

A semana de 22 e uma certa modernidade na arquitetura

The “semana de 1922” and a certain modernity in architecture

Gabriel Francisco de Mattos³⁷

RESUMO: Neste artigo discute-se a participação da Arquitetura na Semana de Arte Moderna de 1922, assim como o conceito de Modernismo aplicado à prática da Arquitetura naquele momento, assim como a evolução desse conceito a partir do marco proposto.

Palavras-Chave: Arquitetura. Modernismo. Neocolonial.

ABSTRACT: This article discusses the participation of Architecture in the “Semana de Arte Moderna de 1922”, as well as the concept of Modernism applied to the practice of Architecture at that time, as well the evolution of this concept from that point on.

Keywords: Architecture. Modernism. Neocolonial.

A Arquitetura em transição na Semana

Graça Aranha, durante a conferência inaugural da Semana de Arte Moderna, na noite de 13 de fevereiro de 1922, toca na arquitetura apenas de passagem. Perto do final, ao falar da “[...] nossa grande pintura, a nossa escultura e a nossa música”, expressando o “[...] nosso fabuloso mundo tropical”, ressalta: “[...] E, no entanto, eis a paisagem brasileira. É construída como se fosse uma arquitetura, são planos, volumes, massas. [...]” (ARANHA, Graça. *In*: TELLES, 1977, p. 225-226). Antes, em relação à origem dos movimentos modernizantes, lembra que:

Toda a manifestação estética é sempre precedida de um movimento de ideias gerais, de um impulso filosófico, e a Filosofia se faz Arte para se tornar Vida. Na antiguidade clássica o surto da arquitetura e da escultura se deve não somente ao meio, ao tempo e à raça, mas

³⁷ Arquiteto, Doutor em Estudos de Cultura Contemporânea, Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFMT.

principalmente à cultura matemática, que era exclusiva e determinou a ascendência dessas artes da linha e do volume. (idem, p. 222)

Menotti del Picchia, na conferência (mais um *manifesto*) da noite seguinte, lamentava que, enquanto “[...] a engenharia moderna fazia cócegas nas estrelas com a unha de aço dos para-raios dos arranha céus”, os poetas tinham “[...] os olhos cravados na Grécia caricatural do Rei Constantino” (idem, p. 230).

Não por acaso del Picchia cita a *engenharia* moderna. A Academia Imperial de Belas Artes (fundada em 1832 na esteira da Missão Artística Francesa, e noventa anos depois já republicaneamente rebatizada de Escola Nacional de Belas Artes), colocava-se como defensora de princípios clássicos, rechaçando novas visões sobre a arquitetura moderna. Foram as Escolas Politécnicas que começaram a questionar os rumos do que se construía no país:

Em 1888, o engenheiro civil Bernardo Ribeiro de Freitas (formado na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, em 1881) meditava sobre os rumos da arquitetura finissecular. Ele identificava três correntes na arquitetura: o **grupo histórico** (“fiel da estética mais conhecida, aceita somente as arquiteturas que caracterizaram as duas civilizações mais notáveis: a greco-romana e a da Idade Média”), o **grupo eclético** (“reserva-se o direito de escolher em todos os estilos, em todas as manifestações da construção o que mais perfeito julgar para o fim que se tiver em vista”) e o **grupo racionalista** (“é uma reação do presente contra o passado [...] lançando mão dos novos materiais [...] esse grupo adotou a liberdade da forma, sem obrigação de atender às leis da estética legadas do passado”). (SEGAWA, 2006, p. 316-317, grifos meus).

Participaram da Semana de 1922 apenas dois arquitetos: Antônio Garcia Moya (Atarfe, Espanha, 1891 – São Paulo, 1949) e Georg Przyrembel (Alta Silésia, Polônia, 1885 – São Paulo, 1956). Estrangeiros, Moya veio criança para o Brasil, Przyrembel chegara 10 anos antes de 1922, já formado.

