

Os artigos presentes nos dois volumes desta coletânea foram publicados originalmente entre os anos de 1983 e 2002. Transformações profundas são visíveis nesse período. No início, a necessidade de se criar um "campo" se reflete na busca das características específicas de nossa arquitetura, relacionando suas singularidades a partir de determinações ou princípios culturais, psicológicos, estéticos, civilizacionais etc. A sedimentação das primeiras conquistas e o estabelecimento de um espaço discursivo devidamente elástico para suportar antagonismos e diferenças permitem que as pesquisas e as especulações críticas derivem para temas específicos e monográficos, que marcam o período final.

org. abilio guerra

abilio guerra

carlos alberto ferreira martins

carlos eduardo dias comas

claudia shmidt

edson mahfuz

fernando aliata

hugo segawa

jorge czajkowski

jorge francisco liernur

margareth da silva pereira

maria beatriz de camargo aranha

nabil bonduki

otília beatriz fiori arantes

paul meurs

renato anelli

textos fundamentais
sobre história da arquitetura
moderna brasileira_parte 2

724,981

T314

v.2 e.2

ISBN 978-85-89595-23-2



9 788595 995232

rgBOLSO2



A reprodução ou duplicação integral ou parcial desta obra sem autorização expressa dos autores, do organizador e dos editores se configura como apropriação indevida dos direitos intelectuais e patrimoniais dos autores.

© Romano Guerra Editora (livro); autores (artigos individuais)

Direitos para esta edição

Romano Guerra Editora

Rua General Jardim 645 conj 31 Vila Buarque 01223-011 São Paulo
SP Brasil

tel: (11) 3255.9535 | 3255.9560

rg@romanoguerra.com.br www.romanoguerra.com.br

Printed in Brazil 2010 Foi feito o depósito legal

T 355g Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna
brasileira : v.2 / organização Abílio Guerra -- São Paulo :
Romano Guerra, 2010.
332 p. (Coleção RG bolso; 2)

ISBN: 978-85-88585-21-8 (Coleção)

ISBN: 978-85-88585-23-2 (volume 2)

1. História da arquitetura - Brasil 2. História do urbanismo -
Brasil I. Guerra, Abílio, org. II. Título III Série

21ª. CDD - 720.981

Serviço de Biblioteca e Informação da Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da USP

Para Rino Levi, Oswaldo Bratke, Vilanova Artigas e
Paulo Mendes da Rocha

artigo 18 carlos eduardo dias comas

TEORIA ACADÊMICA, ARQUITETURA MODERNA,
COROLÁRIO BRASILEIRO

[1994]

Corbusier descreve sua visita de 1929 a São Paulo e Rio como “corolário brasileiro”¹. Profecia pura. Uma série de obras exemplares consolida o prestígio da arquitetura nacional entre 1936 e 1945. Não é segredo a filiação corbusiana do Pavilhão de Nova York, Grand Hotel de Ouro Preto, Pampulha, Parque Hotel de Friburgo. Nenhuma delas se pode dizer derivativa. Sua originalidade vai além da superfície. Implica total domínio da sintaxe geométrica e construtiva da arquitetura moderna em sua vertente mais sofisticada. É com total conhecimento de causa que Lúcio Costa chama Le Corbusier de Brunelleschi do século, o gênio cuja obra cristaliza um estilo autêntico e se constitui herdeira legítima da melhor tradição acadêmica².

A importância da Escola de Belas Artes francesa na produção arquitetônica do século 19 dispensa comentários. Sua influência sobre a gênese da arquitetura moderna é reconhecida há bastante tempo (Reyner Banham³, Colin Rowe⁴, Alan Colquhoun⁵). Dada a educação de Lúcio e sua distância das polémicas europeias da década de 1920, não lhe era difícil observar as raízes acadêmicas de muitas expressões, argumentos e projetos em *Vers une architecture*, *Œuvre complète* e *Précisions*.

Nesta perspectiva, estilo deve ser entendido como conjunto organicamente consistente incluindo

do tanto elementos de arquitetura quanto elementos e princípios de composição arquitetônica. O entendimento pressupõe, em teoria, a plausibilidade de distinguir entre geometria e materialidade do edifício, entre os espaços e volumes que contêm e os elementos técnico-funcionais que o concretizam – paredes, colunas, entrespisos, coberturas e demais componentes construtivos isoladamente incapazes de fechar espaço ou volume. A redução desses elementos de arquitetura a seus fundamentos geométricos essenciais é postulado formal básico da arquitetura moderna. Composição pode traduzir-se por coordenação dos elementos de arquitetura e dos espaços e volumes que os mesmos constituem, para conformar proposição artisticamente válida.

