

MUNTO BRASILEIRO, Arquitetura nova brasileira

Arquitetura

ERA arquitetura moderna brasileira padece

Introdução à arquitetura brasileira

sobre história da arquitetura  
moderna brasileira, parte I

Vitor Lima

Guilherme Wisnik

E BRAZILIAN STYLE

O jeitinho moderno brasileiro  
arquitetura e arte decorativa genuinamente nacionais.

# VISÕES DE BRASIL EM ARQUITETURA

## UM PANORAMA CRÍTICO

VISÕES DE BRASIL  
EM ARQUITETURA  
UM PANORAMA CRÍTICO

i architektur national

BRAZILIAN ARCHITECTURE

Vitor Lima

Guilherme Wisnik



FAUUSP

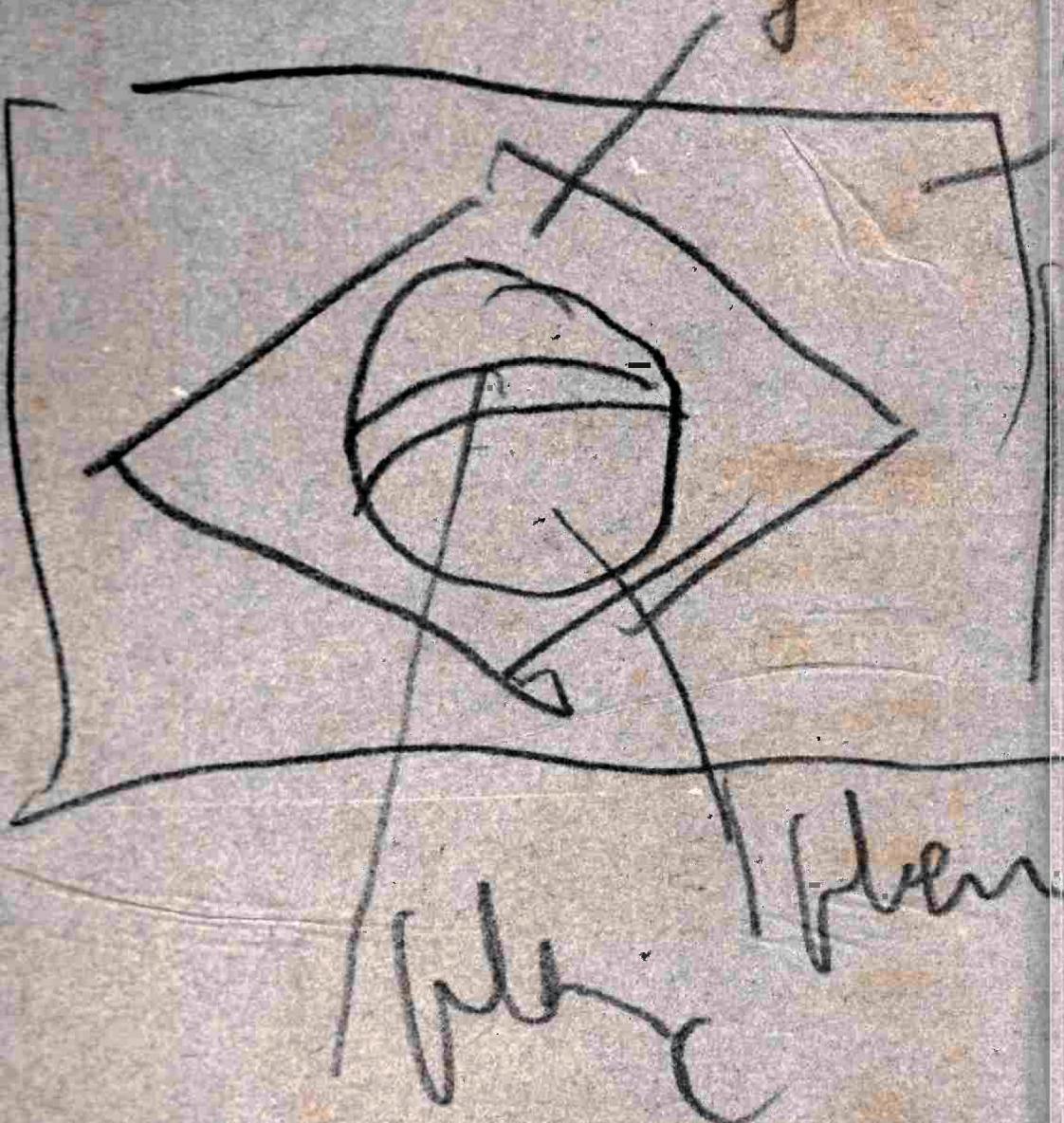


# **VISÕES DE BRASIL EM ARQUITETURA**

## **UM PANORAMA CRÍTICO**

**Vitor Lima  
Guilherme Wisnik (orientador)**





banana

verde

{ a fruta é verde  
é verde  
é amarela  
é branca  
é vermelha  
é amarela  
é branca  
é amarela  
é branca

amarelo

verde

a bandeira brasileira

céu e nuvem

cor

banana

fruta

azul

branco

e folha

AS RIQUEZAS  
DESTA TERRA



Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

email: vitoralr@gmail.com

LIMA, Vitor. *Visões de Brasil em arquitetura: um panorama crítico*. Orientador: Guilherme Wisnik. 2021. 120p. Trabalho Final de Graduação (Graduação) - Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Trabalho Final de Graduação

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Universidade de São Paulo

São Paulo  
Dezembro 2021

ESTILO BRASILEIRO, Arquitetura nova brasileira  
LERA arquitetura moderna brasileira padece | Introdução à arquitetura brasileira  
estilo brasiliero.

QUITETURA SILEIRA obre história da arquitetura moderna brasileira\_parte 1 Motivos brasileiros na architectura européia

f the Brazilian nation. The modern exclusively with architecture in Brazil. Brazilian as the the North to the architecture certo decorativa genuinamente nacionais.

VISÕES DE  
BRASIL EM  
ARQUITETURA  
UM PANORAMA CRÍTICO

As curvas brasileiras  
Brazilian architecture,  
arquitetura regional  
Vitor Lima  
Guilherme Wisnik

BRASIL A arquitetura brasileira,  
Arquitetura Brasileira  
A NOSSA MODERNA ARQUITETURA THE BRAZILIAN STYLE  
arquitetura brasileira  
ARQUITETURA BRASILEIRA a nossa arquitetura patriarcal  
BRAZILIAN ARCHITECTS FOUND FAUUSP

leues Bauen in Brasilien  
CASAS BRASILEIRAS Brazilian architecture,  
Arquitetura popular brasileira  
Arquitetura no Brasil

À minha mãe, *in memoriam*

## AGRADECIMENTOS

Como Lina bem lembrou: "Nada é feito ao singular". Este trabalho é a soma de uma série de pessoas que cruzaram minha vida e me fizeram repensar a mim mesmo e a arquitetura.

A começar pela minha irmã, cuja coragem de viver tanto me inspira e me orgulha. Obrigado, Bia, por ser essa figura de inspiração, amor e apoio.

Mas se há, em mim, qualquer sensibilidade ou altruísmo, devo isso ao meu pai, esse homem que me ensinou a amar a natureza e ajudar os demais.

Olhar para trás também é lembrar da Sabrina, essa amiga que me acompanha há tanto tempo e que sei que posso contar quando preciso.

Mais à frente, encontrei o Pedro Ivo, um amante do desenho à mão livre que me apresentou Mário Pedrosa e a Bossa Nova, coisas básicas que eu não sabia que precisava até descobrir. Junto dele, veio o Vitor, amigo que tem os princípios de justiça dentro de si e que tanto me ensina.

Falar de amigos que impulsionaram meu amadurecimento também é falar do Edmur, do Gustavo, do Iuri, do Pedro Fernandes e do Gabriel.

É importante ter pessoas para dividir as experiências (e as tristezas) enquanto fazemos TFG. Quem disse que eu conseguiria fazer metade desse trabalho se não fosse a troca de experiências e de papo furado, no momento de descontração, com meus bodianes Luiza, Lucas, Maria, Cecília, Titi, João, Mari e Sylvia? Desse mesmo grupo, ainda, estão a Cata e a Ju, que me ensinaram a comparsão, o amor próprio e outras coisas mais que tanto me distanciam do Vitor de 2015.

Impossível, ainda, é não me lembrar dos momentos de diversão e reflexão sobre a vida, na pausa dos estudos, com o Ricardo, o Gustavo, o Murilo, o Henrique Pinho, o Henrique Lins, o Raul, o Rogério, o Oiran, o Vinícius, a Marina Brandão, o Edson, o Jesus, a Marina Rodrigues, o Fred, o Filipe e a equipe do H+F (estes últimos, muito compreensivos quando o assunto era TFG).

E não tem como não ser grato ao Allan, amigo pesquisador que revisa meus textos e cujas opiniões, sempre tão inteligentes, fazem render ótimas conversas.

Preciso agradecer aos professores que tanto me inspiram e que me ajudaram com esse trabalho. Ainda que alguns sequer saibam do meu TFG, todos tiveram alguma relevância durante minha graduação, seja me ensinando a pensar arquitetura e urbanismo, seja me dando oportunidades das quais serei eternamente grato; são eles e elas: Ana Lanna, Ana Castro, Joana Carla, Joana Mello, Renato Cymbalista, Raquel Rolnik, Rosana Miranda, Mônica Junqueira, Hugo Segawa, Raquel Rolnik, Rodrigo Queiroz, José Lira, Gustavo Massola, Helena Ayoub, Fábio Mariz e Paula André.

Ninguém é obrigado a agradecer a deus ou à família se não quiser, mas não agradecer o orientador sempre pode pegar mal. Felizmente, eu o faço com o maior prazer. Contrariando a figura do professor que indica todas as leituras e que, depois, apenas escuta as conclusões dos alunos quanto a elas, o Guile se dispôs a ler comigo, semanalmente, diversos textos, capítulos ou mesmo livros inteiros para que pudéssemos discutir sobre a arquitetura brasileira (entre indicações minhas e dele, selecionamos, lemos e conversamos sobre mais de 50 itens), uma atitude um tanto quanto louvável que a mim me soava como uma mensagem de "vamos construir isso juntos, estou com você". É claro que houve discordâncias e desentendimentos (na maioria das vezes, causados pela minha petulância), porém, sempre mantivemos o respeito e a paciência. Portanto, cada virtude deste trabalho tem um pouco do Guile e me sinto, realmente, privilegiado por ter sido o orientando de uma pessoa tão culta, crítica e respeitosa.

Por último (ou seria antes de tudo?), preciso agradecer a minha mãe. A verdade é que cada linha de texto anterior a esta era uma forma de postergar o inevitável momento de descrever o indescritível amor e gratidão que tenho pela minha mãe, para os quais me faltam palavras. Ela me ensinou a ser todo em cada coisa antes do Pessoal. Entre outras coisas, vem dela o meu gosto pelo estudo e pela leitura. Apesar dos abraços que já não damos, ela continua viva em mim porque, graças ao seu amor, passei a acreditar que tudo é possível. Por isso dedico este trabalho a minha linda mãe.

A todos e todas, meu mais sincero agradecimento.

[...]. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não leremos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam — dos quais se formavam os nossos.

Antonio Candido.  
*Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (p.10)

AGRADECIMENTOS	<b>12</b>
INTRODUÇÃO	<b>18</b>
1. PRECEDENTES NO SÉCULO XIX	<b>32</b>
2. UM BRASIL AUTÊNTICO	<b>42</b>
2.1. Primeiras disputas entre visões de Brasil em arquitetura	<b>43</b>
ESTUDO DE CASO 1	<b>54</b>
ESTUDO DE CASO 2	<b>62</b>
2.2. A vitória de uma visão de Brasil	<b>68</b>
3. UM BRASIL DESENVOLVIDO	<b>74</b>
3.1. Crise de representação	<b>75</b>
3.2. Guinada na visão de Brasil em arquitetura	<b>77</b>
ESTUDO DE CASO 3	<b>87</b>
ESTUDO DE CASO 4	<b>92</b>
4. UM BRASIL HETEROGÊNEO	<b>98</b>
4.1. Grande pátria desimportante	<b>99</b>
ESTUDO DE CASO 5	<b>102</b>
REFLEXÕES FINAIS	<b>106</b>
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	<b>114</b>
CRÉDITOS DAS IMAGENS	<b>119</b>

# INTRODUÇÃO

A ideia de “arquitetura brasileira” é um construto social, ou seja, suas genealogias, definições e caracterizações são fruto de diferentes interpretações que se conflituam ou se somam. Enquanto pesquisa científica, a tentativa de definir a essência da arquitetura brasileira é um falso problema.

Mas isso nunca impediu que arquitetos do século XX e XXI tentassem definir o que caracteriza uma *arquitetura* enquanto brasileira ou mesmo selecionar aqueles profissionais que podem se dizer expoentes da arquitetura nacional. A interpretação é livre, mas ela sempre se sustenta em princípios e ideologias de quem faz o recorte, afinal, o monólito disforme e irregular da arquitetura brasileira é sempre esculpido sob critérios que ditam o que sai e o que fica na delinearção final. Nesse momento, quem o faz toma uma série de decisões sobre o grupo escolhido (produção nativa, popular, erudita), sobre as origens (Europa, América Pré-Cabralina, África, Brasil colônia, Brasil independente), sobre os personagens (arquitetos nascidos no Brasil, arquitetos que simplesmente projetam no território nacional), entre outras escolhas.

O certo é que a grande maioria dos arquitetos se utilizam da metonímia “brasileiro” para qualificar um pequeno número de edifícios que não necessariamente representam o todo<sup>1</sup>, mas sim, que se destacam na produção nacional. O mesmo ocorre durante o processo de projeto em que arquitetos utilizam determinados componentes, formas e materiais que, posteriormente,

<sup>1</sup> O número de mulheres e pessoas negras nos manuais de arquitetura brasileira é ínfimo, por exemplo. Os marcadores sociais da

são interpretados como “brasileiros” pelo próprio autor ou por terceiros.

Fica perceptível como o problema do *nacional* está latente nesses processos de eleição de símbolos brasileiros na arquitetura, os quais têm uma importância significativa para as pessoas, em termos de *identidade nacional*<sup>2</sup>. É curioso como os símbolos nacionais são apropriados e geram um sentimento de apego<sup>3</sup> nas pessoas, assunto que já foi muito pesquisado e que pode ser aplicado nos estudos da arquitetura, se quisermos. Mas para introduzir nosso problema, seria interessante exemplificar um episódio onde a arquitetura tensionou a questão nacional.

Comecemos pelo ano de 1953, quando da polêmica instaurada por Max Bill durante sua vinda ao Brasil<sup>4</sup>. Anos antes, durante a década de 1940, a arquitetura brasileira ganhou uma atenção mundial nunca antes vista, se destacando em eventos e publicações onde o interesse por ela foi tão grande quanto o espanto causado nas nações “avançadas”, as quais deviam se perguntar sobre a mesma coisa que Giedion: “como explicar que esses países [Finlândia e Brasil], que por tanto tempo se mantiveram na periferia da civilização, tenham alcançado um nível tão alto em matéria de arquitetura<sup>5</sup>?”. O fato é que a auto-estima brasileira andava alta.

A visita de Max Bill ao Brasil tinha como objetivo que o artista compusesse o júri de premiação da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>6</sup>, o que lhe rendeu uma série de palestras em faculdades e museus. Mas foi durante algumas entrevistas que o fundador da Escola de Ulm causou um rebuliço entre os arquitetos brasileiros, mais precisamente no momento em que falou sobre suas impressões acerca de determinados edifícios:

Quanto ao edifício do Ministério da Educação, não me agradou de todo. Falta-lhe sentido e proporção humana; ante aquela massa imensa o pedestre sente-se esmagado. Não concordo, tão pouco, com o partido adotado no projeto, que preferiu condenar o pátio interno construindo o prédio sobre pilotis. O pátio interno seria mais adaptável ao clima, criaria correntes de ar ascendente que produziriam melhor ventilação refrescando o ambiente”.

Conheço apenas a decoração externa: os azulejos de Portinari, a estátua da juventude e os jardins. Prefiro

diferença explicam porque há uma predominância de homens brancos atuando como arquitetos na história brasileira, entretanto, há de se considerar os apagamentos e o desinteresse pela arquitetura de certo grupo ou pessoas, a qual a história revisionista tenta trazer à tona. O Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP) inaugurou a revisão sobre os esquecimentos na história da arquitetura brasileira, com muitas pesquisas sobre historiografia, iniciadas, de certa forma, com Carlos A. F. Martins.

<sup>2</sup> Para uma revisão histórica do conceito de identidade nacional, ver: MORENO, Jean. “Revisitando o conceito de Identidade Nacional”. In: RODRIGUES, Cristina C. et al (Org.). *Identidades brasileiras: composições e recomposições* [online]. São Paulo: Editora UNESP: São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 7-29.

<sup>3</sup> Benedict Anderson faz uma genealogia do surgimento do nacionalismo e seus motivos em seu livro *Comunidades Imaginadas*. ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>4</sup> Um estudo minucioso sobre o caso foi feito por João Fiamenghi. Ver: FIAMMENCHI, João B. *Max Bill, a crítica e o ensino de arquitetura no Brasil, 1948-1962*. 2020. 104f. Monografia (Trabalho Final de Graduação) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2020.

<sup>5</sup> GIEDION, Siegfried. “O Brasil e a arquitetura contemporânea” [1956]. In: MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. [1956] Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p.17.

<sup>6</sup> ALAMBERT, Francisco; CANHÉTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

os jardins. A beleza das plantas que aí existem é, como decoração, mais do que o suficiente. Os azulejos quebram a harmonia do conjunto, são inúteis e, como tal, não deveriam ter sido colocados.

[...] Aliás, a arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. [...] O sentimento da coletividade humana é substituído pelo individualismo exacerbado. A coletividade é formada por indivíduos, mas o individualismo destrói a coletividade. Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projetou-o por instinto, por simples amor à forma pela forma; elaborou-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas cujo sentido arquitetural apenas para si mesmo é evidente. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence à arquitetura nem à escultura. [...]

[...] Se critico a arquitetura brasileira é porque ela me fornece matéria para tal o que significa dizer que ela é importante. [...]<sup>7</sup>

Mas a ponderação de Max Bill não parece ter sido suficiente para que se gerasse uma discussão sadi, recebendo respostas de todos os lados, das quais a mais conhecida é a de Lucio Costa, intitulada “Oportunidade perdida”<sup>8</sup>. Não cabe aqui colocar os contra-argumentos dos brasileiros porque o que nos importa é, justamente, o fenômeno do sentimento despertado em uma série de pessoas.

Os elogios a Affonso Reidy<sup>9</sup> não foram suficientes para compensar o clima de tensão instaurado, resultando no que a revista Habitat definiu muito precisamente como “uma questão de honra nacional”<sup>10</sup>.

Foi despertado nos brasileiros um sentimento nacionalista? Ainda que o sentido depreciativo da palavra nacionalismo/nacionalista tenha se consolidado, há autores que o enxergam de outra forma. Por exemplo, Lina Bo Bardi, ao defender a formação de uma indústria brasileira baseada em um design autóctone no seu livro *Tempos de Grossura*, rapidamente define que:

NACIONAL é diferente de NACIONALISTA. Goethe era nacional alemão, Stendhal, nacional francês, mas nem um nem outro foram nacionalistas. Nacionais são os valores reais de um País, ao passo que nacionalistas são as atitudes políticas que visam impôr certas



nunca havia tido contato com a arquitetura moderna passa a reconhecê-la como algo de “seu” interesse e posse<sup>14</sup>, ou seja, como algo coletivo, de todos da “comunidade” brasileira.

O caráter emocional por onde as comunidades imaginadas se constroem fica latente na resposta dada por Lucio Costa, que em relação à Igreja da Pampulha, argumenta que “se trata de um barroquismo de legítima e pura filiação nativa que bem mostra não descendermos de relojoeiros mas de fabricantes de igrejas barrocas”<sup>15</sup>. A aversão ao barroco mineiro de outrora dá lugar a uma narrativa que estabelece, inclusive, uma feliz conexão entre os mestres do barroco e Oscar Niemeyer, subentendendo-se uma tradição que se diferenciaria da suíça, de relojoeiros. O quê poético da fala de Lucio Costa evidencia uma alta carga de sentimentalismo e ufanismo. O excerto também reitera o argumento anterior, uma vez que a palavra “descendermos” atua sobre o imaginário coletivo, devido ao sujeito oculto “nós”.

Por fim, a nação, para Anderson, seria imaginada porque mesmo pessoas desconhecidas sentem que compartilham características comuns, logo, ela não existe per se, mas é algo socialmente construído. Ao mesmo tempo, imaginar é pensar em algo que ainda não se concretizou, ou seja, a nação é imaginada porque almeja e se projeta para o futuro. Ao estabelecermos uma relação com o acontecimento, verificamos como a revista intensifica o ataque de Bill ao “futuro” da arquitetura brasileira: no título “Max Bill critica a nossa moderna arquitetura”, “moderna” tem o sentido de algo novo e avançado, logo, o suíço estaria criticando o que de melhor haveria na arquitetura brasileira; enquanto isso, a mesma palavra no título “Lucio Costa defende a nossa arquitetura moderna” tem menor dramaticidade, sendo apenas a qualificação para um movimento arquitetônico.

O fato de meia dúzia de edifícios terem protagonizado uma polêmica em torno da “arquitetura brasileira” mostra como existe uma seleção de obras de relevância. Dentro dessa seleção existe, ainda, uma série de atributos que justificam a escolha dos edifícios e, mais uma vez, os arquitetos se mostram muito inventivos na argumentação, interpretando os projetos a partir de suas originalidades e de suas relações com nação, traçando infinitos paralelos com a história, a cultura, o povo, o território e a própria arquitetura predecessora.

Quando um arquiteto justifica sua obra através de qualidades relacionadas à nação, ele nos mostra, entre outras coisas,

<sup>14</sup> Anderson mostra como a difusão do capitalismo editorial fez com que cidadãos comuns pensassem sobre si mesmos no momento em que histórias, lugares, objetos, heróis eram referenciados como “nossas” e “mossos”, por exemplo. Ver: ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>15</sup> É interessante como o trecho citado foi excluído quando da publicação do livro autobiográfico de Lucio Costa, *Registro de uma vivência, em 1995*. Será que o tom nacionalista de sua expressão teria sido um dos motivos para que os três últimos parágrafos fossem retirados de seu livro publicado 40 anos depois? Ver: COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência, [1995]* São Paulo: Editora 34: SESC, 2018.

sua interpretação do Brasil. Isso também vale para intelectuais que traçam paralelos entre algum elemento nacional e uma obra de terceiros, pois temos sua exemplificação do que ele considera como “nacional”. Ao buscarmos esses atributos nacionais na história da arquitetura, identificamos o que pode ser chamado de brasileiro, ou seja, um corpus de formas, espaços, componentes e materiais que representam algum aspecto nacional. Portanto, ao impormos esse filtro sobre os discursos e projetos dos arquitetos, temos suas visão de Brasil.

Para facilitar, chamaremos esse conjunto de relações estabelecidas entre a arquitetura e o Brasil de brasiliade arquitetônica ou brasiliade em arquitetura. A brasiliade pode se expressar através de manifestações culturais, de comportamentos, de estilos, de objetos, da identidade nacional, do momento político etc etc. O caráter subjetivo da palavra “brasiliade” permite que qualquer coisa possa ser definida como tal, e por isso o utilizamos. Outrossim, a brasiliade arquitetônica independe do autor, uma vez que nenhum projeto está isento da atividade de historiadores e críticos que podem interpretar as obras através dos símbolos, da cultura e da sociedade brasileira.

E aqui nos aproximamos do objeto de estudo de nosso trabalho. Partindo de um recorte temporal amplo, como o século XX, podemos constatar mudanças visíveis no que já se foi chamado de “brasileiro” em arquitetura. Ao definirmos nosso objeto de estudo como as visões de Brasil em arquitetura ao longo do século XX, temos como objetivo discutir a construção e a transformação da brasiliade arquitetônica presente nos discursos e nos projetos de arquitetos e autores comentadores. Queremos entender as intenções e ideologias por trás das escolhas e das interpretações do Brasil, bem como seu alinhamento com o momento histórico e sua localização no território brasileiro. Será enriquecedor encontrar continuidades, rupturas e contradições, uma vez que isso atestarão a diversidade de narrativas e as sempre presentes obliterações do que não se quer ver (ou aceitar) representado. Mais especificamente, nos interessa saber como arquitetos consagrados pela historiografia participam e definem o que se entende por arquitetura brasileira, logo, não nos cabe, julgar quão brasileiro eles são (o que seria uma tarefa impossível), mas sim analisar suas obras e seus discursos para entender quais imagens de Brasil são defendidas por eles.

Esse modo de estudar a relação entre arquitetura e nação

tem lá seu motivo. Ao longo do século XX, diversos intérpretes do Brasil buscaram entender e qualificar a identidade nacional brasileira<sup>16</sup>, o que foi fundamental para a operação de transposição de valores culturais para projetos arquitetônicos. O certo é que à arquitetura brasileira já foram atribuídos diversos conceitos e qualidades, assim que tornou-se comum a ela o dengo, a sensualidade, a horizontalidade, a graça, a singeleza, a generosidade espacial, as formas curvilíneas, a policromia, o grande vão estrutural, a tropicalidade etc. Se parece impossível imaginar uma obra com todas essas características, tampouco é fácil pensar em algum clássico da arquitetura brasileira que não se relacione com pelo menos uma dessas qualidades. Fica aí o desafio.

Há de se enfatizar o caráter seletivo dessas características, pois tais eleições são sempre consequências do que bem pontuou Lilia Schwarcz: "algumas lembranças e muitos esquecimentos"<sup>17</sup>. Quando se define algo, deixa-se de lado uma infinidade de outras possibilidades, por isso é de fundamental importância que ao analisar um conjunto de atributos de uma obra, observemos seu negativo. Quando se elege, por exemplo, a arquitetura colonial como a primeira manifestação nacional<sup>18</sup>, entende-se que as outras arquiteturas, como as indígenas, não têm tanta importância na constituição da arquitetura contemporânea quanto à dos portugueses que chegaram posteriormente. Isso fica claro na fala do fundador do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, hoje IPHAN), Rodrigo Melo Franco de Andrade, o qual considera:

injustificável [...] que os povoadores portugueses do Brasil tivessem vindo aprender com nossos indígenas a erigir construções de madeira, técnica essa muito antiga e corrente na Europa e na península. Nem se pode admitir que os colonos europeus se resignassem a utilizar por longos anos construções extremamente frágeis e toscas<sup>19</sup>.

Mas como a história tem suas ironias, hoje fala-se na madeira como material do futuro. E se as contribuições da arquitetura indígena fossem estudadas e desenvolvidas, no começo do século XX, de forma que o domínio do uso e das propriedades da madeira colcassem a arquitetura brasileira, hoje, à frente das discussões acerca da sustentabilidade na construção civil? Fazer suposições não compete ao campo da história, mas nos

<sup>16</sup> Ver balanço feito por MARTINS, José. "Os intérpretes do Brasil: pensamento sociopolítico lastreado no fluxo de ideias, narrativas e realidades na busca de uma identidade nacional brasileira". *Revista tempo do mundo*, v.3, n°1, jan. 2017, pp.307-336.

<sup>17</sup> SCHWARCZ, Lilia. "Imaginar é difícil (porém necessário)". In: ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.9.