Os desenhos de Moya eram belas imagens utópicas, como se nota pelos títulos: *Entrada do Templo*, *Templo*, *Monumento*, *Panteão*, *Casa do Poeta*, *Túmulo*, *Mausoléu* e *Estudo para um Mercado* (FREITAS; QUEIROZ, 2012,

p. 98). Przyrembel participara das “viagens pitorescas” de José Watsch Rodrigues, patrocinada pelo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, em busca das raízes da arquitetura nacional, de preferência as de influência portuguesa:

Cada ação foi individual: a arquitetura de Przyrembel se filia ao movimento neocolonial corrente, enquanto os projetos utópicos de Moya refletem toda a “pureza” de pensamentos que deriva na maioria dos artistas e literatos adeptos ao movimento e alia-se ao anseio comum de “um espírito novo”. (FREITAS; QUEIROZ, 2012, p. 98).

O artista suíço Jhon Graz (Genebra, 1891 – São Paulo, 1980) às vezes é colocado junto aos dois arquitetos nos inventários da Semana de 1922. Mas, desembarcando no Brasil, em 1920, participou na parte de artes plásticas, com sete pinturas a óleo; e só a partir de 1925 é que “[...] inicia suas atividades no ramo de Decoração e Arquitetura de Interiores” (SANTOS, 2008, p. 9).

Mundo, Brasil, Arte e Arquitetura

No panorama internacional, o mundo estava se refazendo de uma série de traumas: primeiramente a Guerra Mundial de 1914-1918, depois, a epidemia da Gripe Espanhola. No entanto, os anos 1920 já começam no ritmo dos “anos loucos”, uma euforia quase histérica que vai desembocar, no caso da arquitetura, na Exposição Parisiense de Artes Decorativas, em 1925, e na celebração de uma certa modernidade frívola. Paralelamente, já estavam em gestação os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAM, lançados oficialmente em 1928, com outra visão da modernidade na área de arquitetura e principalmente no urbanismo. O signo da Modernidade passa a fazer parte desse panorama.

Mas, voltemos um pouco, para a situação social do país.

No Brasil, a República Velha viveu um momento de bonança nessa época, com o governo festeiro do paraibano Epiácio Pessoa, numa consolidação do poder civil:

A grande inovação do governo Epiácio foi o preenchimento de pastas ministeriais militares por ministros civis. Para o Ministério da

Guerra foi nomeado Pandiá Calógeras. Para o da Marinha, Raul Soares. Esta medida desagradou sobremaneira a oficialidade que passou então a fazer cerrada oposição ao governo. Foi neste momento que começou a emergir, no exército, uma força nova e antioligárquica a qual deu início à série de rebeliões militares, que marcarão todos os anos 20: o tenentismo. Em 1922, o episódio dos 18 do Forte de Copacabana abre a sequência de rebeliões. Em seguida, a Coluna Prestes, que reunirá os tenentes do Rio Grande do Sul e de São Paulo contra as oligarquias e, por fim, a própria Revolução de 30 que dará o golpe de misericórdia na Velha República. (LUSTOSA, 1989, p. 84)

É muito claro, naquele momento, a tendência explosiva da modernidade, ocupando os espaços políticos, estéticos e econômicos pelo país:

Os anos 1920 marcaram o início da modernidade política e social brasileira - o próprio crescimento das cidades, o progresso industrial e o aumento da população fazem emergir uma classe média cada vez mais reivindicativa. 1922 vai ser o ano-chave destas transformações. Além do levante de Copacabana, cujo papel foi o de acender o rasilho de pólvora que incendiará os quartéis ao longo da década, fundou-se o Partido Comunista do Brasil, e aconteceu em São Paulo a Semana de Arte Moderna. Ainda em 22 a Exposição Comemorativa do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, marcará a entrada vigorosa do capital norte-americano na indústria brasileira. (Ibidem).

