

SOB AS COLUNAS DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, A CONSTRUÇÃO DO HOMEM BRASILEIRO

Helio Herbst

Doutor, FAU/USP

Grupo de pesquisas Museu e Patrimônio, FAU/USP

Resumo

A comunicação objetiva problematizar os embates que acompanharam a (não) implantação do monumento escultórico *O Homem Brasileiro* no edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (Mesp), no Rio de Janeiro. Em um primeiro instante, serão discutidos os impasses que acompanharam a elaboração do projeto arquitetônico e os esforços empreendidos para transformar o edifício em uma obra símbolo da modernidade brasileira. Num segundo momento, minha reflexão volta-se aos trâmites que se desenrolam em torno da obra *O Homem Brasileiro*, encomendada a Celso Antonio, Ernesto de Fiori e Victor Brecheret. Valendo-me dos diferentes conteúdos formais plasmados pelos escultores, colocarei em confronto os julgamentos lançados pelo ministro Gustavo Capanema e pela equipe de arquitetos liderada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Também são cotejadas as críticas formuladas por estudiosos de diferentes campos das ciências humanas.

Palavras-chave: recepção, síntese e integração das artes

Abstract

This communication discusses the [non] construction of the sculpture *O Homem Brasileiro* [The Brazilian Man] in the headquarters of the Ministry of Education and Health (Mesp) in Rio de Janeiro. To start the discussion, the communication will focus the debates around the architectural project and all efforts made to transform the building into a symbol of the Brazilian modernity. In sequence, my attention turns to the making procedures of the sculpture *O Homem Brasileiro*, developed by Celso Antonio, Ernesto de Fiori e Victor Brecheret. Analyzing those three different interpretations of the same theme, this text aims to confront the judgments expressed by the ministry Gustavo Capanema and by the authors of the architectural project, led by Lucio Costa and by Oscar Niemeyer. It will take into account the comments of experts from different disciplines of humanities.

Key Words: reception, synthese and integration of arts

Desde a Antigüidade são erguidos monumentos artísticos com a intenção de transcender a temporalidade mundana. A associação dos fazeres entre arquitetura, pintura e escultura, de maneira análoga, assume um papel seminal na tentativa de perpetuar a memória de um indivíduo ou de uma coletividade, atenuando a implacável ação do tempo. Além disso, na acepção proposta por Alois Riegl, a construção de monumentos expressa os valores de uma determinada cultura, com o intuito de conservar, na consciência das gerações futuras, as motivações de um dado presente.¹

Neste estudo são problematizadas as discussões que acompanham a elaboração do projeto do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (Mesp), no Rio de Janeiro, considerado um dos principais emblemas do Estado Novo varguista. Em um primeiro instante, pretendo mostrar de que maneira o projeto descortina uma deliberada intenção de criar um marco significativo à cultura brasileira, a congregar esforços coordenados entre intelectuais, arquitetos e artistas.

Num segundo momento, minha reflexão volta-se aos trâmites que se desenrolam em torno da escultura *O Homem Brasileiro*, idealizada para ocupar o adro do edifício do ministério. Valendo-me dos conteúdos formais plasmados por Celso Antonio, Ernesto de Fiori e Victor Brecheret, autores de diferentes versões deste monumento, coloco em confronto algumas interpretações lançadas pela equipe de arquitetos, pelo ministro Gustavo Capanema e por estudiosos de diversos campos das ciências humanas.

A análise dos discursos levará em conta a fundamentação da Teoria Estético-Recepcional desenvolvida por Hans Robert Jaus. Tal escolha metodológica pretende recuperar, por meio da análise crítica de documentos, o horizonte de expectativas com os quais artistas e arquitetos avaliaram as diferentes versões da encomenda em questão, tendo como pano de fundo os conceitos de integração e síntese formulados pela intelectualidade local.

O concurso

A associação entre arquitetura, pintura e escultura, ao contrário do que pode pressupor o leitor deste texto, não é explicitamente abordada no edital de concorrência pública para o edifício-sede do Mesp, lançado em 20 de abril de 1935. Afora os elementos gráficos de praxe (plantas, cortes, elevações), exige-se dos candidatos a entrega de peças alusivas ao hall e escadaria principal, além de desenho da fachada em perspectiva “de ângulo, com o horizonte a dois metros de altura.”² O teor das exigências pode ser interpretado como uma solicitação

não explícita de uma expressão artística compatível com os anseios almejados para o futuro da nação, materializado em um único edifício.

