



*Rodrigo Queiroz e Maria Luiza de Freitas*

DOS MOVIMENTOS  
MODERNIZANTES  
AO ESPÍRITO NOVO:  
ARQUITETURA  
BRASILEIRA APÓS  
A SEMANA DE  
ARTE MODERNA

## RESUMO

O presente texto se propõe a discutir a tomada de consciência do moderno na arquitetura brasileira perpassando assim por episódios como a exposição de arquitetura da Semana de Arte Moderna de 1922, a Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência, as vindas do arquiteto franco-suíço Le Corbusier em 1929 e 1936 ao Brasil e os momentos que intercalam essas datas e constroem um complexo cenário. Procura-se demonstrar pela fala de um dos protagonistas da Semana, Mário de Andrade, como a noção de moderno se transmuta ao longo do tempo, até a sua conformação final no seu texto "O Movimento Modernista". Demonstra-se como ocorre a criação da "consciência coletiva" no âmbito da arquitetura, iniciada em 1922, que tem como marco o ano de 1936, data do projeto para o edifício-sede do Ministério de Educação e Saúde Pública, denotando o momento de construção da "nova arquitetura" no Brasil.

**Palavras-chave:** arquitetura brasileira, moderno, movimentos modernizantes, espírito novo, Mário de Andrade, Le Corbusier.

## ABSTRACT

*The aim of this work is to discuss the process by which Brazilian architecture took notice of modernness, so it covers events such as the Architecture Exhibition of the 1922 Modern Art Week, The Commemorative International Exhibition of the Independence Centennial, the visits of Swiss-born French architect Le Corbusier in 1929 and 1936 to Brazil; and the moments between those two dates which built up a complex scenario. Through the speech of Mário de Andrade, one of the leading characters of the Modern Art Week, it endeavors to show how the concept of modernness shifts throughout time, until it reaches its final form in his text "O Movimento Modernista" [The Modernist Movement]. It demonstrates how the creation of the "collective consciousness" takes places as regards architecture: it starts in 1922; and has as a milestone the year of 1936, when the headquarter building of the Ministry of Education and Public Health was designed. That marked the building up of the "new architecture" in Brazil.*

**Keywords:** Brazilian architecture, modernness, modernizing movements, new spirit, Mário de Andrade, Le Corbusier.

# A

Semana de Arte Moderna, evento descrito como festival cujas conferências provocativas de protesto realizam-se nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, reuniu inúmeros atores e aspectos do modernismo nascente no Teatro Municipal de São Paulo. O grupo, formado por jovens artistas, senhores da “aristocracia” e dois arquitetos, proclama fazer uma revolução nos meios artísticos, segundo pontua Mário de Andrade na sua conferência de 1942, feita para comemorar os vinte anos da Semana de Arte Moderna, cuja proposta era ditar novos preceitos, inovar na linguagem plástica e falada e, no fim, “destruir” todo tipo de ideia instituída com o intuito da “criação de um espírito novo” (Andrade, 1942, p. 253).

É a tomada de consciência, sobretudo, a ação da moderna condição das artes diante do universo urbano, que no primeiro momento repercute os diálogos com os movimentos modernos europeus:

“Atuais, atualíssimos, universais, originais mesmo por vezes em nossas pesquisas e criações, nós, os participantes do período melhormente chamado ‘modernista’, fomos, com algumas exceções nada convincentes, vítimas do nosso prazer da vida e da festança em que nos desvirilizamos. Si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea” (Andrade, 1942, pp. 276-7).

Moderno ou modernismo, tal movimento, qualificado por Mário de Andrade como modernista, repercute o anseio pelo novo, pela ruptura com o passado e com todas as condições e modelos instituídos. Segundo Andrade, esse mote somente foi alcançado ao se passar de ações individuais para o movimento coletivo, reunindo todas as formas artísticas: literatura, pintura, escultura, música e arquitetura. Entretanto, o mesmo autor reconhece que tal condição foi um ide-

al durante os anos que precederam a Semana de Arte Moderna.

O presente texto se propõe a discutir essa tomada de consciência do moderno e, assim, a criação da “consciência coletiva” no âmbito da arquitetura, iniciada com a exposição das obras de dois arquitetos estrangeiros, atuantes em São Paulo – Antônio Garcia Moya e Georg Przyrembel –, que tem como marco o ano de 1936, data do projeto para o edifício-sede do Ministério de Educação e Saúde Pública, denotando o momento de construção da “nova arquitetura” no Brasil. Para tanto, é necessário compreender as noções de moderno e modernidade e pontuar as diferenças entre as duas no plano dos discursos e das práticas arquitetônicas, buscando mostrar a complexidade de ideias que perpassam quatorze anos. Esse objetivo recorre sempre à incitação do ideal marioandradiano de “criação de um espírito novo”, noção hegeliana que, concomitantemente, se confunde com o anseio de modernização da sociedade urbana e industrial, sobretudo no âmbito da cidade de São Paulo.