Num certo sentido, os arquitetos da Semana de Arte Moderna vão estar bem sintonizados com certos movimentos típicos do seu momento histórico. As frustrações e traumas da Primeira Guerra Mundial acabaram desenvolvendo nos artistas (e arquitetos) uma certa visão fantasiosa e uma procura já desesperada de algum lastro na História, até então a “mãe de todas as ciências”. Na Alemanha derrotada, antes da reconstrução em ritmo militar, um arquiteto importante para a modernidade, Walter Gropius, em 1919, vai conclamar “[...] todos os artistas das belas artes a rejeitar as artes dos salões e a retornar aos ofícios a serviço da metafórica catedral do futuro”. (FRAMPTON, 1997, p. 148). Na verdade, retomava uma visão mais esperançosa do futuro, bem dentro das utopias que fizeram a base de uma vanguarda estética do século XIX, que tem no

jovem arquiteto italiano, falecido no campo de batalha em 1916, Antônio Sant' Elia, um marco com a proposta de uma *Cidade Futurista* (Ibidem, p. 95-101). Os desenhos de Antônio Moya lembram os de Sant' Elia em alguns momentos.

Outro ponto importante desse momento era uma tendência à Nacionalidade, um resgate de práticas e fazeres desenvolvidos no Brasil e que davam pistas de um caminho mais produtivo e seguro:

A questão do “nacional” estava na ordem do dia, manifestando-se em todos os setores da vida intelectual do país, e de forma particular em São Paulo. A guerra europeia se encarregara de ferir de morte o espírito da *Belle Époque* e, embora as reações não se limitassem à busca nativista pelas raízes brasileiras, por algum tempo “modernidade” e “nacionalismo” foram quase sinônimos. A vertente paulista desse movimento se manifestou no interesse pelos temas históricos e folclóricos do passado: bandeirantes, caipiras, genealogia, relatos de viajantes etc. (KESSEL, 2002, p. 117).

Daí o desenvolvimento, em toda as Américas, de um estilo que não negava a herança do colonizador, mas dentro de uma justificativa que misturava raça e espírito nacional, chamado de *Neocolonial*. Em São Paulo, seu mentor foi o arquiteto português Ricardo Severo, que orientou o Liceu de Artes e Ofícios a procurar as bases de uma arquitetura brasileira (de orientação portuguesa). A “pregação” de Severo orientou o desenhista José Watsch Rodrigues a percorrer o Brasil registrando, em desenhos, detalhes e ornamentos descobertos em antigas construções religiosas e civis. Desembarcando no Brasil em 1911, Georg Przyrembel vai acompanhar o desenhista em sua descoberta da arquitetura brasileira.

A profissão do Arquiteto

Em 1921 é fundada a revista *Architectura no Brasil*. Esse periódico é um importante marco do desenvolvimento da Arquitetura no país. Iniciada em 1921, mesmo ano da fundação do Instituto Brasileiro de Arquitetos (IBA), era dirigida pelo engenheiro civil M. Moura Brasil do Amaral:

A Revista também se auto-afirma como “Órgão Oficial das Corporações de Arquitetos e Constructores do Rio de Janeiro”, que

naquele momento eram além do Instituto de Arquitetos do Brasil e da Sociedade Central de Arquitetos, a Associação de Construtores Civis. [...] Esse periódico se difere dos demais da mesma década por ultrapassar a barreira Rio de Janeiro e São Paulo, procurando realmente ser representativo do país. (SIOLARI; PORTUGAL, 2016, p. 6).

