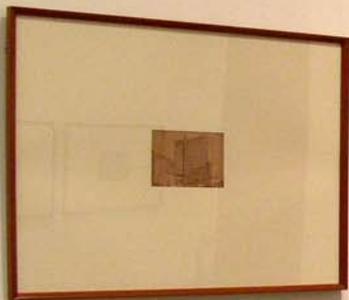


cadernos proarq

programa de pós-graduação em arquitetura
faculdade de arquitetura e urbanismo 2008

12



Copyright ©2008 dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Aloísio Teixeira
reitor

José Luiz Fontes Monteiro
vice-reitor para graduados e pesquisa

Léo Affonso de Moraes Soares
decano do centro de letras e artes

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Gustavo Rocha-Peixoto
diretor

Conselho Editorial

Colaboradores

Carlos Kessel (*Instituto Rio Branco, MRE*)

Gilberto Sarkis Yunes (*UFSC/FAU*)

Jorge Sahione (*IPHAN/MinC*)

Luiz Antônio Ewbank (*Museu do Itamarati/MRE*)

Yvonne Maggie (*UFRJ/IFCS*)

Comissão de Coordenação do PROARQ

Cêça Guimaraens, *Coordenadora*

Elizabete Rodrigues de Campos Martins, *Adjunta*

Giselle Arteiro, *Ensino*

Mauro César de Oliveira Santos, *Fomento e Extensão*

Vera Tângari, *Pesquisa*

Luiz Manoel Gazzaneo, *Edições*

Organização e edição

Cêça Guimaraens

Editores eletrônica e diagramação

Helvécio da Silva

<http://www.helvecio.com>

Capa

Cartaz da Exposição Salão de 31 e

Exposição Salão de 31: diferenças em processo

MNBA, foto de Domingos Guimaraens, 2007

Cadernos do PROARQ - Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura - ano 1 (1997)

Anual
ISSN: 1679-7604

1- Arquitetura- Periódicos. 2- Urbanismo- Periódicos.
I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. 2008.

Av. Pedro Calmon, 550 - Prédio da Reitoria - sala 433
Cidade Universitária, Ilha do Fundão
CEP 21941-590 - Rio de Janeiro, RJ - Brasil
Tel.: + 55 (21) 2598-1661 - Fax: + 55 (21) 2598-1662
Website: <http://www.proarq.fau.ufrj.br>
E-mail: secretaria@proarq.ufrj.br

Sumário

5 | Apresentação

Parte I

Salão de 31 diferenças em processo

7 | Idéias para uma Exposição

9 | Salão de 31: exposição e seminário

11 | Palavra dos Curadores

13 | Sobre o Salão de 31: excertos

15 | Salão de 31: A XXXVIII Exposição Nacional de Belas ArtesSalão Revolucionários

19 | A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no BrasilO Salão de 31

25 | A Guerra arquitetônica, batalha expositiva

31 | A Morte do Poeta

35 | Diferenças entre artes plásticas e arquitetura à época do salão de 1931

43 | Os Processos da Diferença

51 | Um acervo em exposição

Parte II

Teoria e Crítica

55 | **Arte e arquitetura: uma historiografia das semelhanças**

61 | **Desenho e Arquitetura**

73 | **Memória e Método: A Pesquisa Casas Brasileiras Do Século Xx**

79 | **O Patrimônio Moderno da Saúde (1930 – 1960): Políticas de preservação**

85 | **O DOCOMOMO e os Acervos do Movimento Moderno Brasileiro**

93 | **DOCOMOMO-Rio: um novo esforço na defesa do patrimônio moderno fluminense**

Parte III

Restauro e Gestão de Patrimônios

97 | **Fazenda São Bernardino, Vila de Cava, Nova Iguaçu**

109 | **Imagens e História Reinventadas**

111 | **Preenchendo Lacunas**

Apresentação

Tendo em vista que a formação de pesquisadores envolve tanto a base prática e teórica específica quanto a atuação abrangente, configura-se, nesta edição do CADERNOS PROARQ 12, a integração acadêmica da Arquitetura com as disciplinas afins.

Neste sentido, a maioria dos artigos representa a participação de colaboradores externos em algumas das nossas atividades recentes e, ao mesmo tempo, traduzem a perspectiva do reconhecimento social do Programa.

Registra-se, desse modo, a produção de especialistas convidados e enfatiza-se, também, a diversidade das temáticas por nós abordadas.

O CADERNOS PROARQ 12 estrutura-se em tres partes.

As duas primeiras — que incluem artigos sobre História e Teoria e Crítica —, contêm uma série de ensaios inéditos. Nesses textos reavalia-se a importância do Modernismo e do Salão de 31 na condição de eventos deflagradores da arte moderna e do pensamento gerador da arquitetura moderna brasileira.

A terceira parte, que trata de Restauro e Gestão de Patrimônios, traz os resultados de pesquisas e os projetos de colaboradores que se formaram mestres no PROARQ e, hoje, atuam no campo da preservação histórico-arquitetônica na esfera governamental pública.

O conjunto de textos do CADERNOS 12, ao qual também se agregam trabalhos de alguns dos nossos pesquisadores, demonstra a capacidade operativa do PROARQ para desenvolver e promover a compreensão da amplitude conceitual da cultura e da arquitetura brasileira.

Conselho Editorial

Parte I

Salão de 31 diferenças em processo

Idéias para uma Exposição

Afonso Luz

Penso que o objeto dessa exposição deva ser o de por novamente em relevo os anos 30; anos que são abertos pelo Salão de 31. Nesses anos os “modernismos” são incorporados na dinâmica institucional do País que quer se tornar uma Nação e, para isso, agencia as forças estéticas emergentes, dando feições estilísticas ao projeto político da “revolução de 30”; o que todos sabemos.

Este projeto de “modernização” nacional é abraçado pela inteligência atualizada, ela, como diz C. Guimaraens, quer ampliar referências e complexificar o campo cultural com diferenças, uma dinâmica que é inclusiva. Nesse sentido ela sai da lógica de “ruptura” dos anos 20 e integra a lógica de institucionalização e conquistas técnicas para a formação do Brasil. O que não temos no sabido é o como isso irá ocorrer no mundo do trabalho e da produção, ao mesmo tempo em que acontece no campo da cultura.

E não vale a resposta clichê de que é do “espírito da época”. Não sabemos como, para além das anedotas transmitidas e das explicações biográficas, a situação singular de cada um daqueles arranjos de forças historicamente ascendentes foi posta num mesmo universo de preocupações estéticas e gerou um momento novo que permitiu, alguns anos depois, muitas consequências que deram fôlego para a arte feita no País. E é isso que faz com que certos modernos, como Lúcio Costa, sejam pró Modernização sem que jamais sejam Modernistas.

Noutros termos estamos diante da pergunta: o que é a “modernidade” no Brasil dos anos 30?

Para dar visibilidade à questão penso que valeria privilegiar um meio específico para observar esse processo, ao contrario de propor generalidades comparativas que nos mostrassem o espírito de época ou estilos.

Esse meio só pode ser o “desenho”, ou melhor o que ele é para seus contemporâneos naquele dado momento; pois o “desenho” é um “objeto”, ao mesmo tempo, conceitual e técnico por definição. Isso nos permitiria fugir das analogias culturais e encontrar um solo comum sobre o qual as coisas sejam comparáveis. E isso porque me lembro da crítica feita por Mário de An-

drade nos anos 40, conferência acontecida no Rio, em que ele faz ressalvas ao pouco empenho dos modernistas na construção de conquistas artísticas tecnicamente relevantes, e uma crítica a certo espírito de estardalhaço. Essa conferência “balanço do Movimento Moderno(ista?) é peça chave na mitografia que cabe ser verificada ou repensada.

A oportunidade de ver desenhos sejam riscos arquitetônicos, sejam gravuras, ou mesmo pinturas, é algo que valeria a pena para amplificar nosso sistema de dúvidas atuais, coisa que deve ser objetivo de um Museu e de uma Universidade. Daí então teríamos como por para a provação pública nossas convicções sobre avanços estilísticos de superfície, como os que nos oferece Portinari, verdadeiro ícone da conciliação regressiva desses anos, que é absorvido pela máquina de propaganda do varguismo, como muito já foi criticado, e que hoje é mais um lugar comum da crítica historiográfica brasileira que circula nas teses acadêmicas.

Acho que precisamos, nesse mesmo sentido, olhar para o óbvio e discutir o que há sob essas obviedades. Uma delas é o que significa nesse momento a Academia, seria muito bom ter um retrato instantâneo da instituição e de seu projeto de qualificação técnica do meio artístico, e comparar com os projetos advindos do Liceu de Artes e Ofícios.

Quais são as noções de desenho que vão ser postas em jogo? Quais as implicações culturais de certas opções? Para onde elas vão e em que vão dar? Acho que uma boa medida é o Guignard e seu projeto de ensino. O que ele propõe como desenho, e o que há no projeto de Lúcio Costa que se encontre ali?

Salão de 31: exposição e seminário

Mônica F. Braunschweiger Xexéo*

Recordarmos a realização do Salão de 31, através de uma exposição e de discussões acadêmicas com o título geral “Salão de 31: diferença em processo”, nos remete a um importante momento da história da arte brasileira.

Ocorrido há 75 anos – neste prédio – o Salão de 31, organizado pelo arquiteto Lucio Costa, foi um momento significativo para redefinição de parâmetros e diretrizes didáticas na Escola Nacional de Belas Artes, como também para a arte no Brasil.

O Salão de 31 ou Salão Revolucionário, também chamado por muitos como o Salão dos Tenentes, teve adesão de artistas como Guignard, Anita Malfatti, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Flavio de Carvalho, John Graz, Tarsila do Amaral, entre outros. Em contraponto e concorrendo para garantir a qualidade e permanência de um ensino tradicional, até então em vigor, os denominados artistas acadêmicos se negaram a participar da mostra como sinal de protesto.

O Museu Nacional de Belas Artes dando continuidade ao seu papel de formador de opinião, une – se à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nas comemorações e reflexões sobre este importante período da vida cultural brasileira.

**Diretora do Museu Nacional de Belas Artes*



Bilhete de Lucio Costa para Di Cavalcanti

Palavra dos Curadores

Cêça Guimaraens

Elizabete Rodrigues Martins

Gustavo Rocha-Peixoto

A idéia fundadora desta exposição surgiu com o desejo de colocar novamente em relevo as feições da arte e da arquitetura na década de 1930, quando se desenvolveram as principais linhas de força do movimento modernista no país. A abertura da década se dá com o Salão de 31, que buscou contrastar as produções artística, arquitetônica, literária e ideológica dos então ‘antigos’ em relação aos ‘modernos’. Este eixo central proposto por Lucio Costa - fruto da chamada “revolução fracassada” e tentativa de inserir o Modernismo no ensino da arquitetura no Brasil -, resultou em não se excluir do Salão de 31 nenhum participante inscrito, deixando, de um lado, os trabalhos dos acadêmicos e de outro, os da geração moderna.

Dessa forma, o conceito que vai fundamentar esta re-exposição das idéias centradas na importância ainda atual do *Salão de 31*, é o das **diferenças em constante processo**, ou seja, a busca de se demonstrar que as oposições estabelecidas entre os **outros modernismos dos modernos** sugerem a própria revisão, perene e inclusiva, dos princípios modernistas. Explicita-se, assim, que a flexibilidade, na condição de qualidade “aberta”, é típica das atitudes da primeira geração dos “modernos” brasileiros que sempre promoveu o princípio da função social da cultura pela admissão de ser a “arte um direito de todos”. Portanto, os modernos anunciavam, sem dela ter consciência, a constante releitura das obras da “Academia” e a conseqüente inclusão de outras modernidades.

Em outros termos, estamos diante da indagação: o que é a “modernidade” no Brasil dos anos 30? Para dar visibilidade ao problema hoje, o melhor talvez seja privilegiar um meio específico para a observação de tal processo, ao contrário de se propor generalidades comparativas. O meio escolhido foi o “desenho”, em razão de este tipo de expressão ser um “objeto” simultaneamente conceitual e técnico, o que irá permitir o afastamento das analogias culturais e encontrar um solo comum sobre o qual as coisas sejam comparáveis. Este pressuposto se baseou na crítica operada por Mário de Andrade em conferência no início da década de 1940, quando o escritor fazia ressalvas ao pouco empenho dos modernistas na construção de conquistas artísticas tecnicamente relevantes.

As obras e documentos pertencem às coleções do NPD da FAU/UFRJ e do MNBA, e, embora não tenham sido expostas no *Salão de 31* e nas mostras que o homenagearam, demonstram a integração das artes com a arquitetura, principal característica da produção intelectual e do espírito da década de 1930.

A escolha das obras e agrupamento dos temas — retratos, paisagens, arquiteturas e figurinos para espetáculos de teatro e música —, assumem que artistas e arquitetos, sejam acadêmicos ou modernos, promoveram a renovação institucional por meio do modernismo expressando, portanto, o momento perfeito da incorporação das dessemelhanças nacionais às conquistas técnicas européias.

Sobre o Salão de 31: excertos

O Salão de 31 é mais importante do que a Semana de 22, para mim, não só porque eu assisti de perto (eu era estudante), como pelo sentido de que está documentado, reunindo todas aquelas pessoas que não se conheciam até então, mas que trabalhavam num sentido moderno, ou sentido de época, desde o norte até o sul.

Alcides da Rocha Miranda

Entrevista para Maria Cristina Burlamaqui in VIEIRA, Lúcia Gouvêa, Salão de 31. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1984.

Foi um salão de verdade — o único realizado no Brasil sem protecionismo. Até mesmo os expoentes das diversas correntes expuseram por amor à Arte. Não houve, como nos anos anteriores, recompensa de espécie alguma — nem o dinheiro que o governo costumava oferecer e nem as medalhas, prêmio que só se distribui em corridas de bicicleta.

Candido Portinari

“Salão Lucio Costa” in Boletim de Ariel, ano 1, no 2, Rio de Janeiro, novembro de 1931. apud VIEIRA, Lúcia Gouvêa, Salão de 31. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1984.

Lucio Costa deixa a Escola enormemente prestigiado pela mocidade que ali estuda, sobretudo a do curso de arquitetura. Este prestígio não foi alcançado com favores e facilidades, tão do agrado de estudantes vadios, senão pela força de uma mentalidade nova, já senhora de todo o mundo civilizado. Os rapazes gostavam de Lucio Costa porque este lhes dera bons professores.

Manuel Bandeira

in VIEIRA, Lúcia Gouvêa, Salão de 31. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1984.

[...] organizei muito bem porque forrei as paredes com aniagem para dar um espírito diferente, fazendo uma ambientação para que os quadros fossem colocados individualmente, formando uns ambientes e tudo com aqueles painéis. Na ocasião a moda era vienense, tudo era Viena ...

Lucio Costa

Entrevista para o Projeto Portinari em 22 de dezembro de 1982 in VIEIRA, Lúcia Gouvêa, Salão de 31. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1984.

A formação do artista vinha da Missão Francesa, aquela disciplina neoclássica, aquela disciplina acadêmica, que já estava muito diluída, mas de qualquer modo continuava um tabu. O aluno livre, não se perguntava nem se sabia ler ou escrever, apenas se exigia uma prova de desenho para saber se sabia desenhar.

Entrevista de Quirino Campofiorito para o Projeto Portinari em 3 de dezembro de 1982 in VIEIRA, Lúcia Gouvêa, Salão de 31. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1984.

Aqui, ou por outra, aqui perto no Rio, grande bulha por causa do Salão em que Lucio Costa permitiu entrada de todos os modernos e Cícero Dias apresenta um painel de quarenta e quatro metros de comprimento com uma porção de imoralidades dentro. Os MESTRES estão furibundos, o escândalo vai grosso, ouvi contar que o edifício da Escola de Belas Artes rachou, o que é eminentemente “freudiano”.

Mario de Andrade

Carta a Tarsila do Amaral que se encontrava na Rússia, 28 de julho de 1931, in VIEIRA, Lúcia Gouvêa, Salão de 31. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1984.

[...] um Salão que me deixa otimista. A obra-prima não é cotidiana. E se o Brasil tivesse agora uma revista, gênero *Crapouillot*, que dedicasse um número ao Salão deste ano, todos sentiriam que o nosso Salão não difere em nada de um Salão da universal Paris. Mas constatando isto a minha carranca se fecha porque me recordei de novo que é justo nessa aparência que está o nosso primeiro, derradeiro único mal.

Mario de Andrade

“O Salão” in Diário Nacional, São Paulo, 13 de setembro de 1931. Apud VIEIRA, Lúcia Gouvêa, Salão de 31. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1984.

Salão de 31: A XXXVIII Exposição Nacional de Belas Artes Salão Revolucionários

Lucia Meira Lima

Salão de 1931 -

O Salão de 31 foi o cume da euforia da Tectiva de reforma e actualização do ensino das artes no país, e, mais que se refere à arquitetura, da reintegração plástica - ou seja da arte - na mais tecnológica construção.

Dada a ideia de romper com a já cansada monotonia das mostras anteriores concelando a participação do Salão Oficial apenas artistas de certo modo comprometidos com a semana de 22, cujo verdadeiro propósito, me parece, fora de contrapor a mesa mais acrobática sobre metáfora, as mesas brutas, à busca das novas ideias oriundas do período S. XIX, já então, na Europa, numa terceira fase da sua evolução. Oligotivera-se com isto realizou aqui, quanto tardia, uma Lucida e memorável revolução.

Uma comissão foi formada em S. Paulo no decorrer ambiente do pavilhão - museu de Dona Oliva Bentzen - De modo que o Salão de 31 originou a revelia da petição do Conselho Nacional de Belas Artes, consequentemente sem premiações, foi um simples interesses, embora oficial, na sequência tradicional dos Salões. Excepcional não se por isto, mas também pela novidade do acervo exposto e na sua apresentação.

Conseqüentemente não houve fotografadas os vários setores da parte moderna da exposição, definidos por painéis formados com amálgam, os quadros apresentados individualmente, em vez de amontoados uns sobre os outros como no Salão anterior, disposição esta mantida na arrumação da parte dita "acadêmica", tal como se vê nos painéis da inauguração.

Nunca pensei que, mais de meio século depois, fosse alguém desenterrar das pedras do tempo, este meu Salão de 31, trazendo pensamento e forma - como destruiu do um maquiagem - várias das peças então expostas, para nova apresentação -

Quando sejam, pois, Lucia Góncio Vieira e sua editora Christina Bulhões pela generosa atenção e pelos inúmeros pontos desta apaixonada peregrinação -

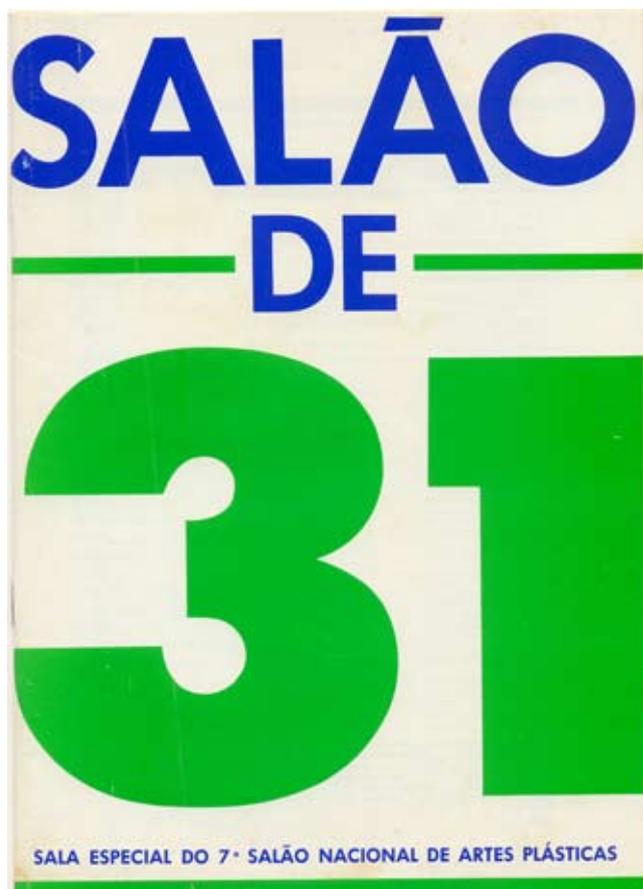
Tudo era novo, supérfluo e malgrado espaço visando a reintegração das artes, tanto na Escola como no Salão, teve, afinal, o seu "abandono" cinco anos depois, na elaboração do projeto e efetiva construção do edifício sede do Ministério de Educação e Saúde. A sua presença arquitetônica e a exposição materializada do impossível sonho dos anos 30 = 31.

Lucio Costa
21/10/84

Texto de Lucio Costa para o livro Salão de 31 , Rio de Janeiro, FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

O convite para participar da Mesa Redonda sobre o Salão de 31 me deu a oportunidade de constatar a "vertiginosa" corrida do tempo, uma vez que lá se foram 75 anos do ocorrido.

A história do Salão de 31 foi desenterrada por mim, em pesquisa sugerida pelo Prof. Carlos Zilio, em 1983, quando eu fazia o Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasi, PUC-RJ. O ineditismo do assunto e a riqueza do material da pesquisa me



Capa do livro

entusiasmaram a tal ponto que me levou a escolher o tema para projeto de tese de final do curso.

Com o trabalho pronto, em 1984, o então diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas da FUNARTE, Paulo Herkenhoff, indicou o tema para a exposição que seria a Sala Especial do Salão Nacional de Belas Artes, que aconteceu nas galerias do próprio MNBA - onde a FUNARTE funcionava na época - e fui convidada para ser a curadora da mostra, que se propunha a remontar o Salão de 31.

Ao dar início à pesquisa das obras para a exposição, fui conversar com Dr. Lucio, na época com 82 anos, que ficou vivamente emocionado por alguém tentar resgatar um assunto tão significativo para êle. Ao contar-lhe que estava indo a São Paulo com o objetivo de localizar as obras que tivessem efetivamente participado do Salão, êle me disse: - Minha filha, mais de 53 anos depois você não vai conseguir nada... O



Detalhe do painel de Cícero Dias “Eu vi o Mundo, êle começava no Recife”

desafio estava lançado ! E, em dezembro de 1984 êle compareceu à inauguração da remontagem do Salão de 31, sim, porquê na data da inauguração do Salão, em 1931, Dr. Lucio, já estava demissionário da direção da Escola Nacional de Belas Artes.

.....
 Vou estruturar meu texto no prefácio que Dr. Lucio escreveu para o livro publicado na coleção Temas e Debates da FUNARTE, em 1984:

O que foi o Salão ? : nas palavras de Dr. Lucio: “O Salão de 31 foi o canto do cisne da tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país, e, no que se refere à arquitetura, da reintegração plástica – ou seja da arte – na nova tecnologia construtiva.”

O ambiente artístico / cultural da época e o significado dos Salões eram resultados da influência que, desde a fundação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826, transformada em 1890 na Escola de Belas Artes, esta instituição exercia, centralizando o “poder” que regulamentava o ensino artístico nos moldes da Missão Francesa de 1816, isto é: o sistema de arte era dominado pela Academia na medida em que os artistas consagrados eram aqueles que não só tinham melhor técnica mas que também se subjugassem aos cânones acadêmicos, que eram acatados passivamente.

O Salão era o principal acontecimento artístico e representava a ocasião de maior prestígio para a consagração da carreira do artista assim com sua aceitação social. O artista ambicionava o prêmio de viagem que lhe dava oportunidade de ir para o exterior e também de concorrer às premiações, o que lhe dava oportunidade de receber encomendas.

Antecedentes : “Daí a idéia de romper com a já cansada monotonia das mostras anteriores convocando para participar do Salão Oficial aqueles artistas de certo

modo comprometidos com a Semana de 22, cujo verdadeiro propósito, no fundo, fora de contrapor a nossa mais autêntica seiva nativa, as nossas raízes, à seara das novas idéias oriundas do fecundo século XIX, já então, na Europa, numa terceira fase da sua eclosão. Objetivava-se com isto realizar aqui, conquanto tardia, uma lúcida e necessária renovação”

Sobre as relações entre Rio X São Paulo como produtores de arte cabe refletir sobre o significado da Semana de Arte Moderna em 1922 quando o Brasil despertou para a necessidade de mudar: internamente – voltando-se para nossas raízes, como diz Dr. Lucio, “nossa mais autêntica seiva nativa”, tentando romper com a imposição dos moldes impostos pela Escola Nacional de Belas Artes – e externamente, procurando acertar o compasso com as modernas correntes europeias.

As duas representantes e pioneiras do Modernismo: Anita Malfatti e Tarsila do Amaral eram influenciadas respectivamente pelo expressionismo alemão e pelo construtivismo de Léger, ambas correntes além de antagônicas, naquele momento já estavam defasadas em relação às vanguardas europeias.

Cabe também enumerar a sequência de eventos isolados que demonstram não só a lenta evolução do processo de pesquisas modernas em andamento, como comprovam o clima de efervescência que preparou o caminho para as transformações que ocorreriam dentro da Escola de Belas Artes. No Rio de Janeiro, desde a década anterior, a Avenida Rio Branco era palco de grande efervescência onde alternativas de expressões culturais fora do âmbito dos Salões, ocorriam em locais de prestígio como instituições e associações ou hall de teatros e bares onde a intelectualidade e artistas se reuniam para debater novas idéias e expôr seus trabalhos.