## A SEMANA DE ARTE MODERNA E A EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO CENTENÁRIO: RENOVAÇÃO ARQUITETÔNICA

O ano de 1922 tem, como baliza, dois eventos distintos no campo da arquitetura, a Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência, realizada na então capital federal, a cidade do Rio de Janeiro, e a Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Tanto a Exposição, quanto a Semana têm, de modo bem distinto, como mote a renovação da arquitetura brasileira e/ou das artes do Brasil. A diferença, no entanto, está na interpretação desse anseio pelo moderno e na forma arquitetônica proposta como fim. No primeiro evento, a Exposição, a renovação arquitetônica tem um significado ambíguo, que varia em torno do ideal de afirmação do

**RODRIGO QUEIROZ** é professor do Departamento de Projeto da FAU-USP.

**MARIA LUIZA DE FREITAS** é professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFPE.

arquiteto, diante de um mercado dominado por profissionais estranhos à arte de construir, e da discussão por um estilo nacional:

“A Exposição deveria tomar o caráter de uma vitrine dupla, onde os visitantes do exterior conheceriam as riquezas naturais e as potencialidades do Brasil e onde os brasileiros teriam a oportunidade de tomar contato com as maravilhas dos outros países. E, também, serviria como espelho onde a cidade e a nação pudessem buscar a imagem que verdadeiramente queriam projetar, a imagem do progresso da civilização, da higiene e da beleza” (Kessel, 2008, p. 121 apud Freitas, 2011, pp. 266-7).

No segundo evento, a Semana, esse ímpeto tem como lema a “destruição” de todos os valores existentes para se instaurar novos, puros e livres das “amarras do passado”:

“O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor” (Andrade, 1942, p. 258).

Na leitura marioandradina percebe-se que o combate não era apenas contra os valores artísticos vigentes, mas contra a dita “Inteligência nacional”, cujos princípios também precisavam ser revistos. E isso apenas aconteceria na cidade de São Paulo, como aponta Andrade, por essa significar mais uma renovação de espírito do que de formato:

“Ora São Paulo estava muito mais ‘a par’ que o Rio de Janeiro. [...] Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito” (Andrade, 1942, p. 258).

Internacional, de fato, se torna a Exposição Comemorativa do Centenário da Inde-

pendência nos meses já derradeiros de sua organização com a adesão de nações como o México, a Itália, os Estados Unidos e outros, que construíram rapidamente seus pavilhões numa área que começa no Palácio Monroe – sede do Senado – até a ponta do Calabouço. Tal evento foi impulsionado pelo anseio do novo, sobretudo do prefeito Carlos Sampaio, que age sobre a cidade, ampliando, modernizando e estendendo seu crescimento, sobretudo, para a região sul, bem como termina a reforma urbana da área central, com a derrubada total do Morro do Castelo, local histórico de fundação da cidade.

Nessa imensa área da exposição, os arquitetos associados ao Instituto Brasileiro de Arquitetos (IBA) e à Sociedade Central de Arquitetos (SCA) ganham a concessão de projetar um ou mais pavilhões da seção nacional: o escritório Memória & Cuchet realiza os pavilhões das Festas e das Grandes Indústrias; o arquiteto Adolfo Morales de los Rios e seu filho projetam, respectivamente, a Porta Monumental e o Parque de Diversões, e o Pavilhão de Viação e Agricultura; e, entre tantos outros profissionais do espaço construído, o engenheiro arquiteto Hippolyto Pujol Junior, formado na Escola Politécnica de São Paulo em 1904, fica com a responsabilidade do maior pavilhão, o dos Estados.

Nessa edificação empregou-se tudo o que havia de mais moderno no campo da construção e da arquitetura no período: estrutura independente de concreto armado, revestido por um sistema de ornatos sob a “influência do estilo *sessezion* austríaco”, feito em alvenaria de tijolos e argamassa de cimento (Caram, 2001, p. 122 apud Freitas, 2011, p. 268). A inovação residia no uso da tecnologia construtiva do concreto armado, que possibilitou a construção do Pavilhão em apenas cinco meses pela Companhia Construtora em Cimento Armado, uma das responsáveis pela introdução e pela formação de todo um campo de saber no Brasil calcado no sistema construtivo (Freitas, 2011, pp. 270). A estrutura de concreto armado foi aplicada em quase todas as obras realizadas na exposição, entretanto, apesar de representar o

que existia de mais moderno no campo da construção corrente, a arquitetura das edificações exposta, na sua maioria, manifestava a discussão artístico-cultural e, sobretudo, política de pesquisa por um estilo nacional: o movimento neocolonial.

As tensões nascentes do período pós-Primeira Guerra Mundial por parte dos movimentos de nacionalismo, que têm lugar em quase todos os países do mundo, e a subsequente e gradativa industrialização do Brasil ressoam no campo da arquitetura pela transformação da prática arquitetônica em consequência da relação com o meio e o clima. Isso ocorre de dois modos: busca por novos arquétipos e estilemas pela pesquisa da arquitetura do período colonial ou criação de uma arquitetura correspondente ao “espírito novo” imposto pela sociedade industrial e urbana.

Diante do Rio, cujo caráter era mais internacional, condicionado principalmente pelo porto – porta de entrada do Brasil –, São Paulo, como assinala Mário de Andrade, é “espiritualmente muito mais moderna, porém fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente” (Andrade, 1942, p. 258) e o local primordial de criação de uma nova arquitetura “pela sua atualidade comercial e sua industrialização em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo” (Andrade, 1942, p. 258).