É interessante lembrar que a Sociedade Central dos Arquitetos (SCA) e o Instituto Brasileiro de Arquitetos (IBA) vão se fundir em 1926 no Instituto Central de Arquitetos, que mais tarde se torna o atual *Instituto dos Arquitetos do Brasil* (IAB). Naquele momento, havia, nas páginas da Revista, uma disputa entre três posições:

[...] a do IBA defendendo a profissão de engenheiro-arquiteto de forma enfática, o que parece remeter também a uma formação específica; a da SCA, que propõe abranger a profissão àqueles que não tiverem formação acadêmica e a da ACC, que flexibiliza a atuação. Vale ressaltar que, naquele período, os arquitetos participavam das obras como construtores, o que de fato cria uma sobreposição com os construtores leigos ou não. (Ibidem, p. 8).

O curso de Arquitetura e Urbanismo naquele momento ainda era feito, no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Belas Artes, antiga Academia Imperial.

O Neocolonial

Se o artigo de Monteiro Lobato, *Paranóia ou Mistificação*, sobre a exposição de Anita Malfatti em 1917 (e a posterior escaramuça com Mário de Andrade), é considerado um dos estopins da Semana de 1922, esse mesmo autor já detonava polêmicas naquele mesmo ano em relação justamente à arquitetura. Um debate:

[...] que opunha Monteiro Lobato, defensor do neocolonial, ao arquiteto Christiano Stockler das Neves, defensor do estilo Luís XVI. Em 1917, Lobato publicaria, n'O Estado de São Paulo, um artigo dedicado à arquitetura, num tom que misturava erudição e provocação, em que atacava o estilo neogótico adotado na nova catedral paulistana, na praça da Sé, defendendo vigorosamente o neocolonial como expressão autêntica e moderna para a verdadeira arquitetura brasileira. (KESSEL, 2002, p. 118).

Na verdade, o Neocolonial faria boa figura na arquitetura brasileira em outra exposição que marcava os cem anos da Independência, a Exposição Internacional de 1922, no Rio de Janeiro:

O sucesso do neocolonial na exposição internacional de 1922 teve profunda repercussão; o estilo não apreciado apenas em termos locais, mas também elogiado pelos estrangeiros, encantados com o exotismo que ele exalava; por sua vez, esses elogios reforçaram o entusiasmo brasileiro pelo movimento, que a partir de então passou a contar com o apoio oficial declarado. (BRUAND, 2002, p. 56).

Uma contradição em relação a uma confessada atitude de se contrapor aos cânones oficiais:

Assim, no mesmo ano, a arquitetura neocolonial concretizava tanto as aspirações dos participantes da Semana de Arte Moderna, com os seus componentes de sintonia com as vanguardas e de rebeldia em relação ao oficialismo acadêmico, quanto os sonhos estatais de apresentação de uma arquitetura brasileira digna de ser mostrada aos estrangeiros que visitavam o Rio de Janeiro, preparado, como uma vitrine decorada, para o deleite dos visitantes. (KESSEL, 2002, p. 123).

O Neocolonial parecia (ou aparecia) como uma boa e genuína vanguarda em 1922, por um de seus principais líderes:

Para Mário [de Andrade] e seus contemporâneos, não havia contradição entre a arquitetura neocolonial e o desafio estético lançado na Semana contra o *establishment* acadêmico entronizado na pintura, na poesia, na música, na escultura e na literatura. Entretanto, a arquitetura não parecia estar no mesmo patamar dessas manifestações, pelo menos no que se refere às possibilidades de expressão combativa, talvez pelo fato de o neocolonial não se constituir, na paisagem paulistana, em grande novidade, por conta da incipiente apropriação por parte das elites e do Estado. (KESSEL, 2002, p. 122).