<sup>18</sup> Sobre as discussões acerca das primeiras manifestações brasileiras em arquitetura, ver: WISNIK, Guilherme. "Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade". *Novos Estudos*, n°79, nov.2007, pp.169-193.

<sup>19</sup> ANDRADE apud CHUVA, Márcia. "Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado". *TOPOI*, v. 4, n°7, jul.-dez. 2003, pp. 313-333.

faz pensar sobre como as formas, os materiais e a espacialidade da arquitetura que se convencionou chamar de "brasileira" são escolhas que trazem escondidas por detrás de sua camada superficial uma série de posicionamentos e desejos.

No caso de Rodrigo Melo Franco de Andrade, subentende-se um pensamento evolutivo no qual a arquitetura em madeira seria uma pré-evolução dos sistemas "avançados" de concreto e aço, mas isso estava longe de ser algo pessoal. Lucio Costa, por exemplo, ao relacionar o casario colonial com a arquitetura moderna observa que "o engenhoso processo de que são feitas — barro armado com madeira — tem qualquer coisa do nosso concreto-armado"<sup>20</sup>, ou seja, uma técnica construtiva é vista como a precedente evolutiva da outra. Portanto, essas noções evolutivas caracterizam gerações de intelectuais brasileiros. Outrossim, observamos como impera o conhecimento europeu e branco sobre o indígena no discurso de Rodrigo Melo Franco, o que indica um desejo de situar as raízes da arquitetura brasileira nas terras da Europa.

Para entender a brasiliidade arquitetônica em suas diferentes escalas, este estudo apresentará estudos de casos, a fim de esmiuçar o tema a partir de determinados projetos, bem como verificar as transposições entre motivos nacionais e construção dos edifícios em análise. Selecionamos cinco projetos de grande relevância para a arquitetura brasileira, segundo a historiografia, que são:

1. Ministério da Educação e Saúde Pública (1936), de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos;
2. Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Nova York (1939), de Lucio Costa e Oscar Niemeyer;
3. Restauro do Solar do Unhão (sede do Museu de Arte Popular da Bahia) (1959), de Lina Bo Bardi;
4. Pavilhão da Exposição Universal de Osaka (1969), de Paulo Mendes da Rocha, Jorge Caron, Júlio Katinsky e Ruy Ohtake;
5. Centro de Proteção Ambiental de Balbina (1983) de Severiano Mário Porto e Emílio Ribeiro.

Como critérios de escolha, privilegiamos obras consagradas pela historiografia brasileira para que pudéssemos, justamente, discutir seus papéis enquanto representantes da arquitetura nacional. Buscou-se uma distribuição temporal ao longo

do século 20 para que entendêssemos como as visões foram se transformando ao longo deste período de 47 anos, entre o projeto do Ministério e o projeto do Centro de Proteção Ambiental. Para diversificar os cenários, optamos pelo estudo de obras de diferentes regiões, sendo uma da região Sudeste, uma da região Nordeste e outra da região Norte do Brasil, além de duas obras temporárias internacionais. A variação de arquitetos contribuiu para as comparações finais.

As obras foram lidas através de seu aspecto plástico, de sua materialidade, de sua espacialidade, do seu entorno e, quando necessário, do seu conteúdo (por exemplo, exposições), enquanto que nos discursos dos arquitetos, buscou-se identificar pontes estabelecidas entre o partido arquitetônico e o Brasil.

Além das interpretações dos projetos e das análises comparativas entre eles, foram feitas contextualizações históricas cujo objetivo era relacionar a arquitetura brasileira com as discussões acerca da questão nacional.

O caráter ensaístico desse texto nos permite ter momentos de divagação e de crítica pessoal, o que também é uma forma de sintetizar reflexões e discussões ao longo do curso de Arquitetura e Urbanismo e da orientação do Trabalho Final de Graduação (TFG). Já o tema deste trabalho final foi motivado por uma viagem internacional na qual o distanciamento me fez olhar para o Brasil de um ponto externo, desvelando coisas que nunca percebi pela excessiva proximidade e por estar imerso em tal realidade. A descrição de Flusser é muito precisa para esse fenômeno:

Apenas as demais culturas das quais a gente tem conhecimento não são tomadas como alternativas da própria, mas como problemas que se põem dentro do âmbito da própria cultura. A cultura própria estrutura o universo todo e, neste sentido engloba as demais culturas. De forma que não 'descubro' a cultura brasileira se a estudo em Praga, mas a encubro, pelo contrário, com a cultura praguense[...]. Mas se a cultura brasileira se apresenta como alternativa à cultura praguense, terei 'descoberto' existencialmente a cultura brasileira, no sentido de haver retirado a capa encobridora da cultura praguense. [...] Posso descobrir a minha própria cultura, já que isto é descobrir-me a mim próprio? Ou será que a descubro

<sup>21</sup> FLUSSER, Vilém. *Bo-denlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Arna-blume, 2007, p.68.

apenas depois de havê-la abandonado, isto é, ter-me abandonado a mim mesmo?

Isso implica problemas de várias ordens. Por exemplo: a gente vê interpenetrações culturais, hierarquias culturais, e abismos entre culturas, e a gente vê os vários dinamismos que fazem com que culturas se interpelarem, se distanciem e se entredevorem<sup>21</sup>.

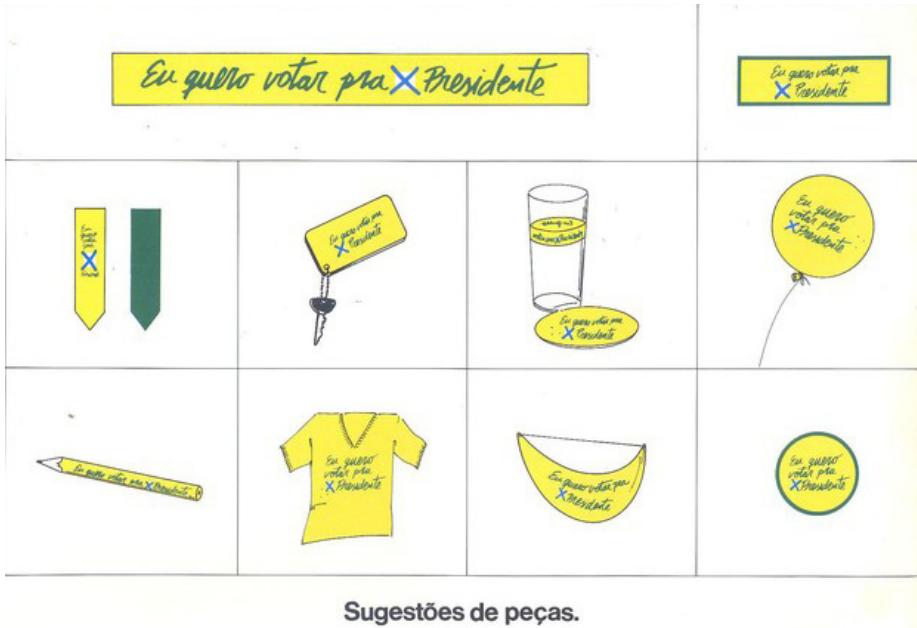
O fato de a viagem haver sido em Portugal é ainda mais significativo por causa das relações históricas com o Brasil, relações que não impediram a tomada de caminhos tão diferentes: como a arquitetura de um é leve e desprendida, enquanto a do outro é robusta e chã?

Por fim, resta lembrar que este trabalho começou e terminou durante a pandemia do Covid-19, momento em que as bibliotecas permaneceram fechadas e o empréstimo de material bibliográfico ficou a maior parte do tempo indisponível. Não falo isso para justificar os inevitáveis deslizes deste trabalho, mas para que o leitor tenha em mente as limitações de fontes, o que de certa forma foi compensado pelos materiais disponíveis na internet e pela generosidade do meu orientador ao emprestar-me seus livros.

A redação deste texto também perpassou um momento difícil dentro do cenário político brasileiro, no qual símbolos nacionais são sequestrados em nome de um conservadorismo retrógrado e infundado, de modo que o mesmo amarelo que outrora significou a luta pela democracia no movimento Diretas Já, hoje é utilizado por grupos favoráveis às intervenções militares.

Ainda que nosso objetivo não seja discutir a atualidade dos símbolos nacionais, este estudo demonstra como a homogeneização e o apagamento das diferenças culturais ora ou outra cai por terra, uma vez que a insolidez dos discursos excludentes encara a reivindicação popular por representação e representatividade. As diferentes interpretações da identidade e da cultura nacional, por si só, já apontam para a necessidade irrevogável de reconhecimento da pluralidade do Brasil.

Que a leitura deste trabalho seja um pretexto para discutirmos as relações entre arquitetura e cultura, a fim de repensarmos nossas decisões projetuais e nossa seleção de expoentes da arquitetura brasileira.



Peças amarelas criadas para a campanha “Diretas já”, 1983.



Manifestantes vestidos com a camiseta amarela da seleção brasileira de futebol pedem intervenção militar, 2020.

# PRECEDENTES NO SÉCULO XIX

## Capítulo 1

Apesar de termos o foco de nossa pesquisa no século XX, nos parece essencial entender como alguns eventos do século anterior contribuíram para a discussão acerca da identidade nacional e da formação de uma arquitetura original. O século XIX é marcado por uma série de transformações que distanciam enormemente o século XVIII do século XX. A vinda da família real para o Rio de Janeiro, a independência do Brasil, a constituição do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), a abolição da escravatura e a proclamação da República agiram sobre a arquitetura e sobre seu aspecto de "brasileira". Abaixo discutimos dois pontos relevantes para este estudo: o início das discussões acerca da identidade nacional e as primeiras referências à "arquitetura brasileira". No que tange o tema da identidade nacional brasileira oitocentista, somos devedores do trabalho de Francisco Paz<sup>22</sup>, o qual esmiúça o problema e a construção do nacional brasileiro no período pós-independência. A partir dele, serão criados paralelos com outros autores e introduzido o tema da arquitetura, posteriormente.

<sup>22</sup> PAZ, Francisco. *A realização da utopia nacional oitocentista*. 1995. 565 f.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1995.

<sup>23</sup> ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das

É curioso como nas três passagens em que Benedict Anderson tenta mostrar aspectos comuns no processo de independência da América Latina, ele precisou ressaltar a exceção brasileira<sup>23</sup>. De fato, o Brasil não havia constituído uma nação no primeiro momento após sua independência. Durante o Período colonial, os regionalismos eram potentes e incentivados<sup>24</sup>, de certa forma, o que não coincidia com a ideia de uma nação

independente e unificada, contribuindo assim, junto a outros fatores, para o insurreição de movimentos separatistas no Período Regencial (1831-1840), como a Cabanagem (1835-40), a Balaiana (1838-41), a Sabinada (1837) e a Revolução Farroupilha (1835-45). O que haveria de comum era um sentimento antilusitano<sup>25</sup> que invocava as origens portuguesas do imperador para justificar uma suposta ação a favor dos interesses portugueses.

A fundação do IHGB, em 1938, tinha a função de criar uma narrativa brasileira sobre o Brasil, portanto, foram promovidos estudos e concursos monográficos para que fortalecesse o ideário da nação que, até então, apresentava frágeis conexões em todo o território.

Há que se salientar o pensamento da época, segundo o qual cada nação teria uma contribuição única para o mundo e isso fica muito claro no resultado de um concurso de 1840, o qual premiaria a melhor elaboração de uma história nacional. Segundo infere Manoel Guimarães, era necessário que o ganhador “fosse capaz de mostrar a missão específica do Brasil enquanto nação”<sup>26</sup>. Ao perguntar-se sobre “o porquê desta insistência em buscarmos uma identidade que se contrapõe ao estrangeiro”, Renato Ortiz, analisando a identidade nacional do século XX, acredita que:

A resposta pode ser encontrada no fato de sermos um país do chamado Terceiro Mundo, o que significa dizer que a pergunta é uma imposição estrutural que se coloca a partir da própria posição dominada em que nos encontramos no sistema internacional.<sup>27</sup>

É claro que havia outros interesses em jogo. Quando o cônego Januário da Cunha Barbosa diz que a função do IHGB é, entre outras funções, de “mostrarmos às nações cultas que também prezamos a glória da pátria”<sup>28</sup>, fica claro como a legitimação internacional é de suma importância para o estabelecimento de novos laços comerciais e políticos. Essa validação, entretanto, extrapolou para os campos artísticos e culturais, como mostraremos. Por ora, resta destacar como a condição de país recém independente traz consigo a necessidade de autoafirmação perante a Europa, principalmente.

Mas se voltarmos à história do concurso, vemos um detalhe instigante na proposta do vencedor, o famoso naturalista alemão Karl Friedrich Philipp von Martius. Fica evidente como a figura do brasileiro, para ele, seria uma derivação do português que

Letras, 2008, p.83, 89, 261.

<sup>24</sup> Segundo Freyre: “Visava-se assim impedir que a consciência nacional (que fatalmente nasceria de uma absoluta igualdade de tratamento e de regime administrativo) sobrepujasse a regional”. In: FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. [1993] São Paulo: Global, 2006, p.92

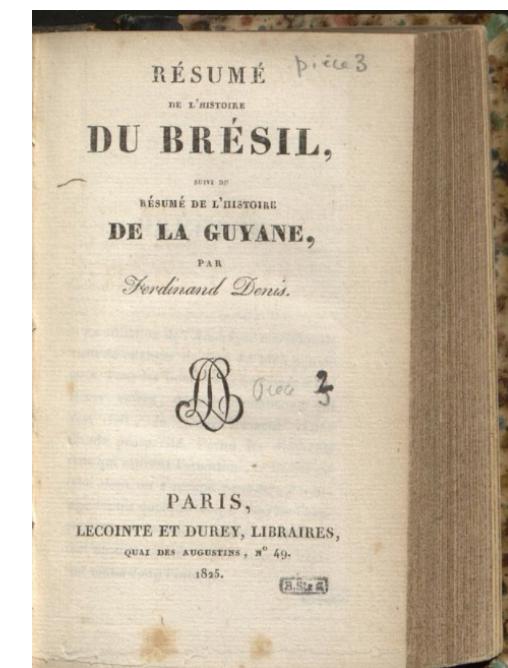
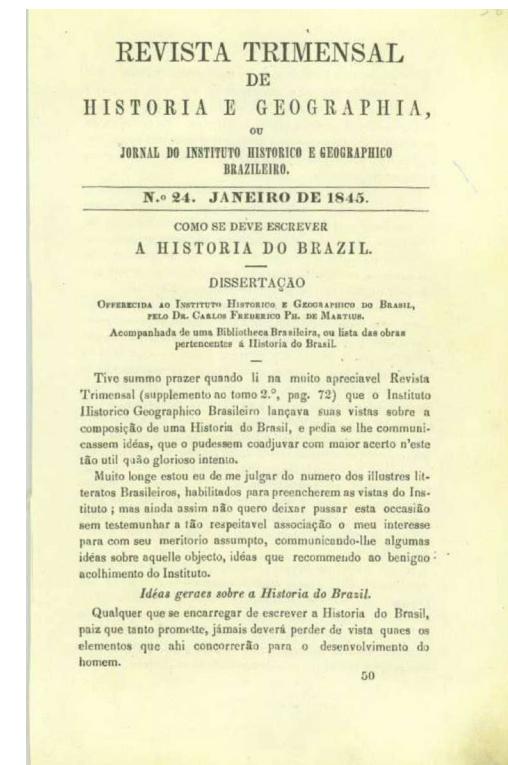
<sup>25</sup> O antilusitanismo era motivado por fatores políticos, não por motivos culturais. Além de as elites serem constituídas de famílias descendentes de portugueses, várias manifestações portuguesas se mantiveram no Brasil sem maiores problemas, como é o caso da Língua. Anderson argumenta sobre como a independência dos países colonizados não os torna avessos ao colonizador. Ver: Capítulo 7: Patriotismo e Racismo. In: ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 199-215.

<sup>26</sup> GUIMARÃES, Manoel apud PAZ, Francisco. *A realização da utopia nacional oitocentista*. 1995. 565 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1995, p.325.

<sup>27</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.7.

<sup>28</sup> BARBOSA, Januário da Cunha. “Discurso”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. n°1, tomo 1, 1839, p.9.

Résumé de l’Histoire du Brésil, Ferdinand Denis, 1825



sofreu algumas influências indígenas e africanas. Von Martius apazigua as ancestralidades indígenas e africanas pontuando que a primeira seria composta por seres primitivos e dotados de pureza, em suas palavras: "os Indigenas da America foram homens directamente amadados da mão do Creador"<sup>29</sup>, mas ainda sim insiste na busca de vestígios de grandes civilizações no passado, como no caso do Peru e do México, indicando o peso que um "passado glorioso" tem para a formulação de uma narrativa nacional. Dos africanos, apenas lança a demanda de que estude sua sociedade de origem, pois haveria de ter algo proveitoso em seus conhecimentos naturais e superstições.

Mas se os portugueses tinham uma história em seu território europeu, os índios nativos do território não tinham formado importantes civilizações no passado e os africanos sequer tinham uma história [sic.], como a formação do brasil poderia ser narrada? Essa incompletude, ou seja, essa "falta de história", só poderia ser equacionada com o conceito de devir. De fato, era recorrente no século XIX o entendimento de que o Brasil não havia completado seu percurso civilizatório<sup>30</sup>, então aproveitou-se essa crença na evolução das civilizações para se sugerir que o homem brasileiro ainda não estava totalmente formado, mas já prometia ter uma grande contribuição para o mundo devido à mestiçagem<sup>31</sup>.

Retomaremos a ideia do devir mais à frente, visto que ela é muito cara à arquitetura moderna brasileira, restando para nós concluir que o homem brasileiro se sustentava na sua qualidade de novo, ou seja, sua potencialidade para o futuro. Em 1825, Jean Ferdinand Denis já considerava a novidade brasileira quando reconhece que o europeu era um povo de história, mas sem natureza, enquanto o indígena seria um povo com natureza, mas sem história, cabendo ao povo brasileiro ser essa conciliação<sup>32</sup>. A natureza tinha esse papel relevante porque era o elemento excepcional e ausente na Europa, além de ser considerada o fator de unidade de um território tão grande como o Brasil, uma vez que as paisagens variaram, mas sempre surpreendiam por suas belezas.

Estavam lançadas as bases para o que se determinou como a originalidade brasileira: seu povo e sua natureza. Segundo Francisco Paz, essa perenidade da natureza, no espaço e no tempo, ameniza a ausência de um passado glorioso na narrativa da nação, ao passo que o novo homem seria o fator promissor

<sup>29</sup> VON MARTIUS. "Como se deve escrever a historia do Brazil". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, nº24, 1845, p.385.

<sup>30</sup> PAZ, Francisco. *A realização da utopia nacional otocentista*. 1995. 565f. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1995, p.329.

<sup>31</sup> É necessário ter em mente uma distinção entre o pensamento do pesquisador com o de autores do século seguinte. Apesar de von Martius ver benefícios na mestiçagem, trazendo o exemplo da mistura de celtas, dinamarqueses, romanos, anglo-saxões e normandos que teria originado os ingleses, ainda persiste a ideia de raças superiores e raças inferiores.

<sup>32</sup> PAZ, Francisco, op. cit., p.346.

**Astrocanyum  
gynacanthum, Bactris  
pertinata, Bactris hinta,  
Carl Friedrich Philipp  
von Martius, 1830.**





para o futuro.

O transplante dessas interpretações da originalidade brasileira para a arquitetura não ocorreu de imediato e quando ocorreu, se deu de forma tímida e não sistemática. O sincrétismo entre a cultura europeia com as recorrências brasileiras produziu exemplos que vão desde os anjos mulatos de Mestre Ataíde, Na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, até as frutas brasileiras que ornamentam o Mercado Municipal de Belém do Pará ou o alto relevo com uma cena de colheita de café no tímpano da porta do Palacete Chavantes, em São Paulo, porém nenhum destes exemplos são fruto da tentativa consciente de se criar um movimento artístico ou arquitetônico tipicamente brasileiro.

Nossos estudos indicam que o conjunto de qualidades brasileiras, em arquitetura, começou a ser esboçado fora do Brasil, mais precisamente na costa oeste da África e em Portugal.

Os *brésiliens*<sup>33</sup> (brasileiro, em tradução livre do francês) são um grupo de africanos escravizados no Brasil que retornaram à África no fim do século XIX, mas também composto por descendentes de comerciantes de escravos (brasileiros ou portugueses) que se instalaram na costa oeste da África, na região do Benin, Togo e Nigéria<sup>34</sup>. A identidade social dos retornados se manifesta através do uso da língua portuguesa (até ser proibida,

Mesquita de Porto Novo,  
2018.

Casa Manuel José  
Araújo, Arcos de  
Valdevez (Portugal),  
1911.

<sup>33</sup> Também chamados de agudás.

<sup>34</sup> O trabalho de Marina Cortopassi (com quem nos reunimos para discutir



o tema) faz uma análise da arquitetura agudá no sudeste nigeriano e, através de interpretações tipológicas e culturais, responde as perguntas relativas ao porqué de sua adoção e popularização. Ver: CORTOPASSI, Marina. *Arquitetura Agudá: formas e ressonâncias*. 2021. Monografia (Iniciação científica) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2021.

após a dominação francesa), da culinária (com a incrementação do milho e da mandioca e com o preparo de feijoada, moqueca etc), entre outros aspectos culturais. Mas a arquitetura diferenciada também passou a caracterizar o grupo que se espelhava nas elites brancas baianas.

Além de introduzir a alvenaria, os agudás produziram uma arquitetura que se distinguia da local e se assemelhava mais às construções da Bahia. A sui generis Mesquita de Porto Novo, por exemplo, contém duas torres retangulares que delimitam a fachada simétrica do templo, entre as quais estão compreendidos um frontão triangular sobreposto por formas barrocas, além de portas e janelas com arcos plenos em seu superior e cores vibrantes, resultando em composição de fachada tipicamente cristã e dificilmente associada à arquitetura islâmica. O uso de ventilação cruzada, de ladrilhos hidráulicos e azulejos, de pé-direito alto, de plantas decorando o interior e de balaustrada na varanda são algumas das características dessas novas edificações, as quais também contém formas volumétricas muito parecidas com a casas e igrejas brasileiras, configurando essa arquitetura como “um dos casos excepcionais de desdobramento da arte feita no Brasil em contextos estrangeiros”<sup>35</sup>.

Os *brésiliens* estão para a África como os “brasileiros” estão para a Portugal da segunda metade do século XIX. Esses

torna-viagem são portugueses que emigraram para o Brasil por conta de uma alta da economia do café, do cacau e da borracha, otimismo que se contrapunha à crise política do liberalismo em Portugal. Enriquecidos, os torna-viagem retornam à Portugal e levam consigo “novos gostos”<sup>36</sup>, o que garantiu a tais personagens o nome de “brasileiro”. Em seu livro, Casas de brasileiro<sup>37</sup>, Domingo Tavares mostra como essas grandes casas ecléticas se valem de temas portugueses, como o neomanuelino, para reafirmar sua cultura e nacionalismo, mas entre esses elementos, coexistem características herdadas das vivências brasileiras, como as largas varandas nos andares superiores, as platibandas de balaustrades, os revestimentos de azulejo, entre outras formas de distinção que atiçavam enormemente a classe mais conservadora, como Castelo Branco, que ridiculariza esse grupo social descrevendo-o como “um rico mercador que veio das luxuriantes selvas do Amazonas, com todas as cores que lá viu de memória”<sup>38</sup>.

Para além das cores vibrantes, Ana Luiza Nobre<sup>39</sup> destaca outras características das casas dos “brasileiros”: fachadas com muitas aberturas, variedade de materiais e elementos decorativos, jardins tropicais, espacialização das casas, na qual ficam evidentes a amplitude dos compartimentos, a existência de dependências de serviço e alojamentos de criados nos níveis inferiores.

A apresentação desses dois casos de arquiteturas “brasileiras” é muito elucidativa para o estudo da brasiliidade arquitetônica. Em primeiro lugar, vemos como os processos de aculturação e de assimilação acontecem a todo momento e em ambas direções, como no caso do azulejo português, que é trazido pelos colonos, ganha protagonismo no Brasil através do seu uso na fachada para resolver problemas de impermeabilização e reflexão de energia solar, e retorna à Portugal com essa nova funcionalidade, reforçando ainda mais a tradição construtiva lusa<sup>40</sup>. Portanto, mais uma vez o falso problema da originalidade é posta em cheque, visto que existe, na verdade, uma via de mão dupla que se mantém ininterrupta até que algum sujeito reivindica a autoridade sobre o tema.

Em segundo lugar, vemos como a trânsito de soluções arquitetônicas “brasileiras” se deu por comodidade, mas também para reafirmar algum status, seja nas inspirações das elites baianas, para os agudás, ou no uso de elementos extravagantes

<sup>36</sup> Diferentemente dos ex-escravos que retornam à África, os torna-viagem de Portugal não construem suas próprias casas, cabendo aos arquitetos portugueses expressar os gostos dessa nova burguesia, como é o caso do famoso arquiteto Ventura Terra.

<sup>37</sup> TAVARES, Domingos. *Casas de brasileiro: eruditó e popular na arquitectura dos torna-viagem*. Porto: Dafne, 2015.

<sup>38</sup> Camilo Castelo Branco apud TAVARES, Domingos. Op. cit., p.11.

<sup>39</sup> NOBRE, Ana Luiza. “Casas de Brasileiros: fluxos arquitetônicos, migratórios e simbólicos entre Brasil e Portugal”. In: MACHADO, Sol (Org.). *Muros de ar: Pavilhão do Brasil 2018*. 2018, pp.58-67.

<sup>40</sup> LEMOS, Carlos. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p.23.

no exterior das casas, para os “brasileiros” da região do Porto.

É curioso como os primeiros conjuntos de características brasileiras em arquitetura, no século XIX, se dão fora do território nacional. Os brésiliens e os “brasileiros”, sem qualquer intenção, produziam um corpus arquitetônico que se destacava justamente pela estranheza com que se colocavam nas paisagens do além-mar.

Mas por que a arquitetura ganhou seus primeiros adjetivos de “brasileira” fora do Brasil? O século XIX viveu o apogeu do ecletismo, na qual uma de suas características foi a adoção de motivos nacionais ao edifício, com formas que remetessem a momentos do passado ou ornamentos com todo tipo de adereços que se relacionasse com a nação, de forma que a função do edifício seria comunicativa e representativa, funcionando como uma grande litografia. Portanto, os estilismos, a boa economia e o novo estatuto de país independente ofereciam condições muito favoráveis para experimentações de uma arquitetura com traços locais. O que pode ter mitigado o que parecia inevitável?

A resposta para isso vem do fato de o Brasil ser um país recém independente que buscava se modernizar e se inserir na política e no comércio internacional, como já dito. Logo, a prioridade inicial nunca foi a criação de algo autêntico, mas a modernização. Mesmo nas reivindicações por uma arquitetura mais expressiva por parte de diversos arquitetos do século XIX, imperava mais a vontade de algo moderno do que algo “brasileiro”<sup>41</sup>, imediatismo que resultava em superficialidades, por exemplo, no uso de colunas de madeira que fingem ser de ferro, como relata Annateresa Fabris<sup>42</sup>. Para além da emergência da modernização, existem fatores históricos que dificultavam a eleição de temas nacionais, visto a inexistência de um passado digno de orgulho. Isso justifica o rechaço às características da arquitetura colonial e a predileção pelos produtos industrializados importados da Europa, o que pode ser exemplificado com a projetação de casas em estilos pitorescos que buscam a sensação de se viver fora do Brasil.