O Liceu de Artes e Ofícios desde 1916 abrigou o Salão dos Humoristas onde expunha Di Cavalcanti



“Caipirinha” de Tarsila do Amaral

ti e os Salões da Primavera; a Associação dos Exmpregados do Comércio que abrigou a Pró-Arte, desde 1924, criada por Theodor Heuberger, com o objetivo de estreitar as relações culturais entre o Brasil e a Alemanha; a Policlínica do Rio de Janeiro quando foi palco de um Congresso de Psiquiatria Internacional, em 1928, expôs trabalhos de Cícero Dias, artista recém chegado de Recife e que apresentava temática onírica em seus desenhos.

Também em 28, ano em que o Salão teve um record de trabalhos rejeitados, Celso Kelly criou a Associação de Artistas Brasileiros e conseguiu, por intermédio de Otávio Guinle e Barão de Saavedra, espaço no hall do Palace Hotel para expor, entre outros: Ismailiwich, Goidi, Segall, Ismael Neri, Portinari e Tarsila em sua primeira individual no Rio de Janeiro, em julho de 1929.

Finalmente, a Revolução de 30 como marco da intervenção do Estado no campo econômico-político-cultural propiciando o clima de transformações.

Transformações ocorridas com a Revolução de 30: A Revolução de 30 encerra a República Velha e inaugura um novo período com a ascensão de Getúlio Vargas. Foram criados dois novos Ministérios: Trabalho e Educação e Saúde. Vargas nomeia para Ministro da Educação e Saúde o jurista Francisco Campos, que escolhe para chefe de gabinete, Rodrigo de Mello Franco de Andrade – por sugestão de Manuel Bandeira, figura de destacada importância nas relações com os modernistas de São Paulo e Rio de Janeiro.

No campo das artes plásticas a primeira medida foi a nomeação de Lucio Costa para dirigir a Escola Nacional de Belas Artes, com a missão de reformular o ensino artístico.

A Escola era dirigida pelo médico José Mariano Filho, estava dominada pelo modismo do neo-colonial e a nomeação de um jovem arquiteto recém formado, com 28 anos, já era uma determinação de mudança de um sistema esclerosado.

Lucio Costa assume a Direção da ENBA em 8 de dezembro de 1930. Logo montou a equipe de novos professores: o arquiteto russo Gregori Warchavchik, na época, o único arquiteto que já havia construído prédios modernos – para ensinar no 4º ano de arquitetura, o arquiteto belga Buddeus para ensinar no 5º ano, Celso Antônio para escultura e o alemão Leo Putz, para pintura.

Como foi ? *“Essa convocação foi formalizada em São Paulo no adequado ambiente do Pavilhão museu de Dona Olívia Penteado. De modo que o Salão de 31, organizado à revelia do patrocínio do Conselho Nacional de Belas Artes consequentemente sem premiações, foi um simples intermezzo, embora oficial, na sequência tradicional dos Salões. Excepcional não só por isso, mas também pela qualidade do acervo exposto e por sua apresentação.”*

Para a organização do Salão propriamente dito, Lucio Costa foi a São Paulo, pois foi de lá que partiu o movimento moderno. Para integrar a Comissão Or-



Vista geral do painel de fotos de projetos apresentados por Warchavchik no Salão de 31. Ct.n: 648 a 656, Arquivo Warchavchik- Biblioteca da FAU – USP, São Paulo.

ganizadora do Salão convidou Manuel Bandeira juntamente com a Anita Malfatti, a pioneira do movimento modernista, Celso Antônio que ensinava escultura em São Paulo e Portinari, recém - chegado da sua viagem à Europa resultado do prêmio de viagem de 1928.

Foi um Salão com as seguintes características:

- Aberto a todas as tendências artísticas
- Sem júri de seleção, nem limite de obras por artista expositor.
- Sem premiação, pois houve a suspensão do prêmio de viagem por dificuldades econômicas.

O resultado foi um Salão com um número enorme de obras, incluindo das mais conservadoras às mais ousadas como a de Cicero Dias, um painel em papel kraft medindo 15m. de comprimento : “Eu vi o Mundo, êle Começava no Recife”.

No catálogo, dividido em 3 sessões constaram: para Pintura, 506 entradas – Escultura e Gravura, 129 obras e Arquitetura, 35 entradas.

Em depoimento, Dr. Lucio lamentou que não tivessem sido fotografados os vários setores da parte moderna da exposição, definidos por painéis forrados com aniagem e os quadros apresentados individualmente, em vez de amontoados uns sobre os outros como nos Salões anteriores, disposição mantida na arrumação da parte dita “acadêmica” como se vê nas fotos da inauguração.

A inauguração foi adiada de 12 de agosto para 1º de setembro, por dificuldades na organização.

Em 1º de setembro, data da inauguração do Salão, lê-se na imprensa a notícia da exoneração do Ministro Francisco Campos.

Sem o suporte do Ministro a crise se agrava: vítima da campanha desenvolvida por José Mariano Filho, que lançou mão de uma determinação de Estatuto das Universidades Brasileiras que os diretores da Escola deveriam ser escolhidos entre os professores catedráticos em exercício e mais a polêmica que se criou com o Salão de 31, a crise culmina com a demissão de Lucio Costa, que já não esteve presente na inauguração do Salão.

A demissão foi assinada pelo reitor em 18 de setembro e o Salão permaneceu aberto até o dia 29 do mesmo mês.

O Salão foi impregnado de um sentido político e apresentou um conjunto de obras díspares tanto em pintura como em escultura e arquitetura.

O que aconteceu em 31 foi uma ruptura institucional mais do que artística e acredito que pelo informalismo do seu regulamento, o Salão de 31 nos dá com grande proximidade uma visão completa da produção artística brasileira nesse período.

Consequências : “Todo esse meu sofrido e malogrado esforço visando a reintegração das artes, tanto na Escola como no Salão, teve, afinal, o seu aboutissement cinco anos depois, na elaboração do projeto e efetiva construção do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde. A sua pureza arquitetônica é a expressão materializada do impossível sonho dos anos 30 e 31.”

E eu complementaria as palavras de Dr. Lucio com a outra consequência, que foi criação da Sessão Moderna do Salão, em 1940.

Sobre a autora

Historiadora da arte, é Diretora-Adjunta do Paço Imperial/IPHAN, MinC, desde 1992.

Trabalhou no Projeto Portinari e coordenou o programa cultural da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento – Rio 92.

A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil

O Salão de 31

Ângela Luz

*“A ruptura com o estilo acadêmico implica a ruptura com o estilo de vida que ele supõe e exprime”
(Pierre Bourdieu)¹*

A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes passou para a História da Arte brasileira como “O Salão de 31”, ou “Salão Revolucionário”, ou, ainda, “Salão Tenentista”. Os nomes são provocativos e nos motivam para o início desta reflexão: a construção da modernidade em nosso país.

O Salão buscou a quebra das normas rígidas que engessavam a arte brasileira na tradição da academia, numa relação direta com o que representou a Revolução de 30, demolindo as estruturas vigentes para dar lugar a um futuro de novas possibilidades. Lúcio Costa era a encarnação das mudanças, do novo olhar, da força jovem que chegava à direção da secular Escola Nacional de Belas Artes cerca de quatro anos após ter se formado no curso de arquitetura.

Lúcio Costa aportava ao seu destino com a missão de reformar o ensino, o que causou a reação dos grupos mais conservadores que, numa outra faixa etária, carregavam a tradição como norma e a cópia como forma. A renovação que Lúcio propunha não era alcançada por eles, antes sinalizava a desconstrução de um modelo que eles buscavam eternizar. Não queremos entrar nas questões do ensino, com os novos professores contratados, que representavam a oxigenação modernista, mas nos fixamos no salão e no que representou no contexto da década de 30 e do Rio de Janeiro.

Até 1933 as mostras oficiais da Academia e, após a República, da Escola Nacional de Belas Artes, eram as Exposições Gerais, razão pela qual o Salão de 31 é, na verdade, a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes. Ocorre que o nome de Salão, oriundo do Salon Carré, espaço nobre do Louvre que foi cedido para



Lapa - Iberê Camargo
Óleo sobre tela - 73 x 60 cm - 1947
MNBA / IPHAN / MINC

a exposição de 1725 na França, identificava o lugar do poder político, pelo prestígio da visita dos reis, dos nobres e da burguesia enriquecida que podia comprar obras de arte. Lúcio Costa chegava prestigiado pelo poder político de Rodrigo Melo Franco de Andrade, chefe de gabinete de Francisco Campos, então Ministro da Educação e Saúde, responsável por sua indicação para ocupar o cargo de diretor da Escola. Com o ideal deste novo tempo ele organiza a Exposição Geral em outros moldes, de acordo com as transformações que revolucionavam o panorama brasileiro, quando a mulher é considerada apta a exercer o direito do voto e começa a cortar os cabelos numa sinalização para a sua inclusão social e política. Nesta década a indústria concretiza as primeiras conquistas nacionais e o cinema falado rompe o mutismo de uma comunicação por gestos e legendas, em que o som não era articulado pela voz, mas apenas se fazia ouvir na música de fundo que animava os personagens. Lúcio Costa deseja

¹ “A Revolução de 1930 colocou um ponto final na Primeira República. Era hora de promover uma renovação nos quadros dirigentes do país. Para isso, Getúlio Vargas iria recorrer a um dos mais importantes grupos que participaram do processo revolucionário: os “tenentes”. Muitos não tinham mais essa patente, mas o título havia-se generalizado ao longo do movimento tenentista.” (http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/html/anos30-37/ev_tenente.htm)

um salão, mais que uma exposição. Para isto ele convidou Anita Malfatti, Cândido Portinari, Celso Antonio e Manuel Bandeira para que, junto com ele, organizassem a grande mostra de 1931. Uma das primeiras medidas foi a de não convocar um júri para a seleção das obras e, conseqüentemente, foi fixado um limite de obras a serem inscritas pelo artista. Outra novidade foi a supressão do prêmio de viagem ao estrangeiro para os melhores artistas, que era a grande atração dos expositores. Quebrou-se a hierarquia da mostra oficial, com seu escalonamento de prêmios e medalhas, e elaborou-se um catálogo com outra diagramação, compatível às poéticas sintonizadas pelo jovem diretor. O resultado foi uma revolução nas artes e uma revolta em torno das propostas, sobretudo pelos estudantes simpatizantes do pensamento da “academia”, contra o caráter modernista que configurava a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, portanto, o nome de Salão Revolucionário, ou Salão de 31 expressa melhor o que ocorria naquele espaço.

A Exposição Geral foi inaugurada no dia 1º de setembro de 1931 e, antes de seu encerramento, a demissão de Lúcio Costa à frente da Escola Nacional de Belas Artes tornou-se o assunto principal do meio acadêmico e artístico. José Mariano Filho, que dirigira a Escola de 1926 a 1927, liderou o movimento para derrubar o jovem diretor. A tensão ocasionada pelas reformas já havia começado mesmo antes que se inaugurasse a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, pois Francisco Campos, que nomeara Lúcio Costa como diretor da ENBA, demitira-se de seu cargo. Mas os ventos modernistas se fizeram sentir sob a gestão de Lúcio Costa, trazendo uma nova disposição que, se não resultou imediatamente na transformação pretendida pelo arquiteto e urbanista, foi fundamental para que as primeiras mudanças começassem a aparecer.

Essas transformações, realmente revolucionárias, contribuíram para que a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes ficasse conhecida, também, pelo nome de “Salão Tenentista”, conforme Manuel Bandeira gostava de referir-se à importante mostra oficial, por analogia à Revolução tenentista de 1930.

Tenentes e Gerais, ou Modernos e Acadêmicos, numa clara alusão à dicotomia que se estabelecera no momento político da Revolução de 30, pois os “tenentes” apoiaram o governo provisório de Getúlio Vargas, ocuparam cargos significativos na administração e lutaram por reformas, buscando uma renovação que, guardadas as proporções, estava sendo buscada pelos jovens artistas que apoiavam Lúcio Costa e simpatizavam com os modernistas, pois, muitos deles eram oriundos da Semana de 22.

O “Salão de 31” também pretendia provocar a renovação de conceitos nas exposições oficiais. Houve uma expressiva participação de modernos, o que culminou com a reação dos acadêmicos que durante muito tempo tinham ditado as diretrizes das exposições. O Júri resolveu aceitar todas as obras inscritas e Lúcio Costa estava à frente desta organização.

“Em meio às mudanças, Lúcio Costa, como diretor da ENBA, ficaria à frente da organização da XXXVIII Exposição Geral. A Comissão Organizadora deveria fazer os convites, mas haveria total liberdade, sem restrições impostas pelos julgamentos e seleções dos salões tradicionais, sem cortes e sem obstáculos a qualquer artista. O julgamento viria do público.”²

As Exposições Gerais tinham caráter nacional, uma vez que nela expunham artistas de todo o Brasil. A afluência era expressiva, pois o salão abria as portas para a carreira do jovem artista pela visibilidade que promovia. Apesar da “Semana de 22” ter se configurado como um evento da maior significação para o advento de nossa arte moderna, as três décadas iniciais do século XX no Brasil não podem ser pensadas em paralelo com o mesmo período na Europa, pois a arte brasileira não apresentara qualquer ruptura notável com os movimentos do século XIX, como ocorreu nos principais centros europeus. Se lá as vanguardas históricas romperam com a arte unívoca, no Brasil, a tradição acadêmica engessara as manifestações pluralistas da modernidade. Se a “Semana de 22”, conforme Antonio Bento gostava de afirmar, tinha promovido um “batismo” na modernidade, o “crisma” aconteceria no Rio de Janeiro, no Salão de 31, como pólo de discussão da intelectualidade brasileira e, ainda, como evento que impulsionaria o aparecimento de novas propostas. A geração dos “tenentes”, ou seja, modernos, impôs aos “gerais”, os acadêmicos, a força de suas poéticas, com o destaque que Lúcio Costa garantiu na liderança da organização daquela mostra.

Devemos observar alguns pontos significativos nas mudanças estabelecidas para a grande exposição. Foram abolidas as premiações, que obedeciam a uma hierarquia e contemplavam os artistas de acordo com uma “carreira” no salão. A comissão teve liberdade para atuar, e os expositores não tiveram que limitar seus trabalhos, podendo apresentar o número que achassem conveniente.

“O Salão de 31 reuniu o maior número de artis-

2 LUZ, Angela Ancora da – Uma breve história dos salões de arte – da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama. 2005.P.104-105

*tas e de obras da história dos salões de artes plásticas. Participaram dele artistas e arquitetos que apresentaram 506 pinturas, 129 esculturas e gravuras e 35 projetos de arquitetura. Nele estava refletida a diversidade de linguagens artísticas e tendências experimentadas no país desde a criação da Academia Imperial de Belas Artes”.*³

Os modernistas foram agraciados com uma sala onde a disposição linear das obras permitia que as mesmas se destacassem, enquanto os acadêmicos tiveram suas obras montadas em salas contíguas, onde foram dispostas ocupando totalmente a parede, superpondo-se umas às outras, como nos salões do século XIX. Logo estas salas seriam apelidadas de “nada além de 2\$000 réis”, numa clara referência ao desprestígio que os acadêmicos sentiram o que acirrava, ainda mais, os ânimos dos conservadores.

No mesmo ano em que ocorreu o Salão de 31, a Sociedade Brasileira de Belas Artes com a colaboração da Associação de Artistas Brasileiros realizou, em junho daquele ano, o 1º Salão Feminino de Arte, contando com a organização de Georgina de Albuquerque, Regina Veiga, Cândida Cerqueira, Nestor Figueiredo e Marques Júnior. Era a primeira mostra de valorização da mulher no espaço artístico da cidade e, como não poderia deixar de ser, teve uma repercussão significativa.

Neste mesmo ano, o Núcleo Bernardelli se estabelece no Studio Nicolas com anseios semelhantes aos que seriam observados no Salão de 31, ou seja, a busca de uma outra direção, em que a liberdade criadora apontasse o caminho a ser percorrido. Quirino Campofiorito, Manoel Santiago, Milton Dacosta e José Pancetti são alguns nucleanos notáveis, assim como Edson Motta, o primeiro presidente do Núcleo, que explicou os objetivos que os irmanava:

*“Queríamos liberdade de pesquisa e uma reformulação do ensino artístico na Escola Nacional de Belas Artes, reduto de professores reacionários, infensos às conquistas trazidas pelos modernos. Foi esta a razão de ter sido dado ao nosso movimento o nome de Núcleo Bernardelli. Henrique e Rodolfo, este, sobretudo, insurgiram-se contra o ensino na escola, propugnando sua reformulação.”*⁴

Além disso, desejavam facilitar o acesso dos jovens ao Salão, buscando outras formas para que se efetivasse o sistema de seleção de obras e de aceitação do expositor. Sonhavam com a reformulação do ensino artístico, o que os torna, nos ideais, sintonizados com as lutas de Lúcio Costa.

Em novembro de 1931, Belizário Pena, então Ministro da Educação e Saúde, permite que o Núcleo ocupe os porões da Escola Nacional de Belas Artes, onde permaneceriam até 1935. Eles se encontravam a noite, ocasião em que pintavam e discutiam, permitindo que a luz da modernidade rompesse as trevas e iluminasse a tradição da escola, pois, em cada manhã seguinte, os alunos regulares que chegavam para as aulas tradicionais encontravam trabalhos de nucleanos expostos nas paredes dos porões.

As reformas pretendidas por Lúcio Costa ficaram em seus primeiros movimentos. O jovem diretor não permaneceria à frente da Escola após o salão. Nem mesmo completou o tempo da exposição como diretor da ENBA. Mas a tradição da escola estava abalada. Nada mais seria igual. A geração que se levantara começaria a lutar em prol da cultura moderna, rejeitando os dogmas dos conservadores que desejavam agrilhoar o ensino, nos moldes da academia, numa tradição monolítica.

A década de trinta, no Rio de Janeiro, assistiria a confirmação de artistas como Di Cavalcanti, Portinari, Ismael Nery, Guignard, Cícero Dias, Flavio de Carvalho, Afonso Reidy, Marcelo Roberto entre outros tantos que participaram do Salão de 31.

Em 1934 o Ministro Gustavo Capanema lança o concurso para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, a ser construído entre as ruas Araújo Porto Alegre, Santa Luzia e Avenida Graça Aranha. Archimedes Memória, então diretor da ENBA e que lograria despejar o Núcleo Bernardelli dos porões da Escola, seria o vitorioso. Ele era um arquiteto prestigiado e forte politicamente. Mesmo assim, Gustavo Capanema recusa entregar-lhe a incumbência, por não concordar com a estética de sua proposta vitoriosa.

*“Gustavo Capanema recusou, entretanto, o seu projeto por considerá-lo horrível, em estilo marajó-ara’, apesar de pagar a importância de 100 contos de réis, valor do prêmio. Formou, em seguida, uma comissão para elaborar um novo projeto, integrada por Afonso Eduardo Reidy, Ernany Vasconcelos, Carlos Leão, Jorge Moeira, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa.”*⁵

3 CHAVES, Chico – Salão de 31: o Rio na vanguarda modernista. Rio de Janeiro: IPHAN/MNBA, s/d. P. 9. FERREIRA, Maria da Glória (coord.) – A arte e seus materiais – Salão Preto e Branco. III Salão Nacional de Arte Moderna – 1954. Sala especial do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte. 1985. s/n

4 MORAIS, Frederico – Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – 1816 – 1994 . Rio de Janeiro:Topbooks.1995. P.144

5 Idem .P.152

Lúcio Costa assumia a posição que lhe conferiria, junto aos demais jovens arquitetos da preferência do Ministro de Vargas, a consagração da modernidade na arquitetura brasileira. Apesar da reação de Archimedes Memória, ferido na sua vaidade, Gustavo Capanema não volta atrás de sua escolha e, ainda, sugere o nome de Le Corbusier para supervisionar o projeto.

Os frutos do Salão Revolucionário começavam a amadurecer. Em 1940, uma nova vitória dos modernistas fortaleceria, ainda mais, suas posições. O que era apenas sintoma de modernização, no Salão de 31, se estabelecerá como realidade, pois se cria, pelo Decreto Nº.140, de 25 de julho de 1940 a Divisão dos Modernos no Salão Nacional de Belas Artes. No ano seguinte, José Pancetti recebe o prêmio de Viagem ao Estrangeiro com a tela “O chão” e consuma o reconhecimento dos modernos nos salões oficiais. Mas a luta ainda não estava ganha. No ano seguinte, por ocasião da exposição anual dos estudantes, o então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, não permitiu a mostra de obras dos alunos que se distanciaram das regras da academia, suscitando uma reação violenta, por parte daqueles que se mantiveram fiéis à tradição, pois, em defesa dos ideais acadêmicos, estes estudantes julgaram e destruíram muitas obras. Os modernos retiraram suas obras e as expuseram na Associação Brasileira de Imprensa, causando grande repercussão entre os intelectuais que apoiavam a liberdade criadora e, com isso, aproveitavam a ocasião para enfatizarem suas próprias idéias. Em 1943 acontecerá o II Salão dos Dissidentes, também na ABI, mas sem a força do primeiro, porque a motivação havia perdido a força da reação contrária à destruição de obras, conforme ocorrera no ano anterior.

Os reflexos revolucionários do Salão de 31 estavam, no entanto, cada vez mais fortalecidos e, em 1945, criou-se o Prêmio de Viagem exclusivo para os Modernos, pois, até aquela data ele era apenas um distribuído em anos alternados para uma e outra divisão. Os ânimos se afluam, os acadêmicos pressentem o avanço dos modernos e não se aquietam.

“Em 1946 o salão não ocorreria No trânsito de suas influências políticas os acadêmicos aproveitaram a ‘gaucheria’ dos modernos, considerados perigosos ao regime, tentando obter um novo regulamento para o Salão que impedisse o crescimento daquela divisão, e ceifando a possibilidade de que continuassem a receber os prêmios de viagem. Era uma tentativa extremada, por parte dos acadêmicos, contra a nova postura epistemológica, ou seja, a modernidade” .⁶

Em 1946 o Curso de Arquitetura já havia se emancipado da Escola Nacional de Belas Artes, pelo Decreto Nº. 7918, de 31 de Agosto de 1945, vindo a constituir-se na Faculdade Nacional de Arquitetura. Em síntese, mesmo com a saída de Lucio Costa da direção da ENBA em 1931, as discussões se mantiveram acesas na dualidade entre modernos e acadêmicos e na dicotomia entre uma arte projetual e “de doutores”, que se queria moderna, no compasso das grandes transformações européias, e uma arte de cavalete, que lutava internamente entre a busca da liberdade e os grilhões da tradição. Se, para o acesso a ENBA, no caso dos estudantes de arquitetura, lhes era exigido, além das provas regulares, uma de matemática, que exigia um conhecimento apurado da matéria, para os demais artistas as provas eram apenas de teor prático havendo ainda, para estes últimos, a possibilidade de cursarem somente as cadeiras concernentes à formação de ateliê, nos chamados Cursos Livres. Se por um lado esta possibilidade resultou em que pudéssemos abrigar um Cândido Portinari, filho de lavradores humildes, emigrantes pobres sem condições sociais, mas que viria a tornar-se o grande nome da pintura moderna brasileira, por outro lado, esta diferença aprofundava a separação entre artistas e arquitetos, no seio da Escola Nacional de Belas Artes, numa clara diferença de classes. De qualquer modo, a modernidade pretendida pelos arquitetos, alimentada pelas formas puras de Le Corbusier, não estava tão distante daquela que era procurada por Portinari, no contato com o mais verdadeiro expressionismo, onde a mão do artista alcançava além do que os olhos pudessem ver, na pura emoção de sua interioridade. E não foi, por acaso, que Portinari sentou-se à mesa dos jurados do Salão de 31. Mas os movimentos da década de 40 apenas confirmaram o que havia sido iniciado, dez anos antes, pela audácia de um jovem diretor.

Em 1947 a Divisão Moderna volta a acontecer pela revogação da lei que havia impedido sua montagem no ano anterior. Iberê Camargo recebe o prêmio de Viagem ao estrangeiro com a tela “Lapa” (II.1). Apesar de guardar o espaço tridimensional, observa-se a diminuição da profundidade, as conseqüentes distorções e a persistência do figurativismo narrativo com o qual recorta uma esquina do bairro boêmio do Rio de Janeiro. Em tudo isto, entretanto, o artista já se coloca emancipado do rigor da tradição. A fatura gorda, a pincelada expressiva, a solidão da figura humana e os tons quase monocromáticos empregados pelo pintor anunciam a presença daquele que seria um dos mais insubmissos expressionistas brasileiros, contrário aos grilhões da academia.

6 LUZ, Angela Ancora – op.cit. p.123

Em 1948, a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro confirma o avanço dos modernos. São Paulo também criaria o seu Museu de Arte Moderna, efetivando o diálogo com o Rio de Janeiro. Em nossa cidade, o MAM vai ocupar, provisoriamente, as dependências do Banco Boa Vista. Em 1952 é transferido para os pilotis do Palácio da Cultura e em 1958 seria inaugurado em seu edifício definitivo, de linhas modernas, com toda a exigência do funcionalismo, bem ao gosto dos arquitetos modernos. O projeto de Afonso Eduardo Reidy integrava a arquitetura ao ambiente, recortando a natureza exuberante do Aterro do Flamengo com a eficiente navalha do concreto monumental, de linhas puras, sem adornos, tornando-se ele próprio o objeto de sua modernidade.

No início da década de 50 a Divisão Moderna não caberá mais no Salão Nacional de Belas Artes. Pelo Decreto 1512 de 19 de dezembro de 1951, ela se transforma em Salão Nacional de Arte Moderna e aquela sala que, em 1931, apontava para o futuro, na concepção modernista do jovem diretor da ENBA, chegara ao seu propósito. O artista que expunha no Salão Moderno também não receberia medalhas, como já havia sinalizado Lúcio Costa no Salão de 31, mas só poderia concorrer ao prêmio de Viagem, o grande atrativo do Salão Moderno, se já tivesse recebido o Prêmio de Isenção de Júri.