Se a Exposição do Centenário da Independência definiu algumas questões, elas foram da ordem de resgate ornamental de características do patrimônio histórico, como azulejos e frontões dos estilos antigos. Mesmo a pesquisa técnica, que já caracterizava o pensamento de vanguarda, estava ausente:

Certo de que essas obras não são modernas, no sentido que os Mestres emprestaram às formas arquitetônicas, nem tampouco são representativas de um pensamento que procurava na racionalidade industrial uma forma de pensar uma renovação da sociedade, mantiveram-se restritas ao campo da renovação construtiva. Mas mesmo nesse campo, relativamente restrito, as obras dos países convidados não denotaram qualquer sentido de renovação. [...] De qualquer modo, vale registrar que as exposições com obras modernas ainda estavam por acontecer na Europa, como as mais conhecidas, Exposition des Arts Decoratives, 1925, em Paris com o Pavilhão do Esprit Nouveau de Le Corbusier e a de Barcelona em 1929, com o Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe. Ou seja, em que pese os vários exemplos modernos já presentes naquele momento, na Europa e nos EUA, com a obra de Wright, a arquitetura moderna ainda não havia adquirido o lugar de destaque que atingiria ao longo da década de 1920 e início da de 1930. (SIOLARI; PORTUGAL, 2016, p. 6).

A arquitetura moderna já se estruturava na Europa, inclusive em termos de pedagogia: na Alemanha, com a Bauhaus de Walter Gropius, e, na Rússia, com uma estrutura praticamente similar, com o VKHUTEMAS, ou Oficinas Superiores de Arte e Técnica (MATTARA; NASCIMENTO, 2015). Nos dois casos, nada de uma visão historicista, mas o pensamento racional e baseado na arte moderna:

Era primordial que aluno conhecesse a técnica e o material. Havia o incentivo ao estudo da função da cor, dos volumes, texturas etc. e dos fenômenos ligados à visão e à percepção. Eram lecionados conceitos como contrastes (claro-escuro, quente-frio, complementar, simultâneo, de qualidade e quantidade, grande-pequeno, comprido-curto, etc.). (Ibidem, p. 4).

Mas o Neocolonial não estava sozinho numa tentativa de procurar uma “modernidade conservadora”. Se o movimento se alastrou pelas Américas, numa tentativa de aproveitar as heranças dos colonizadores, na Itália, “[...] apesar do seu entusiasmo pela era da máquina, o Gruppo 7 valorizava mais uma reinterpretação da tradição do que a modernidade *per se*” (FRAMPTON, 1997, p. 247). Também naquele país buscava-se uma chancela oficial, no caso o da liderança fascista.

Mas no Rio de Janeiro, o escritor e crítico de arte (e arquitetura) José Marianno Filho, futuro diretor da Escola Nacional de Belas Artes, vai propor um concurso de projetos de arquitetura para a Casa Brasileira e, em 1923, na revista *Architectura no Brasil*, os Dez Mandamentos para o Estilo Neocolonial. Como pode ser visto no Anexo, a defesa de uma estética normativa era tremendamente detalhada.

A reação da década seguinte

Depois de trafegar pelos ecletismos nacionais e internacionais, Lucio Costa vai encabeçar uma guerra contra o Neocolonial, na verdade, uma visão mais esclarecida para a arquitetura nacional:

[...] cuja causa se desdobrava em duas vertentes: a “guerra santa”, a cruzada pela arquitetura moderna e a defesa do patrimônio arquitetônico tradicional do país. Os inimigos comuns às duas causas eram os mesmos: de um lado o ecletismo vigente na arquitetura do final do século XIX e na Primeira República; de outro o movimento neocolonial. (RUBINO, 2002, p. 9).

Ou seja:

O neocolonial, defendido insistentemente por José Marianno, foi repetidamente derrotado nessa guerra de posições e finalmente alijado da posição de vanguarda que ocupava em 1922. Estigmatizado como “pastiche” e como vertente abraçadeira do ecletismo, embora ainda continuasse inspirando alguns arquitetos e agradando o gosto dos clientes, passou a simbolizar o passadismo academicista que tanto combatera em sua juventude. (KESSEL, 2002, p. 125).