Para Andrade, a exposição da artista plástica Anita Malfatti, de 1917, só teve o efeito de “criar uma religião” nesse cenário paulistano, muito mais conservador no âmbito da política do que a capital federal. Nessas condições que se tem lugar em São Paulo a organização da Semana de Arte Moderna por um grupo de jovens artistas e literatos, que se agrupam impulsionados pela pesquisa da nova estética, proposta por Malfatti e, também, por Brecheret, fruto dos movimentos artísticos europeus que repercutem no “espírito” de cada um:

“Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da Inteligência nacional desse

período, foi destruidor. Mas essa destruição não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: *o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional*” (Andrade, 1942, pp. 265-6, grifos nossos).

A Semana de Arte Moderna recebe escritores e artistas de várias regiões do país, mas a maioria de seus participantes é composta pelos radicados no Rio de Janeiro e São Paulo. Da então capital federal vêm os escritores Ronald de Carvalho, Renato de Almeida e Afonso Schmidt, além do pintor Di Cavalcanti. De São Paulo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, a pintora Anita Malfatti e o escultor Victor Brecheret. A arquitetura selecionada para a exposição compõe-se de projetos de Antônio Garcia Moya e Georg Przyrembel.

Moya é o autor da ilustração da capa de *Pauliceia Desvairada*, livro de poesias de Mário de Andrade, publicado em 1922 pela Casa Mayença. No “Prefácio Interessantíssimo”, seu autor diz:

“E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem.

[...]

Livro evidentemente impressionista. Ora, segundo modernos, erro grave o Impressionismo. Os arquitetos fogem do gótico como da arte nova, filiando-se, para além dos tempos históricos, nos volumes elementares: cubo, esfera, etc. [...]” (Andrade, 1922 apud Lafetá, 1982, p. 77).

A alusão a uma arquitetura de formas geométricas pode ser visualizada nos dezoito

to desenhos expostos (*Entrada do Templo, Templo, Monumento, Panteão, Casa do Poeta, Túmulo, Mausoléu e Estudo para um Mercado*) por Moya na Semana de Arte Moderna, todos realizados entre 1919 e 1922, quando ainda era desenhista do escritório de George Krug (arquiteto educado nos Estados Unidos e professor da Escola de Engenharia do Mackenzie College), tio da pintora Anita Malfatti (Amaral, 1998, p. 243). Todos os desenhos são impecáveis obras de arte, de linhas simples e racionalizadas, variando as referências e as citações em cada uma das propostas. Nos projetos de residência, percebe-se a limpeza das fachadas com poucos ornatos e a não existência de um estilo ditado segundo as normas acadêmicas, assemelhando-se às propostas dos arquitetos franceses do século XVIII, Boullée e Ledoux. Todas as propostas de Moya são inovadoras para 1922, denotando o seu pacto com os objetivos da Semana: destruir os modelos artísticos vigentes. Moya, porém, ainda não era um arquiteto de fato, vindo a se graduar em arquitetura posteriormente, em 1933, na Escola de Belas Artes, dando-se, logo, para compreender o porquê de todos os projetos correntes da Semana estarem no plano da imaginação:

“Em seus projetos apresentados na Semana, Moya, ‘o poeta de pedra’, como o chamava Menotti Del Picchia, tomou liberdades inauditas, talvez por partir mesmo da impraticabilidade das ideias com que sonhava. O momento real da arquitetura, mesmo para aqueles que então se consideravam ousados, era o do neocolonial amaneirado, prontamente consagrado pela oficialidade” (Amaral, 1998, p. 151).

A essa linha se filiava o projeto da Taperinha, na Praia Grande, de Przyrembel. Arquiteto formado na Alemanha, chegou ao Brasil por volta de 1912 e 1913 e passou a se interessar pela arquitetura colonial brasileira, viajando pelo estado de Minas Gerais juntamente com o pintor José Wash Rodrigues, autor do livro *Documentário Arquitetônico*, relativo à antiga construção civil no Brasil.

Na obra de Rodrigues estão relacionados inúmeros arquétipos baseados nas edificações das cidades mineiras, servindo como um manual de como se fazer uma arquitetura colonial. A Taperinha se filia à arquitetura neocolonial já praticada por arquitetos contemporâneos como Victor Dubugras, autor das edificações existentes ao longo da estrada da Maioridade, que leva São Paulo a Santos, como o Pouso do Mar (1920-26).

Se analisarmos apenas as duas obras de arquitetura expostas durante a Semana de Arte Moderna, apreendemos que os dois participantes não se coadunam ao lema proposto por Mário de Andrade na sua conferência de 1942:

“A Semana marca uma data, isso é inegável. Mas o certo é que a pré-consciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas” (Andrade, 1942, p. 254).

No primeiro período do movimento modernista, a formação da “consciência coletiva” foi complicada, sobretudo no campo da arquitetura. Cada ação foi individual: a arquitetura de Przyrembel se filia ao movimento neocolonial corrente, enquanto os projetos utópicos de Moya refletem toda a “pureza” de pensamentos que deriva na maioria dos artistas e literatos adeptos ao movimento e alia-se ao anseio comum de “um espírito novo”:

“Éramos uns puros. Mesmo cercados de repulsa cotidiana, a saúde mental de quase todos nós nos impedia qualquer cultivo da dor. Nisso talvez as teorias futuristas tivessem uma influência única e benéfica sobre nós. Ninguém pensava em sacrifício, ninguém bancava o incompreendido, nenhum se imaginava precursor sem mártir: éramos uma arrancada de heróis convencidos. E muito saudáveis” (Andrade, 1942, p. 261).

