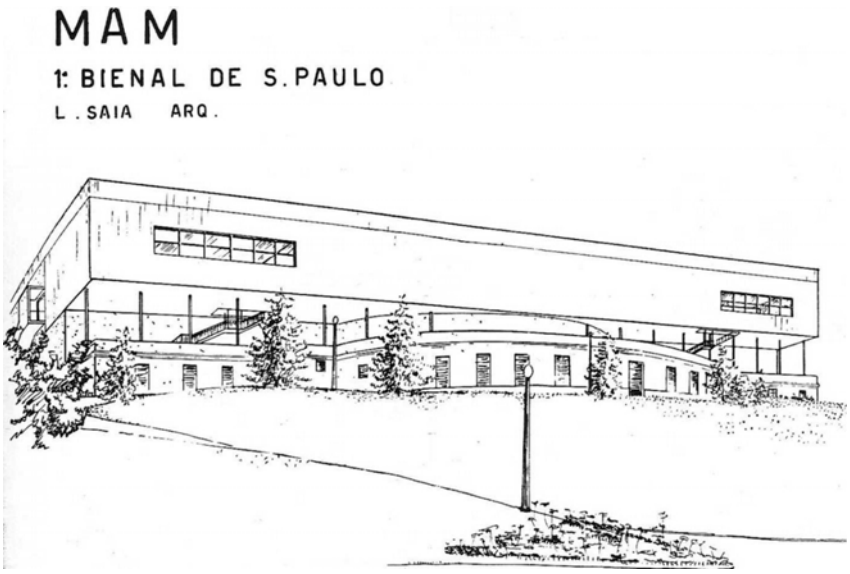



**Figura 350:** desenho de Luiz Saia do projeto do Pavilhão da I Bienal de Artes de São Paulo. Perspectiva da praça.
Fonte: Museu de Arte Moderna. I Bienal de São Paulo. *Revista Acrópole*, São Paulo, ano XIV, nº. 157, mai. 1951, p.1.



**Figura 351:** o Pavilhão da I Bienal de São Paulo. Maquete virtual elaborada pelo autor: vista lateral posterior.
Fonte: acervo do autor, 2006.

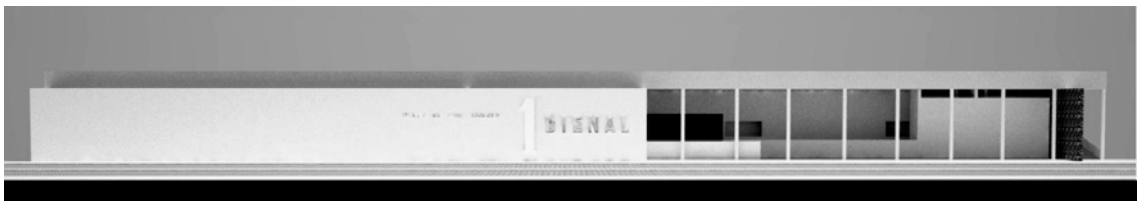



**Figura 352:** Pavilhão da I Bienal de São Paulo. Maquete virtual elaborada pelo autor: vista frontal.
Fonte: acervo do autor, 2006.

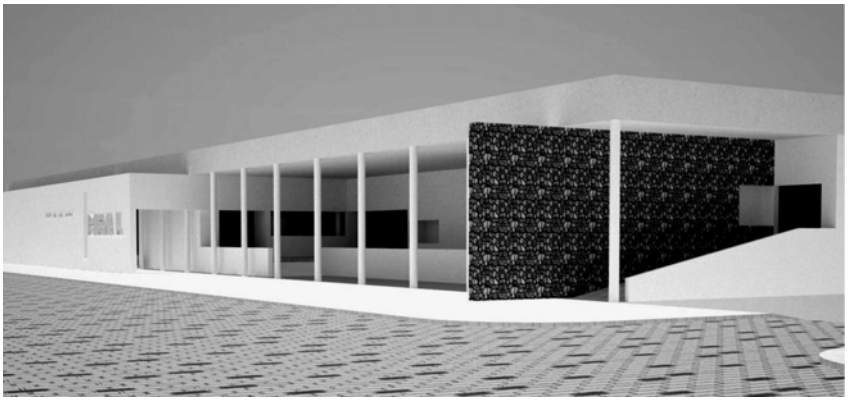


**Figura 353:** Pavilhão da I Bienal de São Paulo. Maquete virtual elaborada pelo autor: vista do acesso principal para a Av. Paulista.
Fonte: acervo do autor, 2006.

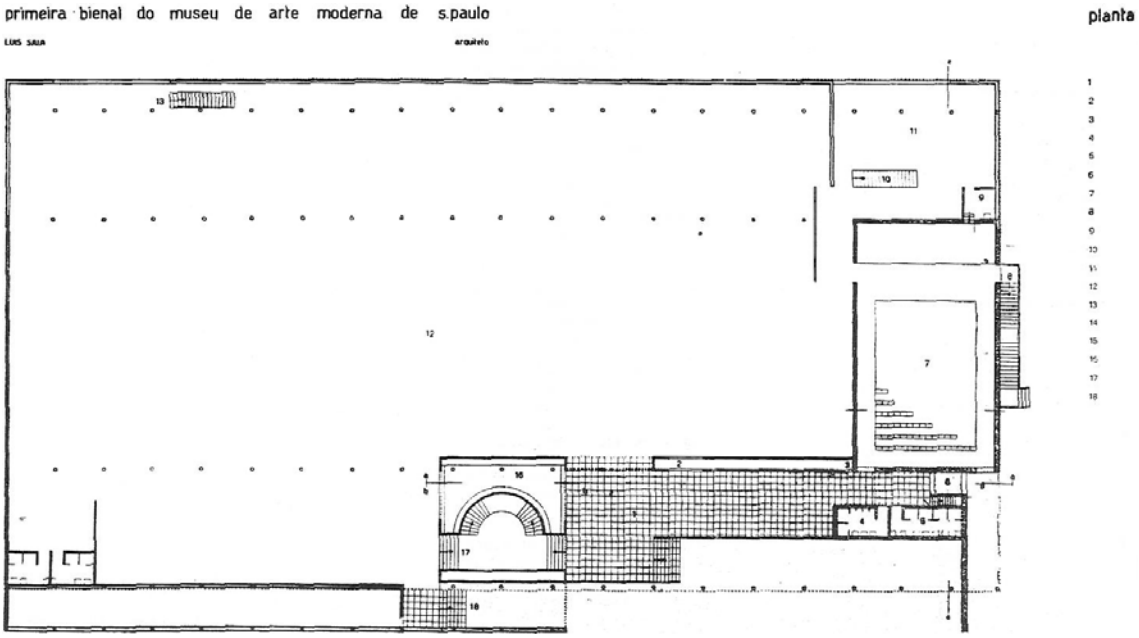



**Figura 354:** desenho de Luiz Saia do Pavilhão da I Bienal de São Paulo. Planta baixa.
Fonte: acervo do autor, 2006.

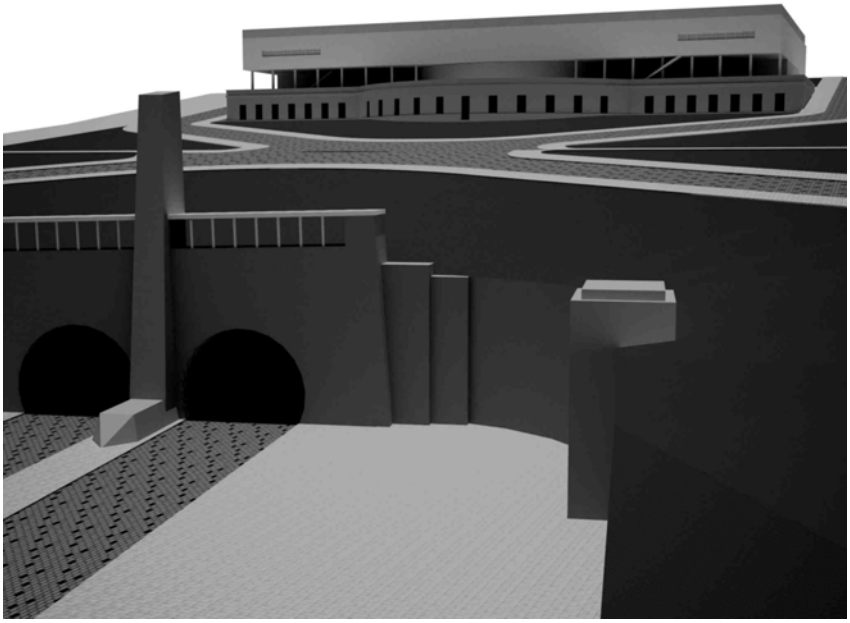


**Figura 355:** Pavilhão da I Bienal de São Paulo. Maquete virtual elaborada pelo autor: vista da Av. 9 de Julho.
Fonte: acervo do autor, 2006.




**Figura 356:** cartaz da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Fonte: HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. *Crítica de arte e bienais: as contribuições de Geraldo Ferraz*. Tese (Doutorado em Artes), São Paulo, ECA-USP, 2007.




**Figura 357:** ampla divulgação na mídia do país. Notícia de página inteira no Jornal Última Hora, do Rio de Janeiro, 20/10/1951.
Fonte: HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. *Crítica de arte e bienais: as contribuições de Geraldo Ferraz*. Tese (Doutorado em Artes), São Paulo, ECA-USP, 2007.



**Figura 358:** a área central da cidade de São Paulo, em 1953. Pujança econômica e verticalidade.
Fonte: BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. Vol. III. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954, p.1333.

Além da agitação cultural e artística da metrópole, a realização da bienal externava, antes, uma movimentação intelectual que transitava entre as artes, as ciências sociais e a arquitetura, incluída separadamente por seu conteúdo artístico, técnico e econômico, e a exigência, cada vez mais crescente, da responsabilidade do artista com a economia de meios para o melhor aproveitamento dos recursos, ou seja, a necessidade de uma responsabilidade social da arte. Do mesmo modo, os museus de arte e os meios de comunicação fomentaram, durante a década de 1950, o debate acalorado sobre as artes plásticas, o cinema, a música, a literatura e a arquitetura. No campo arquitetural, este foi o tempo em que frutificou o surgimento de uma crítica regular, menos especulativa e mais substanciosa e consistente, acerca da prática e dos rumos da arquitetura brasileira, e sobre seu comprometimento social.

A bienal deixara um atestado de reconhecimento público, nacional e internacional, da capacidade de empreendimento da nova elite paulista que, com a mesma força, transformava o aspecto da cidade. A verticalização, vencidas as resistências iniciais da classe média, a nova forma de morar em prédios de habitações coletivas se tornava prerrogativa de *status* social, e movimentava, frementemente, a construção civil. São Paulo se fez, então, num campo aberto à arquitetura, aos arquitetos, e às suas experimentações, técnicas e estéticas. A cidade atraía não somente os profissionais brasileiros, como muitos estrangeiros aportaram na metrópole, em busca de ares renovados e do fulgor trabalhista.

No campo da arquitetura e, notadamente, no debate especializado, se destacavam a *Revista Acrópole* e a *Revista Habitat*. Ambas lideradas por arquitetos instigantes e combativos, Kneese de Mello e Achillina Bo Bardi. Apesar das cisões despertadas pela criação dos museus paulistanos, entre os artistas, não ocorria o mesmo entre os arquitetos e havia, de certo modo, uma comunhão em torno de objetivos, ou interesses comuns, e ideais partilhados. Ou, aparentemente, compartidos. Contudo, a década de 1950 foi marcada pelo debate polêmico, pelo acirramento de posições controversas, pelo aparecimento da crítica de arquitetura, pela articulação, derradeira, para a imposição da linguagem, moderna, oficial e brasileira, com a construção de Brasília, tornada hegemônica desde a década de 1930, e finalmente, pelo surgimento de um questionamento consistente do qual resultaria em novas posturas para a prática arquitetural contemporânea.

Ainda em 1951, o MASP realizava duas grandes exposições de arte, concorridas: expunha um grupo de pinturas e esculturas de Le Corbusier e, em seguida, apresentava a obra plástica de Max Bill, arquiteto, designer e artista plástico suíço, formado pela Bauhaus de Walter Gropius e pessoa de grande projeção no campo artístico internacional. Na mesma época, a *Habitat* publicava texto e obras dos dois arquitetos. Na bienal, Corbusier havia recebido o Grande Prêmio Internacional de Arquitetura, e Max Bill, o prêmio de Melhor Escultor Estrangeiro. Em seu texto publicado na revista, o escultor, que já se notabilizava pela crítica severa ao desenho industrial formalista, praticado na Europa e Estados Unidos, voltava a condenar a superficialidade dos estilos em curso, principalmente, as formas aerodinâmicas de sabor futurista:

> Se nós examinamos os produtos de tais projetistas (que em parte se desenvolveram em iniciativas gigantescas) devemos constatar que alguns são modernos somente de maneira superficial, que revelam muitas vezes deficiências, índices de uma leviandade culpável, e que a bela fachada muitas vezes esconde imperfeições técnicas. Deles de tal maneira se alastrou também um novo estilo, aplicado em produções em massa: a assim chamada linha aerodinâmica. Esta, adotada hoje para o *chassis* dos automóveis, é em muitos casos um puro formalismo, e as noções que foram por muitos anos desprezadas, [...] são agora desfrutadas por razões de moda. [...] Nestas circunstâncias é óbvio que se aplique a linha aerodinâmica também aos aparelhos caseiros, carrinhos de bebê, rádios, e podemos considerar-nos afortunados por não ter esta epidemia ainda invadido todos os ramos da indústria.[31]

A formação racionalista e seu vínculo com Walter Gropius, seu professor, o conduzia para caminhos alicerçados entre a produção industrial contemporânea, com todo um potencial de desenvolvimento, e aquilo que chamava por função social da arquitetura e do profissional, o deixando muito mais afeito às criações harmoniosas de demanda, técnica e uso, que às reproduções irrefletidas, de soluções formais desconexas da realidade que as suscitara. Quando em 1953 fora convidado pelo Ministério das Relações Exteriores para visitar o Brasil, já havia esboçado sua postura crítica frente às obras de Mies Van Der Rohe e Le Corbusier. Em São Paulo, pronunciara palestra na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em 9 de junho, e despertou a ira de parte dos arquitetos brasileiros ao desenvolver severas, mas consistentes, críticas à arquitetura brasileira modernista.

Explicava, no início, que o racionalismo não se reduz à forma, mais ou menos, retilínea ou, tampouco, se refere a uma construção formal, pura e simplesmente. Mas deve ser entendido como um pensamento que preside o processo de concepção arquitetural. Aludia, em seguida, ao risco do organicismo das formas livres ao qual se predispunha boa parte dos arquitetos brasileiros, se tornar em normativa acadêmica, capaz de fulminar sua própria validade. Lançava a exemplaridade do Conjunto Residencial do Pedregulho, no Rio de Janeiro, de Afonso Reidy, como a melhor obra produzida pela arquitetura no Brasil. Segundo o crítico, lá as formas curvas respondiam, coerentemente, às solicitações do lugar e das demandas de habitação popular. Por fim, destacava o erro da sobreposição da forma como conteúdo e atributo primeiro da obra de arquitetura. A respeito de uma visita à obra de um edifício de apartamentos, em São Paulo, que não o identificou, disse:

> Quando entrardes no local da obra, sentireis imediatamente uma formidável mistura de sistemas de construção, de *pilotis* largos, de *pilotis* finos, de *pilotis* de formas fantásticas, sem nenhuma finalidade construtiva, colocados em diferentes direções, e, finalmente, muros inteiros; tudo em cimento armado. Os muros e *pilotis* entrecruzam-se sem razão, as formas destroem-se, cortam-se. É a desordem, a mais gigantesca, que jamais vi no local de uma obra. [...] Prédios deste gênero nascem de um espírito que não tem modéstia; não tem responsabilidade para com as necessidades humanas.[32]

Condenava, evidentemente, a proeminência da forma sobre a própria razão de sua construtibilidade, do desperdício de meios, da precariedade conceptiva e de seu subjugo ao "decorativismo" formalista que, para ele,

[31] BILL, Max. Beleza provinda da função e beleza como função. *Revista Habitat*, São Paulo, nº. 2, jan.-mar. 1951, p.62.
[32] BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. *Revista Habitat*, São Paulo, nº. 14, jan.-fev. 1954.

poderia levar a arquitetura brasileira e os arquitetos ao descaminho frente aos compromissos modernistas, inerentemente, elados às implicações de ordem social e econômica, se considerarmos, de modo incisivo nessa crítica, sua proveniência de países que lutavam para reconstruir-se. E, ainda nesse contexto, falava da relação entre arte e arquitetura:

> Arte é tornar uma idéia tão clara, tão objetiva quanto possível, com meios os mais adequados possíveis. Uma obra de arte deve ser de forma tão perfeita, de expressão tão harmoniosa, que seu autor não possa mais trocá-la nem juntar ou tirar um traço sequer. Quanto à arquitetura, deve ser tão funcional quanto possível. A beleza da arquitetura é perfeita quando todas as funções, sua construção, sua matéria e sua forma estão em perfeita harmonia. Uma boa arquitetura é aquela na qual todas as coisas funcionam e na qual não há nada que seja supérfluo. Para chegar a tal arquitetura, o arquiteto deve ser um excelente artista. Um artista que não tenha necessidade de fazer loucuras, para ser notado. Um artista com toda a responsabilidade para o presente e para o futuro.[33]

E, para concluir sua palestra, deixava um recado aos estudantes de arquitetura, que teriam a responsabilidade futura sobre a condução dos destinos da moderna arquitetura:

> Para terminar, eu aconselho a não esquecer dos verdadeiros princípios de uma arquitetura moderna: 1) a arquitetura deve ser, antes de tudo, modesta e clara; 2) a arquitetura é uma arte, quando todos seus elementos (a função, a construção e a forma) estão em perfeita harmonia; 3) a arquitetura é uma arte social, e, como tal deve estar a serviço do homem.[34]

Tais palavras exaltaram os ânimos, acirraram controvérsias, despertaram o despeito e, por fim, relegaram o crítico a um ostracismo que vigora até hoje na historiografia contemporânea da arquitetura no Brasil. Contudo, a maior celeuma foi causada por sua entrevista publicada pela *Revista Manchete*, em 13 de junho do mesmo ano, de mesmo teor da palestra, mas na linguagem de um jornalista, Flávio de Aquino. Muita revolta a seguiu e muitas respostas, consternadas, também publicadas pelo mesmo periódico não especializado – prova de que a arquitetura se tornara assunto público. Delas se destacam as réplicas de Lúcio Costa, que tratou de desmerecer o crítico, como profissional da arquitetura, lembrando sua obra pouco extensa, e do arquiteto Jorge Moreira, delegando à precariedade da indústria da construção civil, no Brasil, e da carência de mão-de-obra treinada, a desconexão entre a arrojada concepção arquitetônica brasileira e sua execução.

Ainda resvalado pela insuficiente entrevista e pelos inúmeros boatos, sobre as posições de Max Bill, a arquiteta Lina Bo Bardi, sua amiga, resolveu publicar em 1954, integralmente, a palestra proferida por ele na FAU. Assim prefaciava o texto:

> Apresentamos aqui, a conferência que o arquiteto suíço, Max Bill, pronunciou na noite de 9 de junho de 1953 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
> Essa conferência tornou-se objeto de controvérsias e discussões. Visto que estava presente apenas pequeno grupo de arquitetos, o seu conteúdo foi deformado nas várias versões contadas, originando, assim, verdadeiras "tomadas de posição", bem como artigos nos quais se chamou o célebre

[33] Idem.
[34] Idem.

> arquiteto suíço de "decorador", transformando o caso numa questão de honra nacional.
> A conferência é publicada aqui na íntegra, conforme foi pronunciada por Max Bill, conforme a ouvimos na noite de 9 de junho. Publicamo-la como um documento. Não como documento ofensivo mas sim conforme quis ser, tal qual a realizou Max Bill, o qual conhecemos a tantos anos e que ouvimos na Europa, criticar Le Corbusier, num verdadeiro brado de alarme por causa da arquitetura moderna, que é uma causa universal, um patrimônio da humanidade, e não um caso de fronteiras.[35]

Transitava-se, neste momento, entre uma crítica entendida, por muitos, como "ataque" à arquitetura nacional, e outra, defensiva, orientada para a manutenção e difusão do dogmatismo desse arraigado sentido peculiar e brasileiro da arquitetura, aceita hegemônica. Entretanto, ainda de modo incipiente, se iniciava uma crítica asseverada, rigorosa e consistente, considerada por poucos como o melhor caminho para desenvolver e traçar as metas futuras da arquitetura e da profissão, no Brasil. E alguns periódicos especializados tiveram papel fundamental nesta empreita, como a *Habitat* e *Arquitetura e Decoração*, profusamente e, menos direta, a *Acrópole*.

Ainda neste frenesi nevrálgico, entre dezembro de 1953 e janeiro de 1954, realizou-se a segunda edição da Bienal de Artes de São Paulo e, paralelamente, a II Exposição Internacional de Arquitetura. A bienal se inseriu como parte das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, numa seqüência de festividades e eventos diversificados, durante todo o ano. O arquiteto alemão, radicado nos Estados Unidos desde a guerra, Walter Gropius, considerado o pioneiro da arquitetura moderna mundial, recebeu o Grande Prêmio Internacional, no valor de dez mil dólares americanos, considerado o maior prêmio concedido a um arquiteto, até então. Durante o evento, a presença marcante do arquiteto premiado e do festejado arquiteto finlandês, Hugo Alvar Henrik Aalto (1898-1976), com o conjunto de suas obras expostas e, notadamente, pelas conferências proferidas, sacudiam, novamente, as bases dogmáticas da arquitetura brasileira.

Concomitantemente à bienal, entre 18 e 24 de janeiro de 1954, se realizava, em São Paulo, o IV Congresso Nacional de Arquitetos. Os ânimos exaltados pelas recentes polêmicas acerca da arquitetura brasileira fizeram, do evento, um campo de batalhas. Contudo, o maior destaque restou à presença incisiva de Walter Gropius que proferiu, durante o evento, três conferências. Suas palavras calaram fundo nos debates inflamados das plenárias do congresso. Foram montadas quatro comissões de estudo sobre temas afetos à arquitetura:

1. Arquitetura e tradição;
2. Arquitetura e indústria;
3. Ensino da arquitetura;
4. A profissão do arquiteto.

E houve, ainda, uma plenária conjunta para discutir a situação do Urbanismo no Brasil. No entanto, a inquietação com os rumos da arquitetura "brasileira", seu caráter, e sua efetividade e, do mesmo modo, o clamor por um sentido nacionalista, perpassara por todas as comissões e plenárias. Discutia-se, na verdade, a validade de uma arquitetura nacional

[35] Idem.

e, ao mesmo tempo, se postulava a necessidade, para a manutenção existencial da profissão do arquiteto no país, de um sentido nacionalista veemente para a prática de uma evidente arquitetura brasileira; fosse no vínculo estreito com a tradição nacional, ou seja, a arquitetura do passado colonial e barroco, fosse nas demandas contemporâneas, de racionalidade e economia, em articulação premente com a indústria, fosse na solução dos problemas urbanísticos agravados com o crescimento acelerado e desordenado das grandes cidades brasileiras.

Um dos temas mais candentes, nos debates, se referia ao caráter nacional da arquitetura brasileira estabelecido por suas bases tradicionais. Ora se colocava a tradição como modelo a ser seguido, pela representação das características notáveis da índole brasileira, como confirmava o arquiteto Jorge Moreira, numa das plenárias, sobre a exemplaridade da obra de Oscar Niemeyer:

> Portanto nesta homenagem a Oscar Niemeyer vemos uma homenagem ao mais verdadeiro representante da arquitetura contemporânea brasileira e quando verificamos inexplicavelmente dia a dia combatido, criticado e esquecido seu nome, numa campanha de ridículo e descrédito, – não podemos deixar uma ocasião como esta para homenagear este arquiteto, homenageando assim nossa arquitetura, grande, lírica em sua pureza, bela no seu todo e, o que é mais importante: autônoma e livre de influências e tutelas de quem quer que seja.[36]

Proclamava, assim, o discurso dominante da representatividade dos mestres feitos pioneiros da arquitetura nacional e se afirmava uma criação livre de influências estrangeiras, autônoma. Efetivamente, se reivindicava a tipicidade e independência da arquitetura brasileira propugnada por Costa e Niemeyer, se condenava seus críticos e a impunha como rumo certo e inevitável para a prática arquitetural no país. Neste ínterim, retrucava o arquiteto Vilanova Artigas:

> Sr. Presidente, nobres Congressistas: tenho a impressão de que a Comissão, ao elaborar esse Parecer, parte de um ponto de vista inteiramente contrário à própria norma em que procura se basear. Por exemplo, tem um ponto de vista estético com relação à arquitetura. Se quisermos discutir nesse plano não obteremos unidade. Tenho a impressão de que devemos levar em consideração a necessidade de preservarmos aquelas coisas que são o fundamento da cultura nacional. Isso define o nosso povo. Se nos dividirmos em correntes, conjuntos e grupos, nunca teremos a arquitetura nacional. Arquitetura nacional não é uma forma estática, mas um conjunto de noções em movimento, produto da opinião de todos os arquitetos brasileiros que estiverem honestamente procurando preservar as coisas que são as bases da cultura nacional e pelas quais todos nós lutamos. Assim sendo, não posso concordar com a essência, com a espinha dorsal do relatório da Comissão. Além do mais, a Comissão parte do princípio de que a arquitetura brasileira atual não tem apresentado, nos seus vários aspectos, bases sociais, econômicas, etc. O que é a arquitetura brasileira atual? Se formos sinceros haveremos de constatar que é o que conhecemos de arquitetura moderna. Vamos dar nomes aos bois. Não estamos, absolutamente, criticando a arquitetura brasileira. Com a característica de brasileiro que tenho, não posso me interessar por isso, assim como todos nós. Estamos procurando a unidade que tem como objetivo a preservação daqueles fatores que definem a cultura do nosso povo, para o que, errada ou certamente, concorreu a arquitetura brasileira atual pela ação e participação.[37]

[36] Jorge Moreira. *In*, IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, 1954, São Paulo, *Anais*. São Paulo: IAB, 1954, p.109.
[37] João Baptista Vilanova Artigas. In, IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, 1954, São Paulo, *Anais*. São Paulo: IAB, 1954, p.111-112.

Criticar, sem se dizer crítico. Esta era a situação, bastante nítida nesta declaração, do clima insatisfatório causado pela instauração hegemônica de uma corrente estética de uma arquitetura modernista, insistentemente, brasileira, sobre o conjunto dos profissionais do país. Que, inevitavelmente, dava sinais de desgaste, refutações e acusações das mais variadas procedências. Discurso feito dominante em detrimento de outros, alguns distintos, outros contrastantes, mas todos sufocados pela incursão nacional, pela oficialidade conquistada bravamente, e pelo sucesso internacional orquestrado nas publicações avulsas e periódicas sobre os feitos dessa corrente estética, que atrelada ao poder, se notabilizara. Mas é evidente que tal situação não se fez unilateral – a hegemonia era o mais implacável resultado do consenso geral, que ao menos por algum tempo, viu-se acolhido. E Artigas continuava na defesa dos aspectos nacionais na arquitetura brasileira.

> Na acentuação do caráter nacional da arquitetura, não vai, nem ao menos, uma posição qualquer levemente agressiva a qualquer aspecto contemporâneo da arquitetura brasileira. Muito pelo contrário, a caracterização de uma arquitetura brasileira e nacional favorece a contemplação de uma arquitetura brasileira e contemporânea, porque o conceito contemporâneo generalizado leva ao conceito do cosmopolitano, ao conceito da negação da existência da própria nação, coisa que, evidentemente, não poderíamos aceitar de maneira nenhuma nesta altura dos acontecimentos.[38]

O requisito nacionalista saía fortalecido do congresso e da bienal, seja enquanto representação da tradição, seja na sedimentação popular. Esta uma das conclusões consensuais entre os arquitetos presentes aos eventos. Mas Walter Gropius, com sua autoridade pioneira frente às questões da moderna arquitetura, destoava do clamor geral sem, no entanto, colocar qualquer óbice à arquitetura nacional. Em três conferências muito concorridas recolocava a posição do arquiteto contemporâneo frente aos novos problemas do pós-guerra, de reconstrução e paz; restabelecia os pontos nodais de ação da arquitetura e dos arquitetos; e, elegantemente, traçava os desafios profissionais. Desde logo enfatizava a tônica que o modernismo arquitetural deveria enfrentar, dali em diante.

> No nível mais baixo da sociedade, o homem tem sido degradado, porque tem sido utilizado como instrumento da indústria. Esta é a verdadeira causa da luta feroz entre o capital e o trabalho e a razão da decadência das relações entre a comunidade. Enfrentamos agora a difícil tarefa de reequilibrar a vida da comunidade e de humanizar o impacto da máquina. Verificamos agora que o componente social tem maior valor do que os componentes técnicos, econômicos e estéticos.[39]

Os problemas sociais aos quais se referia se enquadravam na discrepância entre as classes, na concentração de renda, na pobreza generalizada, na falta de moradias, e na carência de infra-estrutura geral para a vida do homem nas cidades, agravada pelo inchaço populacional urbano. Bradava, incisivamente, contra a pulverização das relações humanas, pelo individualismo exacerbado, pela fragmentação das comunidades. E, conclamava aos arquitetos, tomar sua posição perante tais problemas. No campo da arquitetura, afirmava que a racionalidade necessária ao correto equacionamento das possíveis soluções da problemática social passava,

[38] Idem, p.115.
[39] GROPIUS, Walter. O arquiteto na sociedade industrial. *Revista Habitat*, São Paulo, nº. 14, jan.-fev. 1954, p.25.

inevitável, pela indústria. Introduzir nos processos de produção industrial a sensibilidade do arquiteto para a racionalidade produtiva, para a padronização de componentes de construção, para a estandardização da construção civil, tornando possível, somente por essa via, o aceleramento e a economia da produção habitacional urgente. Mas sem perder de vista a qualidade do desenho e a condição artística da arquitetura.

> A separação integral do projeto e da execução dos edifícios, conforme vigora hoje em dia, parece completamente artificial, se nós a compararmos com o processo de construção nas grandes épocas do passado. Nós nos afastamos demasiadamente daquele entrosamento original e natural, daquele tempo em que o desenho e a execução de um edifício formavam um só processo indivisível e onde o arquiteto e o construtor eram uma só pessoa. O arquiteto do futuro – se este quiser mais uma vez vir à tona – será obrigado pelo correr dos acontecimentos a se aproximar mais uma vez da produção construtora. Se ele constituir, com o engenheiro, o homem de ciência, o construtor, uma equipe estreitamente colaboradora, então o projeto, a construção e a economia poderão voltar a ser uma entidade só: fusão de arte, ciência e negócio.[40]

Ora, a parceria do ato conceptivo e produtivo da arquitetura, com os demais agentes envolvidos na ação da indústria da construção civil, demovia o arquiteto do seu individualismo pretensioso, do seu isolamento autoritário e genial, do criador e pensador absoluto dos problemas da arquitetura. O colocava, paripasso, com todos os agentes atuantes no processo criativo e construtivo da arquitetura, e assim, desmistificava a genialidade individual do arquiteto sem, contudo, subtrair-lhe a capacidade de criação individual – o ato individual que se realiza nas relações coletivas que estabelece. De certo modo, tais formulações afetavam a arrogância e a deprecação da instituição de uma arquitetura brasileira sobre todas as coisas, principalmente, quando ela se pautava, contundente, nos caracteres estéticos e no vínculo estreito entre seu caráter notável e a tradição histórica nacional, enquanto formulações artificiais.

A razão construtiva e a unidade produtiva, pregadas por Gropius, e já postuladas, anteriormente, em São Paulo, por seu aluno Max Bill, teriam papel fundamental na formação de um processo crítico da arquitetura brasileira, que se notabilizava pela agitação artística, pelo vigor intelectual, e pelo furor edificatório da metrópole. Em comemoração ao quarto centenário de São Paulo, construiu-se o novo Parque Ibirapuera, com projetos de Oscar Niemeyer, que mantinha um escritório na cidade, coordenado por arquitetos locais, devido ao grande número de obras que lá executava. No Parque se construiu o Pavilhão permanente que abrigou a II Bienal e passaria, a partir de então, a sediar definitivamente o evento e o Museu de Arte Moderna. No museu, a intromissão excessiva do industrial, Ciccillo Matarazzo, e o seu estreito vínculo com a poderosa Fundação Rockfeller, dos Estados Unidos, provocava desentendimentos e cisões.

Nesse contexto, de encontros e desencontros, foram, aos poucos, se aproximando arquitetos com interesses e afinidades comuns e partilháveis: Luiz Saia e Vilanova Artigas, amigos de longa data, versados no patrimônio e na cultura nacionais, e Lina Bo Bardi, italiana, noviça em terras brasileiras, mas que nutria grande interesse pela cultura popular do país. Artigas e Saia mantinham, há muito, uma militância política com o partido comunista, que aliada ao temperamento aguerrido e combativo, sempre se

[40] Idem, p.26.

posicionavam, de modo veemente, diante dos problemas políticos e sociais do país, que os obrigava, algumas vezes, a atitudes pouco simpáticas e amistosas, entretanto, plenas de envolvimento e convicção. Lina abrira as portas de sua revista, a *Habitat*, para os amigos – publicava os projetos de Artigas e tinha, em Luiz Saia, um fiel colaborador. Construíram uma relação respeitosa, onde cada um buscou, individualmente, suas respostas e os caminhos mais coerentes para a prática profissional. Nas trocas de idéias, nos debates abertos, na sinceridade com a qual se posicionavam, uns perante os outros, trilharam, independentes, rumos decisivos para a concepção de uma arquitetura de caráter nacional. Esta prerrogativa sempre os acompanhou.

Terminado o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, Saia despejava sua crítica, inflamada pela precariedade das discussões nas plenárias, e pelos descaminhos que, junto a seus pares, reconheciam nos rumos da arquitetura brasileira. Numa entrevista polêmica ao jornal *Folha da Manhã* conclamava aos arquitetos as responsabilidades por mudanças drásticas nas formas de condução da profissão e da arquitetura no país, e condenava a transformação do modernismo em estilo acadêmico, de caráter superficial e dogmático, preso e restrito ao uso de elementos formais consagrados, nacional e internacionalmente, condição que depreciava a própria prática profissional.

> Com efeito, as cartas do atual baralhão são poucas e fáceis, eficientes e rendosas: meia dúzia de soluções formais e algumas palavras de poder mágico: *Brise-soleil, Colunas em V, Pilotis, Amebas, panos contínuos de vidro, Moderno, Funcional*, etc. O prestígio dessas formas e dessas palavras e o seu abuso sonegam a consideração justa dos problemas que realmente são propostos pelo trato mais consentâneo da nossa arquitetura. Mesmo no estudo de um projeto particular, habitação, edifício público, fábrica ou que quer que seja, a eficiência profissional fica muitas vezes prejudicada pela intenção modernista e acadêmica, em detrimento da excelência do trabalho.[41]

O uso indiscriminado dos elementos formais reconhecidos e propalados pelos meios de comunicação e pelas escolas de arquitetura, havia subtraído ao trabalho do arquiteto a própria essência do seu trabalho, ou seja, o estudo minucioso e ponderado de todos os aspectos que compõem a complexidade do ato criativo da arquitetura, com a finalidade precípua de atender às necessidades de uma comunidade, de um cliente, das cidades e do país. Afirmava que a "fase heróica" da arquitetura moderna, aquela cuja função primordial era romper os limites exíguos do pensamento estético e operativo que subjugava a arquitetura ao mero papel decorativo, já havia sido concluído, há muito, pelos arquitetos pioneiros.

> Tratava-se de romper um academismo solidamente instalado; incumbia mostrar que era possível aceitar formas diferentes daquelas endossadas e propagadas pelos currículos arcaicos das escolas de belas-artes e pelos apêndices arquitetônicos das escolas de engenharia; impunha-se obrigar às classes dominantes, e mesmo ao governo, a aceitação de uma revolução plástica formal. Os autores dessa façanha ainda estão vivos e alguns são apenas madurões, sem serem propriamente velhos: Flávio de Carvalho, Warchavchik, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Corbusier, etc.[42]

[41] SAIA, Luiz. A fase heróica da arquitetura contemporânea brasileira já foi esgotada há alguns anos. Entrevista, Folha da Manhã, São Paulo, 31 mar. 1954. In, *Arte em Revista*, São Paulo, ano 2, nº. 4, ago. 1980, p.51-52.
[42] Idem, p.51.

E derramava, então, seu desabafo sobre as novas gerações de profissionais que receberam os ditames das novas formulações de uma arquitetura brasileira e os fizeram lei, sem justificação. Cobrava, na verdade, a responsabilidade dos arquitetos perante o reconhecimento do trabalho pioneiro, pelo país.

> Agora é que começa a parte mais séria do problema; a fase mais madura, mais responsável e, portanto, a que carece de mais juízo. Derrubar um tabu é, de fato, um ato de heroísmo. Mas colocar outro no lugar do antigo, convenhamos, é infantil; o academismo modernista, "Fênix" rejuvenescida saída das próprias cinzas, impera, levado pela onda da moda. E não só os jovens inexperientes, mas também muito arquiteto já maduro e experimentado pratica impunemente o mais desbragado academismo modernista. E há sérias resistências no sentido de impedir que entremos, em cheio, no problema atual, que é prático, técnico, profissional, social e filosófico.[43]

E era, justamente, na construção do entendimento e das bases teóricas, pedagógicas e profissionais, desse "problema atual" da arquitetura que o arquiteto dedicaria boa parte de seu tempo e de sua militância profissional e educacional, que era também uma militância política – compreender os meandros metodológicos da prática arquitetural, considerada em sua mais ampla definição que, inerentemente, vinculava inseparáveis as ações do arquiteto nos campos do projeto, da construção, do planejamento urbano, dos estudos historiográficos, no ensino e na compreensão irrestrita da tradição arquitetural brasileira. Este o seu mote de vida, no qual direcionaria, incisivamente, o conjunto de seus trabalhos, de sua obra.

Em sua prática profissional, desde logo, o arquiteto se interessou pelas questões urbanísticas. Na década de 1950, já em escritório próprio, se empenhou na realização de planos diretores para diversas cidades paulistas e para Goiânia, capital do Estado de Goiás. Foi um dos primeiros arquitetos a se embrenhar nas áreas do urbanismo e do planejamento urbano, até então, campo dominado por engenheiros civis, médicos sanitaristas e sociólogos. Muito o auxiliou, se não mesmo o conduziu até a prática profissional do urbanismo, a profunda experiência vivenciada por ele junto a Mário de Andrade no Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, e seu trabalho na Divisão de Documentação Histórica e Social, que lhe deu as bases teóricas e os fundamentos sociológicos. Até então, o urbanismo, no Brasil, era sinônimo de projeto urbano, projeto de cidades novas, novos bairros e loteamentos, como uma arquitetura de escala urbana; pensar urbanismo a partir de um sentido organizacional da vida urbana, do planejamento, era algo pouco desenvolvido nas cidades brasileiras. Além disso, construiu um pensamento urbanístico que aliava os instrumentos legais aos aspectos estéticos da cidade contemporânea.