Em outubro de 1951, a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo expande o grito dos modernos e contemporâneos através do território nacional e além dos mares, configurando a internacionalização das artes. Se pensarmos que, com tudo isto, a modernidade estava finalmente implantada nos enganamos, pois o avanço da arte moderna no Brasil encontrava sempre a resistência dos conservadores. A década de 50 se fez moderna em meio à tensão e à obstinação “de poucos cristãos entre muitos mouros”. O que o “Salão de 31” representou pode ser compreendido pela história que se escreveu a partir dele. Se Lúcio Costa não estava mais à frente da ENBA, quando a mostra polêmica foi desmontada, no entanto, ele viveria para assistir o que ela representaria para os movimentos e reações que seriam suscitados a partir dela. É importante lembrar que, em 1954, quando os artistas apresentam os seus trabalhos em branco e preto, como protesto frente à cassação das licenças de importação de tintas estrangeiras, ocorrida em 1952, o Salão Nacional de Arte Moderna vai declarar sua posição através dos artistas que dele participaram:

“Nós, artistas plásticos abaixo-assinados, apresentaremos no próximo Salão Nacional de Arte

Moderna, a se realizar de 15 de maio a 30 de junho deste ano, os nossos trabalhos executados exclusivamente em branco e preto. Esta atitude será um veemente protesto contra a determinação do governo em manter proibitiva a importação de tintas estrangeiras, materiais de gravura e escultura, papéis e demais acessórios essenciais ao trabalho artístico; proibição esta que consideramos um grave atentado contra a vida profissional do artista contra os altos interesses do patrimônio artístico nacional”. (abril de 1954)⁷

Esta vontade de liberdade, esta luta pelos ideais e interesses legítimos dos artistas, não estava começando em “preto e branco”. Na verdade, foram precisos mais de vinte anos para que os artistas assumissem suas posições. O exemplo de Lúcio Costa seria marcante, como o seu Salão Revolucionário, ou Tenentista, ou, simplesmente, a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes. Aliás, a partir de 1933 as grandes mostras não seriam mais conhecidas como “Exposições Gerais”, mas como “Salões”, nome pelo qual já estava consagrado o grande evento organizado pelo jovem arquiteto, à frente da Escola Nacional de Belas Artes, pelo que significou para a construção da arte moderna no Brasil.

7 FERREIRA, Maria da Glória (coord.) – A arte e seus materiais – Salão Preto e Branco. III Salão Nacional de Arte Moderna – 1954. Sala especial do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte. 1985. s/n

Bibliografia

- AMARANTE, Leonor – As Bienais de São Paulo/1951 a 1987. São Paulo: Projeto. 1989.
- BARATA, Mário et alli – Arte Moderna no Salão Nacional 1940-1982. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Cultura/FUNARTE. 1983
- CHAVES, Chico – Salão de 31: o Rio na vanguarda modernista. Rio de Janeiro: IPHAN/MNBA, s/d
- DRAGUET, Michel – Chronologie de L'art du XXe siècle. Paris: Flammarion. 1997.
- FERREIRA, Maria da Glória (coord.) – A arte e seus materiais – Salão Preto e Branco. III Salão Nacional de Arte Moderna – 1954. Sala especial do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte. 1985
- KLÜSER, Bernd et alli – L'Art de L'Exposition. Paris: Editions du Regard. 1998
- LEVY, Carlos Roberto Maciel – Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990
- LINHARES, Maria Yedda (org.) – História Geral do Brasil. Rio de Janeiro: Campus. 1990.
- LUZ, Angela Ancora – O Salão Nacional de Arte Moderna – tensão e extensão da Modernidade no Brasil – década de 50. Rio de Janeiro: IFCS/ UFRJ. 1999
- _____ - Uma breve história dos salões de arte – da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama. 2005.
- MORAIS, Frederico – Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – 1816 – 1994 . Rio de Janeiro: Topbooks. 1995.
- SIQUEIRA, Dylla Rodrigues de – 42 anos de premiações nos salões oficiais. 1934/1976. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1980

A Guerra arquitetônica, batalha expositiva

Roberto Conduru

Em *Registro de uma Vivência*, autobiografia publicada em 1995, Lucio Costa apresenta “Razões da nova arquitetura”, texto seu de meados dos anos 1930, como “um documento de época que revela o clima de ‘guerra santa’ profissional que marcou o início da revolução arquitetônica”¹. Rememora, assim, a incidência do movimento moderno de arquitetura no Rio de Janeiro, quando, de realizações esparsas, desconectadas e despercebidas, ao longo da década de 1920, passou-se a uma ação integrada por parte de artistas e intelectuais, no início dos anos 30, logo culminando em uma polêmica aguerrida que se estendeu por toda a década: a luta ferrenha travada entre os entusiastas da arquitetura moderna e os defensores do ecletismo dominante no campo arquitetônico desde o final do século XIX.

O sistema acadêmico de ensino e produção arquitetônica do Rio de Janeiro foi constituído, a partir de 1816, com a vinda da Missão Artística Francesa e a criação da Academia Imperial de Belas Artes. Após algumas transformações empreendidas ao longo do século XIX, a partir de 1889, esse sistema foi revitalizado com o impulso reformador dos primeiros governos da República e as conseqüentes transformações na Academia, reestruturada e renomeada então como Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Nessa época, o gosto das elites nutria-se no historicismo figurativo, nostálgico e eclético que dominou a reestruturação urbana da Capital Federal em obras como a Avenida Central e os edifícios representativos do poder público. O movimento em prol da criação de um estilo tradicional brasileiro, latente na ENBA, na atuação didática de Ernesto da Cunha de Araújo Viana, e que germinara em São Paulo, a partir da ação do arquiteto Ricardo Severo, nos anos 1910, ganhou força no Rio de Janeiro dos anos 20, sendo renomeado como estilo neocolonial por seu patrono, o médico José Mariano Filho. Essa década foi de pleno sucesso para esse movimento, quando foram construídas obras significativas no estilo neocolonial,

como a maioria dos pavilhões da Exposição do Centenário da Independência no Brasil, em 1922; as escolas da administração do Prefeito Antonio Prado Júnior, de 1926 a 1930, com projetos de Nereu de Sampaio e Gabriel Fernandes; e o novo edifício da Escola Normal, segundo projeto de Angelo Bruhns, da última data².

No Rio de Janeiro dos anos 20, também houve espaço de manobra para os adeptos do movimento moderno de arquitetura, do movimento constituído no contexto europeu após o fim da primeira guerra mundial, a partir de experiências diversas e mais ou menos isoladas dos arquitetos comprometidos em suas ações profissionais com transformações técnicas, formais e sociais, movimento que, desenvolvido em concursos, exposições e publicações, culminou em uma ação integrada nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – os CIAMs –, realizados a partir de 1928, que, em suas declarações e cartas, difundiram o ideário da “arquitetura moderna”³.

Às vésperas da década de 1920, o modernismo já se infiltrara na ENBA. Segundo Lucio Costa, Atílio Masieri Alves foi “o primeiro rebelado modernista da escola, já em 1919, na aula de pequenas composições de arquitetura”, e Jayme da Silva Telles o primeiro a inserir no reduto do ensino artístico acadêmico a revista *L’Esprit Nouveau*, editada por Le Corbusier⁴, divulgando e estudando com outros estudantes o ideário arquitetônico moderno, entre 1922 e 1925⁵, sem que existam, contudo, indícios de rebatimento dessa discussão em projetos contemporâneos, dentro ou fora da instituição. Em 1923, a cidade quase ganhou seu

1 COSTA, Lúcio, op. cit.. Razões da nova arquitetura, p. 108. Escrito em 1934, segundo o autor, o texto foi publicado apenas em janeiro de 1936, na Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal.

2 A esse respeito, ver: CAMPOFIORITO, Ítalo. Muda o mundo do patrimônio. Notas para um balanço crítico. Revista do Brasil, Rio de Janeiro, ano II, n. 4, p. 32-43, 1985; LEMOS, Carlos. Alvenaria burguesa. São Paulo: Nobel, 1985; SANTOS, Paulo. Quatro séculos de arquitetura. Rio de Janeiro: IAB, 1981. p. 89-95.

3 A respeito do movimento moderno de arquitetura, ver: BENEVOLO, Leonardo. História da arquitetura moderna. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 371-508; KOPP, Anatole. Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa. São Paulo: Nobel, EDUSP, 1990. Sobre os CIAM, ver FRAMPTON, Kenneth. Historia critica de la arquitectura moderna. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. p. 273-283.

4 COSTA, Lúcio, op. cit.. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre, p. 168.

5 A esse respeito, ver: Ibidem; BRITTO, Alfredo. Jayme da Silva Telles: olhar pioneiro. AU Arquitetura & Urbanismo, São Paulo, PINI, ano 11, n. 67, p. 73-79, ago.-set. 1996.

primeiro edifício racionalista: a sede do Clube Germânia, de autoria de Hugo Häring, projeto não realizado e cujo impacto foi nulo no meio arquitetônico o Rio de Janeiro⁶. Em 1925, Gregori Warchavchik publicou no jornal carioca *Correio da Manhã* o artigo “Acerca da arquitetura moderna”, o primeiro manifesto público em prol da transformação radical da produção arquitetônica. Nesse texto, o arquiteto russo radicado em São Paulo anuncia a problemática do estilo – “o arquiteto moderno deve não somente deixar de copiar os velhos estilos, como também deixar de pensar no estilo” – afirmando que os arquitetos forjariam o estilo de sua época, mas indicando que a percepção e a designação do mesmo se dariam a posteriori. Contudo, não escapa dos slogans do momento, ao qualificar sua proposta arquitetônica como “moderna” e ao defender o racionalismo:

“A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo.

(...)

A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é a sua alma.”⁷

Apesar de esse texto ter sido publicado, em português, primeiro no Rio de Janeiro, suas ressonâncias tardaram a se fazer sentir na cidade.

Em 1927, outra intervenção de cunho racionalista foi pensada para o Rio de Janeiro – o projeto enviado por Flávio de Carvalho, também de São Paulo, para o concurso da Embaixada da Argentina⁸, que foi excluído do concurso e da exposição realizada na ENBA, cabendo a vitória a um projeto vazado na linguagem neocolonial de Lucio Costa, então um expoente dessa tendência. Desse modo, apenas no final da década foram construídas as primeiras obras modernistas: os edifícios A Noite, de Joseph Gire e Elisiário Baihana, OK, de Alessandro Baldassini, ambos em 1928, e Morro de Santo Antônio, de Marcelo Roberto, em 1929 –

obras que, menos ou mais rigorosas na aplicação dos princípios e das formas racionalistas, não suscitaram grande alarde no meio arquitetônico. Le Corbusier, cujo livro *Vers une Architecture* podia ser comprado na redação da revista *A Casa*, em 1927⁹, esteve no Rio de Janeiro, durante sua viagem à América, em 1929, divulgando suas idéias arquitetônicas em duas conferências na ENBA com os temas “Revolução Arquitetural” e “Urbanismo”¹⁰, sem causar, entretanto, qualquer polêmica especial.

O IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura, realizado no Rio de Janeiro em 1930, foi espaço e momento de confronto das vertentes modernistas e tradicionalistas¹¹. Entre as teses formuladas pelo comitê executivo para discussão no Congresso, estavam: “Regionalismo e internacionalismo na arquitetura contemporânea. A orientação espiritual da arquitetura na América” e “Como julgar a tendência da moderna arquitetura – decadência ou ressurgimento.”¹² Se essas teses colocaram a arquitetura racionalista em discussão pública, as conclusões dos debates – conciliatórias quando não conservadoras¹³ – sagraram, contudo, a vitória dos tradicionalistas, sobretudo do movimento neocolonial.

À sombra do sucesso do movimento neocolonial, parecia cumprir-se sem planejamento e de modo calmo, imperceptível e inócuo a previsão feita por Karl Scheffer, em 1913, que o novo estilo de “arquitetura utilitária internacional” alcançaria “da Cidade do Cabo a Londres, de Chicago a Berlim, de Sidney a Paris, do Rio de Janeiro a São Petersburgo”¹⁴. Foi a partir de 1930 que a situação reverteu-se, com a aglutinação de artistas e intelectuais em torno da causa do modernismo artístico, gerando uma ação pública incisiva e o início do sucesso do movimento moderno de arquitetura na cidade.

Primeiro, com a nomeação de Lucio Costa para o cargo de diretor da ENBA, em dezembro de 1930, no processo de reestruturação das instituições do Estado após a Revolução de 30. Considerado a maior promessa de sua geração de arquitetos, Lucio Costa

6 Apud POMMER, Richard e OTTO, Christian F. *Weissenhof 1927 and the modern movement in architecture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991. Ilustração n. 81.

7 WARCHAVCHIK, Gregori. *Acerca da arquitetura moderna*. In: XAVIER, Alberto (organizador). *Depoimento de uma geração*. São Paulo: PINI, 1987. p. 23-26. O texto foi publicado primeiro, em 14 de junho de 1925, com outro título – *Futurismo?* –, em italiano, no jornal *Il Piccolo*, da colônia italiana. A esse respeito, ver BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 62.

8 A esse respeito, ver: DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo: Projeto, 1982. p. 24-25; LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho. O arquiteto modernista em 3 tempos*. Ócolum, Campinas, Faupuccamp, n. 2, p. 25-34, set. 1992.

9 Segundo CAMISASSA, Maria Marta dos Santos. *Desvelando alguns mitos: as revistas modernistas e a arquitetura moderna*. In: CARDOSO, Luiz Antonio Fernandes e OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (organizadores). *(Re)Discutindo o modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil*. Salvador: Mestrado em arquitetura e urbanismo da UFBA, 1997. p. 136.

10 A esse respeito, ver SANTOS, Maria Cecília dos et alii. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessella; Projeto, 1987. p. 56-58.

11 SANTOS, Paulo, op. cit., p. 101-103.

12 Instituto de Arquitetos do Brasil. *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, IAB, ano I, n. 4, p. 224-225, nov.-dez. 1936.

13 LEMOS, Cipriano. *Regionalismo ou internacionalismo?*. *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, IAB, ano III, n. 4, p. 171-175, jul.-ago. 1938.

14 Apud POMMER, Richard e OTTO, Christian F., op. cit., p. 159.

contrariou as expectativas dos acadêmicos que respaldaram inicialmente sua indicação para o cargo, ao implementar mudanças no ensino. Na entrevista que concedeu ao jornal *O Globo*, em dezembro de 1930¹⁵, ao apresentar as diretrizes das alterações que pretendia empreender na ENBA, Lucio Costa afirma querer transformar radicalmente o curso de Arquitetura, das disciplinas à orientação geral, a qual, no seu entender era absolutamente falha. Nessa entrevista, o arquiteto defende a reforma do ensino na Escola, apontando as deficiências da concepção da arquitetura como estilo e a defasagem dos artistas no Brasil com relação à pesquisa artística européia. Recusando os slogans do momento, qualifica “futurismo” como um “rótulo ridículo”, preferindo o termo “modernismo”, um indicativo de novidade e contemporaneidade.

Entretanto, sua ação na Escola foi menos de ruptura e mais de continuidade renovada, adotando várias táticas conciliatórias. Aos cursos existentes, que foram mantidos, somaram-se novos cursos, ministrados por professores filiados ao modernismo, contratados pela nova administração: Leo Putz para ensinar pintura, Celso Antonio para o curso de escultura, Gregori Warchavichik e Alexander Buddeus, primeiro, e Affonso Eduardo Reidy, depois, para as classes de arquitetura¹⁶. Ou seja, a intervenção de Lucio Costa não se constituiu propriamente como uma revolução, pois ele não modificou as estruturas da instituição e as diretrizes gerais de seu ensino. Vale lembrar que não dialogou com as experiências mais radicais de ensino artístico do período: Bauhaus, na Alemanha, e Vkhutemas, na União Soviética. Ao pretender acelerar o ritmo de atualização da Escola, com a inclusão do ensino de arte e arquitetura com professores vinculados às vertentes artísticas mais inovadoras, caracterizou-se como uma reforma modernizante.

Essa ação institucional culminou no Salão de 31, como ficou conhecida a XXXVIII Exposição Geral das Belas Artes¹⁷. Essa mostra não escapou da visão geralmente negativa de Lucio Costa sobre sua passagem pela Escola Nacional de Belas Artes¹⁸, que a qualificou como um “simples intermezzo, embora oficial, na seqü-

ência tradicional dos Salões”¹⁹. Entretanto, é possível ver esse evento não como uma exceção sem grande relevância e sim como uma etapa importante, inaugural mesmo, na guerra da arte moderna no país.

Ao convidar adeptos das novas tendências artísticas para apresentar suas obras – entre as quais estavam projetos de arquitetura de Lucio Costa, Gregori Warchavchik, Affonso Eduardo Reidy e Gerson Pompeu Pinheiro, Marcelo Roberto, Moura Brasil e Alessandro Baldassini – com obras de artistas filiados às vertentes respaldadas pelos professores antigos da Escola, Lucio Costa seguiu a direção ambígua de sua reforma, propondo um armistício, uma conciliação como outras existentes na história da Escola. Entretanto, parece que o ritmo de assimilação das novidades estéticas pelos integrantes da ENBA era mais lento, assim como a disputa de poder na instituição, mais intensa. Conclusão: o Salão transformou-se em um verdadeiro campo de batalha da guerra artística em curso. A simples presença de obras modernistas no reducto tradicionalista que era a Exposição Geral das Belas Artes transformou uma manobra de acomodação em um lance revolucionário, fazendo parecer radical o que era assumidamente ambíguo.

Assim, o Salão de 31 constituiu-se como a primeira vitória no lento processo de conquista do apoio do poder estatal e de controle do sistema público de arte pelos modernistas, por meio da transformação da Exposição Geral de Belas Artes – símbolo mor do sistema acadêmico de arte, com a abertura do principal evento do sistema artístico acadêmico à arte modernista. Processo que teve um segundo lance com a criação de uma Divisão Moderna, em 1940, e culminou com a criação do Salão Nacional de Arte Moderna, em 1951. Momentos não isentos de concessões, a partir dos quais o academicismo ficou cada vez mais encastelado nos domínios da Escola Nacional de Belas Artes, fazendo com que as disputas se dessem principalmente nas trincheiras da arte moderna.

Além das decisões quanto aos artistas que expuseram (divididas com Anita Malfatti, Cândido Portinari, Celso Antônio e Manuel Bandeira, por ele convidados para integrar a Comissão Organizadora), o cuidado com o modo de expor a nova produção evidencia a condição ativa de Lucio Costa como curador da exposição. Conforme depoimento que concedeu ao Projeto Portinari, em 1982, quando ofereceu uma avaliação mais positiva do Salão:

“Quanto à exposição, organizei muito bem, porque forrei as paredes com anagem para dar um espí-

15 COSTA, Lúcio. O novo diretor da Escola de Belas Artes e as diretrizes de uma reforma. In: VIEIRA, Lúcia Gouvêa. Salão de 31. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984. p. 108.

16 A esse respeito, ver: SANTOS, Paulo, op. cit., p. 103-105; BRUAND, Yves, op. cit., p. 71-74; SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil 1900-1990. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 78-79.

17 A esse respeito, ver VIEIRA, Lúcia Gouvêa, op. cit.

18 A esse respeito, ver: COSTA, Lucio. “Prefácio”. In: VIEIRA, Lúcia Gouvêa, op. cit., p. 9; “Lucio Costa sobre Aleijadinho” (entrevista concedida por Lucio Costa a Carlos Zílio, Jorge Czajkowski, Maria Cristina Burlamaqui e Ronaldo Brito). In: Gávea, Rio de Janeiro, PUC-Rio, n. 3, jun./1986, p. 49.

19 COSTA, Lucio. “Prefácio”. In: VIEIRA, Lúcia Gouvêa, op. cit., p. 9.

*rito diferente, fazendo uma ambientação para que os quadros fossem colocados individualmente, formando uns ambientes e tudo com aqueles painéis. Na ocasião, a moda era vienense, tudo era Viena... Lembro-me que a embaixatriz ou consulesa da Áustria veio me procurar entusiasmada: 'Mas meu Deus, já estou aqui há tantos anos, não sabia que o Brasil podia fazer uma exposição tão atual, parece que estou na Europa!' Foi tão bonito!.... Foi pena não terem fotografado os conjuntos.'*²⁰

Esse cuidado de Lucio Costa com o aparato expositivo é corroborado no prefácio que ele escreveu, dois anos depois, para o livro organizado por Lúcia Gouveia Vieira. Nesse texto, ele qualifica o Salão como "Excepcional não só por (ter sido um intermezzo na seqüência tradicional dos Salões), mas também pela qualidade do acervo exposto e por sua apresentação." E lamenta novamente que o evento não tenha sido visualmente documentado, deixando ver ainda que a diversidade artística estendeu-se à expografia, que explicitava as diferenças entre as obras modernistas e as tradicionalistas:

*"Lamentavelmente não foram fotografados os vários setores da parte moderna da exposição, definidos por painéis forrados com aniagem, os quadros apresentados individualmente, em vez de amontoados uns sobre os outros como nos Salões anteriores, disposição esta mantida na arrumação da parte dita 'acadêmica', tal como se vê nas fotos da inauguração."*²¹

Apesar de Lucio Costa nada dizer, as referências para essa inovação expográfica devem ter sido duas realizações de um mesmo autor. A primeira é a Exposição de Arte Decorativa Alemã, realizada em 1929, em São Paulo e no Rio de Janeiro (na ENBA), que foi organizada por Theodor Heuberger, criador da Pró-Arte, com painéis revestidos em juta. A segunda mostra-referência é a exposição montada em maio de 1931 pelo mesmo Heuberger, na ENBA, com artistas brasileiros e estrangeiros vinculados à Alemanha, na qual os quadros estavam dispostos em linha única, sem superposições.²²

Contudo, em que pesem as táticas conciliatórias de Lucio Costa, o Salão desagradou aos acadêmicos tanto pelas obras apresentadas e pelo modo de expô-las, quanto por aglutinar os artistas modernistas em torno

da renovação do evento considerado então como o mais importante no sistema de arte no Brasil. Assim como a reforma de ensino, tornou-se um fato inaceitável para os tradicionalistas que, capitaneados por José Mariano Filho (autor de críticas ferrenhas ao arquiteto e a sua administração, publicadas nos jornais)²³, conseguiram a exoneração de Lucio Costa da direção da ENBA, em setembro de 1931, durante a vigência da mostra. Como dito pelo próprio curador, o Salão de 31 foi "o canto do cisne da tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no Brasil". Com o seu afastamento, a nomeação de Archimedes Memória como Diretor e o conseqüente retrocesso da reforma modernizadora, os estudantes iniciaram uma greve e uma campanha em defesa da atualização do ensino artístico que mobilizou intensamente a opinião pública e as autoridades do governo; ao final de seis meses, contudo, os alunos retornaram às aulas sem obter o sucesso desejado²⁴.

Entretanto, a arquitetura moderna já havia conquistado o seu lugar na ENBA, fosse com a divulgação do movimento moderno promovida por Alberto Magno de Carvalho e Adalberto Szilard²⁵, fosse nas aulas de Paulo Pires e de Affonso Eduardo Reidy, que assumiram o ateliê de arquitetura, ou, ainda, nas classes dos professores acadêmicos, onde o racionalismo foi entendido e praticado como um estilo entre os demais. Assim, os estudantes puderam desenvolver projetos segundo alguns dos princípios e com as formas racionalistas, e chegaram a conquistar os prêmios máximos da instituição, como o "Prêmio Donativo Caminhoá", conseguido por Ernani Vasconcellos, em 1932, com projeto de ambulatório infantil²⁶, e o concurso de grau máximo de 1934, vencido por José Theodulo da Silva com projeto de penitenciária²⁷.

Na década de 1930, as novas proposições arquitetônicas foram paulatinamente aceitas, como pode ser percebidos no conjunto de realizações que, interpretando de modo diverso os princípios e as formas racio-

20 COSTA, Lucio. "Trechos da entrevista de Lucio Costa (1902) para o Projeto Portinari". In: VIEIRA, Lúcia Gouvêa, op. cit., p. 65.

21 COSTA, Lucio. "Prefácio". In: VIEIRA, Lúcia Gouvêa, op. cit., p. 9.

22 A esse respeito ver: VIEIRA, Lúcia Gouvêa. "O Salão de 31, marco da revelação da arte moderna em nível nacional". In: VIEIRA, Lúcia Gouvêa, op. cit., p. 19-20, 24-25.

23 MARIANO FILHO, José. À margem do problema arquitetônico nacional. Rio de Janeiro: C. Mendes Jr., 1943.

24 A esse respeito, ver: MOREIRA, Jorge Machado. A história e as lutas dos arquitetos. Arquiteto, São Paulo, Sindicato dos Arquitetos no Estado de São Paulo; IAB –Departamento de São Paulo, 1972; Idem. (depoimento sem título). AU Arquitetura Urbanismo, São Paulo, PINI, ano 2, n. 4, p. 61-62, fev. 1986.

25 A esse respeito, ver: Instituto de Arquitetos do Brasil. Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, IAB, ano II, n. 1, p. 42, jan.-fev. 1937.; MINDLIN, Henrique E. Modern architecture in Brazil. Rio de Janeiro; Amsterdã: Colibris, 1956. p. 5.

26 PIRES, Paulo. Trabalhos do Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes. Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, IAB, ano I, n. 6, p. 228-237, nov.-dez. 1936.