Por esses motivos, o Brasil não produziu ou reivindicou intensamente uma arquitetura estilística nacional. Como saldo do período, temos o sentimento anticolonial e a valorização das tendências europeias, o que entrará em conflito com o problema emergente da autenticidade.

# UM BRASIL AUTÊNTICO

## Capítulo 2

### 2.1. Primeiras disputas entre visões de Brasil em arquitetura

O começo do século XX trouxe dos finais do século XIX um impasse sobre a originalidade da arquitetura brasileira. Segundo Segawa:

A hesitação pelos caminhos que a arquitetura deveria trilhar — debate em curso sobretudo na Europa — conheceu no Brasil uma outra variável: a da nacionalidade. Em meio a uma vida cultural e mundana orientada pelos padrões franceses (daí o recorrente uso da expressão “*belle époque*” para esse período na historiografia brasileira), essa preocupação se esboçou com maior intensidade nos meios literários. [...] Não há registros escritos de debates dessa natureza no âmbito da arquitetura na primeira década do século 20.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. [1998] São Paulo: Edusp, 2014, p.32.

<sup>44</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.22.

O ano de 1914 marca o início da 1ª Guerra Mundial, “isto é, a emergência de um espírito nacionalista que procura se desvincilar das teorias raciais e ambientais características do início da República Velha”<sup>44</sup>. Data desse ano, também, um dos textos pioneiros da tentativa de caracterização da tradição arquitetônica brasileira.

Na segunda década do século XX, entra em cena o engenheiro português Ricardo Severo, precursor do movimento

neocolonial<sup>45</sup> no Brasil e autor das “primeiras tentativas de sistematização do conhecimento sobre a arquitetura tradicional brasileira”<sup>46</sup>. Severo realizou duas conferências homônimas em 1914 e 1916, *A arte tradicional no Brasil*<sup>47</sup>, na qual defende que seria “portanto ao período histórico da colonização portuguesa que temos de ir procurar as origens da arte tradicional no Brasil”, ou seja, a tradição<sup>48</sup> da arquitetura brasileira seria uma dissidência da arte portuguesa. Ricardo Severo justifica que:

Conforme era de esperar, pelo quadro social destes aborigenes, a architectura nada produziu além da simples cabana de madeira, de formas muito rudimentares, que é modelo universal de todos os povos em igual estado de cultura. [...] Os fundamentos da arte tradicional brasileira não assentam, pois, nas artes elementares do primitivo indígena. Teremos que os procurar mais perto da nossa edade e da nossa indole, após o estabelecimento dos povos que pelo seculo XVI partiram do Occidente Europeu, para a descoberta do resto do mundo.<sup>49</sup>

Ao longo de seus textos, o autor compila uma série de elementos tradicionais da arquitetura no Brasil, dos quais destaca:

O emprego da madeira nos beiraes realisa imitações de entablamento com os elementos completos; o architrave é muitas vezes bombeado no gênero barôco, e a cornija é substituída por uma longa curva em «escocia», que vai até á ponta do beiral (fig. 7). Eis um primeiro motivo que, não obstante ser *commun* a outros povos, aqui, pela sua persistência, tomou um carácter tradicional.

[...]

O plano da casa com o pateo central ou aberto para uma das fachadas, como é de uso nas penínsulas do meio-dia da Europa e nos paizes do Norte d'Africa, constitue o modelo próprio do clima biasileiro<sup>50</sup>.

De fato, ele havia tomado contato com a arquitetura colonial brasileira através de fontes secundárias, como livros e fotografias, ou seja, sem viagens de estudos<sup>51</sup>. Ao construir sua narrativa, Ricardo Severo busca desconstruir o sentimento antilusitano dos brasileiros e reforçar a superioridade da arquitetura portuguesa frente à indígena. Não é de se surpreender que a arquitetura indígena fosse menosprezada ou que qualquer contribuição

<sup>45</sup> O movimento, todavia, ganhou o nome “neocolonial” com José Mariano Filho, segundo SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 2014, p.36.

<sup>46</sup> SEGAWA, Hugo. Op. cit., p.35.

<sup>47</sup> Ver: MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablueme: FAPESP, 2007.

<sup>48</sup> Severo cria uma narrativa na qual a tradição estaria presente na construção popular, e não nos grandes edifícios únicos e excepcionais. Pretende-se, em parte, tirar de vista os grandes palácios e edifícios públicos neoclássicos e ecléticos que haviam sido construídos no Brasil desde a chegada da Família Real e da Missão Francesa.

<sup>49</sup> SEVERO, Ricardo. “A arte tradicional no Brasil”. [1914] In: Sociedade de Cultura Artística. *Separata das conferências de 1914-1915*. São Paulo: Tipografia Levi, 1916, p.45.

<sup>50</sup> Ibidem, pp.59-68, grifo nosso.

<sup>51</sup> MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablueme: FAPESP, 2007, p.150.

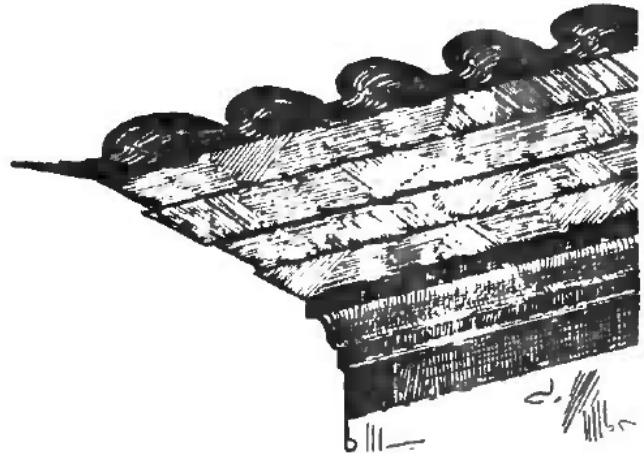
africana fosse totalmente ignorada, mas podemos situar melhor a construção da casa urbana com as descrições de Weimer:

Da porta para fora a sociedade se regia pelas regras lusitanas, e da porta para dentro pelas nativas. Depois as africanas impunham seus valores. Isso entrava em conjugação com as regras impostas pela legislação reinol para o desenho das cidades [...], para além das soleiras e para os pátios dos fundos, havia a mais completa liberdade. Aí valia o ditado ‘não há pecado abaixo do Equador’.

Esses modos de vida explicam as razões pelas quais alguns valores do mundo indígena foram plenamente aceitos. Entre eles, os mais evidentes foram o cultivo dos frutos da terra e o consumo desses alimentos, os banhos diários, a rede de dormir. Por outro lado, na vida fora de casa os valores das culturas nativas foram desdenhados, como a harmônica convivência com a natureza, a preservação do meio ambiente. Certamente, o fato de a presença indígena ter se estabelecido na primeira hora e ter deixado de ser preponderante com o passar do tempo justifica que ela não tenha adquirido uma importância maior nas relações sociais do país<sup>52</sup>.

Mas nada disso interessava tanto ou se buscava estudar. A ânsia pela possibilidade de se ter um estilo nacional era o que motivava os adeptos ao movimento neocolonial. Paralelamente ao sentimento nacionalista, desenvolvia-se o “patriotismo dos estados”, ou seja, a corrida para saber que estado brasileiro seria responsável pela definição da arquitetura autêntica brasileira. Na fala de Mário de Andrade, vemos esse posicionamento quando o escritor diz que:

Não me consta que já tenha havido no Brasil uma tentativa de nacionalizar a arquitetura, estilizando e aproveitando os motivos que nos apresenta o nosso pequeno passado artístico, e formando construções mais adaptadas ao meio. [...] O neocolonial que por aqui se discute é infinitamente mais audaz e de maior alcance. Se o público, bastante educado, ajudar a interessante iniciativa, teremos ao menos para a edificação particular (e é o que importa) um estilo nosso, bem mais grato ao nosso olhar, hereditariamente



**Beiral com forro de madeira, Ricardo Severo, 1914.**

saudoso de linhas anciãs e próprio ao nosso clima e ao nosso passado.

São Paulo será a fonte dum estilo brasileiro. [...] Quero crer que São Paulo será o berço duma fórmula de arte brasileira porque é bom acreditar em alguma cousa. [...] Deixem-me crer que embora perturbado pela diversidade das raças que nele avultam, pela facilidade de comunicação com os outros povos, pela vontade de ser atual, europeu e futurista, o meu estado vai dar um estilo arquitetônico ao meu Brasil<sup>53</sup>.

São Paulo crescia e seu complexo de inferioridade parecia alimentar a busca por um espaço maior na história nacional e, por isso, criou-se a figura heróica do bandeirante paulista, bem como o interesse pela casa bandeirista. O ápice se daria com o quarto centenário da fundação de São Paulo, em 1954.

Mas antes disso, outros eventos motivaram os ânimos nacionalistas: a chegada dos centenários das “conquistas” e das independências no Brasil e no resto da América Latina propiciou o desenvolvimento dos movimentos neocoloniais, os quais buscavam atualizar os elementos construtivos do passado para as necessidades e técnicas modernas. No fundo, o que se pretendia era evidenciar um passado glorioso que comprovasse a existência de uma tradição autêntica e longeva. As inspirações

<sup>53</sup> ANDRADE, Mário de. “De São Paulo”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 8, nº 6, fev. 1921, grifo nosso.



**Detalhe do guarda corpo da Residência Theodoro Braga, Eduardo Kneese de Mello, 1935.**

**Fachada principal da Residência Theodoro Braga, Eduardo Kneese de Mello, 1935.**



pré-hispânicas e coloniais se tornaram temas de pavilhões das Exposições Universais, de edifícios públicos e dos (únicos) painéis sobre arquitetura expostos na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo.

Enquanto as nações europeias se saturavam dos moldes clássicos, os brasileiros ainda tentavam se descobrir através de viagens de estudo em cidades históricas. Em 1924, Mário de Andrade e outros modernistas realizam a “Viagem da Redescoberta do Brasil”, junto a Blaise Cendrars; no mesmo ano, o ainda estudante Lucio Costa vai à Diamantina em uma viagem de estudos patrocinada por José Mariano Filho. A questão da Identidade Nacional no contexto de lançamento de vanguardas artísticas permitia, aos brasileiros a reelaboração de uma nova arte autêntica e moderna.

Em paralelo ao estilo arquitetônico neocolonial, se desenvolvia o superficial neomarajoara. Se as arquiteturas indígenas nunca alcançaram o status de “brasileira” com B maiúsculo, o mesmo não aconteceria com as artes pré-cabralinas. A ornamentação geométrica e abstrata de peças cerâmicas marajoaras encontradas na região norte do País foi ao encontro das tendências artísticas da abstração. Na arquitetura, encontrou paralelo com o estilo Art Déco<sup>54</sup>, fazendo com que os temas estilísticos de tais objetos fossem transpostos para os edifícios e seus

<sup>54</sup> ROITER, Márcio. “A influência marajoara no Art Déco brasileiro”. *Revista UFG*, ano XII, nº 8, jul. 2010.

objetos. Na residência Theodoro Braga, por exemplo, o arquiteto Eduardo Kneese de Mello utiliza os motivos decorativos nos grandes, nas pinturas e relevos das paredes e no assoalho de taco.

De repente, todos os significados das formas marajoaras são esvaziados e transformados em um estilo autenticamente nacional. Ainda que o estilo não tenha agrado a todos, sua forte presença era um fato:

O "estilo marajoara" está na moda [...]. E é o estilo que grassa atualmente nos bairros elegantes da cidade. Não há mestres de obra no Rio que já não tenham construído a sua "casinha marajoara". E todos os recantos da cidade se vão povoando dessas curiosas fachadas rústicas, de janelas gradeadas e muros cobertos de desenhos geométricos. Um amor! [...] E os honrados "nouveaux riches" do Rio fazem suas casas nesse estilo... das cerâmicas de Marajó. Estupendo!

Como pilheria, não pode haver nada mais divertido.<sup>55</sup>

A possibilidade de ter um estilo próprio que adossasse desde as toalhas até os edifícios fez com que surgisse, pela primeira vez, um estilo autenticamente brasileiro, sem créditos aos portugueses e digno de representação nacional, de forma que objetos cotidianos, obras de arte, casas e pavilhões internacionais fossem pensados nesse estilo.

Como nossa interpretação se restringe ao fenômeno da construção de uma identidade nacional e não no valor artístico das obras, podemos analisar o evento a partir do objetivo que se tinha ao eleger o estilo marajoara como o "estilo brasileiro". Aqui, não estava em jogo a figura dos povos nativos, uma vez que as peças cerâmicas haviam sido encontradas na Ilha de Marajó, lugar onde a maioria dos arquitetos sequer havia estado, e em uma região do Brasil onde as únicas contribuições para a identidade nacional seriam as belezas naturais.<sup>56</sup> O local que importava não era a ilha ou o estado ou a região, mas sim o fato de estar dentro das fronteiras do Brasil. Portanto, a linguagem visual era destituída de seu contexto e reelaborada a serviço de uma elite que se queria ver como autêntica, pelo fato de os objetos estarem em território nacional; avançada, pelo diálogo com as tendências abstracionistas e geométricas nas artes e na arquitetura da época; e histórica, por serem achados arqueológicos que dão à arte brasileira um passado glorioso.

Uma carta de Tarsila do Amaral escrita em Paris pode resu-

Notícia "Motivos brasileiros na arquitetura europeia", 1937.

<sup>55</sup> AINDA o estilo marajoara....O careta, jun. 1936, p.20.

<sup>56</sup> Segundo Francisco Paz, construiu-se no século XIX a ideia de que cada região brasileira teria sua participação na constituição da Nação: o Norte é tratado a partir de seus recursos e belezas naturais, enquanto o Nordeste era visto como o início da "civilização açucareira" e o Sul seria recorrentemente lembrado pelas disputas de fronteiras do território. Ver: PAZ,

económicas com os Estados Unidos em segundo plano. A nossa amizade baseia-se em algo mais fundo que em meros negócios."

**O Sr. Plínio Salgado não conferenciou com o ministro da Justiça**

A propósito da versão divulgada de que o Sr. Plínio Salgado conferenciaria hontem, à noite, com o Sr.

O criador dessa original agremiação, que há alguns meses passados havia resolvido por termo a existência devido a desgostos íntimos, disparou um tiro de revólver no ouvidro, ficando entre a vida e a morte. Segundo, porém, salvar-se, creou tal amor à vida, que resolveu formar uma associação composta de suicidas experimentados, cujo principal objectivo é fazer-lhes esquecer, por meio de repetidas reuniões e distrações sociais, os desgostos que os impelham a desertar da vida. O sucesso tem sido animador, pois a novel sociedade já conta com um número razoável de associados de ambos os sexos, afirmando-se até que já há rumores de dois ou três casamentos entre alguns pares de candidatos à morte.



Aspecto da

Foi celebrada hoje, às 11 horas, na igreja de S. Francisco de Paixão, missa solene em ação de graças pela terminação do curso dos engenheiros civis, industriais e eléctricos. Foi celebrante D. Mamede de Oriza, estando o vasto salão todo iluminado e florido, completamente repleto de parentes, amigos dos nossos engenheiros. A missa que se formou este anno era dirigida a todos os graduados, entre os quais duas senhoras Maria Augusta Oliveira, Viana e Antonietta Pinto Amorim. Terminada a missa, o D. Mamede fez pequeno discurso ao acto, salientando a importância que tinha para os diplomas aquela cerimónia que significa a terminação dos estudos e a entrada na vida prática. A todos felicitou assim como aos seus professores.

Em seguida procedeu-se a distribuição de diplomas.

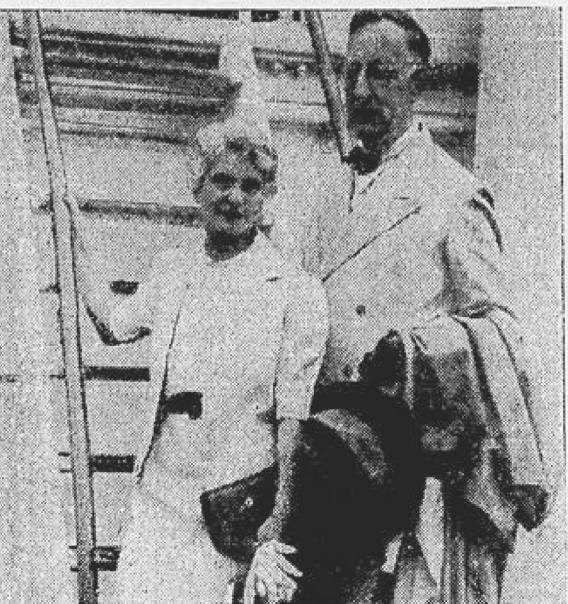
Na nave e dependências e também escadarias da igreja formaram numerosos grupos em torno de um dos novos engenheiros. Entre professores, parentes e pessoas suas relações que lhes apresentaram felicitações.

A collação de grãos

Foi marcada para as 15.30 horas, salão nobre da Escola Nacional de Engenharia da Universidade do (ex-Escola Polytechnic), a cerimónia

## Motivos brasileiros na arquitectura européia

Fala á NOITE, de passagem pelo Rio, o pintor Levi Strauss — Uma grande exposição a realizar-se em Paris com quadros do Brasil -- Influencia da arte marajoara



O pintor Levi Strauss, em companhia de sua senhora, a bordo do "Belle Isle".

## a cacetadas ladrões!

no Rio Grande do Norte

### Culturas de 10 mil annos na America !

O notável certamen que se realiza em Washington

WASHINGTON, 4 (Associated Press) Numerosas turmas de estudantes latino-americanos estão sendo atraídos pelo certamen de arte antiga sul-americana no Museu Nacional.

Várias coleções de peças de arte procedentes do Equador, do Venezuela e do Peru, representam culturas que datam de há novecentos a mais de dez mil annos, incluindo bonecos de madeira, brinquedos e artefatos de barro, que foram escavados na Venezuela pelo Dr. Rafael Requena.

As belezas recantos do Rio de Janeiro, Petrópolis, São Paulo e de outras cidades brasileiras. Além de quadros representativos de motivos naturais, temos uma série de desenhos a pastel, que reproduzem os passaros multícolores do Brasil.

Farei também conhecer em França preciosos detalhes para a história da arquitetura sul-americana.

— Luiz Mesquita de Oliveira, cidadão até 31 de dezembro de

Sebastião Couto (Tunga), até 4 de

José Junqueira de Oliveira, 31-12-40; Domingos Spitalletti

nera, até 31-7-38; Pellegrino Bagliuomini, até 30-12-40;

Moacyr Conrado Pessoa de até 30-6-40.

### Os motivos marajoaras

— Tiveram muita influência — prosegue o ilustre pintor — na ornamentação das construções europeias, no fabrico de cerâmica, os motivos e as cores marajoaras, que, para o europeu, é completamente novo. Mesmo para os tecidos finos e tapetes farão sucesso em Paris e nas outras cidades europeias. E, por isto, confio no éxito

uma grande exposição de quadros só-lo da exposição que vou realizar.

## Aos interessados

Quando terminam os certames dos vários "cracks paulistas"

S. PAULO, 3 (Agencia Nacional)

— A Liga Paulista tomou conhecimento do ofício recebido da imprensa e anotou a comunicação formal dos contratos feitos com jogadores em seguida transcrevem:

— Luiz Mesquita de Oliveira, cidadão até 31 de dezembro de

Sebastião Couto (Tunga), até 4 de

José Junqueira de Oliveira, 31-12-40; Domingos Spitalletti

nera, até 31-7-38; Pellegrino

Bagliuomini, até 30-12-40;

Moacyr Conrado Pessoa de até 30-6-40.

Ouça, hoje, a Soc. Rádio Na-

mir o clima da época, a qual consta:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. [...] Não pensem que esta tendência brasileira na arte é malvista aqui, pelo contrário, o que se quer aqui é que cada um traga contribuições de seu próprio país [...]. Paris está farta da arte parisiense<sup>57</sup>.

O texto também aponta outro aspecto característico dos intelectuais brasileiros nesse momento. Quando Tarsila se esquiva de possíveis julgamentos ao dizer que tal tendência brasileira seria mal vista, entra em cena um aspecto característico dos intelectuais brasileiros deste momento: a necessidade da *legitimação europeia*.

A concepção vigente (de que cada nação teria uma contribuição diferente para o mundo e, ao mesmo tempo as nações evoluíam de agrupamentos primitivos à civilizações avançadas) exigia que fosse seguido uma espécie de roteiro em que certas exigências haviam de ser cumpridas, como: ter uma história própria que ligasse o mito de fundação à contemporaneidade, ser autêntica para se afirmar enquanto única e independente e socialmente avançada no que se refere aos conhecimentos e modo de vida. Contudo, parecia necessário a ratificação europeia, ou como foi dito por Mário de Andrade, "não temos confiança no que é nosso, a não ser depois que estranhos nos autorizam o samba [...]<sup>58</sup>", e continua sua reflexão acerca do que acredita ter sido a primeira e única expressão artística nacional até então: "o Aleijadinho não teve o estrangeiro que... lhe desse gênio. E por isso nós não acreditamos em nós"<sup>59</sup>.

As discussões acerca dessa legitimação serão retomadas no momento oportuno, restando a nós discutir dois dos componentes mais interessantes do processo de transposição de elementos da identidade nacional para a arquitetura: a raça e o meio. Ao retomarmos o já citado texto de Mário de Andrade, citamos a seguinte passagem:

E o que tenho por absolutamente genial nessa invenção [as igrejas de Aleijadinho] é que ela contém algumas das constâncias mais íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional, é um protótipo da religiosidade brasileira. [...] se distingue das soluções barrocas luso-coloniais, por uma tal ou qual *denguice*, por uma *graça*, *mais sensual* e *encanta-*

Francisco. *A realização da utopia nacional oitocentista*. 1995. 565 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1995, pp.322-323.

<sup>57</sup> AMARAL, Tarsila do apud AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. vol. 1, São Paulo: Perspectiva, 1975, p.84.

<sup>58</sup> ANDRADE, Mário de. "O Aleijadinho" [1928]. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1975, p.28.

<sup>59</sup> Ibidem, p.30.

<sup>60</sup> Ibidem, p.34, grifo nosso.

<sup>61</sup> Ibidem, p.45

<sup>62</sup> É comum a leitura de que o homem brasileiro teria herdado, majoritariamente, características portuguesas, cabendo às culturas africanas e indígenas a tarefa de realizar algumas alterações na personalidade ou mesmo auxiliar na aclimatação ao meio tropical. Em Raizes do Brasil, Buarque de Holanda defende que "nem o contato e a mistura com raças indígenas ou adventícias fizeram-nos tão diferentes dos nossos avós do além-mar [...]. Podemos dizer que de lá nos veio a forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma". HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raizes do Brasil*. [1936] São Paulo: Companhia das letras, 2014, p.46.

<sup>63</sup> Freyre acredita que a casa-grande no Brasil, "não foi nenhuma reprodução das casas portuguesas, mas uma expressão nova", e continua: "o estilo das casas-grandes - estilo no sentido spengleriano - pode ter sido de empréstimo, sua arquitetura porém, foi honesta e autêntica. Brasileirinha da Silva." Ver: FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. [1933] São Paulo: Global, 2006, pp.35,37.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 44, grifo nosso.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 66, grifo nosso.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 49, grifo nosso.

dora, por uma "delicadeza" tão suave, eminentemente brasileiras<sup>60</sup>.

Mário de Andrade personifica a arquitetura através das características atribuídas aos mulatos. A miscigenação já não é vista mais sob a perspectiva da contaminação, mas como um processo no qual as virtudes do branco, do negro e do indígena se juntam e formam um homem novo, o brasileiro. Ao dizer que o mestiço "deforma a coisa lusa"<sup>61</sup>, subentende-se que a matriz é portuguesa e que as heranças negras são inclinações<sup>62</sup>, estas que quase sempre adquirem um caráter emocional e sexual. A verdade é que essa era uma concepção muito presente durante as décadas de 1920 e 1930, apesar de Gilberto Freyre divergir de Mário de Andrade em relação ao que seriam as primeiras manifestações brasileiras em arquitetura<sup>63</sup>, ambos descrevem as construções do Brasil colonial através de personificações do homem brasileiro. Freyre chama a atenção para as "igrejas com alpendre na frente - convidativas, doces, brasileiras"<sup>64</sup> e atribuem ao negro a quebra da seriedade característica da Europa: "a influência africana fervendo sob a europeia e dando um acre requeime à vida sexual, à alimentação, à religião [...]; o ar da África, um *ar quente, oleoso, amolecendo* nas instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas"<sup>65</sup>. Ainda segundo ele, o espírito festivo seria uma confluência entre os gênios português e indígena, conforme diz: "Anchieta lamenta nos nativos o que Camões já lamentara nos portugueses — a 'falta de engenho', isto é, de inteligência, acrescida do fato de não estudarem com cuidado e de *tudo se levar em festas, cantar e folgar*"<sup>66</sup>. Essas caracterizações feitas por Andrade e Freyre nos ajudam a entender ideias que se perpetuam até hoje, então, apesar dos preconceitos presentes em suas falas, elas nos oferecem um rico espectro do que chamamos de "brasileiro".

Outro fator que influiria no modo de ser do brasileiro, e consequentemente em sua arquitetura, seria o meio, em particular, a natureza tropical. A conjugação entre arquitetura e natureza tropical parece ter se tornado uma grande constante na arquitetura moderna brasileira. O uso de plantas autóctones tornou-se vantajoso não só pela coerência com o clima e solo, mas pelas novas texturas e possibilidades de arranjo tão bem aproveitadas nos jardins modernos de Burle Marx. É curioso como Gregori Warchavchik, em seu texto Arquitetura Brasileira, argumenta a favor das despojadas formas modernas sob a justificativa de que

a vegetação teria um caráter compositivo nas construções. Para ele:

[Era] muito louvável o estilo Luiz 16 em sua época (como aliás todos os estilos) porque correspondia às necessidades dos seus contemporâneos, mas prejudiciais no Brasil onde não se harmoniza com a natureza nem com os costumes. [...]

É quasi ocioso repizar a importância do clima e dos costumes do paiz relativamente à construção de casas. Em França a tonalidade cinzenta das frontarias de pedra e a mancha negra causada pelo telhado de ardózia são amenizadas pela vegetação que lhes fica proxima [...] cuja cor é viva, alegre, mórmente durante a primavera quando a folhagem chega a ser de um verde quasi translúcido. Entre nós a côr das arvores é muito mais carregada, convindo pois casas claras para chegarmos ao mesmo contraste. [...]

No Brasil há inúmeras razões para adotarmos as linhas puras, sem adereços inúteis, já devido á falta de pedra de talho, já porque a flóra nos faculta (referimo-nos ás moradias situadas em jardins) meios para dispensarmos o reprovavel emprego do "stucco" na ornamentação. É pena que até hoje nenhuma pessoa de gosto se lembrasse deste esplendido elemento. Apesar da inesgotável variedade de trepadeiras e arbustos nacionais e estrangeiros que existe nos hortos paulistas<sup>67</sup>.