Dentre os vários planos diretores elaborados por Saia, para São José do Rio Preto, Águas de Lindóia, ambos perdidos, entre 1951 e 1954, e Goiânia/GO[44], entre 1960 e 1964, o Plano Diretor de Lins, que tem seu original preservado na prefeitura local, se constitui quase como um tratado

[43] Idem, *ibidem*.
[44] Sobre o Plano Diretor de Goiânia, de Saia, há uma dissertação prestimosa: MOTA, Juliana Costa. *Planos diretores de Goiânia, década de 60: a inserção dos arquitetos Luís Saia e Jorge Wilheim no campo do Planejamento Urbano*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Carlos, EESC-USP, 2004.

de urbanismo contemporâneo. Didaticamente, Saia abordava as principais teorias urbanísticas correntes[45], propunha outras, e tecia uma análise detalhada da estruturação urbana de Lins que subsidiava o conjunto de proposições, legais, físicas e projetuais. Desenvolvido entre 1952 e 1953, e aprovado pela Câmara Municipal, no ano seguinte, o Plano Diretor de Lins tratava das questões específicas de organização do espaço local e regional, mas, notavelmente, se nutria de um suporte teórico muito consistente e aprofundado; nele se encontram as bases do pensamento urbanístico contemporâneo, habilmente arranjadas por Luiz Saia que fundia, no texto, suas observações precisas, a prática cotidiana do planejamento, e as teorias contemporâneas em evidência no plano internacional de discussões sobre Urbanismo e Planejamento Urbano. Em 1954, publicava o resumo de suas propostas para o Plano Diretor de Lins, na *Habitat*.

A estrutura do Plano apresenta a forma básica que se tornaria modelar para os demais elaborados a partir da década de 1960, e seguia, do mesmo modo, experiências internacionais em curso. A primeira etapa era constituída de um amplo levantamento da situação geral da cidade e município, de sua posição regional e dos potenciais futuros de desenvolvimento previstos, em macro escala. O conhecimento dos elementos de estruturação urbana, como a caracterização da rede de ensino, da assistência sanitária, da distribuição do comércio e prestação de serviços, da localização e aporte da rede de produção econômica municipal, da rede de transportes, da estrutura viária e da infra-estrutura urbana, da situação demográfica e das projeções de crescimento, enfim, cercava todos os liames concernentes aos problemas urbanísticos e administrativos municipais. A segunda etapa consistia na análise rigorosa de todos estes elementos para subsidiar o conjunto de proposições que versava a terceira etapa.

Sugeriu medidas, com base nas suas investigações, que extrapolavam a ação municipal específica. O conjunto de sua crítica atingia, principalmente, o sistema administrativo nacional, centralizador, e rogava a autonomia dos municípios, sem a qual nada se faria de eficaz no campo do planejamento urbano. As cidades brasileiras, para ele, careciam de autonomia administrativa que proporcionasse a cada uma estabelecer suas metas e prioridades, ao mesmo tempo em que impedia o desenvolvimento da eficiência na prestação de serviços públicos. Faltava ao conjunto da legislação brasileira, leis específicas que conduzissem os municípios em seus direitos e deveres, dentro do amplo contexto nacional, sem as quais, poucos frutos seriam alcançados por meio do planejamento local. E, finalmente, constatava a pobreza das administrações municipais, sem recursos financeiros ou imobiliários para alavancar o desenvolvimento local e o necessário conjunto de obras estruturais e infra-estruturais urbanos. Todos requisitos fundamentais para o pleno progresso dos municípios e regiões brasileiras, principalmente, as mais carentes de recursos.

No âmbito específico local, propunha a organização radical do espaço urbano. Setorizou, zoneou, estabeleceu as unidades de vizinhança, isto é, a

[45] Dentre os principais teóricos estudados por Saia, se destaca o urbanista francês, Gaston Bardet (1907-1989), nas seguintes obras citadas:
BARDET, Gaston. *Problèmes d'urbanisme*. Paris: Dunod, 1941.
BARDET, Gaston. *L'Urbanisme*. Paris: P.U.F., 1945.

divisão da área urbana em "bairros" dotados de equipamentos de educação e lazer de uso específico dos moradores, como parâmetro primeiro de qualificação da vida urbana. Reviu, profundamente, o traçado viário urbano, criando novas vias de acesso e distribuição as hierarquizando com a finalidade de organizar o trânsito de pedestres e veículos. Propôs a retirada dos trilhos da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, que cortava a cidade em seu talvegue, liberando, assim, o espaço para uma via expressa e a edificação de equipamentos públicos. Limitava e definia a expansão da área urbana para o controle, absoluto, da administração municipal sobre os aspectos urbanísticos por meio de legislação específica.

Sob todos os aspectos, dava uma resposta técnica, extremamente profissional às solicitações e demandas urbanas e municipais e, concomitante, projetava a nova feição da cidade, com sensibilidade. Elaborou projetos de arquitetura e, alguns, somente exeqüíveis a partir das definições urbanísticas estabelecidas no campo do planejamento. Muitos desses projetos se perderam, mas foi possível, com muita dificuldade pela pouca qualidade do material remanescente do Plano, existente na prefeitura local, a reconstituição de seu projeto mais importante: a reorganização do centro comercial urbano e a liberação das laterais da Catedral que se localiza num lote circunscrito numa quadra, limitado por outras construções sendo muitas delas, na época, residências. Propôs, então, a permuta dos lotes lindeiros à igreja com apartamentos localizados num edifício de habitação a ser construído em sua parte posterior, nos fundos da Catedral.

O pavimento térreo, sobre *pilotis*, seria ocupado por lojas e pelo acesso aos apartamentos. Projetou as unidades de três e dois dormitórios, em três níveis distintos: o primeiro composto pelo hall de acesso, área de serviço e dormitório e banheiro para empregados; o segundo, definido pela sala de estar e copa-cozinha, além de um amplo terraço; e o terceiro, ocupado pelos dormitórios e banheiros. Segundo ele, este esquema racionalizava e reduzia as áreas de circulação comum do edifício e, do mesmo modo, otimizava as áreas privativas das unidades. Solução engenhosa poucas vezes reproduzida até hoje. Utilizava, largamente, dos elementos de controle lumínico como, *brise-soleils* e cobogós, mas não foi possível desvendar as especificações projetuais mais detalhadas para a utilização de materiais de construção e acabamento. Para o centro comercial, previu uma implantação gradativa da ampliação das calçadas por meio de um recuo na construção de lojas, no pavimento térreo e o alinhamento dos pavimentos superiores com os limites dos lotes, liberando assim, um espaço coberto livre para o trânsito de pedestres e, no interior das quadras, o aproveitamento dos quintais para estacionamentos.

Para facilitar a visualização e a compreensão dos pressupostos projetuais e urbanísticos de Saia, elaborou-se um trabalho de restituição arquitetônica das propostas do arquiteto para a reorganização da área central da cidade de Lins, em 1953, com base nos poucos desenhos do Plano Diretor e nas suas recomendações. Desenvolveu-se, então, uma maquete virtual com as soluções para a praça principal da cidade e para o comércio, Saia propôs o alargamento das estreitas calçadas pelo recuo das novas ou reformadas edificações, configurando uma espécie de *loggia* comercial. O resultado é possível verificar a seguir.



**Figura 359:** praça central da cidade de Lins/SP. Apresenta uma declividade considerável.
Fonte: acervo do autor, 2008



**Figura 360:** a Igreja Matriz de Lins dividindo o espaço da quadra com moradias.
Fonte: acervo do autor, 2008



**Figura 361:** a parte posterior da quadra onde se localiza a igreja.
Fonte: acervo do autor, 2008



**Figura 362:** a rua em frente à Igreja Matriz e, ao lado, um casarão.
Fonte: acervo do autor, 2008



**Figura 363:** a quadra onde se localiza a Igreja Matriz de Lins e a praça central da cidade.
Fonte: Lins/SP, imagem de satélite. Disponível em http://earth.google.com. Acessado em 12/09/2010.

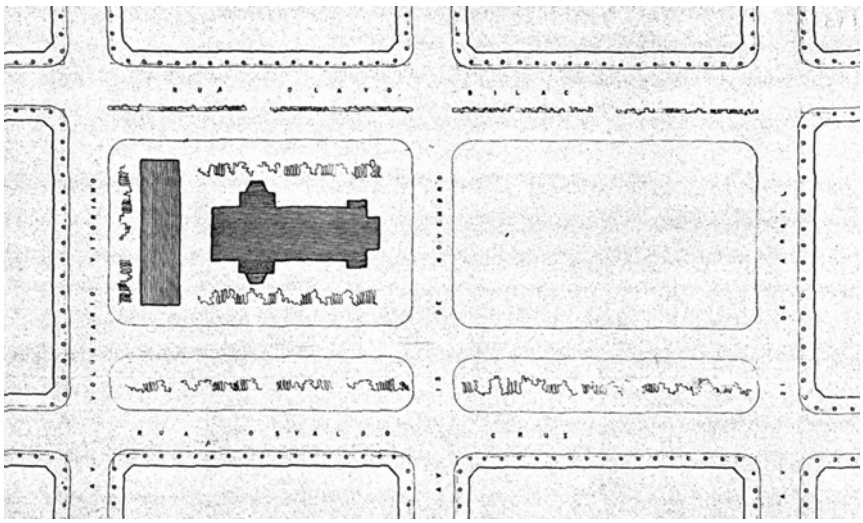


**Figura 364:** proposta de Luiz Saia para a liberação da quadra da igreja, com a construção de um edifício residencial para acolher todos os proprietários de imóveis dessa quadra.
Fonte: SAIA, Luiz. *Plano Diretor de Lins.* São Paulo, 1953, 190 f. (texto datilografado).

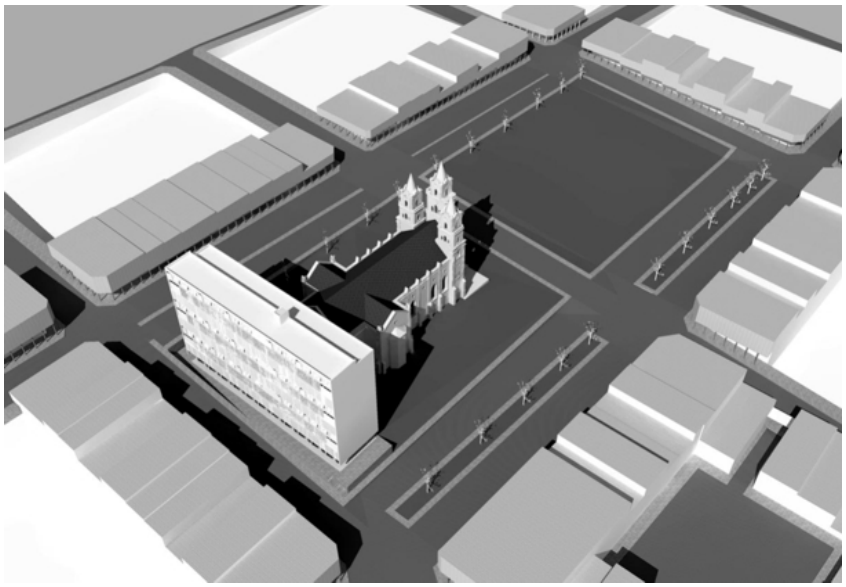


**Figura 365:** maquete virtual elaborada pelo autor, sobre projetos de Luiz Saia, do Plano Diretor de Lins. Observar a liberação da quadra onde se localiza a igreja matriz com a construção de um edifício residencial em sua parte posterior.
Fonte: acervo do autor, 2009.

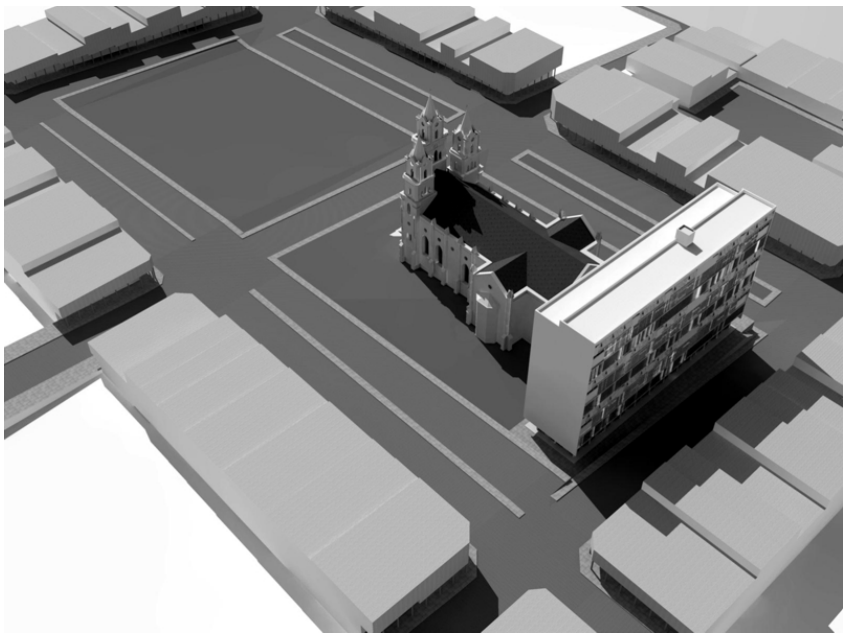


**Figura 366:** maquete virtual elaborada pelo autor sobre projetos de Luiz Saia. O Edifício residencial na parte posterior da igreja.
Fonte: acervo do autor, 2009



**Figura 367:** maquete virtual elaborada pelo autor sobre projetos de Luiz Saia. A igreja liberada na quadra.
Fonte: acervo do autor, 2009.



**Figura 368:** maquete virtual elaborada pelo autor sobre projetos de Luiz Saia. As fachadas protegidas por *brise-soleils* e cobogós.
Fonte: acervo do autor, 2009.



**Figura 369:** maquete virtual elaborada pelo autor sobre projetos de Luiz Saia. A Igreja Matriz emoldurada pelo edifício.
Fonte: acervo do autor, 2009.



**Figura 370:** maquete virtual elaborada pelo autor sobre projetos de Luiz Saia. A fachada do edifico composta de faixas alternadas de três finalidades específicas.
Fonte: acervo do autor, 2009.

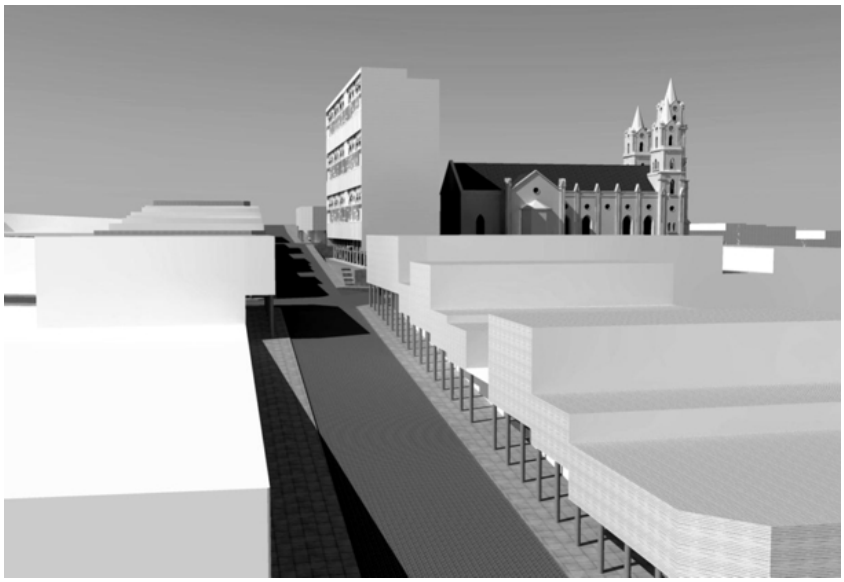


**Figura 371:** maquete virtual elaborada pelo autor sobre projetos de Luiz Saia. Observar a *loggia* comercial proposta por Saia para resolver a exigüidade dos passeios públicos. O recuo dos pavimentos térreos das lojas proporcionando uma circulação livre e coberta.
Fonte: acervo do autor, 2009.

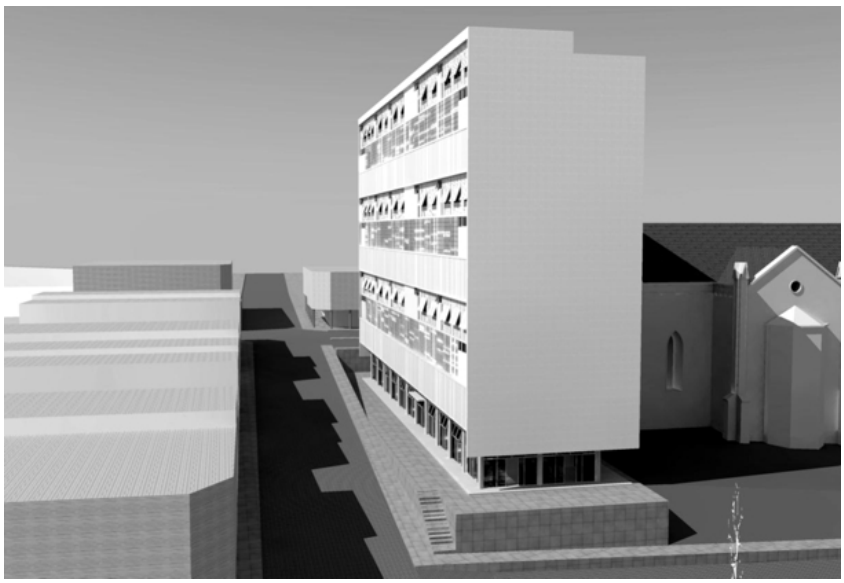


**Figura 372:** maquete virtual elaborada pelo autor sobre projetos de Luiz Saia. O edifico residencial alinhado com a rua posterior à igreja.
Fonte: acervo do autor, 2009.

**Figura 373:** maquete virtual elaborada pelo autor sobre projetos de Luiz Saia. Detalhe da fachada do edifício residencial.
Fonte: acervo do autor, 2009.



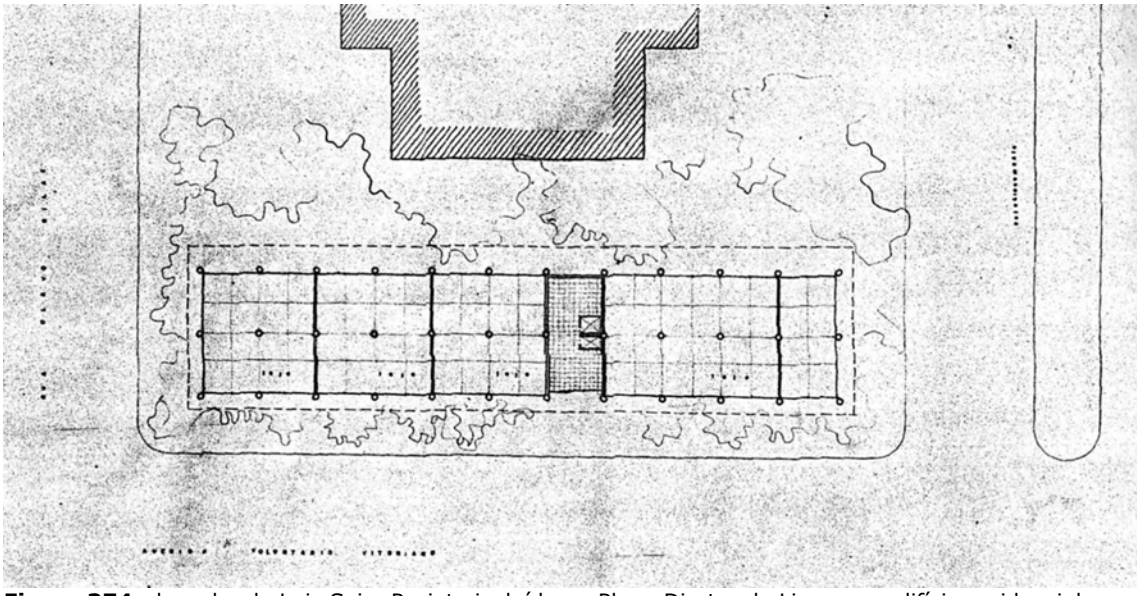


**Figura 374:** desenho de Luiz Saia. Projeto incluído no Plano Diretor de Lins para edifício residencial localizado atrás da Igreja Matriz. Pavimento térreo ocupado por lojas.
Fonte: SAIA, Luiz. *Plano Diretor de Lins.* São Paulo, 1953, 190 f. (texto datilografado).

**Figura 375:** planta das unidades de dois e três dormitórios do projeto elaborado por Luiz Saia.
Fonte: SAIA, Luiz. *Plano Diretor de Lins.* São Paulo, 1953, 190 f. (texto datilografado).

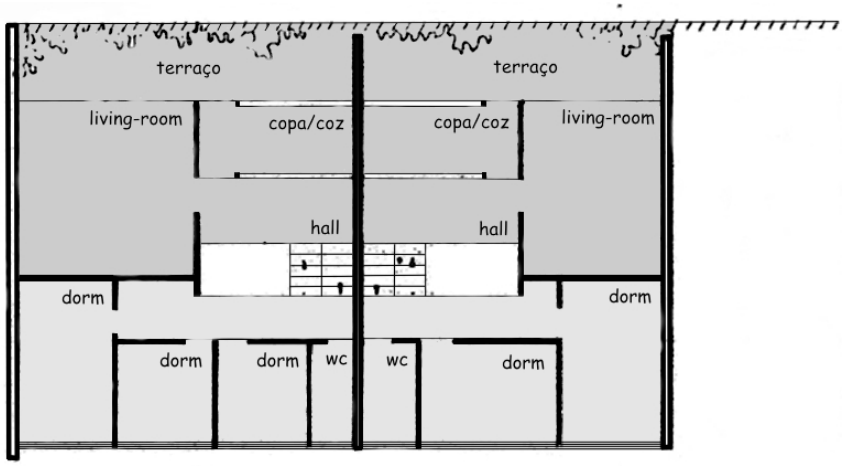


**Figura 376:** circulação comum e planta do nível de acesso das unidades habitacionais.
Fonte: SAIA, Luiz. *Plano Diretor de Lins.* São Paulo, 1953, 190 f. (texto datilografado).

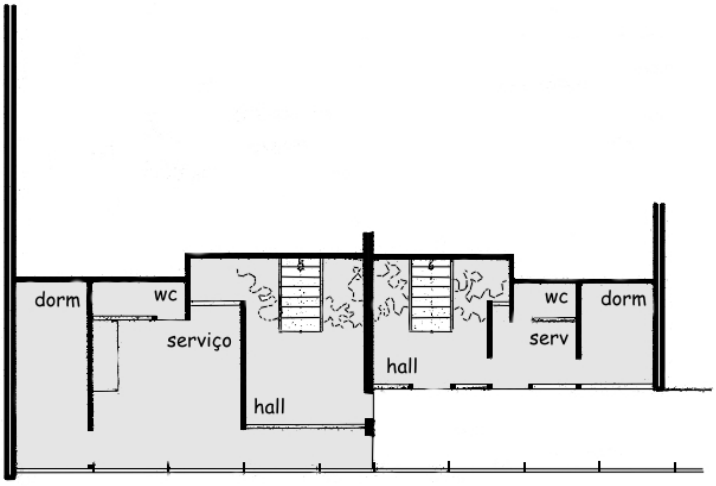
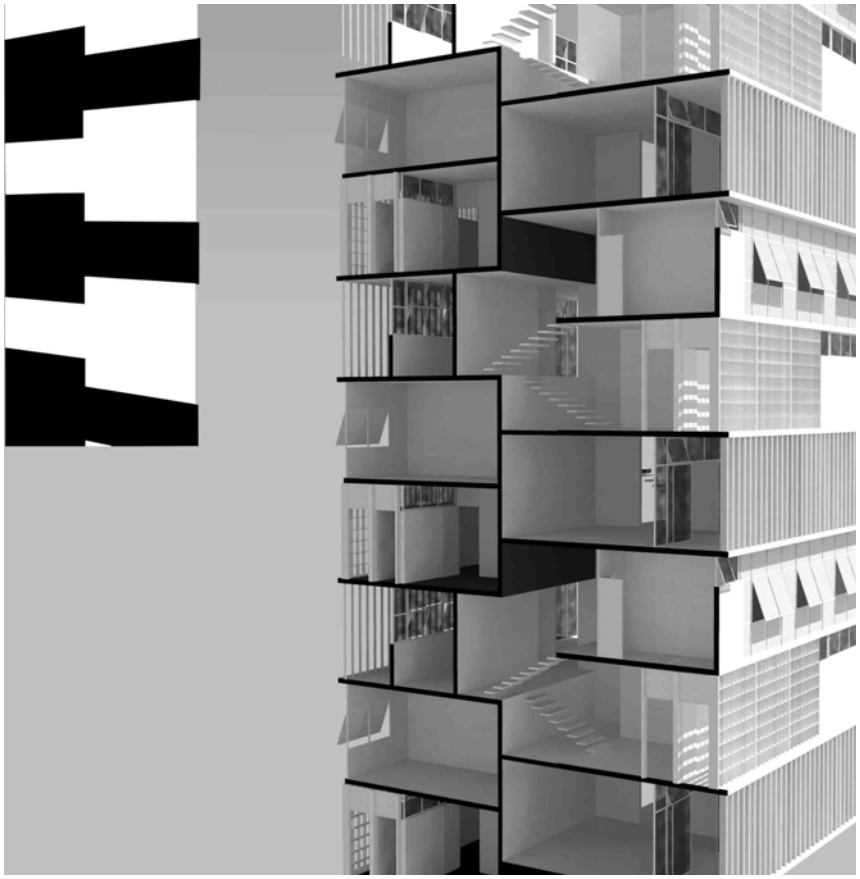



**Figura 377:** maquete virtual elaborada pelo autor sobre projetos de Luiz Saia. Seção transversal do edifico onde se vê o interior das unidades em três níveis. Ao lado, esquema de sobreposição das unidades.
Fonte: acervo do autor, 2009.



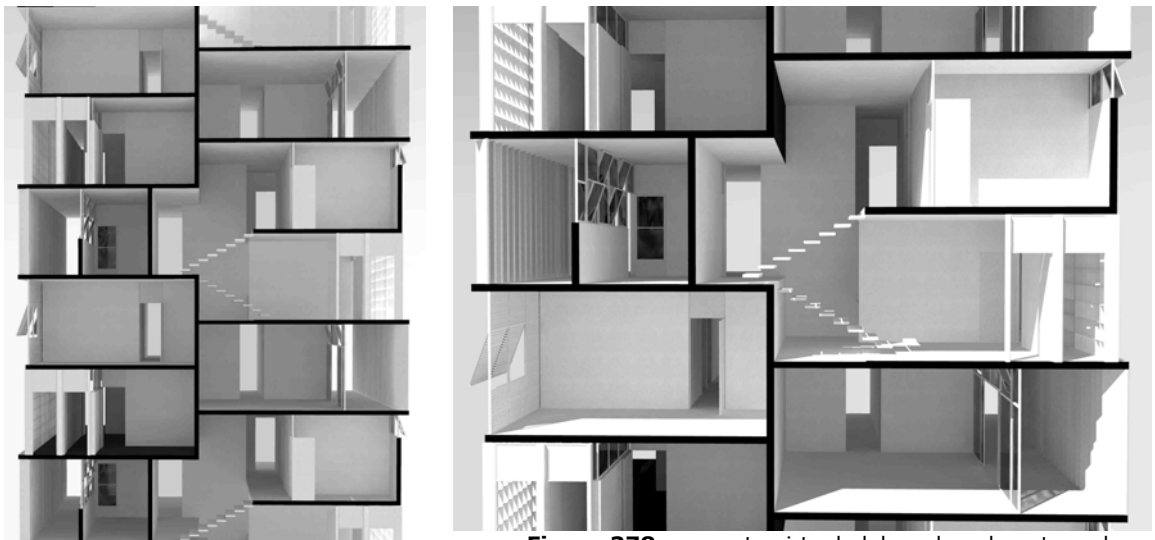


**Figura 378:** maquete virtual elaborada pelo autor sobre projetos de Luiz Saia. Seção transversal das unidades habitacionais em três níveis.
Fonte: acervo do autor, 2009.

**Figura 379:** maquete virtual elaborada pelo autor sobre projetos de Luiz Saia. Seção transversal.
Fonte: acervo do autor, 2009.

**Figura 380:** Plano Diretor de Lins, 1953. Planta da cidade com o levantamento dos equipamentos públicos e vias principais.
Fonte: SAIA, Luiz. *Plano de urbanização da cidade de Lins*, Est. De São Paulo. Revista Habitat, São Paulo, nº. 18, set.-out. 1954, p.8.

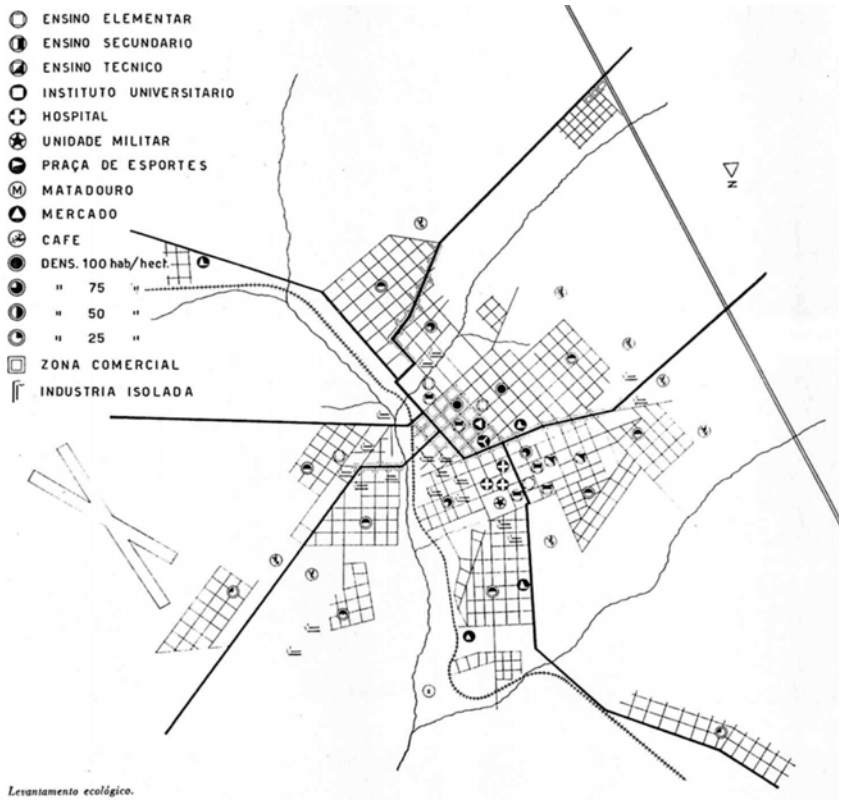



**Figura 381:** Plano Diretor de Lins, 1953. Planta indicando a localização dos trilhos da NOB – a linha atual contando a cidade e a linha proposta por Saia, em construção, na época.
Fonte: SAIA, Luiz. Plano de urbanização da cidade de Lins, Est. De São Paulo. Revista Habitat, São Paulo, nº. 18, set.-out. 1954, p.8.

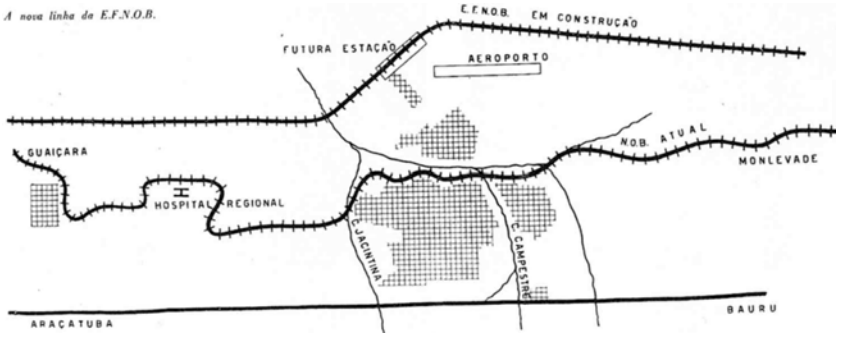
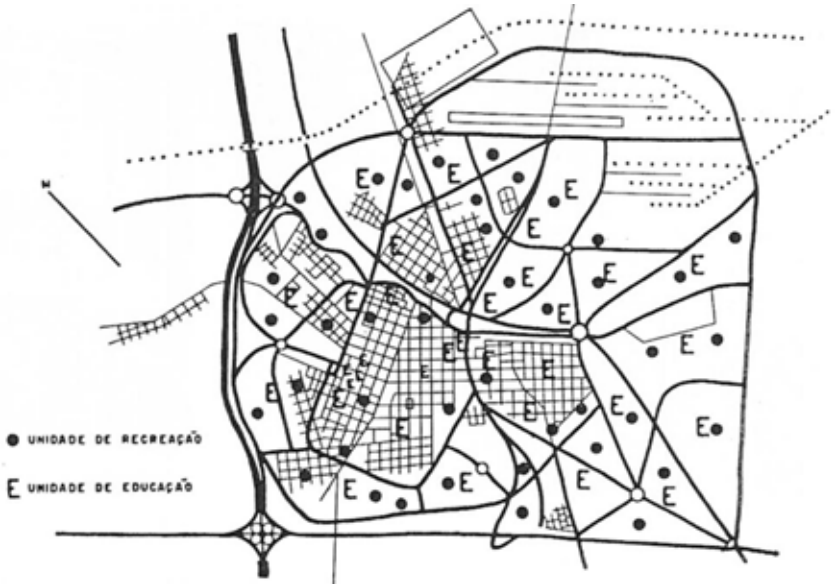


**Figura 382:** Plano Diretor de Lins, 1953. Planta da cidade com as propostas gerais para as unidades de vizinhança e reorganização do sistema viário.
Fonte: SAIA, Luiz. Plano de urbanização da cidade de Lins, Est. De São Paulo. Revista Habitat, São Paulo, nº. 18, set.-out. 1954, p.9.



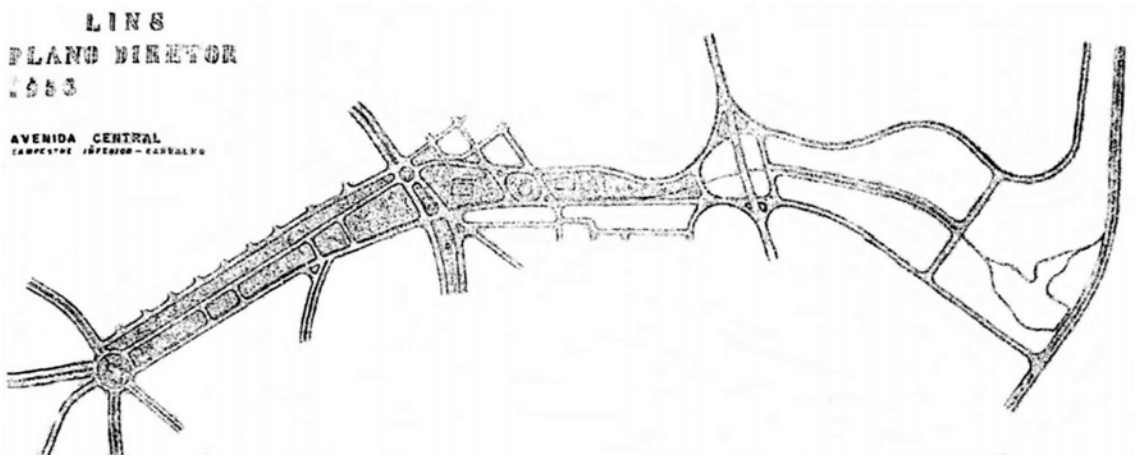




**Figura 383:** Plano Diretor de Lins. Projeto para a construção de uma avenida junto ao talvegue do córrego que corta a cidade, e a abertura de áreas para equipamentos públicos e de lazer.
Fonte: SAIA, Luiz. *Plano Diretor de Lins.* São Paulo, 1953, 190 f. (texto datilografado).



**Figura 384:** aspecto atual da área central da cidade de Lins/SP. Em destaque, uma das poucas definições do Plano Diretor, elaborado por Luiz Saia, em 1953, parcialmente implantadas. A avenida leva o nome do arquiteto.
Fonte: Lins/SP, imagem de satélite. Disponível em http://earth.google.com. Acessado em 12/09/2010.

Trabalho teórico aprofundado para o estabelecimento de bases sólidas para a lide do planejamento urbano, cuja principal assertiva se realizava na procura de parâmetros projetuais fundados numa análise agressiva da amplitude dos componentes e aspectos de interveniência nos destinos,

auferidos e vislumbrados, de um município do interior paulista que apresentava e, já sofria os efeitos, do crescimento acelerado. Na verdade, o percurso elaborativo do plano aponta para a busca, obsessiva, do arquiteto de um sentido integral, harmônico e efetivo para uma comunidade, capaz de consubstanciar um significado loquaz para o trabalho profissional e artístico do arquiteto, feito e assumido como urbanista, diante das solicitações e demandas do seu tempo – integralidade e consentaneidade. Mesmo ímpeto que o levou à carreira acadêmica.

Por volta de 1950, foi convidado a lecionar na recém criada Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, na cadeira de Arquitetura no Brasil, quando se iniciou numa carreira docente plena de reveses. Em 1955, prestou concurso para a cadeira que lecionava e foi reprovado. Em 1957, novo concurso para a cadeira de Teoria da Arquitetura e nova reprovação. No ano seguinte apresentou tese de livre-docência na Universidade de Minas Gerais e se tornou professor da casa, até a perseguição intentada pela ditadura militar, instaurada em 1964. Desse período resultaram duas teses importantíssimas e uma crítica voraz ao ensino da arquitetura no Brasil. Suas duas teses[46]: "Da Arquitetura" e "Residências rurais do Brasil Colônia", são elementos teóricos de relevo para o entendimento do sentido da arquitetura, moderna e brasileira, concebida pelo arquiteto. A primeira se constitui em instrumento teórico para o ensino da arquitetura, como um tratado sobre teoria da arquitetura moderna; a segunda é um estudo histórico sobre as moradias rurais do Brasil, ainda fruto da fecunda experiência da Missão de Pesquisas Folclóricas, quando se deparou com um país rural, de comunidades isoladas e com uma rica arquitetura remanescente dos tempos coloniais.

Em 1957, se apresentaram ao concurso para a Cadeira de Teoria da Arquitetura, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, os arquitetos Luiz Saia e Lina Bo Bardi, dentre outros. Naquela época, o principal requisito era a elaboração de uma Tese, na área da disciplina. Lina desenvolveu seu trabalho intitulado "Contribuição propedêutica para o ensino da Teoria da Arquitetura"[47], e o trabalho de Saia "Da Arquitetura". Concorreram, mas não houve aprovados, neste concurso. Sua Tese, Saia a elaborou na forma de um tratado de arquitetura. Influenciado pelos tratados clássicos, de Vitrúvio e, principalmente, do arquiteto italiano renascentista, Leon Battista Alberti (1404-1472), seu trabalho rigoroso, detalhado e erudito abordava, profundamente, as questões relacionadas ao ato criativo e conceptivo, e estabelecia uma espécie de tratado de arquitetura contemporânea.

Dividia, didaticamente, a ação criativa na arquitetura contemporânea em seus elementos essenciais, como etapas e requisitos concomitantes a fim de engendrar uma ordem ao trabalho conceptivo do arquiteto. O primeiro destes elementos, a *tese*, seria a finalidade primeira de um edifício, obra ou plano, por exemplo, uma moradia, um teatro, uma praça. O segundo, o *programa*, se definia pelas funções às quais deve atender o projeto, e seus

[46] SAIA, Luiz. *Da arquitetura*. Tese apresentada ao Concurso para provimento da Cadeira n.14, "Teoria da Arquitetura", da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1957. SAIA, Luiz. *Residências rurais do Brasil Colônia*. 1958. Tese (livre-docência), Belo Horizonte, Universidade de Minas Gerais, 1958.
[47] BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo: [s.n.], 1957.

limites, ou dimensionamento. A *organização do espaço*, o terceiro elemento, se referia à concomitância das escalas de abrangência da ação arquitetural, ou seja, o espaço entendido da forma mais ampla possível, territorial, geográfica e humana. Afirmava que a arquitetura contemporânea não havia atingido um estágio tal de evolução que se permitisse definir sua construtibilidade por sistema construtivo; preferia o termo *esquema construtivo* para designar o quarto elemento de criação. E, enquanto esquema, tal elemento tinha a função de equacionar as formas, os materiais e os modos de construção. O quinto, *resultados plásticos*, se referia à intenção e à capacidade estética da arquitetura, mas entendida como uma acomodação, equilibrada, de resultantes, e não como um fim em si. E, por último, o *partido*, seria o elemento de conjunto, aquele capaz de agregar os demais de modo harmônico e igualitário, como se nele resolvesse e confluísse o próprio sentido da obra de arquitetura.