27 Idem. Trabalhos do Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes. Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, IAB, ano II, n. 1, p. 50-53, jan.-fev. 1937.

nalistas, pontuaram diferentes bairros da cidade com edifícios dos mais diversos programas para clientes particulares e instituições públicas, marcando a renovação das áreas já constituídas e as expansões urbanas na orla marítima e no interior. Se, nessa época, na Capital da República, foram construídos edifícios racionalistas que, apesar de isolados em si, configuraram, pouco a pouco, um conjunto que alterava a paisagem da cidade, o movimento moderno de arquitetura do Rio de Janeiro também estendeu sua ação para além das fronteiras cariocas, construindo “ilhas” racionalistas pelo Brasil.

A ação dos arquitetos modernos não ficou restrita ao urbanismo e à construção de edifícios, dentro ou fora dos limites cariocas. No campo do ensino, se em 1930-31 os modernistas saíram derrotados da experiência na ENBA, em 1935 iniciaram uma nova tentativa de renovação da formação dos artistas com a criação do Instituto de Artes na Universidade do Distrito Federal, a UDF, constituída por iniciativa de Anísio Teixeira, diretor do Departamento de Educação na administração de Pedro Ernesto, aglutinando setores liberais da intelectualidade do Rio de Janeiro²⁸.

A “guerra” arquitetônica tornava-se mais e mais acirrada. Com a ação incisiva e os primeiros sucessos dos modernos, a reação dos tradicionalistas passou do desinteresse à hostilidade. “Razões da nova arquitetura”, publicado em janeiro de 1936 na *PDF*, é exatamente uma resposta de Lucio Costa às críticas e acusações feitas pelos oponentes às idéias, ações e formas dos adeptos do movimento moderno; mais uma batalha entre as muitas da *guerra* entre tradicionalistas e modernistas.

Sobre o autor

Roberto Conduru é graduado em Arquitetura e Urbanismo (UFRJ), especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil (PUC-Rio), mestre em História Social da Cultura (PUC-Rio) e doutor em História (UFF). É professor de História e Teoria da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, na qual atua nos programas de pós-graduação em Artes – PPGARTES e em Educação – ProPEd, e nos cursos de graduação em Artes. É autor de *Willys de Castro* (Cosac Naify, 2005) e *Vital Brazil* (Cosac Naify, 2000), co-autor de *Brazil's Modern Architecture / Arquitetura Moderna Brasileira* (Phaidon, 2004) e *A Missão Francesa* (Sextante, 2003), co-organizador de *Um Modo de*

Ser Moderno – Lucio Costa e a Crítica Contemporânea (Cosac Naify, 2004) e *Políticas Públicas de Cultura do Estado do Rio de Janeiro* (Rede Sirius, 2003), além de ensaios sobre arte e arquitetura publicados em livros, jornais, revistas e catálogos, no Brasil e no exterior. É pesquisador do CNPq.

28 A esse respeito, ver: SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria B. e COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000. A extinção da Universidade do Distrito Federal, p. 226-230.

A Morte do Poeta

Eduardo Jardim

O ano é 1938. O lugar: Rio de Janeiro, capital da república. Mário de Andrade chegou de São Paulo. Instala-se, primeiro, em um pequeno apartamento do Catete, um bairro pitoresco e meio decadente, e, mais tarde, em uma casinha em Santa Teresa, em uma ladeira bem íngreme, com vista para a cidade. O poeta não se sente totalmente à vontade na cidade que escolheu para morar depois dos tensos acontecimentos de São Paulo. Apesar da proximidade dos velhos amigos, como o poeta Manuel Bandeira, o maestro Francisco Mignone, Rodrigo Melo Franco, dos novos conhecidos, como os jovens que editavam a “Revista Acadêmica”, politicamente muito ativos, do novo trabalho na Universidade do Distrito Federal, onde ocupa a direção do Instituto de Artes e é professor de Filosofia e História da Arte, uma angústia intensa o acompanha a cada passo. Para os amigos que deixou em São Paulo, confessa várias vezes o seu desconforto. Suas cartas falam de uma “tristeza que não se esclarece”, de “um medo que não se define”, de “uma angústia pavorosa que me fecha as entranhas dia e noite.” Esse é um momento de crise profunda na vida de Mário de Andrade e ele sabe disso. Chega a declarar em uma crônica que a esquina em que morava era mais que uma esquina de rua, era uma esquina de mundo.

Havia motivos de sobra, naquela época, para um mal-estar tão grande. Essa era a primeira vez que Mário de Andrade deixava o ambiente protetor da casa da família na rua Lopes Chaves, em São Paulo, onde vivia com a mãe e a velha tia, cercado de livros e da coleção de obras modernistas e de folclore. Também, encontrava-se em uma situação financeira mais instável. Em São Paulo, era professor do Conservatório Musical e tinha sido, nos últimos anos, funcionário da prefeitura. No Rio, precisava se valer do contato com o Ministro Gustavo Capanema e de seus assessores mais próximos, como o amigo Carlos Drummond de Andrade, para obter uma posição na burocracia do Estado Novo. Com certeza, isso não era confortável – passava a depender do ministro de um governo que perseguia seus amigos e parentes. Também, a situação política no Brasil, nesses anos, era sombria. Em 1930, Getúlio Vargas tomara o poder, marcando o início da

Nova República, e instituíra um governo forte, com afinidades com os fascismos europeus e de forte preocupação social. O novo governo teve que enfrentar, muitas vezes de forma violenta, a oposição dos políticos regionais, sobretudo de São Paulo, o que ocasionou a Revolução de 1932, e dos comunistas e integralistas, antagonistas entre si, mas que eram opositores do governo central. Em novembro de 1937, diante do agravamento das tensões políticas, Getúlio Vargas deu o golpe do Estado Novo e colocou o país em um estado de exceção que perdurou até sua deposição em 1945. A repressão desencadeada pelo novo regime foi duríssima. Prisões foram feitas, muitos tiveram que buscar o exílio, entre eles Paulo Duarte, grande amigo de Mário de Andrade, e, nos meios intelectuais, os ânimos oscilavam entre o pânico e um grande desânimo. Havia também os que tinham se acomodado e passaram a colaborar com o regime por motivos de sobrevivência - coisa que deixava Mário de Andrade chocado. Também o cenário político mundial era cheio de tensões. Os últimos anos da década foram marcados pelo fortalecimento dos regimes totalitários na Alemanha e na União Soviética, dos fascismos, e pelo agravamento dos conflitos que desencadeariam a Segunda Grande Guerra, em 1939. Em 1940, um acontecimento muito traumático impressionou o grupo de amigos de Mário de Andrade – a tomada de Paris pelas tropas alemãs. Mário de Andrade declarou: “a imagem dos alemães entrando em Paris me horroriza, fico num estado completo de desespero.”

A angústia vivida pelo poeta era também uma reação aos acontecimentos dos últimos anos em São Paulo. Mário de Andrade tinha sido convidado, em 1935, para chefiar o Departamento de Cultura de São Paulo, no período em que Fábio Prado era prefeito. São Paulo se preparava, àquela altura, para disputar a presidência da república e recrutava o auxílio dos seus melhores quadros. Mário de Andrade deu tudo de si nessa empreitada. Na direção do departamento, promoveu inúmeras atividades e esteve à frente de iniciativas importantes. Além de ocupar a chefia geral, Mário de Andrade organizou o serviço de expansão cultural. Foi criada, então, a Discoteca Pública, foram

feitos serviços de gravação de música erudita, de peças folclóricas e da fala brasileira, foram formados a orquestra sinfônica, um quarteto de cordas e dois corais. Exposições de artes plásticas foram montadas no centro da cidade, sessões gratuitas de cinema oferecidas, o Teatro Municipal foi reestruturado, passando a dar concertos para a população. Além disso, organizaram-se bibliotecas ambulantes, foram construídos parques infantis e fez-se o levantamento de importantes documentos históricos. Todos esses projetos foram interrompidos ou alterados substancialmente com o golpe de 1937, quando Mário de Andrade foi afastado.

A chefia do Departamento de Cultura significou para Mário de Andrade a realização no âmbito prático do programa modernista elaborado desde o início da década de vinte. Em carta a um amigo do Rio, explicou que pretendia dar “uma continuidade objetiva” às suas idéias e que ia se “embebedar de ações, de iniciativas, de trabalhos objetivos, de luta pela cultura”. Quais eram as principais propostas do movimento de que Mário de Andrade foi o maior mentor? O Modernismo teve duas fases. As duas tiveram por propósito modernizar a arte e a cultura feitas no país e, assim, possibilitar o acesso da nossa produção ao “concerto das nações cultas”. Em um primeiro momento, de 1917 (ano da exposição de Anita Malfatti, em São Paulo) até 1924, os modernistas imaginaram que, para garantir a atualização, era suficiente incorporar ao ambiente brasileiro as linguagens expressivas modernas já aceitas na Europa. Mário de Andrade formulou esse ponto de vista comparando a si próprio aos escritores Papini e Cocteau. No entanto, por volta de 1924, ele percebeu que essa via de modernização era equivocada e exigia uma correção. Em diversas passagens da época, passou a fazer a defesa de uma arte nacionalista e a afirmar que apenas pela definição dos traços especificamente nacionais da nossa cultura teríamos condição de participar da vida moderna. Por esse motivo, nos anos seguintes, toda a atenção de Mário de Andrade voltou-se para a tarefa de determinar os elementos que compõem o caráter nacional. Quando se comparam as obras do início da década de vinte – o livro de poesias “Paulicéia Desvairada” (1922), os ensaios de “A Escrava que não é Isaura” (1925), com os poemas de “Clã do Jaboti” (1927), com o “Macunaíma” (1928), com o “Ensaio sobre a Música Brasileira” (1928), logo se nota essa mudança de rumos. Nessas três últimas obras, firma-se claramente o compromisso com a pesquisa da linguagem e da temática nacionais. Mário de Andrade imaginava que os traços nacionais da cultura brasileira estavam contidos nas manifestações populares, sobretudo no folclore. Por causa disso, dedicou uma

parte considerável da sua obra, como artista e como estudioso, à investigação e ao aproveitamento do material folclórico que ele próprio, muitas vezes, coligia. Em 1927 e em 1928 fez duas viagens ao Norte e ao Nordeste com esse objetivo e deixou registrada a experiência em um livro fascinante, “O Turista Aprendiz”. De suas “Obras Completas”, em vinte volumes, seis livros tratam diretamente de temas de cultura popular.

Em conformidade com essas convicções, Mário de Andrade considerava que a arte e a literatura continham uma dimensão coletiva. Qual sentido ele dava a esse conceito? Primeiro, entendia que a arte deveria fazer parte da vida do homem comum e não constituir um assunto só de gênios e de críticos universitários. Além disso, a arte tem a função de reunir as pessoas, de formar uma comunidade. Basta, para se dar conta desse fato, lembrar o que ocorreu em outros momentos da história, como na Antiguidade e na Idade Média, quando ela se encontrava ligada às experiências política e religiosa. Já que a arte tem essa posição de destaque, também as figuras do artista e do poeta são cheias de significado. Ao artista cabe captar e traduzir em linguagem artística os conteúdos já contidos na alma do povo. Ele deve servir a um ideal coletivo. Mário de Andrade debruçou-se sobre todos esses temas, na medida em que ia amadurecendo e em que era solicitado como professor e conferencista a opinar sobre eles e sobre a sua própria trajetória de vida. Essas oportunidades se tornaram mais freqüentes ao longo dos anos trinta. Então, alguns importantes textos foram escritos: “Cultura Musical” é o discurso de paraninfo da turma de 1935 do Conservatório Musical onde o poeta tinha se formado e onde era professor; “O Artista e o Artesão” é a aula inaugural do curso de Filosofia e História da Arte na UDF, em 1938; “Evolução Social da Música no Brasil” contém estudos feitos em 1939; “A Expressão Musical dos Estados Unidos” é uma conferência de 1940; “O Movimento Modernista” é a conferência comemorativa dos vinte anos da Semana de 22, em 1942. Na mesma época, Mário de Andrade interessou-se pela preservação do patrimônio artístico e cultural. Foi o idealizador dos órgãos públicos responsáveis por esse serviço, em São Paulo e em âmbito nacional, e contribuiu com importantes monografias nessa área. Nos anos vinte, havia escrito um trabalho pioneiro sobre o Aleijadinho. Continuou investigando figuras até então pouco conhecidas do período colonial, como o pintor Padre Jesuíno do Monte Carmelo, em um dos seus últimos trabalhos. Muitas idéias que, hoje ainda, circulam nos institutos do patrimônio são de Mário de Andrade. Como se vê, o poeta tem uma vasta obra de estudioso e ensaísta. Como historiador e teórico

da arte, escreveu sobre música, artes plásticas e literatura (“Pequena História da Música” (1929), “Modinhas Imperiais” (1930), “Aspectos das Artes Plásticas no Brasil”, “Música, doce música” (1933), “Aspectos da Literatura Brasileira” (1943), “Aspectos da Música Brasileira”, “O Baile das Quatro Artes” (1943) e “Empalhador de Passarinho”). Nos últimos anos de vida, Mário de Andrade chegou a lamentar ter se dedicado mais à sua obra de teórico e de defensor da causa do Modernismo do que à poesia e à ficção. De qualquer forma, sua obra poética tem pontos altos, como “Rito do Irmão Pequeno” (1931), e seu último poema, “Meditação sobre o Tietê”. Como ficcionista, escreveu uma das mais importantes obras da nossa literatura, “Macunaíma”, um importante depoimento sobre os hábitos da burguesia paulista, “Amar Verbo Intransitivo”, “Os Contos de Belazarte” e os “Contos Novos”. Mesmo se dando conta desse desequilíbrio, Mário de Andrade podia exclamar, até o final dos anos trinta, tal era o sentimento que acompanhava todas as suas realizações, que “a própria dor é uma felicidade”.

Esse estado de ânimo se alterou em 1938, quando Mário de Andrade não se sentiu mais seguro do valor da sua vocação. Os anos seguintes mostram uma personalidade envolvida em uma dramática tensão, que se revestia de múltiplas manifestações. De um lado, nosso poeta queria responder aos apelos de participação política que a época apresentava, de outro, se sentia enredado na trama da sua individualidade. De um lado, era exigido pelos motivos mais elevados, de outro, era assaltado por intensa sensualidade. De um lado, pretendia ser um rigoroso artesão da sua obra, de outro, era tomado pelo desejo de desordem e de caos. Foram três os caminhos explorados por Mário de Andrade para enfrentar sua grande angústia. Em 1938, quando era professor na UDF, no Rio de Janeiro, o escritor examinou em profundidade a história da arte moderna e notou que ela era marcada, ao mesmo tempo, por um acentuado individualismo e por uma exacerbação do formalismo. Só o artista moderno pôde se dar ao luxo de criar exclusivamente a partir das suas próprias necessidades expressivas. Mas o preço que ele teve que pagar por isso foi muito alto – ele experimentou o isolamento e, com isso, uma sensação de terrível desamparo. Foi esse diagnóstico que motivou Mário de Andrade a propor como solução para os impasses da arte moderna – que eram também os seus – a adoção de uma “atitude estética”. Essa expressão significava uma reorientação da técnica artística, que passaria a obedecer às condições materiais presentes em todo arte-fazer. Com isso, Mário de Andrade pretendia aproximar a arte do artesanato e, desse modo,

propor uma limitação dos excessos da inventividade do artista contemporâneo. Quem sabe, indagava o poeta, ao se esvaziar o ego inflado do artista, também não se aplacava o sofrimento que acompanhava o seu grande isolamento?

Uma outra via tentada por Mário de Andrade, presente em escritos como “O Movimento Modernista” e em “O Banquete”, foi a do engajamento do artista na política. Mário de Andrade hesitou muito diante desse apelo que sensibilizou muitos contemporâneos seus – a época era de radicalismos e de defesa dogmática das posições. Finalmente cedeu, ao concordar que vivia em um tempo de política e que a arte, para ser atual, precisava também se politizar. No final da célebre conferência no Itamaraty, em 1942, conclamou os mais jovens a deixarem de ser “espiões da vida” e a marcharem com as multidões. Também propôs que se fizesse uma “arte malsã”, demolidora e de combate, mas, ele mesmo, nunca realizou nada de expressivo nessa direção.

A terceira solução considerada, certamente a mais preciosa, tinha a ver com a experiência poética. Mário de Andrade observou, várias vezes, que a emoção diante da beleza e uma visão poética da realidade são situações privilegiadas que possibilitam o acesso ao mundo como se ele estivesse sendo vislumbrado pela primeira vez. A despreocupação com os critérios que regem a vida prática, nessas ocasiões, sugeriu a Mário de Andrade a existência de formas de vida mais livres, nas quais se daria a entrega à alegria de existir e em que seríamos como que levados pela correnteza de um grande rio. A presença desses grandes rios no imaginário do poeta é recorrente. O Amazonas aparece freqüentemente, depois da viagem de 1927, e o Tietê é o personagem do impressionante último poema.

As três vias de enfrentamento do mal-estar vivido pelo escritor foram experimentadas de forma apaixonada e, também, contraditória. Mário de Andrade chegou a imaginar que era dotado de uma bi-vitalidade, tal era a tensão em que vivia, dilacerado entre forças desencontradas. A permanência no Rio de Janeiro tornou-se insuportável no início de 1941. Mário de Andrade decidiu, com um soco na mesa de um bar, voltar para São Paulo em março. Imaginava recuperar a tranqüilidade no contato com a família, com os amigos, com a cidade que tantas vezes cantou em seus poemas. Mas sua expectativa não se cumpriu. Nos últimos anos, apesar de ainda realizar muitos trabalhos, foi tomado pela doença, por dores fortíssimas e por um estado de espírito cada vez mais melancólico. Ao final de 1943, declarou a um amigo que quando escrevessem a sua biografia, poderiam dizer: “1943. Esse ano não existiu!” Tem-se

desse período o testemunho de algumas fotografias. A mais conhecida é, sem dúvida, o retrato feito por Gregori Warchavchik. Trata-se do mais importante retrato de escritor brasileiro, que revela um homem concentrado, reflexivo, às voltas com o seu drama interior. Há ainda duas outras fotos que o retratam de forma mais espontânea – uma delas registra o encontro com os amigos Bruno Giorgi e Luis Saia. A segunda é de uma visita às obras de restauração da chacinha de São Roque, adquirida por Mário de Andrade em ruínas, e, mais tarde, doada ao Patrimônio. O largo sorriso tão conhecido, quase a marca registrada do poeta, reaparece aqui, no contato com os amigos e o trabalho. Só que, nas duas fotos, ele vem estampado em um rosto alquebrado, de um homem muito velho, abatido pelo sofrimento.

“Meditação sobre o Tietê” é a última produção poética de Mário de Andrade e das mais destacadas. Foi escrita nos meses que antecederam sua morte. O poeta tinha consciência da sua importância, mesmo reconhecendo tratar-se de um poema amargo, doloroso, e que desenhava toda a condição da sua luta íntima. É um poema longo, meditativo, como indica o título, e por esse motivo, é bem diferente dos escritos militantes do mesmo período. A imagem central é do Tietê - o verdadeiro personagem do poema. Nele, mais uma vez, aparecem os temas do rio e da correnteza. Só que agora, nota-se uma correnteza contrariada. O Tietê, diferentemente dos rios que deságuam no oceano, tem seu curso voltado para o interior, é um rio da terra. Além disso, suas margens são represadas pelos sofrimentos dos homens. Desse modo, o poema suporta enorme tensão – de um lado, com a imagem da correnteza, ele expressa o estado de espírito de quem se deixa levar pelo curso da existência, até mesmo com resignação. De outro lado, ele acolhe o furor dos injustiçados e protesta contra os “donos da vida”. Sem nunca escolher entre as duas soluções, mas sustentando a sua oposição, o poema ganha intensíssima carga dramática. Teria Mário de Andrade alcançado, nessa altura, a comunicação entre esses extremos? O poema é datado de 30 de novembro de 1944 a 12 de fevereiro de 1945. Mário de Andrade morreu duas semanas depois, em 25 de fevereiro, aos cinquenta e um anos.

Diferenças entre artes plásticas e arquitetura à época do salão de 1931

Sonia Gomes Pereira



Para delinear as diferenças entre as artes plásticas e a arquitetura à época do Salão de 31, acredito que seja importante abordá-las em dois campos, que aqui vou apresentar de forma destacada, mas que na realidade estavam intimamente interligados: o ambiente cultural e o pensamento estético.

O Curso de Arquitetura da antiga Academia Imperial de Belas Artes terminara o século XIX em péssima situação, com poucos ou nenhum aluno, esmagado pelo enorme prestígio da Escola Politécnica e dos engenheiros nas discussões sobre os problemas urbanos e sanitários da cidade do Rio de Janeiro. As críticas eram muitas, algumas bastante radicais, como a do engenheiro Luiz Schneider, que propunha inclusive a sua extinção. Na última Exposição Geral do Império (1884), na Seção de Arquitetura, só havia dois expositores: o mesmo Luiz Schneider e Francisco de Aze-

vedo Monteiro Caminhoá, que se formara na Bahia e depois ingressara na *École des Beaux-Arts* em Paris¹. Entre 1890 e 1900, já na nova Escola Nacional de Belas Artes, só se formaram três arquitetos².

Essa situação foi revertida a partir da década de 1900 / 1910, com a grande reforma urbana de modernização da cidade, que se iniciou com o Prefeito Pereira Passos (1902/1906)³ e continuou com os prefeitos

1 Pereira, Sonia Gomes. "O ensino de arquitetura e a trajetória dos alunos brasileiros na École des Beaux-Arts em Paris no século XIX". In Pereira, Sonia Gomes, org. 185 Anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2002, p. 93-177.

2 Uzeda, Helena Cunha de. Ensino acadêmico e modernidade: o Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes 1890-1930. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2006, p. 18. Tese de doutorado.

3 Pereira, Sonia Gomes. A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca. Rio de Janeiro: Pós-graduação EBA/UFRJ, 1998. 2ª. ed.

seguintes⁴, tanto na complementação das obras na região central - como no desmonte do Morro do Castelo em 1922 -, quanto na ocupação e planejamento dos novos bairros à beira-mar, na zona sul da cidade. A grande demanda de obras revitalizou o campo profissional, incentivando as discussões em torno da definição de atribuições entre arquitetos e engenheiros, motivando a criação de associações de classes e a organização de congressos⁵, facilitando a vinda de profissionais estrangeiros (como o Morales de los Rios pai, Antônio Jannuzzi, Antonio Virzi, mais tarde Baumgarten, entre outros). A polaridade e também as trocas com a Politécnica favoreceram a questão do ensino, pois o Prof. Araújo Viana, engenheiro, editor da *Revista dos Construtores*, foi professor da ENBA, com uma atuação destacada nas discussões teóricas e historiográficas⁶.

Os Cursos de Pintura e Escultura da ENBA não foram expostos, nessa época, à mesma efervescência. O mercado de arte continuava ainda muito restrito e o colecionismo praticamente inexistente. Os poucos espaços de divulgação eram muito tímidos: apenas algumas galerias particulares - a Galeria Jorge, de Jorge de Souza Freitas, fundada em 1908 na Rua do Ouvidor ou na Rua do Rosário, e mais tarde a Galeria Heuberger, embaixo da Associação dos Empregados do Comércio - e o Palace Hotel⁷. Museu de arte, só depois de 1937, quando a coleção acumulada pela Escola foi dividida, passando grande parte do acervo a constituir o Museu Nacional de Belas Artes. O único espaço com maior visibilidade era certamente a Exposição Geral de Belas Artes - que depois do Decreto de 1933 será



chamada oficialmente de Salão – instância de legitimação dos artistas e também de concessão do prêmio de viagem, pois, a partir da 1ª. Exposição republicana em 1894, distribuem-se dois prêmios anuais: o da Escola e o da Exposição⁸.

Essa exigüidade do campo artístico explica, em grande parte, o fechamento ideológico da Escola, que controlava tanto o ensino quanto o Salão. Muitas disputas, mais do que diferenças estéticas, eram, sobretudo, disputas por um território profissional acanhado.

Acrescente-se a isso a diferença do patronato oficial entre o Império e República Velha. No Império, sabemos que a Academia foi uma peça importante na construção do imaginário da nação, gerando uma série de encomendas de pintura histórica de grande porte, que absorveram pintores, como Pedro Américo e Vitor Meireles, e escultores como Francisco Chaves Pinheiro⁹. Já a República do café-com-leite não parece ter tido um projeto de construção de imagem tão anco-

4 Entre os prefeitos do então Distrito Federal, nas primeiras décadas do século XX, há uma grande incidência de engenheiros: Pereira Passos (1902-1906), Souza Aguiar (1906-1909), Serzedelo Correa (1909-1910), Bento Ribeiro (1910-1914), Rivadavia Correa (1914-1916), Azevedo Sodré (1916-1917), Amaro Cavalcanti (1917-1918), Peregrino da Silva (1918-1919), Paulo de Frontin (1919), Sá Freire (1919-1920), Carlos Sampaio (1920-1922), Alar Prata (1922-1926), Prado Junior (1926-1930). Levy, Ruth Nina Vieira Ferreira. A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 1920. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2003, p. 267-270. Tese de Doutorado.

5 Ruth Levy aponta a importância da revista *Architecture* no Brasil nesses anos. O Instituto Brasileiro de Arquitetos e a Sociedade Central de Arquitetos foram fundados em 1921. Em 1919, já havia sido criada a Associação dos Construtores Cíveis do Rio de Janeiro. O Congresso Internacional de Arquitetura realizou-se em agosto/setembro de 1922. Levy, op. cit., p. 27-57.