Lúcio sabia que a estrutura independente era o fundamento técnico do estilo e possivelmente intuía que seu fundamento geométrico-construtivo se havia batizado Dom-ino para assinalar tanto o caráter combinatório e casual do jogo arquitetônico quanto, com ajuda da etimologia, a autoridade da regra sem a qual nenhum jogo pode começar.

Ostensivamente, Dom-ino é imagem que acompanha a predicação de uma independência funcional e formal entre vedação e estrutura, possibilitada pela construção em esqueleto: uma planta livre em que a configuração da vedação obedece a raciocínios primariamente topológicos e não necessariamente idênticos em pavimentos diferentes, a configuração da estrutura obedecendo a raciocínios primariamente geométricos e unitários. Como diz Lúcio Costa em “Razões da nova arquitetura”:

Livres do encargo rígido de suportar, as paredes agora deslizam ao lado das colunas impassíveis, para a qualquer distância, ondulam acompanhando o movimento do tráfego

e permitem outro rendimento ao volume construído, concentrando o espaço onde ele se faz necessário, reduzindo-o ao mínimo onde ele se apresente supérfluo⁶.

Por outro lado, Dom-ino é também uma precisão sobre essa estrutura independente que se postula condição arquitetônica normativa. Não se trata de uma estrutura qualquer, mas de um sistema de lajes paralelas repousando sobre fileiras paralelas de suportes e prolongando-se em balanço, sem o concurso de vigas aparentes. Vigas aparentes interromperiam a continuidade horizontal do espaço e comprometeriam a liberdade visível das paredes. O emprego de balanços implica incongruência entre o perímetro das lajes e o perímetro da malha de suportes, permitindo que uma *fachada livre* fosse completamente correspondente à *planta livre*. Especificando lajes e vedações de superfície contínua e considerando a possibilidade de gerar superfícies virtuais pela percepção de suportes alinhados, Dom-ino privilegia a apresentação do edifício como um construto multiplanar. Com o recurso ao balanço, o princípio de independência entre vedação e estrutura se desdobra em independência entre vedação e suporte, entre vedação e laje, entre suporte e laje.

Dom-ino proclama uma condição normativa que tem horizontalidade, regularidade, ortogonalidade e repetitividade como atributos, mas que qualifica a sua hegemonia por meio de um vazio vertical, um intercolúnio diferenciado e balanços distintos nos lados compridos e estreitos de cada laje. Nem constância dimensional se diz requisito obrigatório para os intercolúnios do sistema de suportes, nem congruência de projeção se vê imperativa no sistema de lajes. A configuração de intercolúnios diferencia-

dos abre a possibilidade de enriquecimento rítmico. A configuração independente de lajes distintas permite introduzir acentos verticais no espaço. Se a presença de irregularidade e singularidade pode justificar-se na configuração de lajes ou malha de suportes, a ausência de ortogonalidade tampouco fica fora de cogitação. Dom-ino postula uma sintaxe geométrico-construtiva aberta a uma considerável variedade de possibilidades compositivas, dentro de um marco em que prevalece a ideia de arquitetura como um debate entre elementos construtivos relativamente independentes.

O debate se podia manifestar em interior e exterior. Dom-ino insinuava a possibilidade de fundir, em uma única doutrina, uma concepção plástico-ideal da forma arquitetônica, de severidade clássica, uma concepção orgânico-funcional associada ao informalismo pitoresco. Como diria Lúcio, o cristal podia conter a flor ou vice-versa; como diria Corbusier, “o prisma puro” podia alternar com o “jogo de volumes”. Dentro de um repertório de partidos, composições volumetricamente subtrativas ou subdivisivas – de fora para dentro – eram tão lícitas como composições aditivas ou multiplicativas – de dentro para fora. Por outro lado, os novos princípios compositivos da “planta e fachada livres” levavam certamente à dispersão centrífuga de interesses focais que Rowe chama de “composição periférica”⁷. Não implicavam, no entanto, conforme notou o mesmo Rowe, a negação radical de princípios compositivos tradicionais, como frontalidade, axialidade, simetria e centralização. Em qualquer plano, cabia reiterar um debate ambivalente e mesmo ambíguo, em que a insistência em uma paridade inclusiva de termos polares con-

trastados importava muito mais que a síntese de contrários ou a afirmação de hierarquias.