Tratado assim, de modo rasteiro, não é possível se perceber a profundidade e a erudição de sua abordagem. A Tese é exemplificada por inúmeras referências que permeiam desde o período clássico da arquitetura, até o período moderno, o renascimento, barroco, o século XIX, sempre preterido e desmerecido nas análises e formulações modernistas, era enfrentado convictamente, por Saia. As referências teóricas oitocentistas eram os principais estudiosos das artes, na época, John Ruskin e Viollet-Le-Duc. Passava pela literatura, música e artes plásticas, e se utilizava de recursos argumentativos fundados nas análises asseveradas, das artes e dos artistas. Mas, sobretudo, buscava entender as bases da arquitetura do seu tempo.

> É evidente, entretanto, que constitui dominante de pensamento crítico da arquitetura contemporânea, a pesquisa de uma expressividade a partir diretamente do esquema construtivo. Em que pese o exagero a que esta posição levou alguns arquitetos que procuram, a todo custo, trazer o esqueleto da construção a mostra, assim como outros procuram *epater les bourgeois* forçando a cozinha na fachada ou a caixa d'água no telhado, a verdade é que certas soluções da arquitetura contemporânea alcançaram um prestígio desmedido por conseguir traduzir plasticamente, de uma forma idealizada, alguns dos problemas que preocupam o mundo da edificação moderna. A solução de quebra-luz adotada pelo projeto do Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro, *sub conditione* de uma fachada norte absoluta, de uma solução ideal, de um esquema "clássico" e de uma realização plasticamente saudável, atingiu de tal forma o conceito de controle interno de iluminação e da sua representação plástica, que um grande número de edifícios construídos posteriormente consideraram esta solução, tomando-a como ponto de partida, como elemento básico de raciocínio. Na Pampulha, na Casa do Baile de Niemeyer, a idéia de uma forma que representasse a linha d'água (quase cenograficamente), de modo algum copiou, e nem caberia que copiasse, as curvas reais da beira do lago. A noção foi reduzida a um modelo ideal e este interpretado plasticamente pelo arquiteto. Os resultados plásticos resultantes das citadas condições conservam uma relação com a idéia que os gerou ou justifica; nunca, entretanto, uma dependência matemática, estrutural. A solução de sustentar um edifício sobre *pilotis*, originalmente justificada como pesquisa de uma solução para a dispnéia espacial das grandes metrópoles, assumiu prerrogativas de solução autônoma, independente das razões primitivas.[48]

Colocava, enquanto crítica, a transformação de soluções projetuais originais, justificadas e orientadas conforme as solicitações e demandas

[48] SAIA, Luiz. *Da Arquitetura*. Tese apresentada ao Concurso para provimento da Cadeira nº. 14, "Teoria da Arquitetura", São Paulo: FAU-USP, 1957, p.46-47.

imputadas pelo caso específico que se tratava de resolver, em formas modelares, reprodutíveis, indefinidamente e fora da razão estabelecida pelo problema ao qual se debruçava o profissional da arquitetura. No entanto, também postulava uma postura conseqüente e equilibrada do arquiteto contemporâneo, perante a situação, as demandas, o lugar, os recursos disponíveis, para o estabelecimento de um processo criativo harmonioso, firmemente fundado sobre a coerência e o bom senso. Eram as bases professadas do seu próprio comprometimento profissional.

> Fica evidente, portanto, que o resultado plástico de um projeto não pode ser resumido a uma simples denúncia, quer do esquema construtivo, quer da organização do espaço, quer do programa ou da tese, pois essas entidades comparecem nele como reelaboradas de conformidade com uma intenção, que tanto pode proceder de um deles, como pode ter origem num fator estranho. Não deixa, entretanto, de ser resultado, isto é, conseqüência, porque essa elaboração, por contingência de consentaneidade e por força de relações provocadas pela simultaneidade de comparecimento do ato criador e pelo caráter irreversível das operações desse ato.[49]

Era o modo de provir seu trabalho, sua profissão, na arquitetura, no urbanismo, na crítica e na história. As duas obras teóricas mais consistentes de Luiz Saia foram o "Plano Diretor de Lins" e a tese "Da Arquitetura", contudo sua obra historiográfica mais madura foi, e não podia deixar de ser, um aprofundado estudo sobre as casas bandeiristas. O livro, que reúne artigos e textos de Luiz Saia sobre a arquitetura tradicional paulista, tornou-se emblemático de uma historiografia arquitetural e urbana modernista e obra de referência obrigatória para qualquer trabalho sobre a história das manifestações construídas em São Paulo – a casa tradicional dos bandeirantes, o traço mais notável de uma arquitetura, tipicamente paulista e, portanto, brasileira.

Entre 1955 e 1956, a Revista Acrópole publicou uma série de artigos de Luiz Saia sobre a arquitetura tradicional paulista, sob o título "Notas sobre a evolução da morada paulista". Em 1972, o autor agregou a essas notas outros textos escritos entre 1945 e 1963 e publicou em livro, com o título "Morada Paulista"[50]. No segundo capítulo deste livro, "Quadro geral dos Monumentos Paulistas", segundo o autor, fruto de uma palestra transcrita para a publicação, expôs seus métodos de trabalho, suas buscas e hipóteses, seus enfrentamentos conceituais. A função de capítulo, disposto logo no início do livro, é bastante clara: explicar, definir, conceituar um monumento paulista. E para chegar a essa explicação, o autor explicitou suas teses.

> Para o estudo, apreciação e consideração dos monumentos paulistas da história e da arte, não podemos aceitar os critérios e padrões armados para sustentar esquemas de formação histórico-sócio-econômica totalmente diversos daqueles que assistiram ao nosso passado regional e que, além de não conterem nenhuma verdade incontrastavelmente universal, não apresentam valor operativo algum capaz de socorrer a composição de armaduras teóricas úteis ao esforço de nossa valorização histórica e instrumentação cultural. Como povo, como sociedade, como economia, como cultura e, *a fortiori*, como política, ocupamos nesses esquemas aquela posição incômoda e inaceitável de inferioridade subdesenvolvida que rechaça qualquer pretensão de qualidade e de personalidade. Na verdade, tais esquemas representam uma seleção interessada de aspectos da realidade e um grupo de conceitos, tanto uns como outros

[49] Idem, p.48-49.
[50] SAIA, Luiz. *Morada Paulista.* 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

> extraídos da familiaridade com os acontecimentos e sucessos em cuja estrutura a participação das antigas colônias européias é apenas circunstancial.[51]

O período inicial do texto é revelador de um primeiro enfrentamento do autor: a idéia presente e freqüente, numa historiografia tradicional, do subdesenvolvimento cultural, das colônias em relação às metrópoles européias, nos séculos seguintes à época dos descobrimentos. Condena a idéia de inferioridade e submissão irrestrita do mundo colonial, e ao mesmo tempo colocava-se a incumbência de revelar o valor histórico e artístico, de uma cultura construída sob a tutela metropolitana.

> E estão irremediavelmente marcadas pela intenção de valorizar o colonizador pela divisão internacional do trabalho pressuposta nessa tarefa. Numa, se oferece como ponto culminante o herói, o grande gesto, a batalha decisiva; noutra, se aprisiona a visão da atividade criadora ao periodismo duvidoso do clássico, do romântico e do barroco.[52]

Essa tradição historiográfica seria então responsável pelas visões distorcidas tanto do colonizador europeu, mitificado na figura do herói, quanto no enquadramento da história da arte praticada nas colônias às correntes de idéias e movimentos artísticos tipicamente europeus.

> Quando o extraordinário esforço do pensamento contemporâneo, voltado à defesa desses critérios e padrões, é duramente atingido pelas contradições do seu parcialismo interessado e resultantes da sua vinculação aos cânones da lógica clássica, todo o aparente objetivismo dos estudos tradicionais de história e de arte é substituído pela magia intuicionista. Pretende-se, assim, destruir impiedosamente a ação da inteligência em benefício da manutenção intransigente desses esquemas indispensáveis para a conservação de um *status* no qual a divisão internacional do trabalho e a dependência cultural dos povos mestiços são eficientemente preservadas.[53]

Condenava a historiografia corrente, irracional, intuitiva, como um instrumento bastante eficiente de preservação da inferioridade dos "povos mestiços". Rechaçava a continuidade desta tradição, e conclamava aos pesquisadores contemporâneos a buscar novos caminhos, pautados na verdade, na razão, na objetividade científica, como única forma de desmontar este aporte instrumental.

> Assim, despreconceituados em termos de raça, de filosofia, de economia e de política, sem necessidade de grandes heróis, de grandes batalhas decisivas, de grandes gestos, e afinal libertados do periodismo exclusivista, podemos, calma e confiantemente, pesquisar os sucessos e motivos que fizeram desse povo, um povo também capaz de criar, um povo também capaz de pesquisar suas próprias condições de progresso, um povo capaz de escolher e definir aquelas condições limites indispensáveis para a conquista de um melhor nível de humanidade. E também capaz de extrair dessas condições limites um rendimento compatível com suas pretensões de civilização e liberdade.[54]

Progresso, civilização, liberdade – aqui, parece que tudo se amarra em ideais vislumbrados, em intenções, em buscas, somente possíveis quando se atingir o amadurecimento das instituições nacionais, do povo, da sociedade, da cultura. Assumir-se enquanto agente de sua história torna-se essencial para alcançar a liberdade, a simples liberdade de ser.

---

[51] Idem, p.23-24.
[52] Idem, p.24.
[53] Idem, *ibidem*.
[54] Idem, p.24-25.

> Não parece, afinal, tão difícil e impossível abandonar o jugo de esquemas e padrões já obsoletos mesmo na Europa. A verdade é que quando se iniciou a colonização a própria Europa abandonava o mundo da magia e do artesanato, do feudalismo e da escravidão, para voltar seu pensamento e sua ação para a ciência e para a técnica, para o capitalismo e para o colonialismo. A colonização se realizou, pois, de conformidade com as proposições resultantes dessa nova fase de ação e do pensamento e nela se reflete, portanto, uma problemática particularíssima de natureza, com eventualidades que nada contêm de caráter universal definitivo. Agora, exatamente no instante crucial em que a humanidade passa da época da técnica, da ciência tradicional, do capitalismo, do colonialismo e do imperialismo para o mundo da tecnologia, ultrapassando os limites da lógica clássica, o que permite à ciência a pesquisa de novos horizontes, se assiste ao declínio definitivo do colonialismo, se aceita uma revisão substancial do problema da divisão internacional do trabalho e se luta pelo fim próximo do imperialismo, exatamente nesse momento parece legítimo reconhecer que o abandono de esquemas, critérios e padrões já obsoletos e ultrapassados constitui uma preliminar para a análise daqueles fatos ou coisas de que dispomos como patrimônio histórico e artístico.[55]

O tempo urgia. Não seria mais possível permanecer inerte, apegado às visões do passado, já atropeladas pelos novos acontecimentos. Tudo conduzia às mudanças de paradigmas. A história e a arte do Brasil colonial careciam de outro olhar sobre si, emancipador, dignificador. Até aqui, o caráter conclamatório do texto é explícito. O olhar do passado já não basta. Que olhar é este? Aquele da inferioridade e da submissão das colônias às metrópoles, o olhar exclusivista e heróico do europeu. Do mesmo modo que as correntes de pensamento e os movimentos artísticos europeus não conseguem explicar as manifestações artísticas e culturais nas colônias. Há, portanto, peculiaridades próprias às colônias a ponto de diferenciá-las das metrópoles européias, não apenas por sua condição inerente de submissão econômica, política, administrativa, social e cultural, mas por uma condição outra, de outro mundo gerado a partir da mistura, da mestiçagem, de outro meio. Portanto, quais seriam esses novos paradigmas, os novos caminhos necessários a uma interpretação outra, da história e da arte coloniais?

> Dos dois caminhos disponíveis para intentar esta pesquisa, preferimos estabelecer, como hipótese de trabalho, uma procura das teses que caracterizaram a formação paulista, para o que procuramos determinar os sucessivos períodos da colonização na sua expressão regional. Tais divisões dizem respeito exclusivamente a acontecimentos que se verificaram na área do atual Estado de São Paulo. Apesar deste estreito ponto de partida, tal pesquisa pode, eventualmente, alcançar âmbitos mais generosos, nacionais, ou mesmo abordar ou refletir fenômenos de caráter universal.[56]

O primeiro caminho, rechaçado pelo autor era, inegavelmente, aquele que assumia a submissão cultural, que devia tentar olhar para o contexto colonial como um reflexo empobrecido da metrópole. O outro, o enfrentamento, isto é, o regionalismo. Isolar o contexto colonial paulista, compreender a sucessão de fatos especificamente paulistas, as subversões às ordens metropolitanas, o caráter do homem paulista, a sociedade paulista fundada em caracteres étnicos, econômicos e culturais específicos, para explicar, deste modo, objetiva, racional, e cientificamente, as manifestações artísticas tão típicas desta parcela de Brasil chamada São Paulo. Certamente, "tipificação" seria um bom termo a esta ação. Principalmente quando tomamos a historiografia da arquitetura para estudo,

[55] Idem, p.25.
[56] Idem, *ibidem*.

que, veemente e freqüentemente, parte da noção de tipos arquiteturais. Saia criava, portanto, as condições para a construção de uma história da arquitetura paulista autêntica, genuína, descolada dos grandes movimentos artísticos europeus, que segundo ele não se aplicavam ao contexto específico da cultura paulista.

Sobre essas bases, partiu em seguida o autor, para empreender-se numa periodização dos eventos edificados em São Paulo, da qual não expôs claramente suas referências bibliográficas, porém, é certo que conhecesse o trabalho de autores como Richard Morse e Ernani da Silva Bruno, seus amigos diletos, ambos responsáveis pelo desenvolvimento de uma historiografia regional, de São Paulo, um brasilianista e um cronista. Em outro capítulo de Morada Paulista, há uma interessante colocação:

> Na década de 30, os interessados no estudo dos problemas brasileiros eram presas, quando não de um pretenso universalismo palavroso, do saudosismo aristocratizante dos Oliveira Viana e do "nacionalismo" de Ricardo Severo. Dois livros, *Casa Grande e Senzala* e *Raízes do Brasil*, respectivamente de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda, contribuíram demais como tábua de salvação. O demais vai à conta de uma certa sofreguidão com que foram lidos e discutidos. Tal sofreguidão deixou certos vícios: a expressão casa grande, um deles, legítima no Nordeste, nunca fez praça em São Paulo.[57]

Não é possível esquecer o outro autor amigo, Mário de Andrade, na verdade um dos poucos autores citados, assim como seu "Macunaíma", o herói sem caráter, brasileiro que embranquece, que corre o país aprontando peraltices, assumindo em cada paragem, os caracteres do lugar, das regiões, das cidades, do campo, das matas, enfim da diversidade regional do Brasil. Por não ter nenhum caráter, o herói pode ter qualquer um. Mas quais caracteres? Efêmeros, transitórios, descomprometidos, sem raízes profundas, como se as fundações desses caracteres se construíssem sobre a areia. Assim, toda a diversidade quase que se reduz a uma falta de alicerces firmes, a falta de caráter. Num artigo de 1943, sobre o lançamento do livro "Brazil Builds" do arquiteto norte americano Philip Goodwin, disse Mário de Andrade:

> [...] Eu creio que este é um dos gestos de humanidade mais fecundos que os Estados Unidos já praticaram em relação a nós, os brasileiros. Porque ele virá, já veio, regenerar a nossa confiança em nós, e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços que nos prejudica tanto. Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado, diante desse livro que prova possuirmos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo. Essa consciência de nossa normalidade humana só mesmo os estrangeiros podem nos dar. Porque nós, pelo mesmo complexo de inferioridade, ou reagimos caindo num por-que-me-ufanismo idiota, ou num jeca-tatuísmo conformista e apodrecente. [...][58]

Eis a matriz, a consciência de um sentimento de incapacidade criadora, de um povo mestiço, a qual impulsionaria Luiz Saia a combatê-lo. Uma luta emancipadora para as manifestações criativas nitidamente brasileiras, independentes das correntes européias, tipicamente nacionais, e desse modo, diversas entre si, prenhes de peculiaridades, de particularidades, individualidades, diferenças, o caráter regional e, por isso, brasileiro. Tomadas assim, isoladas e circunscritas, estas manifestações tornam-se

[57] Idem, p.63.
[58] ANDRADE, Mário de. Brazil Builds**.** *Arte em Revista*, São Paulo, n°. 4, p.25-26, 1980.

autênticas, passíveis de um olhar obtuso, revelador de seus caracteres essenciais, que devem até ser universalizantes, mas a origem do processo cognitivo está na individualização do objeto. Reconhecer o específico para entender o todo, mesmo que, neste caso, o todo não venha à tona. Fica ainda uma questão: terá o caráter regional o mesmo grau de importância, a mesma finalidade, a mesma raiz para Saia, do que teve para Mário de Andrade? O certo é, que Saia assumia a busca de uma autenticidade do caráter regional como único caminho possível para emancipar o pensamento artístico nacional.

Destarte, a periodização das manifestações artísticas paulistas, traçada por Saia, se fundamentava nos eventos políticos, econômicos, sociais, e nos caracteres geográficos, climáticos, étnicos e culturais específicos da região paulista. O primeiro período, até 1554, seria definido como "um fenômeno de impacto entre a coisa européia e o ambiente americano", marcado pelo germe de uma exploração mercantilista com a introdução da cana-de-açúcar, em São Vicente, e a fundação de São Paulo numa atitude de conquista do planalto guiada por mestiços. O segundo período, de 1554 a 1611, ano do estabelecimento de Santana de Parnaíba e Mogi das Cruzes, teria sido marcado pela mestiçagem, de raças, de costumes, de técnicas, de tudo.

> [...] Sem ouro, sem pau-brasil, fracassada a experiência de produção volumosa de cana-de-açúcar, a sociedade paulista se vê abandonada à própria sorte e disposta a construir seu próprio destino.[59]

Refere-se já a uma sociedade paulista, e diz ainda ser este um momento de "dessacralização da formação regional".

> [...] Uma dessacralização, como se vê, sem o fundo averroísta que marcava as tendências dominantes no Norte da Europa, em luta contra Florença e Roma; mas também sem a coloração fibonacciana e mercantilista que anunciava o nascimento do capitalismo moderno.[60]

Deu como exemplo bastante representativo deste período, o abandono dos muros que cercavam a vila de Piratininga, neste momento já sem função de proteção, mas de imposição de "uma técnica ortodoxa que animava a colonização oficial". O terceiro período (1611-1727) seria caracterizado pela expansão do território paulista.

> [...] Esta escolha de novos pontos focais da vida regional liquida as tentativas de concentrar a vida paulista num estabelecimento urbano (Piratininga) e marca o início da atuação dessa sociedade que se montara segundo moldes estranhos e mesmo contrapostos às teses oficiais de colonização. Essas teses repartiam a influência ibérica entre a saída carismática dos jesuítas e a solução mercantilista do governo metropolitano. Esta fora posta à margem com o malogro da indústria do açúcar; aquela fora extirpada pela adoção de uma fórmula especial de sediação, de substância dessacralizada e pela mestiçagem intensiva. O paulista como que englobou tais teses num único pólo e lhe antepôs um tipo de estrutura demográfica e uma família de soluções político-econômicas que constituía a mais frontal negação ao binário urbano-rural.[61]

[59] SAIA, Luiz. *Morada Paulista.* 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p.26.
[60] Idem, p.28.
[61] Idem, p.29-30.

Ao explicar o chamado "binário urbano-rural", o autor remete-se à situação européia "pós-Renascença", onde a urbanização e a ruralização seriam os dois lados de uma mesma moeda, em estruturas, tanto urbanas quanto rurais, já sedimentadas.

> [...] Se na Europa o quadro geral da ocupação de terra já está esboçado e comprometido, na América está sujeito de um lado às imposituras de ordem erudita, como é o caso da aplicação das *Leyes de lo Reyno de las Índias* na América Espanhola, enquanto que as condições empíricas da colonização podiam, em alguns casos, demonstrar o predomínio de fatores regionais e locais, como é o caso da solução paulista.[62]

Vê-se aqui, mais uma vez, a repetição de uma tradição interpretativa sobre a formação de cidades na América Ibérica, dividida entre a Espanha, que impõe o desenho hipodâmico, regular, o tabuleiro de xadrez, e Portugal, com seu empirismo "natural" que resultou em formas "aleatórias" de cidades, irregulares, não planejadas, acomodadas ao meio e à situação topográfica – versão instituída por Sérgio Buarque de Holanda, em Raízes do Brasil.

Há outra explicação em Saia que merece atenção: a vinculação filosófica dos jesuítas com os utopistas europeus do século XVII, como Campanela e Thomas More, e os preceitos hipodâmicos "revelados pelos dez livros de Vitrúvio". Desse modo, haveria uma filiação clara das *Leyes de las Índias* aos ensinamentos vitruvianos, e sua conseqüente aplicação na América Espanhola, do mesmo modo a sua apropriação pela Companhia de Jesus para a instalação de seus acampamentos na América, corroborados pelos agrupamentos em aldeias jesuíticas implantadas nos arredores da Vila de São Paulo de Piratininga. Haveria também, um descompasso entre as pretensões da Companhia de Jesus, e dos colonos "paulistas". Os primeiros desejando estabelecer-se junto aos incipientes núcleos urbanos, e os segundos, querendo afastá-los, a todo custo, questão resolvida com a doação de sesmarias para os jesuítas em pontos distantes das cidades, concentrando-os em aldeamentos como Carapicuíba, Itaquaquecetuba, São Miguel, entre outros. Todos construídos precariamente a partir de técnicas indígenas, sendo poucos os remanescentes, ao contrário do ocorrido em outras regiões americanas como as missões da Bacia do Prata, da Colômbia e do México. Diferentemente, as residências senhoriais edificadas no mesmo período, em cidades ou em sesmarias, como as casas bandeiristas e algumas residências urbanas, apresentavam uma característica de solidez tanto quanto de erudição compositiva, apresentando caracteres paladianos, ainda existentes em Santana de Parnaíba.

Novamente, a Aldeia de Carapicuíba se fazia modelar. Comparando-se o traçado hipodâmico de uma missão jesuítica argentina com a disposição das edificações do aldeamento de Carapicuíba não via possibilidade de identificar, essencialmente, diferenças radicais: ambos possuíam a Igreja, construção de maior porte que dominava o conjunto, o Colégio dos Jesuítas, ou residência dos padres contígua à igreja, um amplo terreiro, espaço livre cerimonial que organizava o conjunto, e as moradias e edificações de apoio distribuídas ao redor do terreiro. Havia diferenças na escala, nas dimensões das edificações, no porte do núcleo missionário. Radicalmente, o desenho era o mesmo, assim como o isolamento, a distância dos centros urbanos,

[62] Idem, p.30.

que à época, eram já consolidados na região do Prata, e incipientes no planalto paulista.

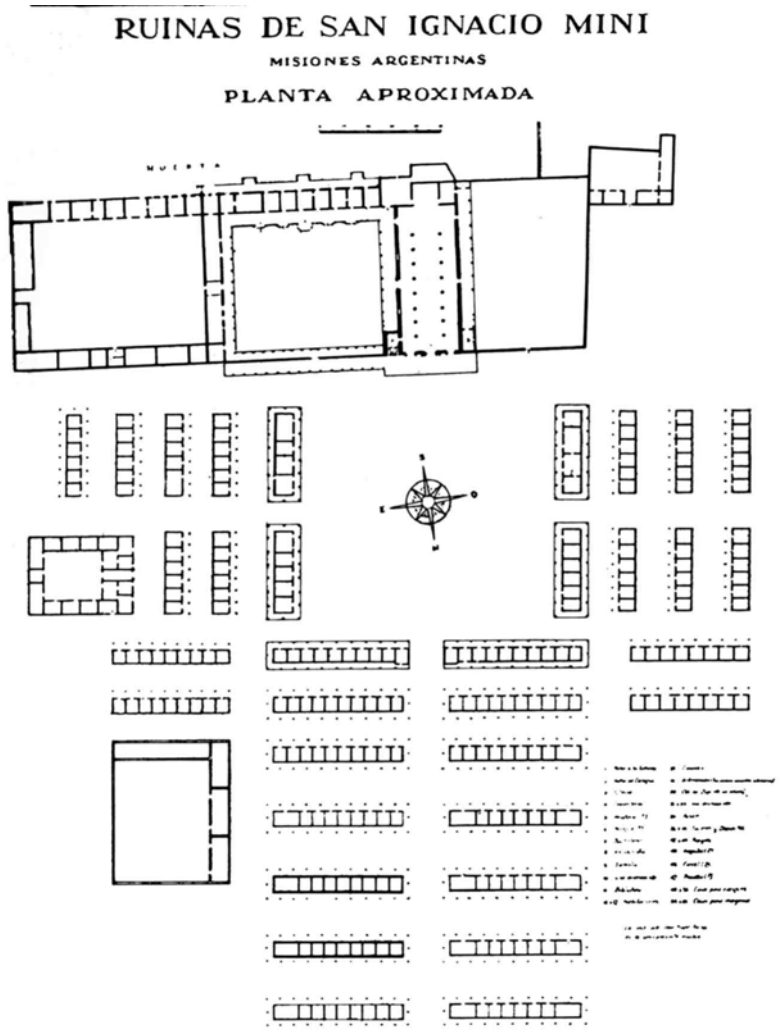



**Figura 385:** Implantação geral das ruínas da Missão Jesuítica de San Ignácio Mini, Argentina. Aqui a manifestação literal dos utopistas do século XVII, segundo Luís Saia. O conjunto de distribuição ortogonal, hipodâmica, é dominado pela Igreja e Colégio dos padres jesuítas, diante de um terreiro, ou pátio, ladeado pelas moradias e instalações de apoio.
Fonte: Revista Arquitectura Panamericana, nº. 001. Santiago de Chile, Federacion Panamericana de Asociaciones de Arquitectos, 1992.



**Figura 386:** Sítio do Padre Inácio, Cotia, SP. Este seria um exemplo de residência da classe dominante paulista do século XVII, com caracteres eruditos, segundo o autor, uma corrupção paladiana.
Fonte: SAIA, Luiz. Compromisso de Brasília. *Revista de História*, São Paulo, nº. 84, 1970.

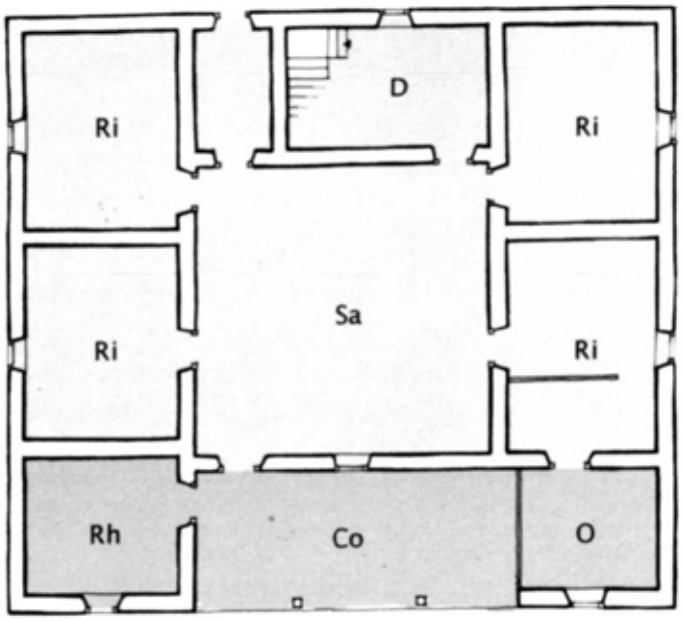



**Figura 387:** Casa do Padre Inácio, planta. Anotado em cinza aparece o setor correspondente às áreas de uso público da casa, em contraposição ao interior, a parte íntima, restrita a família. O setor público é formado por uma varanda ladeada pela dependência de hóspedes, e pelo Oratório, ou Capela, na extremidade oposta.
Fonte: LEMOS, Carlos. *Casa Paulista*. São Paulo, EDUSP, 1999.

As origens paladianas, que podemos dizer clássicas, ou renascentistas, residiam, segundo o autor, na limpeza da concepção, na pureza formal, na simetria especular, mas para por aí. Internamente a distribuição dos espaços, os usos e costumes da vida social e familiar seriam, tipicamente, mestiças, paulistas portanto, resultando um partido arquitetônico extremamente hierarquizado conforme o uso dos espaços, e representativo desta estrutura social, familiar, política e econômica da sociedade bandeirista. Além das construções residenciais das classes dirigentes, teriam sobrevivido alguns exemplares de arquitetura religiosa independentes da Companhia de Jesus, como a Capela do Sítio Santo Antonio e a Igreja de São Miguel.

Na pequena capela do Sítio Santo Antonio, em São Roque/SP, haveria três fatores demonstrativos de sua peculiaridade paulística: o primeiro, a mestiçagem arquitetônica, unindo soluções da Europa medieval, com influências árabes, nos vazamentos da fachada, corroboradas pela estrutura social paulista que exigia maior fluidez e ao mesmo tempo, grande rigidez hierárquica no uso e distribuição das classes sociais no espaço. A missa era para todos, cada qual em seu lugar e a fachada vazada permitia a participação das classes inferiores posicionadas fora da igreja. O segundo, a obviedade de uma arquitetura, plenamente, inserida no seu tempo e no seu *locus*; uma arquitetura que respondia aos condicionantes e características locais. E o terceiro, a generalidade programática e a facilidade construtiva teriam contribuído para consolidar esta tipologia arquitetural, sendo reproduzida com muita propriedade em todo o território paulista ocupado até aquele momento.

O que vemos até aqui, é uma tentativa de caracterizar o objeto especificamente paulista, regional, mesmo que derivado ou influenciado por fatores externos. Isto acontece na interpretação que Saia fez da casa bandeirista, paladiana na aparência, paulista na essência, ou em sua leitura das capelas alpendradas, de composição sóbria, clássica, denotando uma erudição compositiva, mas plenamente adaptada à sociedade brasileira e seus costumes, sua cultura. Disse ainda, em certo momento, que o retábulo

de uma capela existente em Parnaíba, no morro do Ibituruna é o primeiro exemplar de arte religiosa paulista, tipicamente brasileira, em contraposição aos exemplares de arte portuguesa, feitos no Brasil. Enfim, é uma idéia que parte para a identificação das bases de influência, da comparação entre as tipologias correntes e o objeto analisado, objetivando, a partir das variações tipológicas, destacar os elementos específicos, peculiares do lugar onde se insere o objeto. No período seguinte, de 1727 a 1765, com a restauração da Capitania de São Paulo sob as ordens do Morgado de Mateus, observou-se uma fase de estagnação social, econômica, política. A pequena atividade expansionista localizou-se no litoral norte, porém de forma descoordenada e incipiente, não restando coisa de grande valor que merecesse destaque, para Saia, pois já não mais se tratava do "tipo" sistematizado e, plenamente, aceito pela coletividade.

Assim, é possível perceber o forte pendor das concepções positivistas de história, principalmente, daquelas desenvolvidas na *Beaux-Arts* de Paris pelos discípulos de Taine, autor muito citado por Saia, que delegam ao meio, aos caracteres naturais, e à formação étnica de um povo, a constituição dos elementos determinantes de um conjunto de tipologias capazes de definir uma especificidade, nacional, por regional. Assim, a arquitetura feita em São Paulo, pelos portugueses mestiçados, numa terra selvagem e rústica, proporcionam a mutabilidade do tipo, sua originalidade conformada ao *locus*, ao meio onde se manifesta, gerando uma autenticidade que o destaca e o diferencia de suas matrizes, por sua sistematicidade. Um tipo capaz de gerar uma arquitetura, popular, pois se tratam de mestiços, e original, pois completamente adaptada ao meio no qual se insere e o transforma. Uma arquitetura cuja finalidade primeira seria a solução da rusticidade e selvageria do meio, por meio de soluções construtivas, plenas de inventividade e criatividade; uma resposta sincera e verdadeira, simples e autêntica, hábil na superação de seus elementos limitadores.

Uma arquitetura onde se destacava o sistema construtivo desenvolvido, largamente, pelo uso freqüente, utilitário e pragmático, da taipa-de-pilão, pelo qual se ergueram as casas bandeiristas – o modelo, mais consistente, de uma arte autônoma, original e, essencialmente, mestiçada, elemento típico regional, paulista e, portanto, nacional por excelência. Um tipo sistematizado, que comportava variantes e adaptações infinitas aos requisitos específicos do lugar de inserção, contudo, sem perder a sua essencialidade típica. Arquitetura em perfeita harmonia com o seu contexto gerador onde se manifestava, de modo notável, o equilíbrio entre seus elementos componentes – a plasticidade, o sistema construtivo, a tese, o programa, a espacialização, e o partido arquitetônico a medir, equitativamente, suas proporções. A casa-sede das fazendas dos bandeirantes, tornada modelo, não pela forma, mas por suas razões, para a construção da nacionalidade artística de uma arquitetura brasileira. Atitude e comprometimento social a serem seguidos pelos arquitetos brasileiros.

Em seu escritório, Saia desenvolveu vários projetos, alguns construídos, poucos publicados em revistas especializadas. Destes, quatro casas se destacam pela originalidade, pela seriedade e pela distinção ao tipo de modernismo praticado pelos demais arquitetos contemporâneos. Solidez, sinceridade e simplicidade – harmonia compositiva – são os melhores

adjetivos para caracterizar tais obras. As casas foram edificadas, duas na cidade de São Paulo, e as outras duas na cidade litorânea de Itanhaém, quando o arquiteto também trabalhava na restauração do Convento de Nossa Senhora da Conceição, uma de suas obras de restauro mais cuidadosas e menos polêmicas, seguramente o principal monumento da arquitetura colonial em São Paulo, e uma das igrejas mais antigas construídas no Brasil, de 1560.

O olhar atento aos projetos destas casas e, mais precisamente, de suas construções, sendo que as de Itanhaém se encontram intactas ainda hoje, passados cinqüenta anos de uso, é capaz de revelar antes que uma forma arquitetural, ou uma inventividade estética, a racionalidade construtiva – uma relação, simples e coerente, de aplicação dos materiais de construção e do sistema construtivo empregados em sua feitura. Certamente, a mesma busca pela razão presente no *modus operandi* da arquitetura popular, das choças e choupanas, à qual se deparou no interior, perdido, do Brasil, ou das casas bandeiristas – tipos sistematizados; a razão da necessidade, do necessário, da economia de meios; a razão de uma criatividade que se expressa na solução, pura e simples, dos problemas construtivos; a razão da verdade e da sinceridade expressiva da arquitetura de feitura popular.

Há nas casas bandeiristas uma unidade, um sentido de todo que, para Saia, assumiu o verdadeiro caráter de harmonia conceptiva, e sem esquecer que tal unidade pode ter sido, também, uma idealização construída. Todos os seus elementos tinham finalidade e senso, fundamentados no uso e nas relações sociais e econômicas do seu tempo, no seu lugar. Constituíram, idealmente, a concepção arquitetural mais coesa e asseverada, capaz de engendrar a estabilização de um tipo, plenamente, imbricado numa específica configuração social – os paulistas do século XVII. Tal construção historiográfica o conduziu a formular outra construção teórica para fundamentar e balizar as ações do novo arquiteto brasileiro a professar uma arquitetura, puramente, brasileira do século XX. E essa fórmula não se realizava na aplicação formal de elementos tipificáveis, mas simplesmente, no bom senso da racionalidade abrangente, sensível. O mesmo senso utilitarista da arquitetura originada na cultura popular que, para ele e para o mestre dileto, impregnava e identificava, as raízes de brasilidade, plurais, por unidades. Ao arquiteto contemporâneo caberia, nesse curso, o comprometimento com tais raízes e com a sociedade.

Não é difícil imaginar que sua produção profissional tenha se balizado nessas formulações. Este o horizonte mais seguro para se proceder ao entendimento de seus poucos projetos edificados – moradias – como a campear num espelho, as críticas, as teorizações, as idealizações, as contradições, de suas construções. Foram quatro projetos de casas publicados nos periódicos em que transitava, todos edificados durante a década de 1950: uma ampla casa burguesa e outra, pouco menor, ambas na cidade de São Paulo, e mais duas casas de veraneio, construídas em Itanhaém. Todas respondem ao ensejo da sistematização tipológica; conformam a unidade desejada. Basicamente, todas apresentam um mesmo sistema construtivo e comportam variantes do tipo, sem danificá-lo. Todas foram construídas em tijolo maciço de barro, com paredes portantes e lajes de cobertura, compostas por tijolos furados e concreto armado, em único plano inclinado.

A casa do Morumbi, bairro nobre paulistano, era destinada a uma rica família, construída num amplo terreno com desnível acentuado, mas que, segundo o arquiteto, o primeiro projeto havia sido concebido para um terreno plano e, como a solução foi plenamente aceita pelo proprietário, resolveu-se manter a mesma proposta quando se mudou o terreno. Aproveitando o caimento para os fundos do lote, Saia adaptou seu projeto inicial o dispondo sobre uma plataforma de concreto armado e aproveitando sua parte inferior como espaço livre para serviços e lazer. A planta se desenvolve circunscrita a um quadrilátero (característica comum a todos os projetos) onde dispõe as peças de uso social, de serviços e as áreas íntimas da moradia. Amplo, o recorte quase quadrado de espaço permite até a abertura de um pátio interno descoberto, feito jardim, que converge as atenções e as circulações. A laje plana inclinada de cobertura, vazada sobre o pátio, foi impermeabilizada e revestida com lajotas finas de concreto. A alvenaria portante de tijolos de barro foi mantida desnuda, sem reboco de proteção que, segundo ele, é muito menos resistente que o próprio tijolo. As aberturas são amplas e, no pátio interno, há caixilhos estruturais de concreto armado no lugar da parede para permitir a racionalidade estrutural e, ao mesmo tempo, a apreciação da bela paisagem local.