6 Ernesto da Cunha de Araújo Viana (1897-1920) era engenheiro formado pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Foi editor da *Revista dos Construtores*. Foi também professor do Curso de Arquitetura na ENBA, sendo responsável pela disciplina História da Arquitetura e Legislação Especial. Araújo Viana foi um dos pioneiros no estudo da arquitetura colonial. O programa de sua disciplina em 1897 já incluía a "Arquitetura no Brasil desde os tempos coloniais" (Atas das Sessões do Conselho Escolar da ENBA / Museu D. João VI da EBA/UFRJ. Citado por Uzeda, op. cit., p. 80).

7 Vieira, Súcia Gouvêa. Salão de 1931. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 15-31.

8 Luz, Ângela Ancora da. Uma breve história dos salões de arte. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

9 O papel da Academia na construção do imaginário da nação e a importância do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro nesse projeto político do Império foram destacados por historiadores como Afonso Carlos Marques dos Santos ("A Academia Imperial de Belas Artes e o projeto civilizatório do Império". In Pereira, Sonia Gomes, org. 180 Anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Pós-graduação da EBA/UFRJ, 1998, 2ª. ed., p. 127-146) e Manoel Luiz Salgado Guimarães ("Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional". In Estudos históricos: caminhos da historiografia. São Paulo: Vértice, 1988).



rado à sua Escola oficial: basta verificar que o pintor mais agraciado com encomendas de pintura histórica no período foi Antônio Parreiras¹⁰ – isolado em seu ateliê em Niterói, sempre crítico à Escola, como antes à Academia, que abandonara em 1884, acompanhando o mestre Georg Grimm. No início do século XX, os artistas mais ligados à Escola – como Amoedo, Visconti, Henrique Bernardelli – receberam encomendas oficiais, mas a maioria delas pintura decorativa para edifícios públicos de cunho cultural – como o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional¹¹.

É interessante observar que a Primeira República apressou-se em edificar os signos demonstrativos da modernidade em termos urbanos, dotando a cidade de um porto atual, avenidas, praças ajardinadas e, sobretudo, de uma arquitetura típica da sociedade burguesa: prédios de lojas e escritórios e monumentos dedicados à cultura. No entanto, os marcos da autoridade republicana ou custaram a ser construídos (como as Assembléias, só na década de 1920) ou foram “improvisados” (o Senado no Palácio Monroe, transposição do prédio da Exposição em Saint-Louis; e o Palácio Presidencial – primeiro alocado no Palácio Itamarati e depois no Catete)¹².

Tudo, enfim, confluía para que as artes plásticas sofressem, muito menos do que a arquitetura, naquele momento, a tensão característica de um campo profissional com grande vitalidade e dinamismo. Assim, as

diferenças e as dissidências entre os artistas ficaram mais em termos individuais ou em pequenos grupos, não tendo a força de mobilização dos arquitetos nessa mesma época.

Isto nos leva, então, à segunda questão das diferenças estéticas. Sabemos que a trajetória da arquitetura, nessas primeiras décadas do século XX, passou pelo ecletismo e pelo neocolonial, até chegar ao movimento moderno. O discurso moderno de Lúcio Costa – arquiteto formado pela Escola, seu diretor em 1930/1931 e organizador do chamado Salão Revolucionário em 1931 – segue o pensamento de Le Corbusier.

Uma crítica de arquitetura mais recente tem evidenciado os elementos de permanência e ruptura no pensamento corbusiano. O passado e a tradição rejeitados dizem respeito, sobretudo, às técnicas construtivas e ao vocabulário estilístico. Mas vários elementos do passado continuam atuando no pensamento corbusiano: a idéia de evolução e de espírito de época e a crença numa ordem ideal – antes a imitação da ordem da natureza, agora o uso de formas puras. Alan Colquhoun¹³ considera Le Corbusier o maior representante da corrente moderna chamada de vanguarda clássica e evidencia as contradições de seu pensamento, na tentativa de conciliação entre elementos historicistas e clássicos com os novos fenômenos decorrentes da produção industrial moderna, enfim com uma ordem pragmática e funcional. O pensamento de Lúcio Costa, da mesma forma, revela essas mesmas contradições: repúdio ao ecletismo, mas a manutenção do evolucionismo e do idealismo; repúdio ao neo-colonial, mas a eleição de certo tipo de formas coloniais como o padrão nacional a ser tomado como referência.

Logicamente essas continuidades ideológicas e mesmo na prática projetual¹⁴ são mais evidentes às gerações atuais. Na época, em termos de formas, havia mesmo uma mudança substancial, uma ruptura com os hábitos visuais, que explicam a rejeição e a polêmica que desencadearam. Nesse conflito, os arquitetos entraram muito melhor instrumentalizados. Em 1933, Frank Lloyd Wright veio ao Rio para fazer duas conferências no I Salão Internacional de Arquitetura Tropical. Em 1935, houve a visita de Le Corbusier, que fez o projeto inicial do Ministério da Educação e Saúde. Em 1936, retornou para examinar os desdobramentos do projeto com a equipe brasileira (Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy e Erna-

10 Leite, Reginaldo da Rocha. Uma interpretação dos significados da obra alegórica de Antônio Parreiras: Visão de Tiradentes ou o Sonho da Liberdade. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2004. Dissertação de Mestrado.

11 Essa pintura decorativa apóia-se, em grande parte, em alegorias características da modernidade, como é o caso das pinturas de Eliseu Visconti na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Molina, Ana Heloisa. “Alegorias sobre o moderno: os quadros Solidariedade humana e O progresso de Eliseu Visconti (1866-1944)”. Revista Estudos Ibero-Americanos, PUC-RS, v. XXXI, n. 2, dezembro/2005, p. 105-128.

12 Pereira, op.cit., p. 205-228.

13 Colquhoun, Alan. Modernidade e tradição clássica. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

14 Sobre o método de composição da Beaux-Arts ver: Pereira, Sonia Gomes. “Desenho, composição, tipologia e tradição clássica – uma discussão sobre o ensino acadêmico no século 19”. Revista Arte & Ensaios, PPGAV/EBA/UFRJ, n. 10, 2003, p. 40-49.

ni Mendes Vasconcelos), proferindo seis conferências. Entre 1936 e 1938, o edifício da Associação Brasileira de Imprensa, projeto de Milton e Marcelo Roberto, foi construído.

Enfim, nos anos 1930, os arquitetos tinham conseguido implantar essa nova arquitetura em projetos de grande porte, que trouxeram visibilidade e prestígio imediatos. Se a tentativa de reforma de ensino, feita por Lúcio Costa em 1930/1931, fracassou naquele momento, o sucesso gradativo da arquitetura moderna iria tornar irreversível o rompimento com a Escola: em 1945, o Curso de Arquitetura separa-se, tornando-se a Faculdade Nacional de Arquitetura.

Com as artes plásticas, o processo de modernização deu-se de forma muito mais complexa. De um lado, pela exigüidade e pelo acanhamento do nosso meio artístico, como já foi referido antes. Por outro lado, a questão da ruptura com a imitação e a representação – pedra de toque na passagem da tradição para a modernidade nas artes plásticas – foi absorvida com grande dificuldade pelo público e pelos próprios artistas.

Acredito que seja interessante tentar analisar como se processou a reação ou a acomodação aos modelos modernos europeus na pintura brasileira nas primeiras décadas do século XX, focalizando a discussão em torno da tradição narrativa da pintura desde o Renascimento.

Alberti¹⁵ claramente destacava que a função da pintura era narrar uma história. Com esse objetivo, ele recomendava que a composição se organizasse segundo a relação hierarquizada de alguns elementos: superfície plana, membro, corpo e quadro – acompanhando a organização da composição literária, segundo os princípios da Retórica: palavra, grupo, proposição e período¹⁶. Essa analogia que Alberti estabeleceu entre a pintura e a poesia é crucial para entender todo o desenvolvimento da pintura italiana – e mesmo europeia – posterior e também a organização das academias e suas práticas de ensino.

A relação entre poesia e pintura não foi inventada por Alberti: vinha dos Antigos e foi claramente explicitada por retóricos, como Cícero e Quintiliano. A novidade de Alberti foi trazer essa fórmula para o campo propriamente pictórico da composição. Se a pintura devia narrar uma história – que necessariamente compreende uma seqüência temporal e um dinamismo dramático –, tinha de fazê-lo no espaço imóvel do quadro e dis-

pondo também de formas imóveis. Como passar para o espectador a noção de tempo e de emoção num meio estático por natureza? Os movimentos do tempo e da alma só poderiam ser mostrados através dos movimentos dos corpos na pintura. Sem fazer uso da palavra, nem mesmo sob a forma da legenda, o espectador deveria compreender a pintura, reconhecer os personagens e emocionar-se com a cena. O pintor precisava, portanto, ser muito hábil na construção dos movimentos corporais, da gestualidade e da expressão facial de seus personagens¹⁷.

É interessante observar que no Cubismo é justamente a composição albertiana que é destruída. Não é gratuito que nas pinturas de Picasso e Braque de 1907 a correlação entre membros e corpos, recomendada por Alberti, seja esfacelada, e essas partes espalhem-se pelo quadro completamente autônomas. Além disso, a introdução das palavras dentro do campo da pintura – não como um acessório complementar à trama narrativa, como poderia acontecer no esquema de



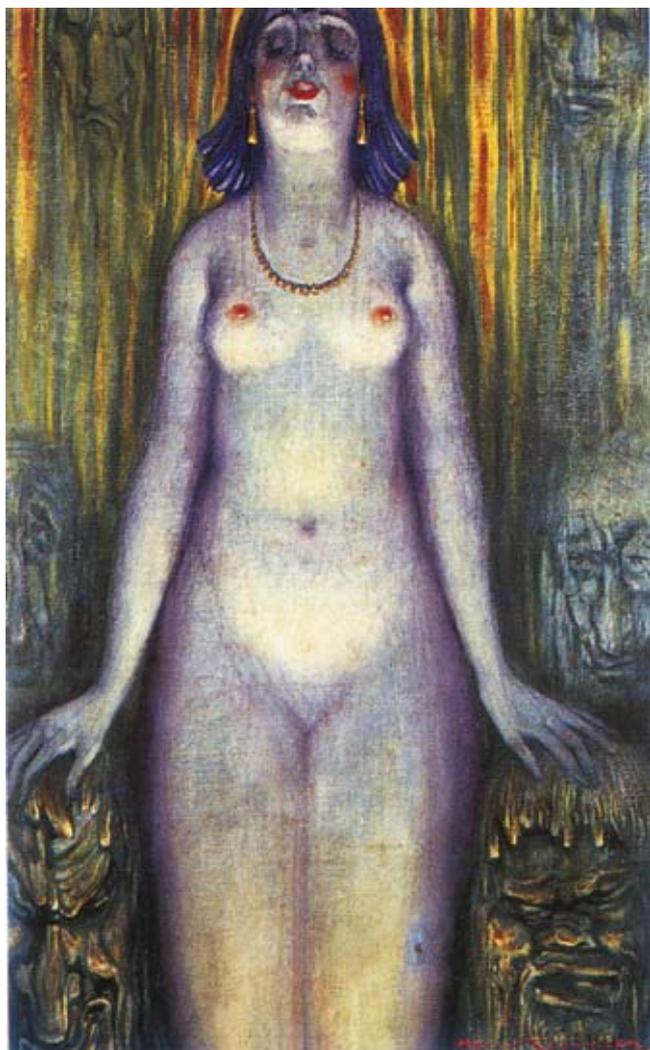
Alberti¹⁸, mas como parte substantiva de sua constru-

15 Alberti, Leon Battista. *On painting*. New Haven: Yale University Press, 1975, 5 ed.

16 Baxandall, Michael. *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture: 1340-1450*. Paris: Seuil, 1989, p. 151-172.

17 Baxandall insiste na importância da expressão corporal e da gestualidade, fazendo a analogia entre a pintura, o teatro e a dança. Baxandall, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 37-182.

18 O padre Jean-Baptiste Du Bos comenta a inserção de palavras na pintura: "...alguns dos maiores mestres julgaram necessário, por vezes, acrescentar duas ou três palavras para melhor compreensão do tema de suas obras – e não tiveram escrúpulo em escrevê-las num canto do plano de seus quadros onde não estragavam coisa alguma. Rafael e Carracci o fizeram; Coypel até colocou passagens de versos de Virgílio



ção – é uma espécie de prova do fracasso da pintura - dentro da concepção albertiana - de dar conta da narração que o pintor moderno pretende fazer. Assim, o problema que se coloca para o pintor após o Cubismo é, sobretudo, da ordem da narração.

Acredito que a ruptura com a narração - no sentido tradicional da narração de histórias de caráter exemplar – era um passo difícil para o Brasil daquele momento, pois a nossa tradição narrativa era recente. Refiro-me aqui a uma narrativa que seja de domínio público e possa, portanto, ser compartilhada pelo público que tem acesso às pinturas e deve compreendê-las. Os relatos de viagem, a literatura romântica e realista, a produção historiográfica são, em grande maioria, do século XIX e constituíam uma grande narração sobre um país que se estava construindo como nação. Assim como na Europa, as amarras da pintura e também da escultura com a literatura e a história eram muito fortes. O rompimento radical com a narração tradicional, proposto pelo Cubismo, era algo difícil de ser realiza-

do no Brasil e mesmo indesejado naquele momento. Basta verificar que toda a discussão das raças, com o aparecimento de um pensamento antropológico, que passava a ver positivamente a mistura das raças e desenhava o projeto de um futuro promissor para a nação – tudo isso estava sendo tecido, a partir dessa época, por historiadores, antropólogos, literatos¹⁹. A narração, portanto, fosse ela de cunho nacionalista ou não, tinha um peso enorme no campo intelectual do Brasil no início do século XX.

Para a pintura brasileira, portanto, o moderno significava, sobretudo, a modernização ou a atualização da narração, e não, propriamente, a sua eliminação. Acredito que é dentro dessa chave interpretativa que se pode procurar analisar a pintura brasileira das primeiras décadas do século XX.

Vários autores têm evidenciado as limitações da historiografia da arte modernista, que destacou o movimento paulista, ligado à Semana de 22 e aos movimentos subseqüentes Pau-Brasil e Antropofagia, como o momento fundador da modernidade no país²⁰. Para eles, seus efeitos negativos foram, de um lado, acoplar a idéia de moderno ao nacionalismo²¹ e, de outro lado, ignorar toda uma série de experiências modernas anteriores – geralmente chamadas de “obras de transição” ou então “pré-modernas”.

Certamente, houve experiências modernas no Brasil, anteriores à exposição de Anita Malfatti em 1817 e à Semana de 22. Para entender melhor essas ex-

19 Euclides da Cunha e Roquette Pinto, por exemplo, vão estabelecer o sertanejo como o tipo étnico mais representativo do Brasil, representado como um povo forte e trabalhador. O período em que Ladislau Netto assumiu a direção geral do Museu Nacional (1874-1893) é apontado como “o início do período mais fecundo, de maior atividade e de mais intenso brilho na história do Museu”. Em 1890, foi feita uma reorganização interna, criando uma seção específica para Antropologia, Etnologia e Arqueologia, que até então fizera parte da Zoologia Geral e Aplicada, a Anatomia Comparada e a Paleontologia Animal. Essa reordenação significou o início efetivo do estudo do homem primitivo no país. Reflete nitidamente uma mudança nas concepções científicas da instituição. Dias, Carla da Costa. De sertaneja a folclórica: a trajetória das coleções regionais do Museu Nacional- 1920/1950. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2005, p. 37-38. Tese de Doutorado.

20 Marques, Luiz. 30 mestres da pintura no Brasil. São Paulo/Rio de Janeiro: MASP/MNBA, 2001, p. 17-29. Catálogo de exposição. Herkenhoff, Paulo. Entre duas modernidades: do Neoclassicismo ao Pós-impressionismo na Coleção do Museu Nacional de Belas Artes. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, p. 10-11. Catálogo de exposição.

21 Uma crítica mais recente, incluindo trabalhos acadêmicos como dissertações e teses, vem evidenciando as limitações, que o atrelamento ao nacionalista trouxe para o desenvolvimento da arte moderna no Brasil. Sabemos que a geração ligada aos chamados 1º. e 2º. modernismos teve um posicionamento militante, em que a questão do nacional era essencial. Na minha opinião, a revisão historiográfica atual não deve ser entendida, como aparece ingenuamente em certos trabalhos, como crítica à capacidade intelectual dos seus autores – a maioria pertencente a uma geração memorável, que construiu uma obra monumental em termos de produção de conhecimento teórico e de política institucional. Trata-se, ao contrário, da constatação de que é sempre impossível ao homem conhecer tudo e que cada geração consegue ver aquilo que está no vetor de suas preocupações e necessidades mais importantes.

na galeria do Palais Royal para facilitar a compreensão dos temas que extraía da Eneida”. Du Bos, Jean-Baptiste (1670-1742). “Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura” (1719). In Lichtenstein, Jacqueline, org. A pintura: textos essenciais. São Paulo: Editora 34, 2005, vol. 7, p. 66.



periências, seria preciso analisar a chamada “geração de transição”: Visconti, Belmiro de Almeida, Amoedo, Henrique Bernardelli, os irmãos Thimóteo da Costa, os irmãos Chambelland, Lucílio e Georgina de Albuquerque, Navarro da Costa, Marques Junior, Henrique Cavalleiro, entre outros. Alguns autores reconhecem as experiências modernas desses artistas e as diferenciam dos modernistas paulistas, sobretudo nesse embate entre o internacional e o nacional²².

Aqui, pretendo, apenas, olhar para esses artistas chamados “de transição” e fazer o contraponto com os expositores modernos do Salão de 31, sem fazer distinção entre paulistas e cariocas, mas fixando dois eixos principais de observação: a questão da modernização ou atualização da narração e as experiências formais com os movimentos modernos figurativos (expressionismo, fauvismo, cubismo e surrealismo).

Vamos, então, observar seis obras, das quais somente a primeira não fez parte do Salão de 31: entra nesse conjunto como exemplo dos artistas normalmente chamados de “pré-modernos”. Trata-se de Rodolfo Chambelland (1879-1967). Estudou como aluno livre na ENBA e conquistou o prêmio de viagem do SNBA em 1905, fixando-se em Paris, ligado à Academia Julian. Esteve de novo na Europa em 1911 para

decorar o pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Turim. Tornou-se professor da ENBA em 1916 na cadeira de Desenho de Modelo Vivo, lecionando até 1946. Baile à fantasia (Fig. 1) foi feita em 1913. Nessa obra, o espaço pictórico é representado com certa profundidade, mas a indiferenciação do fundo concentra a atenção do espectador nos volumes formados pelos foliões dançando. São figuras construídas por manchas coloridas e pulsantes, que fazem a pintura vibrar como o próprio baile de carnaval.

Anita Malfatti (1889-1964) estudou na Alemanha e nos Estados Unidos, antes de ligar-se ao grupo modernista. Duas de suas obras, A estudante russa, cerca de 1915, e O homem amarelo (Fig. 2), de 1915/1916, foram apresentadas na exposição de 1817 e na Semana de 22, sendo reapresentadas no Salão de 31, em que Anita participou da comissão organizadora. A liberdade no uso da cor e a pincelada vibrante não estão muito longe do exemplo anterior, embora certamente Anita, nesses dois exemplos, integre muito mais figura e fundo.

O alemão Leo Putz (1869-1940) foi convidado por Lucio Costa para dar aula de pintura opcional na Escola. Apresentou no Salão oito óleos de temas populares e paisagens do Rio de Janeiro, entre elas Pão de Açúcar (Fig. 3) de 1929, de grande riqueza cromática, mas certamente ainda preso a uma representação perspectivada.

Waldemar da Costa (1904-1982) fixou-se em Paris de 1929 a 1931, ligando-se à Escola de Paris e participando do Salon des Indépendants em 1931. Fixando-se em São Paulo, fez parte das mostras da Família Artística Paulista a partir de 1937. No Salão de 31, Waldemar apresentou duas telas feitas em Paris, uma delas Rue de Saint Severin (Fig. 4), de 1931, em que se destaca a construção geométrica do espaço. Forma, com o exemplo anterior, duas abordagens completamente distintas na apreensão da paisagem – uma estruturada pela cor e a outra pela forma.

Hélio Seelinger (1878-1965) frequentou a ENBA entre 1892 e 1896. Partiu em seguida para a Europa, onde permaneceu até 1900, estudando com Franz Stuck em Munich. De volta ao Rio, conquistou em 1903 o prêmio de viagem do SNBA, indo para Paris, onde estudou com Jean-Paul Laurens. Em Máscaras (Fig. 5), de 1930, Seelinger apresenta uma figura feminina nua centralizada, em suaves tons de azul e contorno fortemente definido, sobre um fundo aproximado e de colorido vibrante, em que faixas verticais e máscaras se revezam em verdes e amarelos.

O russo Dimitri Ismailovitch (1892-1976) estudou na Academia de Belas Artes da Ucrânia e, depois de

22 Márcio Doctors traça um paralelo muito interessante entre a obra de Eliseu Visconti e a de Almeida Junior. Doctors, Márcio. “Desvio para o moderno”. Cavalcanti, Lauro, org. Quando o Brasil era moderno – artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 30-59. Mas também é preciso olhar o Almeida Júnior fora dos temas caipiras, como, por exemplo, no notável O pintor Belmiro de Almeida do MASP.

visitar vários países, fixou-se a partir de 1927 no Rio de Janeiro. No Retrato de D. Eugênia Álvaro Moreyra (Fig. 6), de 1931, o artista mistura o colorido vibrante da figura e dos elementos orientais ao fundo, contrastando com o esquematismo formal e cromático do móvel lateral: uma solução bastante inovadora, se comparada à grande quantidade de retratos tradicionais expostos no Salão. Tanto esse retrato como o exemplo anterior exacerbam a expressão pelo colorido e apropriam-se daquela atmosfera anti-naturalista, própria dos simbolistas.

Outros exemplos poderiam ser tomados, mas acredito que esses seis já sejam suficientes para tirar algumas conclusões.

Primeiro, não existem tantas diferenças formais – e até mesmo temáticas – entre os dois grupos de artistas aqui destacados: os artistas chamados da “passagem do século” e os “modernos do Salão de 31”. Vistas em conjunto, a produção da maioria desses artistas revela-se instável, com obras mais ousadas e outras mais tradicionais – o que talvez indique que esses artistas, como os de meados do século XIX, escolhessem a linguagem pictórica de acordo com a temática e, muitas vezes, naturalmente, de acordo com as restrições próprias de uma encomenda.

Segundo, também não há, nesses conjuntos aqui analisados, grandes diferenças formais e temáticas entre estrangeiros e brasileiros, paulistas e cariocas, professores ou não. O que parece existir, ao se olhar para as obras da seção moderna do Salão de 31 é uma grande diversidade na apropriação das linguagens modernas figurativas, enfim um modernismo plural – que permitiu que alguns artistas - como Tarsila, Di Cavalcanti, Guignard, Ismael Nery – desenvolvessem seus estilos pessoais.

Finalmente, o que parece estar sempre presente - até mesmo nas paisagens e com a única exceção das pouquíssimas naturezas-mortas – é o compromisso da pintura com a narração, embora ela se faça de uma forma mais atualizada. Nesse ponto, não me parece gratuita a presença maciça de literatos, sobretudo poetas – no caso do Salão de 31 Manuel Bandeira como organizador e Mário de Andrade como um dos seus críticos. Eles são os teóricos, os críticos e os incentivadores dos artistas plásticos. De uma certa maneira, a *ut pictura poesis* (na pintura como na poesia) dos antigos retóricos ainda se mantinha viva, embora as regras de composição não fossem mais respeitadas.

Sobre a autora

Sonia Gomes Pereira é historiadora da arte e professora titular da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Ilustrações

- 1 Rodolfo Chambelland. Baile à fantasia. Óleo sobre tela, 1913, 149 x 209 cm (Coleção MNBA).
- 2 Anita Malfatti. O homem amarelo. 1ª versão. Carvão e pastel sobre papel, 1915/1916, 61 x 45,5 cm (Coleção IEB/USP).
- 3 Leo Putz. Pão de açúcar. Óleo sobre tela, 1929, 50 x 65 cm (Coleção Hasso Weiszflog).
- 4 Waldemar da Costa. Rue de Saint Séverin, Paris. Óleo sobre tela, 1931, 64 x 52 cm (Coleção Milton Dacosta e Maria Leontina)
- 5 Hélios Seelinger. Mascaras. Óleo sobre tela, 1930, 107 x 63 cm (Coleção Luiz Aristides Seelinger).
- 6 Dimitri Ismailovitch. D. Eugênia Álvaro Moreyra. Óleo sobre tela, 1931, 62 x 50 cm (Coleção Álvaro Samuel Moreira).

Os Processos da Diferença

Gustavo Rocha-Peixoto

Este texto foi apresentado no seminário organizado pela FAU-UFRJ e pelo Museu Nacional de Belas Artes em setembro de 2006 para refletir sobre o 75º aniversário da 38ª Exposição Geral de Belas Artes, aberta em 1º de setembro de 1931 e, hoje em dia, mais conhecida como 'O Salão de 31'. Não foi a primeira vez que o MNBA abrigou evento alusivo àquele marco da arte moderna no Brasil. Houve uma exposição 1984 e outra em 1998. A exposição de 1984 deu um catálogo precioso em informações foi organizada por Lucia (Gouvêa Vieira) Meira Lima.