O júri de premiação contou com a participação de Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde; Adolpho Morales de los Rios Filho, representante da Escola Nacional de Belas Artes; Natal Palladini, representante da Escola Politécnica; Salvador Duque Estrada, representante do Instituto Central de Arquitetos; e Eduardo Duarte de Souza Aguiar, superintendente de Obras e Transportes do Mesp.

O confronto entre os três projetos finalistas indica assimilação de algumas expectativas, a congregar solidez ao conjunto e grandiosidade às zonas de acesso, sem entretanto compartilhar com os ideais de renovação pretendidos pelo ministro Capanema. Na proposição vencedora de Archimedes Memória, as zonas de acesso são demarcadas com elementos ornamentais alusivos a figuras humanas de corpo inteiro, dispostas simetricamente em relação aos portais de acesso. No parecer de Natal Palladini, o projeto de Memória resulta pouco imponente e fragmentado, ainda que o autor tenha se esforçado para criar na fachada principal uma sensação de conjunto, “traduzido pelos gigantes colocados em cada lado” do acesso principal do bloco.³

Nas pranchas de Rafael Galvão, segundo colocado, apenas a fachada principal é adornada com agrupamentos escultóricos, sugerindo obediência aos ditames acadêmicos, especialmente no que concerne ao peso e à distribuição das massas. De acordo com a justificativa de Palladini, o projeto de Galvão é notável ao respeitar “as linhas dos estilos passados”, orientando-se para o que chama de escola moderna, “com senso de harmonia e equilíbrio”.⁴

Nos desenhos de Gérson Pinheiro, contemplado com a terceira colocação, duas estátuas de grandes dimensões desprendem-se do bloco edificado, mas mais uma vez manifestam-se em concordância com o repertório visual corrente e assentam-se sobre pedestais bastante alongados. No parecer de Palladini, o projeto de Pinheiro expressa um escasso significado artístico, denotando “o esforço impotente do seu autor em querer criar algo de novidade”.⁵

Nas pranchas de apresentação dos projetos mencionados, não são feitas indicações sobre a inserção de pinturas murais ou painéis. Tal situação parece se repetir nos demais concorrentes, levando-se em conta o material reproduzido na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, em setembro de 1935,⁶ posteriormente duplicado em diversas outras fontes de referência.⁷

Entre as proposições identificadas com a voga renovadora, modernista na acepção cunhada por Henry Lefebvre,⁸ ressalte-se o aspecto despojado e

retilíneo dos volumes, destituídos de qualquer elemento ornamental. Segundo as palavras de Jorge Machado Moreira, publicadas no periódico supramencionado:

Os desenhos que ilustram estas notas são os mesmos que enviamos ao concurso, inclusive as perspectivas talvez pouco apropriada (sic) porque nos mostra (sic) um edifício sem ornatos e outros segredos que contribuem para aquele falso ar de imponência tão frequente nos pavilhões de feira, para não falar dos carros alegóricos dos prestitos (sic) carnavalescos, tão do agrado da nossa boa gente.⁹

Anunciados os vencedores do concurso, em outubro de 1935, e consumada a sua anulação, em princípios de 1936, em manobra exaustivamente abordada na historiografia do moderno brasileiro, Gustavo Capanema solicita a Lucio Costa uma versão alternativa à proposta de Archimedes Memória, por considerá-la insatisfatória. Em processo ainda aberto a novas interpretações, Lucio Costa e equipe não medem esforços para materializar os desígnios almejados para o edifício, conclamando pela contribuição de Le Corbusier antes mesmo de finalizar a encomenda.¹⁰

Possivelmente em função dessa revisão de conteúdos, o memorial descritivo apresentado pela equipe em 15 de maio de 1936 ressalta, entre outros quesitos, a execução de pinturas murais, baixos-relevos e a implantação de duas esculturas postadas em pontos diametralmente opostos do bloco, nas faces norte e sul. De acordo com o documento:

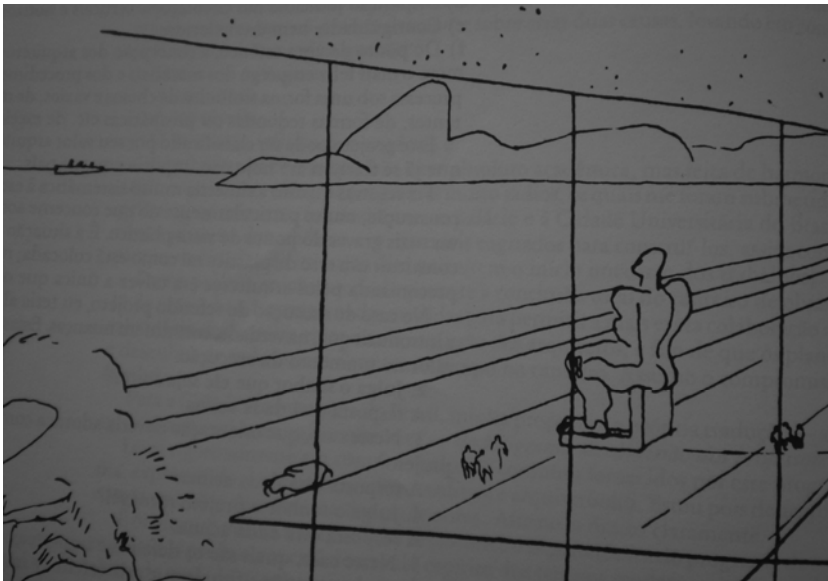
Pinturas murais nos salões de conferências e recepção, baixos-relevos na entrada principal e duas grandes figuras em granito nas fachadas norte e sul retomarão, naturalmente, o lugar que lhes compete no conjunto, e o ministério a cujo cargo se acham os destinos da arte no país terá dado assim (...) o exemplo a seguir, restituindo à arquitetura, depois de mais de um século de desnorтеio, o verdadeiro rumo – fiel em seu espírito aos princípios tradicionais.¹¹

É de se supor, pelo teor das afirmações, que o texto tenha sido redigido por Lucio Costa, na medida em que ressoa temas do ensaio *Razões da nova arquitetura*, publicado durante o período de negociações travadas entre Gustavo Capanema e o arquiteto, em janeiro de 1936. O excerto é igualmente relevante ao apontar as diretrizes conceituais defendidas pela equipe, assertivamente contrária ao ecletismo vigente desde meados do século XIX, mas

deliberadamente interessada nos elementos vernaculares da tradição construtiva local.

Apesar das boas intenções do memorial descritivo, o resultado arquitetônico do projeto não congoça o mestre franco-suíço, que ao reunir-se com a equipe brasileira, quando de sua chegada ao Rio de Janeiro, não hesita em atribuir, em reservado, a jocosa alcunha de *múmia* para o projeto, possivelmente em função de sua rigidez compositiva. Igualmente insatisfeito com o terreno reservado para a implantação do edifício, Le Corbusier propôs a sua substituição por um lote mais amplo, situado na orla da Praia de Santa Luzia.

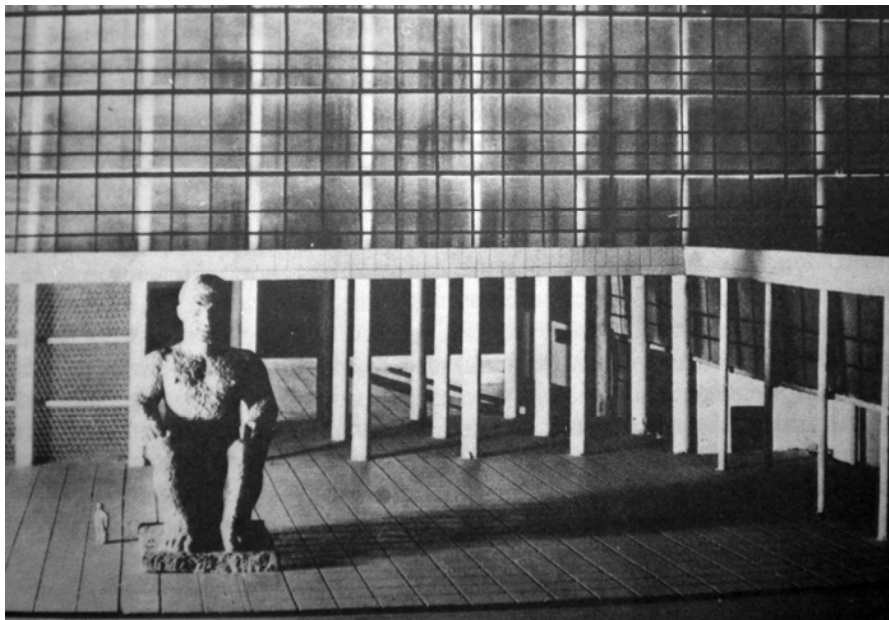
Na versão desenvolvida para o sítio alternativo, Le Corbusier concentra em uma única lâmina a volumetria anteriormente distribuída em alas, sem estabelecer qualquer relação de continuidade entre a edificação e seu entorno imediato. No adro frontal, o arquiteto prevê a instalação de uma escultura de grandes proporções: um homem nu, sentado, com o olhar direcionado ao oceano, a um só tempo antevendo e resguardando o porvir da nação.