No Brasil, já no final da década de 1920 vai aparecer na arquitetura, a que Hugo Segawa (1997, p. 53-76) chama de *Modernidade Pragmática*, a vertente sem teorização do *Art Déco* europeu, sobretudo nos arranha-céus que aparecem no Rio de Janeiro e São Paulo. É o movimento que acabou apelidado pelos tradicionalistas de “estilo arquitetônico ‘caixas d’água’ ” (SEGAWA, 1997, p. 67), pela falta de ornamentação; na verdade um caminho para a sinceridade estrutural proposta pela modernidade.

A onda modernista só vai começar a se consolidar com a breve passagem de Lucio Costa como diretor da Escola Nacional de Belas Artes, entre 1930 e 1931, e seu contato posterior com o arquiteto Gregori

Warchavchik (Odessa [Rússia], 1896 - São Paulo, 1972). A prática conjunta desses dois arquitetos vai consolidar uma ação e uma teorização que acabou por suplantando a Modernidade Pragmática anterior por uma *Modernidade Programática*. Consolida na década de 1930, essa revolução em nossa arquitetura chega, vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, na exposição *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, realizada pelo MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Mais dez anos e aparece um número especial da revista francesa *l'Architecture d'aujourd'hui* – *La Contribution Actuelle du Brésil a L'Architecture Contemporaine* (nº 42-43, 1952).

Mas, essa é outra história.

Conclusões centenárias

O Brasil ama brincar e jogar com a Semana de Arte Moderna de 1922 e seu legado, como citado em artigo jornalístico às vésperas do centenário: “Nessa história, que não para de ser escrita e reescrita, fatos e personagens entram e saem magicamente, num permanente rearranjo para torná-la mais radical e indispensável.” (CASTRO, 2021, A2).

Na verdade, essa “entrada” na Modernidade tem características próprias, mais ligadas a uma certa vanguarda explosiva, como o movimento Futurista italiano, baseado em manifestos e polêmicas.

Bem diferente do didatismo do *Armory Show* estadunidense, que em 1913 trouxe obras de artistas, como Kandinsky, Picasso e Marcel Duchamp (ao lado de “clássicos” como Monet, Manet, Cézanne e Van Gogh), para Nova Iorque. Os efeitos dessa megaexposição naquele país geraram uma dupla reação negativa: de um lado, “[...] teve um efeito negativo sobre a arte americana, na medida em que apenas substituiu a influência europeia acadêmica por outra, igualmente europeia, só que radical” (BASTOS, 1991, p. 114); de outro, as críticas e chacotas violentas (inclusive caricaturas em jornais) suplantaram a ingenuidade dos organizadores para colocar a arte do país em diálogo com as vanguardas europeias. Esse conservadorismo acabou por implementar a 18ª Emenda (Lei Seca), em 1920, e levou a um exílio de artistas americanos para a Europa, a chamada de Geração Perdida.

É interessante notar que as fronteiras do Modernismo são bastante flexíveis, podendo até se falar em “Modernismos”, com diferentes

formas de se enfrentar o que está em questionamento. Nesse sentido, o Modernismo dos anos 1920 tem algumas peculiaridades em relação, por exemplo, à Geração de 1930, na literatura. A geração das duas primeiras décadas do século XX é mais formal em termos de proposição, vide o Cubismo e o Fauvismo, na pintura, e a prosa de James Joyce. Uma boa base para essa discussão é o próprio Oswald de Andrade romancista: ao mesmo tempo que faz pesquisas formais joyceanas, em *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), e principalmente em *Serafim Ponte Grande* (1933), mas trabalha de maneira mais contida formalmente na trilogia *Os Condenados* (1922-1934), ligada à militância política.