Cêça de Guimaraens e Elizabete Martins inventaram o seminário e uma exposição de desenhos no MNBA não acreditam que a data de setembro de 1931 seja, por si só, o aniversário da arte moderna no Brasil. Nem eu. Não temos em mente uma relação materialista ou fetichista com a efeméride. Achamos que o que aconteceu naquele edifício entre dezembro de 1930, quando Lucio Costa foi nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes e setembro de 1931 quando foi aberto o Salão e o diretor foi exonerado é parte de um processo que começou antes de 1930, mas que teve no evento efêmero daquela exposição um marco significativo e simbólico. A celebração da data era um pretexto que ensejava a refletir sobre o processo de invenção daquele tipo de mentalidade moderna tão importante para a arte brasileira. O nome de nosso evento se chamou, por isso, **Salão de 31: Diferenças em processo**. Esse processo é que interessa investigar; e as diferenças que ele continuamente provocou. É porque ele não acabou ainda que, de vez em quando, é preciso revisitar o fenômeno de '31 e buscar seus significados. Por isso propus na fala de abertura investigar um pouco **os processos da diferença**. Vou tentar avançar aqui algumas das demandas conceituais em operação no ano simbólico de 1931.

Para começar vou pedir licença para, rapidamente listar alguns fatos preliminares do processo político e econômico corrente em 31: Todos sabem que desde o segundo reinado a economia brasileira estava fortemente baseada na agricultura do café, responsável, em 1929, por 70% das exportações brasileiras. Essa

base econômica deu sustentação à conhecida política *café-com-leite*. Desde o governo de Prudente de Moraes (1894) Presidentes da República mineiros e paulistas alternaram-se no poder, eleitos e sustentados pela base econômica agrária.

Em contraposição a isso levantaram-se primeiro algumas vozes isoladas, depois surgiram frentes de oposição política no parlamento e nos Estados e, por fim o armaram-se movimentos militares. Em 5 de julho de 1922 revoltou-se o Forte de Copacabana provocado pela derrota de Nilo Peçanha nas eleições presidenciais em que saiu vencedor o candidato governista Artur Bernardes. O levante terminou dias depois no episódio dos Dezoito do Forte. Revoltas armadas estouraram no Rio Grande do Sul e em São Paulo, A partir delas, formou-se em 5 de julho de 1924 a coluna Prestes que percorreu o país durante 2 anos e meio; Ainda em 24 o encouraçado S. Paulo rebelou-se no Rio de Janeiro e ameaçou bombardear o Catete.

Ao fim do governo mineiro de Bernardes, mais uma vez, a eleição presidencial foi vencida pelo candidato governista, no caso, Washington Luís do Partido Republicano de São Paulo.

Com a crise desencadeada após a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em outubro de 1929 não somente a economia brasileira foi solapada, também a estabilidade política baseada na alternância de paulistas e mineiros no poder pode ser contestada e, com ela, ganhou força também a contestação da crença no liberalismo econômico e político.

Em 1929, ao ficar clara a preferência de Washington Luís pela candidatura do paulista Julio Prestes, o presidente do Estado de Minas Gerais – Antônio Carlos – organizou a Aliança Liberal para apoiar uma candidatura gaúcha de oposição. O líder dessa articulação foi o secretário do Interior de Minas, **Francisco Luís da Silva Campos**. A eleição de março de 1930 deu vitória apertada a Julio Prestes sobre a chapa encabeçada por Getúlio Vargas que tinha o paraibano João Pessoa como candidato a vice-presidente.

A oposição contestou o resultado e, inflamada pelo assassinato de João Pessoa em 26 de julho, deu início à Revolução em 3 de outubro. O movimento teve

o apoio dos ex-presidentes da República Venceslau Brás e Arthur Bernardes (mineiros) e de Epitácio Pessoa (paraibano). A marcha dos revoltosos avançou para o Rio de Janeiro a partir do nordeste, de Minas Gerais e do Sul. Em 24 de outubro revoltou-se o forte de Copacabana e Washington Luís foi deposto, preso e exilado. A Junta pacificadora formada pelos generais Tasso Fragoso e Mena Barreto e pelo almirante Isaias de Noronha aderiu à Revolução e deu posse a Getúlio Vargas em 3 de novembro de 1930.

Criaram-se imediatamente dois novos ministérios, do Trabalho e da Educação e Saúde. Este último foi confiado a **Francisco Campos** que, como secretário estadual do Interior, cuidara da educação pública em Minas Gerais.

A missão do M.E.S. foi formular e executar um projeto de Estado para a educação pública e para a cultura nacional. A base de atuação cultural do governo foram as discussões havidas no decênio de 1920 sobre a identidade nacional entre intelectuais de tendência fortemente **antiliberal** como Oliveira Vianna, Gustavo Barroso, Ignacio de Azevedo Amaral e o próprio Francisco Campos. Esses pensadores responsabilizaram o consórcio entre os governos liberais e os produtores rurais pela crise brasileira. Essas, assim designadas, 'oligarquias rurais' foram combatidas pelo novo regime. A recessão econômica mundial desencadeada pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque indicava o fracasso do liberalismo em nível global.

O governo revolucionário reuniu no Ministério da Educação e Saúde intelectuais de todas as correntes de pensamento com importância no Brasil daquele momento para formular as bases da atuação cultural no país. Em 8 de dezembro Francisco Campos nomeava **Lucio Costa** para a direção da Escola Nacional de Belas Artes a fim de reestruturar os métodos de ensino artístico no Brasil. Menos de um ano depois inaugurava-se a 38ª Exposição Geral de Belas-Artes, chamado pela imprensa de então de Salão Revolucionário, de Salão dos Tenentes ou seja o nosso Salão de 31 há exatos três quartos de século.

Notemos a rapidez vertiginosa da seqüência de datas: O movimento armado eclodiu em 3 de outubro; **21 dias** depois era deposto Washington Luís; mais **treze dias** e Vargas assume; O ministério é então composto e empossado; **35 dias mais** adiante Lucio Costa assume a direção e menos de **nove meses** depois inaugura o salão e deixa a direção. Tudo aconteceu muito rápido.

No dia 29, com **três semanas** na direção, Lucio

Costa concedeu entrevista a *O Globo*¹ e anunciou seu programa e as diretrizes da reforma na ENBA. Julgava então *imprescindível uma reforma em toda a escola*. Na ocasião ele detalhou assim as idéias sobre o curso de arquitetura:

“O curso de arquitetura necessita de uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino. A atual é absolutamente falha. A divergência entre a arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita, tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas as formas estéticas e estruturais se identificaram. Nos verdadeiros estilos, arquitetura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estilo. O Parthenon, Reims, Sta. Sofia, tudo construção, tudo honesto, as colunas suportam, os arcos trabalham. Nada mente. Nós fazemos exatamente o contrário. Se a estrutura pede cinco, a arquitetura pede cinqüenta. Procedemos da seguinte maneira: feito o arcabouço simples, real, em concreto armado, tratamos de escondê-lo por todos os meios e modos. Simulam-se arcos e contrafortes, penduram-se colunas, atarraxam-se vigas de madeira às lajes de concreto. Pedra fica muito caro? Não tem importância, o pó de pedra aparelhado com as regras da estereotomia resolve o problema. Fazemos cenografia, estilo, arqueologia. Fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo menos arquitetura.”

Essa defesa clara e decidida de Lucio Costa por uma arquitetura moderna dotada de estrita racionalidade estrutural e construtiva não vinha, como pode parecer pela eloqüência e firmeza do discurso, de um lutador experimentado da vanguarda. Em 1930 Lucio Costa era um moderno neófito. Mais tarde ele definiria o ano mesmo de 1930 como o ano definitivo de sua conversão à arquitetura moderna. Neste ano ele elaborara os dois projetos para a casa de Ernesto Fontes. A primeira versão era simétrica, fechada e com diversas referências historicistas. Ele a descreveu como sua *última manifestação de sentido eclético-acadêmico*². Em contraposição, no segundo projeto ele reconheceu a sua *primeira proposta de sentido contemporâneo*, linear, cubista, aberto e moderno. Tudo isso no mesmo ano de 1930.

Essa mudança se liga a dois episódios significativos ocorridos no ano anterior. *Numa revista chama-*

1 apud Gouvêa Vieira. Lucia. Salão 31

2 Costa, Lucio. Registro de uma vivência

da “Para todos”, escreveu ele, *tomei conhecimento da existência de Gregori Warchavchik. A nota trazia uma fotografia da casa “modernista” exposta em São Paulo. Apesar da minha congênita ojeriza pela expressão, gostei da casa*³. Mais tarde, Le Corbusier passou pelo Rio de Janeiro a caminho de Buenos Aires e fez conferências na Escola Nacional de Belas-artes. Cêça de Guimaraens conta que *Lucio Costa esteve por acaso na Escola e conseguiu ouvir o arquiteto francês do lado de fora*⁴.

Temos aí as declaradas influências do modernismo de Le Corbusier por aqueles meses: as primeiras arquiteturas de Le Corbusier e de Warchavchik, ambas de um neoplasticismo em que se pode reconhecer o comprometimento com as abstrações formais cubistas e com o purismo, mas que não parecem originarse da vontade de expressar a “verdade estrutural e construtiva”. De onde viria então, por aquele tempo, a certeza de Lucio Costa quanto à necessidade de dar expressão na arquitetura à verdade estrutural. Podemos arriscar sem medo de errar que a leitura de *Vers une architecture* estava na origem das idéias de Lucio Costa. Logo no começo do texto Le Corbusier propõe a solidariedade entre a estética do engenheiro e a arquitetura para que a primeira, *em pleno florescimento*, venha em socorro da segunda que ele via *em penosa regressão*.

Era justamente esse o plano da direção da Belas-Artes. Fala Lucio Costa:

A reforma visará aparelhar a Escola de um curso técnico científico, tanto quanto possível, perfeito e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção.

Mas, para ele, essa orientação não prescindia do estudo do passado:

Os clássicos serão estudados como disciplina; os estilos como orientação crítica e não para aplicação direta.

Nas conferências que deu em Buenos Aires, na mesma viagem de 1929, Le Corbusier pregava a necessidade de *livrar-se de todo espírito acadêmico* mas não das lições do passado. *Hoje tacham-me de revolucionário*, disse ele aos argentinos, *mas vou fazer uma confissão: sempre tive um único mestre, o passado, e uma única formação: o estudo do passado. [...] Fui a todos os lugares onde havia obras puras, como as do camponês ou as do gênio, com uma interrogação sempre presente: “como, por quê?”*⁵ Lucio Costa aplicou esse princípio ao caso brasileiro dominado pelo

neocolonial:

Acho imprescindível que os nossos arquitetos deixem a escola conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial – não com o intuito de transposição ridícula dos seus motivos, não de mandar fazer falsos móveis de jacarandá (os verdadeiros são lindos) – mas de aprender as boas lições que ela nos dá de simplicidade perfeita, adaptação ao meio e à função e, conseqüentemente beleza.

Mas a análise do novo diretor não se restringia ao estado da arquitetura: *[nas outras artes plásticas, disse ele na entrevista a O Globo,] o mal não é menor. O “Salon”, por exemplo – que exprime sobejamente o nosso grau de cultura artística – diz bem do que precisamos. De ano para ano, tem-se a impressão de que as telas são sempre as mesmas, as mesmas estátuas, os mesmos modelos. Apenas a colocação ligeiramente varia. Apesar do abuso da cor (ter colorido gritante, julgam muitos, é ser moderno), sente-se uma absoluta falta de vida tanto interior como exterior, uma impressão irremediável de raquitismo, inanição. O alheamento em que vive a grande maioria dos nossos artistas a tudo que se passa no mundo é de pasmar. Tem-se a impressão de que vivemos em alguma ilha perdida do Pacífico. As nossas últimas criações correspondem ainda às primeiras tentativas do impressionismo. Todo esse movimento criador e purificador pós-impressionista de Cézanne para cá é desconhecido e renegado sob o rótulo ridículo de futurismo. É preciso que os nossos pintores, escultores e arquitetos procurem conhecer, sem “parti-pris”, todo esse movimento que já vem de longe, compreender o momento profundamente sério em que vivemos e que marcará a fase primitiva de uma grande era. O importante é penetrar-lhe o espírito, o verdadeiro sentido, e nada forçar. Que venha de dentro para fora e não de fora para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academismos.*

Sabemos assim de onde vinham as idéias do jovem diretor Lucio Costa sobre arte e arquitetura. Mas qual seria o modelo para reforma de escola de arte a ser seguido?

O modelo de escola de arte no Brasil foi, desde a Missão Francesa, a *Ecole de Beaux-arts* de Paris, primeira academia oficial de arte em todo o mundo. Mas em 1930 a *Beaux-arts* francesa permanecia fiel ao academicismo na pintura e na escultura, e na arquitetura seguia o ecletismo de Julien Guadet. Nikolaus Pevsner chama atenção que ainda nos anos 1930 a enciclopédia Larrousse definia a finalidade da *Beaux-arts* da seguinte maneira: *A escola prepara os artistas*

3 id., op. cit.

4 Guimaraens, Cêça de. Lucio Costa

5 Costa, Lucio. op. cit.

aos diferentes concursos para o *Grand Prix de Rome*⁶. Era essa escola, justamente, o objeto das mais pesadas críticas de Le Corbusier.

No Reino Unido o século dezenove trouxe novidades no campo do ensino de arte, mas o novo ensino artístico não foi resultado de reforma nas antigas academias, mas da criação de institutos novos de educação artesanal. Tudo partiu do exemplo novecentista pioneiro da *London Central School of Arts & Crafts* de William Morris inspirado em Pugin e Ruskin. O mesmo se pode dizer da introdução do ensino artesanal na França, Áustria, Rússia e quase todos os principais centros de formação artística. A experiência mais radical de modernização do ensino artístico oficial naqueles tempos, a Bauhaus também fora criada em Weimar no ano de 1919 a partir de uma escola de ensino artesanal fundada em 1909. Em 1926 o diretor Walter Gropius instalava a escola no edifício moderno projetado por ele na cidade de Dessau. Mas esses modelos de novas escolas estavam todos baseados desde a sua origem em idéias socialistas. Gropius e a Bauhaus tinham clara orientação de esquerda. De nenhuma dessas fontes poderia vir o modelo de escola que tinha em mente o ministro antiliberal Francisco Campos.

Na verdade o único precedente oficial de reforma modernizante do ensino de arte nas academias naquela época vinha da Itália de Mussolini.

Em 26 de outubro de 1922 – 4 meses depois da revolta do Forte de Copacabana e exatos 8 anos antes da vitória da Revolução de 1930 – Benito Mussolini aproveitou-se da grave crise sindical italiana, promoveu a primeira *Marcha sobre Roma*, exigiu e recebeu do rei da Itália, Vittorio Emanuele III, a chefia do governo italiano. Em 3 de janeiro de 1925, com a supressão do parlamento e da oposição, dá início ao regime totalitário de governo. Il Duce começa, então, um amplo programa de obras públicas para diminuir o desemprego.

Ao mesmo tempo tem início uma reforma radical e muito eficiente da escola e da universidade italiana promovida pelo filósofo Giovanni Gentile, primeiro Ministro della Pubblica Istruzione de Mussolini (1922-1924). A educação foi vista então como instrumento de formação dos ideais cívicos nacionais. Com a reforma Gentile a escola se aperfeiçoou como órgão estatal de transmissão de saberes e da formação dos cidadãos que deveriam dirigir a vida social. O ensino artístico foi confiado a três tipos de escolas de artes e ofícios, todas elas baseadas na formação em atelier: as *'scuole d'arte'* os *'istituti d'arte'* e os *'istituti superiori per le arti industriali'*⁷.

Nikolaus Pevsner⁸ em seu livro *Academias de arte* julga positivamente a reforma: *Na Itália o ensino público de arte permaneceu no mesmo imobilismo até o advento do fascismo. Deve-se à lei Gentile a instauração de uma unidade na organização das escolas nacionais de arte*. O livro foi publicado pela primeira vez em 1940, mas foi escrito entre 1930 e 1933 quando ele era conservador de museu em Dresden, na Alemanha. A reforma era ainda relativamente recente. Daí percebemos que, mesmo para um autor como Pevsner, vivera na Alemanha antes de Hitler e estava exilado do nazismo em Londres durante a 2ª Grande Guerra a reforma fascista do ensino artístico e arquitetônico pareceu positiva para o fortalecimento da arte e da arquitetura moderna.

Uma semana antes da inauguração do Salão 31 o professor de arquitetura da ENBA Gregori Warchavchik, que se formara na Itália, publicou notícia no Diário da noite.⁹ *Eu fiz, no Real Instituto de Belas Artes de Roma, um curso bem à moda antiga e bem diferente do que se faz hoje em dia na mesma escola. Apesar desse ensino clássico saiu de lá um grupo de vanguardistas que tiveram que lutar e aperfeiçoar-se autodidaticamente para conseguir o que hoje já se pode ensinar nas escolas*. Donde ele pode ajuizar sobre a reforma Lucio Costa: *A escola está sendo dirigida para uma rigorosíssima seleção de valores em que colaboram eficientemente os elementos vanguardistas do país*.

Em 1909 o primeiro manifesto futurista do patriota italiano Filippo Tommaso Marinetti publicado no Figaro de Paris propusera a destruição dos museus, bibliotecas e escolas, esses *calvários de sonhos crucificados*. Depois da primeira guerra um segundo futurismo de orientação fascista foi proposto por Luigi Colombo e Enrico Prampolini no jornal *La città futurista*. Na Itália fascista a reforma Gentile tratou de assumir posição intermediária entre a tradição 'imóvel' das academias e a ruptura radical com o passado postulada pelo futurismo.

O ensino acadêmico da tradição *Beaux-arts* estava na origem da Escola Nacional de Belas Artes, sucessora da antiga Academia Imperial de Belas Artes fundada por d. João VI e ainda presente apesar das reformas anteriores de 1855 e 1890. No outro extremo, o neo-futurismo teve também no Brasil boa repercussão a partir de 1920. Naquele ano Menotti del Picchia pergunta e responde:

Que é o Futurismo? Aí está um nome pavoroso, que arrepia a pele ao conservador pacífico, bolchevismo estético, agressivo e iconoclasta, lembrando um

6 Pevsner, Nikolaus. *Academias de arte*

7 Pevsner, Nikolaus. *op. cit.*

8 *id.*, *op. cit.*

9 *apud.* Gouvêa Vieira, Lucia. *op. cit.*

*camartelo sonoro a estilhaçar a espinha vertebral da ordem e do bom senso.*¹⁰

Impunha à nova escola encontrar um meio termo entre a iconoclastia futurista e a idolatria acadêmica. Essa posição conciliatória foi tentada pelo movimento italiano il Novecento fundado em 1923 para tentar combinar as **tradições nacionais** com a **modernidade**. A arquitetura deveria assumir o caráter de uma *assoluta italianità*. No caso italiano essa italianidade absoluta incluía buscar raízes na Roma clássica. Os arquitetos do *Novecento*: Giovanni Muzio, Giuseppe da Finetti e Marcello Piacentini propunham uma arquitetura coerente com a vanguarda internacional e criticada a partir das tradições nacionais e das condições climáticas da Itália. Isso daria em um funcionalismo em respeito à necessária continuidade histórica e geográfica com o ambiente italiano. O *Novecento* foi, assim um movimento conservacionista e nacionalista mas nunca reacionário.

Em 1926 Castagnoli, Figini, Frete, Larco, Pollini, Rava e Giuseppe Terragni lançaram um grande manifesto intitulado *Architettura* no jornal *la Rasegna Italiana* e formaram o *Gruppo 7*. O manifesto proclama *E nato uno spirito nuovo* em clara alusão ao nome da revista *l'Esprit Nouveau* com que Le Corbusier divulgava suas idéias desde 1920.

O *Movimento Italiano per l'Architettura Razionalista*, M.I.A.R. procurou alcançar seus objetivos de constituir uma arquitetura italiana moderna – inspirada no neoplasticismo holandês com a ajuda do fascismo.

Em 1935 Terragni, Lingeri, Figini, Pollini e Mariani apresentaram a primeira versão de projeto de arquitetura para a nova sede da *Accademia di Brera* em Milão. Os quatro primeiros elaborariam ainda em 1938 e 1940 duas outras versões desse projeto nunca executado. Uma nova *Accademia di Brera* foi o sonho nunca efetivado do arquiteto Camillo Boito nos tempos da unificação da Itália. Não somente como restaurador, mas também como teórico e arquiteto, ele assumiu uma posição intermediária entre as propostas neogóticas de Viollet-le-Duc e de John Ruskin e propugnava por uma arquitetura inspirada na arte medieval italiana contra as práticas classicizantes das academias italianas. O neo-românico de Boito foi um paralelo italiano ao neogótico anglo-francês. Mas se na França a escola do neogótico foi a *Arts et metiers* e na Grã Bretanha o *Arts & Crafts*. Boito quis reformar a *Accademia di Brera*.

Não posso saber de fato quanto de consciência havia entre Francisco Campos, Lucio Costa, e os novos

professores da Belas Artes dos precedentes italianos do movimento que estavam fazendo da escola, mas o fato é que de Boito a Terragni, passando pelo *Novecento*, pelo M.I.A.R e pelo *Gruppo 7* a Itália fornece os exemplos mais significativos de reforma acadêmica com índole modernizante, racionalismo e respeito nacionalista à tradição sem historicismo.

Lucio Costa não pretendeu eliminar o academicismo da Escola. Nomeou novos professores de orientação moderna como alternativas dos catedráticos acadêmicos disponibilizadas à escolha livre dos alunos. Nomeou o russo Warchavchik para lecionar arquitetura no 4º ano e o belga Buddeus no o 5º ano, o alemão Leo Putz para ensinar pintura e o brasileiro Celso Antonio para as aulas de escultura. Os professores antigos foram mantidos.

Também o salão de 31 foi tudo menos tenentista ou revolucionário, como se disse na época. Foi, antes, tentativa de conciliação. Na ala esquerda da Escola ficaram os artistas de tendência moderna. Do lado direito foram postos os acadêmicos. Escreveu então Mario de Andrade: *O arquiteto Lucio Costa, que com uma liberdade admirável está dirigindo a Escola Nacional de Belas Artes, resolveu abrir as portas do Salão a todas as obras apresentadas. O que quer dizer que a comissão organizadora limitou-se a convidar artistas, dispor quadros, agüentar com as responsabilidades sem se irrogar o direito, melodioso para qualquer vaidade, de se imaginar juíza do mundo e da beleza. Não cortou ninguém, não recusou entrada a nenhum quadro. E concluiu: O público que julgue e castigue.*

O fim do capítulo todos sabem. Os professores da ala acadêmica se desagradaram do Salão e sentiram-se ameaçados com a liderança inovadora de Lucio Costa entre os alunos. Valendo-se de uma cláusula do Regimento Interno da Escola que exigia que o diretor fosse professor catedrático e conseguiram a demissão de Lucio Costa. Houve protestos de Manuel Bandeira, Mario de Andrade, Portinari na imprensa. Menos de um ano depois de sua nomeação, no mês mesmo do salão, Lucio Costa foi substituído por Archimedes Memoria.

O Salão constituiu o que dr. Lucio chamou de **Canto do cisne** da pretendida reforma. A Escola voltava ao que era antes, proscria a reforma de ensino e banido o estudo da arte moderna. Um artista como Quirino Campofiorito que ganhou o prêmio de Viagem à Europa em 1929 e esteve fora do Brasil até 1934 não pode perceber a passagem de Lucio Costa pela escola. Encontrou em 34 a mesma escola acadêmica onde estudara nos anos 20.

10 Correio Paulistano, dez 1920

Era o fim do capítulo, não da história. Dr. Lucio ficou desempregado, *chômeur*, como ele mesmo preferiu. Não tinha encomendas para sua arquitetura moderna. Segundo suas palavras, *a clientela continuava a querer casas de “estilo” – francês, inglês, “colonial” – coisas que eu então já não conseguia mais fazer*. Compôs então a série genial de suas casas sem dono, ensaios livres de arquitetura moderna. Fez os projetos rejeitados para a urbanização e para a arquitetura das casas, clube, igreja, comércio e escola da vila de Monlevade em Minas Gerais. Projetou casas jamais executadas para Carmen Santos, Álvaro Osório de Almeida, Maria Dionésia, Genival Londres e Hernani Coelho Duarte. Manteve sociedade com Gregori Warchavchik de que se executaram alguns projetos modernos, inclusive a seqüência das casas operárias na Gamboa. Elaborou textos que constituem uma verdadeira teoria para a arquitetura moderna no Brasil, principalmente o *Razões da nova arquitetura* de 1934.

Nesse período surgiram outros arquitetos modernos na cena brasileira: Luis Nunes no Recife, os irmãos Marcelo e Milton Roberto e alguns de seus discípulos Afonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira e Carlos Leão.

Os irmãos Roberto venceram concurso promovido por Herbert Moses e construíram a primeira grande obra ‘modernista’ do Rio. Ao mesmo tempo acontecia o concurso para a Sede do Ministério da Educação e Saúde promovido pelo novo ministro da pasta: Gustavo Capanema. Como todos sabem foi vencedor do concurso Archimedes Memoria. O convite de Capanema a Lucio Costa para apresentar alternativa moderna ao projeto vencedor constituiu uma espécie de revanche para a demissão de Costa em 31 e subsequente substituição por Memoria. Não vou lembrar aqui os detalhes do projeto e construção do M.E.S.. Interessa apenas que a breve passagem de dr. Lucio pela direção da Belas Artes constituiu um passado comum daquela geração dos modernos cariocas e possibilitou a constituição da equipe. A luta lado a lado na trincheira moderna uniu o grupo dos ex-combatentes de 1931. Cinco anos depois do salão Lucio Costa não era mais um neófito da arquitetura moderna. Em 31, por acaso, ele ouviu de pé do lado de fora da sala lotada parte de uma palestra de Le Corbusier que não o sensibilizou de modo especial. Em 36 foi ele quem conseguiu do novo ministro - e de Getúlio Vargas em pessoa - que o mestre franco-suíço fosse convidado e viesse ao Brasil prestar consultoria à equipe de modernos que montara para projetar o Ministério. Na mesma visita Le Corbusier deveria opinar também sobre o plano diretor

que para a Cidade Universitária da recém constituída Universidade do Brasil. Nos desenhos de Lucio Costa constava um edifício para uma Escola de Arquitetura que não existia, separado do edifício da Escola de Belas Artes.