Le Corbusier, 1936. *Ministério da Educação e Saúde Pública*. Croquis. Grafite sobre papel. Acervo Fondation Le Corbusier, Paris. Fonte: LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996, p. 110.

Após permanecer por cerca de seis semanas no Rio de Janeiro, Le Corbusier é informado sobre a recusa da substituição do terreno. Às pressas, pouco antes de retornar à França, em agosto de 1936, elabora croquis para o lote originalmente designado. Após a partida do consultor, a equipe brasileira não hesita em alterar a implantação e as relações de escala do conjunto edificado, preservando muitas das sugestões do mestre franco-suíço, entre as quais o caráter assimétrico da composição e a construção da colossal estátua no adro sul do Mesp.

O homem brasileiro



Celso Antonio, 1937. *O Homem Brasileiro* [protótipo de estudo] no adro sul do edifício-sede do Mesp. Maquete exposta na Exposição do Estado Novo, Rio de Janeiro, 1937. Fonte: LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996, p. 238.

Em carta endereçada a Getúlio Vargas, em 14 de junho de 1937, Gustavo Capanema discorre sobre a importância da futura sede do ministério, ressaltando o caráter excepcional da realização para “preparar, compor e afeiçoar o homem do Brasil”.¹² Pondera ser necessária a imediata liberação de

verbas para a confecção de obras artísticas, não como “artifícios luxuosos e inúteis, mas [como] parcelas decorrentes, complementares e necessárias” ao conjunto.¹³

Gustavo Capanema defende a construção da escultura alusiva ao homem brasileiro, considerando-a a mais importante obra artística do ministério. Salienta ter a imagem do gigante sentado a mesma significação do *Penseur* de Rodin, das estátuas do templo de Amon, em Karnak, ou dos colossos de Menon, em Tebas. “Mas o aspecto será o da calma, do domínio, da afirmação”¹⁴, pondera.

A indicação de Celso Antonio para realizar a encomenda deve-se, com grande probabilidade, aos laços de admiração entre a equipe de arquitetos e o artista, professor de escultura na Universidade do Brasil e parceiro de Lucio Costa na reforma de ensino da Escola Nacional de Belas Artes. Conta ainda com aprovação de Le Corbusier, expressa em carta endereçada ao ministro Capanema, na qual demonstra satisfação com a escolha.¹⁵

Apesar de contar com o aval dos arquitetos e de Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete, a formalização do contrato do artista maranhense é precedida de medidas cautelares, a denotar cuidadosa condução da encomenda. A mais emblemática se refere à solicitação feita a diversos pesquisadores e geneticistas, de um parecer sobre as características físicas do futuro homem brasileiro, “não de homem vulgar ou inferior, mas do melhor exemplar da raça”.¹⁶

À parte o delicado limite entre ciência e racismo, às vésperas do conflito mundial marcado por perseguições e extermínios em massa, os laudos são inconclusivos quanto à definição dos atributos dos futuros brasileiros. A opção de Roquette Pinto recai sobre os *leucodermos*, “de preferência o moreno, que parece bem próximo do mediterrâneo, o branco mais facilmente aclimatado no país”.¹⁷ Rocha Vaz, discípulo da biotipologia italiana, pondera ser impossível determinar as características do homem médio gerado pela mistura das diferentes etnias. Por tal situação, julga ser representativo “o tipo branco” freqüente no centro do país.¹⁸

Aparentemente indiferente aos anseios dos pareceristas, Celso Antonio acentua na sua caracterização a mestiçagem veladamente indesejada pelos solicitantes, fato a dificultar o diálogo com a equipe responsável pela construção do ministério. Destarte, o monumento ultrapassa o mero confronto de opiniões, tornando-se o mote de um acirrado debate sobre a identidade dos brasileiros e, por conseguinte, sobre o próprio papel do “ministério do homem”.¹⁹