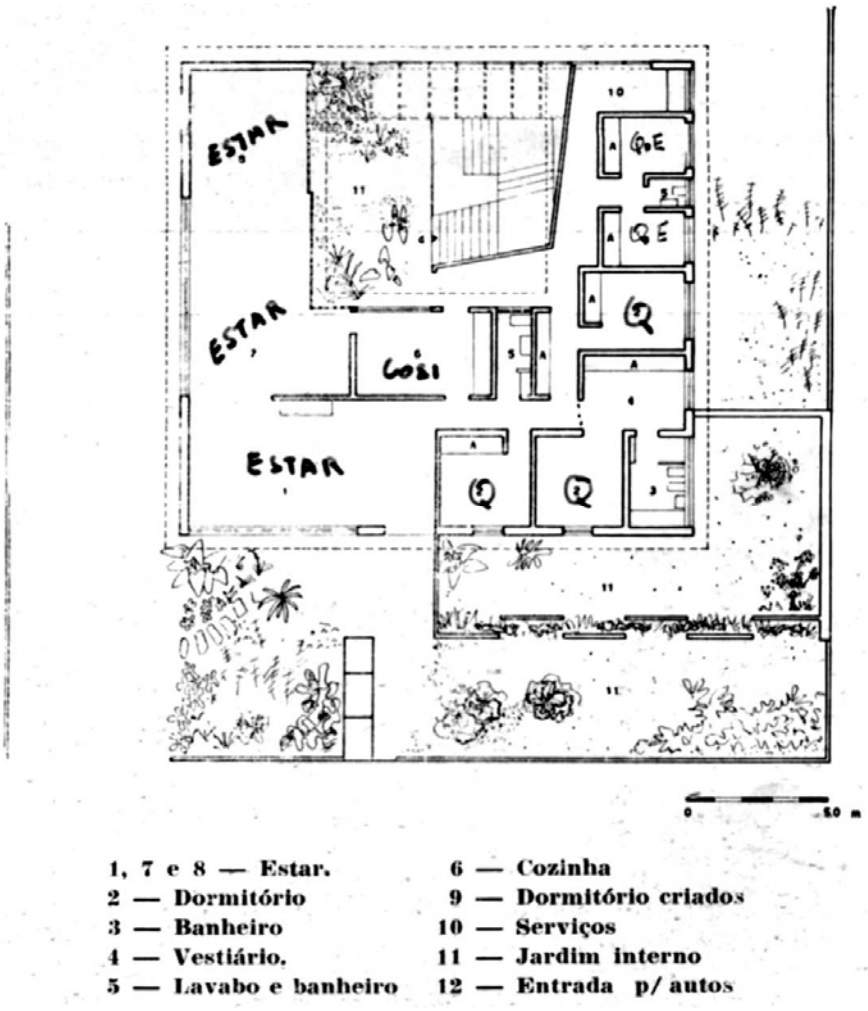



**Figura 388:** casa do Morumbi, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Planta.
Fonte: SAIA, Luiz. Residência no Morumby. *Acrópole*, São Paulo, ano XVIII, nº. 209, 1956, p.176.



**Figura 389:** casa do Morumbi, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Vista da rua.
Fonte: SAIA, Luiz. Residência no Morumby. *Acrópole*, São Paulo, ano XVIII, nº. 209, 1956, p.176.



**Figura 390:** casa do Morumbi, do arquiteto Luiz Saia, 1956. A fachada lateral vazada por ampla abertura.
Fonte: SAIA, Luiz. Residência no Morumby. *Acrópole*, São Paulo, ano XVIII, nº. 209, 1956, p.177.



**Figura 391:** casa do Morumbi, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Vista dos fundos, a plataforma de concreto armado, composta de laje e *pilotis* que sustenta a casa de alvenaria portante de tijolos de barro.
Fonte: SAIA, Luiz. Residência no Morumby. *Acrópole*, São Paulo, ano XVIII, nº. 209, 1956, p.177.

Para melhor compreender a disposição das peças internas e a inserção da moradia no terreno foi elaborado, pelo autor, um modelo virtual. Nele é possível visualizar o suporte da laje plana de cobertura promovido pelas paredes internas e nas áreas mais abertas como na ampla sala de três ambientes, ela se apóia sobre as paredes longitudinais, mantidas a pouca distância umas das outras. Do mesmo modo se percebe a racionalidade do seu caimento regular e direcionado para apenas uma lateral do quadrilátero, onde a disposição de uma ampla calha garante a capitação das águas de chuva evitando seu acúmulo. Por sua vez, a plataforma de concreto proporcionou um plano de sustentação para a casa de tijolos e conferiu uma aparência aproximada à chamada Casa de Vidro, residência da arquiteta e amiga Lina Bo Bardi, construída pouco antes, em 1951. Próximas nas feições, distantes na essência; a casa de Lina primava pelas amplas visuais proporcionadas pelos panos de vidro – casa sem paredes com outra razão estrutural e outro princípio conceptivo. Diferentes, mas dialógicos.

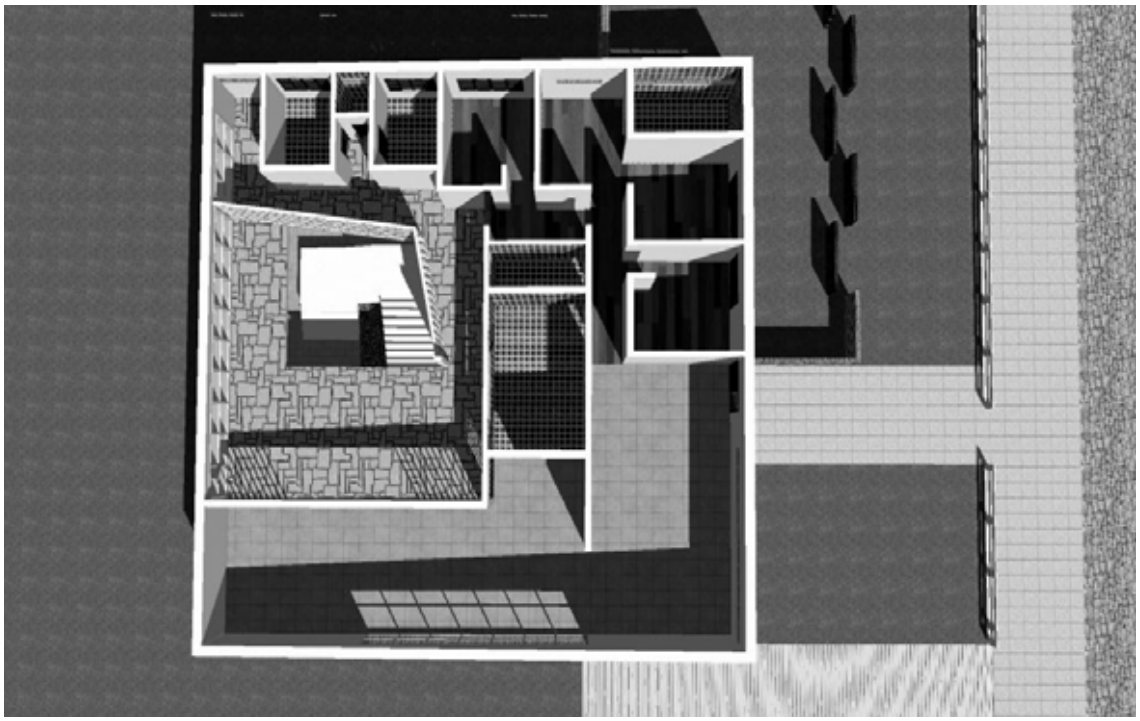


**Figura 392:** casa do Morumbi, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Modelo virtual sem cobertura, planta.
Fonte: acervo do autor, 2006.

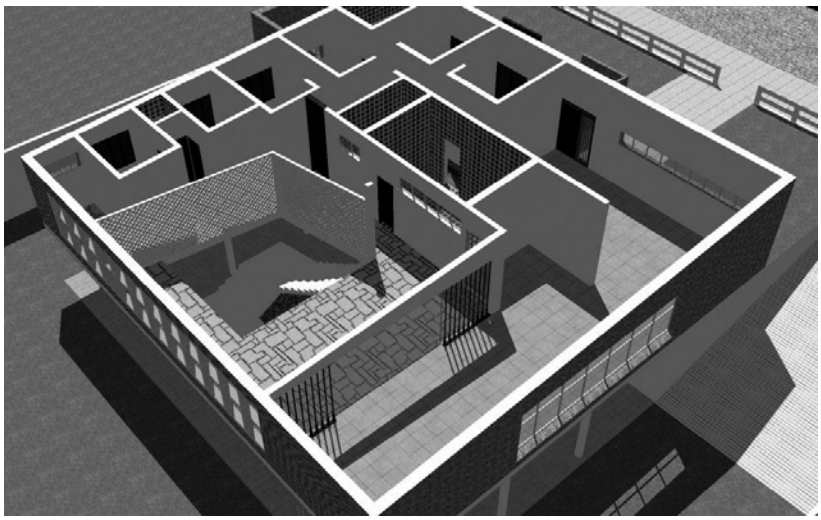


**Figura 393:** casa do Morumbi, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Modelo virtual sem a laje de cobertura. O pátio interno organiza o espaço.
Fonte: acervo do autor, 2006.

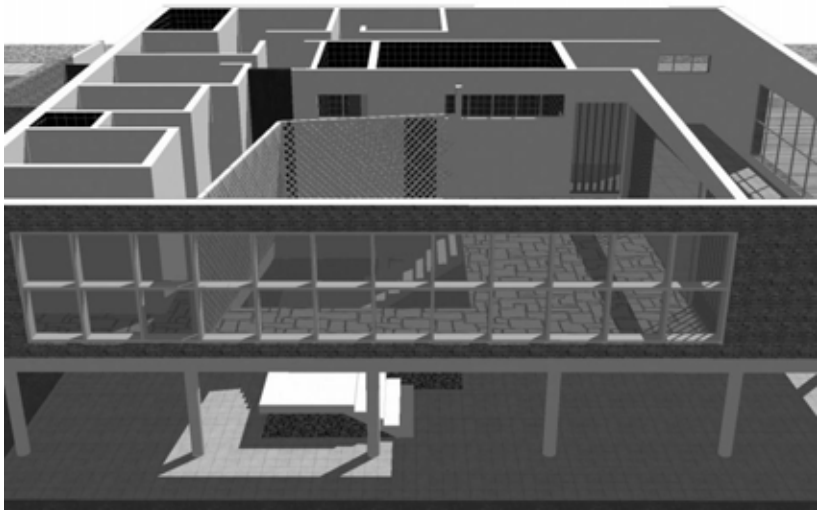


**Figura 394:** casa do Morumbi, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Modelo virtual sem cobertura. Fachada posterior com os elementos de concreto armado.
Fonte: acervo do autor, 2006.

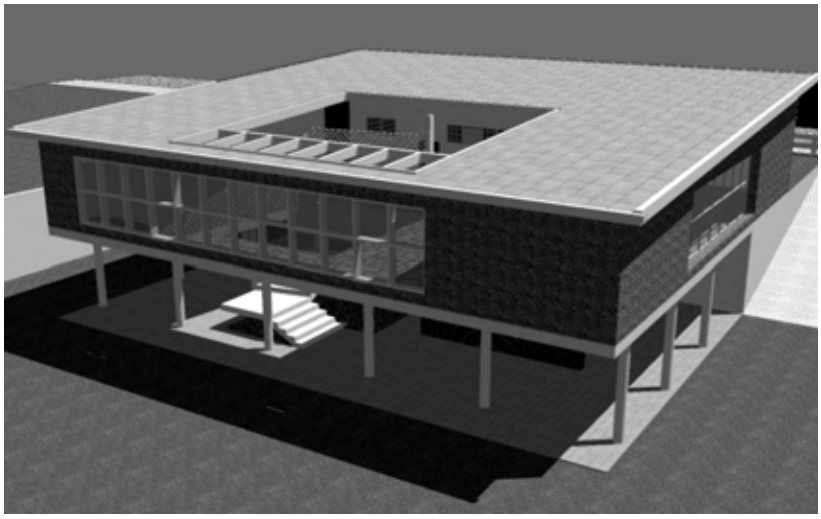


**Figura 395:** casa do Morumbi, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Modelo virtual com a laje de cobertura, vazada sobre o pátio interno livre.
Fonte: acervo do autor, 2006.

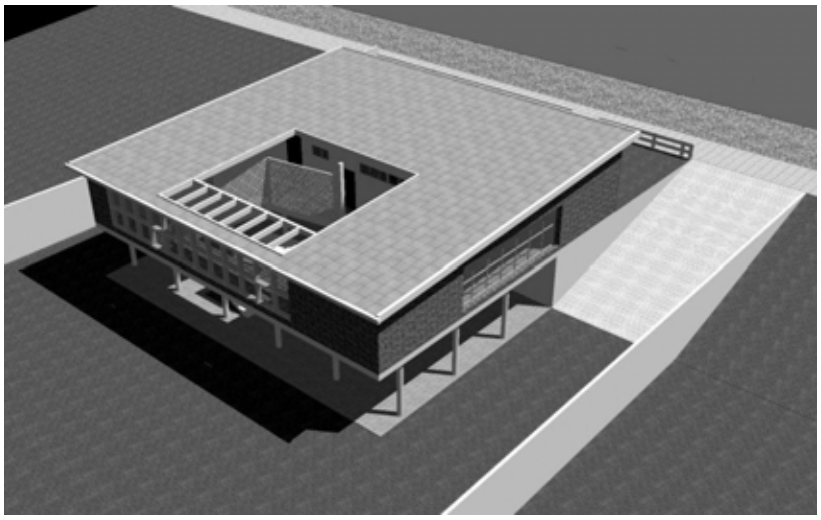


**Figura 396:** casa do Morumbi, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Modelo virtual com a laje de cobertura.
Fonte: acervo do autor, 2006.



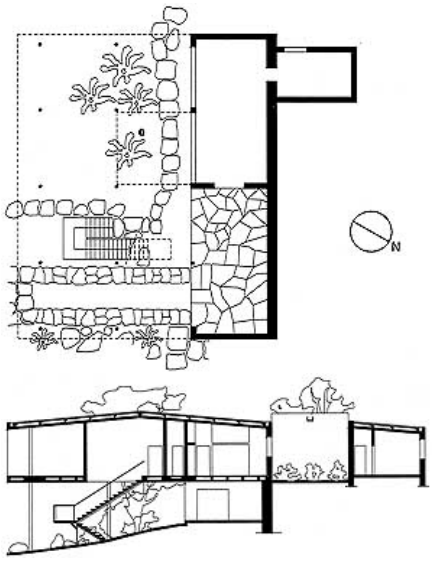
**Figura 397:** casa do Morumbi, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Modelo virtual, fachada frontal.
Fonte: acervo do autor, 2006.



**Figura 398:** casa do Morumbi, do arquiteto Luiz Saia, 1956. O pátio interno e a escada de acesso ao nível inferior.
Fonte: SAIA, Luiz. Residência no Morumby. *Acrópole*, São Paulo, ano XVIII, nº. 209, 1956, p.177.

**Figura 399:** Casa de Vidro, de Lina Bo Bardi, 1951. Vista posterior.
Fonte: disponível em http://lh6.ggpht.com/p.kawano/SOPj65-TrII/AAAAAAAACko/bujswFcA6ZY/casa_de_vidro_01.jpg





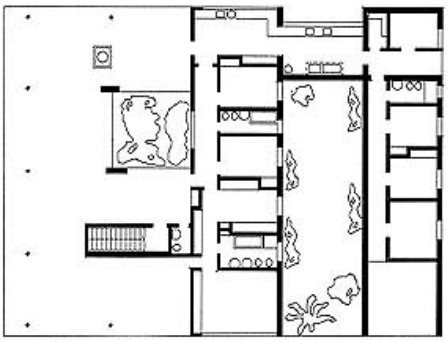


**Figura 400:** Casa de Vidro, de Lina Bo Bardi, 1951. Planta do pavimento inferior, planta do pavimento superior e corte.
Fonte: disponível em http://lh6.ggpht.com/p.kawano/SOPkCiUUMII/AAAAAAAAClQ/DroVMRC1erc/casa_de_vidro_06.jpg

A casa no Alto de Pinheiros, destinada a uma família de classe média apresentava a mesma tipologia. Em lote urbano, menor que o anterior, o arquiteto dispunha as peças internas da moradia dentro de um espaço retangular. Do mesmo modo, esta casa se implantava numa plataforma plana e se construía de alvenaria portante de tijolos de barro, coberta por laje plana inclinada "feita de tijolo furado em grelha de concreto armado", e protegida por telhas onduladas de alumínio. Internamente, um alpendre acolhia, da rua, moradores e visitantes e se abria para uma ampla sala que, por sua vez, também se abria para os jardins localizados na frente e nos fundos da casa; a cozinha central articulava os ambientes e separava as áreas de convívio das áreas íntimas. Firmava o tipo, em suas variantes.

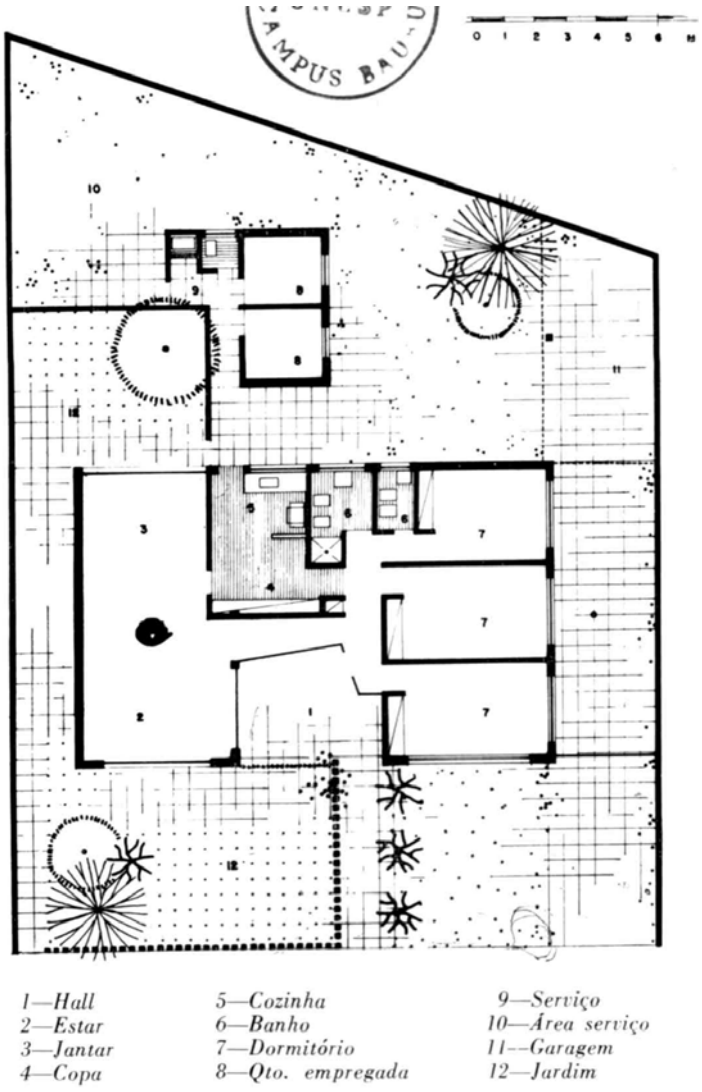
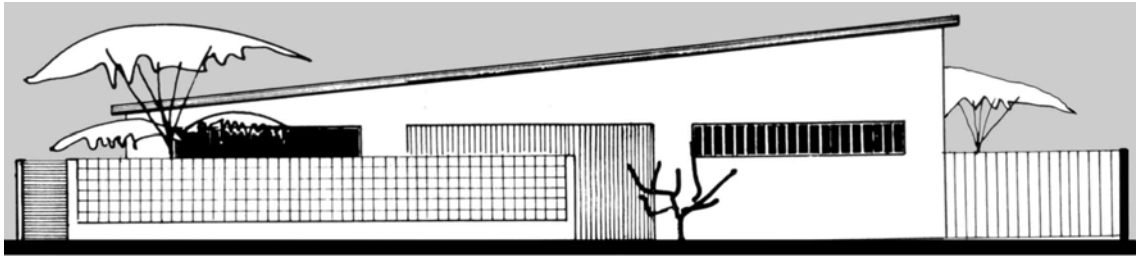



**Figura 401:** casa no Alto de Pinheiros, do arquiteto Luiz Saia, 1957. Planta.
Fonte: SAIA, Luiz. Residência no Alto de Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, ano XIXI, nº. 224, 1957, p.292.

**Figura 402:** casa no Alto de Pinheiros, do arquiteto Luiz Saia, 1957. Fachada principal.
Fonte: SAIA, Luiz. Residência no Alto de Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, ano XIXI, nº. 224, 1957, p.292.



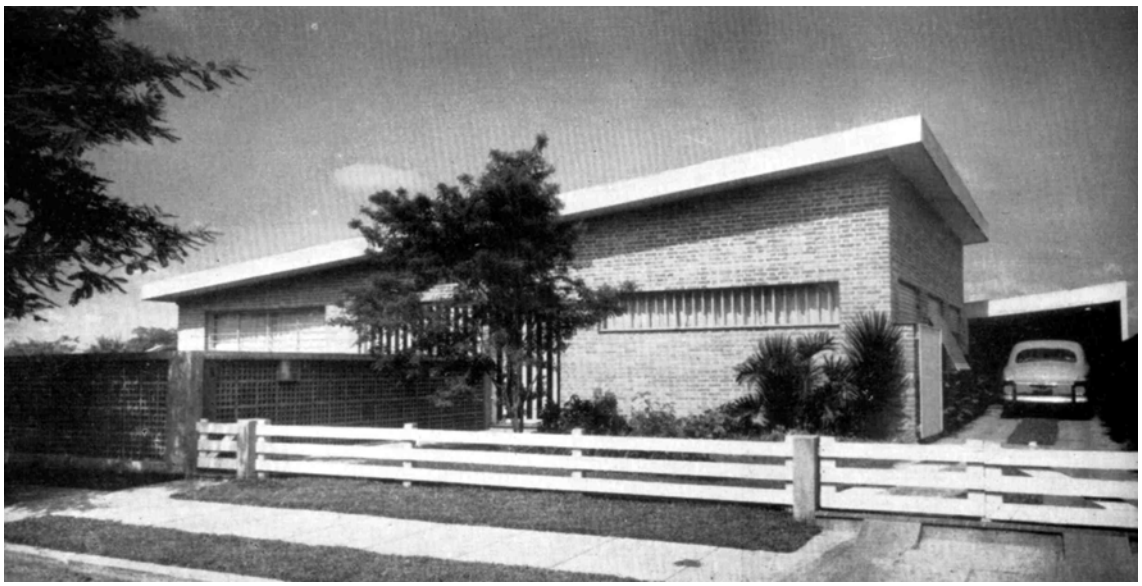


**Figura 403:** casa no Alto de Pinheiros, do arquiteto Luiz Saia, 1957. Vista da rua.
Fonte: SAIA, Luiz. Residência no Alto de Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, ano XIXI, nº. 224, 1957, p.292.



**Figura 404:** casa no Alto de Pinheiros, do arquiteto Luiz Saia, 1957. O alpendre frontal.
Fonte: SAIA, Luiz. Residência no Alto de Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, ano XIXI, nº. 224, 1957, p.292.



**Figura 405:** casa no Alto de Pinheiros, do arquiteto Luiz Saia, 1957. A sala de estar.
Fonte: SAIA, Luiz. Residência no Alto de Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, ano XIXI, nº. 224, 1957, p.292.

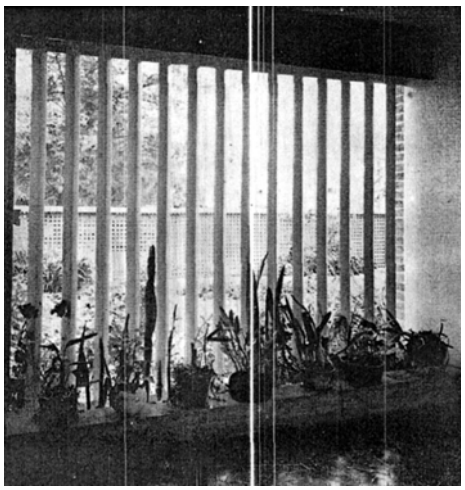


**Figura 406:** casa no Alto de Pinheiros, do arquiteto Luiz Saia, 1957. Gradil de madeira à moda bandeirante, no alpendre.
Fonte: SAIA, Luiz. Residência no Alto de Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, ano XIXI, nº. 224, 1957, p.292.

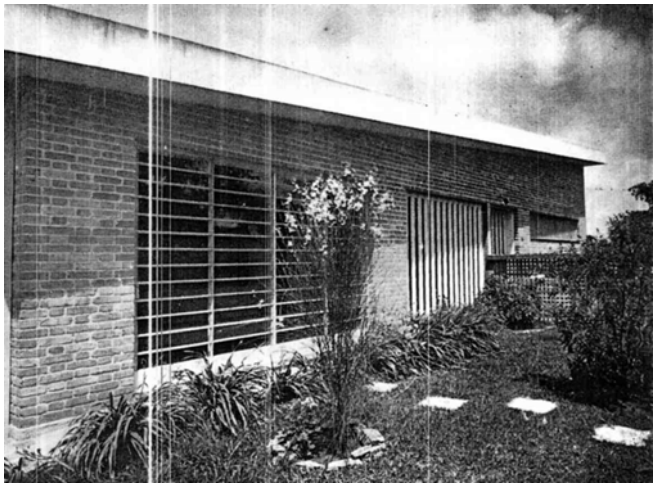


**Figura 407:** casa no Alto de Pinheiros, do arquiteto Luiz Saia, 1957. Jardim frontal.
Fonte: SAIA, Luiz. Residência no Alto de Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, ano XIXI, nº. 224, 1957, p.292.

Nas casas de veraneio de Itanhaém, construídas para dois irmãos e suas famílias, o arquiteto tira partido da paisagem. O terreno se localizava nas

margens da barra do Rio Itanhaém, limitado por uma rua somente para pedestres de onde se descortinava uma bela vista da cidade e do mar. O arquiteto abriu as casas para esta paisagem, dispôs varandas frontais unidas às peças de convivência. Como eram casas para férias, priorizou os espaços internos abertos e separados dos externos por paredes vazadas de elementos de concreto, ou pelo típico gradil de madeira pinçado das casas bandeiristas. O quadrilátero que abrigava as peças internas eram do mesmo sistema construtivo, na mesma tipologia sistematizada pelo uso, cumprindo funções distintas balizadas pelas variantes tipológicas, e confluentes num partido de grande simplicidade e sinceridade. Os tijolos que faziam as paredes não se escondiam, as lajes planas inclinadas que as cobriam se destacavam, as madeiras que estruturavam as varandas se exibiam em sua exigüidade branca, os gradis e vazados que permeavam os interiores com o lugar cumpriam sua função. E para elas, Saia deu nome – *Cosme e Damião*, e assim a explicava:

> A "mais valia" está deformando o cidadão moderno ao fazê-lo perder a noção daqueles atributos que lhe permitiam invenções legítimas e úteis tornando-o, assim, cada vez mais, parecido com galinha leghorn, a qual é incapaz de sobreviver fora do confinado e da ração balanceada. A "mais valia" da galinha leghorn é o ovo; a extrema especialização botadeira fê-la perder as defesas naturais, a ponto de não poder competir, em matéria de autoproteção, com qualquer galinha caipira. O acúmulo de obrigações, horários e compromissos conduzem o cidadão moderno às mais severas restrições mentais. Inclusive ao esquecimento daquelas prerrogativas e faculdades que sempre o distinguiram dos outros animais; especialmente as da imaginação e da sensibilidade. Justamente a imaginação e a sensibilidade são atributos indispensáveis ao exercício de uma atividade peculiarmente humana: dá nome às coisas. Não que dar nome aos objetos e fatos deixasse de constituir uma necessidade, mas é praticada com outras intenções que não aquelas, porventura mais verdadeiras – porque conduzem à identificação coletiva – que o fazem por via da valorização de um predicado, de uma circunstância peculiar, de um significado representativo, ou de uma interpretação poética. Especialmente esta capacidade de descobrir o lado lírico das coisas, esta aptidão de conferir um sentido liberatório mesmo aos incidentes e objetos mais desagradáveis, só o povo e os poetas a conservaram.[63]

Invenções legítimas e úteis, como deveria engendrar a arquitetura contemporânea, fundamentada nas técnicas e nas ciências, por moderna, e arraigada na simples capacidade de interpretação poética do mundo, como os poetas, os artistas e o povo brasileiro, sendo, por isso, nacional. A brasilidade se colocava, então, não como um requisito, uma necessidade existencial para a arquitetura moderna contemporânea, prenhe de todos os avanços tecnológicos e de suas especificidades, mas como uma capacidade, uma possibilidade de identificação, de distinção, frente ao universalismo autoritário – a faculdade que a arquitetura modernista, feita pelos arquitetos nacionais, tinha em ser brasileira, como Cosme e Damião.

[63] SAIA, Luiz. Cosme e Damião. *Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº. 15, jan.-fev. 1956.

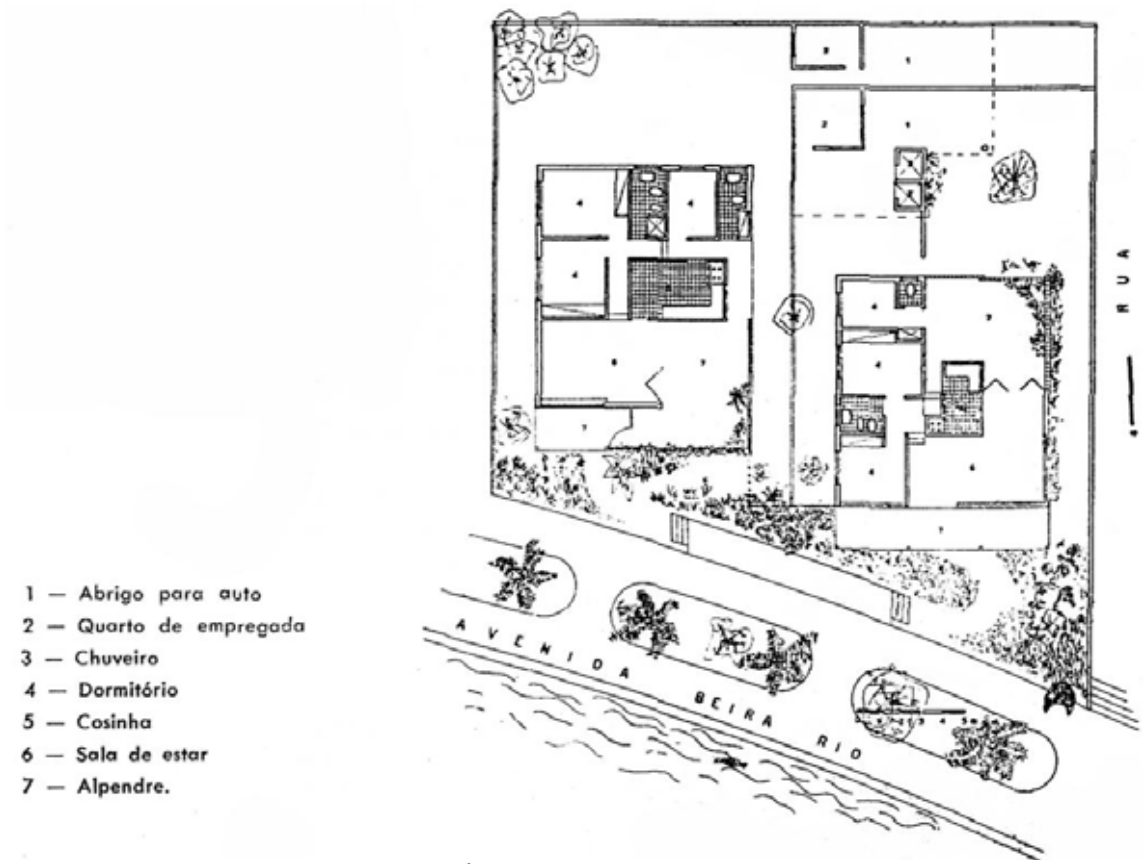



**Figura 408:** casas de veraneio em Itanhaém/SP, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Planta.
Fonte: SAIA, Luiz. Cosme e Damião. *Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº. 15, jan.-fev. 1956.



**Figura 409:** casas de veraneio em Itanhaém/SP, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Fachadas principais.
Fonte: SAIA, Luiz. Cosme e Damião. *Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº. 15, jan.-fev. 1956.

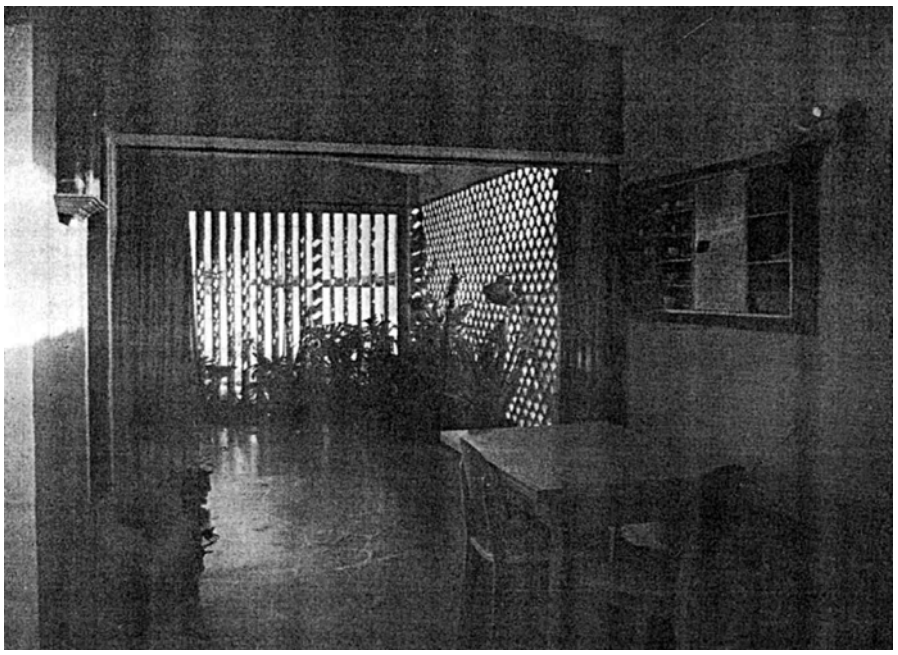


**Figura 410:** casas de veraneio em Itanhaém/SP, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Vista da sala de estar conjugada com varanda posterior.
Fonte: SAIA, Luiz. Cosme e Damião. *Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº. 15, jan.-fev. 1956.



**Figura 411:** casas de veraneio em Itanhaém/SP, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Vista dos elementos vazados de concreto a permear os espaços interno e externo.
Fonte: acervo do autor, 2009.



**Figura 412:** casas de veraneio em Itanhaém/SP, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Vista do acesso frontal. As casas, construídas a mais de cinqüenta anos se encontram intactas até hoje. Sabe-se que uma delas permanece com o antigo dono, mas a outra já teve cinco proprietários diferentes, sem passar por quaisquer reformas.
Fonte: acervo do autor, 2009.



**Figura 413:** casas de veraneio em Itanhaém/SP, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Vista do acesso frontal.
Fonte: acervo do autor, 2009.



**Figura 414:** casas de veraneio em Itanhaém/SP, do arquiteto Luiz Saia, 1956. Vista da fachada principal. Pedra e tijolo.
Fonte: acervo do autor, 2009.

Antes de entender suas casas, e sua obra, como a reprodução de um tipo, em suas variantes, que são, como a reproduzir elementos formais típicos a fim de formar uma linguagem própria do arquiteto, que não são, é preciso compreender o sentido dessa maneira típica de concepção da arquitetura. Ela se fundamentava na construção, asseverada, do conhecimento. De caráter geral, tal conhecimento perpassava os procedimentos inerentes ao *modus operandi* específico e especializado da arquitetura, percorria as lides artísticas e tinha na história seu melhor instrumento de ação. Era por meio dela que transcorria os tempos passados, para concebê-los na atualidade, para lastrear, nas experiências pretéritas e no seu conhecimento, idealizado, as bases teóricas da ação presente e vislumbrar os caminhos futuros.

Uma concepção outra de arquitetura, moderna e brasileira, fundada no exercício reflexivo, na prática historiográfica e na ação comprometida com o seu tempo, social e politicamente. Essa postura que Mário de Andrade tanto negava a si próprio e, por isso, se culpava, se realizava no amigo. E não somente no pupilo mais querido, como não é possível estudar a arquitetura modernista em São Paulo sem perscrutar a presença notória deste intelectual, poeta e artista, nas pessoas que conviveram com ele, nos bares, nos salões, nos meios de comunicação, nos livros, na conversa mais desinteressada, na crítica mais rigorosa. Esta a condição dialógica que inflamou a produção dos artistas e intelectuais paulistas, cuja postura crítica, social e política de Mário de Andrade, se sobreleva.



# Epílogo e Conclusão.

Desde o convite de Lúcio Costa a Le Corbusier, em 1936, para a orientação de uma equipe de arquitetos brasileiros incumbidos de desenvolver o projeto para o novo prédio do MESP, que evidenciou a proximidade dos arquitetos modernistas cariocas às lideranças políticas do país, a constituição de uma idéia de arquitetura nacional foi, gradativamente, desenhada. Costa, como mentor teórico e Niemeyer, como realizador, impuseram uma concepção de arquitetura brasileira que se fundava na tradição construtiva colonial, simples, austera e exuberante, aliada ao meio físico, à paisagem, às riquezas naturais, às curvas das montanhas e à exuberância formal, responsáveis pelo caráter idêntico presente nas obras geniais do arquiteto oficial de Juscelino Kubitschek, após a construção do Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte. A verdadeira arquitetura moderna brasileira, hegemônica e festejada internacionalmente.

Esta arquitetura, cuja trama se estruturava e justificava numa continuidade histórica, do barroco mineiro ao modernismo, promulgada nos inícios da Revista do SPHAN e celebrada como a verdade incondicional a confirmar a primazia desta corrente, nacional e brasileira, no quadro mundial ainda indefinido daquilo que então se denominava *International Style*, perpassou por dois grandes momentos de afirmação internacional. O primeiro, em 1942, quando *The Museum of Modern Art – MoMA*, de Nova York, dentro do conjunto de medidas de aproximação cultural empreendidas pelo governo americano, enviou dois fotógrafos ao Brasil a fim de registrar a arquitetura brasileira, antiga e moderna, para a realização de uma grande exposição. O catálogo desta mostra[1], que percorreu o mundo, foi publicado com textos de Philip L. Goodwin, em edição bilíngüe, cuja versão para o português foi elaborada por Paulo Duarte, que se encontrava exilado em Nova York, e teve grande repercussão internacional.

O segundo foi a publicação de um livro dedicado à arquitetura brasileira, por uma editora americana, escrito pelo arquiteto brasileiro, Henrique E. Mindlin (1911-1971), que mantinha escritórios de arquitetura em São Paulo e no Rio de Janeiro, e compunha o núcleo mais próximo de amigos de Niemeyer e Costa, intitulado "*Modern Architecture in Brazil*", em 1956[2]. O

[1] GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*. New York: MoMA, 1942.
[2] MINDLIN, Henrique E. *Modern architecture in Brazil*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956. No mesmo ano a Editora Colibris publicou, no Brasil, uma versão em francês e outra em inglês. Somente

livro, prefaciado pelo famoso crítico alemão Siegfried Giedion (1888-1968), quem dominara as primeiras exposições internacionais de arquitetura das bienais de São Paulo, se tornou publicação de referência, nos escritórios e nas escolas de arquitetura de todo o mundo. Mindlin recortou, dentre aqueles arquitetos e obras que considerava mais notáveis, e elaborou a apresentação de uma amostragem da nova arquitetura brasileira, munido de muitas imagens, plantas de projetos e *croquis*. O texto de abertura não buscou outra explicação para a proliferação de uma rica manifestação arquitetural no Brasil, senão aquela já fornecida por Costa – a nova arquitetura é uma decorrência da grandeza da arquitetura barroca colonial, sua inventividade e originalidade eram os elementos inspiradores do engenho criativo aos novos arquitetos brasileiros para a constituição de uma arquitetura, independentemente, brasileira.

A nota destoante ficou por conta do arquiteto suíço Max Bill que visitou o Brasil, em 1953, e apavorou as bases da construção muito bem articulada por Costa, de uma arquitetura brasileira. Uma crítica espessa e desabrida enfrentava, como estrangeiro, a armação montada. Só despertou alvoroço, foi desmerecido e relegado ao esquecimento completo da historiografia da arquitetura no Brasil que, infelizmente, carece ainda hoje da mesma severidade do arquiteto suíço, em rever as peças, entremeadas e amarradas, que constituíram a trama dos diversificados projetos de arquitetura modernista, no Brasil.