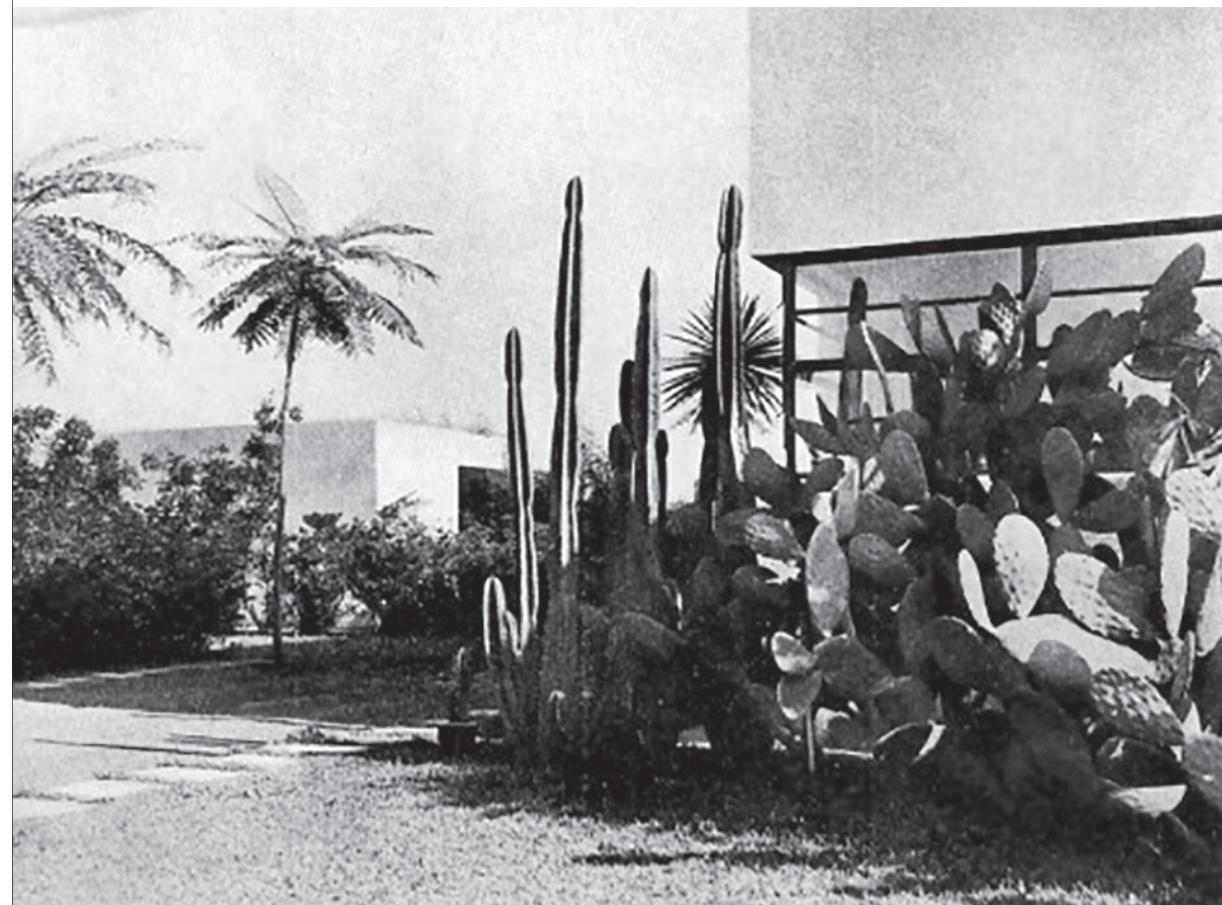
Além da utilização para fins ornamentais, a vegetação será utilizada como distintivo nacional a partir da exploração de seu caráter exótico, sobretudo.

Resumindo, foi nas primeiras décadas do século XX que a arquitetura passou a pensar a identidade nacional de forma deliberada. As construções históricas, apropriações culturais e assimilações de cunho naturalista deram o tom do período e do que, a partir dali, seria considerado arquitetonicamente brasileiro. Compilando todas as caracterizações e elementos citados como "brasileiros", temos: o pátio e o quintal, a abstração, a denguice, a graça, a sensualidade, o encanto, a delicadeza, a mestiçagem, o convidativo, o doce (no sentido de meigo), a festividade, as cores claras e a riqueza da flora tropical. As narrativas acerca da gênese da arquitetura brasileira pareciam variar,

<sup>67</sup> WARCHAVCHIK, Gregori. "Arquitetura brasileira". *Terra Roxa e Outras Terras*, São Paulo, nº 7, 17 set. 1926, pp. 2-3, grifo nosso.

mas encontravam comum acordo na predileção pela arquitetura de matriz europeia, restando aos povos indígenas e africanos a tarefa de aclimatar a arquitetura portuguesa. No processo de diferenciação, a arte dos povos nativos e o exotismo das plantas tropicais entraava em jogo no momento em que se convinha. Por trás da seleção de elementos "brasileiros" e da formação da história dessa arquitetura, escondem-se diversas intenções, desde a vontade de traçar uma tradição construtiva coesa que ligue a história brasileira à europeia até um legítimo interesse de se autoconhecer e conhecer a sua história. A predominância do discurso masculino é inquestionável, seja nos personagens discutidos, seja nas fontes que estes utilizam para construir seus argumentos. As experimentações que se seguiram trataram de consolidar ou superar essas primeiras discussões acerca da brasiliade em arquitetura.

Jardim da Casa da Rua Santa Cruz, Mina Klabin e Gregori Warchavchik, 1928.



## ESTUDO DE CASO

### Ministério da Educação e da Saúde Pública

Rio de Janeiro (RJ)

1935-1945

Lucio Costa, Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer.

O projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), de 1936, marcou a história da arquitetura moderna brasileira e se tornou a peça chave para entender a formação da brasiliidade em arquitetura até meados do século XX. Segundo a historiografia corrente, o MESP simbolizou a consolidação de um ciclo de experimentações modernistas que vinham ocorrendo desde a década de 1920, ainda tímidas, claramente internacionalistas e pouco originais. Sob o prisma deste estudo, o concurso do MESP foi essencial para a constituição de como viria a ser caracterizada a arquitetura brasileira no mundo, uma vez que o projeto de Lucio Costa e equipe lançou não apenas uma gramática, mas também uma “caligrafia” própria da arquitetura brasileira.

Para entender essa aproximação no diálogo entre arquitetura e identidade nacional, é preciso ter em mente que o contexto sócio-político demandava novas imagens. A arquitetura pública precisava ser “representativa”<sup>68</sup> e acompanhar a formação dessa nova imagem do Estado brasileiro da Era Vargas.

O projeto ganhador do concurso, de Archimedes Memória, segue o estilo neomarajoara e, como já discutido, se baseia no geometrismo das cerâmicas pré-cabralinas para compor volumes e ornamentos do edifício. Ainda que os volumes do Pax, como era chamado o projeto, encontrem relação com as formas da arte marajoara, nada tem de inovador para a arquitetura. Tratava-se, portanto, de mais um projeto que trabalhava a identi-

<sup>68</sup> COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. [1995] São Paulo: Editora 34: SESC, 2018, p.132.



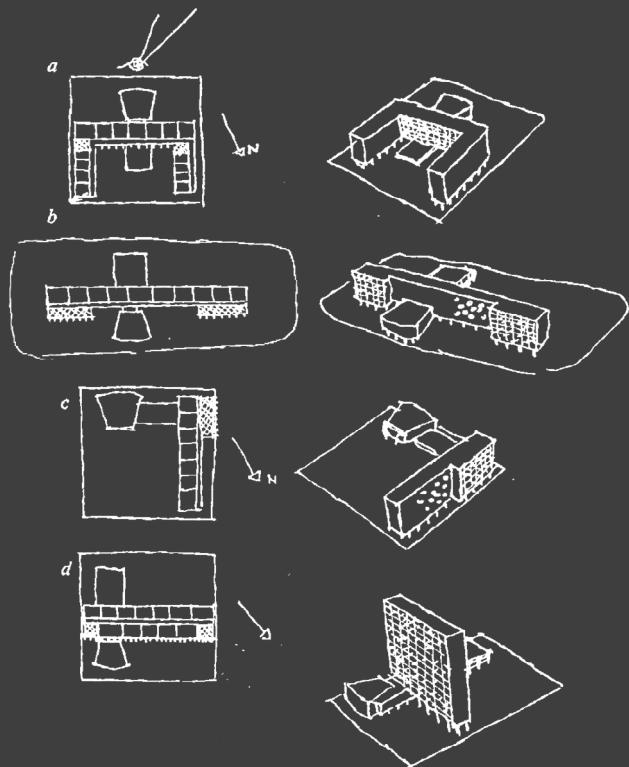
Projeto vencedor  
do concurso para o  
Ministério da Educação  
e Saúde Pública,  
Archimedes Memória,  
1935.

<sup>69</sup> SEGRE, Roberto. *Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira*. São Paulo: Romano Guerra, 2013, p.102.

dade nacional através de motivos exóticos e puramente decorativos, na qual “a solução formal não coincidia com o imaginário do homem novo brasileiro”<sup>69</sup>.

Com a decisão de entregar o projeto definitivo para Lucio Costa e ignorando o resultado do concurso, o ministro Gustavo Capanema tomou uma decisão sobre qual modernidade deveria representar o novo ministério. Contudo, pensar que a equipe de Lucio Costa conseguiria, em um primeiro momento, mudar os rumos da arquitetura brasileira de uma forma tão rápida como de fato foi, seria um equívoco ou, no mínimo, uma especulação: o projeto realizado anteriormente à chegada de Le Corbusier, em termos de identidade nacional, pouco ou nada acrescentava.

Na primeira proposta apresentada pela equipe brasileira para o projeto definitivo do MESP pouco se avança em relação às propostas perdedoras. Dos projetos de Jorge Moreira e Affonso Reidy, são importadas as formas puras dos volumes do auditório e do bloco de serviços, bem como o térreo suspenso do chão através de pilotis, em um claro exercício de aplicação dos pontos corbusianos. O espaço restante da quadra cria lágares sem força e repartidos, claro fruto da operação de volumes programáticos que tem um claro objetivo: parecer moderno. E de fato era isso o que se pretendia, afinal, acabara de ser cancelado um concurso cujas três primeiras colocações eram de projetos com planta perimetral em relação à quadra, com volumes



**Esquemas do MESP de Oscar Niemeyer :**  
a) Proposta inicial da equipe brasileira, a "múmia"; b) Proposta de Le Corbusier para o terreno da Praia de Santa Luzia; c) Proposta de Le Corbusier para o terreno da Esplanada do Castelo d) Proposta final da equipe brasileira.

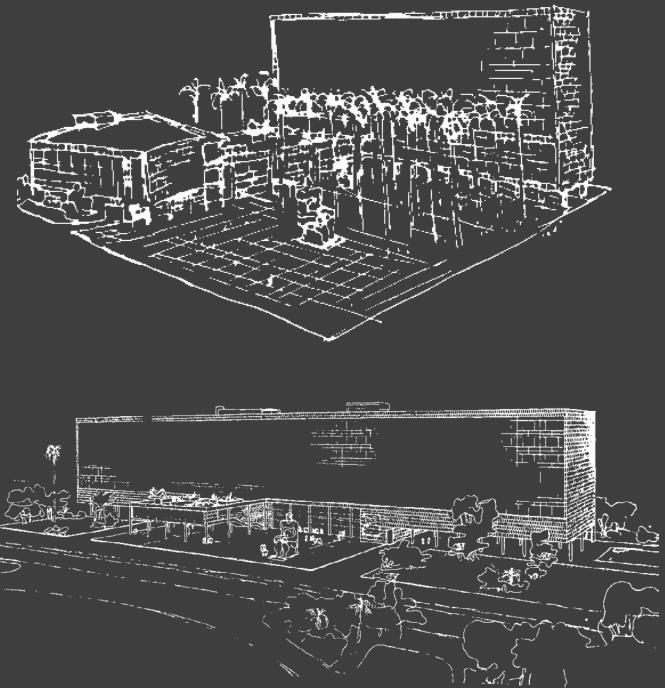
recortados e inspirações clássicas. Por essas razões, o primeiro projeto dos brasileiros se dedica mais à aplicação de movimentos pré-determinados do que com a experimentação de temas nacionais, ou seja, parece haver um comprometimento maior com o léxico corbusiano e com a funcionalidade do que com a nova expressividade nacional que o ministério deveria ter.

A pretensão deste texto não é, entretanto, atribuir a Le Corbusier o papel de protagonista na guinada que a arquitetura brasileira teve durante a sua estadia em 1936. De fato, sua participação no episódio é de crucial relevância porque a presença do mestre desconcerta os discípulos que, até então, tinham uma visão unidirecional e focada na produção purista da década de 1920 do arquiteto franco-suiço. Não fosse a presença do próprio mestre, já reinventado, o MESP se assemelharia aos projetos funcionalistas e sem expressão nacional que participaram do concurso e não tiveram colocação. O sobressalto que o projeto apresentou após a partida do mestre é ainda mais significativo para a relevância nacional do edifício, o que demonstra que Le

<sup>70</sup> BILL, Max (Ed.). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète*. v3. Berlim: Birkhauser Publishers,

**Proposta do MESP, de Le Corbusier, para o terreno da Esplanada do Castelo.**

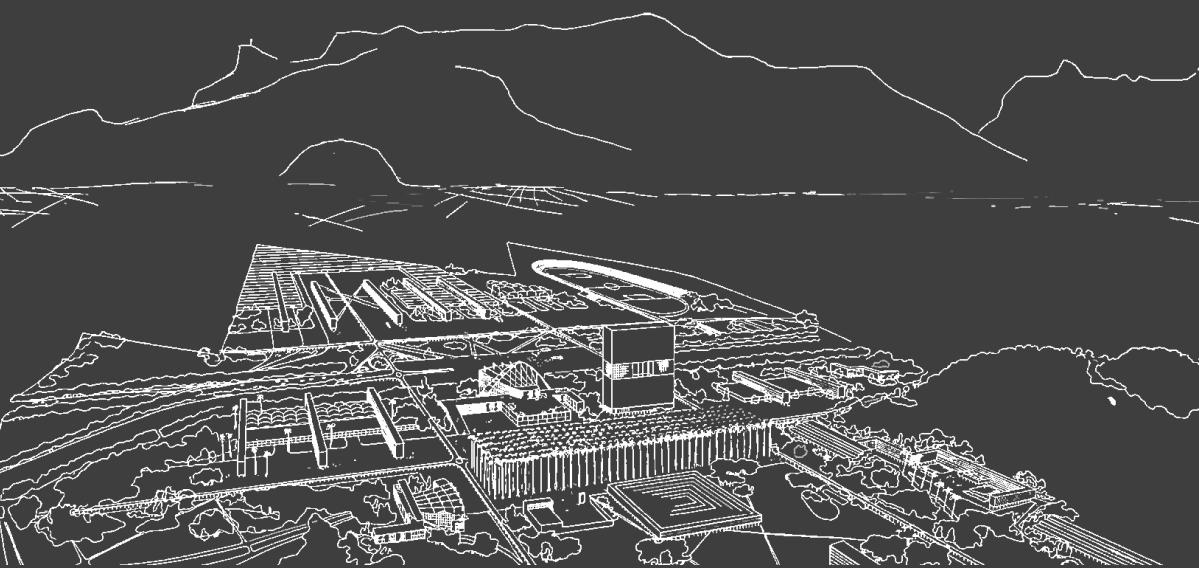
**Proposta do MESP, de Le Corbusier para o terreno da Praia de Santa Luzia.**



Corbusier estava mais como a faísca do que como o combustível que explodiu e fez mover o motor da arquitetura moderna brasileira.

Para que sua atuação seja entendida, basta comparar seu projeto de ministério com o projeto definitivo da equipe. Considerando os dois projetos deixados por Le Corbusier, um no terreno pré-determinado e outro no terreno escolhido por ele, é possível ler os elementos de locais que foram acrescidos pelo mestre.

Os croquis indicam desde o princípio uma relação entre os edifícios e o território, através dos materiais de construção, do paisagismo etc. Além da recomendação de uso de espécies vegetais locais, Le Corbusier havia se apaixonado pela palmeira-imperial, a qual estará presente no projeto para a Cidade Universitária da Universidade do Brasil (hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro), no qual ele esboça a "esplanada das 'dez mil palmeiras-imperiais"<sup>70</sup>. Os arquitetos brasileiros continuaram utilizando a arecácea em projetos futuros, no que Lucio Costa apelidou de "febre das palmeiras"<sup>71</sup>, no entanto, ele próprio a



utilizara décadas depois, na Esplanada dos Ministérios de Brasília. Mais uma vez, a natureza tropical se imbrica à arquitetura moderna, assim como ocorreu nas primeiras casas modernistas de Warchavchik e Mina Klabin, mas agora ganhando um aspecto monumental e ordenado, muito cartesiano. Somado a isso, está o incentivo do uso de pedras locais, como o granito cinza e rosa, e a defesa do uso do azulejo em fachadas, visto suas qualidades funcionais de impermeabilização.

Nessa primeira diferenciação em relação à “múmia”, como foi chamada por Le Corbusier a primeira proposta da equipe, vemos o prelúdio de algo que se tornará uma verdadeira constante na caracterização da arquitetura brasileira, que é, justamente, a inter-relação entre o construído e o natural. Seguindo essa mesma linha, vê-se como os elementos arquitetônicos do passado retornam para o presente sob um olhar funcional que os valida e que se sobrepõe aos significava que os arquitetos neocoloniais atribuíam a eles, ou seja, como elementos puramente históricos e ornamentais. Le Corbusier, portanto, havia entendido a dimensão simbólica dos elementos identitários locais e convidou a equipe a reinterpretar elementos e materiais que, para eles, pareciam viver no ostracismo da arquitetura moderna, empurrão este que fez a equipe alçar voo e superar o projeto do mestre durante o projeto final do MESP.

Soltar os arquitetos brasileiros de amarras auto impostas não os tornaram menos modernos. A experiência de projetar ao lado de Le Corbusier colocou os jovens arquitetos em contato com novos procedimentos projetuais e com a liberdade de

2006, p.42-43.  
<sup>71</sup> Lucio Costa apud  
SANTOS, Cecília et al. *Le  
Corbusier e o Brasil*. São  
Paulo: Tessela: Projeto  
Editora, 1987, p.184.

Detalhe da Esplanada  
das dez mil palmeiras-  
imperiais, no projeto  
para a Cidade  
Universitária, Le  
Corbusier, 1936.

MESP.



se fazer arquitetura moderna, assim, o projeto final da equipe, posterior à partida do mestre para a Europa, é uma demonstração de maturidade e autonomia que surpreende a cada decisão projetual.

Enquanto a proposta do MESP de Le Corbusier cria em uma das laterais do lote aquilo que ele tanto combatia, a rua corredor, os brasileiros fizeram questão de dispor o bloco mais alto quase no centro do lote. Outra mudança significativa foi direcionar o edifício para a vista do mar, diferentemente da proposta deixada por Le Corbusier. Ao mudar as dimensões e posições dos volumes programáticos, a equipe brasileira demonstrou grande talento para a plástica arquitetônica e mostra sua predisposição a elevar blocos a partir de apoios delgados e elegantes.



Em outra demonstração de maturidade, a equipe se vale dos brise soleils pensados por Le Corbusier e reproduz as lâminas móveis na fachada nordeste, garantindo que os panos de vidro fossem colocadas em ambas as fachadas da torre, o que seria uma novidade, considerando que as propostas deixadas por Le Corbusier sempre contavam com alguma empêna com aberturas convencionais.

As contribuições de Oscar Niemeyer foram decisivas: além de unificar todo o programa do bloco principal em um prisma de base retangular, eliminando os volumes anexos do projeto corbusiano, ele aumenta o pé-direito do pilote de quatro para 10 metros, desfazendo a interseção entre o bloco vertical e o bloco horizontal.

Os jardins do jovem Burle Marx concluíram o projeto definitivo, em 1942. Através de formas sinuosas, o paisagista cria verdadeiras composições artísticas com plantas nativas, tirando partido de suas formas, cores e da sensação que conferem quando agrupadas nos canteiros.

Pode-se olhar a jornada do projeto do MEP como a geração do que primeiro se dissipou pelo mundo como arquitetura brasileira, no século XX. Riquezas vegetais, elegância composi-

Jardim do MEP, Burle Marx.

tiva, uso de elementos bioclimáticos e arrojo estrutural são palavras que continuarão a definir a arquitetura brasileira durante muito tempo e, por isso, o projeto do MEP pode ser visto como um divisor de águas no estudo da brasiliade em arquitetura. Ao comparar a proposta ganhadora do concurso e o projeto definitivo, conclui-se que as características nacionais do projeto do Ministério deixaram de ser apenas visuais e se transformaram em elementos funcionais, em materiais locais e em um novo procedimento projetual.

É consequência desse projeto uma série de personagens e elementos que se destacaram pela alta representatividade nacional e pela forte qualificação do que passou a ser entendida como brasileiro, em arquitetura, a começar por Oscar Niemeyer, figura indispensável da história da arquitetura brasileira e mundial; ou então o paisagista Burle Marx, um dos paisagistas mais relevantes do século XX. O brise-soleil se mostrou tão promissor que, até hoje, protagoniza a fachada de inúmeros edifícios brasileiros. Por outro lado, o uso de revestimentos como o azulejo (histórico), o granito (geográfico) e o mural (cultural) não tiveram a força a que se pretendiam, o que pode ser justificado pela superficialidade (literal) com que foram empregados.

Para além dos elementos dessa arquitetura brasileira fica o percurso tomado para chegar a eles. A constituição de uma autonomia projetual e de um conjunto que trabalhasse com as potencialidades locais veio a posteriori, atrás de uma vontade primeira de se modernizar e se igualar à Europa através dos postulados do mestre franco-suiço. A experiência do MEP, contudo, não eliminou tais objetivos, pelo contrário, a auto afirmação e a necessidade constante de inserção no cenário internacional passaram a dividir espaço. Não por acaso, Lucio Costa justifica o alto custo da construção do Ministério com as seguintes palavras:

Trata-se, assim, de um empreendimento de *repercussão internacional* e que como tal terá o seu lugar na história da arquitetura contemporânea. Prova disso é o interesse que vêm demonstrando pela obra as melhores revistas técnicas e estrangeiras. E coube ao nosso país dar esse passo definitivo: mais um testemunho bem significativo de que já não condicionamos as nossas iniciativas a beneplácitos de fora<sup>72</sup>.

<sup>72</sup> COSTA, Lucio. "Esclarecimento (ao ministro da Fazenda a pedido do ministro Capanema)". [1939] In: *Registro de uma vivência*. São Paulo: Editora 34: SESC, 2018, p.132, grifo nosso.

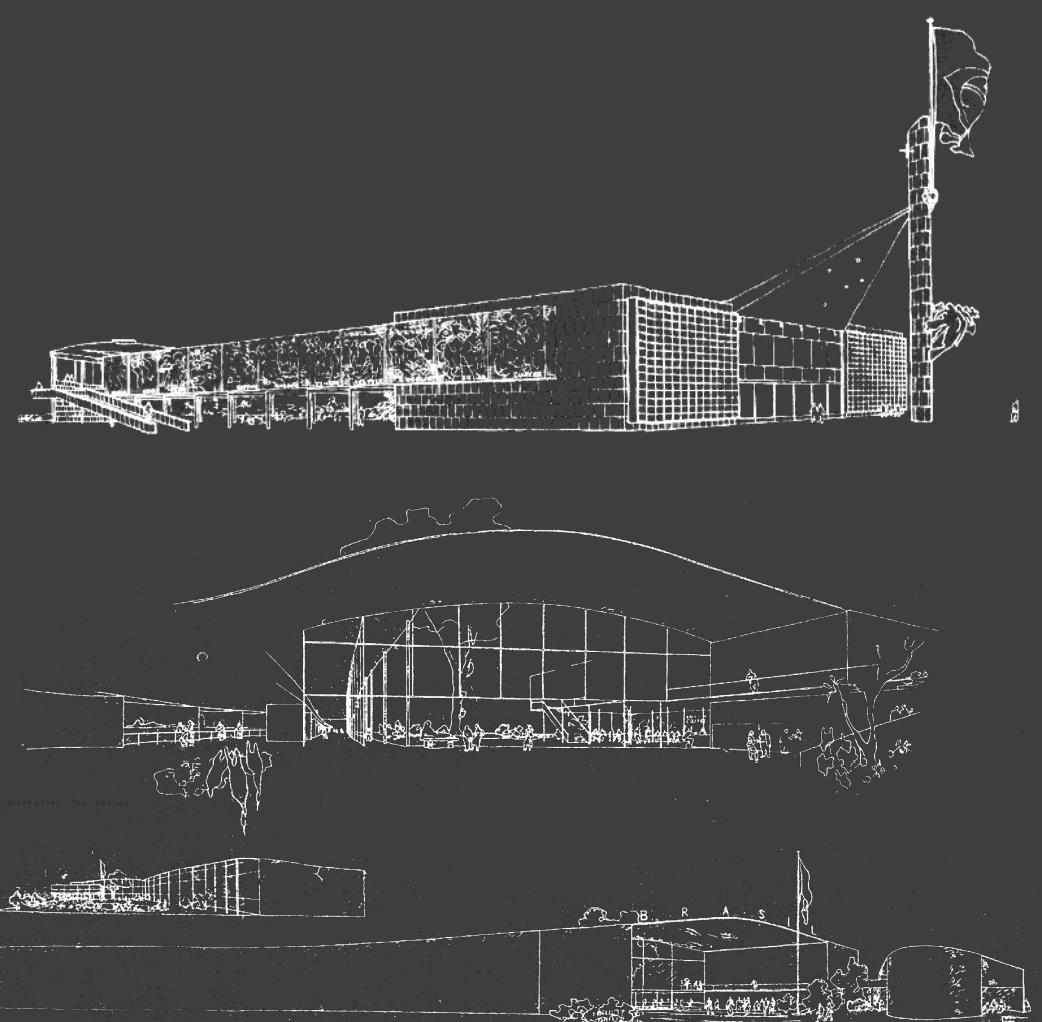
## ESTUDO DE CASO

### Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Nova York

Nova York

1938-1939

Lucio Costa e Oscar Niemeyer.



**Proposta de Lucio Costa para o Pavilhão do Brasil da Feira Mundial de Nova York, 1939.**

**Proposta de Oscar Niemeyer para o Pavilhão do Brasil da Feira Mundial de Nova York, 1939.**

Em 1938, é realizado o concurso para o pavilhão brasileiro da Exposição Universal que aconteceria em Nova York, no ano seguinte. Lucio Costa vence a competição e o jovem Oscar Niemeyer conquista o segundo lugar. O ex-diretor da Belas Artes, que já reconhecia a genialidade de Niemeyer, resolveu desenvolver um terceiro projeto junto a ele, o qual seria responsável por apresentar ao mundo a arquitetura moderna brasileira.

Ainda que ele preserve algumas características dos projetos anteriores, como a rampa externa, o elemento vazado de proteção solar e o piloti do projeto de Lucio Costa, e os elementos curvos dos desenhos de Oscar Niemeyer; o projeto final, entretanto, é melhor que a soma dos anteriores. O diálogo com Le Corbusier é perceptível no volume de espaço aberto na fachada, o que lembra o Pavilhão L'esprit Nouveau, de 1925, mas que agora ganha dinamicidade através da parede em ângulo. Outra diferenciação está no fato dos arquitetos brasileiros soltarem os volumes de formas irregulares no espaço externo, contrariando o hábito do mestre, que usualmente os mantinha delimitados dentro da "caixa" regular, em seus projetos residenciais. Logo, fica perceptível como Oscar Niemeyer está gerando sua gramática formal nesse momento.