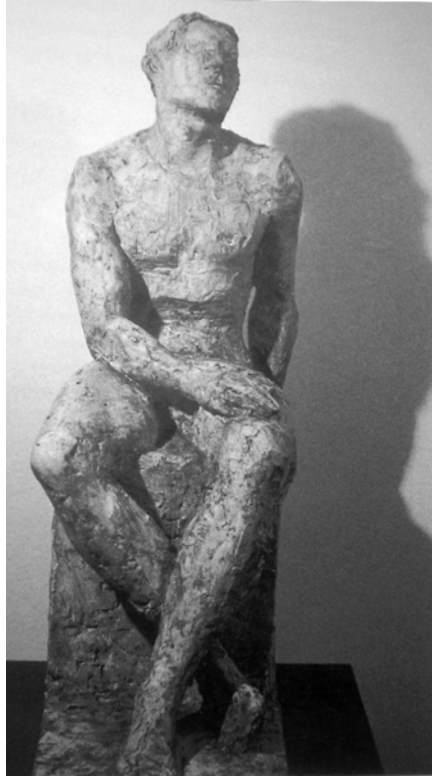
O provável descontentamento de Capanema ante os estudos apresentados por Celso Antonio motiva a elaboração de um concurso para a estátua, cujo edital é redigido em janeiro de 1938. Com a desistência da realização desse novo conclave, o ministro Capanema solicita a Mário de Andrade, em caráter confidencial, intermediar tratativas com Victor Brecheret, assegurando-se que a obra deveria “seguir o rumo dos escultores (...) Maillol, Despiau etc”.²⁰

Em pronta resposta, Mário de Andrade menciona o aceite de Brecheret. Mas as maquetes supostamente confeccionadas no carnaval de 1938 não alimentam nova troca de correspondências entre os envolvidos. Segundo Marta Rossetti Batista, tampouco Brecheret desenvolve, com o mesmo fervor dos anos precedentes, a obra *Monumento às Bandeiras*, em função de modificações substantivas no quadro político brasileiro, decorrentes da implantação do Estado Novo, em novembro de 1937.²¹

Teria o escultor elaborado protótipos para apreciação da comissão de obras? Teria desistido do projeto, por discordância ideológica? Não teria alcançado a sua interpretação do *Homem Brasileiro* uma avaliação positiva de Capanema e da equipe de arquitetos? A documentação consultada para a redação deste ensaio faz crer que Victor Brecheret sequer iniciou a encomenda, apesar de ter elaborado estudos de esculturas para a parede cega do auditório.²²

Em paralelo, Ernesto de Fiori remete protótipos para avaliação da comissão de obras. A indicação de De Fiori possivelmente deve-se a Capanema, que ficara impressionado com a mostra individual do artista realizada na Galeria Heuberger, no Rio de Janeiro.²³ Para atender à solicitação, De Fiori trava correspondência com Cândido Portinari, na qual discorre sobre a obra *Maternidade*, prevista para ocupar o átrio da escada de acesso ao salão de exposições. Em carta assinada no dia 4 de junho, De Fiori anuncia que remeteria, em curto espaço de tempo, três versões de *O Brasileiro* para serem submetidas ao crivo dos solicitantes.

A se julgar pela realização de uma minuta de contrato entre Celso Antonio e o Ministério da Educação, em julho de 1938, celebrando a retomada dos estudos de *O Homem Brasileiro*, parece ser plausível a hipótese de que os modelos elaborados por De Fiori tenham sido depreciados pela comissão de obras. Em contrapartida, a inclusão de uma das versões de *O Brasileiro*, conhecida como *Jovem Sentado*, na Exposição do Estado Novo, realizada em fins de 1938, denota indefinição sobre o assunto. Para quem, afinal, seria entregue a encomenda?



Ernesto de Fiori, 1937. *Jovem Sentado* [variantes *Adolescente*, *Atleta em Repouso*, *Homem Sentado*, *O Brasileiro*]. Estuque, 79 cm. Obra exposta na Exposição do Estado Novo, Rio de Janeiro, 1937. Acervo Masp, São Paulo. Fonte: LAUDANNA, Mayra. *Ernesto de Fiori*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 85.

Na historiografia existente, poucos são os autores que se detiveram à interpretação dos embates alimentados pela estátua do *Homem Brasileiro*. O estudo de Sá e Lisovsky menciona o desabamento do modelo de barro elaborado por Celso Antonio, em episódio não confirmado na documentação localizada pela dupla de pesquisadores. Diante da falta de evidências mais assertivas, os autores supramencionados preferem acreditar em “dificuldades financeiras e impasse conceitual” para o descarte do projeto.²⁴

Na versão de Leneide Duarte-Plon,²⁵ em monografia inédita sobre o artista maranhense, o incidente teria sido presenciado por convidados do ministro Capanema. Segundo a autora, o desabamento da escultura foi na verdade um ato criminoso forjado para coibir o prosseguimento do trabalho,

cujas feições não correspondiam às pretensões dos encomendantes. Some-se, como agravante, o desmesurado órgão sexual do homem representado, quesito inaceitável para a moral da época.