Entretanto, na mesma época se empreendia ao concurso público para a seleção do melhor plano urbanístico para a construção de Brasília. Vencido por Lúcio Costa e desenhada por Oscar Niemeyer que, inquestionável, já era o arquiteto oficial da cidade, pelas bênçãos de Juscelino. Em quatro anos, uma cidade nascida do nada, foi elevada, no centro do país, despertando o interesse mundial. O discurso hegemônico de Lúcio Costa foi capaz de vencer o concurso de propostas urbanísticas para a nova capital, orquestrado pelo arquiteto oficial, quando se realizou, plenamente, os desígnios do modernismo brasileiro. Saia, partilhando da euforia nacional que dominou os meios intelectuais, nessa época, foi logo tomado de um sentimento de decepção tremenda, diante da desconexão observada, por ele, na cidade nova, entre o povo brasileiro e sua arquitetura. É o que ficou patente quando, em 1965, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), filho de seu amigo e chefe Rodrigo Mello Franco de Andrade, e o também cineasta francês Jean-Claude Bernardet (1936), o procuraram para a realização de um documentário sobre a nova capital[3].

Terminado em 1967, durante a ditadura militar, o documentário foi arquivado. A sanha crítica dos três amigos contra uma cidade reluzente, a realização mais plena do modernismo arquitetural, mundial, feita da mais pura arquitetura brasileira, lírica, não precisava de olhares desiludidos, nem vozes discordantes. Foi vetado. Proibiram sua exibição pública, os empresários que patrocinaram o filme, receosos de ver o nome de suas marcas atrelado à rebeldia. Proibiu o governo militar, e proibiu o autor do plano piloto, irritado com o filme. Poucos o viram. Para Saia, co-autor do

em 2000, apareceu uma versão em português: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora / IPHAN, 2000.

[3] ANDRADE, Joaquim Pedro de. Brasília, contradições de uma nova cidade. In: ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 2006. Audiovisual, 1 DVD.

roteiro, a cidade não representava os anseios mais legítimos da arquitetura brasileira.

> A construção de Brasília decorreu da necessidade de conquistar e desenvolver o interior do país, e representa um salto sobre o seu processo natural de desenvolvimento sócio-econômico. A nova capital foi imaginada pelos políticos brasileiros há mais de um século, não apenas como a sede de um governo que se manteria distante da pressão popular, mas como centro de integração nacional e centro viário da América do Sul. Brasília foi a grande oportunidade que se abriu à arquitetura brasileira: uma cidade inteira a ser feita desde o começo, dentro da mais moderna técnica urbanística e com total liberdade imaginativa. Ao expelir de seu seio os homens humildes que a construíram e os que a ela ainda hoje acorrem, Brasília encarna o conflito básico da arte brasileira, fora do alcance da maioria do povo. O plano dos arquitetos propôs uma cidade justa, sem discriminações sociais, mas, à medida que o plano se tornava realidade, os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas em que se procurava conter. Na verdade, são problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras, que nesta, generosamente concebida, se revelam com insuportável clareza. É preciso mudar essa realidade, para que no rosto do povo se descubra o quanto uma cidade pode ser bela.[4]

A crítica respeitosa e, levemente irônica, cobrava a validade popular, sua presença no "seio" da cidade nova, condição dorsal para quem o sentido de nacionalidade sempre se fez parceira do povo – nacional e popular. Mas, ao mesmo tempo, se tornava evidente aos seus olhares perspicazes que o conteúdo popular de uma arquitetura brasileira não se encontrava em suas formas, na exuberância, na sinuosidade, no lirismo, não era condição plástica. Para Luiz Saia, se revelava para si a condição ideológica da arquitetura, ou melhor dizendo, sua construção intelectual prenhe de uma função específica, na qual a arquitetura é um resultado, não um fim. A forma seria o resultado de um processo, assim, pouco importa a forma em si, mas a qualidade do processo desenvolvido que a resultou. O artista brasileiro a professar uma arte brasileira expressa sua dignidade não na forma que produziu, mas no processo que levou a ela, nas concepções teóricas e no comprometimento social e individual, na história de vida, na condução moral e ética de suas ações artísticas. Diferença preponderante.

Desse modo, se percebe que a construção de Brasília, antes de representar a realização de um projeto democrático para a concretização de uma cidade nova, brasileira por excelência, habitada e usufruída pelo povo brasileiro, algo muito mais próximo das concepções dialógicas e socialmente includentes de Mário de Andrade, se notabilizava pelo autoritarismo, antes mesmo da implantação, de fato, da nova ditadura militar, de uma cidade desenhada por um único arquiteto, a professar um único pensamento, enquanto a festejada "arquitetura brasileira" se promovia na pluralidade sufocada, em ebulição constante, até o momento em que a derradeira forma de sustentar a tampa da panela ebulidente, era pressioná-la, a fim de evitar o derramamento, inevitável, do líquido fervente da arquitetura nacional. Diferenças submissas, mas aceitas, coletivamente, pela euforia do reconhecimento internacional.

Luiz Saia, neste contexto, resignou-se a denunciar as incongruências de um projeto naufragado, mas tão desejado, ansiosamente, por todos aqueles que ainda criam na concorrência de uma arquitetura nacional, comprometida, social e politicamente, com o povo que a validava e a

[4] Idem.

sustentava. Mas havia diferenças latentes, subjacentes, que aos poucos foram se revelando. E, talvez, novamente da música possa ser tirado outro bom exemplo, na figura do compositor Mozart Camargo Guarnieri, mais um dos pupilos de Mário de Andrade, artista combativo por uma música brasileira. Num depoimento de 1956, dizia:

> O compositor, antes de ser um indivíduo, é um ser social condicionado a fatores de tempo, de raça, de meio. Eliminar, por esnobismo ou por mera atitude intelectual, esses fatores, introduzindo em sua obra estímulos alienígenas dos quais o compositor não participou como ser humano, é produzir obra híbrida, artificial.[5]

Há, evidentemente, na afirmação acima, um estreito vínculo com as formulações positivistas do homem como fruto do meio, da raça e seu tempo e, principalmente, as radicadas nas formulações tainianas sobre os processos de concepção da arte e do artista que perpassam por boa parte dos artistas e intelectuais brasileiros. Por outro lado, é necessário contextualizá-la na circunstância motivadora, para uma compreensão mais clara. Os "estímulos alienígenas", aventados por Guarnieri, se referem a alguns compositores e professores estrangeiros radicados no Brasil, devido aos percalços da guerra, na Europa, representados principalmente, na figura do compositor alemão, Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), que nessa época, arregimentara um bom número de novos músicos e compositores brasileiros, doutrinando-os pelo método dodecafônico de composição musical, o qual era entendido por Guarnieri como aplicação de fórmulas matemáticas, estranhas às formas brasileiras, responsáveis pela produção de obras musicais frias, objetivas e estéreis, em nada condizentes com o colorido e o calor do "espírito" brasileiro. Dizia, então, uma música esnobe e intelectual, incapaz de contribuir com a formação e a consolidação de uma cultura nacional. É, justamente, nesta formulação onde se manifesta, de modo mais nítido e evidente, a presença das concepções de cultura do seu mestre, Mário de Andrade.

> Sou e quero ser um compositor nacional do meu país. Se cada ser humano tem uma responsabilidade sobre a terra, a do músico será, certamente, a de contribuir, na medida de sua capacidade, para o enriquecimento da música universal, entendida esta como a soma das diversas músicas nacionais. No caso de países jovens como o Brasil, essa responsabilidade aumenta, porque não se trata apenas de enriquecer o acervo universal da música, senão de afirmar a música nacional brasileira. Para ter direito à universalização, como o tiveram no passado a música italiana, alemã ou francesa, a música brasileira terá, antes de tudo, de existir como entidade autônoma. Creio que o nacionalismo assim compreendido é o único credo que, evitando os desajustamentos tão comuns que se observam em compositores que abraçam outras escolas estéticas, torna o compositor adequado e coerente com o seu futuro, de vez que, como dizem os sociólogos, o homem é, ao mesmo tempo, herdeiro, portador e transmissor de cultura.[6]

Guarnieri distinguiu, ainda, as possibilidades de criação de uma música "nacional" brasileira em relação aos comprometimentos formais da música "nacionalista". Um bom exemplo dessa diferença era expresso, tanto para o compositor como para Mário de Andrade, na comparação entre sua música com a de Villa-Lobos. A raiz distintiva residia no uso e apropriação dos

[5] GUARNIERI, Mozart Camargo. Depoimento. Inquérito aos compositores brasileiros. *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, ano IX, 2ª série, nº. 96, mar. 1959. In, SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001, p.15.
[6] Idem, *ibidem*.

ritmos e temas folclóricos brasileiros: enquanto Villa-Lobos se utilizava, literalmente, dos temas, melodias e ritmos, pouco alterando suas linhas estruturais, Guarnieri compreendia, e se apropriava em seu processo compositivo , da essência dessa estrutura, de sua gênese constitutiva. De forma bastante sucinta é possível conjecturar que um reproduzia os temas folclóricos, outro os interpretava. Desse modo, um fazia música nacionalista, buscando se destacar pelo exotismo e pictorismo, no panorama internacional; o outro vislumbrou na riqueza folclórica musical do Brasil, as possibilidades de fazer música nacional, de caráter universal, compondo a partir de sua essencialidade: som e ritmo. Logicamente, não é cabível uma comparação na tentativa reducionista de estabelecer uma hierarquia entre eles – não há um melhor. Há, efetivamente, muitas diferenças, de tempo e de concepções que se enfatizam na pluralidade.

O mesmo, talvez, possa ser dito se comparados os projetos de Lúcio Costa e Niemeyer de um lado e, do outro, Mário de Andrade e Luiz Saia. E a similaridade não é dúbia. A forma se fez o elemento marcante da construção intelectual do projeto de Costa, pelas mãos de Niemeyer e, por outras vias, o processo de elaboração plástica consistia o fator nodal no constructo de Luiz Saia, acrescido do concerto social postulado por Mário de Andrade. No entanto, já na década de 1970, Saia chegava ao alto da vida e fazia uma avaliação, com fito de balanço geral, da atuação do SPHAN, na comemoração dos seus trinta e cinco anos. Era também um balanço de vida, um balanço de sua atuação profissional, um balanço da arquitetura brasileira e da constatação da importância da história nessa construção.

> Uma das tarefas centrais da arquitetura moderna – e talvez do próprio homem moderno – é encontrar os termos de convivência da herança positiva do passado com as pretensões e falsos valores impostos à dignidade humana pelas experiências negativas desse mesmo passado.[7]

Tirar as lições da experiência do passado se constituía, para ele, a função primeira dos estudos históricos e da ação restauradora sobre o patrimônio edificado. Mas chamava a atenção sobre uma "condição de especialista do arquiteto restaurador" e, principalmente, do risco desse especialista se tornar um mero executor de tarefas, devido à falta de uma formação abrangente do profissional da arquitetura. Talvez motivado pelas solicitações contemporâneas, insistentes, quanto a especializações profissionais, em todos os setores, bastante incisivas na época, Saia clamava pela generalidade e amplitude da formação do arquiteto, como forma de garantir sua integridade de ação – reflexiva e técnica – único modo de empreender um trabalho de preservação do patrimônio, seguro e perene, como forma de engendrar, com ele, o conhecimento sobre o passado para a fundamentação dos projetos no seu tempo.

> A modernidade – instrumentos, materiais, processos e soluções – constituem meios operativos de proteção, preservação e consolidação dos monumentos, quer na sua compleição individual, quer nos arranjos que lhe permitam sobrevivência e uso adequados na vida moderna.[8]

As observações de Luiz Saia, no início de sua avaliação, não apenas são pertinentes, como fundamentais para a compreensão de seu entendimento

[7] SAIA, Luiz. Até os 35 anos, a Fase Heróica. *CJ Arquitetura*, Rio de Janeiro, ano V, nº. 17, 1977, p.16.
[8] Idem, *ibidem*.

sobre o papel da arquitetura e dos arquitetos "modernos", para a instituição de uma noção clara de passado, distinta do presente, mas fundamental para a construção de um futuro, sólido e premente. Ora, se o papel central da arquitetura moderna (e do "homem moderno") foi a construção de uma consciência de passado, distinta e segura, porque científica, no presente, este mesmo passado, claramente delineado em suas qualidades e defeitos, nos caminhos e descaminhos, deveria se constituir no lastro, tácito, do devir arquitetural e artístico, do próprio modernismo.

Ainda quando se refere, no texto, à existência de uma "proto-história" do SPHAN, representada por figuras exponenciais da intelectualidade brasileira como: Melo Viana, Paulo Duarte, Gustavo Barroso, Wasth Rodrigues, José Marianno Filho, Ricardo Severo e Victor Dubugras, "românticos e diletantes" que promoveram um conhecimento superficial do passado, mais interessados em sua apropriação, enquanto modelo a ser reproduzido, que em seu estudo aprofundado, é possível entender que se referia, efetivamente, a uma relação, quase promíscua, entre o passado e o presente. Uma relação simbiótica, contudo, contraproducente onde as manifestações artísticas do passado se misturavam, modelarmente, às manifestações correntes, sendo imitadas, copiadas, manipuladas, transformadas e até deturpadas, desrespeitando o próprio passado artístico.

Nesse sentido, é também possível inferir, de suas observações, algo mais arrazoado: se o modernismo, enquanto manifestação artística, se fundava quando se estabelecia o distanciamento limítrofe entre o passado e o presente, apoiados nas relações entre os avanços tecnológicos e científicos e as novas possibilidades da ação humana, ele instituía o limite como sua própria condição de existência – o "homem moderno" era o homem novo, renovado pela consciência efetiva do passado. Um passado que deveria se constituir em lastro, firme, do futuro, pois plenamente distinto, do presente. Um passado que deveria ser instituído, conhecido (cientificamente), protegido, preservado, conservado, restaurado, construído, como fundamento inerente, do futuro pretendido. Consciência histórica. Esta a função, heróica, do SPHAN no Brasil, para a arquitetura brasileira – a construção da idéia de tradição e contemporaneidade.

> A visão romântica que pesquisava formas tradicionais para repeti-las em contrafações inaceitáveis, mesmo quando excelentemente estudadas como no caso de Victor Dubugras, se substituiu um esforço de análise mais científica, inteiramente destituída de manias imitatórias, e orientado no sentido de uma seleção rigorosa do patrimônio de cultura material que acompanhara a formação nacional.[9]

O modernismo na arquitetura se efetivava com a invenção da História que, definitivamente, impôs o limite, dilacerante, entre o passado e o presente. Construção fundamental a lastrear a própria instrumentalização, científica, da história para o fomento do processo de concepção projetual – conhecer, cientificamente, o passado, era, para ele, agir sobre o presente, projetá-lo. E tal constructo só foi possível de se estabelecer, quando se deparou com as diferenças intrínsecas, entre as situações e os agentes, das duas principais cidades brasileiras, na época. Havia uma diferença candente entre os processos de formação e consolidação da arquitetura modernista, entre o Rio de Janeiro e São Paulo: a tonalidade crítica. No Rio, a presença

[9] Idem, p.17.

ostensiva de Lúcio Costa e dos intelectuais mineiros e, principalmente, o seu vínculo inefável com os governos Vargas, prontamente autoritários, desencadeou quase que um processo homogêneo, e hegemônico, de estabelecimento das concepções teóricas e estéticas da arquitetura modernista – a aplicação dos cinco pontos corbusianos aliados ao sabor da tradição construtiva colonial, colorindo a fria arquitetura moderna de sedimentação européia – o Aleijadinho legara a brasilidade e inventividade formal para a arquitetura exuberante de Oscar Niemeyer. Praticamente, o único intelectual desse processo, no campo da arquitetura foi Lúcio Costa, assessorado a distância por Paulo Ferreira Santos.

Em São Paulo as presenças marcantes de Warchavchik, Rino Levi e Flávio de Carvalho foram heterogêneas e parceiras dos demais campos artísticos e intelectuais que se desenvolviam desde a década de 1920. A criação da Universidade de São Paulo, o Departamento de Cultura e Recreação da prefeitura, a Missão de Pesquisas Folclóricas, os estrangeiros arquitetos, professores e artistas e, notadamente, as relações pessoais, intelectuais e profissionais estabelecidas em fóruns abertos de públicos debates – a imprensa, sobretudo, deram uma tonalidade crítica e reflexiva, necessariamente multidisciplinar e notoriamente heterogênea para o desencadeamento de inúmeras concepções, teóricas e estéticas, da arquitetura modernista no Brasil.

Idéias inconcebíveis, generalizada ou homogeneamente. Idéias marcantes sem a necessidade de imposições ou da definição de lideranças. Idéias partilhadas, debatidas, parceiras, mas autônomas, sem é claro, excluir algum conjunto de características comuns cuja tônica não se evidenciava por postulados ou formas exemplares, ou arquiteturas exemplares. Conjunto cuja existência dependia da reflexão, do debate e do respeito, algumas vezes apoucado, sempre suplantado pelo clamor econômico, mas capaz de presidir as relações a ponto de possibilitar a constituição de uma entidade de classe forte como foi o IAB-SP, até a década de 1960. Meio propício ao florescimento de diversas ações arquiteturais, posturas fortes e marcantes, arquiteturas capazes de impactar o cosmopolitismo, diversificado, atomizado e autofágico da paulicéia industrial, fremente, e até desvairada.

Daí a dificuldade em se estabelecer vínculos hierárquicos, filiações, influências gerais e hegemônicas no estudo do fenômeno estético, social e político da arquitetura modernista em São Paulo, sem o recurso às individualidades, às concepções próprias e acentuadas na paisagem intelectual urbana. Daí a impossibilidade de se explicar a formação de uma "Escola Paulista" do modernismo arquitetural, como querem muitos historiadores arquitetos, pois que, simplesmente, ela não existiu.



# Referências bibliográficas


ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.

AMARAL, Adriana Facina Gurgel do. Uma enciclopédia à brasileira: o projeto ilustrado de Mário de Andrade. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.13, n.24, 1999. Disponível em http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2106/1245

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. O nariz torcido de Lúcio Costa. *Sinopses*, São Paulo, nº.19, 1992.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. Brasília, contradições de uma nova cidade. In: ANDRADE, Joaquim Pedro de. Macunaíma. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 2006. Audiovisual, 1 DVD.

ANDRADE, Mário de. Exposição duma casa modernista (considerações). *Diário Nacional*, São Paulo, 05 abr. 1930.

_____. A capela de Santo Antonio. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.1, p.123, 1937.

_____. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

_____. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Publicações SPHAN nº14. Rio de Janeiro: SPHAN, 1945.

_____. Crônicas de Malazarte – VII. América Brasileira, Rio de Janeiro, abril de 1924. In BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*. São Paulo: IEB, 1971.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

_____. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.

_____. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. Brazil Builds**.** *Arte em Revista*, São Paulo, n°. 4, p.25-26, 1980.

_____. *Cartas a Murilo Miranda, 1934/1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945).* Brasília: SPHAN / Fundação Pró-Memória, 1981.

_____. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

_____. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC-SP, 2006.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Agir Editora, 2008.

ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Oswald de. A Casa Modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações. *Diário da Noite*, São Paulo, julho de 1930. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/documento/arquitetos/oswald01.asp. Acesso em: 17/07/2006

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. O caso da Escola de Belas Artes. *O Jornal*, 1931. In XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini / ABEA / Fundação Vilanova Artigas, 1987.

ARBOUSSE-BASTIDE, Paul. *O Brasil, os índios e, finalmente, a USP*. [fev, 1978]. Entrevistador: J. B. Natali. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 fev 1978.

ATWOOD, Sara E.. *"A cowslip from an oxlip and a blackthorn from a white": Ruskin's educational philosophy and Fors Clavigera*. Tese (Ph.D.). New York: City University of New York, 2006.

AZEVEDO, Fernando de (org.). *As Ciências Sociais no Brasil*. Vol.I. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

AZEVEDO, J. E. (org.) *Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935-1938*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olimpio, 1956.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. Uma Idéia de Metrópole no Século XIX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.18, n.35, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100007&lng=en&nrm=iso.

BALDUS, Herbert. Conceito moderno de etnologia. *Revista do arquivo Municipal*, São Paulo, Vol.XVIII, Nov./dez. 1935.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BARATA, Mário. *Escola Politécnica do Largo de São Francisco. Berço da engenharia brasileira*. Rio de Janeiro: Associação dos Antigos Alunos da Politécnica / Clube de Engenharia, 1973.

BARDET, Gaston. *Problèmes d'urbanisme*. Paris: Dunod, 1941.

_____. *L'Urbanisme*. Paris: P.U.F., 1945.

BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo: [s.n.], 1957.

BATISTA, Antonio José de Sena. *Os irmãos Roberto: por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade*. Dissertação (Mestrado em História), Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2006.

BATISTA, Marta Rossetti (org.). *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*. São Paulo: EDUSP, 2004.

BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*. São Paulo: IEB, 1971.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BILL, Max. Beleza provinda da função e beleza como função. *Revista Habitat*, São Paulo, nº. 2, jan.-mar. 1951.

_____. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. *Revista Habitat*, São Paulo, nº. 14, jan.-fev. 1954.

BOESIGER, W.; GIRSBERGER, H. *Le Corbusier: 1910-65*. Barcelona : Gustavo Gili, 1971.

BOSI, Alfredo. O modernismo de Mário de Andrade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, sábado, 8 fev. 1992. Disponível em: almanaque.folha.uol.com.br/bosi3.htm.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRUNO, Ernani da Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. Vol. III. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

_____. *Almanaque de memórias: reminiscências, depoimentos, reflexões.* São Paulo: HUCITEC, 1986.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário biográfico de música erudita brasileira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CARDIM FILHO, Carlos Alberto Gomes. Arquitetura e tradição. *Acrópole*, São Paulo, ano V, nº.50, jun. 1942.

CARLINI, Álvaro L. R. S.. *Cantem lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

_____. *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo – 1938. Diário e correspondências à família.* Tese (Doutorado em História), São Paulo: FFLCH-USP, 2000.

CARRILHO, Marcos José. Brazil Builds: 55 anos da exposição. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, nº77, abr. 1998.

_____. *Lúcio Costa, patrimônio histórico e arquitetura moderna*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2002.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CENDRARS, Blaise. *Etc..., Etc... (um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CHAUÍ, Marilena; FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

CHOISY, Auguste. *Historia de la arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1951.

CLEGG, Elizabeth. *Art, Design & Architecture in Central Europe, 1890-1920*. Yale: Yale University Press / Pelican, 2006.

CLOQUET, Louis. *Traité d'architecture, elements de l'architecture, types d'édifices, esthetique, composition et pratique de l'architecture*. 5 vol. Paris : Baudry, 1898.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Questões de base e situação: arquitetura moderna e edifícios de escritórios, Rio de Janeiro, 1936-45. *Arquitextos*, São Paulo, 07.078, Vitruvius, nov 2006. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.078/293

IV CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS, 1954, São Paulo, *Anais*. São Paulo: IAB, 1954.

CORREA, Paulo Roberto; PISANI, Maria Augusta Justi. A Estação de Mayrink do arquiteto Victor Dubugras: resgate de um patrimônio arquitetônico. *Arquitextos*, Campinas, n.109, jun de 2009. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq109/arq109_01.asp.

COSTA, Lúcio. Documentação necessária. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.1, pp.36-37, 1937.

_____. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

CUSTÓDIO, Luiz Antonio Bolcato. Missões Jesuíticas: Arquitetura e Urbanismo. *Cadernos de História nº 21*. Porto Alegre: Memorial do Rio Grande do Sul, s.d. Disponível em: http://www.memorial.rs.gov.br/cadernos/missoes.pdf

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

DECKKER, Zilah Quezado. *Brazil built: the architecture of the modern movement in Brazil*. London: Spon Press, 2001.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: EDART, 1971.

DURAND, Jean-Nicholas Louis. *Recueil et parallèle des édifices en tout genre, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*. Paris, 1799-1801. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85721q

_____. *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*. Paris : 1802-1805. 2 vols. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857222

ELLMERICH, Luis. *História da música*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1977.

ESCOLA LIVRE DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA. Manifesto de fundação da Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1933.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo paulista.* São Paulo, Perspectiva, 1994.

FACCIO, Neide Barrocá. *A aldeia de Carapicuíba e sua resolução de tombamento*. Relatório. São Paulo: CONDEPHAAT, 2009.

FALBEL, Anat. As vicissitudes de dois arquitetos modernos. *ArcoWeb*, São Paulo, mar 2009. Disponível em: http://www.arcoweb.com.br/artigos/anat-falbel-as-vicissitudes-19-03-2009.html. Acesso em: 22 mar 2010.

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930. História e historiografia*. São Paulo: Brasiliense, 1970.

FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo: Museu de Arte, 1965.

Ferraz, Vera Maria de Barros (org). *Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light 1899-1925*. São Paulo: Fundação P.H.E., 2001.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Os professores franceses e o ensino da História no Rio de Janeiro nos anos 30. In: MAIO, Marco Chor; VILLAS BOAS, Glaucia (orgs). *IDEAIS de modernidade e sociologia no Brasil: ensaios sobre Luiz de Aguiar Costa Pinto*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

FERREIRA, Marieta de Moraes; PINTO, Surama Conde Sá. *A crise dos anos vinte e a revolução de trinta*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.

FICHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2005.

FOCILLON, Henri. Généalogie de l'Unique. *Actes du Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris, 1937.

FORD, Jill, FOX, Celina. *London – world city, 1800-1840*. Londres: Museum of London, 1995.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt Ltda., 1933.

_____. Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e a das colônias. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.1, pp. 41-44, 1937.

GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid: Editorial Dossat, 1978.

GONÇALVES, Cristiane Souza. Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2007.

GOODWIN, Philip L.. *Brazil Builds: architecture new and old (1652-1942).* Nova York: MoMA, 1942.

GROPIUS, Walter. O arquiteto na sociedade industrial. *Revista Habitat*, São Paulo, nº. 14, jan.-fev. 1954.

_____. *Bauhaus: novarquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GUADET, Julien. *Éléments et théorie de l'architecture:cours professé à L'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*. Paris: Libraire de la Construction Moderne, 1909.

GUARNIERI, Mozart Camargo. Depoimento. Inquérito aos compositores brasileiros. *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, ano IX, 2ª série, nº. 96, mar. 1959.

HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier. Riscos brasileiros*. São Paulo : Nobel, 1987.

HERBERT, James D. *Paris, 1937 : worlds on exhibition*. New York: Cornell University Press, 1998.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. *Crítica de arte e bienais: as contribuições de Geraldo Ferraz*. Tese (Doutorado em Artes), São Paulo, ECA-USP, 2007.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

_____. Capelas antigas de São Paulo. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.5, pp.105-120, 1941.

JAMESON, M. Ethel. *A bibliographical contribution to the study of John Ruskin*. Cambridge: Riverside Press, 1901.

KATINSKY, Julio Roberto. *Casas Bandeiristas: nascimento e reconhecimento da arte em São Paulo*. Série Teses e Monografias, nº.12. São Paulo: IGEOG-USP, 1976.

KRÜGER, Michael (org.). *Der deutsch Sport auf dem Weg in die Modern*. Berlin: Lit Verlag, 2009.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998.

LA SERNA, Julio Gomez de. Nota preliminar. In: TAINE, Hippolyte Adolphe. *Ensayos de critica y de historia*. Madrid: Ediciones Aguilar, 1953.

Le CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Crès, 1923.

_____. *Architecture d'époque machiniste*. Paris: Librairie Felix Alcan, 1926.

_____. *Une maison, un palais*. Paris: Crès, 1928.

_____. Architectura da época machinista. Tradução de Alfredo C. Lopes. *Revista de Engenharia*, São Paulo, vol.VI, n.50, p.160-168, maio de 1929.

_____. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo.* São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

LEMOS, Carlos. *Casa Paulista*. São Paulo, EDUSP, 1999.

LEONÍDIO, Otávio. *Carradas de razões: Lúcio Costa e a arquitetura moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio / Edições Loyola, 2008.

LEVI, Rino. *Arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.

_____. Arquitetura e estética das cidades. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 1925. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração:* arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEVY, Hanna. Valor artístico e valor histórico: importante problema da História da Arte. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.4, 1940.

_____. A propósito de três teorias sobre o barroco. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº. 5, 1941.

_____. A pintura colonial no Rio de Janeiro. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.6, 1942.

_____. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.8, 1944.

_____. Retratos coloniais. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.9, 1945.

LOBATO, Monteiro. A criação do estilo. A propósito do Liceu de Artes e Ofícios. In LOBATO, Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1948.

_____. A propósito da exposição Malfatti. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20/12/1917. Apud BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29, documentação*. São Paulo: IEB, 1971.

LUCA, Tania Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. – (Prismas).

MAGOSSI, Eduardo; LUQUET, Mara; PESSOA, Jalber. *São Paulo Relembrada: Militão um Novo Álbum Comparativo*. São Paulo: BM&F, 2003.

*MARIO de Andrade e a sociedade de etnografia e folclore, no Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1936-1939*. Rio de Janeiro: Funarte/INF, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, Ana Luiza; BARBUY, Heloisa. *Arcadas: história da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco 1827-1997*. São Paulo: Alternativa, 1998.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa 1924/1952*. Dissertação (Mestrado em História), São Paulo, FFLCH-USP, 1987.

MASSERAN, Paulo Roberto. *Teatros paulistas no ciclo do café: tipologia e arquitetura*. Dissertação de Mestrado. São Carlos: EESC-USP, 1998.

MASSI, Fernanda Peixoto. *Estrangeiros no Brasil: a missão francesa na Universidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Campinas: IFCH-UNICAMP, 1991.

MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2005.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MILHEIRO, Ana Vaz. As coisas não são o que parecem que são. In, *Opúsculo*, Porto, nº15, Nov. 2008.

_____. A Jouious Architecture. As exposições de arquitetura moderna brasileira em Portugal e a sua influência nos territórios português e africano. In, 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2009, Rio de Janeiro. *Anais*. Disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/018.pdf.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora / IPHAN, 2000.

MIRANDA, Nicanor. O Estádio Municipal. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, Vol.XXXV, maio/1937.

MOREIRA LEITE, Rui. *Flávio de Carvalho (1899-1973) entre a experiência e a experimentação*. Tese (doutorado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1994.

MOREIRA, Regina da Luz. *Revolução de 1932*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.

MOTA, Juliana Costa. *Planos diretores de Goiânia, década de 60: a inserção dos arquitetos Luís Saia e Jorge Wilheim no campo do Planejamento Urbano*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Carlos, EESC-USP, 2004.

Museu de Arte Moderna. I Bienal de São Paulo. *Revista Acrópole*, São Paulo, ano XIV, nº. 157, mai. 1951.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. Hanna Levy no SPHAN (1946-1948). Nos Arquivos do IPHAN – Revista Eletrônica de Pesquisa e Documentação, Brasília, 2010. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1541

NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, FAU-USP, 2003.

NIEMEYER, Carlos Augusto da Costa. Uma contribuição para a pesquisa em história do paisagismo: os parques infantis e as ressonâncias da tipologia *reform park* em São Paulo. *Paisagens em Debate*, São Paulo, n.03, Nov 2005.

NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otávio; CONDURU, Roberto (orgs.). *Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Ecletismo na Europa. In FABRIS, Annateresa (org). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1985.

PAULA, Maria de Fátima Costa de. A influência das concepções alemã e francesa sobre a Universidade de São Paulo e a Universidade do Rio de Janeiro quando de suas fundações. In: *25ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação*, 2002. Caxambu: ANPED, 2002. Disponível em: www.anped.org.br/reunioes/25/mariafatimapaulat11.rtf.

PEIXOTO, Fernanda. Diálogo "interessantíssimo": Roger Bastide e o Modernismo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* São Paulo, v. 14, n. 40, jun. 1999. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091999000200008&lng=pt&nrm=iso.

PEREIRA, Margareth da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SANTOS, Cecília Rodrigues dos; SILVA, Vasco Caldeira da. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Projeto Editora; Tessela, 1987.

PEREIRA, Sonia Gomes. A Historiografia da Arquitetura Brasileira no Século XIX e os Conceitos de Estilo e Tipologia. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_sgp.htm.

PESSOA, José (org.). *Lúcio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

PETITJEAN, Patrick. As missões universitárias francesas na criação da USP. In, HAMBURGER, Amélia Império; DANTES, Maria Amélia M.; PATY, Michel; PETITJEAN, Patrick (orgs). *A ciência nas relações Brasil-França (1850-1950)*. São Paulo: FAPESP / EDUSP, 1996.

PILETTI, Nelson. Fernando de Azevedo: a educação como desafio. In, *Prêmio Grandes Educadores: monografias premiadas 1985*. Brasília: INEP, 1986.

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. Enigmas de Lúcio Costa. In, NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otávio; CONDURU, Roberto (orgs.). *Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

PIZZATO, Eduardo. Curvas na obra de Oscar Niemeyer. *Arqtexto*, Porto Alegre, nº10-11, 2007.

PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

QUEIROZ, Eça de. *Correspondência: J. M. Eça de Queiróz, J. P. Oliveira Martins*. Campinas: Editora UNICAMP, 1995.

RAMOS, Alexandre Pinheiro. *O Integralismo entre a família e o Estado: uma análise dos integralismos de Plínio Salgado e Miguel Reale (1932-1937).* Dissertação. Rio de Janeiro: UERJ, 2008.

RAMOS, Tânia Beisi; MATOS, Madalena Cunha. Recepção da arquitetura moderna brasileira em Portugal – registos e uma leitura. In, 6º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2005, Niterói-RJ. *Anais*. Disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Tania%20Beisi%20Ramos.pdf.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Memória do transporte rodoviário*. São Paulo: CPA, 1990.

_____. *Victor Dubugras, precursor da arquitetura moderna na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2005.

ROLIM, Mariana de Souza. *Luis Saia e a idéia de patrimônio: 1932-1975*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006.

ROMAN, Tamara. *Igreja Nossa Senhora do Rosário e Residência Anexa, Embu, São Paulo. Análise da documentação do restauro de 1939/1940*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), FAU-USP, 2003.

RONZANI, André Henrique Quintanilha. O discurso de Ricardo Severo e o neocolonial brasileiro. Disponível em: http://www.mackenzie.com.br/pos_graduacao/arquitetura/publicacoes_trab2004/andre-ricardosevero.pdf

ROSSETTI, Carolina Pierrotti. *Flávio de Carvalho: questões de arquitetura e urbanismo*. Dissertação (mestrado). São Carlos: EESC-USP, 2007.

RUBINO, Silvana. *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), Campinas, IFCH-UNICAMP, 1991.

RUSKIN, John. *The seven lamps of architecture*. Londres: 1849. Apud BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *The True and the Beautiful in nature, art, morals and religion*. New York: Wiley & Halsted, 1859.

SAIA, Luiz. Um detalhe de arquitetura popular. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, Ano IV, Vol XL, 15-22, out. 1937.

_____.*A aldeia de Carapicuíba*. São Paulo: SPHAN, 1938. Fotocópia do texto original datilografado, não publicado.

_____. O alpendre nas capelas brasileiras. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.3, pp.235-249, 1939.

_____. Uma relíquia do nosso patrimônio histórico. *Arquitetura e urbanismo*, Rio de Janeiro, n.40, 1940.

_____. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944.

_____. Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, nº.8, 1944.

_____.Utilização do concreto armado na restauração de edifícios construídos com taipa. *Revista de Engenharia Mackenzie*, São Paulo, n.86, pp. 53-55, jun/1944.

_____. Fontes primárias para o estudo das habitações, das vias de comunicação e dos aglomerados humanos em São Paulo, no século XVI. *Publicações do Instituto de Administração*, São Paulo, nº. 25, mai. 1948.

_____. *Plataforma de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1945.

_____. *Fontes primárias para o estudo das habitações, das vias de comunicações e dos aglomerados humanos de São Paulo no século XVI*. São Paulo: Instituto de Administração da USP, 1948.

_____. *Plano Diretor de Lins.* São Paulo, 1953, 190 f. (texto datilografado).

_____. Plano de urbanização da cidade de Lins, Est. De São Paulo. *Revista Habitat*, São Paulo, nº. 18, set.-out. 1954.

_____. A fase heróica da arquitetura contemporânea brasileira já foi esgotada há alguns anos. Entrevista, Folha da Manhã, São Paulo, 31 mar. 1954. In, *Arte em Revista*, São Paulo, ano 2, nº. 4, ago. 1980.

_____. Cosme e Damião. *Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº. 15, jan.-fev. 1956.

_____. Residência no Morumby. *Acrópole*, São Paulo, ano XVIII, nº. 209, 1956.

_____. *Da arquitetura*. Tese apresentada ao Concurso para provimento da Cadeira n.14, "Teoria da Arquitetura", da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1957.

_____. Residência no Alto de Pinheiros. *Acrópole*, São Paulo, ano XIXI, nº. 224, 1957.

_____. *Residências rurais do Brasil Colônia*. 1958. Tese (livre-docência), Belo Horizonte, UFMG, 1958.

_____. Compromisso de Brasília. *Revista de História*, São Paulo, nº. 84, 1970.

_____. Até os 35 anos, a Fase Heróica. *CJ Arquitetura*, Rio de Janeiro, ano V, nº. 17, 1977.

_____. *Morada Paulista*. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

SALA JR, Dalton. *O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: história oficial e Estado Novo*. Dissertação (Mestrado em Artes), São Paulo, ECA-USP, 1988.

SALGADO, Plínio. *O Integralismo Brasileiro perante a Nação*. São Paulo: Editora das Américas, 1946.

SAMPAIO, Maria Ruth do Amaral (coord.). *São Paulo: 1934-1938. Os anos da administração Fábio Prado*. São Paulo: USP/FAU, 1999.

SANCHES, Maria Lígia Fortes. *Construções de Paulo Ferreira Santos: a fundação de uma historiografia da arquitetura e do urbanismo no Brasil.* Tese (Doutorado em História), Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2005.

SANT'ANNA, Nuto. A Igreja dos Remédios. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº.1, pp.127-137, 1937.

SANTOS, Paulo Ferreira. *Arquitetura no Brasil*. Rio de Janeiro: O Construtor, 1949.

_____. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto.* Rio de Janeiro: Kosmos, 1949.

_____. Quatro séculos de arquitetura na cidade do Rio de Janeiro. In, UNIVERSIDADE DO BRASIL. *Quatro séculos de cultura, o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1966.

SAVIANI, Dermeval. *O Legado Educacional do Século XX no Brasil*. Campinas: Autores Associados, 2004.

SCHAEFER, Ana Lúcia Pecoraro. *Estudos analíticos das técnicas e materiais históricos da Igreja Nossa Senhora do Rosário do Embu – por um plano de conservação*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), FAU-USP, 2000.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984.

SERAPIÃO, Fernando. *Arquitetura revista: a Acrópole e os edifícios de apartamento em São Paulo (1938-1971)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.

SILVA, Maristela Siolari. *Os periódicos de arquitetura e a formação da arquitetura moderna brasileira: tecnologia e habitação econômica (anos 1920 e 1930)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Carlos, EESC-USP, 2008.

SITTE, Camillo. *L'art de batir les Villes*. Notes et réflexions d'um architecte traduites et completes par Camille Martin. Paris: H. Laurens, 1902.

SLADE, Ana. Arquitetura moderna brasileira e as experiências de Lúcio Costa na década de 1920. *Arte & Ensaios* – revista do programa de pós-graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, ano XIV, n.15, 2007. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/revista/e15/AnaSlade.pdf. Acesso em: 20 out 2009.

SPHAN. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória.* Brasília: SPHAN / Pró-Memória, 1980.

SOUZA, Abelardo Reidy de. *Arquitetura no Brasil: depoimentos*. São Paulo: Diadorim / EDUSP, 1978.

SOUZA, Valeria Floriano Machado de. Idéias e ideais de modernidade: debates intelectuais e educação. In, Anais do I Seminário Nacional Sociologia & Política, 2009, Curitiba. Curitiba: UFPR, 2009. Disponível em:

http://www.humanas.ufpr.br/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT6%20online/EixoVI/ideias-ideais-modernidade-ValeriaSouza.pdf.

TAINE, Hippolyte Adolphe. *Del ideal en el arte*. Buenos Aires: Editorial Tor, [195-?].