Apresentamos aqui a abordagem do projeto, nas palavras de Lucio Costa:

Em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos e numa feira em que tomam parte países tão mais ricos e 'experimentados' que o nosso, não se poderia razoavelmente pensar em sobressair pelo aparato, pela monumentalidade ou pela técnica. Procurou-se então interessar de outra maneira: fazendo-se um pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor, que se impusesse, não pelas suas proporções - que o terreno não é grande — mas pelas suas qualidades de harmonia e equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível pura, de arte contemporânea<sup>73</sup>.

Esse posicionamento é de suma importância porque o equilíbrio entre a busca por uma simplicidade e o cuidado para que não se chegue a um resultado inexpressivo será uma constante na arquitetura brasileira.

<sup>73</sup> COSTA, Lucio. "O Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York - Arquitetos: Lucio Costa/ Oscar Niemeyer". *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, v.4, mai/jun 1939, p.471.

Mas constante, também, será o uso das formas curvilíneas. Em uma carta a Le Corbusier, Costa dá os créditos a Niemeyer:



Oscar teve a ideia de aproveitar a curva do terreno — bela como uma curva de mulher — e o resultado foi uma arquitetura elegante e graciosa, com um espírito um pouco jônico, ao contrário da maior parte da arquitetura moderna, que se aproxima do dórico<sup>74</sup>.

A curva do terreno que motivara todas as outras curvas do projeto agora são relacionadas à mulher e à ordem jônica. É extraordinário como Oscar Niemeyer muda o posicionamento de Lucio Costa: o elogio (curva de mulher) que ainda guardava reservas (um pouco jônico) se desenvolveu a ponto do ex-diretor da Escola Nacional de Belas Artes conseguir enaltecer o barroco mineiro, menosprezado em textos passados<sup>75</sup>, para poder justificar a arquitetura de Oscar. A sequência de linhas retas e arcos que perfazem rampa, marquise, mezanino, lago e as sancas do interior se opõem à regularidade da grelha estrutural que sustenta o edifício, solução que será potencializada no Pavilhão da Bienal (antigo Palácio das Indústrias), em 1954.

O desempenho do pavilhão brasileiro rendeu a ele os melhores elogios, sendo considerado um dos pontos altos da feira, junto aos pavilhões sueco e finlandês. Os números especiais da revista The Architectural Forum e a The Architectural Review continham extensos comentários sobre o projeto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, elevando a autoestima nacional a níveis nunca antes vistos.

A qualidade espacial, tão destacada pela mídia, foi resultado da amplitude do pavilhão e da interação entre os ambientes. O restaurante e o espaço para baile, com orquestra nacional, trouxeram ao edifício um caráter lúdico que o diferenciou dos demais. Nas palavras do Harper's Bazaar, "não podia ser mais alegre"<sup>76</sup>.

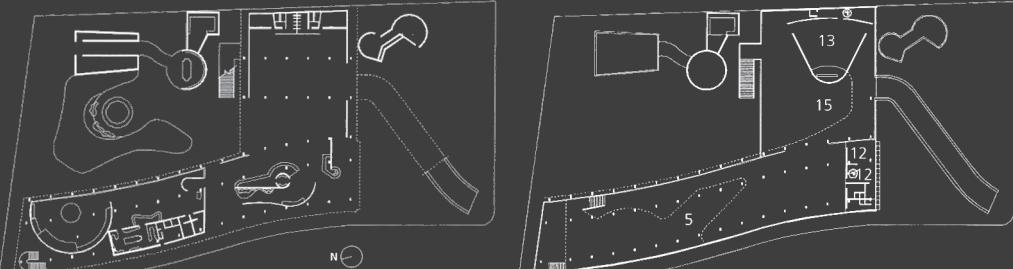
Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, 1939.

Plantas do térreo e do primeiro andar do Pavilhão do Brasil, 1939.

<sup>74</sup> Lucio Costa apud SANTOS, Cecília et al. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessa, Projeto Editora, 1987, p.191.

<sup>75</sup> Para verificar a mudança de pensamento de Costa, ver: COSTA, Lucio. "O Aleijadinho e a arquitetura tradicional" [1929]. In: XAVIER, Alberto. (Org.). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Uniritter, 2007 e COSTA, Lucio. "Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho". In: *Registro de uma vivência*. São Paulo: Editora 34: SESC, 2018, p.521-531.

<sup>76</sup> Harper's Bazaar apud



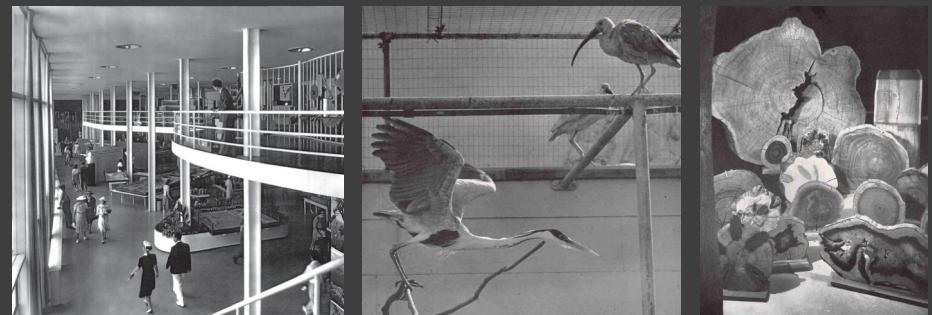
Representação do Brasil para a Feira Mundial de Nova York de 1939. *Pavilhão do Brasil: feira mundial de Nova York de 1939*. Nova York: H. K. Publishing, 1939.

O jardim tropical contém em seu lago vitórias-réias e peixes brasileiros, conjunto complementado por plantas tropicais e um aviário de pássaros exóticos. Para compor a mostra da natureza brasileira, foram expostos (afinal, tratava-se de uma feira) peles de animais silvestres, arte indígena, castanha-do-Pará e outros produtos agrícolas e tipos de madeiras.

Foram consolidados ali não só uma série de elementos que caracterizariam a arquitetura brasileira nos próximos anos, como o elemento vazado, o jardim tropical, as curvas e os volumes escultóricos. Não bastasse isso, foi no pavilhão do Brasil que Carmen Miranda se apresentou pela primeira vez, nos Estados Unidos, complementando o conjunto brasileiro de interesse mundial: os produtos de exportação, a música e a arquitetura. Feito o panorama, agora nos resta entender o caráter dessas escolhas e o que isso significa dentro de um campo mais amplo.

Em 1939, o Brasil era pouco conhecido no mundo e a prova disso é a existência de um mapa comparando o tamanho territorial dos Estados Unidos e do Brasil, descrito como um "grande elemento de atração do público"<sup>77</sup>. Ou seja, era necessário ser pedagógico e garantir a máxima diferenciação do Brasil das demais nações, por isso a apelo para recursos de fácil leitura e o emprego de elementos exóticos. Para o comissário geral, Armando Vidal, a experiência do pavilhão nada tinha de extraordinária. Em suas palavras: "posso assegurar que o pavilhão do Brasil em Nova York proporcionou a milhões de norte americanos exato conhecimento do Brasil"<sup>78</sup>.

A exotidão aparecia sob as figuras guarás, colhereiras, jacus, mutuns e tucanos, algumas das aves selecionadas para compor o aviário do pavilhão brasileiro. Não bastava expor as madeiras silvestres, era preciso exagerar e expor uma seção do



caule de uma Ipê-Peroba, "arvore cuja circumferencia de base media mais de onze metros de diametro"<sup>29</sup> [sic]. Para concluir o exato conhecimento do Brasil, só mesmo os expositores com "adornos indígenas". No meio desse show de riquezas naturais, talvez até mesmo Carmen Miranda tenha passado despercebida.

Devido aos objetivos de seu contratante, os pavilhões das feiras internacionais são sempre belas demonstrações de força e de riquezas. Eles se aproximam da arte pela forma como projetam seus sonhos e anseios, mas ao mesmo tempo se afastam dela por seu caráter acrítico em relação aos problemas sociais. Entretanto, o pavilhão brasileiro parecia uma bela expressão do que se tinha por "brasileiro" à época, pois todo seu conteúdo pode ser facilmente lido através dos elementos e características listados por nós anteriormente. Dentre os elementos concretos, estão presentes: o pátio central, o uso de cores claras e a flora tropical exuberante. Dentre os elementos abstratos, identificamos: a mestiçagem, que pode ser expressa pela junção entre os princípios corbusianos e as soluções brasileiras; a abstração, a dengue, a graça e a delicadeza, que podem qualificar as formas arquitetônicas; o caráter convidativo, que encontra sua materialização na rampa de acesso; e a festividade, que acontece literalmente no espaço para baile.

Portanto, o Pavilhão de Lucio Costa e Oscar Niemeyer consegue resumir uma série de visões de Brasil que estavam vigentes no período, configurando um rico exemplo sobre como aspectos nacionais conseguem ser reelaborados, conscientemente ou inconscientemente, sob a forma de arquitetura.

<sup>29</sup> Ibidem.

Jardim no exterior do Pavilhão do Brasil, projeto de Thomas D. Price, 1939.

Bar no interior do Pavilhão do Brasil, 1939.

Mezanino do Pavilhão do Brasil, 1939.

Aviário do Pavilhão do Brasil, 1939.

Exposição da seção de madeiras do Pavilhão do Brasil, 1939.

Comparação entre os mapas do Brasil e dos Estados Unidos, evidenciando a superioridade territorial brasileira.



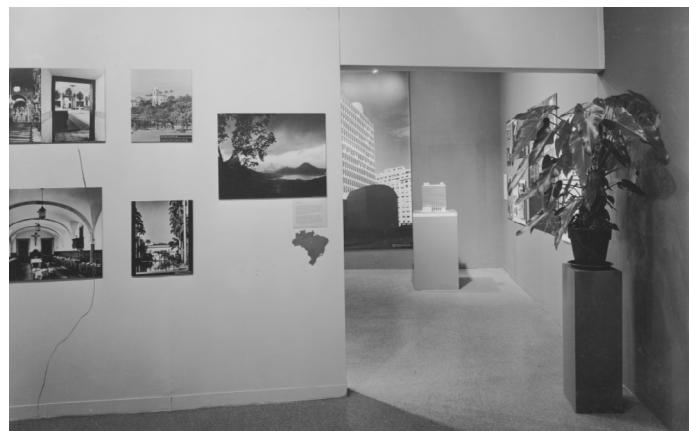
## 2.2. A vitória de uma visão de Brasil

Em 1937, é fundado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão de preservação que terá o desafio de fazer o levantamento e definir o que se enquadra enquanto patrimônio nacional. O ano também coincide com o Estado Novo de Getúlio Vargas, presidente que desde 1930 colocara a identidade nacional e o nacionalismo em pauta, logo, tentava-se minimizar as diferenças regionais através de ações e discursos que fortalecessem a ideia de um povo homogêneo, o brasileiro. Essa tentativa de universalização e apagamento das diferenças ia de encontro aos preceitos modernistas que se preocupavam com a estandardização e uniformização.

A aproximação do Brasil com os países fascistas europeus, em um contexto de crescimento econômico, atraiu a atenção dos Estados Unidos que, através do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), implementou uma política de boa vizinhança que promoveu, entre outras coisas, a arquitetura brasileira. A exposição realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa) em 1943, Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942, apresentou ao mundo uma série de obras que jamais haviam sido publicadas em um contexto internacional.

A representação nacional se estendia desde o conteúdo da exposição até sua decoração com pequenos vasos de plantas tropicais salpicando o espaço de forma aleatória ou mesmo o catálogo com sua paleta cromática emprestada da bandeira brasileira<sup>80</sup>.

As experimentações brasileiras iam contra a austeridade do



Interior da Exposição Brazil Builds, 1943.

Capa e primeira página do catálogo Brazil Builds.

<sup>80</sup> As imagens da capa e contra capa foram impressas em tons de verde. Nos títulos, algumas palavras foram grafadas em amarelo (nas capas) ou em azul (no miolo).

<sup>81</sup> Philip Goodwin apud The Museum of Modern Art. Brazilian government leads Western Hemisphere in encouraging modern architecture, exhibition of Brazilian architecture opens at Museum of Modern Art. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2304?>>. Acesso em 11 de outubro de 2021.  
<sup>82</sup> BARDI, Lina Bo apud Projeto, nº149, jan./fev. 1992, p.64.

<sup>83</sup> QUEIROZ, Rodrigo. Oscar Niemeyer e Le Corbusier. Encontros. 2007. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 457p., 2007.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 298  
<sup>85</sup> COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

<sup>86</sup> Niemeyer também justifica a plasticidade de suas formas através de razões técnicas, como a capacidade que o concreto armado tem de ser moldado. Entretanto, interessa mais ao nosso estudo a construção de seu discurso poético e suas inspirações nacionais.

modernismo europeu e, por isso, eram da maior importância em um contexto de final de guerra, como sugeriu o organizador da exposição, Philip Goodwin: "As capitais do mundo que precisarão se reconstruir após a guerra não terão melhores modelos que os edifícios da capital do Brasil"<sup>81</sup>. E o catálogo da exposição parece ter cumprido com o esperado, como relatou Lina Bo Bardi: "Quando estava no último ano da faculdade, saiu um livro sobre a grande arquitetura brasileira, que, naquele tempo, no imediato pós-guerra, foi como um farol de luz a resplandecer em um campo de morte"<sup>82</sup>.

Dentre as obras arquitetônicas selecionadas para a exposição, estava o recém projetado Conjunto da Pampulha, grupo de edifícios nos quais Oscar Niemeyer, em um ato de superação ao seu mestre Le Corbusier, organizou uma gramática formal própria: marquises curvas, abóbadas sucessivas, e o formato em "V" de colunas, pilares e coberturas, segundo Rodrigo Queiroz, constituem uma combinatória de elementos a serem repetidos<sup>83</sup>. Também, segundo ele:

A igreja da Pampulha, obra-prima de Oscar Niemeyer, sintetiza no traço e na matéria o maior desafio enfrentado pela arquitetura moderna brasileira: legitimar seu valor e seu sentido através de um diálogo bi-lateral com a cultura nacional e com a vanguarda, fundindo em um único arranjo construtivo-pictórico essencial, os ideais de tradição e modernidade.<sup>84</sup>

Sabemos quem Jean-Louis Cohen tem em mente quando intitula um dos subcapítulos de seu livro<sup>85</sup> como As curvas brasileiras. Oscar Niemeyer articula um discurso poético<sup>86</sup> para





Croqui de Oscar Niemeyer.

justificar o uso das curvas, no qual a identidade nacional é a peça chave:

Não é o ângulo reto que me atrai.  
Nem a linha reta, dura, inflexível,  
criada pelo homem. O que me atrai  
é a curva livre e sensual. A curva  
que encontro nas montanhas do  
meu país, no curso sinuoso dos  
seus rios, nas nuvens do céu, no  
corpo da mulher amada. De curvas  
é feito todo o Universo. O Universo  
curvo de Einstein.<sup>87</sup>

E o discurso se repetia:

[...] Com a arquitetura contemporânea vitoriosa, voltei-me inteiramente contra o funcionalismo, desejoso devê-la integrada na técnica que surgira e juntas caminhando pelo campo da beleza e da poesia. E essa ideia passou-me, como uma deliberação interior irreprimível, decorrente talvez de antigas lembranças, das igrejas de Minas Gerais, das mulheres belas e sensuais que passam pela vida, das montanhas recortadas esculturais e inesquecíveis do meu país.<sup>88</sup>

Mas de fato, o paralelo com o corpo da mulher brasileira não é novidade. Outros intelectuais já atribuíam sensualidade ao povo e, por consequência, à arquitetura brasileira. As falas de Niemeyer parecem, também, ser tributárias do discurso de Lucio Costa<sup>89</sup>, que já em 1939, em uma carta endereçada a Le Corbusier, relaciona a curva do terreno com o corpo de uma mulher, conforme já citado.

O alcance que a arquitetura de Oscar Niemeyer teve a nível nacional não tem precedentes. Ao ser incumbido de projetar os edifícios públicos de Brasília, reelabora sua linguagem e

<sup>87</sup> NIEMEYER, Oscar. *Poema da curva*. Disponível em: <<http://wwwniemeyer.org.br/outros/poema-da-curva>> . Acesso em 11 de outubro de 2021.

<sup>88</sup> NIEMEYER, Oscar. "A forma na Arquitetura". In: XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini: ABEA: Fundação Vilanova Artigas, 1987, p.230.

<sup>89</sup> Intuimos isso a partir de uma conversa via email com Fernando Serapião, que nos alertou para este fato.

Casa com colunas semelhantes às do Palácio da Alvorada de Brasília.



cria verdadeiros símbolos nacionais. A arquitetura de Niemeyer inverte o sentido da relação entre arquitetura e identidade nacional: se, até então, a arquitetura se valia de símbolos nacionais para gerar seu partido, agora é ela, reelaborada, que serve de símbolo a ser apropriado.

É claro que isso não significa uma aplicação maciça e generalizada do que se convencionou chamar de arquitetura brasileira. Em 1954, por exemplo, foram inaugurados alguns edifícios para a comemoração do quarto centenário da cidade de São Paulo: o Parque do Ibirapuera, junto a alguns de seus edifícios modernos, e a Catedral da Sé, edifício em estilo neogótico, ou seja, havia a convivência de diversas linguagens arquitetônicas. Mas, de fato, a arquitetura moderna brasileira era uma novidade para o mundo e, por isso, tinha seu espaço de destaque.

A década de 1950 foi, talvez, o período de pico da autoestima brasileira. A edição especial sobre a arquitetura brasileira da revista *L'architecture D'aujourd'hui* (1949) foi um sucesso em todo o mundo<sup>90</sup>, não à toa, a mesma revista lançou outra edição monográfica sobre o Brasil em 1952. Ambas as capas se valeram do brise-soleil, elemento que se popularizou e diversificou pelo país, mas que mantém lá sua ligação com a França, via Le Corbusier.

Além disso, era a época da Bossa Nova, do Cinema Novo, da industrialização, da primeira vitória em uma Copa do Mundo de futebol e da construção da nova capital. Conforme argumenta Graeff, "A superação efetiva é de 1960 — quer dizer — se dá com Brasília. A construção de Brasília colocou, de uma vez por todas, a arquitetura moderna brasileira em posição autônoma,

como expressão cultural". A autonomia no campo da arquitetura parecia ter sido alcançada, de modo que o diálogo com a arquitetura europeia e estadunidense se tornou menos unidirecional. O arquiteto Eduardo Corona atribui a autonomia cultural aos brasileiros, majoritariamente:

O sentido atual de nossa arquitetura tem sua justificativa, não nos movimentos europeus, não nas variadas tendências existentes nessa época, mas unicamente na sua própria evolução, cujo impulso determinante dado por Le Corbusier foi consolidado pela consciência de Lucio Costa e pela imaginação criadora de Oscar Niemeyer, além da contribuição de grande número de arquitetos dotados e capazes.<sup>91</sup>

A hipótese de Corona fora escrita para justificar a existência de um modo brasileiro independente de se projetar. A tese apresentada em 1957 parecia responder ao que já era perguntado desde a exposição Brazil Builds, ou seja, o que se queria, sobretudo os estrangeiros, era "ser capaz de olhar para um edifício e saber que ele é brasileiro", ou seja, decodificar o *brazilian style*.<sup>92</sup>

Intitulada Princípios fundamentais de Composição na Arquitetura Brasileira, a tese tinha como objetivo descrever os processos e características que adjetivam uma obra arquitetônica como brasileira. Assim como nos estudos passados, ainda se traça um perfil evolutivo e coeso da arquitetura brasileira. Corona assimila o conceito de "miscigenação das raças", ainda que insista na predominância portuguesa sobre as demais, de forma que a arquitetura seja um resultado dessa junção de saberes. Apesar

de uma clara defesa dos princípios modernos e corbusianos, a conclusão do estudo identifica aspectos gerais que definem a arquitetura brasileira até esse momento, se esquivando de elementos caricatos:

No que se refere especificamente ao surgimento da obra de arquitetura pela atividade peculiar do arquiteto — a composição — podemos afirmar com base no que foi visto, que a arquitetura feita no Brasil, sempre se manifestou ATRAVÉS DA SIMPLICIDADE com características de **aspecto singelo** que nada mais objetivaram do que conseguir um **resultado acolhedor**.<sup>93</sup>

Resumindo, o reconhecimento da arquitetura brasileira no mundo era a constatação da vitória de alguns valores utilizados para qualificá-la: simplicidade, acolhimento, liberdade formal, fluidez espacial (interior-exterior) e soluções inteligentes para o conforto térmico. Era a vitória do concreto armado, material que encontrou no Brasil alto desenvolvimento tecnológico e possibilitou a construção da maioria de seus ícones até então. Por fim, era a vitória da ancestralidade europeia da arquitetura brasileira, visto que as propostas de inspiração indígena se mostraram superficiais.

<sup>91</sup> CORONA, Eduardo. *Princípios fundamentais de composição na Arquitetura Brasileira*. 1957. Tese (catedra) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1957, p.9.

<sup>92</sup> SITWELL, Sachaverell. *The Brazilian style. The Architectural Review*. mar. 1944.

<sup>93</sup> CORONA, Eduardo. Op. cit., p.68.



# UM BRASIL DESENVOLVIDO

## Capítulo 3

### 3.1. Crise de representação

Concomitantemente ao sucesso da arquitetura brasileira, e em particular, a de Oscar Niemeyer, começaram a surgir críticas de vários lados: uns, como já exemplificado, criticando os excessos formalistas; outros criticando a concepção moderna de urbanismo; outros, ainda, denunciando os vícios de certos elementos que se tornaram recorrentes na arquitetura brasileira. Em 1954, Eduardo Corona adverte que:

Não é a existência, numa concepção arquitetônica qualquer, de janelas rasgadas com grades e treliças ou as sacadas corridas e o azulejo que vai determinar as características brasileiras do conjunto. Mesmo que essa realização fosse obra de um grande arquiteto, dotada de valores estéticos verdadeiros, continuaria afastada da realidade e longe de constituir um exemplo de arquitetura nacional.<sup>94</sup>

<sup>94</sup> CORONA, Eduardo. "Da necessidade de uma consciência nacionalista". In: XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003 pp.280-282

No mesmo ano, Luís Saia alerta para a constante recorrência de elementos de brasiliade de clara inspiração niemeyeriana:

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 consensual da nossa arquitetura.<sup>95</sup>

As palavras “realidade” e “realmente” mostram uma comum preocupação com as questões sociais do Brasil e as qualidades funcionais do edifício. A crítica que Carlos Martins faz à intelligentsia brasileira engloba toda uma geração de arquitetos e pensadores:

Cada vez mais se destacam aqueles que articulam a preocupação com a própria identidade enquanto grupo social e a busca, frequentemente angustiada, de uma explicação para a especificidade dessa sociedade contraditória e desconcertante: ‘é a nação, mais do que a sociedade, que constitui o eixo das preocupações dos intelectuais’.<sup>96</sup>

Para ele, o dispendioso esforço em identificar essências brasileiras na história e nas características psicológicas dos brasileiros com a finalidade de se produzir um produto cultural moderno e autêntico desviou a atenção aos latentes problemas sociais e, consequentemente, às contribuições arquitetônicas para a disparidade social.

No fundo, o que se enfraquecia era a formalização, por meio da arquitetura, dos conceitos de meio e raça. Se fizermos um balanço de todas as reivindicações do que seria o espírito e a fisionomia do aspecto brasileiro da arquitetura, encontramos justificativas que sempre tendem a relacionar o componente nacional ao habitante do território (colono português, índio marrano, mulato, mulher) e suas qualidades (graça, sensualidade, hospitalidade, liberdade) e às características do território (clima, vegetação tropical, materiais autóctones). A reinterpretação desses signos é que definiram os elementos da identidade nacional que deveriam ser introduzidos à arquitetura. Com o tempo, tais elementos característicos da arquitetura brasileira perderam sua força e seus usos passaram a simbolizar um maneirismo, o que justifica a taxação de “carioca”, entre os paulistas, aos que se valiam de elementos de clara inspiração niemeyeriana.

Se antes o significado das formas, elementos, espaços e materiais era obtido através de interpretações da cultura e do território brasileiro, agora já era possível explicar tais traços através de outra narrativa, visto o público a que ela atendeu. Segundo Mário Pedrosa:

<sup>95</sup> SAIA, Luís. “A fase heróica da arquitetura contemporânea brasileira já foi esgotada há alguns anos”. [1654] In: XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini: ABEA: Fundação Vilanova Artigas, 1987, p.200.

<sup>96</sup> MARTINS, C. A. F. “Identidade nacional e estado no projeto modernista modernidade, estado e tradição”. In GUERRA, Abílio (Org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*: v.1. São Paulo : Romano Guerra, 2010, p.281.

Os novos construtores utilizam-se do poder de ação dos ditadores para pôr em prática suas ideias. Soubiram fazer compreender então tudo o que pensavam e sonhavam realizar. A ditadura [1937-1945] lhes ofereceu essa possibilidade, mas resultou daí uma contradição ainda não totalmente superada entre os ideias democráticos e sociais implícitos na nova arquitetura, entre seus princípios racionais e funcionalistas e as preocupações de autopropaganda, de exibição de força, o gosto sumptuoso e da riqueza para impressionar os responsáveis pela ditadura, simbolizada talvez pelo “brio” às vezes excessivo e as formas gratuitas que se tornaram moda.<sup>97</sup>

<sup>97</sup> WISNIK, Guilherme (Org.). *Arquitetura: ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp.65-66.

É curioso ver como os signos da brasiliade têm seus significados mudados e, mais uma vez, aquilo que antes expressava valores ligados à visão de Brasil, agora é a expressão de seu contrário.

Uma análise apressada poderia induzir o fim da arquitetura “nacionalista”. Contudo, nosso trabalho aponta para outra direção, visto a reelaboração do conceito de cultura e o fortalecimento das discussões acerca da cultura alienada, colonialismo e imperialismo.

Se coube à historiografia apresentar essa passagem da escola carioca para a escola paulista a partir do protagonismo de certos arquitetos e eventos, cabe a nossa pesquisa analisar o modo como a visão de Brasil que a arquitetura deveria expressar se transforma.

### 3.2. Guinada na visão de Brasil em arquitetura

O nacionalismo nunca foi pensado, a priori, como política. Como defende Benedict Anderson, o sentimento nacionalista foi gerado através da ação do capitalismo e da imprensa, o que o caracterizava como *vernacular*.<sup>98</sup> O “nacionalismo oficial”, termo que empresta de Seton-Watson, seria uma reação dos grupos de poder que pretendiam uniformizar imensos territórios poliglotas, sob seu domínio, através de uma “liga cultural” de forte cunho popular que englobasse todos os cidadãos, por exemplo, como a língua, falando-se na imposição de uma língua oficial.