Tudo isso posto, cabe notar que algum pragmatismo e muita preocupação com a “satisfação do espírito” por parte de Corbusier favoreciam a contenção e a internacionalização da variedade formal implícita em Dom-ino. A comparação entre a obra do mestre francês até 1945 e a série de obras brasileiras citadas revela que a adesão de Lúcio e Oscar à composição moderna se dá sob o signo da exuberância e da extroversão. Exuberância, nos diz o dicionário, é superabundância que se manifesta prolífica, plenitude que transborda, animação, vivacidade. Vigor e viço quase excessivos. A extroversão corresponde a uma sinalização expansiva dessa exuberância, marcada e marcante em qualquer apreciação da obra desde fora.

A exuberância não se evidencia apenas na multiplicação de soluções formais para os mesmos elementos de arquitetura, nem na multiplicação de revestimentos que contrasta com a pureza franciscana das vilas brancas, nem nas curvas notórias que fazem contraponto a ortogonais e oblíquas quase em pé de igualdade. É qualidade que transparece na deliberação predileção pela composição que multiplica volumes, ainda quando programa e situação permitiriam ou favoreceriam o “prisma puro”. O Ministério pode ser lido como dois blocos que se cruzam em T ou como um bloco elevado flanqueado por dois blocos baixos de eixo longitudinal alinhado; seu auditório é como cunha trapezoidal semiencaxada que tenciona os extremos de um bloco horizontal. Piso e canteiros paralelos ao bloco ou blocos baixos insinuam volumes adicionais. No pequeno hotel serrano, o corpo de serviço se justapõe, esparramado, a um bloco

principal, cuja integridade volumétrica desde a entrada se dissolve em volumes virtualmente superpostos na fachada para o parque. No hotel mineiro, as elevações laterais sugerem um geodo rompido ao meio, a fachada principal acusa uma decomposição do bloco em volumes superpostos, as habitações e seus balcões coroam o conjunto de espaços coletivos. A multiplicação volumétrica e as ambivalências e ambiguidades aí observadas são ainda mais espetaculares no Pavilhão de Nova York, onde a estratificação horizontal observada desde a rua aparece transformada, do jardim, em palácio de ordem colossal acompanhado de uma profusão de edículas. A composição aditiva informa os edifícios que integram a Pampulha, independentemente de seu porte. Até a Casa do Baile se desdobra em dois corpos, salão e coreto, tenuemente unidos pela marquise cujo contorno reproduz grafismo de nuvens ou projeção de copas reunidas.

A extroversão se registra recorrente na externalização acentuada dos princípios de independência entre vedação, suporte e laje. A externalização é relativamente discreta no Ministério. Faz-se presente na ordem colossal do bloco do salão de exposições, que envolve o desalinhamento de bordos de laje de entrepiso e cobertura. A ordem colossal reaparece no Pavilhão, onde a externalização do debate vedação-suporte-laje atinge paroxismo virtuosístico, já exaustivamente analisado⁸. A obra corbusiana revela duas soluções típicas de pavimento térreo, exemplificáveis por meio de Garches e Savoye. Em Garches, o pilotis está totalmente recoberto, sua presença se inferindo por trás da janela horizontal. Em Savoye, ou em Cartago, as colunas periféricas do pilotis se deixam totalmente à mostra e as vedações dispõem-se recuadas.

Não há precedente para um pavimento térreo como o do Pavilhão, em que a exibição da profundidade total do pilotis se alterna com episódios onde paredes ocultam colunas periféricas e episódios onde paredes se dispõem por trás dessas colunas a distintas distâncias. O mesmo motivo se repete nos dois hotéis, acompanhado de fragmento de ordem colossal em Ouro Preto. No Cassino da Pampulha, a fachada principal é verdadeira radiografia de uma seção que comporta salão de pé-direito duplo e mezanino lateral.

A exuberância se combina com porosidade também sem precedentes, e a combinação resulta na extroversão da experiência de *promenade architecturale* patrocinada pela “planta livre”. Poroso é o térreo do Ministério, com seu pórtico vazio entre extremos sólidos, porosos igualmente o térreo e o andar nobre do Pavilhão, porosas a base do Grand Hotel e a fachada traseira de Friburgo, a Capela e a Casa do Baile da Pampulha. Não se trata apenas de uma interpenetração exterior/interior explícita, mas de estratégia sofisticada. O percurso de acesso se dilata, antecipando e exacerbando a percepção dos interiores ou contrastando, eventualmente, com sua simplicidade tranquila.