_____. *Ensayos de critica e historia*. Tradução e notas de Julio Gómez de La Serna. Madrid: Ediciones Aguilar, 1953.

_____. *Filosofía del arte*. Tradução de Fernando Herge. Barcelona: Imprenta Moderna, 1954.

TENCA, Álvaro. Neo-liberalismo, educação e racionalização: a criação da Escola Livre de Sociologia e Política como prática política da grande indústria paulista nos anos 30. *Educação: teoria e prática*, Rio Claro, vol.2, n.3, dez. de 1994.

TOGNON, Marcos. *Arquitetura italiana no Brasil: a obra de Marcello Piacentini (história, catálogo, documentos)*. Campinas: UNICAMP, 1999.

TOLEDO, Benedito Lima de. O caminho do mar. *Revista do I.E.B.*, nº1, São Paulo, 1966.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. In ANDRADE, Mário de. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC / PMSP, 2006.

TUMA, Said. *O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade*. Dissertação. São Paulo: ECA, 2008.

UNIVERSIDADE DO BRASIL. Faculdade Nacional de Arquitetura. Ata *da sessão da Congregação*. Rio de Janeiro, 17 mar 1954. Livro n.7, f.31-45. Manuscrito.

_____. *Quatro séculos de cultura, o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1966.

VARENNE, Gaston. L'Exposition des Arts Decoratifs. Le mobilier français. *Art et Décoration*, julho 1925.

VASCONCELOS, Augusto Carlos de. *Concreto no Brasil: recordes, realizações, história*. São Paulo: Copiare, 1985.

VIGNOLA, Giacomo Barozzi da. *Regole delli cinque ordini d'architettura.* Roma, 1562.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Notre-Dame de Paris. Projet de restauration. Rapport*. Paris: Imprimerie de Mme. de Lacombe, 1843.

_____. *Du style gotique au dix-neuvième siècle*. Paris: Librairie Archéologique de Victor Dudhon, 1846.

_____. *Entretiens sur l'architecture*. Paris: Q. Morel et Cie, 1863.

WISNIK, Guilherme. *Lúcio Costa*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini / ABEA / Fundação Vilanova Artigas, 1987.

_____. *Depoimento de uma geração:* arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZILIO, Carlos. Da antropofagia a tropicália. In, CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.



# Anexos

Anexo 01

**Da concepção científica da História e do seu método na arte: Hippolyte Adolphe Taine.**

Anexo 02

**Mapa Cronológico de Fontes de Pesquisa Bibliográficas e Hemerográficas.**



# Anexo 01
## Da concepção científica da História e do seu método na arte: Hippolyte Adolphe Taine.

Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) foi um dos pensadores franceses mais influentes em sua época. Crítico de literatura e de arte, seguidor do positivismo de Auguste Comte, transplantou, agregou elementos e corporificou o pensamento positivista aplicado às atividades artísticas e ao seu conhecimento. A base da construção teórica de Taine encontra-se na base da construção historiográfica da arquitetura e da cidade colonial no Brasil, alavancada pelos arquitetos modernistas (Lúcio Costa, Paulo Ferreira Santos, Luiz Saia). Para entender-se essa história é fundamental compreender o método de Taine, que equiparou o campo da historiografia aos campos científicos, no século XIX.

O percurso biobibliográfico[1] de Taine revela uma busca incessante e obstinada por verdades. Nasceu em Vouzières (Ardenas) em 1828. Órfão aos doze anos, fixou-se nos estudos básicos, pedagógicos e posteriormente os direcionou às áreas de literatura, história e filosofia. Suas teses sempre despertaram interesse e repúdio, causando-lhe vários contratempos em concursos, solicitações, pleitos. Em 1853 defendeu pela segunda vez, após a recusa inicial, sua tese de doutorado em filosofia, sobre a "Sensação". Suas principais obras datam da segunda metade do século XIX: em 1864 publicou "Os escritores ingleses contemporâneos" e "Filosofia da Arte"; em 1867, "Do ideal na arte", obra fundamental para o entendimento de seu método de concepção e cognição das artes; em 1868, "Filosofia da arte nos Países Baixos"; e em 1869, "Filosofia da arte na Grécia", dissecando nessas obras as diversas e distintas origens da arte na Europa. Em 1864, com trinta e seis anos de idade, assumiu a cadeira de História da Arte e da Estética na Escola de Belas Artes de Paris, o núcleo difusor do ensino artístico para o mundo sob influência européia. Em 1870 publica "Da inteligência", obra filosófica considerada a principal para o positivismo francês; em 1872 escreveu uma "História da França contemporânea" motivado pelos distúrbios políticos de 1871. Foi eleito, em segundo pleito, em 1878, para a Academia Francesa. Faleceu em 1893, com sessenta e quatro anos.

[1] LA SERNA, Julio Gomez de. Nota preliminar. In: TAINE, Hippolyte Adolphe. *Ensayos de critica y de historia*. Madrid: Ediciones Aguilar, 1953.

Em 1858, Taine publica uma compilação de ensaios sobre os mais variados temas, "Ensaios de crítica e de história", para a qual escreveu um prefácio que muito mais que introduzir os ensaios era, na verdade, uma resposta do autor a uma série de refutações ao seu método. O mesmo ocorreu oito anos depois, quando da publicação da segunda edição dos Ensaios. Os prefácios se constituem, então, dos momentos mais claros e didáticos da exposição do método de investigação positivista na história e nas artes.

Aqui, para compreender-se esse postulado, que traz de um lado um método, válido tanto à concepção de uma obra de arte, quanto à construção cognitiva de uma história das manifestações artísticas, e de outro a elevação da história e subliminarmente, das artes, ao *status* científico, tomou-se, além dos prefácios acima citados[2], as obras "Filosofia da arte" (1864)[3] e "Do ideal na arte" (1867)[4], para o aprofundamento de estudo do método.

Ao falar em arte, em manifestações artísticas, na sua concepção e geração, nos mecanismos que as corporificam, e principalmente nos elementos, ou mais especificamente, no caráter que lhes da vida, ou seja, conformam sua alma, Taine as vincula intrinsecamente a um ideal, a um estado plenamente determinado e determinante. Um ideal determinável, e identificável pela ação cognitiva da ciência, e um ideal almejado nos processos de concepção da arte. Essa forma ideal é, portanto, uma entidade cognoscível e aplicável, que deve presidir esses processos, que deve guiá-los, orientá-los.

> Se se fala de ideal, é com o coração; se pensa então num sonho bonito e doce pelo qual se expressa o íntimo sentimento; se diz apenas em voz baixa, com um tipo de exaltação contida; se discorrer dele em voz alta será em verso, um cantar; se o toca somente com a ponta dos dedos ou com as mãos cruzadas, como se se tratara da felicidade, do céu e do amor. Seguindo nosso costume, o estudaremos ao "natural", metodicamente, com a análise, e trataremos de chegar não a uma ode, mas a uma regra, uma lei. (Taine, 1867, p.05)

O ideal vincula-se, para Taine, ao sentimento humano, atua no plano do desejo; é, na verdade, a sua expressão, mais pura e sincera. Esse sentimento é poético e desse modo, composto por uma estrutura, dentro de um sistema, arraigado no mais profundo desejo, é e deve ser sempre uma meta. O ato subjetivo do sentimento humano, expresso pelo ideal desejado, que é poético, e assim estruturado, é por isso objetivável, enquanto processo de cognição e concepção.

> [...] A obra de arte tem por fim manifestar um caráter essencial ou especial, de uma maneira mais completa e clara que os objetos reais. Assim o artista forma a idéia desse caráter, e segundo sua idéia transforma o objeto real,

[2] Utilizei aqui, a seguinte publicação espanhola:
TAINE, Hippolyte Adolphe. *Ensayos de critica e historia*. Tradução e notas de Julio Gómez de La Serna. Madrid: Ediciones Aguilar, 1953.
As transcrições são traduções livres do texto em espanhol.
[3] TAINE, Hippolyte Adolphe. *Filosofía del arte*. Tradução de Fernando Herge. Barcelona: Imprenta Moderna, 1954.
[4] TAINE, Hippolyte Adolphe. *Del ideal en el arte*. Buenos Aires: Editorial Tor, [195-?].

> que, transformado desse modo, se encontra conforme à idéia, em outro termo "ideal". E assim passam as coisas, do real ao ideal, quando o artista as produz modificando-as conforme sua idéia, e as modifica conforme sua idéia se recebendo e fazendo sobressair nelas algum caráter notável, altera por sistema as relações naturais de suas partes para que esse caráter seja mais visível e dominante. (idem, p.06)

O ideal é o objetivo, a meta e o fundamento da obra de arte; e esta é, portanto, uma transformação do real num ideal, conforme a idéia do artista. Esse processo ativo do artista, por sua idéia, capaz de transformar um dado objeto, existente enquanto realidade, num outro objeto, ideal, expresso e corporificado na obra de arte, tanto possibilita quanto necessita, para que se efetive como a pura expressão de um caráter marcante, de objetivação, de leis, de regras, pois somente assim, esse processo de concepção artística, ou seja, o processo de transformar o real em ideal, como expressão de um caráter dominante, torna-se eficaz, tanto no ato conceptivo quanto cognitivo. E conhecer esse processo é compreender, analiticamente, as leis que o estruturam, permitindo assim o estabelecimento de critérios objetivos de valores. Abstrai-se o valor da obra de arte, quantificando, classificando, categorizando, o objeto artístico independentemente de quem o interpreta, o analisa.

O objeto artístico é, destarte, a expressão de um ideal, subjetivo, que por sua vez representa um objeto real, transformado pela idéia do artista, por um processo compositivo, objetivo, determinado por um conjunto de regras e leis próprias.

Desse modo, o processo de cognição da composição artística, por se fundar em bases analíticas, cartesianas, e ter como meta a busca das origens das próprias leis que presidem tal ato compositivo, se coloca como uma verdade de valor inerente e aderente ao objeto artístico, à obra de arte. O processo cognitivo é, então, um processo científico, pois produz uma verdade de valor.

> Pois bem, por cima dessas afinidades do gosto instintivo, os procedimentos modernos do juízo vêm a agregar a autoridade da ciência à autoridade do sentido comum. (idem, p.22)

O "sentido comum" é aquele estabelecido pelo reconhecimento comum de valor artístico, de gerações por gerações de "juízes", e destarte, considerável para o estabelecimento de um juízo moderno, científico, do valor de uma obra. O "gosto instintivo" é o juízo subjetivo de valor artístico, não objetivo, não científico, portanto desprezível.

> Um trabalho parecido (processo cognitivo), colocando-nos no ponto de vista dos artistas, nos permite conhecê-los melhor, e como se compõe de análises, é, como toda operação científica, capaz de verificação e aperfeiçoamento. Seguindo esse sistema, podemos aceitar ou reprovar tal artista, rechaçar tal pedaço e elogiar tal fragmento na mesma obra; estabelecer valores, assinalar adiantamentos e erros, reconhecer florescimentos e degenerações, não arbitrariamente, mas sim seguindo uma norma comum. (idem, p.22-23)

O crítico, moderno, para conhecer uma obra, e nesse caso conhecer significa emitir juízos de valor, precisa colocar-se no lugar do artista:

> [...] Penetrar em seus instintos e seus costumes, conhecer seus sentimentos, pensar seus pensamentos, reproduzir no mesmo seu estado interior. (idem, p.22)

Precisa despojar-se de si, penetrar no outro, para conhecê-lo, no seu tempo e lugar, tornando essas impressões em conhecimento objetivo, quantificando, gerando classes e categorias, identificando os tipos, as leis gerais, tornando ciência.

> Agora um crítico sabe que seu gosto pessoal não tem valor, que tem que abstrair-se de seu temperamento, de suas tendências, de seu partido, de seus interesses; que diante de toda sua inteligência está a simpatia; que a primeira operação em história tem seu objeto em colocar-se no lugar dos homens a quem se quer julgar, [...] (idem, p.22)

O processo científico é, portanto, completamente apartado de quem o empreende, a operação científica independe de seu operador, desde que ele assuma sua isenção diante da obra, diante do artista, do fato, do objeto a ser julgado. Entender objetivamente as motivações do artista é o meio para estabelecer os valores, e esse processo de análise psicológica é o primeiro passo de isenção científica a ser desenvolvido, ou desenrolado pelo crítico, em seu julgamento. Nesse tempo, a psicologia também buscava sua afirmação enquanto campo científico, e desse modo, apta a instrumentalizar-se como ferramenta de conhecimento, auxiliar nos demais campos de investigação. Para o crítico de arte é fundamental instrumento, pois permite a isenção e a objetividade na operação cognitiva, permite colocar-se objetivamente no lugar do artista, no seu tempo e espaço, a fim de conhecer o seu real valor.

> Transformar em dominador um caráter notável: essa é a razão da obra de arte. (idem, p.23)

O que seria então esse caráter? A definição tanto quanto o método de avaliação, que nesse caso deve ser o mesmo da composição na arte, Taine subtrai às "ciências naturais", e desse campo se deve entender aquele desenvolvido após a teoria da evolução das espécies de Charles Darwin, denominado pelo autor como "história natural". Nesse sentido, o caráter é definido como todo elemento constituidor dos seres, ou dos objetos, ou das coisas.

Há, do mesmo modo, uma hierarquia "natural" estabelecida entre os caracteres – dos superficiais aos mais profundos – dos secundários subordinados aos principais, há uma graduação que determina diferentes valores aos diversos níveis, ou camadas, de caracteres.

Os níveis mais profundos, ou seja, os caracteres principais são os permanentes, estáveis, responsáveis pela perenidade dos seres diante da ação temporal:

> Num animal e numa planta, certos caracteres são reconhecidos como mais importantes que os outros; são os menos variáveis; a título dele possuem uma resistência maior que a dos demais, pois suportam melhor o ataque de todas as circunstâncias interiores e exteriores que possam desfazê-los ou alterá-los. (idem, p.28)

Assim os caracteres mais constantes, que são os menos variáveis e, portanto, menos sujeitos às transformações circunstanciais são os principais, aqueles que não se subordinam às diferenças. Então, o grau de importância de um caráter é determinado por sua insubordinação, isto é, sua estabilidade diante das transformações – a imutabilidade é sua maior qualidade, determinante.

Do mesmo modo que nas ciências naturais, às artes se aplicam as mesmas leis. O objeto artístico é formado por caracteres, compostos em diversos graus, em distintas camadas, que cobrem das mais superficiais, efêmeras, às mais profundas, perenes.

Nesse caso, se a razão de ser do objeto artístico é "transformar em dominador um caráter notável", implica que terá maior valor uma obra que ponha em evidência os caracteres mais profundos, os principais, assim como terá menor valor uma obra que tenha como único propósito o agenciamento dos caracteres mais superficiais, passageiros. Uma obra dessas não perdura, não permanece no tempo, pois sua base é instável, é sujeita a variantes circunstanciais. Já as grandes obras, são aquelas compostas pelos caracteres estáveis e, portanto, menos sujeitas às variações do tempo, e conseqüentemente são obras permanentes, "imortais".

Ao equiparar as artes às ciências, colocando-as num mesmo nível, com mesmas atribuições e capacidades, Taine saca o campo artístico da obscuridade subjetiva romântica para emancipá-lo modernamente como um campo de ação consciente e objetivo; assim a arte não é o lugar do devaneio arbitrário, individual e solitário, mas uma ação determinante e determinável que se coloca no plano de uma responsabilidade social cujo único papel é a elevação da capacidade empreendedora do espírito humano.

Diante disso, o que se entende por caráter principal no campo artístico?

> A História nos confere um meio muito seguro e simples, pois os sucessos influindo sobre o homem, alternam em várias proporções as diversas camadas de pensamentos e de sentimentos que se distinguem nele. O tempo arranha e aprofunda em nós como um cavador no solo e expressa assim nossa geologia moral; sob seu esforço, nossas camadas superpostas vão se mostrando, umas mais rapidamente que as outras. (idem, p.35)

O caráter segundo Taine, é nitidamente um elemento moral, capaz de expressar as condições morais do ser humano, que nesse caso, é eminentemente um homem social. Essas condições morais seguem uma linha hierárquica que parte das camadas mais superficiais às mais profundas.

Na superfície estão os costumes e as idéias – "a moda e a atualidade", elementos efêmeros, passageiros e por isso, de pouco valor. Mais abaixo vêm as gerações, que cobrem partes de um período histórico, como o Romantismo, exemplificado por Taine. Pouco mais profundos são os caracteres que duram um período histórico completo, como o Renascimento, a Idade Média, a época clássica.

> Um grupo de doutrinas e de sentimentos se associa ou deriva deles; a religião, o Estado, o amor, a filosofia, a família, recebem então o selo do caráter dominante, e este conjunto de disposições morais forma um dos grandes tipos que reterá sempre a memória, porque reconhece nele uma das formas principais da evolução humana. (idem, p.39)

A linha de evolução humana é um caminho estável, porque se funda sobre tipos perenes e profundos, arraigados no cerne de determinada sociedade, ou de uma nação, ou um povo, ou principalmente uma raça:

> No caminho de sua longa existência, um povo atravessa por diversas renovações análogas, e ainda assim, continua sendo o mesmo, não somente pela continuidade das gerações que o compõem, mas pela persistência do caráter que o funda. (idem, p.40)

Abaixo da camada dos períodos históricos, segue outra mais profunda e mais potente, os caracteres de um povo, que passam incólumes pelas transformações impostas pelo tempo; são caracteres de instintos e capacidades próprias de uma raça, transmitidos geneticamente e, portanto, imutáveis, pelo menos enquanto essa raça se mantenha pura, sem cruzamentos mestiços – o único evento capaz de alterar a perenidade desse caráter.

> Aqui, como na história natural, há que focar o embrião do espírito que nasce para descobrir nele os traços diferenciais do espírito desenvolvido e completo: os caracteres da idade primitiva são os mais significativos de todos; pela estrutura do idioma e a natureza dos mitos, se advinha a forma futura da religião, da sociedade, da filosofia e da arte, da mesma forma que pela presença, a ausência ou o número de cotiledôneos se suspeita o parentesco a que pertence a planta e os traços principais de seu tipo. Observais que no reino humano e no reino vegetal ou animal, o princípio da subordinação dos caracteres funda idêntica posição; a hierarquia superior e a importância principal pertencem aos caracteres mais firmes, e se estes são mais firmes é que, sendo primordiais, estão presentes numa superfície maior e não são suplantados mais que por uma revolução maior. (idem, p.47-48)

A obra de arte, como manifestação da capacidade racional do homem, e que compõe um sistema maior e mais complexo de manifestações, como a religião, a filosofia, a composição social, a economia, constitui-se como instrumento bastante eficaz, tanto de afirmação quanto de apreensão dos reais valores de determinada sociedade ou de um povo, ou nação. A arte, como as demais manifestações humanas, permite ao homem mostrar e, ao mesmo tempo, reconhecer os valores mais profundos que o cerca. A leitura de uma obra de arte, entendida aqui como um processo de análise cartesiana, permite a

identificação de seu real caráter. Se esse caráter se funda em bases instáveis, superficiais, nos valores mais efêmeros e passageiros, a obra não perdura, não há consistência de permanência; logo será esquecida. Pelo contrário, se ela se fundamentar nos valores mais profundos de uma sociedade, o seu caráter terá consistência e permanecerá, não como representação, mas como a real presença de seus valores mais íntimos.

Desse modo, o caráter não se confunde como um elemento de representação, ou simples expressão de algo; ele é a própria coisa, ele é a materialização do valor; como no exemplo a seguir, em que Taine refere-se à personagem Robinson Crusoé, de De Foe:

> [...] É, antes de tudo, o verdadeiro inglês, forjado sobre os profundos instintos de sua raça, visíveis todavia no marinheiro e trabalhador de seu país, impetuoso e rigoroso em suas resoluções, protestante e bíblico de coração, com surdas fermentações de imaginação e de consciência que acarretam a crise da conversação e da graça; vigoroso, porfiado, tolerante, incansável, nascido para o trabalho, capaz de limpar e colonizar continentes; é que a mesma personagem, ademais do caráter nacional, oferece a prova maior da existência humana e o resumo de toda a inventiva humana, mostrando ao indivíduo arrancado à sociedade e reduzido a tornar a encontrar por seu esforço solitário tantas artes e tantas indústrias cujos benefícios nos rodeiam, como a água rodeia a um peixe, a todo momento. (idem, p.53-54)

Assim como Crusoé é a encarnação literária do verdadeiro inglês, Don Quixote é do espanhol, o Fausto, do europeu novecentista, e assim por diante. A análise permite a identificação do verdadeiro caráter de um povo, uma nação, uma época, e este é o real valor de uma obra de arte. Desse modo, o que cabe à arte é a representação dos caracteres mais profundos dos valores de uma sociedade, mas o caráter representado, ou expresso na obra de arte, não é a representação de nada, ele é o próprio valor em si. E quanto mais profundo, mais estável for o caráter representado numa obra, mais bela ela será. O que determina, então, o valor, que nesse caso considera-se o mesmo que a beleza de uma obra é a sua capacidade de representação do caráter real, profundo, estável, notável, bom, positivo, de uma sociedade, tornado o elemento dominante – o belo advêm da firmeza do caráter representado. E nos níveis mais profundos encontram-se os verdadeiros caracteres de uma nação, de um povo, de uma raça. Este o objetivo mais incisivo da arte.

A beneficência é um valor intrínseco ao belo caráter. A função da arte é a representação da natureza das coisas; se os valores representados têm caráter "proveitoso", a obra de arte que o representa assume um alto posto de qualidade e beleza; na verdade, o bom é belo. De outro modo, se o valor representado possui um caráter vicioso, presente na deformidade insana das coisas, na falibilidade das leis, nas diferenças aberrantes que se desviam ou se deslocam da linha evolutiva, a obra perde o seu sentido artístico e passa a confundir-se com tudo o que de efêmero a capacidade humana produz, como a moda, as novelas, as comédias, as fanfarronices, as notícias, que quando muito, têm seu papel de documento a testemunhar a superfluidade, a

frivolidade, a inconseqüência. A verdadeira arte representa a natureza humana sã, em seu mais alto grau de evolução.

> Por sua direção é uma série de formas, em que a energia reunida tem o privilégio de uma renovação e até de um acrescentamento contínuo. Tão pronto o caráter é uma dessas potências primitivas e mecânicas, que são a essência das coisas, tão pronto é uma dessas potências ulteriores e capazes de ampliar-se, que marcam a direção do mundo, e se compreende porque a arte é superior quando, tomando por objeto a natureza, expressa tanto alguma parte profunda de seu fundo íntimo, quanto algum momento superior de seu desenvolvimento. (idem, p.119)

Assim, a representação desse processo evolutivo, de renovação e acréscimos contínuos, que de degrau em degrau eleva o caráter das coisas, do homem, da natureza, é o fim verdadeiro da arte. Mas se a função inerente à arte é a representação do caráter profundo, e mais precisamente o caráter de raça, que é o responsável pelo grau de identidade de um povo, de uma nação; se essa representação é o ideal, presente na idéia do artista, de evidenciar o caráter notável, de torná-lo o elemento dominante e dominador do processo compositivo; se o caráter notável é o caráter positivo que confere o real valor da obra, sua beleza intrínseca; se a construção de um entendimento de qualquer manifestação artística equivale a uma operação de análise cartesiana, dissectória, de seu próprio processo de feitura; então como se realiza, se efetiva, se efetua tal operação compositiva da obra de arte? Para entender o método de Taine, para as artes, é preciso tornar aos dois prefácios, escritos anteriormente ao "Do ideal na arte", publicados nas 1ª e 2ª edições dos "Ensaios de crítica de história".

Neste prefácio à primeira edição, de 1858, Taine responde a algumas refutações e críticas sobre o seu método investigativo, dirigidas a ele por influentes intelectuais franceses (Sainte-Beuve, Guizot, Planche, Prévost-Paradol e Weiss). O foco desse texto, explicativo e didático, não poderia ser outro, o método. O autor inicia assim sua definição:

> [...] Se se decompõe um personagem, uma literatura, um século, uma civilização; em suma, um grupo natural qualquer de sucessos humanos se verá que todas as suas partes dependem umas das outras como os órgãos de uma planta ou de um animal. (Taine, 1858, p.23)

O método se funda numa lei, válida para as ciências biológicas, e transposta literalmente para as ciências humanas. As relações de dependência entre as coisas, as ações, as manifestações humanas têm seu fundamento e sua comprovação na fisiologia dos seres vivos. Qualquer ato humano é a decorrência de uma determinada situação, de uma conjunção de fatores, identificáveis, explicáveis, aptos aos processos de análise, decomposição e síntese. Esta, por sua vez, sempre expressa uma lei geral, aplicável às demais manifestações, ao conjunto de ações humanas ao qual ela se refere. A analogia é direta e irrestrita: o corpo social funciona tal qual o corpo animal, um conjunto de órgãos que apesar de possuírem cada um sua função específica, são intrinsecamente dependentes uns dos outros; um não existe (não funciona, não vive) sem o outro:

> O homem não é um conglomerado de peças contíguas, mas uma máquina de engrenagens ordenadas; é um sistema e não um amontoado. (idem, p.24)

Esta a primeira máxima, que já traz em si a idéia do método, um pressuposto, uma construção *a priori* do entendimento das coisas e das suas relações. Atrelado a isso, observa-se outra analogia que aos poucos se tornou bastante freqüente nos escritos de Taine: o corpo funciona como uma máquina a partir de suas engrenagens, articuladas entre si, interdependentes, onde a ação de uma peça gera o movimento da outra, e assim sucessivamente. A idéia da máquina, que fascinou o século XIX, possibilitou um novo entendimento das coisas – as relações que as deparam, unem e confrontam entre si num nível externo, quanto as relações internas de constituição e forma, são definidas por sua capacidade funcional, por seus mecanismos de funcionamento, e desse modo é essencial conhecer detalhadamente e profundamente essa engrenagem para ser possível empreendê-la, gerá-la.

> De modo que para conhecer ao homem não há que amontoar observações, mas que segregar uma força; não são ondas dispersas as que se devem reconhecer, mas a origem o que de alcançar-se. [...] Conhecer um objeto é conhecer sua causa e segui-la em toda ordem de seus efeitos. (idem, p.24-25)

Tudo se resume a uma ordem de causa e efeitos; tudo tem uma origem, qualquer ação, qualquer manifestação, as coisas são para Taine, definitivamente, decorrentes umas das outras. E nesse sentido, cabe à ciência desvendar essas relações de decorrência. Essa é, na verdade, a sua única e sedutora razão de ser. As ciências naturais desvendam os mecanismos dos seres vivos; as ciências sociais, os mecanismos das relações entre os homens; a história, os mecanismos dos atos, dos fatos e das manifestações humanas. Trata-se aqui de equipar a história enquanto ciência, elevá-la a uma base firme, que não permita arbitrariedades; a história, como ciência, também deve postular verdades.

> O fim da história não é o de sufocar-se, como se quer hoje, na multidão de detalhes, mas em remontar até essa força soberana, em encerrá-la durante cada século em sua fórmula, em unir as fórmulas entre si, em observar as necessidades para as quais se derivam umas das outras e desentranhar, enfim, o tipo hereditário e a situação primitiva de onde provem todo o resto. Somente então a história deixará de ser uma compilação e se converterá em uma ciência; então poderemos perceber e medir as potências secretas que nos impulsionam, então quiçá se poderá prever. (idem, p.32)

A história adquire, nas palavras de Taine, o *status* científico; e leva consigo seu método. É sobre esse mecanismo de desvendamento científico da história que o autor concentrou-se no prefácio à segunda edição dos ensaios (1866). Novamente motivado e instigado pelas refutações a seus escritos, por críticos e historiadores, seu objetivo tornou-se mais direto – deixar claro que esse novo método vale como a descoberta de uma verdade, sem volta. Aceitá-lo é inevitável. Qualquer refutação não tem fundamento científico, pois ele é o

instrumento da verdade. A todo o momento, e não apenas neste prefácio, durante sua serena exposição do método, chama a atenção, como um professor a seus alunos, sobre os riscos de desvios infundados, sobre as tentações das crendices, dos mitos, das volúpias, todos sentimentos vãos, que não conduzem o espírito sério à verdade.

O objetivo do método científico da "história humana" é identificar a origem das coisas, a causa principal, a lei mais elementar e geral que rege as manifestações do homem, e identificada, ela se estabelece como verdade geral, a meta mais profunda da ciência. Os passos são os seguintes:

1. Classificar as manifestações, os fatos, as ações, ou as obras, em "grupos naturais". Cada grupo – uma personagem, uma época, uma nação, uma raça, possui um conjunto de leis gerais já estabelecidas que regem suas atitudes, seus feitos, seus fatos. Cabe ao historiador identificá-lo em suas diversas e variadas manifestações.

2. Distinguir em cada grupo o caráter, a ação e o estilo, os elementos básicos constituidores intrínsecos de qualquer coisa, seja física seja "moral".

3. Identificar, pela observação, as particularidades salientes, os traços dominantes, e as qualidades do autor.

4. Sintetizar entre estes o "estado psicológico" dominador e persistente do autor.

5. Repetir a operação sobre os outros grupos classificados. Para cada grupo há uma síntese possível de formulações gerais, interdependentes.

6. As formulações formam um sistema como um corpo organizado, com uma ordem precisa, com um conjunto de fatores determinantes e condicionantes de todas as coisas.

Ao mesmo tempo, quanto mais profundo é o nível das leis gerais, expressas no caráter, tanto mais estáveis elas são. Essa estabilidade das leis gerais arraigadas nos caracteres mais íntimos garantem uma continuidade das manifestações, corroboram a conformação de uma unidade essencial das coisas; portanto, as leis atuam como condições estabelecidas previamente sobre as manifestações humanas; são seus fatores determinantes, mesmo quando uma manifestação implica na transformação do próprio caráter. A história é uma seqüência de eventos decorrentes uns dos outros, enquanto corpo sistêmico, enquanto unidade configurada.

> Que o leitor consinta em fazer a experiência sobre um grupo qualquer; parte-se dos textos, se lê e julga por si mesmos, se esgota metodicamente seu tema, se eleva gradualmente desde os caracteres que regem os grupos menores até os que governam os grupos mais amplos, se está atento a retificar e precisar sem cessar seus resumos, se acostuma a ver claramente essas qualidades e essas situações gerais que estendem seu império sobre

> os séculos e nações inteiras, se convencerá de que dependem de qualidades e de situações anteriores tão gerais como elas mesmas; que dadas as segundas, as primeiras devem seguir, que jogam entre elas o grande jogo da história, que fazem ou desfazem as civilizações por seu desacordo ou sua harmonia, que nossa pequena vida efêmera não é senão uma onda em sua correnteza, que temos nelas e por elas a ação e o ser. Ao cabo de pouco tempo, abarcará com uma olhada o conjunto que elas regem; não as verá já como fórmulas abstratas, mas como forças vivas mescladas às coisas, presentes por toda parte, sempre operantes, verdadeiras divindades do mundo, que dão a mão por debaixo delas a outras potências donas da matéria como elas mesmas o são do espírito, para formar todas juntas o coro invisível de que falam os velhos poetas, que circula através das coisas e pelas quais palpita o universo eterno. (idem, p.42-43)

Este é o fragmento conclusivo da explicação da dependência condicionante, da decorrência das coisas umas das outras. Além do didatismo da exposição, um pouco forçado, o que se destaca é o tom poético do final, como de resto acontece na grande parte dos textos de Taine; mas uma poética comedida, controlada, que tem uma finalidade bastante clara de enfatizar, como uma licença, a beleza do método. É um método sedutor que decididamente seduziu e ainda exerce forte influência nos estudos das ciências humanas.

Além das explicações do método e dos pressupostos da interdependência das coisas, das condições pré-existentes, e das decorrências entre si, Taine se alonga nas justificativas e comprovações da verdade acima de tudo do seu método; se dedica a demonstrar e provar a objetividade das ciências humanas, sua independência em relação ao indivíduo que o opera, e a elevar a história ao *status* científico por meio de analogias infindáveis com as ciências naturais, mais precisamente, em entender o ser humano como um animal, e por conseqüência as suas manifestações, sujeito às mesmas leis da biologia que comandam os destinos de todos os seres viventes.

> Se poderiam enumerar entre a história natural e a história humana muitas outras analogias. É que suas duas matérias são semelhantes. Numa e noutra, se opera sobre grupos naturais, ou seja, sobre indivíduos forjados conforme a um tipo comum, divisíveis em famílias, em gêneros e em espécies. Numa e noutra, o objeto está vivo, ou seja, submetido a uma transformação espontânea e contínua. Numa e noutra, a molécula original é hereditária, e a forma adquirida se transmite em parte e lentamente pela herança. Numa e noutra, cada estado do ser organizado tem por dupla condição o estado precedente e a tendência geral do tipo. Por todos esses desenvolvimentos o animal humano é a continuação do animal bruto; pois as faculdades humanas têm a vida do cérebro por raiz, o mesmo as superiores, cujo privilégio tem o homem, que as inferiores, cujo privilégio não possuem; e por essa possibilidade, as leis orgânicas estendem seu império até o domínio bem determinado em cujo umbral se detêm as ciências naturais, para deixar reinar às ciências morais. Do qual se infere que uma carreira semelhante à das ciências naturais fica aberta às ciências morais; que a história, a última chegada, pode descobrir leis como suas irmãs maiores; que pode como elas e em seu âmbito, reger as concepções e guiar os esforços dos homens; que por uma série de indagações bem conduzidas acabará por determinar as condições dos grandes acontecimentos humanos, ou seja, das circunstâncias necessárias à

> aparição, à duração ou à ruína das diversas formas de associação, de pensamento e de ação. (idem, p.51-52)

Cabe à história, portanto, a descoberta das leis que regem as ações e manifestações humanas, das condições e das dependências entre elas, da identificação dos níveis mais profundos que presidem todos os fatos, aos quais condicionam, dos quais dependem. Esse ser supremo pré-existe, já está dado, pronto e acabado, à espera de seu desvelamento pela história. E ao historiador cientista, cabe a instrumentalização desse processo de descoberta, daquilo que precede e preside, na infinitude de pequenas coisas, condicionadas e dependentes, por meio de operações e formulações, prováveis e demonstráveis, incontestáveis conquanto verdades. Como ele diz, só a experiência pode derrubar a experiência, somente uma verdade comprovada pode contestar outra verdade, superada, e torná-la uma falácia, ou ao menos uma falha, do passado. Mas nem por isso desprezível, pois se tratam de continuidades, de precedências, de decorrências, numa linha seqüencial, onde apenas uma verdade mais forte e mais profunda suplanta outra, desgastada e corroída pelo progresso do conhecimento.

Nessa linha de pensamento, a história é o instrumento que revela o caráter profundo, que é um caráter estável, e por sua imutabilidade, rege, determina, preside o conjunto das manifestações humanas. Do mesmo modo, uma das principais destas manifestações é a arte. A bela arte deve ser a expressão mais pura e acabada, firme e decisiva, do caráter dominante. Então, se a história o desvenda, a arte o revela, o enfatiza, o evidencia. Se o método da história é cartesiano e tem como fim a atribuição de um valor comprovável, o método da arte também o é, e seu objetivo é corporificar o valor proveitoso para uma sociedade, é dar vazão ao caráter dominante, torná-lo objeto de si mesmo. O mecanismo é, por sua vez, objetivo e funciona a partir da transformação da idéia do artista, que até aí pode ser algo pequeno, efêmero, díspare, em algo superior, num plano ideal, uma idealização, que transpõe o limite do transitório ao perene, do passageiro ao durável, do incerto ao verdadeiro. O método é, em suma, o mesmo: cabe ao artista, transmutar-se da idéia ao ideal, sintetizando o caráter dominante para compor sua obra tendo como meta a segurança e a perenidade da verdade, da lei geral e indelével que determina, que condiciona, e da qual dependem todas as coisas, incluindo ele próprio.

Essa trama imbricada, complexa, coloca lado a lado, em direta relação, o fazer artístico ao fazer história, a manifestação e o seu conhecimento: a arte é a ciência de revelar o caráter notável, possibilitando que ele a domine; a história é a ciência que revela esse mecanismo a partir da instrumentalização dele próprio.



# Anexo 02
## Mapa Cronológico de Fontes de Pesquisa Bibliográficas e Hemerográficas.

Objetivos:

1. Indicação básica das fontes de pesquisa, bibliográficas e hemerográficas, utilizadas para a elaboração da Tese;
2. Mapear a produção bibliográfica e hemerográfica sobre arquitetura, história da arquitetura, urbanismo, história da cidade, patrimônio, arte, história da arte e estética, em São Paulo, entre as décadas de 1930 e 1970;
3. Compreender, por meio dessa produção, o esforço de construção do *projeto moderno* na arquitetura em São Paulo;
4. Relacionar a produção dos campos específicos da arquitetura e do urbanismo com a produção artística e científica nos seus tempos;
5. Relacionar, cronologicamente, a produção dos autores e seus contemporâneos.

Relação dos periódicos.

I. Periódicos científicos e culturais:

Boletim Geográfico. Rio de Janeiro.
Boletim Paulista de Geografia. São Paulo.
Mirante das Artes. São Paulo.
Publicações do Instituto de Administração. São Paulo.
Revista Anhembi. São Paulo.
Revista Brasileira de Geografia. Rio de Janeiro.
Revista da Diretoria de Engenharia da PDF. Rio de Janeiro.
Revista de História. São Paulo.
Revista do Arquivo Municipal de São Paulo. São Paulo.
Revista do Brasil. São Paulo.
Revista do Instituto de Estudos Brasileiros – Revista IEB. São Paulo.
Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – RIHGB. Rio de Janeiro.
Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Guarujá-Bertioga – RIHG Guarujá-Bertioga. São Paulo.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo – RIHGSP. São Paulo.
Revista Fundamentos. São Paulo.
Revista Paulistânia Documentos.

II. Periódicos de arquitetura, urbanismo, patrimônio, decoração e artes:

AD – Arquitetura e Decoração. São Paulo.
Brasil Arquitetura Contemporânea. Rio de Janeiro.
CJ Arquitetura. Rio de Janeiro
Revista Acrópole. São Paulo.
Revista Arquitetura – IAB. Rio de Janeiro.
Revista Arquitetura e Engenharia. Belo Horizonte.
Revista de Engenharia Mackenzie. São Paulo.
Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. Rio de Janeiro.
Revista Habitat. São Paulo.
Revista Módulo. Rio de Janeiro.

| Periódicos Culturais e Científicos | | ANO | Periódicos Especializados em Arquitetura | Livros |
|---|---|---|---|---|
| *Capitania de Itanhaém.* Benedito Calixto | **Revista do IHGSP** Vol. XX, p.401-742 | **1909** | | |
| *A Missão Artística de 1816.* Affonso D'Escragnolle Taunay | **Revista do IHGB** Tomo LXXIV, p.05-202 | **1911** | | Severo, Ricardo. *Monografia do Theatro Municipal de São Paulo*. São Paulo: Pocai & Weiss, 1911. |
| *A Villa de Santo André da Borda do Campo e a primitiva povoação de Piratininga.* Benedito Calixto | **Revista do IHGSP** Vol. XIII, p.209-228 | | | |
| *A mais antiga planta da cidade de São Paulo (1810).* Eng. Rufino José Felizardo e Costa<br>*Plan histórica da cidade de São Paulo de 1800 a 1875*. Affonso A. de Freitas | **Revista do IHGSP** Vol. XVI | **1914** | | |
| | | **1915** | **Revista de Engenharia Mackenzie** Nº 01 | |
| *Pelo passado nacional.* Alceu Amoroso Lima | **Revista do Brasil** Ano I, Vol III, set-dez, p.1-15 | **1916** | | BRITO, Saturnino Rodrigues de. *Notes sur le trace sanitaire des villes (Technique sanitaire urbaine).* Paris: Chaix, 1916. |
| *O problema municipal do ponto de vista americano.* Victor da Silva Freire | p.74-92 | | | |
| *Arquitetura velha.* Ricardo Severo | **A Cigarra** n.39 | | | SEVERO, Ricardo. *A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo*. São Paulo: Tipografia Levi, 1916. |
| *Esthética da Decadência.* Octavio Augusto | **Revista do Brasil** Ano II, nº 13 Jan/1917, p.60-64 | **1917** | | |
| *Nacionalismo.* Fred G. Schmidt | p.65-69 | | | |
| *Almeida Júnior.* Monteiro Lobato | Ano II, Vol IV, Jan-Abr, p.35-52 | | | |
| *A arte tradicional no Brasil. Da architectura.* Ricardo Severo | p.394-424 | | | |

| | | |
|---|---|---|
| *Paulística.* José Capistrano de Abreu | Ano II, nº 17 Maio, p.3-18 | |
| | | **1918** |
| | | **1919** |
| | | **1920** |
| | | **1921** |
| **Semana de Arte Moderna** Comemorações do **Centenário da Independência do Brasil** | | **1922** |
| *A fundação de São Paulo.* Affonso D'Escragnolle Taunay | **Revista do IHGB** Tomo Especial, Vol III, p.47-119 | |
| *Alguns paulistas dos séculos XVI, XVII.* Alfredo Ellis Junior | p.409-437 | |
| *Novas Bandeiras e novos Bandeirantes.* Alfredo Ellis Junior | p.441-465 | |
| *Da arquitetura colonial no Brasil: arqueologia e arte.* Ricardo Severo | **O Estado de São Paulo** 07/09/1922, p.17 | |
| | | **1923** |
| Início da construção do **Edifício Martinelli**. | | **1924** |
| *Capitanias Paulistas.* Benedito Calixto | **Revista do IHGSP** Vol. XXI | |
| *A arquitetura e a estética das cidades.* Rino Levi | **O Estado de São Paulo** | **1925** |


LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas (contos e impressões)*. São Paulo: Revista do Brasil, 1918.