A incompreensão da obra de Celso Antonio ultrapassa os rumores anteriormente descritos. Segundo Marta Rossetti Batista,²⁶ a transferência da estátua *O Trabalhador Brasileiro*, originalmente concebida para o Ministério do Trabalho, no Rio de Janeiro, para um parque público de Niterói, dá a justa medida do preconceito sofrido pelo artista que procurou sintetizar, com linhas austeras, as feições mestiças do homem brasileiro.

Em relação ao trabalho desenvolvido para o Mesp, o desfecho das negociações é acompanhado de calorosas saudações pelos periódicos de grande circulação, favoráveis à impugnação do contrato entre Celso Antonio e o governo federal.²⁷

As proposições de Ernesto de Fiori, por sua vez, acalentam problematizações de diferentes matizes. Especificamente sobre as versões de *O Brasileiro* plasmadas pelo artista italiano, Lourival Gomes Machado considera coerente o tratamento não ufanista e distanciado de uma simplificação alegórica, compreendendo que nela:

[...] “só há força para sofrer e lutar. Assim, bastou um traço de veracidade anatômica para colocar em seus justos termos a realidade que nunca tínhamos conseguido definir ao certo. A realidade que afinal de contas, somos nós mesmos.”²⁸

Os comentários de Machado merecem considerações adicionais, porquanto emergem em data próxima ao falecimento do escultor. Mayra Laudanna, em estudo monográfico dedicado a Ernesto de Fiori, salienta o teor apoteótico do relato, mais preocupado em criar uma linha evolutiva de relação causa-efeito e menos empenhado em estabelecer um juízo pautado na análise das obras.²⁹

Na interpretação de Walter Zanini, lançada por ocasião da retrospectiva Ernesto de Fiori, em 1975, as versões de *O Brasileiro* não satisfazem os ideais de leveza, de sentido geométrico e de heroísmo pretendidos pela comissão de obras.³⁰ Laudanna, em contrapartida, ressalta que tal hipótese deve excluir a avaliação pessoal de Gustavo Capanema, para quem a admiração pela obra de Aristide Maillol e Charles Despiau, expressa em carta endereçada a Mário de Andrade, já mencionada anteriormente, motivaria o convite ao artista. A recusa deveria ser atribuída, em hipótese formulada pela autora, à equipe de arquitetos, e não ao ministro.

Independentemente do julgamento dos responsáveis pela encomenda, Laudanna considera que as diferentes versões da obra “não satisfazem as pretensões nacionalistas oficiais (...), coincidentes com as do ministro Capanema”.³¹ A autora sinaliza, com tal afirmação, concordância com Machado e Zanini, ao menos em relação aos motivos da desistência.

Para finalizar esse breve exercício investigativo, evoco as palavras de Ernesto de Fiori, expressas como provável expurgo aos revezes vivenciados pela recusa da implantação de sua obra no edifício do ministério. No artigo *Os monumentos*, De Fiori considera ser a escultura um meio inadequado para representar fatos ou idéias. Argumenta que “a verdadeira escultura não significa ‘nada’, ou melhor, significa escultura”, recusando-se a “transmitir outra coisa que não sejam sentimentos de caráter bastante geral”.³² O artista sentencia:

É necessário que o público compreenda que o monumento deve, antes de tudo, ser simples. (...) É necessário que comece a compreender que a verdadeira escultura é bela em si, e não por que representa, com aproximação mais ou menos ridícula, esta ou aquela idéia. O monumento tem certamente o objetivo de honrar qualquer grande homem ou qualquer grande acontecimento, mas acredite o público que tanto maior será a honra conferida a esta memória, quanto mais espaço e liberdade se dê a escultura para desenvolver-se de acordo com suas próprias leis e de acordo com o temperamento pessoal do artista.³³

Não é de se duvidar, mediante o exposto, que o *Brasileiro* criado por Ernesto de Fiori tenha sido descartado por ultrapassar a estreita concepção estética com a qual grande parcela de público e da crítica costumam identificar-se. O mesmo pode ser dito em relação ao mestiço plasmado por Celso Antonio, que certamente não despertou admiração das classes dirigentes. Fica apenas a dúvida quanto ao *Brasileiro* de Victor Brecheret, cujo rastro poderá ser retomado em outras pesquisas sobre o tema.