Nos dois eventos que marcam o ano de 1922 há duas denominações de “moderno” perceptíveis. Na Exposição Comemorativa



pliação da quantidade de contratos da empresa e dos programas construtivos realizados e a economia de tempo na execução das obras.

Warchavchik, Levi, Jayme e Francisco da Silva Telles reforçam o grupo do movimento moderno paulista por uma nova arquitetura. Juntos, com o irmão jurista, Goffredo, vão compor o grupo dos modernistas que se reúne nos salões com os artistas e literatos como Mário e Oswald de Andrade, discutindo as novidades e as atualidades: “E foi da proteção desses salões que se alastrou pelo Brasil o espírito destruidor do movimento modernista” (Andrade, 1942, p. 263).

Quatro salões assinalam o período: na casa de Mário de Andrade, na Rua Lopes Chaves; na de Paulo Prado, na Avenida Higienópolis; na casa de Dona Olívia Guedes Penteado, na Avenida Duque de Caxias – decorado pelas pinturas de Segall e pelos móveis de Graz, ficando marcado pela ruptura entre os filiados aos partidos Democrático (de 1927) e Integralista –; e um último no ateliê de Tarsila do Amaral, na Alameda Barão de Piracicaba.

É nesse ambiente que conexões são feitas, como entre os meios impressos (jornais) e o arquitetônico, possibilitando a divulgação dos novos ideários da estética moderna. No ano de 1925, dois artigos são publicados, um por Warchavchik, no jornal carioca *Correio da Manhã*, intitulado “Acerca da Arquitetura Moderna”, e outro, por Rino Levi, no *Estado de S. Paulo*, “A Arquitetura e a Estética das Cidades”.

O próprio Mário de Andrade publica inúmeras crônicas em diferentes jornais entre 1922 e 1932, tratando de temas de arte, literatura, música e arquitetura. Neles ele demonstra seu amplo conhecimento sobre o campo artístico. Já é bem conhecido que Andrade é um dos assinantes da revista *L'Esprit Nouveau*, uma publicação francesa inovadora de dois jovens artistas, Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret, mais tarde alcunhado de Le Corbusier.

Criou-se tal ambiência entre os modernistas que, quando da vinda do arquiteto franco-suço para o Brasil, já não foi de estranhar a sua fala, pelo menos em São Paulo,

de um espírito novo, de revolução na arquitetura, etc. Entretanto, na fala marioandradina, percebe-se que ainda são mais discursos do que ações:

“É mesmo possível que dos seus discursos resulte alguma adesão à arquitetura moderna, porém, mais que na esperança de benefícios possíveis, estou mais é pensando nessa volúpia, nesse virtuosismo contemporâneo de pensar, que faz a gente preferir os argumentos aos atos” (Andrade, 1929 apud Lopez, 1976, p. 161).

E o ato real da arquitetura é o projeto arquitetônico: “[...] que de fato nos honrava muito seria, não a sua presença real, mas a realização por ele de alguma grande casa, um palácio pra Câmaras, uma Prefeitura, um palácio Salvi, um palácio Martinelli” (Andrade, 1929 apud Lopez, 1976, p. 161).

Andrade chega a mencionar até a conversa entre Le Corbusier e a família Cícero Dias para o projeto de uma casa à beira do Rio Capibaribe, na cidade de Recife, mas essa empreitada, que não se concretiza, não representa a dimensão de uma obra pública ou de um edifício em altura.

A temática do arranha-céu circula nos periódicos diários e especializados desde meados da década de 1910 e ganha força, principalmente no Rio de Janeiro após 1922, por conta da grande área aberta com a derrubada do Morro do Castelo. Em 1926, o prefeito traz o francês urbanista Alfredo Hubert Donat Agache para realizar um plano de melhoramento para a área, porém, é um ato tardio: no terreno lindeiro, onde antes havia o Convento d’Ajuda, já existem edifícios verticalizados erguidos, que mantêm o traçado colonial. A consequência são ruas escuras e estreitas, onde mal cabe um carro.

Diante dessa situação, o diário carioca *O Paiz* realiza a enquete de arquitetura “Os arranha-céus e a estética urbana”. Participam arquitetos brasileiros e estrangeiros, jovens e outros profissionais instituídos no mercado: o francês Joseph Gire, o norte-americano William Preston, Lúcio Costa, Elisiário da

Cunha Bahiana, Angelo Bruhns, Cipriano Lemos, Archimedes Memória, Armando de Oliveira, Augusto Vasconcelos, Nestor de Figueredo, Gastão Bahiana e Pedro Paulo Bernardes Bastos. Seis questões são feitas sobre os arranha-céus; em cada uma, a palavra ganha uma conotação diferente, para além do vínculo direto e imediato que mantém com o objeto real. Interpretações que se mostram ricas na construção de um campo de repertório.