Em relação à literatura estadunidense, um trabalho sobre dois escritores da Geração Perdida, Ernest Hemingway e John Dos Passos, propõe:

Pode-se argumentar que a primeira [sic] grande onda modernista, a grande libertação criadora do imaginário propiciada pela Primeira Guerra Mundial, foi encerrada pelo totalitarismo que emergiu dessa mesma guerra. Nascidas da mesma besta, uma talvez tenha matado a outra. A ascensão triunfante de Hitler e Stalin pode ter colocado esse movimento — esse que está por trás da arte de Dos Passos — em perigo. No mínimo, ele deixou de operar com a energia, a confiança e o esplendor visionário que o impeliu ao longo dos anos 1920 e começo dos 1930. Em 1941, Joyce e Virginia Woolf já estavam mortos. Picasso, é certo, continuava produzindo quadros. Stravinski e Prokofiev continuavam compondo. Thomas Mann (era ele *de fato* um “modernista”?) ainda iria criar *Doutor Fausto*. Mas em 1937, ao mesmo tempo que uma novíssima barbárie definia um novíssimo mundo, o grande fenômeno do “novo” dos anos 1920 que um dia incendiara a imaginação com a esperança de uma posteridade infensa à tradição retrocedia para um passado saudosista e glamouroso, tingido de sépia, no álbum história. (KOCH, 2008, p. 270-271).

No Brasil, a agressividade da Semana de 1922, e os posteriores manifestos Pau Brasil (1924) e Antropófago (1928) mantiveram a postura vanguardeira de nosso modernismo, não mais (pelo menos assumidamente) buscando apoios oficiais, como o Neocolonial o fizera. Na verdade, as pesquisas sobre a arquitetura nacional feitas na esteira desse movimento foram utilizadas em grande parte na criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPAHN) em 1937.

Referências

- BASTOS, Eliana. *Entre o Escândalo e o Sucesso – a Semana de 22 e o Armory Show*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- CASTRO, Ruy. Modernos, não modernistas. *In: Folha de São Paulo*, 12/09/2021, p. A2.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FREITAS, Maria Luiza de; QUEIROZ, Rodrigo. *Dos movimentos modernizantes ao espírito novo: arquitetura brasileira após a Semana de Arte Moderna*. São Paulo: REVISTA USP, n. 94, junho/julho/agosto 2012, p. 93-106.
- KESSEL, Carlos. *Vanguarda Efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, nº 30, 2002, p. 110-128.
- KOCH, Stephen. *O Ponto de Ruptura – Hemingway, John dos Passos e o assassinato de José Robles*. Rio de Janeiro: Difel, 2008.
- LUSTOSA, Isabel. *Histórias de Presidentes: A República no Catete*. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.
- MATTARA, Vanessa; NASCIMENTO, Myrna de Arruda. Metodologia de ensino baseada na experimentação pelas escolas Bauhaus e VKhUTEMAS. *In: Iniciação – Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística*. Edição Temática: Comunicação, Arquitetura e Design V. 5 no 1 – Junho de 2015, p., São Paulo: Centro Universitário Senac. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/97_artigo_Iniciacao_ed-vol-5_n1_2015.pdf (senac.br), acesso em: 12 nov. 2021.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Lúcio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes*. Trabalho apresentado no 6º Seminário DOCOMOMO Brasil. Niterói, 16 a 19 de novembro de 2005. Disponível em <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Maria-Lucia-Bressan-Pinheiro.pdf>. acesso em: 21 jan. 2022.
- RUBINO, Silvana. Lucio Costa e o patrimônio histórico e artístico nacional. *In: Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 6-17, março/maio 2002.
- SANTOS, Anna Maria Affonso dos. *John Graz: o arquiteto de interiores*. Dissertação de Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03032010-112258/publico/JohnGrazOArquitetodeInteriores.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2022.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1997.

SIOLARI, Maristela; PORTUGAL, Josélia Godoy. *A Revista Architectura do Brasil, o Neocolonial e a Exposição do Centenário de Independência*. Comunicação apresentada no IV ENANPARC – Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016. In Microsoft Word – S32-06-SIOLARI, M; PORTUGAL, J.docx (wordpress.com) acesso em: 17 jan. 2022.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1977.