1 Para Alois Riegl, “no senso mais antigo e verdadeiramente original do termo”, monumento é uma obra criada pela mão do homem com o intuito preciso de conservar de modo permanente na consciência das gerações futuras a lembrança de uma ação ou destino. Desta maneira, o monumento, em seu sentido original, relaciona-se com a manutenção da memória coletiva de um povo, sociedade ou grupo. In: RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Paris: Seuil, 1984, p. 35.

2 SOUZA AGUIAR. Edital de concorrência pública para o concurso e projetos do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (1935-1945). Rio de Janeiro, 20 abr. 1935. Arquivo Gustavo Capanema CPDOC/Fundação Getúlio Vargas. Reproduzido em: LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996, pp. 4-6.

3 PALLADINI, Natal. Concurso para o projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro, 2 out. 1935. Arquivo Ministério da Cultura. Reproduzido em: LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo. Op. cit., p. 22.

4 Idem, ibidem, p. 23.

5 Idem, ibidem, p. 21.

6 Além dos projetos desclassificados de Affonso Eduardo Reidy e Jorge Machado Moreira, a edição de setembro de 1935 da *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* publica um artigo sobre a Caixa de Aposentadorias de Praga, reverenciando-a por seus atributos técnicos.

7 É indicativa dessa constatação a inclusão de uma perspectiva do projeto desclassificado de Affonso Eduardo Reidy no manual de Yves Bruand, referência incontestável para a historiografia do moderno brasileiro. Atente-se que apenas o trabalho de Reidy comparece em tal publicação. Mais recentemente, reproduções das pranchas de Reidy e Moreira são incluídas nos estudos monográficos organizados por Nabil Bonduki (1999) e Jorge Czajkowski (1999). É ainda digno de nota o fato de não existirem, na historiografia disponível, registros documentais alusivos a outros projetos desclassificados, lacuna a dificultar a proposição de novas hipóteses interpretativas.

8 A utilização dos termos modernismo e modernidade segue neste ensaio as concepções propostas por Henri Lefebvre. Para o autor, o termo modernismo evoca ruptura de valores, em processo que destituiu a História como fonte de referências, anulando-se todo e qualquer vestígio cultural precedente. A modernidade, em contrapartida, sinaliza reflexão e não mero rompimento, tomando corpo a partir do somatório de conhecimentos, em exercício crítico. Para maiores informações, ver LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade: prelúdios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

9 MOREIRA, Jorge Machado e VASCONCELLOS, Ernani Moraes de. Ministério da Educação e Saúde Pública. *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, Rio de Janeiro (18): 515-9, set. 1935.

10 BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1997 (3a ed.) p. 81-93.

11 PROJETO para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública a ser construído na quadra F da Esplanada do Castelo. S. L., s.d.. Arquivo Gustavo

- Capanema CPDOC/Fundação Getúlio Vargas. Reproduzido em: LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Op. cit., pp. 59-68.
- 12 CARTA de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 14 jun. 1937. Arquivo Gustavo Capanema CPDOC/Fundação Getúlio Vargas. Reproduzida em: LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Op. cit., p. 225.
- 13 Idem, ibidem, p. 225.
- 14 Idem, ibidem, p. 225.
- 15 CARTA de Le Corbusier a Gustavo Capanema. Paris, 30 dez. 1937. Arquivo Gustavo Capanema CPDOC/Fundação Getúlio Vargas. Reproduzida em: LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Op. cit., p. 140.
- 16 CARTA de Gustavo Capanema a Oliveira Viana. Rio de Janeiro, 30 ago. 1937. Arquivo Gustavo Capanema CPDOC/Fundação Getúlio Vargas. Reproduzida em: LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Op. cit., p. 225.
- 17 CARTA de Roquette Pinto a Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 30 ago. 1937. Reproduzida em: LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Op. cit., p. 226.
- 18 CARTA de Rocha Vaz a Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 14 set. 1937. Reproduzida em: LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Op. cit., p. 229.
- 19 CARTA de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 14 jun. 1937. Arquivo Gustavo Capanema CPDOC/Fundação Getúlio Vargas. Reproduzida em: LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Op. cit., p. 225.
- 20 CARTA de Gustavo Capanema a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 1 fev. 1938. Arquivo Gustavo Capanema CPDOC/Fundação Getúlio Vargas. Reproduzida em: LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Op. cit., p. 231.
- 21 BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico, 1985, p. 77.
- 22 OLIVEIRA, Marcia David de. *O lugar da arte: o caso do projeto do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1935/1945*. São Paulo: FAU/USP, 2005 (dissertação de mestrado), p. 247.
- 23 A individual de Ernesto de Fiori realizada na galeria de Theodor Heuberger, em 1937, despertou o “entusiasmo” dos ministros Capanema e Macedo Soares, segundo o relato de Heuberger, em cartas remetidas ao artista. In: LAUDANNA, Mayra. *Ernesto de Fiori*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 253.