Nas respostas do jovem arquiteto Costa permeia a noção de que “o arranha-céu deve ser considerado como resultante desse nosso estado de espírito e de progresso material, dessa mentalidade audaciosa e construtora” (apud Freitas, 2011, p. 187). O argumento desse jovem arquiteto se tece sobre a relação entre a arquitetura monumental e o desenvolvimento das civilizações, sendo o arranha-céu a síntese dessa conjugação. A forma do edifício em altura, portanto, é inseparável de sua estrutura, mas Costa não considera a tipologia construtiva compatível com as condições socioeconômicas das cidades brasileiras. Questão que se encontra com uma ideia de Mário de Andrade:

“Com efeito: não se deve confundir isso com a liberdade da pesquisa estética, pois esta lida com formas, com a técnica e as representações da beleza ao passo que a arte é muito mais larga e complexa que isso, e tem uma funcionalidade imediata social, é uma profissão e uma força interessada de vida” (Andrade, 1942, p. 276).

Para Costa, é necessário não apenas a modernização técnica e econômica, mas a social e humana. Para o momento, o concreto armado, como sistema construtivo, satisfaz, mas precisa ser adaptado. Ainda assim, ressalta a dificuldade de ser empregado como meio para a constituição de uma arquitetura monumental.

Para muitos dos entrevistados, o arranha-céu não se constitui como arquitetura, contudo é uma construção com muitos pavimentos. Costa rebate essa ideia, bem como

a de que o arranha-céu é uma arquitetura mesológica, ou o resultado do meio:

“Razão, lógica, bom senso, essa coisa simples que sempre foi o ponto de partida de toda verdadeira arquitetura, essa coisa simples que estava esquecida, a ciência de novo nos deu. *É graças a ela que o arranha-céu há de ser o nosso monumento* – e há de falar de nós àqueles que virão depois. É graças a ela que o arranha-céu poderá ser uma nova expressão de arquitetura, voltando-se à verdade, a essa sempre nova fonte de beleza, à forma que se adapta ao órgão, que obedece à função, à beleza do Karnak, do Parthenon, de Reims, à beleza do corpo humano, à beleza estrutura” (Costa, 1928, p. 4 – grifos nossos).

Percebe-se que Costa, em 1928, já manifesta o que mais tarde seriam as “Razões da Nova Arquitetura”, título de seu artigo publicado na *Revista da Diretoria de Engenharia do PDF*, na edição de janeiro de 1936. Nesse mesmo ano, vem ao Brasil, uma segunda vez, Le Corbusier.

## O ESPÍRITO NOVO E O MOVIMENTO MODERNISTA

No dia 23 de novembro de 1929, Le Corbusier, durante a sua primeira estadia no continente sul-americano, realiza um discurso na Câmara Municipal de São Paulo. Surpreende-se, de fato, com a erudição de seu apresentador, o advogado e vereador da casa, Goffredo da Silva Telles, que falou, por sua vez, longamente, mencionando o seu conhecimento do periódico e do conteúdo da *L'Esprit Nouveau*, das ideias sobre urbanismo do convidado e, principalmente, pontuou as distinções entre os problemas correntes da cidade de São Paulo e aqueles de Paris. Apesar dessas palavras “tão amáveis”, Le Corbusier inicia sua oração com uma breve correção de teor conceitual, esclarecendo as expressões “espírito novo” e “moderno”, tendo ambas conotações mais amplas e abstratas do que as aplicadas pelo anfitrião:

“De fato, quando fundamos em Paris a revista internacional *L'Esprit Nouveau*, nossa intenção foi de, em um momento de pós-guerra, afirmar, ao meio desencorajado, princípios construtivos. Esta decisão otimista vinha do fato de que nós considerávamos o mundo contemporâneo como a eclosão eminente de um novo fenômeno: o fenômeno maquinista. Este fenômeno maquinista era oposto ao da época pré-maquinista que, nos nossos espíritos, tinha conduzido o mundo ao desastre da guerra e havia manifestado sua impotência face aos grandes eventos do século XIX científico provocado no mundo inteiro. Esta campanha sincera em favor de um objetivo construtivo e que pretendia utilizar a força mesma do progresso encontrou retornos entusiasmados na França e além da fronteira. Eu os meço cada vez que minhas viagens me levam longe de Paris: encontro grupos que se declaram de ‘*esprit nouveau*’ – e que, depois de anos, começam um movimento *em prol da construção do mundo moderno*” (Le Corbusier, in *Anais da Câmara Municipal*, 1929, p. 764 – grifos nossos).

Na passagem pela América do Sul, onde também foram visitadas as cidades de Buenos Aires, Montevideú, Assunção e Rio de Janeiro, Le Corbusier permanece no estado de São Paulo entre 17 de novembro e 2 de dezembro de 1929. Durante esse período cumpre intensa agenda: realiza duas conferências no Instituto de Engenharia, tem publicadas entrevistas no *Diário da Noite* e no *Estado de S. Paulo*, sobrevoa a cidade na companhia do piloto e engenheiro civil Jorge Corbisier, elabora estudos para um projeto urbano para a cidade e participa de encontros com integrantes da intelectualidade e da classe artística paulista, como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Celso Antônio, Paulo Prado, Flávio de Carvalho, John Graz, Gregori Warchavchik e Geraldo Ferraz. Le Corbusier visita as casas projetadas por Warchavchik e comparece à reunião realizada na casa da Rua Santa Cruz, reconhecida como primeiro exemplar da arquitetura moderna em território nacional. Consequência da boa impressão causa-

da pelos projetos de Warchavchik em São Paulo, Le Corbusier redige carta a Sigfried Giedion indicando o arquiteto russo como representante do Brasil nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (Ciam).