Essas diferenças não se justificam apenas por idiosincrasias de arquitetos. Na tradição acadêmica, a composição correta – aderindo aos postulados vitruvianos de firmeza, solidez e beleza – devia conjugarse à caracterização apropriada.

Caracterização, diz Quatremère de Quincy, é a arte de tornar sensíveis, pelas formas materiais, as qualidades intelectuais e as formas morais que podem ser expressas por meio da arquitetura, ou de tornar conhecidas a natureza, propriedade, uso

e propósito de um edifício por meio da harmonia ou conveniência de suas partes constitutivas⁹. Simplificando uma longa tradição, Guadet fala da expressão de caráter como fonte legítima de diversidade arquitetônica e distingue um caráter genérico, representativo de cultura ou civilização¹⁰.

Em qualquer caso, as estratégias de caracterização se podiam dizer similares, envolvendo as especificidades compositivas de plantas, elevações e disposição de massas construídas, questões de tratamento de superfícies como a medida, seleção e conformação dos ornamentos e decoração, assim como a escolha de materiais e técnica construtiva. Dada a aliança implícita entre caracterização e uma memória prévia, cabe falar de estratégias de caracterização substantiva e estratégias de caracterização adjetiva. As primeiras envolvem a reprodução, em um projeto novo, de precedentes arquitetônicos culturalmente associados ao problema em questão, quer na acepção abstrata de estilos ou tipos, quer em termos de detalhes, fragmentos ou obras concretas. As segundas correspondem à inclusão, em um projeto novo, de atributos culturalmente associados a soluções típicas para o problema em questão – severidade, graça ou rusticidade, por exemplo¹¹. Caráter – expressão de uma anatomia, uma fisiologia, uma fisionomia.

Não cabe dúvida que a aspiração explícita de expressão do espírito da época por parte da vanguarda moderna europeia podia traduzir-se, academicamente, como a caracterização genérica do espírito da época. Mudanças sociais, econômicas e técnicas validavam a renovação do repertório de elementos, princípios e esquemas compositivos que informavam a práxis arquitetônica. Dado o seu anti-histo-

ricismo, não surpreende que buscasse referências fora do território tradicional da arquitetura: na engenharia civil e na construção vernacular, nos artefatos industriais e na pintura. Silos, fábricas, pontes, hangares, arranha-céus, transatlânticos, aeroplanos e automóveis eram os produtos emblemáticos da era, tanto como as abstrações de Kandinsky, o cubismo de Picasso e Braque, os experimentos suprematistas e neoplásticos. A racionalidade técnica, a verdade dos materiais, o despojamento e simplicidade formais de componentes claramente articulados distinguiam os primeiros; a revalorização da planeza e da multiplicação dos pontos de vista eram a contrapartida da rejeição do modelado e da perspectiva pelos outros. Movimento, seriação e contraste tinham relevância. Estabilidade, centralização e hierarquia não faziam mais sentido. Construção, indústria e pintura avalizavam a simplificação e a minimização formal dos elementos de arquitetura, o repúdio do ornamento mentiroso e uma composição centrífuga em que a assimetria dinamicamente equilibrada substituíra a simetria hierática.

Contudo, o entendimento da arquitetura como construção qualificada persistindo é a estrutura em esqueleto – justificadamente apontada condição normativa da construção na era maquinista – que vai ancorar a postulação de renovação compositiva corbusiana.

A postulação inclui renovação do conteúdo das quatro estratégias apontadas por Quatremère, em termos substantivos e adjetivos. Sob outro ângulo, a obra corbusiana bem se pode considerar intento de caracterização apropriada dos tipos arquitetônicos da era da máquina, quer respondendo a programas sem precedente histórico ou a programas de antiga

linhagem. Em qualquer caso, alusões tipológicas ou iconográficas e efeitos sensoriais programaticamente consistentes ocorrem com frequência, mesmo que as alusões sejam fragmentárias ou subversivas. Por último, tanto na invenção do brise-soleil, versão moderna do muxarabi, quanto no Palácio dos Sovietes ou na casa Errazuris se pode ver que Corbusier não era alheio à preocupação de caracterizar o espírito do lugar.