24 LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Op. cit., p. 221.

25 Leneide Duarte-Plon é correspondente internacional do Observatório de Imprensa e autora de monografia sobre o escultor Ceso Antonio, no prelo, intitulada *A condenação da arte*. Para maiores informações, consultar <http://www.claraonline.com.br/coluna.php?id_coluna=187> acesso em 8 mai. 2008.

26 BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 20*. São Paulo: ECA/USP, 1987 (tese de Doutorado).

27 Um dos artigos mais contundentes é o de Jaime Aroldo, para quem “a impugnação do sr. Gustavo Capanema [contra Celso Antonio] é um dos maiores testemunhos do seu senso artístico e sabida compreensão dos seus encargos de governo. LISSOVSKY, Maurício e SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. Op. cit., p. 237.

28 MACHADO, Lourival Gomes. A escultura de Ernesto de Fiori I – Elogio do artista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º dez. 1945. Os outros três artigos da série dedicada ao artista são publicados em 2, 6 e 8 de dezembro de 1945, sob os títulos: “Esplendor e decadência da estátua”, “A escultura em crise” e “O artista e os temas do mundo”.

29 Segundo Mayra Laudanna, as considerações lançadas por Lourival Gomes Machado acerca da obra de De Fiori são arbitrárias e evolucionistas; ao traçar considerações sobre *O Brasileiro*, “Lourival pára antes no título do que na obra”, indicando equívocos na análise calcada na relação causa-efeito. LAUDANNA, Mayra. Op. cit, p. 80.

30 ZANINI, Walter. Retrospectiva Ernesto de Fiori – 1884-1945. São Paulo: MAC/USP, 1975. (catálogo de exposição)

31 LAUDANNA, Mayra. Op. cit, p 255.

32 DE FIORI, Ernesto. Os monumentos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1941. Reproduzido em: KOSSOVITZ, Leon; LAUDANNA, Mayra e PFEIFFER, Wolfgang. Ernesto de Fiori: uma retrospectiva. São Paulo: Pinacoteca Edições, 1997, p. 157.

33 Idem, ibidem, p. 158.

Referências bibliográficas

BARKI, José; SEGRE, Roberto; VILAS BOAS, Naylor. *O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu “vivo” da arte moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus, Proarq FAU/UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

- BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret: história de um monumento (1920-1953)*. São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico, 1985 (catálogo de exposição).
- _____. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 20*. São Paulo: ECA/USP, 1987 (tese de doutorado).
- BONDUKI, Nabil. *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Editorial Blau: São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardí, 1999.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1997 (3a ed.).
- COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- CZAJKOWSKI, Jorge (org.). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.
- HERBST, Helio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959)*. São Paulo: FAU/USP, 2007 (tese de doutorado).
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1995.
- KOSSOVITZ, Leon; LAUDANNA, Mayra e PFEIFFER, Wolfgang. *Ernesto de Fiori: uma retrospectiva*. São Paulo: Pinacoteca Edições, 1997 (catálogo de exposição).
- LAUDANNA, Mayra. *A recepção de Ernesto de Fiori pela crítica de arte*. São Paulo: FFLCH/USP, 1997. (tese de doutorado).
- LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade: prelúdios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LISSOVSKY, Maurício ; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996.
- MOREIRA, Jorge Machado e VASCONCELLOS, Ernani Moraes de. Ministério da Educação e Saúde Pública. *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, Rio de Janeiro (18): 515-9, set. 1935.
- OLIVEIRA, Marcia David de. *O lugar da arte: o caso do projeto do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1935/1945*. São Pulo: FAU/USP, 2005 (dissertação de mestrado).
- RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Paris: Seuil, 1984.
- ZANINI, Walter. *Retrospectiva Ernesto de Fiori – 1884-1945*. São Paulo: MAC/USP, 1975 (catálogo de exposição).