Se o impacto da primeira visita de Le Corbusier ao Brasil se dilui entre as conferências e suas proposições urbanísticas para as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, o mesmo não pode ser dito de sua segunda passagem pelo Brasil, em 1936, quando permanece na cidade do Rio de Janeiro entre 12 de julho e 15 de agosto. Apesar de realizar seis conferências na Escola Nacional de Música e colaborar no projeto da cidade universitária da Universidade do Brasil (CUB) (Gorovitz, 1993), o marco definitivo da segunda passagem de Le Corbusier é a construção do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (Mesp), atual Palácio Capanema.

A vinda do arquiteto franco-suíço é consequência da intervenção de Lúcio Costa junto ao ministro Gustavo Capanema cujo argumento reside no progresso estético, cultural, social e técnico proveniente da “renovação da arquitetura moderna”. Le Corbusier atua como consultor do projeto da nova sede do ministério elaborada por equipe liderada por Lúcio Costa e composta pelos seguintes arquitetos: Carlos Leão, Jorge Machado Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Ernâni Vasconcellos e Oscar Niemeyer.

Para Lúcio Costa, a obra de Le Corbusier equaciona, com proporção ideal, três problemas fundamentais da arquitetura moderna: os condicionantes técnicos, sociais e plásticos. Logo, a participação de Le Corbusier nos projetos da CUB e do Mesp é consequência da escolha de Lúcio Costa, que reconhece na obra do arquiteto franco-suíço um potencial “esquema” que poderia desdobrar em uma produção moderna e brasileira legítima, síntese entre a modernidade de matriz corbusiana e a tradição edificada pela arquitetura colonial portuguesa.

No texto “Considerações sobre Arte Contemporânea”, Lúcio Costa dedica trechos à defesa da obra de Le Corbusier:

“[...] a arquitetura moderna, salvo poucas exceções, mormente a da consciência plástica inerente a toda obra de Le Corbusier [...], ainda se ressentia da falta de uma *intenção* mais nobre e generosa, do menosprezo do fato plástico e de certa pobreza puritana de execução [...]”.

[...]

O apelo insistente e lúcido de Le Corbusier, desde a primeira hora, visando situar a arquitetura além do utilitário, não fora, ao que parece, compreendido. As qualidades plásticas e líricas de sua obra admirável eram mesmo encaradas com prevenção e aceitas unicamente, as mais das vezes, em consideração à lógica implacável do seu raciocínio doutrinário.

Já é tempo, portanto, de se reconhecer agora, de modo inequívoco, a *legitimidade da intenção plástica*, consciente ou não, que toda obra de arquitetura, digna desse nome – seja ela erudita ou popular –, necessariamente pressupõe” (Costa, 2007, pp. 202-3).

Dos 35 dias que permanece na cidade do Rio de Janeiro, Le Corbusier resiste em elaborar o projeto do Mesp para o terreno original, reservando 31 dias à elaboração de um projeto alternativo para o edifício, primeiramente implantado sobre superfície fictícia, abstrata, vazia e com perspectiva completamente desimpedida, defronte ao mar. Passados dez dias de sua chegada, o arquiteto encontra o terreno ideal para a implantação de seu novo projeto e adapta seu estudo a uma área linear com o comprimento voltado à Baía da Guanabara. Faltando apenas quatro dias para seu retorno a Paris, Le Corbusier é informado da inviabilidade de sua proposta e dedica-se à elaboração de um novo projeto para o terreno original. Tal episódio ilustra com nitidez uma das principais características da arquitetura moderna: a incompatibilidade entre o projeto do edifício e a cidade real.

Mário de Andrade, na crônica “Cidades”, que trata do livro *Precisões* (1930), em que estão publicados as conferências e o relato de Le Corbusier durante a sua primeira passa-

gem pela América do Sul em 1929, descreve esse descompasso entre o real e o imaginário, mostrando-se frustrado:

“Ora, Le Corbusier baseia todas as suas deduções num plano intelectual: é por causa da vida ser assim que a cidade tem de ser assado, é por causa do homem ser assim que a casa dele é assado. Por isso quando partindo desses princípios lógicos de ordem intelectual, ele tira as suas ilações imaginativas, São Paulo toda feita de viadutos habitáveis por debaixo, o Rio de Janeiro sem arranha-céus mas com arranha-terras formando um grande muro serpenteante na falda da serra, tudo isso nos comove vivificadamente. [...] Há uma percuciente realidade em todas as imaginações de Corbusier, uma verdade irremovível. É um impossível, é irrealizável, será tudo o que quiserem mas é dum lirismo profundamente real, profundamente a Terra e a vida” (Andrade, 1931 apud Lopez, 1976, p. 345).

O itinerário de fuga do contexto real, envolvido pelas construções inerentes à espontaneidade desprovida de plano que caracteriza a conformação da cidade tradicional, aponta para a relação condicional entre forma e espaço que move o projeto da arquitetura moderna. O projeto do edifício é um componente do projeto do espaço moderno e não um objeto de feição abstrata interna à lógica de produção da cidade.

Faltando poucos dias para seu retorno a Paris, contrariado, Le Corbusier elabora alguns esboços para o Mesp no terreno original, definido por uma quadra inteira delimitada pelas ruas Graça Aranha, Araújo Porto Alegre, da Imprensa e Pedro Lessa.