LOBATO, Monteiro. *Idéias de Géca Tatu*. São Paulo: Revista do Brasil, 1919.

TAUNAY, Affonso D'Escragnolle. *São Paulo dos primeiros tempos: ensaio de reconstrução social*. Tours: E. Arrault & Cie, 1920

TAUNAY, Affonso D'Escragnolle. *A glória das Monções*. São Paulo: O Livro, 1920.

TAUNAY, Affonso D'Escragnolle. *São Paulo no século XVI: história da Vila Piratiningana*. Tours: E. Arrault & Cie, 1921.

TAUNAY, Affonso D'Escragnolle. *Na Era das Bandeiras*. São Paulo: Melhoramentos, 1922.

TAUNAY, Affonso D'Escragnolle. *Piratininga.* São Paulo: Typographia Ideal, 1923.

TAUNAY, Affonso D'Escragnolle. *História geral das bandeiras paulistas*. São Paulo: Typographia Ideal / H. L. Canton / Imprensa Oficial do Estado, 1924-1929. (5 tomos)

PRADO, Paulo. *Paulística: história de São Paulo*. São Paulo:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | 15/10/1925 | | | | Companhia Graphico-Editora Monteiro Lobato, 1925. |
| *Acerca da arquitetura moderna.* Gregori Warchavchik | **Correio da Manhã** 01/11/1925 | | | | |
| *A casa portuguesa em São Paulo.* Ricardo Severo | **Revista Portugal** n.43, p.XVII-XX | | | | |
| | | **1926** | | | TAUNAY, Affonso D'Escragnolle. *História seiscentista da Vila de São Paulo*. 2 vol. São Paulo: Typographia Ideal, 1926. |
| | | **1927** | | | RANZINI, Felisberto. *Estylo colonial brasileiro: composições architectonicas de motivos originaes.* São Paulo: Amadeu de Barros Saraiva, 1927. |
| Falecimento do arquiteto **Ramos de Azevedo**<br>Construção da primeira **casa modernista**, em São Paulo, a própria residência do arquiteto **Gregori Warchavchik**, na rua **Santa Cruz**, Vila Mariana. | | **1928** | **Revista de Engenharia Mackenzie** Nº 48 | *Arquitetura colonial.* Eng. Amadeus de Barros Saraiva | PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Duprat & Mayença, 1928. |
| | | | | *Arquitetura em cimento armado.* Max Fortner | |
| | | | | *De Re Aedificatoria.* Christiano Stockler das Neves | |
| *Decadência e renascimento da arquitetura.* Gregori Warchavchik | **Correio Paulistano** 05/08/1928 | | | | |
| *Arquitetura do século XX. (I)* Gregori Warchavchik | 29/08/1928 | | | | |
| *Arquitetura do século XX. (II)* Gregori Warchavchik | 05/09/1928 | | | | |
| *Arquitetura do século XX. (III)* Gregori Warchavchik | 14/09/1928 | | | | |
| *Arquitetura do século XX. (IV - Passadistas e futuristas)* Gregori Warchavchik | 23/09/1928 | | | | |
| *Arquitetura do século XX. (V - Um congresso que marcou época na história da arte)* Gregori Warchavchik | 09/10/1928 | | | | |
| *Arquitetura do século XX. (VI- As relações entre a arte e a cultura)* Gregori Warchavchik | 21/10/1928 | | | | |
| *Arquitetura do século XX. (VII- O que foi a exposição de Stuttgart)* Gregori Warchavchik | 04/11/1928 | | | | |
| *Arquitetura do século XX. (VIII- Características da construção moderna)* Gregori Warchavchik | 21/11/1928 | | | | |
| *Arquitetura do século XX. (IX- Arranha-* | 02/12/1928 | | | | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *céus)*<br>Gregori Warchavchik | | | | | |
| *Arquitetura do século XX. (X- Arranha-céus)*<br>Gregori Warchavchik | 16/12/1928 | | | | |
| *Arquitetura nova.*<br>Gregori Warchavchik | **Diário da Noite**<br>29/12/1928 | | | | |
| Término da construção do **Edifício Martinelli**. | | **1929** | **Revista de Engenharia Mackenzie**<br>Nº 50 | *Arquitetura da época maquinista.*<br>Le Corbusier (trad. Alfredo C. Lopes) | MACHADO, Antonio de Alcântara. *Vida e morte do bandeirante.* São Paulo: Revista dos Tribunais, 1929. |
| *São Paulo e a nova arquitetura.*<br>Gregori Warchavchik | **Ilustração Brasileira**, RJ<br>29/09/1929 | | | | MARIANO FILHO, José. *Urbanite aguda*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1929. |
| Construção da **Casa Modernista**, na rua **Itápolis**, Pacaembu, São Paulo, por **Gregori Warchavchik**. | | **1930** | | | |
| **Exposição da Casa Modernista**, de 26/03 a 20/04. | | | | | |
| *Em torno da casa modernista do Pacaembu.*<br>Gregori Warchavchik | **Diário de São Paulo**<br>20/04/1930 | | | | |
| *Arquitetura moderna.*<br>Gregori Warchavchik | Revista **Forma,** SP<br>Out-nov, 1930 | | | | |
| *Uma escola viva de Belas-Artes.*<br>Lúcio Costa | **O Jornal**, SP<br>31/07/1931 | **1931** | | | MARIANO FILHO, José. *Architectura Mesológica: conferência realizada no Primeiro Congresso de Habitação*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1931. |
| *O caso da escola de Belas-Artes.*<br>Rodrigo Melo Franco de Andrade | **O Jornal**, SP<br>1931 | | | | |
| *A arquitetura viva.*<br>Gregori Warchavchik | **O Jornal**, SP<br>01/11/1931 | | | | SEVERO, Ricardo. *Dois discursos: festa comemorativa da restauração de Portugal no clube português de são Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1931. |
| *A cidade do Rio de Janeiro, ensaio urbanológico*.<br>João da Costa Ferreira | **Revista do IHGB**<br>Vol. 164, p.441-465 | | | | |
| *Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho: Monumentos e Tradições de Minas Geraes.*<br>Renato Alves Guimarães | **Revista do IHGSP**<br>Vol. XXVIII, p.331-411 | | | | CARVALHO, Flávio de. *Experiência nº2*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931. |
| *L'architecture d'aujourd'hui dans l'Amerique du Sud.*<br>Gregori Warchavchik | **Cahiers D'Art,** Paris<br>1931 | | | | |
| **Revolução constitucionalista** | | **1932** | | | |
| | | **1933** | | | FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de* |

| | | |
|---|---|---|
| Criação da **Universidade de São Paulo** | | **1934** |
| *Revelações sobre a fundação de São Paulo.* | **Revista do Arquivo Municipal** | |
| Serafim Leite SJ | | |
| *São Paulo.* | Ano I, Vol II | |
| Nuto Sant'Anna | | |
| *As "casinhas".* | **Revista do Arquivo Municipal** | |
| Affonso A. de Freitas | Ano I, Vol III | |
| Criação do **Departamento de Cultura** da PMSP | | **1935** |
| Concurso para a Sede do **Ministério da Educação e Saúde,** vencido pelo arq. Archimedes Memória | | |
| *Urbanismo primitivo.* | **Revista do Arquivo Municipal** | |
| Affonso D'Escragnolle Taunay | | |
| *Folk lore paulista.* | Ano I, Vol X | |
| Dalmo Belfort de Mattos | | |
| *Estética suburbana.* | Ano I, Vol XII | |
| Antonio de Alcântara Machado | | |
| *As Casinhas – o primeiro mercado de São Paulo.* | Ano II, Vol XIV | |
| Nuto Sant'Anna | | |
| *Conceito moderno de Etnologia.* | Ano II, Vol XVIII | |
| Herbert Baldüs | | |
| *Memória histórica.* | | |
| Benedicto Calixto | | |
| *São Paulo, berço da engenharia Nacional.* | **Revista do IGHSP,** Vol. XXX, pp.61-76. | |
| Armando de Arruda Pereira | | |
| Projeto para a sede do **Ministério da Educação e Saúde,** elaborado por Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos | | **1936** |

*economia patriarcal.* Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife.* Ilustrado por Luís Jardim. Recife: s. n., 1934.

ELLIS JUNIOR, Alfredo. *Populações paulistas*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1934.

ELLIS JUNIOR, Alfredo. *O bandeirismo paulista e o recuo do meridiano*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1938.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de Los. *A regulamentação da profissão de arquiteto*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, 1934.

SEVERO, Ricardo. *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo*. São Paulo: Liceu de Artes e Ofícios, 1934.

AZEVEDO, Washington. *Urbanismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Casa Editora Henrique Velho, 1934.

CAMPIGLIA, Oscar Oswaldo. *Igrejas do Brasil: fontes para a história da Igreja no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1935.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer, assessorados por **Le Corbusier.** | | | | | José Olympio, 1936. |
| Projeto e construção do **Edifício Esther**, em São Paulo, por **Álvaro Vital Brasil**. | | | | | |
| Projeto e construção da sede da **Associação Brasileira de Imprensa – ABI**, no Rio de Janeiro, por **Marcelo Roberto** e **Milton Roberto**. | | | | | FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. |
| *Memória histórica. (inédito)*<br>Benedito Calixto | **Revista do Arquivo Municipal**<br>Ano II, Vol XIX, p.23-40 | | | | |
| *A fortuna do Padre Pompeu.*<br>Affonso D'Escragnolle Taunay | p.41-50 | | | | |
| *As feiras de burros de Sorocaba.*<br>Pierre Deffontaines | | | | | |
| *Os jesuítas na vida de São Paulo.*<br>Serafim Leite SJ | Ano II, Vol XXI | | | | |
| *O Beco do Colégio.*<br>Nuto Sant'Anna | Ano III, Vol XXVI | | | | |
| *Cultura musical.*<br>Mario de Andrade | | | | | |
| *Cateretês do sul de Minas Gerais.*<br>Oneyda Alvarenga | Ano III, Vol XXX | | | | |
| *Dos problemas da circulação urbana.*<br>Plínio Branco | | | | | |
| *Razões da nova arquitetura.*<br>Lúcio Costa | **Revista da Diretoria de Engenharia da PDF**<br>Nº 3-9 | | | | |
| *As tendências modernas na arquitetura. A Gazeta ouve o líder da corrente tradicionalista nacional.*<br>Ricardo Severo | **A Gazeta**<br>01/08/1936 | | | | |
| **Criação do SPHAN**, em 13 /01/ 1937 pela Lei nº 378 | | **1937** | **Revista SPHAN**<br>Nº 1 | *A capela de Santo Antonio.*<br>Mário de Andrade | BALDUS, Herbert. *Ensaios de etnologia brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. |
| Golpe de **Getúlio Vargas** instituindo o **Estado Novo** (10/11/1937). | | | | *Programa.*<br>Rodrigo Mello Franco de Andrade | |
| **Invasão japonesa da China:** Início do conflito na Ásia. | | | | *Sugestões para o estudo da Arte Brasileira em relação à de Portugal.*<br>Gilberto Freyre | SEVERO, Ricardo. *Discursos*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 1937. |
| *A entrada dos palmitos (arquivo etnográfico).*<br>Mario de Andrade | **Revista do Arquivo Municipal**<br>Ano III, Vol XXXII | | | *Documentação necessária.*<br>Lúcio costa | |
| *Os jesuítas em Itanhaém no século XVI.* | Ano III, | | | *A igreja dos Remédios.* | BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da* |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Serafim Leite SJ | Vol XXXIII | | | | Nuto Santanna | *província do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. |
| *O Estádio Municipal.* | Ano III, | | | | *O Forte de São Tiago da Bertioga.* | |
| Nicanor Miranda | Vol XXXV | | | | Afonso D'Escragnolle Taunay | |
| *Um detalhe de arquitetura popular*. | Ano IV, Vol XL | | | | *A natureza e os monumentos culturais.* | |
| Luiz Saia | | | | | Raimundo Lopes | |
| *O samba rural paulista.* | Ano IV, Vol XLI | | | | | |
| Mário de Andrade | | | | | | |
| *Piracicaba no século XVIII.* | **Revista do** | **1938** | **Revista** | | *Contribuição para o estudo da obra* | BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: MEC, 1938. |
| Mario Neme | **Arquivo** | | **SPHAN** | | *do Aleijadinho.* | |
| *Brasilio Machado.* | **Municipal** | | Nº 2 | | Rodrigo Mello Franco de Andrade | |
| Sérgio Milliet | Ano IV, Vol XLV | | | | *Manuel da Costa Ataíde: dourador.* | LEITE SJ, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL, 1938-1950. |
| | | | | | Manuel Bandeira | |
| | | | | | *O Piauí e sua arquitetura.* | |
| | | | | | Paulo Thedim Barreto | |
| | | | | | *O Solar do Colégio.* | |
| | | | | | Alberto Lamego | |
| | | | **Revista** | | *Acrópole de Atenas.* | |
| | | | **Acrópole** | | Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | Nº 1 | | *Por uma arte brasileira.* | |
| | | | | | Theodoro Braga | |
| | | | | | *Novas tendências da arquitetura monumental na Europa.* | |
| | | | | | Alfredo Ernesto Becker | |
| | | | | | *Residências.* | |
| | | | | | Henrique Mindlin | |
| | | | | | Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | | | *Edifício "Esther".* | |
| | | | | | Álvaro Vital Brasil | |
| | | | | Nº 2 | *Santuário de Congonhas do Campo.* | |
| | | | | | Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | | Nº 3 | Analyse racional do projeto – método Klein. | |
| | | | | | Henrique Mindlin | |
| | | | | Nº 4 | Cabo Frio. | |
| | | | | | Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | | | Residência. | |
| | | | | | Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | | Nº 6 | *A arquitetura colonial e José Wasth Rodrigues.* | |
| | | | | | Eduardo Kneese de Mello | |
| Início da **2ª Guerra Mundial** | | **1939** | **Revista** | | *O primeiro depoimento estrangeiro* | FREYRE, Gilberto. *Olinda: 2º guia prático, histórico e sentimental de cidade brasileira.* Ilustrado por Manuel Bandeira. Recife: Edição do autor, 1939. |
| | | | **SPHAN** | | *sobre o Aleijadinho.* | |
| | | | Nº 3 | | Afonso Arinos | |
| | | | | | *O Adro do Santuário de Congonhas.* | |
| | | | | | José de Souza Reis | |
| | | | | | *O alpendre nas capelas brasileiras.* | |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | Luiz Saia<br>*A Torre e o Castelo de Garcia Ávila.*<br>Godofredo Filho<br>*Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro.*<br>Lúcio costa | |
| | | | | **Revista Acrópole** Nº 9 | *Ouro Preto (grades e balcões).*<br>Guilherme Malfatti | |
| | | | | Nº 10 | *Residências modernas.*<br>Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | | Nº 13 | *Ouro Preto (igreja do Carmo).*<br>Guilherme Malfatti | |
| | | | | Nº 15 | *Novo Estádio Municipal.*<br>Severo & Villares | |
| | | | | Nº 17 | *Igreja de São Francisco de Assis (Ouro Preto).*<br>Guilherme Malfatti | |
| | | | | Nº 19 | *71º Congresso do Instituto Americano de Arquitetos.*<br>Francisca Franco da Rocha | |
| | | | | | *Capela do Padre Faria (Ouro Preto).*<br>Guilherme Malfatti | |
| **Juscelino Kubitscheck de Oliveira** foi nomeado **Prefeito de Belo Horizonte**, assumindo em 18/04/1940. Início do projeto e construção do **Conjunto da Pampulha**, em Belo Horizonte, de 1940-1955, por **Oscar Niemeyer**. | | | **1940** | **Revista SPHAN** Nº 4 | *Valor artístico e valor histórico: importante problema da História da Arte.*<br>Hannah Levy | FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *Relíquias da Bahia.* São Paulo: Lanzara, 1940. |
| | | | | | *Aqueduto da Carioca.*<br>Francisco Agenor Noronha Santos | FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1940. |
| | | | | | *Alguns desenhos de arquitetura existentes no Arquivo Histórico colonial Português.*<br>Robert Chester Smith | |
| | | | | **Revista Acrópole** Nº 22 | *Residência.*<br>Gregori Warchavchik | |
| | | | | Nº 23 | *Residência.*<br>Henrique Mindlin | |
| *Goiânia – uma cidade criada.*<br>Aroldo de Azevedo | **Revista Paulistânia – Documentário** Nº01, Jan-Mar/1941 | | **1941** | **Revista SPHAN** Nº 5 | *Uma carta do padre Jesuíno do Monte Carmelo.*<br>Mário de Andrade | FREYRE, Gilberto. *Região e tradição*. Ilustrado por Cícero Dias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941. |
| | | | | | *A arquitetura jesuítica no Brasil.*<br>Lúcio costa | |
| | | | | | *Capelas antigas de São Paulo.*<br>Sérgio Buarque de Holanda | RIOS FILHO, Adolfo Morales de Los. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de |
| | | | | | *A propósito de três teorias sobre o* | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | *barroco.*<br>Hannah Levy | Janeiro: A Noite, 1941. |
| | | | | *O códice de Frei Cristóvão de Lisboa.*<br>Robert Chester Smith | |
| | | | **Revista Acrópole**<br>Nº 34 | *Residência neocolonial.*<br>Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | | *Prédio de apartamentos.*<br>Gregori Warchavchik | |
| | | | | *Residência moderna.*<br>Gregori Warchavchik | |
| | | | Nº 37 | *Residência do arquiteto.*<br>Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | | *Decálogo do urbanista.*<br>José Mariano Filho | |
| | | | Nº 43 | *Matriz do Pilar (Ouro Preto).*<br>Guilherme Malfatti | |
| | | | | *Residência moderna.*<br>Gregori Warchavchik | |
| Término da fachada do novo prédio do **Ministério da Educação e Saúde**, a fim de ser fotografado para a exposição do MoMA de New York – **Brazil Builds: architecture new and old.** | | **1942** | **Revista SPHAN**<br>Nº 6 | *Dom Sebastião Leme.*<br>Manuel Bandeira | ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista.* Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942. |
| | | | | *A pintura colonial no Rio de Janeiro.*<br>Hannah Levy | |
| *O ensino artístico. Subsídios para sua história. Um capítulo: 1816-1889.*<br>Adolpho Morales de Los Rios | **Revista do IHGB**, Anais do 3° Congresso de História Nacional (1938), Vol. V, 1942. | | **Revista Acrópole**<br>Nº 48 | *Residências neocoloniais.*<br>Eduardo Kneese de Mello | BRAGA, Theodoro. *Artistas pintores no Brasil.* São Paulo: São Paulo Editora, 1942. |
| *Artistas do Rio de Janeiro colonial.*<br>Francisco Marques dos Santos | | | | *A Nova Arquitetura e a vida contemporânea.*<br>Henrique Mindlin (resenha sobre livro de Siegfried Giedion) | RIOS FILHO, Adolfo Morales de Los. *O ensino artístico; subsídios para a sua história: um capítulo: 1816-1889*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. |
| *A geografia e a cartografia dos holandeses no século XVII.*<br>José Honório Rodrigues | | | Nº 50 | *Arquitetura e tradição.*<br>Carlos Alberto Gomes Cardim | |
| *O império colonial português e o Brasil: um esboço de geografia política.*<br>Aroldo de Azevedo | **Revista do IHGSP**<br>Vol. XLI, pp.347-356. | | | *Residências modernas.*<br>Gregori Warchavchik | |
| | | | Nº 53 | *Edifício "Leonidas Moreira".*<br>Eduardo Kneese de Mello | MARIANO FILHO, José. *Antônio Francisco Lisboa, o aleijadinho 1738-1814*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1942. |
| | | | Nº 55 | *Projeto de uma capela.*<br>Guilherme Malfatti | |
| | | | | | MARIANO FILHO, José. *Estudos de arte brasileira.* Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1942. |
| Exposição do Museum of Modern Art de New York – MoMA sobre a arquitetura moderna brasileira, denominada **Brazil Builds** | | **1943** | **Revista SPHAN**<br>Nº 7 | *Casas de residência no Brasil.*<br>Gilberto Freyre | GOODWIN, Philip (org.). *Brazil builds: Architecture old and new*. New York: MoMA, 1943. |
| | | | | | ANDRADE, Mário de. *O baile das* |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | *quatro artes*. São Paulo: Martins, 1943. |
| | | | | | BRITO, Saturnino Rodrigues de. *Saneamento de Recife: descrição e relatórios*. Rio de Janeiro: INL, 1943. |
| | | | | | MARIANO FILHO, José. *Influências muçulmanas na architectura tradicional brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1943. |
| | | | | | MARIANO FILHO, José. *Debates sobre estética e urbanismo*. Rio de Janeiro: Gráfica C. Mendes Junior, 1943. |
| | | | | | MARIANO FILHO, José. *A margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro: Gráfica C. Mendes Junior, 1943. |
| | | | | | MARIANO FILHO, José. *O Passeio Público do Rio de Janeiro 1779-1783.* Rio de Janeiro: Gráfica C. Mendes Junior, 1943. |
| | | | | | MARIANO FILHO, José. *Os três chafarizes de mestre Valentim*. Rio de Janeiro: Gráfica C. Mendes Junior, 1943. |
| Exposição **Brazil Builds** em São Paulo | | **1944** | **Revista de Engenharia Mackenzie** Nº 85 | *O arquiteto e o engenheiro.* Christiano Stockler das Neves | SAIA, Luiz. *Escultura popular brasileira:* com 26 reproduções de ex-votos do nordeste brasileiro. São Paulo: Edições Gaveta, 1944. |
| *Como se constituiu no Brasil a rede de cidades.* Pierre Deffontaines | **Boletim Geográfico** Nº 14, p.141-148 | | | | |
| *Como se constituiu no Brasil a rede de cidades.* Pierre Deffontaines | Nº 15, p.299-308 | | Nº 86 | *Utilização de concreto armado na restauração de edifícios construídos com taipa.* **Luiz Saia** | NIEMEYER FILHO, Oscar. *Pampulha.* (introdução por Juscelino Kubitschek de Oliveira, prefácio por Philip Goodwin). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944. |
| | | | **Revista SPHAN** Nº 8 | *A aldeia dos Reis Magos.* Serafim Leite | |
| | | | | *Modelos europeus na pintura colonial.* Hannah Levy | ELLIS JUNIOR, Alfredo. *Capítulos da história social de São Paulo*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1944. |
| | | | | *Notas sobre a arquitetura rural paulista.* **Luiz Saia** | RODRIGUES, José Wasth. *Documentário Arquitetônico Relativo a Antiga Construção Civil no Brasil.* São Paulo: Martins, 1944. |
| Falecimento de **Mario de Andrade** | | **1945** | **Revista** | *Casas dos séculos XVIII e XIX em* | NEME, Mário. *Plataforma da Nova* |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Realização, em São Paulo, do **I Congresso Brasileiro de Arquitetos** | | | | |
| Inauguração da nova sede do **Ministério da Educação e Saúde**, RJ. | | | | |
| Término da **2ª Guerra Mundial** | | | | |
| | | **SPHAN** Nº 9 | *Sorocaba.* Aluísio de Almeida | *Geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945. |
| | | | Retratos coloniais. Hannah Levy | HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Monções*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1945. |
| | | | *A casa de moradia no Brasil antigo.* José Wasth Rodrigues | ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuino do Monte Carmelo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945. |
| | | | *Documentos baianos.* Robert Chester Smith | |
| | **1946** | **Revista SPHAN** Nº 10 | *A fotografia no Brasil e um de seus mais destacados servidores: Marc Ferrez (1843-1923).* Gilberto Ferrez | FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *Relíquias da terra do ouro*. São Paulo: Lanzara, 1946. |
| | | | *Fontes e chafarizes do Rio de Janeiro.* Francisco Agenor Noronha Santos | VVAA. *Curso de Bandeirologia. Conferências*. São Paulo: Departamento Estadual de Informações, 1946. |
| | | **Revista Acrópole** Nº 96 | *Impressões de uma viagem à Baía.* Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | *Residências modernas.* Hélio Duarte | SALGADO, Plínio. *Como nasceram as cidades no Brasil*. Lisboa: Edições Ática, 1946. |
| | | Nº 102 | *Porque arquitetura contemporânea.* Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | *Edifício COFERMAT.* Rino Levi | |
| | | **Arquitetura e Engenharia** Nº 01 | | |
| | | Nº 02 | *Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais. (1ª parte).* *Sylvio de Vasconcellos* | |
| | | Nº 03 | *Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais. (2ª parte).* *Sylvio de Vasconcellos* | |
| | **1947** | **Revista SPHAN** Nº 11 | *Casas de Câmara e Cadeia.* Paulo Thedim Barreto | MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da Arte Moderna no Brasil.* São Paulo: Departamento de Cultura, 1947. |
| | | | *Vestígios de fortim colonial no Engenho Novo.* Francisco Agenor Noronha Santos | |
| | | **Revista Acrópole** Nº 109 | *A carta de Atenas.* Trad. Eduardo Kneese de Mello | FREYRE, Gilberto. *Interpretação do Brasil: aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas*. Traduzido por Olívio Montenegro. |
| | | | *A fase escultural da arquitetura.* Eugenio Steinhof | |
| | | | *Excursão cultural de arquitetos à* | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | *Europa.*<br>Redação | Rio de Janeiro: José Olympio, 1947. |
| | | | | *Viagem do arquiteto Dácio A. de Moraes à Europa e E.U.A..*<br>Redação | |
| | | | Nº 110 | *Método de ensino da arquitetura criadora.*<br>Eugenio Steinhof | |
| | | | | *Estudo de residência.*<br>Abelardo de Souza | |
| | | | Nº 112 | *Panoramas da arquitetura residencial contemporânea.*<br>Eugenio Steinhof | |
| | | | **Arquitetura e Engenharia**<br>Nº 04 | *Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais. (3ª parte).*<br>*Sylvio de Vasconcellos* | |
| | | | Nº 05 | *Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais. (4ª parte).*<br>*Sylvio de Vasconcellos* | |
| Criação da **Faculdade de Arquitetura e Urbanismo** da Universidade de São Paulo. | | **1948** | **Revista Acrópole**<br>Nº 117 | *Prédio de apartamentos.*<br>Lucjan Korngold | HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Expansão paulista em fins do século XVI e princípio do século XVII.* São Paulo: USP/Faculdade de Ciências de Ciências Econômicas e Administração, 1948. |
| *Fontes primárias para o estudo da história religiosa de São Paulo, no século XVI.*<br>Cônego Paulo Florêncio da Silva Camargo | **Publicações do Instituto de Administração**<br>Nº 23 | | | *Uma residência no Rio de Janeiro.*<br>Lucjan Korngold | |
| *Aspectos do povoamento de São Paulo no século XVI.*<br>Florestan Fernandes | **Publicações do Instituto de Administração**<br>Nº 24 | | | *Estudo da nova sede da Associação Baiana de Imprensa.*<br>Abelardo de Souza<br>Hélio Duarte<br>Zenon Lotufo | |
| *Fontes primárias para o estudo das habitações, das vias de comunicação e dos aglomerados humanos em São Paulo, no século XVI.*<br>Luiz Saia | **Publicações do Instituto de Administração**<br>Nº 25 | | Nº 119 | *Apartamentos para industriários.*<br>Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | | *Edifício de escritórios.*<br>Ícaro de Castro Mello | |
| | | | | *Cine Jaraguá.*<br>Oswaldo Bratke | |
| | | | Nº 123 | *Arquitetura, urbanismo e democracia.*<br>Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | | *Estudo de residência.*<br>Zenon Lotufo | |
| | | | Nº 124 | *Verdade e mentira em arquitetura.*<br>Henrique Mindlin | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *O pesquisador social e o historiador moderno.*<br>Richard M. Morse | **Revista do Arquivo Municipal**<br>Ano XV,<br>Vol CXXIII | **1949** | **Revista Acrópole**<br>Nº 129 | *Ciência moderna e Arte.*<br>Eugenio Steinhof | SANTOS, Paulo Ferreira. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto.* Rio de Janeiro: Kosmos, 1949. |
| *Viagem a Ouro Preto.*<br>Lourival Gomes Machado | **Revista do Arquivo Municipal**<br>Ano XV,<br>Vol CXXIV | | | *Clube atlético Santista.*<br>Ícaro de Castro Mello<br>Osvaldo Correa Gonçalves | |
| *Conservação, restauração e recuperação de objetos de arte e históricos.*<br>José de Almeida Santos | **Revista do IHGB**,<br>Vol. 202, p.151-155 | | Nº 134 | *Considerações sobre arquitetura contemporânea.*<br>Eduardo Kneese de Mello | SANTOS, Paulo Ferreira. *Arquitetura no Brasil*. Rio de Janeiro: O Construtor, 1949. |
| | | **1950** | **Revista Acrópole**<br>Nº 141 | *O Rio arquitetônico – o Rio lavra dois tentos.*<br>Francisca Franco da Rocha | SILVA NIGRA, Clemente Maria da. *Construção e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.* Salvador: Tipografia Beneditina, 1950. |
| | | | | *Grupos escolares "Pandiá Calógeras" "Cesar Martinez".*<br>Hélio Duarte | |
| | | | | *Projeto de residência.*<br>Eduardo Corona | SILVA NIGRA, Clemente Maria da. *Três artistas beneditinos*. Rio de Janeiro: MEC, 1950. |
| | | | Nº 144 | *O arquiteto no Brasil.*<br>Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | Nº 145 | *Da Arquitetura.*<br>Menotti Del Picchia | SAIA, Luiz. *Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século*. São Paulo: Centro de Estudos Folclóricos do GFAU, 1950. |
| | | | | *Teatro Cultura Artística.*<br>Rino Levi | |
| | | | | *Plano Regulador da cidade de São Paulo.*<br>Carlos Alberto Gomes Cardim Filho | |
| | | | Nº 151 | *Decálogo do urbanista.* (1941)<br>José Mariano Filho | |
| | | | | *Semana do Urbanismo.*<br>Vários | |
| | | | | *O dia do Urbanismo.*<br>Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | Nº 152-153 | *Centro de Debates Culturais.*<br>Eduardo Kneese de Mello | |
| | | | **Habitat**<br>Nº 1 | *Casas de Artigas.*<br>Lina Bo Bardi | |
| | | | | *O museu de Arte.*<br>Lina Bo Bardi | |
| | | | | *Cidadelas da civilização.*<br>Nelson Rockfeller | |
| | | | | *A religião e a curva.* | |

| 1ª **Bienal** do Museu de Arte Moderna de São Paulo | | **1951** | | Pietro Maria Bardi | |
|---|---|---|---|---|---|
| *Depoimento de um arquiteto carioca.*<br>Lúcio Costa | **Correio da Manhã**<br>15/06/1951 | | **Revista Acrópole**<br>Nº 154 | *O progresso e a técnica.*<br>Zenon Lotufo | VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura particular em Vila Rica*. Belo Horizonte: [s.n.], 1951. |
| | | | | *Planejamento urbano e planejamento regional.*<br>Carlos Brasil Lodi | |
| *Aspecto de higiene pública e doméstica no Rio de Janeiro, nomeado século XIX.*<br>Gilberto Freyre | **Revista Anhembi**<br>Nº3, Fev/1951 | | Nº 155 | *Materiais de construção.*<br>Zenon Lotufo | SANTOS, Paulo Ferreira. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto.* Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951. |
| *Em prol dos monumentos históricos e artísticos.*<br>*A Etnologia e o sensacionalismo ignorante.*<br>Roger Bastide | Nº9, Ago/1951 | | | *Residência (Vila Paulista).*<br>Zenon Lotufo | |
| | | | | *Autonomia do município em face do urbanismo.*<br>Carlos Alberto Gomes Cardim Filho | SANTOS, Paulo Ferreira. *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil.* Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951. |
| *A Primeira Bienal de São Paulo, depoimento de uma época.*<br>*São Paulo: cidade tentacular.*<br>Aroldo de Azevedo | Nº13, Dez/1951<br><br>**Revista Paulistânia – Documentário**<br>Nº38,<br>Jan-Fev/1951 | | Nº 157 | *1ª Bienal de São Paulo.*<br>**Luiz Saia** | |
| | | | | *Projeto de residência.*<br>Eduardo Kneese de Mello | SMITH, Robert Chester. *Arquitetura colonial bahiana: alguns aspectos de sua história*. Salvador: Museu do Estado, 1951. |
| | | | | *Estudo de residência.*<br>Zenon Lotufo | |
| | | | Nº 159 | *A arquitetura moderna.*<br>Osvaldo Correa Gonçalves | RIOS FILHO, Adolfo Morales de Los. *Dois notáveis engenheiros: Pereira Passos e Vieira Souto*. Rio de Janeiro: A Noite, 1951. |
| | | | | *A moderna arquitetura estrutural.*<br>Eugenio Steinhof | |
| | | | Nº 160 | *1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.*<br>Redação | |
| | | | | *Anteprojeto de residência em Santos.*<br>Ícaro de Castro Mello | |
| | | | | *Edifício "Pilotis".*<br>Francisco Beck | |
| | | | | *Estética na arquitetura.*<br>Julius Posener (Londres) | |
| | | | | *A formação do arquiteto.*<br>Zenon Lotufo | |
| | | | Nº 162 | *Prêmios da Exposição Internacional de Arquitetura da 1ª Bienal de São Paulo.*<br>Redação | |
| | | | | *Gymnasium para a Prefeitura de Ribeirão Preto.*<br>Ícaro de Castro Mello | |
| | | | Nº 163 | *Urbanismo... esse desconhecido.*<br>Luis Inácio de Anhaia Melo | |
| | | | Nº 164 | *Centenário do nascimento de Ramos* | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | *de Azevedo.*<br>Francisca Franco da Rocha | |
| | | | | *Residência.*<br>Henrique Mindlin | |
| | | | **Arquitetura e Engenharia**<br>Nº 16 | *Edifício sede de "O Cruzeiro", Rio de Janeiro.*<br>Oscar Niemeyer Filho | |
| | | | | *Residência em Guarujá.*<br>Gregori Warchavchik | |
| | | | | *Vias e viaturas.*<br>Zenon Lotufo | |
| | | | | *Esporte Clube Sírio, São Paulo.*<br>Ícaro de Castro Mello | |
| | | | | *Sistemas construtivos adotados na arquitetura do Brasil.*<br>Sylvio de Vasconcellos | |
| | | | **Habitat**<br>Nº 4 | *Um presságio de progresso.*<br>Anísio Teixeira | |
| | | | Nº 5 | *Da necessidade de crítica sobre arquitetura.*<br>Eduardo Corona | |
| Término da construção do **Conjunto Residencial Pedregulho**, no Rio de Janeiro, projetado por **Affonso Eduardo Reidy**. Obra iniciada em 1946. | | **1952** | **Habitat**<br>Nº 8 | *Arranha-céus e o espírito.*<br>*Balanços e perspectivas museográficas: o Museu de São Vicente.*<br>*Museu à beira do oceano.*<br>*Os museus vivos nos Estados Unidos.*<br>*Casa na Bahia.*<br>*Casas em Juiz de fora.*<br>Lina Bo Bardi | COSTA, Lúcio. *Considerações sobre Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: MES, 1952. |
| Projeto do **novo Paço Municipal de São Paulo**, por **Oscar Niemeyer** e equipe, contratado pela Prefeitura. | | | | | MONBEIG, Pierre. *Pionners et planteurs de São Paulo*. Paris: Armand Colin, 1952. |
| *A arquitetura moderna brasileira.*<br>João Batista Vilanova Artigas | **Revista Fundamentos**<br>Nº 24 | | | | COSTA, Lúcio. *Arquitetura Brasileira. Depoimento de um arquiteto carioca.* Rio de Janeiro: MES, 1952. |
| *Algumas técnicas rurais no Brasil colonial.*<br>Sérgio Buarque de Holanda | **Revista Anhembi**<br>Nº14, Jan/1952 | | | | |
| *Ainda a primeira e, depois, pensemos na segunda Bienal.* | | | | | CARVALHO, Benjamin de Araújo. *Recortes de Arquitetura*. Rio de Janeiro: s.n., 1952. |
| *Aspectos, desenvolvimentos e exigências da arquitetura atual e perspectivas para amanhã.*<br>Marcello Piacentini | Nº17, Abr/1952 | | | | |
| *O Viaduto do Chá.*<br>Oscar Machado da Costa | **Revista Paulistânia – Documentário**<br>Nº44, Mar-Mai/1952 | | | | |
| *Como se deve escrever a história do Brasil.* | **Revista do IHGB** | **1953** | **Revista de Engenharia** | *Decoração e arquitetura.*<br>Lina Bo Bardi | LEITE SJ, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil (1594-* |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Frederico Ph. De Martius<br>*A cidade terá sua geografia.*<br>Aroldo de Azevedo | Vol. 219, p.187-205<br>**Revista Paulistânia – Documentário**<br>Nº47,<br>Jan-Abr/1953 | | **Mackenzie**<br>Nº 115-116 | *A cidade levanta seus cimos ao céu.*<br>Geraldo N. Serra | *1760)*. Lisboa: Brotéria, 1953. |
| | | | **Habitat**<br>Nº 13 | *O Museu de Arte de São Paulo no L'Orangerie.*<br>Germain Bazin | BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. 3 vol. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. |
| | | | | *Hospital Infantil no Morumbi.*<br>Oswaldo Arthur Bratke | LEITE SJ, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil, 1549-1760*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953. |
| | | | | *Instituto Central do Câncer.*<br>Rino Levi | |
| | | | | *Colégio Estadual da Penha.*<br>Eduardo Corona | TAUNAY, Affonso D'Escragnolle. *História da cidade de São Paulo.* São Paulo: Melhoramentos, 1953. |
| | | | | *Ministério das Relações Exteriores.*<br>Henrique Mindlin | |
| | | | | *Nossa antiga São Paulo* (fotos).<br>E. F. Brancante | MACHADO, Lourival Gomes. *Teorias do barroco*. Rio de Janeiro: MEC / Serviço de Documentação, 1953. |
| | | | | *A fortaleza de Macapá.*<br>Napoleão Figueiredo | |
| | | | **Arquitetura e Engenharia**<br>Nº 25 | *Do ensino de arquitetura.*<br>Eduardo Guimarães | |
| | | | | *Edifício sede do DER de São Paulo.*<br>Hélio Duarte<br>Ernest Robert de Carvalho Mange | |
| | | | | *Estádio Municipal de Londrina.*<br>João Batista Vilanova Artigas | |
| | | | | *Em busca da pintura brasileira.*<br>André Lhote | |
| | | | **AD Arquitetura e Decoração**<br>Nº 1 | | |
| Comemorações do **IV Centenário de São Paulo**<br>Inauguração do **Parque Ibirapuera**, projetado por **Oscar Niemeyer** e equipe. | | **1954** | **Revista Acrópole**<br>Nº 190 | *Residência.*<br>João Batista Vilanova Artigas | ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. |
| *A fase heróica da arquitetura contemporânea brasileira já foi esgotada há alguns anos.*<br>Luiz Saia | **Folha da Manhã**<br>31/03/1954 | | | *Estação Rodoviária para São Paulo.*<br>Luciano Gomes Cardim | |
| *Urbanização antiga.*<br>Affonso D'Escragnolle Taunay | **Revista Paulistânia – Documentário**<br>Nº50,<br>Jan-Jul/1954 | | **Habitat**<br>Nº 14 | *O índio e o homem do planalto.*<br>Assis Chateaubriand | TAUNAY, Affonso D'Escragnolle. *Velho São Paulo*. 2 tomos. São Paulo: Melhoramentos, 1954. |
| *O Pátio do Colégio.*<br>Carlos Roberto Gomes Cardim Filho | | | | *Taba Guaianases.*<br>Lina Bo Bardi<br>Pier Luigi Nervi | |
| | | | | *Urbanização da praia de Pernambuco, Guarujá.*<br>Henrique Mindlin | MONBEIG, Pierre. *La croissance de La Ville de São Paulo*. Grenoble: Institut et Revue de Géographie Alpine, [1954?]. |
| | | | | *IV Congresso Brasileiro de Arquitetos.*<br>Abelardo de Souza | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | *O arquiteto, a arquitetura, a sociedade.*<br>Max Bill | |
| | Nº 15 | *Cidade Universitária do Rio de Janeiro.*<br>Jorge M. Moreira | |
| | Nº 16 | *Crítica de arquitetura.*<br>Abelardo de Souza | |
| | | *Estádio da cidade universitária de São Paulo.*<br>Ícaro de Castro Mello | |
| | | *Arquitetura no Parque Ibirapuera em São Paulo.*<br>Oscar Niemeyer Filho<br>Helio Uchôa Cavalcanti<br>Zenon Lotufo<br>Eduardo Kneese de Mello | |
| | | *10 milhões de brasileiros moram em favelas e choupanas.*<br>João Batista Vilanova Artigas<br>Abelardo de Souza | |
| | | *Quatro séculos de arte paulista em verbetes.* | |
| | Nº 18 | *Ensino da arquitetura.*<br>Abelardo de Souza | |
| | | *Paço Municipal de Marília.*<br>Miguel Badra Junior | |
| | | *Urbanização de Lins.*<br>**Luiz Saia** | |
| | | *Auguste Perret.*<br>**Luiz Saia** | |
| | | *Casa do arquiteto.*<br>Oscar Niemeyer Filho | |
| | **Arquitetura e Engenharia**<br>Nº 30 | *Raízes da arquitetura contemporânea.*<br>Paulo Ferreira Santos | |
| | **AD Arquitetura e Decoração**<br>Nº 7 | *Considerações sobre arquitetura brasileira.*<br>João Batista Vilanova Artigas | |
| **1955** | **Revista de Engenharia Mackenzie**<br>Nº 124-125 | *Engenharia e urbanismo – profissão e personalidade.*<br>Luis Inácio de Anhaia Melo | LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de. *Teoria e filosofia da arquitetura*. Rio de Janeiro: A Noite, 1955. |
| | | *Capela para o Hospital do Jaçanã.*<br>Eduardo Kneese de Mello | |
| | | *Conjunto residencial Perdizes.* | SAIA, Luiz. *Casa bandeirista: uma* |

Abelardo de Souza
*Estudo de uma residência.*
Oswaldo Arthur Bratke
*Fábrica de máquinas registradoras Rena SA.*
Eduardo Corona

Nº 126
*Arquitetura e arte.*
Francisco Prestes Maia
*Clube em São Paulo.*
Abelardo de Souza

**Revista SPHAN**
Nº 12
*Arcos da Carioca.*
José de Souza Reis

**Revista Acrópole**
Nº 193
*Conjunto residencial para operários.*
Rino Levi
*"Casa grande" em Mato Grosso.*
Carlos Alberto Cerqueira Lemos

Nº199
*Residência em Santos.*
João Batista Vilanova Artigas

Nº 201
*Notas sobre a morada paulista.*
**Luiz Saia**
*Residência no Rio de Janeiro.*
Henrique Mindlin
*Projeto para gymnasium em Porto Alegre.*
Ícaro de Castro Mello
*Residência no Jardim Europa.*
João Batista Vilanova Artigas

Nº 202
*Notas sobre a evolução da morada paulista.*
**Luiz Saia**
*Edifício Triângulo.*
Oscar Niemeyer Filho

Nº 203
*Notas sobre a evolução da morada paulista.*
**Luiz Saia**

Nº 204
*Notas sobre a morada paulista.*
**Luiz Saia**
*Residência no Sumaré.*
João Batista Vilanova Artigas

**Habitat**
Nº 20
*Mais profissionais e mais escolas.*
Geraldo Serra
*Debate sobre arquitetura (IAB).*
Abelardo de Souza
*A arquitetura da sociedade industrial.* (1º artigo)

*interpretação*. São Paulo: Comissão do IV Centenário de São Paulo, 1955

SMITH, Robert C. *Arquitetura colonial*. Salvador: Progresso, 1955.