No ano de 1937 criava-se o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – o IPHAN, chefiado pelo dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade. Lucio Costa seria nomeado para a Divisão de Estudos e Tombamentos que ocuparia até se aposentar em 1972. Daquele posto ele exerceria a função de crítico oficial da arte e da arquitetura brasileira. Ele nos ensinaria no patrimônio qual era a melhor arquitetura e o quê devíamos apreciar e rejeitar. Elaborou os textos fundamentais de uma história modernista da arquitetura brasileira: *Documentação necessária* (1937), *Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro* (1939), *Arquitetura dos jesuítas no Brasil* (1941) os textos sobre o Aleijadinho (anos 60), e uma atuação permanente de crítica de arte e de arquitetura que não foram concebidos para publicação (embora tenham sido reunidos e publicados por José Pessoa em 1999), mas que constituíram o parecer oficial sobre valor arquitetônico do Brasil, não apenas sobre a arquitetura antiga mas sobre a maneira correta de intervir nela. Essa ação crítica de Lucio Costa formou a mentalidade de várias gerações de arquitetos brasileiros. Da ponte de comando da Divisão de Estudos e Tombamentos, ele exerceria a pedagogia arquitetônica a ele negada em 31 pela velha escola.

Suas opiniões foram constituídas em um sistema tão coerente que o Brasil ficou convencido de que há uma arquitetura natural do Brasil representada pela tradição colonial; de que a experiência acadêmica iniciada no s. XIX era algo espúrio a ser eliminado da memória legítima do país. E isso diz respeito, sobretudo, aos epígonos mais retrógrados dessa academia que o rejeitaram há 75 anos atrás. O país ficou convencido de que a nova arquitetura para o Brasil devia ser necessariamente moderna – corbuseana – e dotada de *brasilianidade*. Diríamos talvez de uma *assoluta brasilianità*.

Em 1945, no outro extremo do governo totalitário de Vargas, os estudantes do curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes conseguiram do presidente da República a separação do curso e a criação da Faculdade Nacional de Arquitetura. A nova escola foi imediatamente transferida para junto da Reitoria no Palácio Universitário na Praia Vermelha. Em 1957 Jorge Moreira concebia o projeto da nova sede da FNA na ilha do Fundão – um edifício bastante parecido com os projetos de Giuseppe Terragni e companhia para a reformada Accademia di Brera nos anos 30.

O conceito da exposição que acompanhou o seminário na Sala Clarival do Prado Valadares do MNBA veio de quatro lugares: dos acervos deste Museu Nacional de Belas Artes e do Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ e das cabeças de Cêça de Guimaraens e de Elizabete Martins. (Por amizade elas incluíram meu nome entre os curadores, mas eu só dei um ou dois palpites). Em 1984 Lucia Meira Lima tentou reunir obras de alguns dos artistas que expuseram em 31, mas não as mesmas obras do salão, já que a maioria delas tem paradeiro desconhecido. Nossa pequena mostra não pretendeu ser uma remontagem do salão Lucio Costa, nem foi na direção do esforço de Lucia em 84. O que Cêça e Béti quiseram fazer foi mostrar os contrastes, as **diferenças** do grande **processo** da arte moderna.

Tratava-se agora de uma exposição de desenhos, 22 desenhos. As diferentes formas e técnicas de desenho sempre constituíram veículo excelente de comunicação de idéias e convencimento a serviço dos artistas. No desenho rápido e barato, se adiantam, prevêm e corrigem as formas, os ajustes, o refinamento para obras maiores, mais trabalhosas e mais caras de pintura, escultura e mesmo de arquitetura. Os desenhos de nossa mostra incluem projetos de indumentária, de arquitetura, de pintura de retrato e paisagem. Um estudo de selo postal brasileiro de Carlos Oswald em homenagem à Feira mundial de 1939 em Nova Iorque, cujo pavilhão brasileiro foi projetado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer. No esboço de Le Corbusier para o interior da sobreloja do Palácio do Ministério da Educação e Saúde vemos as lições formais de onde veio muito do nosso modernismo. Ali está, por exemplo, a escada que Jorge Moreira executaria na nova sede da Faculdade Nacional de Arquitetura.

Os desenhos de Le Corbusier são limpos, luminosos e precisos. As ilustrações de Oswaldo Goeldi são noturnas, dramáticas, lunares. O mesmo contraste de execução do desenho e da intenção projetual se nota entre os pares de figurinos teatrais de Di Cavalcanti e de Cicero Dias. Notável também é a **diferença** quando revela um **processo** interno de transformação. Note-mos os desenhos de Reidy na exposição: No projeto que realizou em 1929, como trabalho de estudante na velha ENBA para uma escola ideal de arquitetura e belas artes na serra dos órgãos, são acadêmicos tanto a fatura do desenho como a intenção arquitetônica. No seu estudo de urbanização para a esplanada de Santo Antonio, de cerca de 1940 o risco, o colorido e a índole urbanística estão totalmente renovados.

O que se quis nessa pequena exposição de desenhos foi mostrar o **contraste entre as diferenças** e deixar que o visitante **depreenda o processo** do moderno a partir do pólo de 31.

Preciso agradecer aqui à Diretora do Museu Nacional de Belas Artes, Monica Xexéo, que encampou imediatamente o projeto, e na sua pessoa toda a equipe de montagem. Ao Pedro Xexéo, responsável pelo acervo deste Museu e Aline Carreiro, que com seus conhecimentos da coleção de desenhos do Museu tornou possível a mostra, a José Luiz Nunes pela ajuda em todas as etapas da produção da exposição. De modo especial a José Nascimento Junior pelo apoio. Da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo precisamos agradecer aos coordenadores dos programas de pós graduação Denise Pinheiro Machado (Prourb), Mauro Santos e Claudia Barroso-Krause (Proarq) e ao Sr. Valdir Moreira da Seção Financeira da FAU.

Um acervo em exposição

Elizabete Rodrigues de Campos Martins

A problemática em torno da aceitação da “nova arquitetura”, como gostava de chamar Lúcio Costa, adquirira tamanha importância na época da realização do Salão 1931 que postergou, as relativas ao passado, ao desinteresse de até mesmo lembrar. Entretanto, Gustavo Capanema, ministro da Educação Cultura e Saúde, preocupado com a preservação, cinco anos mais tarde, solicitaria a Mário de Andrade a elaboração de um anteprojeto de lei para salvaguardar o patrimônio cultural brasileiro e, a Rodrigo de Melo Franco à implantação do IPHAN. Dessa gestação foi então criado a 13 de Janeiro de 1937, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional iniciando a constituição do arquivo documental da arquitetura e do urbanismo entre outros. Além dessa institucionalização, a prática de se arquivar os desenhos realizados por alunos do curso de arquitetura era adotada pelos docentes da ENBA, atual MNBA e “lugar de memória”, parafraseando Pierre Nora, acordado para nossa lembrança: **Salão de 31: Diferenças em Processo.**

A prática de “coleccionar” os trabalhos discentes separados por disciplinas do curso de arquitetura, após a mudança da FAU para o Campus da Ilha do Fundão originária, em abril de 1982 no Centro de Documentação, a posteriori Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, por Ulysses Petrônio Burlamaqui, então seu diretor, como parte da realização de algumas de suas metas principais, como diria ele próprio:

“Não me perguntem o que posso fazer pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Perguntem, isto sim, o que nós podemos fazer por ela. Apenas um incansável trabalho de equipe poderá conduzi-la a seus principais objetivos de melhoria da sociedade.”¹

A importância dessa formação em equipe centrava-se justamente na idéia de incrementar a reflexão filosófica através de atividades ligadas à pesquisa docu-

mental da história e teoria da arquitetura e urbanismo no país, entre a comunidade acadêmica que colaboraria, como acreditava Burlamaqui, “para a formação de uma política cultural que permitisse a Escola assumir o papel que lhe compete no universo científico do país”². E o centro dessa pioneira idéia era atribuído justamente ao Núcleo de Pesquisa e Documentação — NPD.

Esse núcleo foi coordenado até 1993 pelo arquiteto Jorge Paul Czajkowski que realizou, com diferentes colaborações, a organização inicial das coleções da própria FAU, como parte da de Jorge Machado Moreira e a de Carlos Leão. Realizou também no MNBA a exposição de Adolfo Morales de los Rios, entre outras, editou os oito números da Arquitetura Revista e, coordenou diferentes pesquisas como o ensino da arquitetura, a arquitetura nativista entre outras.

Entre 1993 e 1997 coordenou o NPD o arquiteto Antonio Paulo Cordeiro que, em colaboração com a Prefeitura da Cidade da qual participava Jorge Paul Czajkowski, realizou a “Exposição Jorge Machado Moreira” homenageando esse arquiteto idealizador do Campus do Fundão, cujo catálogo indiscutivelmente é uma importante referência sobre o arquiteto.

A partir de 1998 tracei um fio condutor para direcionar minha coordenação uma vez que, a informatização e suas técnicas correlatas requeriam outra gestão. Organizei uma estruturação em etapas resultando no projeto “Reestruturação do Núcleo de Pesquisa e Documentação” visando, sobretudo a facilitação do acesso às informações nele contidas. A etapa inicial concentrou-se na organização do espaço físico do acervo: sua transferência para um espaço mais generoso, revisão das instalações elétricas e para rede para computadores, a hidráulica adequada ao funcionamento de equipamentos específicos da restauração de papéis e do condicionamento térmico. A seguinte coube a captação de recursos: do CNPq contemplei o Edital Universal 2005/2006, da FAPERJ o projeto Acervos e Memória Cultural e através do concurso realizado em 2005 pela UFRJ dois arquivistas; a constituição de um

1 MARQUES DE LIMA, Camila e HASHIMOTO MACEDO, Daiana, Ulysses Petrônio Burlamaqui. Trabalho apresentado na XXVII Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica, Artística e Cultural da UFRJ, orientação: Elizabete Rodrigues de Campos Martins, novembro de 2006.

2 Idem op. cit., sobre o assunto ver também: Pesquisa e Documentação de Arquitetura na FAU/UFRJ, in Arquitetura Revista, v.1, n.1, set. 1983, p. 10-11.

corpo técnico no NPD assim foi iniciada.

Essa reestruturação, pouco a pouco, adquire não somente “ares”, contudo uma dinâmica estritamente “profissional”. Constituímos os **fundos** documentais a partir da proveniência e organicidade verificada nos conjuntos de documentos e as **coleções** dos agrupamentos sem relação orgânica. E a descrição documental passou também a ser elaborada como uma ferramenta para pesquisas. Palavras-chaves são extraídas dos documentos e indexadas à base de dados na qual se conjugam o dado e a imagem dos documentos. A inclusão de imagens através da digitalização documental além de otimizar objetivamente as pesquisas, por conseguinte, promove a preservação dos originais.

Esses procedimentos vêm dinamizando e consolidando a atuação do NPD como um centro de pesquisa da arquitetura e do urbanismo, como pretendia Ulysses Burlamaqui, a estudantes, pesquisadores e arquitetos em geral. O acervo documental ganha importância como substrato a trabalhos de graduandos, dissertações, teses, catálogos e livros em geral, com imagens e matérias específicas. O treinamento de bolsistas da arquitetura, belas artes e letras, nas atividades técnicas inerentes à conservação documental tem contribuído para a ampliação de suas formações com o conhecimento de conceitos holísticos e da própria historiografia revelada pelos documentos. O aprimoramento da restauração de papéis *latu senso*, da encadernação, da climatização e informatização pelo corpo técnico que ora se consolida é prioridade na instituição de uma política de conservação atenta à climatização do acervo. Complementando os procedimentos adotados, compatíveis a nossa realidade: os de restauração segundo critérios éticos e seletivos de documentos após a análise da aparência do seu suporte, assegurando a necessidade efetiva da intervenção; o acondicionamento em invólucros específicos favorecendo a durabilidade dos documentos.

Além do propósito da consolidação do processo de conservação e de organização, soma-se igualmente aos nossos objetivos a ampliação dos fundos e coleções, por doações ou pesquisas. Como as dos fundos documentais existentes no acervo dos quais originou a publicação dos arquitetos: Jorge Machado Moreira e Affonso Eduardo Reidy. Mas, sobretudo as pesquisas que propiciem a ampliação do acervo atual com a inclusão de documentos dispersos de um fundo ou coleção existente ou ainda com a inclusão dos projetos realizados no Rio de Janeiro, uma cidade que indiscutivelmente é depositária de inquestionáveis exemplos realizados por diferentes arquitetos e períodos, como aqueles do escritório MMMRoberto.

A ampliação da documentação existente objetiva justamente reuni-las num único centro, mantendo não somente o caráter de proveniência dessa produção, mas fornecer a completude ao arranjo estrutural e intelectual do conjunto, preservando a memória cultural do campo da arquitetura e do urbanismo como nos exemplos a seguir³:

Sobre a autora

Coordenadora do NPD-FAU/UFRJ; Doutora pela EHESS-Paris

3 Apresentação realizada no MNBA em 9 de novembro de 2006, produzida no NPD por João Cláudio Parucher da Silva.

Parte II

Teoria e Crítica

Arte e arquitetura: uma historiografia das semelhanças

Hilton Berredo

Contrariamente a ressaltar diferenças estéticas entre arte e arquitetura, a nascente historiografia da arquitetura moderna que se inaugura nos anos 1930 atravessou as décadas de 1940 e 1950 preocupando-se em encontrar analogias, semelhanças, paralelismo e mesmo identidade entre a obra plástica e a arquitetônica. Nessa historiografia, a arquitetura como tal não se apresenta como uma ciência social aplicada tal como é classificada hoje: a arquitetura é encarada como uma disciplina artística e o arquiteto como um artista a enfrentar os desafios estéticos que seu tempo lhe oferece. Nesse sentido, a arquitetura contemporânea aos que pioneiramente a historiaram e teorizaram procurando legitimá-la foi oferecida como um triunfo artístico de estatura comparável ao dos grandes períodos históricos. Logo, como o templo grego ou a catedral gótica, o edifício moderno deveria apresentar uma linguagem artística nitidamente distinta, articulada e coesa. Essa linguagem, apresentada e fundamentada de formas diversas pelos historiadores pioneiros, é a da abstração. Assim, os fundamentos da arte abstrata tornam a estética da arquitetura idêntica àquela das artes plásticas, partilhando com elas os mesmos elementos e valores, ancorando-se solidamente nos mesmos princípios ditos universais e eternos.

Em sua formulação mais acabada, a linguagem da abstração é apresentada como sendo a estética que permitiu a arquitetura moderna fundir função/estrutura/forma num estilo coerente, original e totalmente independente de qualquer referência histórica, daí seu triunfo sobre o passado e sua validade histórica. Nessa historiografia que formou gerações de arquitetos parece estar em ação uma estratégia global para legitimar a linguagem da arte abstrata como um estilo verdadeiramente integrado, coeso e abrangente, válido para todas as artes contemporâneas, totalmente enraizado em sua época, e tão revolucionário em seu tempo quanto a pintura de perspectiva que revolucionou a Renascença. Na historiografia pioneira, a arquitetura moderna é, portanto, uma arte que transcende função e construção porque as expressa na linguagem dada pela abstração.

Arquitetura como arte e abstração como linguagem

geral das artes: essa proximidade, esse pertencer ao mesmo lugar estético através de uma verdadeira comunhão de elementos e valores surge nessa historiografia ora como um ponto de permeabilidade entre o fazer arquitetônico e as artes plásticas, ora como paralelismo entre campos disciplinares distintos. Duas vias que se abrem na narrativa das origens e desenvolvimento da arquitetura moderna na historiografia pioneira: numa, a arquitetura é devedora das artes plásticas, particularmente da pintura européia que primeiramente adotou a abstração e distinguiu-se dos estilos históricos, abandonando a perspectiva e a figuração narrativa tradicionais; noutra, a arquitetura é devedora de sua própria história que caminha paralelamente ao desenvolvimento das artes plásticas em processos independentes, mas similares, em direção à abstração.

Numa vertente, o desenvolvimento da arquitetura moderna vem como que a reboque do desenvolvimento da pintura européia, ameaçando tornar a história da arquitetura moderna uma questão de 'modernização' disciplinar dependente de processos e parâmetros externos. No segundo caso, arquitetura e artes plásticas tem histórias paralelas, mas independentes, ambas referidas ao desenvolvimento global da sociedade européia, onde surgem as condições da modernidade. Ou seja, no primeiro caso há uma defasagem temporal no desenvolvimento histórico entre as disciplinas, enquanto que no segundo os processos históricos paralelos verificados nas artes plásticas e na arquitetura seguem os processos político-sociais gerais, o que ameaça tornar arquitetura e artes plásticas espelhos passivos das transformações da sociedade européia.

Em ambos os casos, no entanto, a abstração é a linguagem historicamente válida para todas as artes. Mais ainda: é uma linguagem sem precedentes históricos, o que implica na criação artística abstrata como uma atividade eminentemente experimental. É devido a esse caráter experimental que, por vias da abstração, a manipulação formal livre aparece na historiografia pioneira da arquitetura moderna como uma nítida possibilidade para o arquiteto no desenvolvimento do processo de concepção do edifício. Por outras palavras, surge aí, no próprio horizonte metodológico do

arquiteto moderno o experimento formal autônomo. Vale dizer, a experimentação com formas totalmente desligada de preocupações com função ou construção. Ocorre, no entanto, que o pressuposto para a validade histórica da arquitetura moderna é ter fundido função/estrutura/forma numa linguagem artística coerente e nova. Logo, devendo atender tanto à defesa da liberdade artística do arquiteto moderno quanto à sua respeitabilidade técnica na sociedade, a questão que se coloca para os historiadores é afastar a defesa da abstração na arte arquitetônica da ameaça de contraditoriamente propugnar o desmantelamento da coerência interna da arquitetura moderna em nome da liberdade artística implícita na própria idéia de abstração.

Delinea-se assim um quadro em que os historiadores pioneiros (quer se posicionem por paralelismo ou defasagem nos desenvolvimentos das disciplinas) devem dar uma resposta satisfatória ao problema de defender a autonomia da arquitetura frente às artes plásticas ao mesmo tempo em que defendem uma identidade de princípios estéticos abstratos, princípios esses em nítida tensão com os compromissos da arquitetura com função e racionalidade estrutural. Mas se a historiografia em questão está muito atenta ao problema de preservar a idéia de autonomia do campo disciplinar arquitetônico provendo explicações coerentes com essa autonomia para a migração de conceitos das artes plásticas para a arquitetura sempre que assume a apontada defasagem entre arte e arquitetura nas origens do movimento moderno, por outro lado não se preocupa muito em aprofundar a questão da experimentação formal autônoma, limitando-se a apontar que, diferentemente do que ocorre na pintura, na arquitetura função e estrutura devem expressar-se com arte. Ora, se a abstração apresenta-se como novidade absoluta e experimentação formal livre, como compatibilizar autonomia formal com os compromissos da arquitetura com programa e construção?

A historiografia da arquitetura moderna herda os parâmetros da história da arte alemã fundamentada na pura visualidade e é com tais parâmetros que seus historiadores analisam a arquitetura que nasce sob seus olhos. Devido a isso, é tentador se demonstrar (eliminando-se, é claro, algumas passagens aqui e ali) que esses autores escrevem sobre a arquitetura como se escreve sobre uma pintura ou uma escultura abstrata. Mas o fato é que nenhum deles ignora os compromissos da arquitetura com função e construção. Poderíamos simplificar então, dizendo em rápidas palavras, que nessa historiografia não é esse o ponto. O ponto, enfatizamos, é a defesa da arquitetura como arte abstrata. O que não elimina a necessidade de se compati-

bilizar observações puramente visuais com a natureza construtiva e programática da arquitetura, sob pena de se tornar irrelevante as críticas generalizadas dos modernos contra a libertinagem estilística apontada na arquitetura eclética contra a qual lutavam.

A contradição que ameaça se delinear entre arquitetura e experimentação formal livre parece ser afastada quando, por exemplo, Sigmund Giedion, comentando as complexas exigências do edifício moderno, defende o ponto de que o aspecto artístico da arquitetura deve ser encontrado na satisfação de seus compromissos práticos¹. Essa afirmação sugere que os limites da manipulação formal autônoma na arquitetura são estabelecidos pelos limites da coesão entre função/estrutura/forma proporcionada pela via da estética da abstração que a nascente historiografia da arquitetura moderna aponta como principal triunfo do edifício do século XX. Ou seja, no fundo, para essa historiografia pioneira, a experimentação formal autônoma tal como praticada nas artes plásticas abstratas não tem lugar na arquitetura moderna, uma vez que a forma arquitetônica deve se submeter a seus compromissos práticos. É por esse motivo que encontramos aqui e ali restrições a edifícios significativos no processo de desenvolvimento da arquitetura moderna que, na procura justificada de formas novas perdem-se (na ótica dos historiadores pioneiros) em experimentações formais desnecessárias.

Embora patinando nessa contradição, na historiografia pioneira a abstração veio para ficar. E para durar. Seja durar eternamente, como um ponto final na História, ou ao menos para se estender no que se supunha a longa duração da 'nova era da máquina'. E é claro que se hoje nos parece um tanto curto o tempo de vida dessa promessa de longevidade dos novos tempos, por outro lado, não parece tão descabida assim a idéia de que a abstração durou como estilo hegemônico enquanto se pode sonhar a máquina como a provedora de abundância para os povos sofridos da Terra.

O tom que os autores usam para pontificar a validade da linguagem abstrata e seus efeitos na arquitetura não permite dúvidas e é com o exemplo de determinados edifícios que prescrevem as qualidades visuais da arquitetura moderna, cada historiador elegendo seu ou seus arquitetos e edifícios favoritos. O fato desses autores usarem dos poderes da retórica para legitimar a arquitetura moderna e seus princípios e efeitos estéticos estampados numa seleção de edifícios exemplares cria uma circunstância em que os leitores arquitetos podem usar tais exemplos como modelos para uso em

1 GIEDION (2004, p. 896)

seus próprios projetos, ainda mais dado o caráter de 'trabalho coletivo' que o movimento moderno quis conferir à arquitetura. Daí esses livros poderem ser chamados de 'manuais' de arquitetura moderna. Manuais perversos, pois dão as fórmulas do resultado perfeito, enquanto exigem a criação original.

Não sendo simples encontrar expressão artística livre sob a pressão de ditames práticos, pode ser desestimulante para um jovem estudante ler em Giedion que fazer arquitetura não é tarefa para qualquer mortal: "somente uma mão de mestre como a de Gropius (...) é capaz de ousar manifestar independência entre expressão e função"². E, aparentemente, não há como apelar para exemplos do passado. Nesses manuais, o esforço de legitimação da nascente arquitetura moderna com sua linguagem abstrata implica na desqualificação da validade histórica de uma continuidade dos estilos anteriores. Vale dizer, a abstração não somente implica no fim do ecletismo enquanto prática aceitável na modernidade, como também na rejeição de toda figuração realista seja na arquitetura ou nas artes plásticas. E é aqui que surge uma outra defasagem histórica quando comparamos o panorama brasileiro com esse contexto historiográfico.

Em 1931, dois anos após a publicação de *Modern Architecture: Romanticism and Integration*, de Henry-Russel Hitchcock, obra que inaugura a historiografia a que temos nos referido com a defesa da abstração na arquitetura, Lucio Costa está às voltas com a montagem do que ficou conhecido como 'Salão Revolucionário', mas que bem poderia ser rotulado de 'Salão Conciliatório', dado o fato de que o arquiteto acolheu tanto os 'modernos' quanto os 'acadêmicos' na exposição. Uma das explicações dessa tentativa conciliatória é o fato demonstrável de que nem o jovem diretor da Escola de Belas Artes, nem os 'modernos' expositores haviam atingido o patamar onde se discutia a abstração como tendência historicamente válida, tendência que retira da figuração seu valor tradicional. Os 'modernos' em questão estavam empenhados, e assim continuaram por todo o Estado Novo, na figuração das etnias identificadas com o que seria 'o povo brasileiro', de seus costumes, ambiente natural e artefatos. Essa arte figurativa nacionalista foi em todo o mundo explorada como meio de propaganda política por ideologias interessadas em identificar o regime no poder com o 'verdadeiro' povo nacional³. No caso brasileiro a co-optação da arte por parte do regime de Vargas parece ter delongado a compreensão da abstração no Brasil,

2 GIEDION (2004, p. 701)

3 Ver sobre isso CLARK, Toby. *Art and Propaganda*. London: Calmann and King, 1997



No Palácio Gustavo Capanema, segundo Hitchcock, o 'surrealismo abstrato' de Portinari (foto do autor)

onde ela só se firma plenamente nos anos 1950, com o fim do poder daquela ditadura nacionalista.