A tarefa de selecionar um aspecto cultural (elemento arquitônico, característica tipológica, materiais de construção etc) e

estendê-lo a toda a nação tem seu reflexo na arquitetura que se quer nacional. Com o esgotamento da brasiliadade tradicionalista (do homem tradicional e da natureza e materiais tradicionais), tornou-se necessário esquivar-se desse modo de ver a arquitetura nacional e resolver a equação da identidade nacional a partir de novas variáveis. Em uma fala de Joaquim Guedes, o arquiteto enuncia o problema da identidade artística brasileira e já discorda do uso de "referências formais" e defende as "soluções de dentro", segundo ele:

Nós temos discutido muito no Brasil o que é arte brasileira e o que é arquitetura brasileira. [...] Eu tenho a impressão que nós não podemos buscar em referências formais e exteriores esta identidade, mas tão somente na vivência e no esforço de participação das soluções de dentro, e com a maior seriedade, dos problemas brasileiros. Brasileiro não por idealismo chauvinista ou persistências formais e retóricas, mas por necessidade e realismo.<sup>99</sup>

A autenticidade é novamente colocada em jogo a partir dos ideólogos do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), organização pós-universitária fundada em 1955 e extinta com o golpe militar de 1964. Um dos intelectuais do ISEB dirá que:

A falta de consciência nacional, a falta de consciência crítica em relação a nós mesmos se explica pela alienação, pois o conteúdo da colônia não é a própria colônia, mas a metrópole... A tomada de consciência de um país por ele próprio não ocorre arbitrariamente, mas é um fenômeno histórico que implica e assinada a ruptura do complexo colonial.<sup>100</sup>

Se para eles, até o momento da tomada de consciência nacional, não se tinha uma autenticidade brasileira, ou seja, éramos um "subproduto da cultura metropolitana"<sup>101</sup>, é natural que aleguem também que "até a Semana de Arte Moderna, existia no Brasil uma pré-história"<sup>102</sup>, pois foi nesse período em que se começou a pensar na autenticidade da arte brasileira. Portanto, que autenticidade arquitetônica era essa que se valia de elementos tradicionais de um passado caracterizado pela "ausência" de um povo brasileiro? Era necessário pensar a cultura brasileira dentro de uma consciência nacional, pois só assim aconteceria a emancipação e a desalienação do homem. Mas o encontro de tal "essência" brasileira não seria através de

<sup>99</sup> Joaquim Guedes apud BASTOS, Maria A. J. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.60, grifo nosso.

<sup>100</sup> Roland Corbusier apud ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.55, grifo nosso.

<sup>101</sup> Ibidem, p.56.

<sup>102</sup> Ibidem, p.63.

técnicas retrospectivas e, sim, pelo *desenvolvimento*.

A partir disso, não é necessário dizer sobre como a internacionalização da economia, o crescimento do consumo em massa e o expressivo crescimento urbano representavam uma ameaça à desalienação cultural e à arquitetura brasileira, seguindo a lógica desses ideólogos do ISEB. Convergem, aqui, o Plano de Metas do governo Kubitschek, no âmbito federal, e o Plano de Ação do governo Carvalho Pinto, no âmbito estadual (São Paulo). Portanto, o problema em questão era o futuro imediato do Brasil e, mais especificamente, o caráter da industrialização.

Neste contexto, destacam-se dois arquitetos que pensavam a industrialização nacional e o futuro da arquitetura brasileira a partir de um mesmo problema, mas de formas diferentes: Vila-nova Artigas e Lina Bo Bardi. Ambos se empenham em fundamental e renovar a arquitetura nacional, agora ligada à consciência nacional e à autonomia cultural. O texto de 1965, *Uma falsa crise*<sup>103</sup>, está para Artigas, assim como o texto de 1967, *Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?*<sup>104</sup>, está para Bardi. Partindo da mesma posição partidária e defendendo a conjugação entre arquitetura e política, ambos acreditam no desenvolvimento dos meios de produção, de modo que:

enquanto o brutalismo de Le Corbusier representa um voluntário passo atrás em relação ao progressismo técnico do movimento moderno, o brutalismo de Artigas [e de Lina] se pretende um passo à frente no contexto do subdesenvolvimento brasileiro, respondendo a especificidades locais do país com vistas à superação do seu atraso.<sup>105</sup>

A convergência entre os arquitetos aparece na maneira como cada um propõe os caminhos dessa industrialização. Lina, por um lado, acreditava na força popular e na produção material e espacial que fosse expressão do povo, em uma atitude que visava minimizar os limites entre produção erudita e popular. Segundo ela:

A industrialização abrupta não planificada, estruturalmente importada, leva o país à experiência de um incontrolável acontecimento natural, e não de um processo criado pelos homens. Os marcos sinistros da especulação imobiliária, o não planejamento habitacional-popular, a proliferação especulativa do desenho industrial - gadgets, objetos - na maioria su-

pérfluos - pesam na situação cultural do país, criando gravíssimos entraves, impossibilitando o desenvolvimento de uma verdadeira cultura autóctone.<sup>106</sup>

É necessário pontuar como o caráter popular das artes era uma importante forma de validação, na época, o que fica evidente na fala de Nelson Werneck Sodré, de que “só é nacional o que é popular”<sup>107</sup>. Essa fonte de recursos altamente “nacionais”, a cultura popular, será uma constante na história da cultura brasileira, uma vez que ela é tida como a via para as mudanças sociais. Conforme argumenta Ortiz:

Ferreira Gullar comprehende a “cultura popular” como a “tomada de consciência da realidade brasileira”. O conceito de cultura popular se confunde, pois, com a ideia de conscientização; subverte-se desta forma o antigo significado que assimilava a tradição à categoria de cultura popular. “Cultura popular” não é, pois, uma concepção de mundo das classes subalternas [...], nem sequer os produtos artísticos elaborados pelas camadas populares, mas um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização. O termo se reveste portanto de uma nova conotação, significa sobretudo função política dirigida em relação ao povo.<sup>108</sup>

Contrariando interpretações apressadas, Lina nunca pretendeu fazer uma arquitetura popular para que ela fosse a expressão da nação. Sua arquitetura é mais a demonstração de que é possível rearticular as invenções e demandas populares sob uma nova arquitetura livre dos academicismos e das cópias de tipologias como as ocas e as favelas. Nesse sentido, Sérgio Ferro se aproxima das concepções de Lina no que tange o desejo de “utilizar e valorizar a tecnologia que está na mão do operário, além de seu saber”<sup>109</sup>. Vilanova Artigas, por outro lado:

Evita sistematicamente cair no miserabilismo ou na valorização da criatividade popular e artesanal, mantendo a firme convicção de que toda criação transformadora deveria partir do desenho traçado por um corpo técnico ilustrado e amparado pelo Estado.<sup>110</sup>

Dada a visão de Artigas, fica claro os motivos que, segundo Buzzar:

a arquitetura devia representar o processo de libertação nacional e este processo, necessariamente, colo-

<sup>106</sup> BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Bardi, 1994, p. 11.

<sup>107</sup> Nelson Werneck Sodré apud ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.127.

<sup>108</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.72.

<sup>109</sup> FERRO, Sérgio. “Reflexões sobre o brutalismo caboclo”. [Entrevista cedida a] Marlene Milan Aacyaba. Projeto. São Paulo, n.86, abril, 1986.

<sup>110</sup> WISNIK, Guilherme. “Vilanova Artigas y la dialéctica de los esfuerzos”. 2G, Barcelona: Gustavo Gili, n° 54, 2010, p. 13.

cava a economia e a produção em geral no primeiro plano, nada mais preciso do que a arquitetura auto figurar o desenvolvimento técnico industrial como ele vai se realizando, e não através de uma visão homogênea e idealizada do progresso, que o via como um rolo compressor avançando uniforme, destruindo paulatinamente todas formas arcaicas de produção.<sup>111</sup>

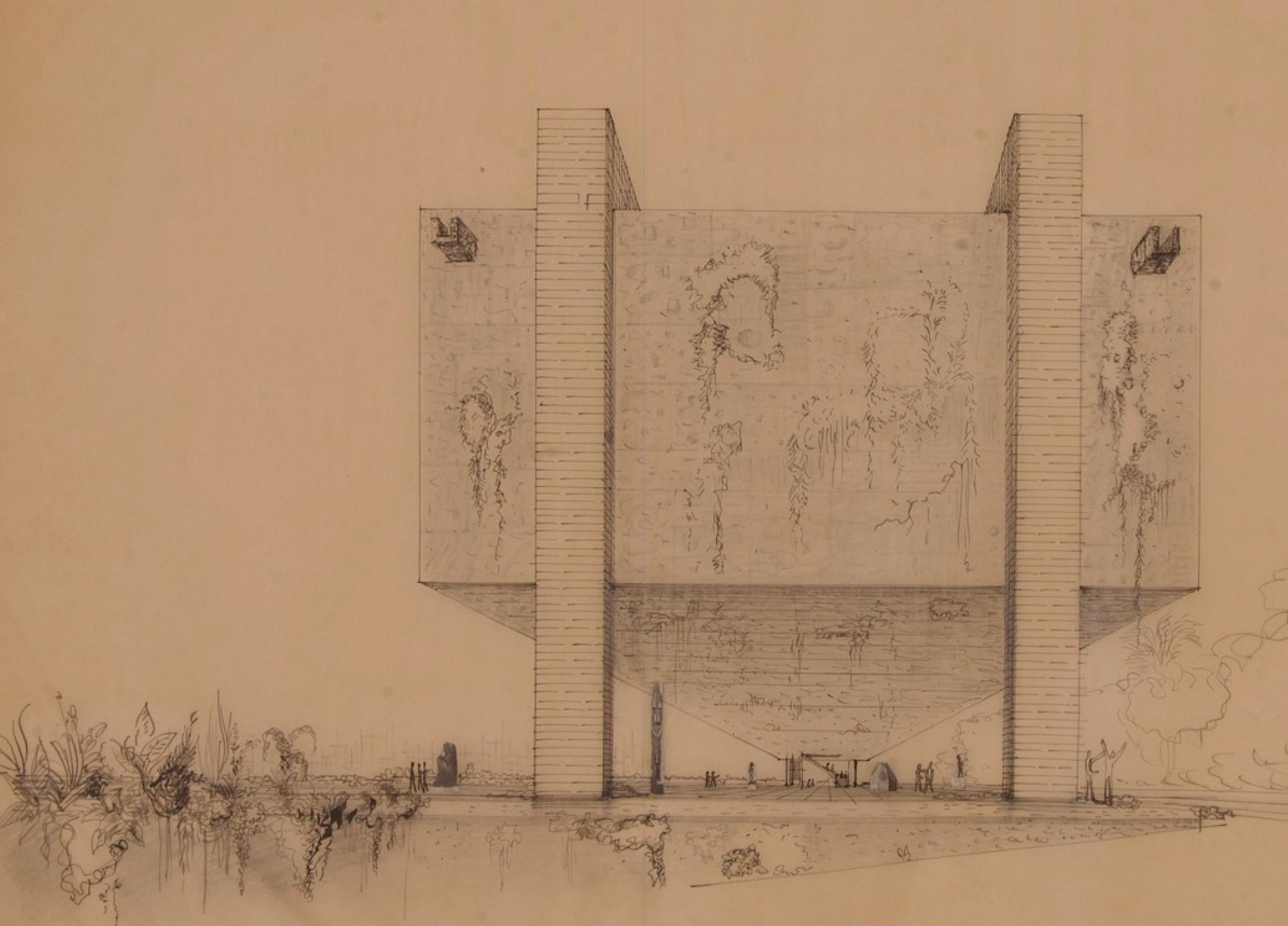
O didatismo estrutural e as condições impostas pelas novas formas de espacialização tinham lá sua função de formar a pessoa brasileira através das vivências que essa arquitetura permite, e por isso da vontade de tornar público, de tornar urbano o espaço aberto que já não consegue mais delimitar onde começa o interior e termina o exterior. No caso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), o edifício:

colocava as relações humanas no centro e, também, pretendia ser seu equivalente arquitetônico, porém as relações que Artigas almejava multiplicar, eram criadas de um engajamento intelectual que excedia a vivência da rua popular. A rua, a praça e a cidade perscrutadas, deviam ser ativas. Além de representar o desenvolvimento e as relações sociais que este desenvolvimento devia possibilitar, e sendo a representação um ato constitutivo e não ilustrativo da idéia pretendida, o edifício da FAU era em si uma “aula” na formação do novo brasileiro que estava surgindo.<sup>112</sup>

Mas se o homem político e o desenvolvimento industrial ditou a arquitetura de Artigas, Lina Bo Bardi enveredou nas novas possibilidades de se manejara natureza. Longe de utilizá-la como artífice exótico e cenográfico, a arquiteta entende a diversidade de espécies animais e vegetais como um potencial a ser explorado. A arquiteta irá conjugar vegetação e arquitetura de forma radical, dando outros significados para os canteiros e jardins, nos quais já não impera mais a composição estética, mas o aspecto simbólico e funcional das plantas. Assim, nos primeiros estudos para o Museu de Arte de São Paulo (MASP), samambaias tomam conta das empenas elevadas, em uma clara atitude realista que encontra seus correspondentes na violência com que plantas daninhas se desenvolvem nas juntas de qualquer viaduto ou pavimento das cidades brasileiras. As experimentações com esse “paisagismo brutalista” se estendem desde a



ELEMENTAÇÃO



Casa Valéria Cirell (1958) até o projeto para a Nova Prefeitura de São Paulo (1992).

Concluindo, as assimilações e caracterizações do que melhor representaria a arquitetura brasileira, no mínimo, se transformam. Antes falávamos de inspirações no homem “original” brasileiro, nas tradições construtivas, na beleza dos jardins tropicais, na graciosidade das linhas e na leveza das formas. Como as rupturas representam menos a realidade do que imaginamos, vemos como agora estes elementos são mobilizados de forma diferente e a eles se somam novas inspirações e palavras de ordem. Lina Bo Bardi advogava pela arquitetura de cunho nacional (não nacionalista) e, por isso, evoca características culturais e ambientais para suas obras de forma original e contemporânea, sem saudosismos ou regramentos harmônicos clássicos, pelo contrário, reivindicando o “direito ao feio”<sup>113</sup>. Já Vilanova Artigas não pensa a arquitetura junto ao tema da identidade nacional, mas nas idiossincrasias da arquitetura enquanto disciplina independente; ainda sim, o arquiteto estruturou um novo grupo de arquitetos que deram continuidade a suas ideias e soluções, como suas concepções estruturais e espaciais, resultando, junto às contribuições de Lina, em um novo conjunto de características da arquitetura brasileira.

<sup>113</sup> BARDI, Lina Bo. “O belo e o direito ao Feio”. In: FERRAZ, Marcelo (Org.) *Lina Bo Bardi*. [1993] São Paulo: Instituto Bardi: Casa de Vídeo: Romano Guerra, 2018, p.241.

Solar do Unhão, restaurado por Lina Bo Bardi.

Interior do Museu de Arte Popular do Unhão.



## ESTUDO DE CASO

### SOLAR DO UNHÃO

Salvador (BA)

1959-1963

Lina Bo Bardi

Em Pernambuco, no triângulo mineiro, no Ceará, no Polígono da Seca, se encontrava um fermento, uma violência, uma coisa cultural no sentido histórico verdadeiro de um País, que era o conhecer de sua própria personalidade.<sup>114</sup>

O Museu de Arte Popular do Unhão foi a incubadora do que poderia ter sido uma das mais potentes formas de produção de um design popular brasileiro, não fosse o golpe militar de 1964. Restaurado entre 1959 e 1963 por Lina Bo Bardi, o conjunto Solar do Unhão passou a abrigar o museu que, entre suas finalidades,

tinha o objetivo de fazer o levantamento da arte popular nordestina, "visando a passagem de um pré-artesanato<sup>115</sup> primitivo à indústria"<sup>116</sup>.

O estudo das funções dos objetos, bem como seus modos de fabricação, sua linguagem estética e seus materiais poderiam ser utilizados no desenvolvimento de uma indústria autóctone cujos objetos seriam a expressão da inventividade e, sobretudo, das necessidades dos brasileiros.

Especificamente, Lina se detém à região do Nordeste por dois motivos principais: o isolamento da região, devido à distância dos eixos de modernização e dos fluxos migratórios europeus do século XIX; e a história, uma vez que a região teve destaque no período colonial, diferentemente da região norte, constituindo uma espécie de "remanescente" do Brasil em sua essência. O polígono da seca, mais especificamente, seria a antítese do país que se industrializava, que se internacionalizava e que produzia arte para fins comerciais, portanto, só poderia partir dali a resistência e a matéria prima para a produção de uma arte brasileira.

Essa visão de Brasil, contudo, carrega seus problemas. Falaremos sobre o problema da busca pela "originalidade" brasileira em outro momento, por enquanto, resta pontuar certa visão romântica que Lina tem do povo mais pobre, os quais teriam poderes revolucionários, conforme inferimos de sua fala<sup>117</sup>.

Mas voltando ao trabalho do Museu, é possível traçar algumas semelhanças entre os objetos levados para o Solar do Unhão, como o uso de materiais reaproveitados (embalagens que iriam para o lixo, por exemplo), o despojamento das peças finais e a carga simbólica dos objetos para as famílias da região. Não interessava o objeto em si, enquanto peça a ser replicada identicamente, mas o raciocínio por trás de sua criação. Conforme afirma Lina:

Procurar com atenção as bases culturais de um País (sejam quais forem: pobres, miseras, populares) quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais<sup>118</sup>.

Dos objetos recolhidos por Lina, podemos usar como exemplo a lamparina dobrável para parede e mesa, de grande versatilidade; a colcha de retalhos, quase uma peça de arte concreta; o jogo de colheres de pau, batedor de carne, concha, e pilão de

Objetos que integram o Museu de Arte popular do Unhão: pilão de madeira, lamparina de lâmpada, balde de pneu de caminhão, lamparina de funil e lata, utensílios de cozinha de madeira, colcha de retalhos.

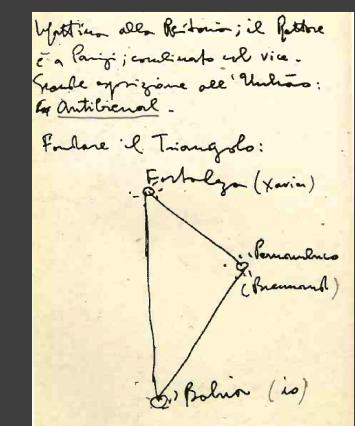
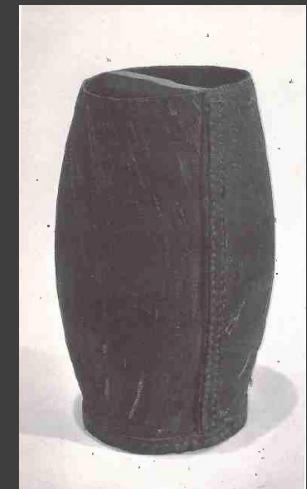
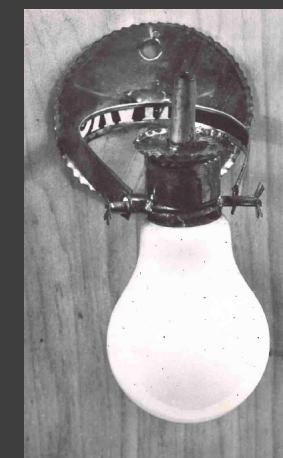
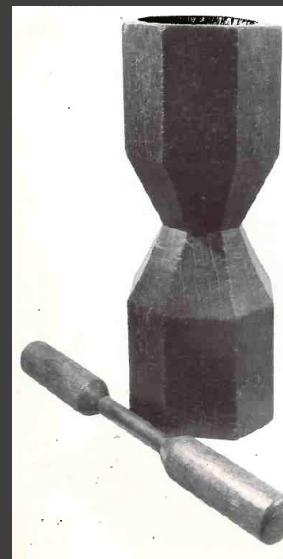
Página de diário de Lina Bo Bardi com esquema do triângulo: "Fortaleza", "Pernambuco" e "Bahia" (última imagem).

<sup>115</sup> Lina caracteriza o artesanato como a atividade artística das corporações que visam atender às demandas sociais. A produção feita por associações segmentadas entre donos e trabalhadores corrompe a ideia do artesanato popular, bem como os objetos feitos para que turistas adquiram. Por não se configurar enquanto um ofício e por surgir como algo disperso e muito rudimentar [sic], Lina usa a expressão "pré-artesanato" para qualificar a produção popular nordestina.

<sup>116</sup> Lina Bo Bardi. In: FERRAZ, Marcelo (Org.). *Solar do Unhão*. São Paulo: SESC-IPHAN, 2015, p.46.

<sup>117</sup> A opinião é compartilhada por Silvana Rubino e Marina Grinover, que, por sua vez, citam Zeuler Lima. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. (Org.) *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.34.

<sup>118</sup> BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Bardi, 1994, p.21, grifo da autora.



mão, de um despojamento e uma sofisticação formal impressionantes; e a lamparina feita de lâmpada queimada, incrivelmente subversiva.

A apropriação dos princípios construtivos e funcionais das peças constitui uma antropofagia “interna” ao Brasil, ou seja, não busca inspirações na produção europeia e estadunidense, como a arte moderna brasileira do começo do século, mas nas soluções dadas para problemas e materiais disponíveis à população. Como exemplo desse aprendizado com o saber popular e aplicação direta na arquitetura, podemos citar a reformulação que Lina faz do sistema de encaixes dos carros-de-boi do Nordeste, utilizando seus princípios de montagem para o projeto da escada do Solar do Unhão.

Ao fazer isso, Lina muda o sentido do que se entende por brasileiro na arquitetura. Não interessa mais as inspirações abstratas (a história, as belezas naturais, o corpo e mente da pessoa brasileira etc), agora está em jogo a brasiliade realista, o design pré-existente e popular. Esse câmbio de pensamento entre os arquitetos cariocas e a arquiteta italo-brasileira flexibiliza a brasiliade arquitetônica porque já não trabalha com formas, materiais e arranjos estereotipados, ou seja, usa como insumo o presente e o povo nordestino e negro.

O “passado”, para a arquiteta, é algo que divide espaço com o presente, conforme afirma:

O que é preciso é considerar o passado como presente histórico. O passado, visto como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as várias arapucas. [...] e para isso é necessário não um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentam a vocês.<sup>119</sup>

Além disso, com as contribuições de Lina, “a noção de authenticidade era deslocada: autêntico era o povo”<sup>120</sup>. Percebemos aqui como o típico homem brasileiro, para a arquiteta, não era só nordestino, mas *negro*. Isso fica evidente em diversas falas da arquiteta, como na vez em que disse, durante uma palestra, que: “a banda do Olodum é uma organização negra muito importante da Bahia, do Pelourinho. Eu quis trazer para São Paulo, que é pobre em iniciativas populares, uma coisa negra, brasileira”<sup>121</sup> ou então nos parágrafos de fechamento de seu livro póstumo,

#### *Tempos de grossura: o design no impasse:*

O Ocidente continua tomando em consideração somente as manifestações culturais dos grupos de poder central; e não sai deste impasse.

Mas, apesar dos esforços para demonstrar o contrário, o Brasil é mais “África-Oriente” do que Ocidente. Portugal também não é meramente Europa: é um país Atlântico.<sup>122</sup>

<sup>122</sup> BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Bardi, 1994, p.77, grifo nosso.

Nos capítulos passados, vimos como a figura do brasileiro sempre era pensada em função de Portugal e, quando não, era pensada através da miscigenação que tratava de desafricanizar o Brasil, conforme argumentam Lilia Schwarcz e Heloisa Starling:

Na representação vitoriosa dos anos 1930, o brasileiro nasce, portanto, onde começa a mestiçagem. A mistura deixou de ser desvantagem para tornar-se elogio, e diversas práticas regionais associadas ao popular — na culinária, na dança, na música, na religião — seriam devidamente desafricanizadas, por assim dizer. Transformadas em motivo de orgulho nacional, foram aclamadas, e são até hoje consideradas, marca da originalidade cultural do país.<sup>123</sup>

Lina é a primeira pessoa de destaque na arquitetura brasileira a direcionar a ancestralidade cultural brasileira à África. Sua visão de Brasil não está presente apenas em sua fala, mas em sua arquitetura que tão dificilmente se encaixa nos rótulos simplificadores.



<sup>119</sup> RUBINO, Silvana. “A escrita de uma arquiteta”. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.165.  
<sup>120</sup> Ibidem, p.34.  
<sup>121</sup> Ibidem, p.171.

## ESTUDO DE CASO

### PAVILHÃO DO BRASIL NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE OSAKA

Osaka (Japão)  
1969-1970

Paulo Mendes da Rocha, Jorge Caron, Júlio Katinsky e Ruy Ohtake

Em 1969, o governo brasileiro lançou um concurso para o pavilhão do Brasil na Exposição Universal de 1970, que seria sediado em Osaka. Como sabemos, vence o projeto de Paulo Mendes da Rocha sob a justificativa de que ele:

Muitos concorrentes se deixaram levar pelos aspectos técnicos do pavilhão. Como o Brasil não pretende mesmo concorrer com os países superdesenvolvidos [...], essa ênfase sobre o lado tecnológico foi afastada. O projeto vencedor escolheu uma abordagem nitidamente brasileira.

[...]

Seu maior sentido de profundidade é uma poética inconfundível, muito ligada às tradições brasileiras. O projeto se destacou desde o início do julgamento por essas qualidades, sendo fácil destacar o primeiro prêmio dentro das premissas que foram estabelecidas.<sup>124</sup>

Mais uma vez, são reconhecidos valores tipicamente brasileiros ao edifício. A diferença entre este estudo de caso em comparação aos demais reside, justamente, na ausência de um discurso, por parte do arquiteto, que relate sua arquitetura a motivos culturais ou mesmo relativos à identidade nacional

<sup>124</sup> ATA DO JURI. In: *Acrópole*, São Paulo, ano 30, nº 361, maio 1969, p.13.

Croqui do Pavilhão do Brasil em Osaka, Paulo Mendes da Rocha, 1969.



Pavilhão do Brasil na Expo 70, 1970.

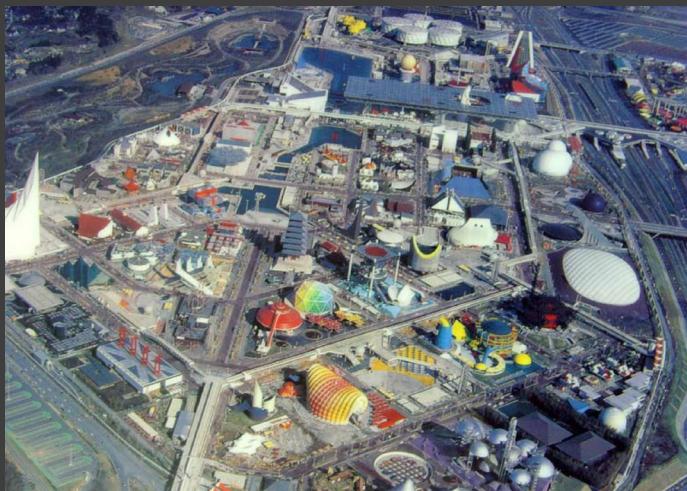
brasileira. Em um de seus textos, alega que:

A arquitetura deve responder nitidamente às situações fundamentais que amparam a vida humana. Essas ideias fazem com que nós, na América, temhamos que nos reconhecer como portadores de uma experiência extraordinária: habitamos uma parte do planeta recentemente inaugurada no plano do conhecimento.<sup>125</sup>

<sup>125</sup> Apesar de nos referirmos a um trecho do texto "América, arquitetura e natureza", o mesmo raciocínio é recorrente em várias outras falas do arquiteto. Coincidentemente (ou não), o único capítulo que encontramos no livro cujo título contém a palavra "Brasil" é um texto em que Paulo Mendes da Rocha escreve sobre Lina Bo Bardi. In: SIMÕES, João; SÁ, Daniela; WISNIK, Guilherme. (Org.) *Futuro desenhado ou textos escolhidos de Paulo Mendes da Rocha*. Lisboa: Monade, 2018, p.87.