ANDRADE, Mário de. *Curso de Filosofia e História da Arte*. Rio de Janeiro: Urbis, 1955.

CORTESÃO, Jaime. *A fundação de São Paulo, capital geográfica do Brasil*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1955.

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | Paulo Ferreira Santos | |
| | Nº 23 | *A arquitetura e a Bienal de São Paulo.*<br>Aluísio da Rocha Leão | |
| | | *Acredito nas bienais.*<br>Lourival Gomes Machado | |
| | | *A arquitetura da sociedade industrial.* (2º artigo)<br>Paulo Ferreira Santos | |
| | Nº 24 | *A arquitetura da sociedade industrial.* (3º artigo)<br>Paulo Ferreira Santos | |
| | Nº 25 | *Integridade, pobreza e miséria das casas de Deus.*<br>José Geraldo Vieira | |
| | | *A casa bandeirista.*<br>**Luiz Saia** | |
| | | *Meditação de fim-de-ano.*<br>Geraldo Ferraz | |
| | | *A arquitetura da sociedade industrial.* (4º artigo)<br>Paulo Ferreira Santos | |
| | Nº 26 | *A arquitetura da sociedade industrial.* (5º artigo)<br>Paulo Ferreira Santos | |
| | Nº 27 | *A arquitetura da sociedade industrial.* (6º artigo)<br>Paulo Ferreira Santos | |
| | Nº 28 | *A arquitetura da sociedade industrial.* (7º artigo)<br>Paulo Ferreira Santos | |
| | X | *Mies Van Der Rohe.*<br>**Luiz Saia** | |
| | **AD Arquitetura e Decoração**<br>Nº 11 | *Residência no Pacaembu.*<br>Carlos Alberto Cerqueira Lemos | |
| | Nº 12 | *Editorial.*<br>**Luiz Saia** | |
| | **Revista Módulo**<br>Nº 1 | *Le Corbusier.*<br>Oscar Niemeyer Filho | |
| **1956** | **Revista de Engenharia Mackenzie**<br>Nº 130 | *Arquitetura.*<br>**Luiz Saia** | MINDLIN, Henrique. *Modern Architecture in Brazil*. São Paulo: Colibris, 1956. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | **Revista SPHAN** Nº 13 | *Almeida Junior: sua técnica e sua obra.* Alfredo Galvão | VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica. Formação e desenvolvimento – residências*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956. |
| | | *O Forte do Mar na Bahia.* Carlos Ott | LOTUFO, Zenon. *O espaço psicológico na arquitetura*. São Paulo: [s.n.], 1956. (tese elaborada para o concurso para provimento da cadeira n°16: Composição de Arquitetura, do curso de Arquitetura, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) |
| | **Revista Acrópole** Nº 205 | *Notas sobre a evolução da morada paulista.* **Luiz Saia** | |
| | Nº 206 | *Notas sobre a evolução da morada paulista.* **Luiz Saia** | |
| | Nº 207 | *Notas sobre a morada paulista.* **Luiz Saia** | |
| | | *Centro Esportivo Municipal em Jaú.* Osvaldo Correa Gonçalves | AZEVEDO, Aroldo de. *Vilas e cidades do Brasil colonial: ensaio de geografia urbana retrospectiva.* São Paulo: FFCL/USP, 1956. |
| | | *Conjunto residencial.* Henrique Mindlin | |
| | | *Prédio de apartamentos.* Eduardo Corona | BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil.* Rio de Janeiro: Record, 1956. |
| | Nº 208 | *Notas sobre a evolução da morada paulista.* **Luiz Saia** | |
| | Nº 209 | *Residência no Pacaembu.* Abelardo de Souza | TAUNAY, Affonso D'Escragnolle. *A Missão Artística de 1816.* Rio de Janeiro: MEC, 1956. |
| | | *Residência no Morumby.* **Luiz Saia** | |
| | | *Projeto para uma fazenda.* Zenon Lotufo | |
| | Nº 210 | *Notas relacionadas com a tetônica demográfica de São Paulo.* **Luiz Saia** | |
| | | *Estudos de residências.* Eduardo Corona | |
| | | *Considerações sobre arquitetura e educação.* Hélio Duarte | |
| | Nº 211 | *Notas relacionadas com a tetônica demográfica de São Paulo.* **Luiz Saia** | |
| | | *Praça de esportes.* Ícaro de Castro Mello | |
| | | *Edifício de apartamentos.* Carlos Alberto Cerqueira Lemos | |
| | Nº 212 | *Notas relacionadas com a tetônica demográfica de São Paulo.* | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | **Luiz Saia**<br>*Residência no Pacaembu.*<br>João Batista Vilanova Artigas | |
| | | | Nº 213 | *Residência em Cidade Jardim.*<br>Sérgio Bernardes<br>*Cidade Universitária do Recife.*<br>Mário Russo | |
| | | | **Habitat**<br>Nº 30 | *A arquitetura da sociedade industrial.* (8º artigo)<br>Paulo Ferreira Santos | |
| | | | Nº31 | *A arquitetura da sociedade industrial.* (9º artigo)<br>Paulo Ferreira Santos | |
| | | | **AD Arquitetura e Decoração**<br>Nº 15 | *Cosme e Damião. Residências em Itanhaém.*<br>**Luiz Saia**<br>*Que é você?*<br>Le Corbusier | |
| | | | Nº 16 | *Editorial.*<br>**Luiz Saia** | |
| | | | Nº 17 | *Aos jovens arquitetos.*<br>João Batista Vilanova Artigas | |
| | | | Nº 18 | *Mais um ano de luta.*<br>**Luiz Saia** | |
| | | | **Brasil** Arquitetura Contemporânea<br>Nº 7 | *A arquitetura como plástica e a importância atual da síntese das artes.*<br>Mário Barata | |
| Concurso para o **Plano Piloto** da nova Capital do Brasil. | | **1957** | **Revista Acrópole**<br>Nº 217 | *Aberrações arquitetônicas desorientam o paulistano.*<br>Eduardo Corona | VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura colonial mineira*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade, 1957. |
| *Crítica de arte e arquitetura.*<br>Sylvio de Vasconcellos | **O Estado de São Paulo**<br>29/06/1957 | | | *Urbanismo em São Paulo.*<br>**Luiz Saia** | |
| *Acústica e forma na arquitetura.*<br>Rino Levi | **Revista Anhembi**<br>Nº84, Dez/1957 | | | *Anteprojeto para o Senado Federal.*<br>Henrique Mindlin | SAIA, Luiz. *Notas sobre a evolução da morada paulista*: notas relacionadas com a tetônica demográfica de São Paulo. São Paulo: Editora Acrópole, 1957. |
| | | | Nº 219 | *A capela de Ivopurunduva.*<br>Carlos Alberto Cerqueira Lemos | |
| | | | Nº 221 | *Iporanga.*<br>Carlos Alberto Cerqueira Lemos | |
| | | | Nº 224 | *Dicionário da arquitetura brasileira.*<br>Eduardo Corona<br>Carlos Alberto Cerqueira Lemos | BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo: [s.n.], 1957. |
| | | | | *Residência no Alto de Pinheiros.*<br>**Luiz Saia** | HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. |
| | | | Nº 228 | *Residência no Ibirapuera.* | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | Oswaldo Arthur Bratke | |
| | | | | *A casa bandeirista nos inventários do segundo século.* Carlos Alberto Cerqueira Lemos | CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2 Vol. São Paulo: Martins, 1957. |
| | | | | *Edifício de apartamentos.* Zenon Lotufo | |
| *Arquitetura moderna e "art nouveau".* Armando Ferrari | **Revista Anhembi** Nº87, Fev/1958 | **1958** | **Revista de Engenharia Mackenzie** Nº 238 | *A casa do Brigadeiro Tobias.* Carlos Alberto Cerqueira Lemos | RODRIGUES, José Wasth. *Mobiliário do Brasil antigo*. São Paulo: Editora Nacional, 1958. |
| *O paulista ama a história.* Cassiano Ricardo | Nº97, Dez/1958 | | Nº 240 | *Resposta a uma crítica. Onde tem fumaça, tem fogo.* **Luiz Saia** | VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos.* Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UMG, 1958. |
| | | | **Revista Acrópole** Nº 237 | *Revisão crítica de Niemeyer.* João Batista Vilanova Artigas | ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Artistas coloniais*. Rio de Janeiro: MEC / Serviço de Documentação, 1958. |
| | | | **Revista Módulo** Nº 11 | *A cidade contemporânea.* Oscar Niemeyer Filho | HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil.* São Paulo: Saraiva, 1958. |
| | | | | | AZEVEDO, Aroldo de. *A cidade de São Paulo: estudos de geografia urbana.* São Paulo: Associação dos Geógrafos Brasileiros / Companhia Editora Nacional, 1958. |
| *Arquitetura paulista.* Luiz Saia | **Diário de São Paulo** | **1959** | **Revista SPHAN** Nº 14 | *O forte de Santo Antonio da Barra.* Carlos Ott | VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura no Brasil: pintura mineira e outros temas*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1959. |
| *A região de São Luis do Paraitinga – estudo de Geografia Humana.* Pasquale Petrone | **Revista Brasileira de Geografia** Ano XXI, nº 3, Jul-set/1959 | | | *Formação urbana do Arraial do Tejuco.* Sylvio de Vasconcelos | |
| | | | **Arquitetura e Engenharia** Nº 52 | *Forma e racionalismo na arquitetura contemporânea brasileira.* Eduardo Guimarães | BOLTSHAUSER, João. *Noções de evolução urbana nas Américas*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura/UMG, 1959. |
| | | | | | BRUNO, Ernani Silva (org.). *O planalto e os cafezais de São Paulo*. São Paulo: Cultrix, 1959. |
| | | | | | COSTA, Lucio. *Architectural* |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | *development in Brazil*. Rio de Janeiro: Publicações Internacionais, 1959.<br>SANTOS, Paulo Ferreira. *O homem e a máquina.* Rio de Janeiro: Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, 1959.<br>VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura: dois estudos.* Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1960. |
| Inauguração de **Brasília**. | | **1960** | | | LIMA, Alceu Amoroso. *Problemas de estética.* Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1960. |
| | | | | | LEVI, Rino; SAIA, Luiz; VASCONCELLOS, Sylvio. *Cadernos de Estudo nº8*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários, 1960 |
| | | | | | BLAKE, Peter. *Mies Van Der Rohe e o domínio da estrutura*. Rio de Janeiro: Record, 1960.<br>BLAKE, Peter. *Le Corbusier e o domínio da forma.* Rio de Janeiro: Record, 1960. |
| *Inquérito nacional de arquitetura.*<br>Affonso Eduardo Reidy (entrevista) | **Jornal do Brasil**<br>25/02, 4, 11, 18 e 25/03/1961 | **1961** | **Revista SPHAN**<br>Nº 15 | *Monumentos construídos pelos portugueses no Brasil.*<br>Anêmona Xavier de Basto Ferrer | SANTOS, Paulo Ferreira. *A arquitetura da sociedade industrial*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais: 1961. |
| *Originalidade e verdade arquitetônica.*<br>Sylvio de Vasconcellos | **Jornal do Brasil**<br>25/02 e 25/03 | | | *Novos subsídios acerca de Manuel Francisco Lisboa.*<br>Judite Martins | OMEGNA, Nelson. *A cidade colonial.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. |
| *São Paulo, de vila quinhentista a metrópole regional.*<br>Aroldo de Azevedo | **Boletim Paulista de Geografia**<br>Nº 39 | | **Revista Módulo**<br>Nº 22 | *Os primórdios do modernismo no Brasil.*<br>Flávio de Aquino | |
| | | | **Arquitetura** (IAB)<br>Nº 1 | | VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vocabulário Arquitetônico*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1961. |
| Inauguração do **Edifício Copan**, projetado por **Oscar Niemeyer** e **Carlos Alberto de Cerqueira Lemos**, em construção desde 1952. | | **1962** | **Revista Acrópole**<br>Nº 278 | *Residência do arquiteto.*<br>Carlos Alberto Cerqueira Lemos | COSTA. Lúcio. *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962. |
| | | | Nº 283 | *Concursos de arquitetura e a defesa do trabalho do arquiteto.*<br>Eduardo Corona | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | *Anteprojeto para a Assembléia Legislativa de Minas Gerais.*<br>Eduardo Kneese de Mello | SMITH, Robert Chester. *Arquitetura jesuítica no Brasil*. São Paulo: FAUUSP, 1962. |
| | | | *Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Itu.*<br>João Walter Toscano | FREYRE, Gilberto. *Arte, ciência e trópico: em torno de alguns problemas de sociologia da arte*. São Paulo: Martins, 1962. |
| | | **Revista Módulo**<br>Nº 31 | *Contradição na arquitetura.*<br>Oscar Niemeyer Filho | FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. |
| | **1963** | **Revista Acrópole**<br>Nº 295-296 | *Esta floresta.*<br>Guilherme de Almeida | VASCONCELLOS, Sylvio de. *Noções sobre arquitetura*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1963. |
| | | | *Revistas de arquitetura no Brasil.*<br>Redação | |
| | | | *Roteiro de arquitetura contemporânea em São Paulo.*<br>Eduardo Corona<br>Carlos Alberto Cerqueira Lemos | BOLTSHAUSER, João. *História da arquitetura.* Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UMG, 1963. |
| | | | *O sítio urbano inicial da aglomeração paulistana.*<br>Aziz Ab'Saber | |
| | | | *Notas para a teorização de São Paulo.*<br>**Luiz Saia** | BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1963. |
| | | | *São Paulo: seus pontos de encontro.*<br>Jorge Wilheim | |
| | | Nº 297 | *Residência em Brooklin.*<br>Paulo Mendes da Rocha | |
| | | | *Congresso de Cuba.*<br>**Luiz Saia** | |
| | | | *Sede de Associação Esportiva.*<br>João Batista Vilanova Artigas | |
| | | **Arquitetura** (IAB)<br>Nº 8 | *Uma palavra para meus amigos do Brasil.*<br>Le Corbusier | |
| **Golpe militar** / implantação da **Ditadura** | **1964** | | | VASCONCELLOS, Sylvio de. *Capela de Nossa Senhora do Ó*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, 1964. |
| | | | | REIS FILHO, Nestor Goulart. *Catálogo de iconografia das vilas e cidades do Brasil colonial, 1500-1720*. São Paulo: FAUUSP, 1964 |
| | | | | REIS FILHO, Nestor Goulart. *Arquitetura urbana brasileira*. São Paulo: O Estado de São Paulo, |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | 1964.<br>CARVALHO, Benjamin de Araújo. *A história da arquitetura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1964. |
| | | | | | CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. Presença da Literatura Brasileira: Modernismo. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964. |
| | | | **1965** | **Revista Acrópole**<br>Nº 313 | *Divulgação da arquitetura brasileira (2 livros).*<br>Eduardo Corona | MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaíde*. Belo Horizonte: Edições Arquitetura, 1965. |
| | | | | | *Residência no Jardim das Bandeiras.*<br>Eduardo Corona<br>Carlos Alberto Cerqueira Lemos | FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925-1940*. São Paulo: Museu de Arte de SP, 1965. |
| | | | | Nº 318 | *Édipo Ingeniarios.*<br>**Luiz Saia** | |
| | | | | Nº 319 | *Uma falsa crise.*<br>João Batista Vilanova Artigas | |
| | | | | Nº 324 | *Igreja da N. S. da Apresentação ou Escada.*<br>DPHAN | |
| | | | | | *Arquitetura em Portugal.*<br>Sylvio de Vasconcelos | |
| | | | | | *Cinco arquitetos pintores.*<br>Mário Schenberg | |
| | | | | **Revista Módulo**<br>Nº 32 | *O episódio da Pampulha.*<br>Joaquim Cardoso | |
| *O Caminho do Mar*.<br>Benedito Lima de Toledo | **Revista do IEB**<br>Nº 1, p.37-51 | | **1966** | **Revista Acrópole**<br>Nº 330 | *Cidade universitária: edifício de História e Geografia.*<br>Eduardo Corona | SANTOS, Paulo Ferreira. Contribuição ao estudo da arquitetura da Companhia de Jesus em Portugal e no Brasil. *Anais do Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros*. Coimbra: [s.n.], 1966. |
| *Movimentos da População em São Paulo no século XVIII.*<br>Sérgio Buarque de Holanda | p.55-111 | | | | *Implantação da arquitetura brasileira: 1500-1850.*<br>Nestor Goulart Reis Filho | |
| | | | | **Arquitetura** (IAB)<br>Nº 43 | *O quotidiano, arte e arquitetura.*<br>Sylvio de Vasconcelos | ANDRADE, Francisco de Paula Dias de. *Subsídios para o estudo da influência da legislação na ordenação e na arquitetura das cidades brasileiras*. São Paulo: POLI/SP, 1966. |
| | | | | Nº 48 | *Urbanização da América Latina – marginalidade.*<br>Sylvio de Vasconcelos | |
| | | | | | | BLAKE, Peter. *Frank Lloyd Wright e o domínio do espaço*. Rio de Janeiro: Record, 1966. |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | BRUNO, Ernani Silva. *Viagem ao país dos paulistas.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. |
| | | | | | SANTOS, Paulo Ferreira. *Quatro séculos de cultura: o Rio de Janeiro estudado por 23 professores.* Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1966. |
| | | | | | CARVALHO, Benjamin de Araújo. *Igrejas barrocas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. |
| *Aula inaugural de 1966.*<br>Eduardo Kneese de Mello | **Revista do IEB**<br>Nº 2, p.33-41 | **1967** | **Revista SPHAN**<br>Nº 16 | *Análise de alguns documentos relativos à Casa de Câmara e Cadeia de Mariana.*<br>Paulo Thedim Barreto | BRUNO, Ernani Silva (org.). *São Paulo: terra e povo.* Porto Alegre: Editora Globo, 1967. |
| *Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?*<br>Lina Bo Bardi | **Mirante das Artes**<br>Nº 1 | | | *Evidencia dos monumentos históricos.*<br>José de Souza Reis | DELNEGRO,Carlos. *Escultura Ornamental Barroca do Brasil, portadas de Igrejas de Minas Gerais.* Belo Horizonte: Edições Arquitetura, 1967. 2v. |
| | | | | *Vassouras (estudo da construção residencial).*<br>Augusto Carlos da Silva Telles | |
| | | | **Revista Acrópole**<br>Nº 338 | *Arquitetura de forno e fogão.*<br>**Luiz Saia**<br>*Residência Carramenha.*<br>*Agência Volkswagen.*<br>*Residência Jagle.*<br>*Indústrias Della Nina.*<br>*Faculdade de Filosofia de Itu.*<br>*Campus universitário.*<br>*Praça de Salto.*<br>*Clube Recreativo de Assis.*<br>*Dois clubes de campo.*<br>*Plano Diretor de Itu.*<br>João Walter Toscano | |
| | | | **Arquitetura**<br>(IAB)<br>Nº 55 | *Urbanismo colonial no Brasil.*<br>Robert Chester Smith | |
| | | | | *Algumas características gerais das cidades brasileiras.*<br>Jean Tricart | |
| | | | | *Habitações para o povo.*<br>Sylvio de Vasconcellos | |
| | | | | *Artes plásticas – o ser estético.*<br>Sylvio de Vasconcellos | |
| | | | Nº 66 | *Estrutura social e estrutura urbana.*<br>Sylvio de Vasconcellos | |

Decretado o **AI-5** pelo governo militar

**1968**

*O desenho.*
João Batista Vilanova Artigas

**Revista do IEB**
Nº 3, p.23-32

*A Visitação do Santo Ofício à Bahia em 1618*.
José Roberto do Amaral Lapa

p.179-182

*A Colônia do Sacramento.*
Rosemarie E. Horch

p.183-190

*A Casa da Marquesa de Santos em São Paulo.*
Carlos Alberto Cerqueira Lemos

Nº 4, p.7-14

*Santos de Barro Paulista no Século XVII*.
Oliveira Ribeiro Neto

p.15-27

*Primórdios da Indústria Saladeiril no Brasil Colonial*.
Myriam Ellis

p.31-42

*O que a França conhecia sobre o Brasil no Século XVIII*.
Aroldo de Azevedo

p.43-50

*A Obra de Talha em Minas Gerais.*
Augusto Carlos da Silva Telles

Nº 5, p.7-19

*A Geração de 45*.
Cassiano Ricardo

p.65-82

*Roteiro dos movimentos históricos e artísticos de São Paulo.*
Luiz Saia

**Revista do Instituto Histórico e Geográfico Guarujá / Bertioga**
Nº 2

**Revista Acrópole**
Nº 351

*Resultados do Fórum da FAU.*
Eduardo Corona

*Arquitetura urbana de 1920-1940: apartamentos, escritórios e indústrias.*
Nestor Goulart Reis Filho

Nº 353

*Nos desvãos da ética profissional.*
**Luiz Saia**

Nº 356

*Morada seiscentista do Tatuapé.*
**Luiz Saia**

**Arquitetura** (IAB)
Nº 78

*Roteiro para o estudo do barroco em Minas Gerais.*
Sylvio de Vasconcellos


VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade: ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

VASCONCELLOS, Sylvio de & LEFEVRE, Renée. *Minas cidades barrocas*. Rio de Janeiro: Cia Nacional, 1968.

SANTOS, Paulo Ferreira. Formação de cidades no Brasil colonial. *Anais do Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros*. Coimbra: [s.n.], 1968.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Casa da Marquesa de Santos em São Paulo*. São Paulo: IEB, 1968.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Contribuição ao estudo da evolução urbana do Brasil (1500-1720)*. São Paulo: EDUSP / Livraria Pioneira Editora, 1968.

AMARAL, Aracy Abreu. *Blaise Cendras no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1968.

NIEMEYER FILHO, Oscar. *Quase memórias: viagens, tempos de entusiasmo e revolta – 1961-1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

TELES, Augusto Carlos da Silva. *Vassouras: estudo da construção residencial urbana*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1968.

TELES, Augusto Carlos da Silva. *A casa de residência de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro.* Coimbra: V Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros, 1968.

CARVALHO, Benjamin de Araújo. *Arquitetura no tempo e no espaço*. Rio de Janeiro: Biblioteca Técnica Freitas Bastos, 1968.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Inauguração do prédio da **FAUUSP** de Artigas | | **1969** | **Revista SPHAN** Nº 17 | *Palestra proferida em Ouro Preto a 1 de julho de 1968.* Rodrigo Mello Franco de Andrade | COSTA, Lúcio. *Plano Piloto para a urbanização da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o pontal da Sernambetiba e Jacarepaguá*. Rio de Janeiro: Governo do Estado da Guanabara, 1969. |
| *A Igreja de São Miguel das Missões.* Lucas Mayerhofer | **Revista do IEB** Nº 6, p.7-32 | | | *Risco original de Antonio Francisco Lisboa.* Lúcio Costa | |
| *Considerações sobre o Sentido da Colonização.* Fernando A. Novais | p.55-65 | | | *A arquitetura civil do período colonial.* Robert Chester Smith | LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Notas sobre a arquitetura tradicional de São Paulo*. São Paulo: FAUUSP, 1969. |
| *Os Primeiros Teatros de São Paulo.* Oliveira Ribeiro Neto | Nº 7, p.63-78 | | | | |
| *Favelas Urbanas, Favelas Rurais*. Maria Isaura Pereira de Queiroz | p.81-99 | | **Revista Acrópole** Nº 358 | *Faculdade de Filosofia de Araraquara.* João Walter Toscano | REIS FILHO, Nestor Goulart. *Lote urbano e arquitetura no Brasil*. São Paulo: FAUUSP, 1969. |
| | | | Nº 368 | *Arquitetura e construção.* João Batista Vilanova Artigas | REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970. |
| | | | | | MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro***.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. |
| | | | | | WILHEIM, Jorge. *Urbanismo no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Saga, 1969. |
| | | | | | MÜLLER, Nice Lecocq. *O fato urbano na Bacia do Rio Paraíba. Estado de São Paulo*. Rio de Janeiro: IBGE / Instituto Brasileiro de Geografia, 11969. |
| *Compromisso de Brasília.* Luiz Saia | **Revista de História** Nº 84 | **1970** | **Revista Acrópole** Nº 377 | *Sobre escolas...* João Batista Vilanova Artigas | AMARAL, Aracy Abreu. *Artes plásticas na semana de 22: subsídios para uma historia das artes no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970. |
| *Brasil – Século XVIII: Arquitetura*. Júlio Nicolau Barros de Curtis | **Revista do IEB** Nº 8, p.19-28 | | Nº 379 | *Do pau Brasil ao pinho de Riga.*<br>*Estrutura.*<br>*Telhado.*<br>*Envasadura*<br>*Equipamento doméstico.*<br>*Equipamento de trabalho.*<br>*Arte sacra.*<br>*Escultura.*<br>*A matéria-prima e a peça.*<br>*Coisas da história da madeira.*<br>*Trabalhos de proteção e preservação.* | AMARAL, Aracy Abreu. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1970. |
| *Dialética da Malandragem*. Antônio Cândido | p.67-89 | | | | |
| *Notas sobre a imaginária popular, especialmente a paulista.* Carlos Alberto Cerqueira Lemos | Nº 9, p.7-20 | | | | MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo (de comunidade a metrópole)*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. |
| *A Presença de Raposo Tavares na Expansão Paulista.* Myriam Ellis | p.23-61 | | | | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | | | *Problemas gerais da madeira no Brasil.*<br>**Luiz Saia** | |
| *A Família Artística Paulista.*<br>Flávio Motta | **Revista do IEB**<br>Nº 10, p.137-175 | **1971** | **Revista Acrópole**<br>Nº 385 | *Lúcio Costa não quer rever Brasília.*<br>Redação | REIS FILHO, Nestor Goulart. *Metropolização em São Paulo*. São Paulo: FAUUSP, 1971. |
| *Alguns problemas da atual historiografia brasileira*.<br>José Roberto do Amaral Lapa | Nº 11, p.19-38 | | | *Conjunto de Obras e Projetos.*<br>Jorge Osvaldo Caron | BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971. |
| *Viagens etnográficas de Mário de Andrade: Itinerário fotográfico*.<br>Telê Porto Ancona Lopez | p.139-174 | | | | FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Desenvolvimento da civilização material no Brasil*. Brasília: Conselho Federal de Cultura, 1971.<br>FREYRE, Gilberto. *A casa brasileira.* Rio de Janeiro: Grifo, 1971. |
| | | | | | ETZEL, Eduardo. *Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica.* São Paulo: Melhoramentos / EDUSP, 1971. |
| *Lucio Costa*.<br>Julio Roberto Katinsky | **Revista do IEB**<br>Nº 12, p.33-56 | **1972** | | | SAIA, Luiz. *Morada Paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1972. |
| *Nossa Senhora da Conceição de Almofada*.<br>Hélio de Queiroz Duarte | Nº 13, p.35-64 | | | | CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. *Dicionário da arquitetura brasileira*. São Paulo: EDART, São Paulo Livraria Editora, 1972.<br>REIS FILHO, Nestor Goulart. *Megaestrutura: solução para o Anhangabaú*. São Paulo: Pini Editora, 1972.<br>AMARAL, Aracy Abreu. *Hispano-america na arte seiscentista do Brasil*. São Paulo: ECA-USP, 1972. |
| *Águia Bicéfala.*<br>Eduardo Kneese de Mello | **Revista do IEB**<br>Nº 14, p.15-20 | **1973** | | | SMITH, Robert Chester. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973. |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| *Evolução da arquitetura no Brasil.* Pedro Calmon | **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Guarujá / Bertioga** Nº 9, p.3-26 | **1974** | | | SAIA, Luiz. Evolução urbana de São Luis do Paraitinga. *Anais do VII Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História* (Belo Horizonte, 2 a 8 de setembro de 1973). São Paulo: [s.n.], 1974. |
| *Evolução da habitação no Brasil.* Eduardo Kneese de Mello | p.53-78 | | | | MELLO JÚNIOR, Donato. *Antonio José Landi: arquiteto de Belém*. Belém: Governo do Estado, 1974. |
| *A casa colonial paulista.* Carlos Alberto Cerqueira Lemos | p.79-116 | | | | MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN/MEC, 1974. |
| | | | | | ETZEL, Eduardo. *O barroco no Brasil: psicologia, remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul*. São Paulo: Melhoramentos / EDUSP, 1974. |
| *Notas preliminares sobre a Fazenda Pau D'Alho (História, Restauração e Projeto de Aproveitamento)* Luiz Saia | **Revista de História** Nº 102 | **1975** | **Revista Módulo** Nº 40 | *O Ministro que desprezou a rotina.* Carlos Drummond de Andrade | RODRIGUES, José Wasth. *Documentário arquitetônico*. São Paulo: EDUSP/Martins, 1975. |
| *Flávio, por ele mesmo.* Flávio de Carvalho | **Folha de São Paulo** 27/07/1975 | | | | MELLO, Eduardo Kneese de. *A herança mourisca da arquitetura no Brasil*. São Paulo: FAUUSP, 1975. |
| | | | | | AMARAL, Aracy Abreu. *Tarsila, sua obra e seu tempo.* São Paulo: Perspectiva, 1975. |
| | | | | | TELLES, Augusto Carlos da Silva. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. Rio de janeiro: FENAME/DAC, 1975. |
| | | | | | SANTOS, Paulo Ferreira. *Constantes de sensibilidade do brasileiro. Paralelo com as do português*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1975. |
| | | **1976** | | | LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Relatório dos resultados da pesquisa-piloto sobre casas populares em são Paulo, 1964*. São Paulo: FAUUSP, 1976. |
| | | | | | LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | | *Cozinhas, etc.: um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1976. |
| | | | | KATINSKY, Júlio Roberto. *Casas bandeiristas - nascimento e reconhecimento da arte em São Paulo.* São Paulo: IGEOG-USP, 1976. |
| | | **1977** | **Revista Módulo** Nº 45 | *Semana de 22 e a arquitetura.* João Batista Vilanova Artigas |
| | | | | SANTOS, Paulo Ferreira. *Quatro séculos de arquitetura*. Barra do Piraí (RJ): Fundação Pimentel / Editora Valença, 1977. |
| | | | **CJ Arquitetura** Nº17 | *40 Anos de Patrimônio Histórico.* Renato Soeiro (entrevista) |
| | | | | SAIA, Luiz. *São Luis do Paraitinga*. São Paulo: Condephaat, 1977. |
| | | | | *Até os 35 anos, a Fase Heróica.* **Luiz Saia** |
| | | | | LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Habitação popular paulistana.* São Paulo: FAUUSP, 1977. |
| | | | | *Formação de arquitetos para a preservação de bens culturais.* Augusto Carlos da Silva Telles |
| | | | | AMARAL, Aracy Abreu. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: São Paulo: MAM / Pinacoteca do Estado, 1977. |
| | | | | *A preservação do patrimônio ambiental urbano paulista.* Eduardo Yázigi |
| | | | | *Ouro Preto e Mariana – uma análise da linguagem formal urbana.* Reinaldo Machado |
| | | | | BRUNO, Ernani Silva. *O equipamento da casa bandeirista segundo os antigos inventários e testamentos.* São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1977. |
| | | | | *O IPHAN em Minas.* Roberto Lacerda |
| *Características do Barroco no Brasil.* Lourival Gomes Machado | **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Guarujá / Bertioga** Nº 11 | **1978** | **CJ Arquitetura** Nº19 | *Breve relato sobre as construções paulistas (colônia e império).* Carlos Alberto Cerqueira Lemos |
| *Aspectos artísticos das velhas cidades do Brasil.* Oscar Campiglia | | | | NIEMEYER FILHO, Oscar. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978. |
| *Monumentos Históricos e Artísticos de São Paulo.* Luiz Saia | | | | *A arquitetura paulista de Ricardo Severo a Vilanova Artigas.* Carlos Alberto Cerqueira Lemos |
| | | | | SOUZA, Abelardo Reidy de. *Arquitetura no Brasil: depoimentos*. São Paulo: EDUSP, 1978. |
| *Vida e Arte de Aleijadinho*. Sylvio de Vasconcellos | | | | *Em um século, três cidades.* Benedito Lima de Toledo |
| *A arte no Brasil em suas origens.* Pedro Calmon | p.8-23 | | | *Transformações urbanas: preservação e destruição.* José Horácio A. N. Costa Nadia Somekh Sarah Feldman |
| *Modernité et contre –modernité.* Roger Bastide | **Revista do IEB** Nº 20, p.13-26 | | | |
| *Introdução*. Roger Bastide | p.27-37 | | | *Patrimônio ambiental urbano: do lugar comum ao lugar de todos.* Ulpiano T. Bezerra de Menezes |

*Mon ami Roger Bastide*. p.41-51
Paul-Arbousse Bastide

*Roger Bastide*. p.52-54
Pierre Verger

*A estética pobre de Roger Bastide.* p.151-162
Gilda de Mello e Souza

*Roger Bastide e a literatura brasileira*. p.162-168
Antonio Candido

*Fazenda Pau d'Alho: projeto de restauração e aproveitamento.*
**Luiz Saia**

*Os bens tombados pelo IPHAN no Estado de São Paulo.*
José Saia Neto
Arnaldo Yoso Sakamoto

*Proteção global para a memória paulistana.*
Murillo Marx

*Técnicas construtivas e sistemas estruturais no Vale do Paraíba.*
Antonio Luiz Dias de Andrade

*Arlequim e modernidade*. **Revista do IEB** **1979**
Telê Porto Ancona Lopez Nº 21, p.85-100

LEFEVRE, Renée & LEMOS, Carlos A. C.. *São Paulo, sua arquitetura: colônia e império*. São Paulo: Companhia Nacional, 1979.
VVAA. *Arquitetura e desenvolvimento nacional.* São Paulo: IAB-SP / Pini, 1979.
DELSON, Roberta Marx. *Novas vilas para o Brasil - Colônia*. Brasília: Alfa, 1979.
LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
VASCONCELOS, Sylvio de. *Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979

*[entrevista]* **Revista do IEB** **1980**
Tristão de Athayde Nº 22, p.183-188

*O problema da linguagem*. p.189-190
Tristão de Athayde