A caracterização do espírito da época obcecava a vanguarda moderna europeia, que tinha como problema a afirmação de modernidade assente na tradição conjugada com a afirmação de nacionalidade dentro da comunidade internacional. Em 1936, a opção pelo estilo moderno – de cunho internacional – já *per se* conotava, para políticos e intelectuais como Capanema, uma opção pela modernização técnica e social que não conhecia fronteiras, em forma análoga à conotação de religiosidade associada ao estilo gótico. Ao mesmo tempo, os exemplos corbusianos mostravam como o estilo se podia infletir para fazer transparecer a especificidade de uma geografia em fiel acordo com estratégias de caracterização já codificadas, em substância, pela teoria académica.

Não é inocente que, no final da memória da Universidade do Brasil, Lúcio fale em *caráter local* parafraseando Quatremère de Quincy¹². Nem era inconveniente, para a sinalização desse carácter, que os elementos de arquitetura preconizados por Corbusier parecessem concebidos expressamente para os trópicos e fossem tão facilmente assimiláveis a uma tradição construtiva racional e nacional, em particular ao colonial mineiro do século 18. Afinal, a essa primeira cultura urbana brasileira estavam associados as primeiras reivindicações de indepen-

dência política do país, motivadas pela aspiração de deixar na terra a riqueza aqui encontrada.

Diversidade formal, exuberância, extroversão, porosidade e o epicurismo dialético aí implícito foram oferecidos e aceites como atributos de uma paisagem, um clima e um temperamento barrocos, mas não engalanado. A multiplicação de alusões tipológicas e iconográficas que se encontram em Ministério, Pavilhão, hotéis e Pampulha pode ser lida como reivindicação de herança, em que uma tradição moderna dada por assente se enlaça com a tradição disciplinar mais antiga. A mensagem assinalava uma terra risonha e franca povoada por homens cordiais, com o pé no chão e a mentalidade aberta. Ficção pura, mas enormemente atrativa, “uma amável aparição enviada para ornamento de um momento”, como diz o poema de Woodsworth¹³.

Concorde-se ou não com esse discurso genérico, é preciso reconhecer que essas realizações impressionam enquanto caracterização apropriada de programa e sítio. É deles que, em última instância, o impulso à diversificação formal extrai legitimidade.

A coluna de seção redonda do Ministério é vestígio clássico adequado à representação monumental; a coluna metálica em H do Pavilhão evoca a realização miesiana em Barcelona; a seção quadrada dos pilares de Ouro Preto se assimila à estrutura de pau-a-pique corrente no entorno; o pau-rolço de Friburgo reforça a rusticidade da implantação. A opção pelo brise no Ministério visava a evitar um aspecto comum de apartamentos¹⁴. Cortinas de enrolar não propiciariam o mesmo vigor de definição de uma elevação classicamente tripartite. As placas horizontais de cimento no Ministério dão lugar ao brise vertical em treliçado de madeira azul em Ouro Preto,

que atende à orientação distinta e presta homenagem à tradição colonial sem deixar de conotar modernidade, como o telhado inclinado de uma água que exhibe francamente sua planaridade. Na Capela da Pampulha, o brise é vertical mas de alumínio, toque industrial que atualiza a tradicionalidade do encargo. Nos edifícios profanos da Pampulha, o azul é de série; na Capela, integra painel pintado à mão, como nos velhos claustros da Bahia.

O partido do Ministério reforça a hierarquia diferenciada das ruas limítrofes e deixa clara a distinção entre espaços cerimoniais coletivos e espaços de trabalho. O rendilhado e o refrão curvilíneo do Pavilhão tudo devem à ratificação de uma situação¹⁵. O hotel urbano faz jus ao nome e assume foros de *palace*. O hotel serrano se dá ares de casa-grande e senzala. Na Pampulha, o Cassino é uma *villa* moderna, espelhos e cetins constituindo cenário conforme um ritual mundano. O Iate Clube é casa-barco; a Casa do Baile, um cilindro arcaico. Na Capela, evocações de hangar se mesclam com a linearidade de rememoração religiosa de arco e abóbada.

Alusões palacianas se encontram no Ministério e no Pavilhão, a severidade dórica do primeiro contrastando pertinentemente com a elegância jônica do segundo. A superestrutura do Ministério apresenta-o como um navio cujo fundo é a Baía de Guanabara, metáfora associável não só à locação como a aspiração da instituição de avançar na cristalização de um destino brasileiro. As ambiguidades do Pavilhão são teatrais como convém a uma Feira impermanente e dão testemunho, sem complexo, de um moderno de múltiplos filões, construtivismo e racionalismo italianos compreendidos. O apalacetado do hotel mineiro se contrapõe à rusticidade

contemporânea de Friburgo. O garbo masculino do Iate se opõe à rotundidade da Casa do Baile; as curvas da fachada terrestre da Capela são ideograma dos morros circundantes.