Anexo

Os dez mandamentos do estilo neocolonial

(MARIANO FILHO, J. Os dez mandamentos do estilo neocolonial – aos jovens arquitetos. *In: Architectura no Brasil*, n. 21, junho de 1923)

I – A VERDADE: todo elemento deve ser representado em matéria na sua estrutura natural, sem simulação nem embuste, porque a mentira é incompatível com o espírito universal da arquitetura.

II – A FORÇA: Imprimi às vossas casas aquele caráter de força que nos é tradicional. (...) O cenário ciclópico de nossa natureza tropical, exuberante e violento, exige as formas serenas e fortes de nossos antepassados, que recortam a paisagem em massa, calmamente, sem contorções ou contrastes inesperados.

III – O ESPÍRITO CLÁSSICO: A ordem implantada pelos jesuítas entre nós, a toscana, é a única que convém às composições do estilo neocolonial. Os seus elementos eminentemente latinos são, a um tempo, fortes, simples e decorativos.

IV – A COR: Conservai nas nossas casas exclusivamente as cores branca, amarelo camurça (oca desmaiada) ou rosa. Toda a esquadria externa deve só ter verde oliveira claro ou azul de Delft. Com esses simples elementos de cor obtereis partidos de oposição discretamente entornados, de suave efeito decorativo.

V – A SOBRIEDADE: Sede sóbrios nos atavios exteriores, usai da maior discrição no emprego dos elementos chamados decorativos, a fim de evitar um partido excessivo que seria sempre deplorável.

VI – A CATEGORIA: Dai aos elementos arquitetônicos a mesma categoria que lhes era atribuída no estilo colonial. Os azulejos que substituem nos países quentes as tapeçarias e panos de parede (...).

VII – A NOBREZA: A nobreza depende, antes de tudo, da proporção e da propriedade dos elementos utilizados. Mas não esquecei nunca que essa propriedade não precisa revestir-se de aparatosa riqueza para atingir o efeito artístico almejado. (...) A riqueza ostensiva dos elementos é sempre um indício de falta de cultura ou de exibicionismo vulgar. Não há nobreza sem discrição, nem discrição sem recato. (...)

VIII – O CONFORTO: A noção de conforto interior varia evidentemente com o século. Em pleno século XX, no tumulto de uma vida febril, paralelamente com o aeroplano e o automóvel, não poderíamos pensar numa casa

à moda daquelas que faziam a felicidade tartigrada dos nossos avós. Nós só podemos reviver um estilo arquitetônico, se esse estilo puder representar e atender às exigências prementes da vida moderna do instante, por assim dizer, universal que vivemos. (...) Procurai acomodar o interesse da vida social de hoje à noção clássica de conforto brasileiro. Combatei no espírito dos vossos clientes o preconceito ridículo dos bairros aristocráticos, em cujas ruas barulhentas os milionários menos exigentes já se contentam com uma espécie de arquitetura de corredores intermináveis, à moda do 15 sistema Pullmann de vagões ferroviários.

IX – O CARÁTER: O caráter reside na força estática da massa arquitetônica; na compreensão, no sentido dos elementos que lhe são essenciais; no uso das praxes tradicionais, no partido que os elementos oferecem entre si ao artista, e por fim, caráter também se afirma pelo grau íntimo de inteligência do estilo arquitetônico com a própria alma nacional do povo.

X – A NACIONALIDADE: A casa é, logicamente, um expoente da raça, mero fenômeno social na geografia humana. Assim, um povo, por maior que seja a sua cultura universal, só pode possuir a arquitetura que lhe coube por fatalismo histórico, que se não improvisa. Um povo não muda de casa nem de língua; e se ainda não possuímos a nossa casa, é simplesmente porque ainda não somos um povo, mas havemos de sê-lo inevitavelmente. O retorno às formas lógicas do estilo colonial dos nossos antepassados é o prelúdio da nossa emancipação social e artística. (Extraído de SIOLARI; PORTUGAL, 2016, p. 14-16).