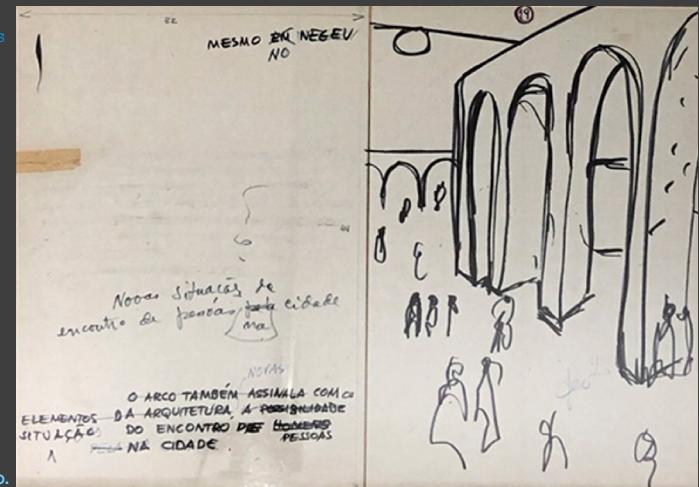
É notável como a palavra "nós" se refere à "América" e não ao "Brasil", sugerindo que a diferenciação do modo de se fazer arquitetura, em relação às outras partes do mundo, se dá pela recente ocupação do território e sua história, e não por fatores nacionais brasileiros, especificamente. Logo, é de se esperar que o discípulo de Vilanova Artigas busque se afastar das referências populares, de cunho tradicionalista ou mesmo da linguagem carioca. Contudo, o Pavilhão parece fazer parte de uma "tendência brasileira", não por fazer referências formais à questões culturais ou de identidade nacional, mas por responder de uma mesma maneira aos problemas colocados. Para explicar isso, é necessário analisar os primeiros colocados do concurso.

O projeto de Mendes da Rocha configura-se como uma extensa grelha que serve de cobertura para o terreno aberto e desimpedido do qual se eleva a topografia, a fim de se chegar aos pontos de apoio da estrutura. Os montes que surgem quando o chão vai de encontro à estrutura (e não o contrário) criam um espaço poético onde acontece o programa do pavilhão, seja dentro de ambientes enterrados ou abertos. A exceção encontra-se no ponto de apoio que, ao invés de repetir a solução das outras, direciona o caminho das forças para dois arcos que se



Vista aérea da Expo 70 com o Pavilhão do Brasil na lateral esquerda.

São Paulo: Editora Unesp: Instituto Takano de projetos Culturais Educacionais e Sociais, 2002, p.13.



Desenho de Flávio Motta para o projeto expográfico do Pavilhão.

cruzam, configurando a “praça do café”, lugar de encontro.

A criação de uma narrativa, tão incomum à obra do arquiteto, encontra seu lugar no emprego dos arcos, os quais remetem à tradição clássica, mais propriamente às loggias italianas. No resto, a obra demonstra grande familiaridade com a produção total.

O projeto arquitetônico é de concreto armado, mas também é o movimento de terra, imbricados, evidenciando a dimensão geográfica da intervenção do arquiteto, ou seja, a concepção de da natureza como resultado da intervenção humana e não como o oposto ao que foi “construído”. Esse caráter infraestrutural de Mendes da Rocha reivindica o papel da arquitetura enquanto prestadora de serviços para o espaço urbano, fato que pode ser motivado pela hostilidade das cidades brasileiras e pela escassez de infraestrutura e de espaços públicos.

É bonito como a horizontalidade e o grande vão estrutural do pavilhão também podem ser interpretados à luz da condição nacional. A descrição de Alexandre Alves Costa para a arquitetura brasileira poderia ter sido feita diretamente para o projeto em questão, pois segundo ele:

A arquitetura brasileira é uma linha horizontal levantada do chão, afirmação simples e delicada de esperança no futuro, força irresistível de dissolução do passado pobre e oprimido, fundação da pátria, abstrata, metafísica.<sup>126</sup>

Em termos gerais, a dimensão essencialista dá uma quali-

<sup>126</sup> COSTA, Alexandre Alves. "João Walter Toscano". In: ARTIGAS, Rosa (Org.) João Walter Toscano.

dade minimalista ao conjunto que tanto se contrasta das demais construções. A linha do chão representa a natureza modificada, o caráter infraestrutural e a atitude convidativa e integrativa entre os pavilhões da feira. O bloco da cobertura representa a proteção contra as intempéries, a demarcação (virtual) do lugar, a horizontalidade e a amplitude dos espaços.

Assim como nos estudos de caso anteriores, a radical redução do número de formas e de materiais se equilibra com a máxima eficiência dos elementos e espaços, elucidando o que o júri quis dizer com a expressão “tradições brasileiras”.

Se retomarmos à “tendência” a qual nos referimos no começo dessa análise, veremos que, surpreendentemente, outros projetos compartilham de princípios muito parecidos com os eleitos por Paulo Mendes da Rocha. O segundo, terceiro e quarto prêmios são arquiteturas de terreno livre que exploram o solo e mudam sua topografia de forma explícita, cobrindo o local com uma expressiva estrutura de grandes vãos. Com exceção do terceiro lugar, ambos projetos se valem de uma grade que dispensa a necessidade de estruturas intermediárias, reduzindo o número de pilares para quatro, no primeiro exemplo, e oito, no segundo exemplo. A proposta de Paulo Mendes da Rocha foi a mais depurada, todavia.

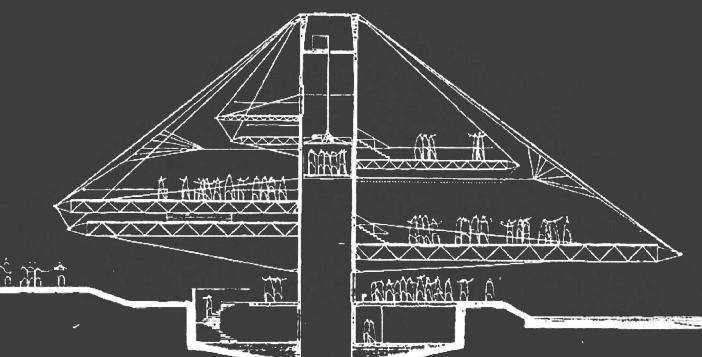
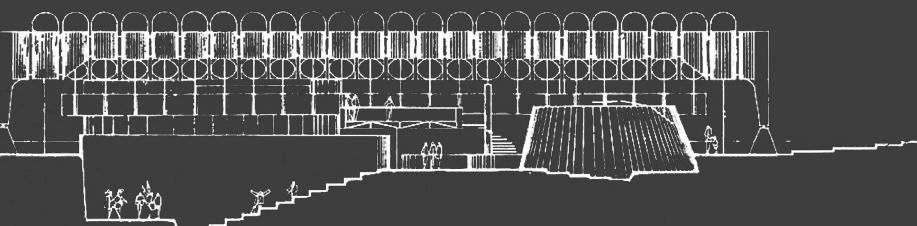
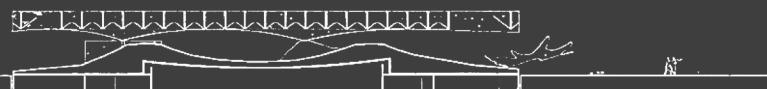
É evidente a influência do projeto da FAU-USP nesse concurso. As correspondências entre a arquitetura de Artigas e o momento social (caracterizado pelo desenvolvimento e a imprescindível necessidade de politização) justificam a dita

abordagem nitidamente ‘brasileira’.

Portanto, vemos como existe uma continuidade no modo de se conceber a arquitetura. No projeto de Mendes da Rocha, a interpretação sobre o Brasil deixa de lado as formalizações de caráter cultural e histórico, bem como as apropriações do saber popular. Interessa, mais que isso, a proposição de espaços formadores de cidadãos. A almejada “essência” buscada por essa arquitetura, porém, não consegue se sustentar totalmente na capacidade de lidar com a imprevisibilidade dos usuários. A risipidez, austeridade e o caráter impositivo, muitas vezes, dificulta a efetivação desse pensamento projetivo em todo o território brasileiro, o que nos permite fazer da fala de Sérgio Buarque de Holanda uma alegoria para nossa crítica: “o despotismo condiz mal com a docura de nosso gênio”<sup>127</sup>.

<sup>127</sup> HOLANDA, Sérgio  
Buarque. *Raízes do Brasil*.  
São Paulo: Companhia das  
Letras, 2014, p.210.

**Cortes dos ganhadores  
do primeiro, segundo  
e quarto lugar do  
concurso para o  
Pavilhão do Brasil em  
Osaka.**



# UM BRASIL HETEROGÊNEO

## Capítulo 4

### 4.1. Grande pátria desimportante

Os embates políticos e culturais dos anos posteriores à década de 1960, no Brasil, deram um rumo para a brasiliade arquitetônica, se é que ainda podemos usar esse termo. A década de 1970 foi caracterizada pela insurgência de movimentos organizados de minorias políticas, como o Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNUCDR), o Centro da Mulher Brasileira (CMB) e o Somos: Grupo de Afirmação Homossexual. Entra fortemente em discussão a conscientização ecológica, decorrente da crise do petróleo e dos estudos da biologia que alertavam para a finitude dos recursos energéticos. No campo da arquitetura, a denúncia sobre as condições de trabalho e a alienação dos construtores era tema do texto mais famoso de Sérgio Ferro, *O canteiro e o desenho*. Mas é na década seguinte que as pautas identitárias e inclusivas ganham destaque, trazendo à tona o debate da revisão do movimento moderno e do regionalismo crítico.

Em um contexto geral, é na década de 1980 que acontece o processo de redemocratização. Com isso, novas formas de atuação sobre a cidade ganham força. Entram em cena as cooperativas, os mutirões de construção e as reurbanizações de favelas. Três palavras podem nos ajudar a entender os anos 80: realidade, pluralidade e lugar. Relembremos o texto de Lina, “Um balanço dezesseis anos depois”, de 1980, no qual ela responde

com certo tom de fatalismo aos avanços da generalização causada pela entrada da indústria e de produtos estrangeiros, o que implicaria negativamente no design e na arquitetura nacionais.

O levantamento cultural do pré-artesanato brasileiro poderia ter sido feito antes do país enveredar pelo caminho do capitalismo dependente, quando uma revolução democrática-burguesa era ainda possível. Neste caso, as opções culturais no campo do Desenho Industrial poderiam ter sido outras, mais aderentes às necessidades reais do país (mesmo se pobres, bem mais pobres que as opções culturais da China e da Finlândia). O Brasil teria chegado num “bívio”.

Escolheu a **finesse**.<sup>128</sup>

Os sonhos do período pré-golpe de 64 pareciam não se concretizar. Segundo Segawa: “criticar Niemeyer e Brasília, negar validade às teses de Vilanova Artigas tornaram-se pontos de vista correntes e dominantes”.<sup>129</sup> No caso do mestre da escola paulista, o projeto revolucionário da casa paulista e a própria tentativa de alavancar a industrialização do Brasil por meio da padronização de peças pré-fabricadas não tiveram sucesso.<sup>130</sup> Joaquim Guedes relata como:

Houve um momento em São Paulo que os arquitetos resolveram fazer a revolução pelo desenho. Um desenho que levasse o país a superar seu subdesenvolvimento e vencer a luta anti-imperialista. Sem dúvida, um momento de fragilidade de quem não entendeu bem as formulações de Le Corbusier. Acho que ele queria apenas apontar a descoberta de sistemas de espaços urbanos e habitacionais para uma nova sociedade. Essa visão otimista de prestação de serviço à sociedade acabou por se confundir com uma fascinação por suas próprias soluções, como se fossem as únicas.<sup>131</sup>

A mesma realidade que não ia de encontro aos anseios do passado era, ao mesmo tempo, o que motivava novas formas de arquitetura, ou seja, novas experimentações e inspirações. Segundo Comas:

A afirmação de pluralidade esteve também por trás da rejeição crescente ao reducionismo estilístico e tecnológico. O bom senso e a observação indicam que a qualidade da obra não é assegurada automa-

<sup>128</sup> BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura*. São Paulo: Instituto Bardi, 1994, p.12-13, grifo da autora.

<sup>129</sup> SEGAWA, Hugo. *Arquitetura no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 2014, p.197.

<sup>130</sup> WISNIK, Guilherme. “Vilanova Artigas y la dialéctica de los esfuerzos”. 2G, Barcelona: Gustavo Gili, nº 54, 2010.

<sup>131</sup> Joaquim Guedes apud BASTOS, Maria A. J. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2007 p.13-14, grifo nosso.

<sup>132</sup> COMAS, Carlos Eduardo. In: *Arquiteturas no Brasil: anos 80*. São Paulo: Projeto, 1988, p.92-94.

<sup>133</sup> SEGAWA, Hugo. “À guisa de explicação”. In: *Arquiteturas no Brasil: anos 80*. Projeto, São Paulo, 1988, p.7.

<sup>134</sup> BASTOS, M. A. J. Op. cit., p.131.

<sup>135</sup> FRAMPTON, Kenneth. “Perspectiva para um regionalismo crítico”. In: NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 506.

ticamente pela adesão a uma corrente estilística ou pelo emprego de um material ou técnica construtiva específica.<sup>132</sup>

Outro fato elucidativo é o trabalho realizado no livro Arquiteturas no Brasil: anos 80'. Em sua introdução, Hugo Segawa se pergunta se existe alguma regionalidade arquitetônica no Brasil que se distinga das vertentes hegemônicas carioca e paulista<sup>133</sup> e conclui que, excluídas as poucas exceções, como a arquitetura amazônica de Severiano Porto, João Castro Filho e Otacílio Ribeiro, não existem regiões detentoras de um conjunto de características próprias e independentes, “existe uma tal diversidade dentro da produção de cada região, que as diversas regiões acabam se aproximando”<sup>134</sup>. Portanto, nem as regiões têm arquiteturas próprias, nem o Brasil tem uma arquitetura única. É curioso como esse achado se reflete na própria produção do historiador, visto que seu livro mais popular terá o uso do plural, “arquiteturas”, e da conjunção “no”, ao invés de “do” ou do adjetivo “brasileiras”, Arquiteturas no Brasil: 1900-1990.

Da confluência dessas ideias, aflora o tema do regionalismo crítico. Segundo Kenneth Frampton, a proposta do regionalismo crítico vai contra os problemas do processo de universalização, ou seja, a generalização dos lugares e a destruição das culturas tradicionais, isto porque ela parte da “capacidade da cultura regional de recriar uma tradição de raízes locais e de, ao mesmo tempo, apropriar-se das influências estrangeiras”<sup>135</sup>. O seu caráter localista não representa, necessariamente, a nação, logo o regionalismo crítico está longe de interesses alheios aos do próprio lugar em que se insere.

Essa equação entre os valores locais e universais põe em xeque a necessidade de uma arquitetura nacional. As tentativas de encontrar pontos comuns entre todas as partes do país, a fim de legitimar a ideia de nação, se enfraquecem no campo da arquitetura, ainda que encontrem resistência dentro dos estudos sociais, culturais e políticos. Por fim, algumas atitudes projetivas perdem força, como a vontade de criar uma linguagem própria, de adicionar elementos culturais, históricos ou naturais do Brasil à arquitetura e de transpor para a arquitetura os planos para a nação. Ainda haveria espaço para a arquitetura que se quer como nacional(ista)?

## ESTUDO DE CASO

### CENTRO DE PROTEÇÃO AMBIENTAL DE BALBINA

Balbina (AM)

1983-1988

Severiano Mário Porto e Mário Emílio Ribeiro

O Centro de Proteção Ambiental, projetado por Severiano Porto e Emílio Ribeiro, foi o um conjunto construído durante a década de 1980 para avaliar os impactos ambientais da hidrelétrica de Balbina, no Amazonas. Ele abriga programas que vão desde o habitacional até o laboratorial e educacional.

O projeto de Severiano Porto<sup>136</sup> consiste em dois segmentos pavilhonianos: um para os alojamentos e outro para os usos científicos, ambos unidos por uma cobertura sinuosa que envolve o vazio central, resultando em uma espécie de "U". Nas unidades laboratoriais predomina a ortogonalidade das paredes construídas em alvenaria, contrastando com as variações de raios e ângulos da cobertura, logo, utiliza-se uma estrutura para o telhado e outra para os ambientes. A redundância, que tem lá seu porquê, também ocorre na cobertura: há uma geral para todo o Centro e outras independentes, para cada bloco do conjunto.

<sup>136</sup> Associado a Severiano Porto, Emílio Ribeiro é o responsável pelo detalhamento de todos os projetos de Severiano, tarefa que o faz no Rio de Janeiro devido às questões laborais, segundo descreve Ruth Zein Ver. ZEIN, Ruth V. "Um arquiteto brasileiro: Severiano Mário Porto". *Projeto*, nº83, jan. 1986, p.46.



<sup>137</sup> Termo utilizado por Ruth Zein. In: ZEIN, Ruth. "Um arquiteto brasileiro: Severiano Mário Porto". *Projeto*, nº83, jan. 1986, p.46.

<sup>138</sup> Severiano Mário Porto apud ZEIN, Ruth V. "Um arquiteto brasileiro: Severiano Mário Porto". *Projeto*, nº83, jan. 1986, p.46.

Perspectiva do Centro de Proteção Ambiental de Balbina, Severiano Porto.

O material predominante do conjunto, a madeira, foi utilizado na construção da estrutura, do telhado e da caixilharia da obra, explorando ao máximo suas potencialidades.

Ao analisar a arquitetura, vemos como o contraste entre formas ortogonais e formas irregulares cria um bonito efeito visual. Na falta de fileiras ordenadas e retílineas, o paliteiro formado pelas colunas dos caminhos lembram uma floresta, complexidade esta que se mantém nas tesouras que sustentam o telhado, as quais seguem o sistema tradicional e não treliçado que respeita o desenho ameboide e a diferença de alturas das cumeeiras. A dupla cobertura cria um colchão de ar entre ambas partes, solução que, junto aos grandes beirais e aos lanternins das cumeeiras, auxilia o controle térmico e protege os ambientes das chuvas frequentes.

Apesar de Severiano Porto se tornar conhecido pelo uso da madeira, sabemos que o arquiteto não se restringe a ela. A arquitetura "amazonônica"<sup>137</sup> de Porto surge em decorrência dos condicionantes do projeto: o transporte de materiais era demorado, o que fez com que ele tirasse o máximo de proveito dos materiais disponíveis. A estética do projeto decorre desse processo que valoriza e encontra beleza na madeira sem acabamentos sofisticados, apenas lavrada.

Mas a dignidade que atribui ao material estava longe de ser algo aceito pelo senso comum, segundo o arquiteto, "na época, achavam que madeira era obra pobre, e o governo queria uma imagem de permanência"<sup>138</sup>. Aqui entramos no embate sobre que imagem e valores se queriam para o país, o preconceito com o material associado aos povos semi-nômades impedia a exploração e a produção de conhecimento sobre o material. Hugo Segawa ilustra o fato:

Foi uma empreiteira de hidrelétrica que construiu o





Centro de Proteção Ambiental de Balbina

Centro de Proteção Ambiental. A princípio, relutaram (por estranhamento, decerto) diante da pormenorização cuidadosa proposta pelo escritório de Severiano nas partes da madeira. Não fosse a presença do mestre Elias [...] a orientar os trabalhos, certamente não haveria a descontração que tomou conta do andamento da obra em seguida. Descontração no sentido de familiarização com um sistema construtivo certamente inédito para construtores de barragens.<sup>139</sup>

Contudo, não é só o uso de um material local que inserem Severiano Porto na história da arquitetura brasileira. É também sobre seu modus operandi, que se resume na fala de Ruth Verde Zein:

Sua postura relembra uma das mais interessantes características da arquitetura moderna brasileira: a adaptação de postulados genéricos, advindos dos mestres europeus, ao clima, materiais e até ao jeito nossos.

[...]

Com limitações e com otimismo, sem ufanismos mas com consciência, Severiano Porto nos indica o que pode ser um arquiteto brasileiro. Sendo.<sup>140</sup>

Quando Zein diz que Severiano “indica o que pode ser um arquiteto brasileiro”, ela está afirmando que a brasiliidade arquitônica é diversa e não precisa se limitar às tradições eruditadas. Mais uma vez, a metáfora da antropofagia é utilizada para interpretar um arquiteto brasileiro que se apropria e adapta sistemas e modelos de outrem. Com essa assimilação, quer-se evitar as titulações que já começavam a aparecer sobre o arquiteto, como “pós-moderno”.

A dita “adaptação” pode ser lida à luz do conceito de regionalismo crítico em seu sentido mais forte, pois não responde necessariamente aos anseios nacionais, o que implicaria em ver o Brasil como algo uniforme, mas às condicionantes intrínsecas do

<sup>139</sup> SEGAWA, Hugo. “Liberdade nas curvas e um ponto de inflexão”. *Projeto*, nº 125, 1989, p.76.

<sup>140</sup> ZEIN, Ruth V. “Um arquiteto brasileiro: Severiano Mário Porto”. *Projeto*, nº 83, jan. 1983, p. 46, grifo da autora.

<sup>141</sup> Severiano Mário Porto apud Ibidem, p.45, grifo nosso.

lugar. Segundo o próprio arquiteto: “a condição regional deveria ser estudada nas universidades, tomando técnicas tradicionais, aplicando tecnologias atuais e mesclando tudo”<sup>141</sup>.

Ao abordar o problema das generalizações causadas pelo contexto da globalização, o arquiteto pondera:

Sentimos a necessidade de botar o pé no chão, de iniciar uma caminhada profícua e verdadeira, onde a essência da arquitetura seja o objetivo. A arquitetura dissecada em todos os seus elementos, procurando saber a razão dos mesmos, alimentando-se de seu tempo, região, sítio, homem, junto à imensa herança cultural e tecnológica de cada região<sup>142</sup>.

Em suma, o Centro de Proteção de Balbina ilustra claramente as concepções do arquiteto, no que tange a ênfase no regional, uma vez que ele é projetado de acordo com a cultura e os recursos da região amazônica, e não em função da “nação”, tão multifacetada e abstrata. Mas nem por isso o projeto deixa de ter uma relevância a nível nacional. Em um caminho reverso e seguindo a “tradição antropofágica”, Severiano Porto deu à madeira um protagonismo que revelou seus potenciais estético, plástico e econômico, os quais se sobrepõem ao interesse local e passam, de modo muito feliz, a ser um caso exemplar para todo o país.

Corte de um trecho do Centro de Proteção Ambiental de Balbina.



## REFLEXÕES FINAIS

Para além de princípios da própria disciplina ou de intuições pessoais, o panorama sobre as visões de Brasil em arquitetura no século XX mostra como as grandes obras eleitas pela historiografia pensam a nação. Nação esta que é, inclusive, negada em certos momentos para favorecer outras escalas ou conceitos sociais, mas que sempre se mantém presente, em maior ou em menor grau. Por esse motivo, os estudos de caso elucidaram as operações de transporte de ideias e concepções relativas à questão nacional para a arquitetura, seja através de formas e de espaços, seja de materiais e programas.

Ao comparar os estudos de caso, tiramos conclusões muito básicas, mas nem por isso menos relevantes ao trabalho. Em primeiro lugar, é impressionante como obras tão diferentes, distanciadas por centenas de quilômetros e dezenas de anos, conseguem dividir espaço dentro de um mesmo termo: arquitetura brasileira. Em segundo lugar, fica latente como nenhum caso consegue contemplar todas as relações possíveis entre arquitetura e nação brasileira, sempre resultando em um produto que é criticado e revisado posteriormente. Isso evidencia o que havíamos afirmado no início do trabalho, e que reelaboramos aqui: a brasiliidade nunca consegue ser exaurida ou plenamente representada, ela é constantemente construída e modificada a partir de valores sociais e de graus de desenvolvimento. Em terceiro lugar, constatamos que as visões de Brasil em arquitetura não se ligam sempre a uma atitude consciente de se fazer

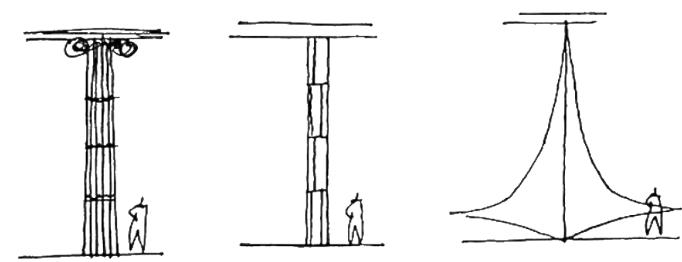
algo “nacional”, pois a própria relevância da obra para o país já transforma aquele tipo de arquitetura em uma qualidade nacional, uma vez que o que tem significado para uma população é o que responde às suas demandas práticas, estéticas e espirituais. Por fim, essa liberdade de analisar o Brasil (ou parte dele) e aplicar, criticamente, tais interpretações no projeto, por meio de formas, espaços, elementos, cores, processos de construção e materiais, mostra como a arquitetura é também uma forma de construção de conhecimento.

No meio das diversas visões de Brasil, parece haver certas recorrências que expõem tanto os valores e as qualidades quanto os problemas da arquitetura brasileira. Tais persistências nos ajudam a fazer uma crítica à brasiliidade arquitetônica, uma vez que elas dizem mais sobre a abordagem dos arquitetos em relação ao Brasil do que sobre a nação em si. O que nos interessa saber é como a constância de certas abordagens e interpretações do país dificultam ou abrem perspectivas para se explorar soluções arquitetônicas.

A começar pela recorrência da do tema Europa. O “velho mundo” se mostra enquanto uma verdadeira questão para a arquitetura brasileira. Não cabe a este trabalho discutir o quanto há ou não de europeu na arquitetura erudita brasileira, mas evidenciar a constante busca de validação da nossa arquitetura por parte das nações ditas “civilizadas”. Não foi constatado um clima de submissão ou de veneração à arquitetura europeia, mas uma tentativa permanente de “auto inserção” dentro da árvore genealógica da arquitetura ocidental. Lucio Costa, sobretudo, participa das operações de assimilação entre o que se produz na arquitetura da ex-colônia e o que produz, sobretudo, Le Corbusier, sempre almejando a independência da arquitetura nacional em relação aos países desenvolvidos. Portanto, a busca pela autonomia e pela identidade nacional parecia ser feita mais em função da Europa do que do próprio Brasil. Essa relação ambígua que coloca a Europa como ponto de partida, mas que, ao mesmo tempo, pretende superá-la, fica muito evidente no croquis de Oscar Niemeyer mostrando a evolução das colunas no Ocidente.

A Europa se desdobra em uma série de conceitos da questão nacional, configurando-se enquanto uma espécie de referência permanente. Quando Mário Pedrosa diz que “somos um país ‘condenado’ ao moderno”<sup>143</sup>, quer dizer que somos um

<sup>143</sup> PEDROSA, Mário. “Introdução à arquitetura brasileira” [1959]. In: WISNIK, Guilherme (Org.). *Arquitetura: ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.74.



Croqui mostrando sequência evolutiva das colunas, Oscar Niemeyer.

<sup>144</sup> Ibidem, p.75.

<sup>145</sup> ROCHA, Paulo Mendes da. “América, arquitetura e natureza”. In: SÍMÓES, João; SÁ, Daniela; WISNIK, Guilherme. (Org.) *Futuro desenhado ou textos escolhidos de Paulo Mendes da Rocha*. Lisboa: Monade, 2018, p.87.

<sup>146</sup> LU, Duanfang. “Introduction: architecture, modernity and identity in the Third World”. In: LU, Duanfang. *Third World Modernism: architecture, development and identity*. 2011, p.11.