A exemplificação não se pretende exaustiva. É suficiente, no entanto, para mostrar a fecundidade de uma caracterização teórica que postulava a boa arquitetura como composição correta com caráter apropriado, assim como um entendimento evolucionário da obra corbusiana. A vanguarda moderna europeia desprezava a palavra composição, porque conotava dependência e manipulação deliberada de precedentes formais. O tabu imposto sobre a caracterização era ainda mais forte, porque esta pedia reconhecimento e manipulação deliberada dos significados convencionais que o tempo e o hábito haviam emprestado àqueles precedentes. Estudos recentes mostram que composição e caracterização não eram necessariamente instrumentos de um conservadorismo esterilizante no século passado. O *corolário brasileiro* demonstra que o mesmo se pode dizer do papel que desempenharam no século 20.

Notas

1. CORBUSIER, Le. *Precisions sur un état present de l'architecture et l'urbanisme*. Paris, Crès, 1930. Versão brasileira: CORBUSIER, Le. *Precisões. Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Posfácio Carlos Alberto Ferreira Martins. Coleção Face Norte. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

2. COSTA, Lúcio. Razões da nova arquitetura. In XAVIER, Alberto (org.). *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Textos de Lúcio Costa. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962. Republicado in COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

3. BANHAM, Reynard. *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres, Architectural Press, 1960. Versão brasileira: BANHAM, Reynard. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. Tradução de Ana Maria Goldberger Coelho. São Paulo, Perspectiva, 1975.
4. ROWE, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*. Cambridge, The MIT Press, 1978.
5. COLQUHOUN, Alan. *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge, The MIT Press, 1981.
6. COSTA, Lúcio. Razões da nova arquitetura (op. cit.).
7. ROWE, Colin. Op. cit.
8. COMAS, Carlos Eduardo Dias. Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 26, São Paulo, out./nov. 1989, p. 92-101. Artigo republicado no volume 1 desta coletânea.
9. QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. *Encyclopédie méthodique*. Paris, 1799.
10. GUADET, Julien. *Eléments et théorie de l'architecture*. Paris, 1904.
11. Ver COMAS, Carlos Eduardo Dias. Protótipo, monumento, um ministério, o Ministério. *Projeto*, n. 102, São Paulo, ago. 1987, p. 136-149. Artigo republicado no volume 1 desta coletânea; COMAS, Carlos Eduardo Dias. Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro (op. cit.).
12. COSTA, Lúcio. Memória da Universidade do Brasil. In XAVIER, Alberto (org.). *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.
13. A citação é de *She Was a Phantom of Delight*, de William Woodsworth (1770-1850).
14. Idem, ibidem.
15. Idem, ibidem.

artigo 19 paul meurs

MODERNISMO E TRADIÇÃO. PRESERVAÇÃO NO BRASIL'

[1995]

A herança cultural do Brasil não foi descoberta por historiadores ou arqueólogos, mas por escritores, arquitetos e artistas plásticos do movimento moderno. Eles foram sobretudo os primeiros a empenhar-se pela conservação de monumentos do passado colonial. A interação entre a preservação histórica e a vanguarda contribuiu para que a arquitetura moderna no Brasil se tornasse irrefutavelmente brasileira. Além disso, significou que a preservação passou a ser importante no contexto da cidade moderna. Lúcio Costa (1902) corporifica a síntese entre tradição e modernidade. Ele projetou a cidade de Brasília (1957) e é considerado o grande mentor da arquitetura moderna brasileira². Um fato menos conhecido é que ele deixou sua marca também na preservação de monumentos.

Em 1924, um grupo de artistas modernistas viajou pelas cidades históricas da antiga região mineradora de Minas Gerais. A viagem foi organizada pelos escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade por ocasião da visita do também escritor suíço-francês Blaise Cendrars ao Brasil. Parece curioso que esses artistas, voltados para o futuro, de repente mostrassem interesse por uma região onde existia apenas um passado meio morto. Passeios a esses lugares esquecidos da história colonial formavam, porém, uma importante fonte de inspiração para a vanguarda.