Porém, a qualidade superior da proposta implantada em situação defronte ao mar é pontuada por Costa, que lamenta a versão final riscada por Le Corbusier, ao mesmo tempo em que comemora a “dádiva” deixada pelo arquiteto:

“Contudo, apesar da frustração final, ele ainda nos deixaria de quebra, sem querer – além dos planos para a Universidade, das aulas ao

vivo e daquele risco fundamental –, uma dádiva: foi durante esse curto, mas assíduo convívio de quatro semanas que o gênio encubado de Oscar Niemeyer aflorou” (Costa, 1995, p. 136).

Lauro Cavalcanti corrobora, com Costa, o papel fundamental da presença de Le Corbusier na “revelação” de Oscar Niemeyer:

“Na historiografia arquitetônica, a ‘revelação’ de Niemeyer, até então aluno medíocre e arquiteto discreto, é o ponto mágico de um momento mítico: Le Corbusier, como um Moisés, entrega as tábuas da ‘modernidade’ a Oscar Niemeyer, que, tocado pelo gênio do mestre, vê despertar a sua própria genialidade na condução do projeto do Mesp, origem da arquitetura moderna brasileira, que obterá reconhecimento e prestígio internacionais” (Cavalcanti, 1995, p. 73 – grifos nossos).

O Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, de autoria de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, inaugurado em 16 de abril de 1939, é a obra que deflagra o processo de autonomia da arquitetura moderna brasileira com relação aos pressupostos puristas de Le Corbusier. Nessa edificação “efêmera”, assumem configuração particular as estratégias compositivas de Le Corbusier identificadas em projetos como o Pavilhão l’Esprit Nouveau (1925) e a Villa Stein-de Monzie (1927), como a oposição dramática entre opacidade e transparência sobre a superfície do volume de feição ortogonal. A abertura deixa de se constituir como uma subtração de parte do plano que compõe o volume e dilata-se ao limite do campo, que define sua face. O perímetro de matéria opaca que envolve o vazio dá lugar a uma linha, resultado da mera espessura do plano. Aquilo que para Le Corbusier é um volume vazado, para Costa e Niemeyer, no pavilhão brasileiro, é um contorno, uma linha contínua, um gesto que define, em um único movimento, a superfície do chão e o perfil da arquitetura.

Nesse ato já não ocorre mais a mera transplantação de ideias ditadas da Europa

ou da América do Norte, mas a sua mais pura transposição para os termos da brasilidade, em que as características do ambiente – clima e relevo – são consideradas, assim como as mais modernas tecnologias construtivas, e agenciadas num projeto nacional e coletivo de arquitetura moderna.

A ruptura com os estilemas puristas de Le Corbusier, desencadeada no projeto do Pavilhão do Brasil em Nova York e levada adiante no projeto do conjunto arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte (1940-43), não vai representar, apenas, o exercício de uma proficiente liberdade plástica em oposição ao “ângulo reto” (Niemeyer, 2005, p. 29), mas um processo que inverte a própria lógica da arquitetura. O volume desprovido de profundidade assume a condição de uma imagem distante, não mais caracterizada pela profusão de seus elementos de composição, mas pela linha que define, ao mesmo tempo, seu contorno e sua espessura, como se a construção pudesse retornar à condição de desenho. Por fim, é esse o verdadeiro espírito novo e brasileiro da arquitetura moderna que se instituiu, sobretudo, a partir da década de 1940.

Le Corbusier, no entanto, jamais pôde concretizar um projeto seu em território brasileiro, apesar de toda sua importância na formação da nova arquitetura brasileira. No entanto, o processo foi de diálogo entre o arquiteto franco-suíço e o Brasil:

“[...] mas navegando as nossas águas americanas, destas Américas de que partiu e inda parte tanta inovação de vida social e sobretudo tanta invenção de maquinaria prática, aportando estas margens em que os nativos são presumivelmente homens novos e por isso desprendidos e audazes, enxergando os acidentes da nossa geografia pé-de-boi onde planura é planura mesmo e ponta de morro é dedo-de-deus e pão-de-açúcar decisivos, não sei, mas Le Corbusier, foi tomado dum lirismo safado, capaz das maiores magnificências. Surgiu disso o Corolário brasileiro que é uma poesia estupenda” (Andrade, 1931 apud Lopez, 1976, p. 346).

As postulações arquitetônicas e urbanísticas formalizadas pelo vocabulário plástico de Le Corbusier encontram terreno fértil no grupo de arquitetos integrantes da equipe de projeto do edifício-sede do Mesp. Oscar Niemeyer, expoente desse

grupo, soube estabelecer a passagem do projeto moderno, da produção interna aos movimentos modernizantes, ao ideal do espírito novo. Por fim, a consciência moderna define a imagem do projeto da arquitetura brasileira.

## BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5ª ed. São Paulo, Editora 34, 1998.
- ANDRADE, Mário de. "Poema Abúlico", in *Klaxon*, n. 8-9, São Paulo, dez./1922- jan./1923, pp. 13-5.
- \_\_\_\_\_. "Táxi: Le Corbusier. Diário Nacional. Quinta-feira, 21/nov./1929", in Telê Porto Ancora Lopez (org.). *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, pp. 161-2.
- \_\_\_\_\_. "Cidades. Diário Nacional. Domingo, 1/mar./1931", in Telê Porto Ancora Lopez (org.). *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, pp. 345-6.
- \_\_\_\_\_. "O Movimento Modernista (conferência). Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1942", in Mário de Andrade. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte/Itatiaia, 2002, pp. 253-80.
- ATIQUÉ, Fernando. *Arquitetando a "Boa Vizinhança": Arquitetura, Cidade e Cultura nas Relações Brasil-Estados Unidos, 1876-1945*. São Paulo, Pontes Editores, 2010.
- BARDI, Pietro Maria. *Lembranças de Le Corbusier*. São Paulo, Nobel, 1984.
- BARROS, Luiz Antônio Recamán. *Oscar Niemeyer: Forma Arquitetônica e Cidade no Brasil Moderno*. Tese de doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 2002.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Trad. A. M. Goldberger. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- CARAM, André Luís Balsarte. *Pujol: Concreto e Arte*. São Paulo, Banco do Brasil, 2001.
- CASANOVA, Maria; MENOR, Maria Victoria. *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920/1960*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.
- CAVALCANTI, Lauro. *As Preocupações do Belo*. Rio de Janeiro, Taurus, 1995.
- CONDURU, Roberto. "Tectônica Tropical", in Elisabetta Andreoli e Adrian Forty. *Arquitetura Moderna Brasileira*. Londres, Phaidon, 2004, pp. 56-105.
- COSTA, LÚCIO. "O Arranha-céu e o Rio de Janeiro. 'O Paiz', em Prosseguimento da sua Enquete, Ouve os Arquitetos Construtores Preston & Curtis e Lúcio Costa", in *O Paiz*. ano XLIV, n. 15.960, Rio de Janeiro, 1/jul./1928, pp. 1 e 4.
- \_\_\_\_\_. *Lúcio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Arquitetura*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Razões da Nova Arquitetura (Revista de Engenharia da Diretoria da PDF, vol. III, n. 1, jan./1936)", in Alberto Xavier (org.). *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*. 1ª reimpressão em fac-símile. Porto Alegre, UniRitter, 2007, pp. 17-41.
- \_\_\_\_\_. "Considerações sobre Arte Contemporânea", in Alberto Xavier (org.). *Sobre Arquitetura*. 2ª ed. Porto Alegre, UniRitter, 2007, pp. 202-29.

- EULALIO, Alexandre. *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Edusp, 2001.
- FABRIS, Annateresa. *Fragmentos Urbanos: Representações Culturais*. São Paulo, Estúdio Nobel, 2000.
- FREITAS, Maria Luiza de. *Modernidade Concreta: as Grandes Construtoras e o Concreto Armado no Brasil, 1920 a 1940*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU-USP, 2011.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a Semana que Não Terminou*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- GOROVITZ, Matheus. *Os Riscos do Projeto: Contribuição à Análise do Juízo Estético na Arquitetura*. São Paulo/Brasília, Studio Nobel/Editora Universidade de Brasília, 1993.
- GUERRA, Abilio. *Lúcio Costa: Modernidade e Tradição – Montagem Discursiva da Arquitetura Moderna Brasileira*. Tese de doutorado. Campinas, IFCH-Unicamp, 2002.
- HARRIS, Elizabeth. *Le Corbusier: Riscos Brasileiros*. São Paulo, Nobel, 1987.
- KESSEL, Carlos. *A Vitrine e o Espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro, Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Arquitetura Neocolonial no Brasil entre o Pastiche e a Modernidade*. Rio de Janeiro, Jauá, 2008.
- LAFETÁ, João Luiz (org.). *Mário de Andrade*. São Paulo, Abril Educação, 1982.
- LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. Trad. U. Rebouças. 6ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Precisões: sobre um Estado Presente da Arquitetura e do Urbanismo*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- LIRA, José Tavares Correia de. "Ruptura e Construção: Gregori Warchavchik, 1917-1927", in *Novos Estudos Cebrap*, n. 78, São Paulo, jul./2007, pp. 145-67.
- LISSOVSKY, Maurício; MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio. *Colunas da Educação: a Construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro, MinC-Iphan-FGV-CPDOC, 1996.
- MACEDO, Oigres Cordeiro de. *Construção Diplomática, Missão Arquitetônica: Os Pavilhões do Brasil nas Feiras Internacionais de Saint Louis (1904) e Nova York (1939)*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU-USP, 2012.
- MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para a Investigação sobre a Constituição do Discurso Moderno no Brasil; a Obra de Lúcio Costa – 1924/52*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1987.
- NIEMEYER, Oscar. *A Forma na Arquitetura*. Rio de Janeiro, Revan, 2005.
- PEDROSA, Mário. "A Arquitetura Moderna no Brasil. L'Architecture d'Aujourd'hui. Boulogne (Seine), n. 50-51, nov.-dez./1953, pp. XXI-XXIII apud Alberto Xavier. *Depoimento de uma Geração*. São Paulo, Cosac Naify, 2003, pp. 98-105.
- QUEIROZ, Rodrigo. *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros*. Tese de doutorado. São Paulo, FAU-USP, 2007.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1997.
- SOUZA, Ilza Matias de. "Pauliceia Desvairada: a Poética da Cidade", in *Revista da Anpoli 3*. São Paulo, Humanitas Publicações FFLCH-USP, 1997, pp. 85-92.
- TELLES, Sophia S. *Arquitetura Moderna no Brasil: o Desenho da Superfície*. São Paulo. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP, 1988.