<sup>147</sup> Ver página 91. Lina Bo Bardi. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Bardi, 1994, p.77.

“povo inteiramente novo”<sup>144</sup>, que não temos uma carga histórica como outros países da América Latina e do resto do mundo. Paulo Mendes da Rocha pensa a mesma coisa quando afirma que “habitamos uma parte do planeta recentemente inaugurada no plano do conhecimento”<sup>145</sup>. Contudo, o Brasil só é novo porque a Europa é velha, ou seja, uma coisa só existe em função da outra. O desejo de se ver como novo e moderno não é uma exclusividade brasileira, como afirma Duanfang Lu: “no contexto do desenvolvimentismo do terceiro mundo, a modernidade se torna a nova identidade da nação”<sup>146</sup>, ou seja, é preferível partir do zero do que encarar o passado colonial ou as ascendências preteridas. Essa visão do Brasil enquanto um país sem passado considerável invisibiliza as manifestações anteriores à chegada dos portugueses e a cultura e comportamento dos africanos escravizados, sendo essa ideia mais uma compensação para as circunstâncias brasileiras, boas ou más, do que uma verdade.

A atitude de Lina Bo Bardi ao afirmar que somos mais África-Oriente do que Ocidente, e que Portugal sequer é Europa<sup>147</sup> é transgressora porque não abdica das heranças europeias, mas, ao mesmo tempo, provoca e abre espaço de discussão para outras ascendências.

Assumir que a história do Brasil não tem um início único e que, portanto, a arquitetura brasileira não é um novo ramo da árvore europeia, faz com que as visões sobre o Brasil sejam menos limitadoras e compromissadas com algo desfavorável à produção de conhecimento na arquitetura, pois elimina o encalço do “novo” e permite estabelecer laços ou distanciamentos com as diversas tradições construtivas. Portanto, não se trata de buscar origens alternativas, mas de reconhecer todas as contribuições.

Outra constante na arquitetura brasileira é o tratamento da

natureza. Se durante muito tempo a natureza tropical foi motivo de assombro e deslumbramento, por seu caráter sublime, durante o século XX ela ganhou espaço nos jardins modernos. Entre outros fatores, nos parece que as concepções europeias, mais uma vez, tiveram um forte impacto sobre a integração entre arquitetura e vegetação.

Coube a Warchavchik e Mina Klabin darem os primeiros passos na adoção da arquitetura tropical. Mas a iniciativa não se espalhou, em um primeiro momento. Como vimos, os projetos para o concurso do Ministério da Educação e Saúde Pública, de 1935, não deram grande destaque para o verde. Foi preciso, mais uma vez, um estrangeiro trazer a natureza para compor os espaços junto às construções. Se as indicações de Le Corbusier para o uso do azulejos, murais e pedras locais não cruzaram todo o século XX, seu encantamento pelas plantas tropicais parece ter surtido mais efeito, pois os jardins com espécies autóctones se popularizaram, e hoje são considerados, orgulhosamente, muito “brasileiros”.

Critica-se a reiteração de um estereótipo brasileiro de “país tropical” e acusa-se os estrangeiros de serem apenas admiradores do exótico quando, na verdade, a própria negação da natureza local era baseada em razões importadas. Logo, na positiva e na negativa se sobressaem visões externas sobre a natureza tropical.

Mas o uso da natureza extrapola o espaço dos jardins. O uso da madeira, por exemplo, não encontrou tantos expoentes até as últimas décadas do século XX. Os primeiros valores da arquitetura moderna versavam sobre as questões de economia e de produção em série, entre outras coisas, logo, a madeira, enquanto um material abundante, poderia ter seu destaque nas experimentações construtivas do começo do século passado. A disseminação do concreto armado em detrimento de outros materiais pode ser explicada através da ação do capitalismo, mas existe outro fator que interessa a este trabalho, que é a desqualificação dos povos nativos. Tanto a vegetação local quanto a construção em madeira estavam diretamente ligadas às comunidades locais e, por isso, sofriam (e ainda sofrem) de preconceitos que a arquitetura brasileira tanto reiterou, em diversos momentos. Isso explica porque a natureza vai mudando sua cara na arquitetura brasileira, passando de símbolo de atraso e rusticidade para elementos de protagonismo nos trabalhos de

uma série de representantes da arquitetura brasileira.

Além da “Europa”, do “Brasil novo” e da “natureza”, há outra constante de grande peso nas visões de Brasil em arquitetura, que é a figura do homem brasileiro. A arquitetura brasileira, em diversos momentos, se vale das características “intrínsecas” de seu povo. Essa atitude é um tanto quanto problemática, se pensarmos que atribuir traços definitivos implica em qualidades de caráter imutável no espaço e no tempo, como argumenta Ortiz<sup>148</sup>. Mas nos deteremos nas implicações de tais visões sobre a pessoa brasileira.

O homem “originalmente” brasileiro varia entre diversos personagens, dependendo do contexto histórico, passando por personagens como o índio, o português aclimatado, o mestiço, o negro, o nordestino etc. O problema destas eleições é, justamente, seu caráter totalizante e homogeneizador. Além do mais, trabalhar com a ideia de um homem “autêntico” implica em negar ou diminuir outras formas culturais e as mudanças culturais.

Alguns dos conceitos mais recorrentes nesse campo são os de mestiçagem e de antropofagia. É curioso como esses termos induzem à ideia de união, mas raramente dão destaque para os componentes não europeus dessa suposta mistura. Conforme exemplificamos ao longo do texto, quando não ocorrem apagamentos das culturas indígena e africana, ocorrem objetificações. E isso vai além das questões étnicas raciais. É, no mínimo, curioso pensar como a figura da mulher é utilizada dentro da retórica das curvas de Niemeyer, ao passo que o Plenário do Senado não contava com banheiro feminino até 2015<sup>149</sup>.

A leitura da arquitetura brasileira através de comportamentos e características psicológicas se faz através de palavras como: sensualidade, generosidade, dengo e graça. Esta última, sempre muito utilizada para qualificar a beleza compositiva da arquitetura carioca, sobretudo. Mas se a palavra “graça” é vista como uma qualidade da arquitetura brasileira, ela também se manifesta na crítica ao formalismo excessivo, no vício de certos elementos empregados de forma gratuita, “de graça”. O mesmo ocorre com o uso de grandes vãos, que ora são comparados à liberdade, à vontade de alçar voo e de gerar espaços generosos, mas que, em certos momentos, são tentativas feitas “em vão”<sup>150</sup>.

<sup>148</sup> Ver: ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.137.

<sup>149</sup> “Plenário do Senado terá banheiro feminino 55 anos após inauguração”. G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/01/plenario-do-senado-tera-banheiro-feminino-55-anos-apos-inauguracao.html>>. Acesso em 11 de outubro de 2021.

<sup>150</sup> Ver: SEGAWA, Hugo. “Pavilhão do Brasil em Sevilha: deu em vão”. Projeto, São Paulo, nº138, 1991, pp.34-39.

Por outro lado, há recorrências louváveis e dignas de exercício constante e de persistência, a nosso ver, como as respostas



Maquete do projeto vencedor do concurso para o Pavilhão do Brasil em Sevilha, Angelo Bucci, Álvaro Puntoni, José Oswaldo Vilela, 1992.

inteligentes aos mais diversos problemas que a arquitetura é convidada a equacionar. A arquitetura brasileira, na impossibilidade de se destacar pela grandiosidade, em momentos muito felizes, vence pela sagacidade de suas soluções, ou seja, pela capacidade de resolver o maior número de problemas com o mínimo de recursos. Isso está presente nos eficientes dispositivos de proteção solar; no artifício do balão vermelho no Pavilhão do Brasil em Bruxelas (1958), de Sérgio Bernardes; na disposição de apenas quatro barras de aço para formar uma capela, na proposta de Carla Juaçaba para o Pavilhão do Vaticano na Bienal de Veneza (2018); entre tantos outros exemplos. O que parece haver é uma força que parte da própria condição brasileira, de sua “fragilidade”, a qual tenta compensar os músculos atrofiados de nosso desenvolvimento com engenhosidades inesperadas, algo como a vitória de Davi sobre Golias. Portanto, não há qualquer humildade na arquitetura moderna brasileira, no sentido negativo da palavra, mas, sim, uma vontade de ser grande, livre, de se desprender da arquitetura portuguesa, dita chã. Vem daí o idealismo utópico que tanto diferencia a arquitetura brasileira da arquitetura portuguesa, tão realista e presa aos seus atavismos.

No final deste balanço, vê-se como o problema é muito mais a forma de abordagem do tema do que a questão da identidade nacional em si. Concordamos com a opinião de Ortiz de que as identidades são questões simbólicas e necessárias<sup>151</sup>, mas fazer leituras críticas que explorem suas contradições é fundamental para não viciar a ação projetual. A constatação de tais contradições é relevante para o pensamento contemporâneo, pois nos informa sobre as diversas possibilidades ainda não exploradas pela arquitetura brasileira, e que podem ser empregadas para atender as demandas atuais, sempre tendo em vista os valores subjacentes das decisões projetuais e as implicações futuras.

e SERAPIÃO, Fernando; WISNIK, Guilherme. “In-finito Vão”. In: SERAPIÃO, Fernando; WISNIK, Guilherme (Ed.). *In-finito Vão*. Porto: Casa da Arquitectura: Lars Müller Publishers, 2019, p.29.

<sup>151</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.8.

Para finalizar, podemos destacar outro traço da arquitetura brasileira. A nosso ver, as grandes obras da arquitetura brasileira (moderna e contemporânea) não se explicam como representações da sociedade e da cultura nacional. Se tomarmos a máxima de que “cultura é regra e arte é exceção”, vemos como ela tenta estar sempre um passo adiante da realidade, revelando um constante sentimento de insatisfação. Independente das concepções, a arquitetura brasileira parece sempre querer enxergar um futuro melhor, como se ela fosse um modelo dessas possibilidades, uma antecipação do que ainda não chegou, algo como uma “visão”, uma bonita visão de Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. vol. 1, São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. "De São Paulo". *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 8, nº6, fev. 1921
- \_\_\_\_\_. "O Aleijadinho" [1928]. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1975.
- ARTIGAS, Vilanova. "Uma falsa crise". *Acrópole*, nº319, São Paulo, ano 27, jul. 1965, pp.21-22.
- ATA do júri. In: *Acrópole*, São Paulo, ano 30, nº361, maio 1969, p.13.
- BANDEIRA, João (Org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BARBOSA, Januário da Cunha. "Discurso". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. nº1, tomo 1, 1839, p.9-17.
- BARDI, Lina Bo. "Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?". *Mirante das Artes*, São Paulo, nº1, jan. fev. 1967, pp.10-11.
- \_\_\_\_\_. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Bardi, 1994.
- \_\_\_\_\_. "O belo e o direito ao Feio". In: FERRAZ, Marcelo (Org.) *Lina Bo Bardi*. [1993] São Paulo: Instituto Bardi: Casa de Vidro: Romano Guerra, 2018, p.241
- BASTOS, Maria A. J. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BILL, Max. "Max Bill critica a nossa arquitetura moderna". [Entrevista cedida a] Flávio de Aquino. *Manchete*, Rio de Janeiro, nº 60, 13 de junho de 1953, pp.38-39.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète*. v.3. Berlim: Birkhäuser Publishers, 2006.
- BUZZAR, Miguel. *Arquitetura moderna brasileira como representação: o caso da FAUUSP*. Disponível em: <<https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Miguel-Buzzar.pdf>>. Acesso em 11 de setembro de 2021.
- CHUVA, Márcia. "Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado". *TOPOI*, v. 4, nº7, jul.-dez. 2003, pp. 313-333..
- COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COMAS, Carlos Eduardo. In: *Arquiteturas no Brasil: anos 80*. São Paulo: Projeto, 1988, p.92-94.
- CORONA, Eduardo. *Princípios fundamentais de composição na Arquitetura Brasileira*. 1957. Tese (catedra) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1957.
- \_\_\_\_\_. "Da necessidade de uma consciência nacionalista". In: XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp.280-282.
- CORTOPASSI, Marina. *Arquitetura Agudá: formas e ressonâncias*. 2021. Monografia (Iniciação científica) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2021.
- COSTA, Alexandre Alves. "João Walter Toscano". In: ARTIGAS, Rosa (Org.). *João Walter Toscano*. São Paulo: Editora Unesp: Instituto Takano de projetos Culturais Educacionais e Sociais, 2002, pp.13-17.
- COSTA, Lucio. "O Aleijadinho e a arquitetura tradicional" [1929]. In: XAVIER, Alberto. (Org.). *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Uniritter, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Documentação necessária". [1937] *Revista do SPAN*, nº1, pp.31-39.
- \_\_\_\_\_. "Oportunidade perdida". Título: Lucio Costa defende a nossa arquitetura moderna. *Manchete*, Rio de Janeiro, nº63, 4 julho de 1953, p.49.
- \_\_\_\_\_. "O Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York - Arquitetos: Lucio Costa/ Oscar Niemeyer". *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, v.4, mai./ jun. 1939, p.471.
- \_\_\_\_\_. *Registro de uma vivência*. [1995] São Paulo: Editora 34: SESC, 2018.
- FABRIS, Annateresa. "Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização". *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, nº1, 1993, pp.131-143.
- FERRAZ, Marcelo (Org.). *Solar do Unhão*. São Paulo: SESC: IPHAN, 2015.
- \_\_\_\_\_. (Org.) *Lina Bo Bardi*. [1993] São Paulo: Instituto Bardi: Casa de Vidro: Romano Guerra, 2018.
- FERRO, Sérgio. "Reflexões sobre o brutalismo caboclo". [Entrevista cedida a] Marlene Milan Acayaba. *Projeto*, São Paulo, n.86, abril, 1986.
- FRAMPTON, Kenneth. "Perspectiva para um regionalismo crítico". In: NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp.504-520.

- FIAMMENSKI, João B. *Max Bill, a crítica e o ensino de arquitetura no Brasil, 1948-1962*. 2020. 104f. Monografia (Trabalho Final de Graduação) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2020.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. [1993] São paulo: Global, 2006.
- GURAN, Milton; CONDURÓ, Roberto. *Arquitetura agudá no Benin e no Togo*. Ministério das Relações Exteriores.
- HABITAT. "O arquiteto, a arquitetura, a sociedade". In: *Habitat*, São Paulo, n°14, jan./fev. 1954, p. A
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. [1936] São Paulo: Companhia das letras, 2014.
- LEMOS, Carlos. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- LU, Duanfang. "Introduction: architecture, modernity and identity in the Third World". In: LU, Duanfang. *Third World Modernism: architecture, development and identity*. 2011, p.11.
- MARTINS, Carlos A. F. "Identidade nacional e estado no projeto modernista modernidade, estado e tradição". In: GUERRA, Abílio (Org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*: v.1. São Paulo : Romano Guerra, 2010, pp.279-297.
- MARTINS, José. "Os intérpretes do Brasil: pensamento sociopolítico lastreado no fluxo de ideias, narrativas e realidades na busca de uma identidade nacional brasileira". *Revista tempo do mundo*, v.3, n°1, jan. 2017, pp.307-336.
- MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2007.
- MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. [1956] Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999
- MORENO, Jean. "Revisitando o conceito de Identidade Nacional". In: RODRIGUES, Cristina C. et al (Org.). *Identidades brasileiras: composições e recomposições* [online]. São Paulo: Editora UNESP: São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 7-29.
- NIEMEYER, Oscar. "A forma na Arquitetura". In: XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini: ABEA: Fundação Vilanova Artigas, 1987, pp.228-236.
- NIEMEYER, Oscar. *Poema da curva*. Disponível em: <<http://www.niemeyer.org.br/outros/poema-da-curva>>. Acesso em 11 de outubro de 2021.
- NOBRE, Ana Luiza. "Casas de Brasileiros: fluxos arquitetônicos, migratórios e simbólicos entre Brasil e Portugal". In: MACHADO, Sol (Org.). *Muros de ar: Pavilhão do Brasil 2018*. 2018, pp. 58-67.
- O careta, jun. 1936.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- PAZ, Francisco. *A realização da utopia nacional oitocentista*. 1995. 565 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1995.
- PEDROSA, Mário. "Introdução à arquitetura brasileira" [1959]. In: WISNIK, Guilherme (Org.). *Arquitetura: ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.74.
- PORTO, Severiano M. "Criatividade, correção e beleza em quaisquer arquiteturas". *Projeto*, n°83, jan. 1986, pp.47-48.
- "Plenário do Senado terá banheiro feminino 55 anos após inauguração". *G1*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/politica/noticia/2016/01/plenario-do-senado-tera-banheiro-feminino-55-anos-apos-inauguracao.html>>. Acesso em 11 de outubro de 2021.
- Projeto, n°149, jan./ fev. 1992
- QUEIROZ, Rodrigo. *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: Encontros*. 2007. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 457 p., 2007.
- REPRESENTAÇÃO do Brasil para a Feira Mundial de Nova York de 1939. *Pavilhão do Brasil*: feira mundial de Nova York de 1939. Nova York: H. K. Publishing, 1939.
- ROITER, Márcio. "A influência marajoara no Art Déco brasileiro". *Revista UFG*, ano XII, n° 8, jul. 2010.
- RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. (Org.) *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SAIA, Luís. "A fase heróica da arquitetura contemporânea brasileira já foi esgotada há alguns anos". [1964] In: XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini: ABEA: Fundação Vilanova Artigas, 1987, pp.199-202.
- SANTOS, Cecília et al. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987.
- SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SEGAWA, Hugo. "À guisa de explicação". In: *Arquiteturas no Brasil: anos 80*. Projeto, São Paulo, 1988, p.7.
- \_\_\_\_\_. "Liberdade nas curvas e um ponto de inflexão". *Projeto*, n°125, 1989, p.76.
- \_\_\_\_\_. "Pavilhão do Brasil em Sevilha: deu em vão". *Projeto*, São Paulo, n°138, 1991, pp.34-39.
- \_\_\_\_\_. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. [1998] São Paulo: Edusp, 2014.
- SEGRE, Roberto. *Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira*. São Paulo: Romano Guerra, 2013.
- SERAPIÃO, Fernando; WISNIK, Guilherme. "Infinito Vão". In: SERAPIÃO, Fernando; WISNIK, Guilherme (Ed.). *Infinito Vão*. Porto: Casa da Arquitectura: Lars Müller Publishers, 2019, p.29.
- SEVERO, Ricardo. "A arte tradicional no Brasil". [1914] In: Sociedade de Cultura Artística. *Separata das conferências de 1914-1915*. São Paulo: Tipografia Levi, 1916, pp.37-82.
- SIMÕES, João; SÁ, Daniela; WISNIK, Guilherme. (Org.) *Futuro desenhado ou textos escos-*

- lhidos de Paulo Mendes da Rocha*. Lisboa: Monade, 2018.
- SITWELL, Sachaverell. The Brazilian style. *The Architectural Review*. mar. 1944.
- TAVARES, Domingos. *Casas de brasileiro: erudito e popular na arquitectura dos torna-viagem*. Porto: Dafne, 2015.
- The Museum of Modern Art. *Brazilian government leads Western Hemisphere in encouraging modern architecture, exhibition of Brazilian architecture opens at Museum of Modern Art*. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2304?>>. Acesso em 11 de outubro de 2021.
- VON MARTIUS. "Como se deve escrever a historia do Brazil". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n°24, 1845, p.381-403.
- WARCHAVCHIK, Gregori. "Arquitetura brasileira". *Terra Roxa e Outras Terras*, São Paulo, n° 7, 17 set. 1926, pp. 2-3.
- WEIMER, Günter. *Arquitetura popular brasileira*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- WISNIK, Guilherme. "Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade". *Novos Estudos*, n°79, nov.2007, pp.169-193.
- \_\_\_\_\_. "Vilanova Artigas y la dialéctica de los esfuerzos". 2G, Barcelona: Gustavo Gili, n° 54, 2010, p.11-24.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Arquitetura: ensaios críticos*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini: ABEA: Fundação Vilanova Artigas, 1987.
- ZEIN, Ruth V. "Um arquiteto brasileiro: Severiano Mário Porto". *Projeto*, n°83, jan. 1986, pp.45-46.

## CRÉDITOS DAS IMAGENS

**pp.2-3** Prope Jundicuara Praedium in Districtu Ubatuba, Prov. Rio de Janeiro, c. 1851, Carl Friedrich Philipp von Martius, *Brasiliana Iconográfica*; **pp.4-5** Croqui de Le Corbusier, Le Corbusier, Fundação Le Corbusier; **pp.6-7** As riquezas desta terra, Rosana Paulino, 2017; **p.22** Revista Manchete, Biblioteca Nacional Digital; **p.22** Revista Manchete, Biblioteca Nacional Digital; **p.30** Reprodução, G1; **p.31** Gabriela Biló/Estadão Conteúdo, CNN Brasil; **p.35** Reprodução; Reprodução; **p.37** *Brasiliiana Iconográfica*; **p. 38** Gabriela Oliveira, National Geographic Brasil; **p.39** Álvaro Domingues, livro: Casas de Brasileiro: erudito e popular na arquitectura dos torna-viagem (Domingos Tavares); **p.46** Separata das Conferências de 1914-1915; **p.47** Tese: Eduardo Kneese de Mello: do eclético ao moderno (Aline Regino); Revista de Engenharia Mackenzie, n° 69, jul.1938; **p.49** Jornal A Noite, Biblioteca Nacional Digital; **p.53** Reprodução; **p.55** Livro: Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (Roberto Segre); **p.56** Livro: Arquitetura Moderna no Brasil (Henrique Mindlin); **p.57** Livro: Arquiteturas no Brasil, 1900-1990 (Hugo Segawa); Livro: Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira (Roberto Segre); **p.58** Livro: Le Corbusier et Pierre Jeanneret: *Oeuvre complète*. v.3 (Max Bill, ed.); **pp.59-60** Nelson Kon; **p.62** Reprodução; Reprodução; **p.64** Livro: Pavilhão do Brasil: feira mundial de Nova York de 1939; **pp.65-67** Livro: Pavilhão do Brasil: feira mundial de Nova York de 1939; **p.68-69** Site web: MoMA; **p.70** Reprodução; **p.71** Autor desconhecido; **p.72** Oscar Niemeyer; **pp.82-83** Blog da Raquel Rolnik; **pp.84-85** Acervo Instituto Lina Bo Bardi; **p.87** Armin Guthmann, livro: *Tempos de Grossura: o design no impasse* (Lina Bo Bardi); **pp.89-91** Acervo Instituto Lina Bo Bardi; **p.92** Revista Acrópole, n°361, maio 1969; **p.93** Acervo de Paulo Mendes da Rocha; **p.94** Cartão postal, Acervo de Domingos Theodoro Azevedo; **p.95** Acervo de Paulo Mendes da Rocha; **p.96** Revista Acrópole; **pp.102-104** Revista Projeto, n°125, 1989; **p.105** Acervo Severiano Porto / NPD UFRJ; **p.109** Fundação Oscar Niemeyer; **p.112** Website do escritório SPBR.

FONTES: Helvética e Rockwell  
PAPEL: 90g/m<sup>3</sup>

O objetivo deste trabalho é entender as visões de Brasil em arquitetura, isto é, buscar as imagens e leituras da nação que são transpostas para o projeto arquitetônico através de elementos, formas, materiais, espaços e cores. Ao longo do século XX, a arquitetura moderna brasileira se aproximou de questões como a identidade e o desenvolvimento nacional, portanto, para reunir os diversos elementos de "brasiliade" em arquitetura e revelar seus desejos, contradições e mudanças de abordagens, foram realizados estudos de caso nos quais analisamos, comparativamente, a relação entre decisões projetuais e concepções acerca da cultura e da sociedade brasileira presentes nos discursos de tais arquitetos. A seleção de cinco obras de

grande relevância para a historiografia (Ministério da Educação e Saúde Pública; Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de 1939; Solar do Unhão; Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de 1970; e Centro de Proteção Ambiental de Balbina) constatou a presença de certas recorrências na forma de se pensar o Brasil, como os laços com a Europa, o conceito de "país novo", a natureza tropical e a figura do homem autenticamente brasileiro. Fundamentando-se em contextualizações histórico-sociais, a pesquisa mostrou que a pluralidade de visões do Brasil não apontam apenas para a heterogeneidade do território, mas também para a liberdade de se propor outras realidades por meio da arquitetura.

## A arquitetura brasileira.

abordagem nitidamente brasileira.

## CASAS BRASILEIRAS

arquitetura  
brasileira



## ARQUITETURA NO BRASIL

## ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL

## Arquitetura Brasileira

exclusively with architecture in Brazil.

espirito de brasiliade

## arquitetura brasileira

## ARTE TRADICIONAL NO BRASIL

Motivos brasileiros na  
architectura européia

Quatro Séculos  
de Arquitetura

nossa arquitetura patriarcal

A NOSSA  
MODERNA  
ARQUITETURA

or contribution of the Brazilian nation. The modern is just as much Brazilian as the old. Both together,

Arquitetura pop

O objetivo deste trabalho é entender as visões de Brasil em arquitetura, isto é, buscar as imagens e leituras da nação que são transpostas para o projeto arquitetônico através de elementos, formas, materiais, espaços e cores. Ao longo do século XX, a arquitetura moderna brasileira se aproximou de questões como a identidade e o desenvolvimento nacional, portanto, para reunir os diversos elementos de "brasiliade" em arquitetura e revelar seus desejos, contradições e mudanças de abordagens, foram realizados estudos de caso nos quais analisamos, comparativamente, a relação entre decisões projetuais e concepções acerca da cultura e da sociedade brasileira presentes nos discursos de tais arquitetos. A seleção de cinco obras de

grande relevância para a historiografia (Ministério da Educação e Saúde Pública; Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de 1939; Solar do Unhão; Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de 1970; e Centro de Proteção Ambiental de Balbina) constatou a presença de certas recorrências na forma de se pensar o Brasil, como os laços com a Europa, o conceito de "país novo", a natureza tropical e a figura do homem autenticamente brasileiro. Fundamentando-se em contextualizações histórico-sociais, a pesquisa mostrou que a pluralidade de visões do Brasil não apontam apenas para a heterogeneidade do território, mas também para a liberdade de se propor outras realidades por meio da arquitetura.

O objetivo deste trabalho é entender as visões de Brasil em arquitetura, isto é, buscar as imagens e leituras da nação que são transpostas para o projeto arquitetônico através de elementos, formas, materiais, espaços e cores. Ao longo do século XX, a arquitetura moderna brasileira se aproximou de questões como a identidade e o desenvolvimento nacional, portanto, para reunir os diversos elementos de "brasiliade" em arquitetura e revelar seus desejos, contradições e mudanças de abordagens, foram realizados estudos de caso nos quais analisamos, comparativamente, a relação entre decisões projetuais e concepções acerca da cultura e da sociedade brasileira presentes nos discursos de tais arquitetos. A seleção de cinco obras de

Casas de  
brasileiros:  
y construyeron la ba  
"Brasil grande" y moderno.  
grande relevância para a historiografia (Ministério da Educação e Saúde Pública; Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de 1939; Solar do Unhão; Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de 1970; e Centro de Proteção Ambiental de Balbina) constatou a presença de certas recorrências na forma de se pensar o Brasil, como os laços com a Europa, o conceito de "país novo", a natureza tropical e a figura do homem autenticamente brasileiro. Fundamentando-se em contextualizações histórico-sociais, a pesquisa mostrou que a pluralidade de visões do Brasil não apontam apenas para a heterogeneidade do território, mas também para a liberdade de se propor outras realidades por meio da arquitetura.