Pode-se argumentar que se olharmos com os olhos do Hitchcock de *Painting Toward Architecture* (1948) para a arquitetura brasileira que se impôs ao mundo, veremos em nossa arquitetura os efeitos do 'surrealismo abstrato'⁴, para ele evidentes na colaboração de Burle-Marx (1909-1994) e Cândido Portinari (1903-1962) nos edifícios de Oscar Niemeyer (1907-) a partir do seminal prédio do antigo Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (1936-1943). Isso sugere que o Palácio Gustavo Capanema pode ter sido um fator operativo atrasando o debate abstrato no Brasil. O edifício é para Hitchcock exemplo de uma colaboração real entre arquitetos e pintores ou escultores abstratos, colaboração que realça e não diminui a integridade do edifício⁵, pois oposta a meros usos decorativos dos elementos característicos da pintura e da escultura modernas como embelezamentos superficiais da arquitetura⁶. Sob o olhar de Hitchcock, as formas amebóides dos azulejos do Portinari colaborador de Niemeyer fazem parte da "*Later Abstract Art*"⁷, isto é, a produção tardia abstrata que sofreu a simplificação própria da abstração, sendo, no entanto, parcialmente representacional, livre em forma e cor⁸. É a partir dessa visão de Portinari e Burle-Marx como artistas ligados ao 'surrealismo abstrato' e de sua compreensão da relação da arte abstrata com a arquitetura que Hitchcock legitima esta parte da produção brasileira no cenário americano. O argumento leva à conclusão que a arquitetura moderna brasileira amadurece aos olhos

4 O que Hitchcock chama de 'surrealismo abstrato' são as formas simplificadas do surrealismo de Joan Miro, e mais ainda as formas orgânicas Hans Arp, essas últimas notadamente afins a Burle-Marx, mas também ao Portinari das formas amebóides adiante comentadas.

5 HITCHCOCK, (1948, p. 52)

6 HITCHCOCK, (1948, p. 52)

7 HITCHCOCK, (1948, p. 45)

8 HITCHCOCK, (1948, p. 50)

do americano no momento em que reconhece a linguagem da abstração como fundamento comum entre arte e arquitetura.

No entanto, a produção pictórica de Portinari não recomenda sua classificação como abstracionista, e menos ainda como 'surrealista abstrato', daí a sugestão de que o sucesso do Palácio e da parceria com Oscar Niemeyer pode ter retardado a emergência da abstração, ou embaralhado sua compreensão no Brasil, uma vez que Portinari torna-se o 'pintor oficial' do Brasil de Vargas por conta da representação que faz do 'povo brasileiro' e não por sua arte amebóide 'abstrata'. Mas há que se considerar também que o próprio uso dos azulejos dá um caráter nacionalista às amebóides 'surrealistas' recheadas de conchinhas e cavalos marinhos de Portinari no Palácio. Isso parece sugerir que se em 1931 a abstração sequer entrava em questão, obliterada pela questão mais importante do 'nacional', em 1943, no Palácio Capanema, a abstração aplicada aos azulejos 'surrealistas' pode ser, com certa ironia, a invenção da 'abstração nacionalista'.

Em todo caso, a importância da abstração como conceito estético central e comum à arte e à nova arquitetura evidenciada na historiografia pioneira da arquitetura moderna quando contrastada com o panorama artístico no Brasil nos anos trinta, ressalta a imaturidade nacional, na qual se inclui a imaturidade do próprio Lucio Costa, mergulhado na incapacidade geral de perceber a contradição entre os princípios abstratos e a estética herdada da figuração narrativa.

Hilton Berredo
setembro-outubro 2006

Bibliografia consultada

- BENEVOLO, Leonardo. *Historia da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- GIEDION, Sigfried. *Espaço, Tempo, Arquitetura – O desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- HITCHCOCK, H. R. *Modern Architecture – Romanticism and Integration*. New York: Payson & Clarke Ltd., 1929
- _____. *Painting Toward Architecture*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1948
- _____. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth: Penguin Books, 1958
- _____. e JOHNSON, P. *The International style: architecture since 1922*. New York: W. W. Norton & Co. Inc., 1995
- KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier – Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985
- PEVSNER, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design – From William Morris to Walter Gropius*. Middlesex: Penguin Books Ltd., 1974
- SARTORIS, Alberto. *Gli Elementi dell'Architettura Razionale*. Milano: Editore Ulrico Hoepli, 1935
- _____. *Introduzione alla Architettura Moderna*. Milano: Ulrico Hoepli, 1943
- _____. *Poetica de la arquitetura neoplasticista*. Buenos Ayres: Editorial Victor Lerú, 1966.
- _____. *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Giulio Einaudi editore, 5ª edição, 1975
- _____. *Saber Ver a Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Desenho e Arquitetura

José Barki

O esforço de qualquer projetista para dar conta de uma questão arquitetônica exigirá competência em uma série de áreas do conhecimento. Contudo, se alguém quiser se concentrar naquela habilidade particular que distingue a atividade do arquiteto de outras, verificará que essa é a capacidade de definir lugares habitáveis antes da sua realização; ou seja, a aptidão para visualizar e idealizar grandes objetos tridimensionais, definir seus espaços interiores e aqueles que o envolvem sem que, de fato, seja necessário construí-los. O principal meio para materializar essa visualização, consolidar o processo de ideação e instruir a execução construtiva de um projeto é o **desenho de arquitetura**: modalidade de representação gráfica autônoma, específica e particular, que não deve ser confundido com outras formas de desenho.

No contexto restrito da prática arquitetônica, o desenho, como um modalidade expressiva particular de concepção e produção cultural, pode instituir um 'mundo' que é livre e desvinculado de qualquer restrição institucional, política ou econômica. Poderá servir para revelar o viés, a 'utopia', uma outra forma qualquer de expressão ou até mesmo os equívocos de quem o produziu. Poderá ser usado para inventar cidades que nunca existirão, edifícios que serão construtivamente inviáveis e, até mesmo, visões de um tipo de espaço que jamais seria encontrado no cotidiano. No entanto, considerando-se que a concepção terá que se realizar em um objeto construído, a busca subjetiva a que se submete o desenho arquitetônico é, ao mesmo tempo, constrangida pelas economias, instituições e políticas de produção do mundo real no qual se materializará. No caso particular da concepção arquitetônica, o desenho se estabeleceu como o mediador privilegiado entre a idéia fugidia de uma possibilidade que se desenvolve na mente e sua expressão ou realização gráfica. O valor 'artístico' de um desenho de arquitetura é, evidentemente, independente do edifício que, eventualmente, poderá surgir dele. A qualidade gráfica de um desenho não implica na qualidade arquitetônica do edifício representado e vice-versa. Muitas vezes os esboços e croquis de grandes mestres, independentemente das edificações que deles derivam, podem se

transformar em veículos de busca de uma expressão formal mais geral que, de certa maneira, podem influenciar toda uma produção arquitetônica. Mas ainda assim, desenhos unicamente registram intenções que darão lugar a obras cujo caráter e expressão são fundamentalmente distintos daqueles desenhos que lhes deram origem.

É comum tratar o desenho de arquitetura (ou arquitetônico) metaforicamente como uma **linguagem**. No entanto, formalmente, falta ao desenho uma lógica gramatical interna coesa, semelhante à de uma linguagem propriamente dita. O desenho, por si só, não permite definições dentro do seu próprio sistema. Não se pode, com o desenho, fazer assertivas relacionais ou predicativas como numa linguagem escrita. Mesmo assim, considerando as diferentes maneiras que podem ser utilizadas para materializar representações e o grau de ambigüidade inerente a elas, não há qualquer impedimento para o emprego do desenho como veículo claro e direto de comunicação. Em vista das questões teóricas que suscita, não se pode afirmar que o desenho seja uma linguagem no seu sentido exato, no entanto, talvez se possa considerar que o desenho arquitetônico, pelo uso adicional, constante e essencial, de palavras e números seja um meio de comunicação até mais rico que a linguagem escrita, ou até mesmo o 'ambiente' para o desenvolvimento de uma forma especial de **discurso**¹. Além disso, talvez se possa considerar que a Geometria Euclidiana seja uma espécie de gramática elementar para o desenho arquitetônico, tal como a considerou Le Corbusier para a ideação do projeto de arquitetura.

O desenho de arquitetura descreve e dá sentido a um universo de objetos através de um conjunto de esquemas de representação ao mesmo tempo convencionais (compartilhadas) e pessoais (expressão individual). É uma forma de comunicação que é produzida cultural e socialmente. Só se realiza a partir da soma das práticas e dos entendimentos tácitos dos arquite-

1 Entendendo-se o discurso como um enunciado (ou proposição) organizado de acordo com normas claramente estabelecidas, que expõe sistematicamente e metodicamente algum propósito e, tanto quanto o possível, manipulado conscientemente.

tos e de outros atores, que também fazem parte do processo de concepção e desenvolvimento de projetos, ao longo do tempo e em um dado contexto social e cultural. É uma espécie de acordo, social e cultural, entre agentes que produzem projetos e construções. Neste contexto, é importante ressaltar que ao buscar engajar clientes e outros participantes que tenham poder de decisão na produção de edifícios e recintos urbanos, num processo que esteja centrado no seu próprio 'mundo' e no contexto do seu próprio 'discurso', os arquitetos, em geral, procuram se colocar numa posição estratégica para melhor controlar suas idéias e concepções (Robbins, 1994, Gregotti, 1975, 1996) e, neste caso, o desenho tem um uso especial e particular. Para assegurar que o desenho permaneça como um meio compartilhado de comunicação e o principal veículo para a concepção de projetos, seu uso é preservado no cerne da educação profissional dos arquitetos: é essa educação que faz do arquiteto um tipo de profissional único.

O desenho é um meio de comunicação com implicações de ordem social, mas também é, do ponto de vista individual, um ato cultural. Se por um lado possibilita a realização concreta, por outro liberta o arquiteto das exigências e limitações do real (Gregotti, 1975, 1996). Desenvolve a memória visual, a imaginação e amplia as possibilidades de experimentação e inovação. Para Robbins (1994), mesmo com o risco de priorizar a imagem gráfica sobre a forma construída, o desenho encarna a divisão entre a arquitetura como um processo subjetivo, conceitual e cultural e a arquitetura como um processo objetivo, material e social. Ao mesmo tempo, combina o ato cultural da criação com o ato social da produção. Ou seja, possibilita não só a construção de edifícios, mas também a 'construção' de uma espécie de narrativa cultural, histórica e crítica, sobre a própria arquitetura. O desenho, além de ser um instrumento técnico para um 'discurso' objetivo, pode assumir o papel de um recurso de convencimento, quando a intenção é produzir um 'discurso' para argumentar, persuadir, convencer, disputar, discutir, criticar ou até mesmo provocar. Assumindo este papel, o desenho às vezes passa a ser um fim em si mesmo, mas mesmo assim possibilita aos arquitetos assumir o papel de críticos, visionários ou mesmo 'fantasistas'. Menos como realizadores e mais como artistas, os arquitetos podem apresentar desenhos de projetos executados de maneira a enfatizar algum aspecto inovador; podem ilustrar o processo de concepção, podem desenvolver projetos conceituais que irão influenciar toda uma nova forma de produção de edifícios, podem criticar, comentar e propor soluções para os desafios que sociedade

enfrenta.

Com efeito, é pelo desenho que a abstração substitui a materialidade na base do processo de concepção do projeto; ou seja, o desenho possibilitou uma representação reduzida aos seus elementos mais importantes e 'deslocada' do lugar da construção. Em relação a esta questão, entretanto, autores com uma visão externa à arquitetura, como é o caso de Robbins, que é sociólogo, argumentam que o privilégio dado ao desenho vem enfatizando o lado da criação cultural e dos aspectos estéticos e poéticos da arquitetura em contraposição à realidade econômica, social e prática que qualquer edifício deve atender. Como resultado, o desenho parece assumir um papel mais complexo e, em alguns casos, potencialmente pleno de contradições. Certamente que se pode distinguir um desenho, como representação de uma demanda cultural, de um desenho como instrumento objetivo de prática social. No entanto, é pelo desenho que o arquiteto transforma, representa e se apropria do mundo real para neste mundo reduzido e recriado estabeleça um conjunto de relações e fundamente seu projeto. Assim, por vezes, desenhos conceituais, que visariam persuadir a outrem, acabam por conduzir ao engano seu próprio autor. Em outras, aspectos de difícil registro e representação, e potencialmente importantes para o projeto, acabam por ser omitidos. Além disso, contribuições daqueles atores que utilizam um modo de pensamento matemático, também abstrato, mas não visual, ou quaisquer outros modos de pensamento, deixam de ser incorporadas. Para esse sociólogo, a maneira pela qual o desenho se acha privilegiado na prática do projeto pelos arquitetos, o faz parecer como que dotado de uma finalidade enraizada nas ações particulares deste grupo específico de agentes, os arquitetos, e na lógica das suas escolhas. Ou seja, aquilo que Robbins classifica como a 'especialização fundamental' do desenho, sua apropriação e relevo dado pelos arquitetos, acabou por estabelecer um instrumento de prática que aparentemente 'perdeu' a história de sua evolução e, quando definido como um padrão de uso, passou a ser considerado como o meio natural e universal para a concepção do projeto. Robbins alerta que essa 'especialização' do desenho pode estabelecer a base material para uma mistificação ideológica da própria arquitetura.

De todo modo, o desenho, no seu sentido mais geral, poderia ser genericamente definido como a arte de produzir, por intermédio de linhas, hachuras, grisados ou manchas, sobre quaisquer superfícies bidimensionais, representações de objetos, idéias ou emoções. Base da pintura (alguns consideram a pintura como

“*arte do desenho*”), escultura, arquitetura, engenharia, cinema, publicidade e instrumento de investigação científica e tecnológica reveste-se em cada caso de uma expressão distinta. Na sua etimologia, o vocábulo **desenho** está relacionado nas línguas latinas com o termo **desígnio**. Cumprir um desígnio significa cumprir um intento, plano, projeto ou propósito. O ato de desenhar e projetar talvez se relacionem por esse significado originário de atribuir um sentido e, por conseguinte, uma finalidade ou destino às coisas. Com efeito, hoje a arquitetura e o desenho estão ligados de tal maneira que alguns podem chegar ao extremo exagero de afirmar que sem o desenho não pode haver arquitetura².

Entretanto, o desenho teve pouca ou quase nenhuma participação na produção de edifícios em muitos períodos da história. O uso do desenho em arquitetura, da forma como conhecemos, é relativamente recente e historicamente situado. A maioria dos autores situaria este momento na Renascença Italiana, nos séculos XV e XVI. O desenvolvimento do meio de comunicação que fixará a ‘*imagem*’ do edifício antes de sua realização se dará de forma paralela à ‘*reinvenção*’ e consolidação do projeto de arquitetura. Por mais importante que o desenho seja para a prática do projeto na atualidade, alguns autores acreditam que não se pode categoricamente afirmar que isso se dá em função de algum processo inevitável e determinante de pensamento ou ação. Alegam que muito provavelmente talvez seja o produto de escolhas realizadas ao longo da história, que desenvolveram e aprimoraram uma tendência humana, e que resultaram em um número considerável de implicações tanto na organização da prática profissional quanto no processo de concepção criativa (Kostoff, 1977, Robbins, 1994, Evans, 1995/2000). Desde a Antiguidade Clássica e através da Idade Média, alterações no uso do desenho predisseram as subseqüentes mudanças na forma da produção da arquitetura no Ocidente. Estas mudanças culminaram com o novo status cultural e social conferido ao arquiteto na Renascença. Essa transformação de artesão, chefe de trabalhadores em um canteiro, em artista e teórico, que começava a adquirir não só prestígio social, mas como também uma distância relativa da obra, foi acompanhada e, de fato, viabilizada pela centralidade dada ao desenho para a criação e produção de edifícios.

Evidências arqueológicas indicam que no antigo Egito alguma forma de mediação por meio de repre-

sentação gráfica em escala foi empregada (Kostoff, 1977). Há um considerável legado de material sobrevivente que ilustra a linguagem gráfica: placas e tabletes de argila ou calcário incisado, laminas de madeira pintadas e folhas de papiro ou couro desenhadas com penas de junco. Existiam instrumentos de desenho³ e um sistema de medidas baseado no cúbito⁴, palma e dígito bastante prático. Por outro lado, há um considerável debate entre os historiadores acerca da participação do desenho na arquitetura grega tanto no processo de concepção quanto no de execução dos edifícios (Kostoff, 1977). Há indicações de que nos canteiros a principal forma de condução e controle da obra se fazia através de descrições escritas muito detalhadas denominadas de *syngraphai*. Há também indicações do uso de moldes e modelos típicos em tamanho real de partes das edificações denominados de *paradeigmata* (Porter, 1979). No entanto, o arquiteto e tratadista romano Vitruvius faz referência ao desenho na arquitetura grega e é explícito sobre as convenções gráficas no desenho clássico. Além disso, as evidências sugerem que o desenvolvimento da geometria teve papel fundamental na resolução de problemas de projeto e construção na Grécia Clássica.

As evidências históricas também sugerem a relevância do desenho na arquitetura romana. De fato, foi Vitruvius quem registrou as primeiras definições que fazem o desenho de arquitetura universalmente inteligível: plano de base (*ichonographia*), vista em elevação (*orthographia*) e o esboço (*scaenographia*) que provavelmente se baseava em métodos para criar ilusão de profundidade similares às empregadas no teatro. Após a queda de Roma seu uso declinou embora os construtores e mestres pedreiros medievais fizessem uso de desenhos, estes não eram, aparentemente, fundamentais para seus ofícios. Alguns autores (Kostoff, 1977, Porter, 1979, Herbert, 1993), no entanto, argumentam que esses construtores e mestres eram mais do que meros artesãos: recebiam treinamento especializado, possuíam conhecimentos técnicos e dominavam o desenho, o que os possibilitavam conceber e dirigir a execução de construções complexas. Na realidade, a Idade Média viu florescer nas catedrais uma Arquitetura Gótica que logrou substituir, pela primeira vez na história ocidental, os modelos clássicos com algo completamente novo e com grande qualidade formal e construtiva. O mestre-construtor na Idade Média era, em geral, oriundo das classes mais pobres e só poderia ganhar alguma posição na sociedade através do trabalho árduo. No entanto, ainda assim possuía

2 Ainda assim, é importante relembrar a observação de Vilanova Artigas (1981/1999) acerca do desenho para os arquitetos: “...ninguém desenha pelo desenho. Para construir igrejas há que tê-las na mente, em projeto...”

3 Régua medida, esquadro de 90° e um ‘triângulo’ referencial.

4 Medido do cotovelo à ponta do dedo médio.

orgulho profissional e intelectual. Preocupações estéticas com as proporções e com relações geométricas e numéricas, que, de certa maneira, davam seguimento às tradições da antiguidade clássica, continuaram sendo consideradas atributos importantes para as construções, como se pode observar nas páginas do caderno de esboços de Villard de Honnecourt [séc. XIII], célebre construtor de igrejas Góticas. É muito provável que o 'redescobrimento' da Geometria Euclidiana no século X tenha de fato possibilitado o avanço da arquitetura Gótica.

No mais, existem numerosas evidências que demonstram que diferentes formas de expressão gráfica foram empregadas naquele período. Um dos esquemas de concepção mais antigos da Idade Média que chegaram até os dias de hoje é o plano do mosteiro Saint Gall⁵. De acordo com Kostoff (1977), o desenho (75cm por 110cm) foi executado em torno de 820 para informar e registrar as resoluções tomadas para planejar a reforma e ampliação do mosteiro. Apesar de ser uma cópia do desenho original⁶, é um registro feito em escala que demonstra previsão, controle de ordem formal e de composição. Outro exemplo notável é o 'desenho' em tamanho real gravado no piso da Catedral de Wells [c. 1200] para registrar os gabaritos construtivos empregados durante a construção⁷.

No século XIV começou-se a se desenvolver uma nova maneira de desenhar e trabalhar. Para Evans (1997), o desenho em elevação exato⁸ mais antigo que se tem notícia é o do campanário da basílica *Santa Maria dei Fiore* em Florença⁹ que se acredita ser uma cópia produzida depois de 1334 de um original realizado por Giotto. Para Robbins (1994) o desenho de fachada do palácio Sansedoni em Siena¹⁰ marcaria essa mudança. De um modo geral, o desenho já possuía grande parte das características que são comuns nos desenhos atuais. No entanto, Robbins aponta que o desenho não continha informações suficientes para possibilitar a execução da obra. Existiam muito mais informações construtivas, mesmo que incompletas, acompanhadas de um detalhamento dos desejos do proprietário, na parte escrita do contrato entre esse e os arquitetos.

Em suma, Robbins argumentaria que a partir desse período cristaliza-se uma nova relação entre o arqui-

teto como idealizador e o arquiteto como realizador/construtor. O desenvolvimento de desenhos de fachadas passou a ser fundamental para definir o papel do arquiteto como responsável pela idealização de uma 'imagem' de projeto e pela fiscalização de sua realização. Também a combinação de desenhos e contratos passou a se constituir no novo instrumento através do qual os arquitetos materializavam suas idéias. Gradualmente os arquitetos foram se distanciando do canteiro e isto foi possível com a aplicação de modelos matemáticos e desenhos em escala. E assim, com um novo tipo de desenho, se estabelece uma prática que contribui para, não só demarcar uma nova divisão social do trabalho no exercício profissional, como também na redefinição, ou talvez se possa dizer na 're-fundação', da própria arquitetura.

De fato, é na Alta Renascença, a partir do estudo e da divulgação do texto de Vitruvio, que Raffaello Sanzio numa carta para o Papa Leão X, provavelmente escrita no período 1518-19, em que explica o ambicioso projeto da *Villa Madama* comissionado pelo primo do Papa¹¹ descreveria um sistema de projeções ortogonais de representação, organizados com um sentido próximo ao atual: planos, elevações externas e elevações internas. Antes disso, esses meios de expressão gráfica, já conhecidos tempos antes, eram considerados separados e independentemente pelas suas próprias qualidades ilustrativas. Organizá-los como um conjunto de projeções que se referem a um único corpo tridimensional com espaço interior será a grande contribuição de Raffaello Sanzio. Muito antes disso Brunelleschi havia 'inventado' — ou pelo menos dado um sentido prático do seu emprego na arquitetura — a perspectiva linear arquetônica em 1417, propondo inclusive uma espécie de instrumento ótico que possibilitava a visão do edifício projetado inserido no seu contexto real. Aparentemente, é Alberti ainda que enfatizando a diferença entre o desenho de arquitetos e pintores, num tratado sobre a pintura de 1436, que a desenvolve e dissemina formalizando seu emprego gráfico com um prático sistema de quadrículas perspectivadas. Provavelmente, tanto Alberti como Piero della Francesca, Paolo Ucello, Antonio di Tuccio Manetti, Filippo Brunelleschi e outros que estudaram a perspectiva consolidam uma herança e progressiva evolução de técnicas de desenho desenvolvida nas oficinas e ateliês de arquitetos e pintores. Seja como for, o domínio técnico da perspectiva tem um papel importante ao possibilitar a confrontação das projeções ortogonais com a aparência do objeto proposto no interior de uma espécie de caixa cúbica ideal,

5 O mesmo lugar onde, em 1416, o texto de Vitruvio seria 'redescoberto'.

6 Feito anteriormente (em torno do ano 817) e dado como perdido.

7 Um registro similar se encontra no piso da Catedral de Clermont-Ferrand.

8 Uma orthographia segundo a denominação de Vitruvio.

9 A mesma basílica onde, quase um século mais tarde, a intervenção de Brunelleschi estabeleceria a noção de projeto no seu sentido atual.

10 Elaborado pelo arquiteto Giovanni di Agostino em torno de 1340 (Ackerman, 1994).

11 O cardeal Giuliano de Médici, futuro Clemente VII.

ou seja, dentro de um campo racional, finito, constante e homogêneo (Segre, 1964, 1984). Mais do que um recurso para um modo de 'olhar' contemplativo do real, os sistemas de perspectiva que surgiam neste período eram produto de sofisticadas elaborações intelectuais que visavam o apelo à imaginação e a transformação.

A aplicação da perspectiva e das projeções ortogonais acaba por influenciar também uma nova racionalidade projetual com o emprego de sistemas modulares, repetição de elementos simples, eixos e simetria bilateral que certamente facilitavam a elaboração tanto das projeções ortogonais como de desenhos perspectivados. Provavelmente, o aprimoramento da técnica para o desenho perspectivado estimulou também o desenvolvimento e emprego de novos instrumentos e técnicas gráficas para a elaboração de planos, elevações frontais e a introdução da inovadora seção axial, a visão em corte que explicita uma visão interior e alguns aspectos essencialmente construtivos, que, segundo Evans (1995/2000), pode ter como antecedente inspirador as ilustrações e as gravuras das ruínas da Antigüidade Clássica comuns naquele período. Além disso, com as grandes navegações novos sistemas cartográficos foram também propostos. Assim, a representação foi aos poucos perdendo uma conotação exclusivamente 'artística' procurando transformar-se também em ciência¹².

As projeções ortogonais, de certa maneira, radicalizam um registro mecânico de um olhar que se pode dizer transcendental ou mesmo 'extracorpóreo'. É a sistematização racional de situações absolutas do olhar: de frente, de lado, de trás, de cima, por dentro. A perspectiva paralela é o olhar 'total' capaz de apreender a totalidade do objeto, e a própria perspectiva monocular cônica assume uma espécie de 'olhar genérico e universal' que disciplina e homogeneiza o olhar habitual e singular de cada indivíduo. Tanto o crítico Colin Rowe (1982) como o historiador Bruno Zevi (1966), por exemplo, distinguem as duas possíveis maneiras de se 'olhar' Arquitetura ao tratarem da tensão criada entre a experiência sensorial de algo concreto, o testemunho visual real da obra existente, e o desafio intelectual de compreender desenhos de plantas, cortes, fachadas e

perspectivas onde além de se imaginar um objeto tridimensional de dimensões muito maiores que as de um corpo humano e ao qual não se tem acesso, é preciso intuir uma ordem ou intenção implícita. De qualquer forma, a partir da divulgação da perspectiva e com o desenvolvimento de novos recursos de representação, o homem pôde compreender, configurar e construir um mundo de acordo com uma ordem geométrica, mecânica e uma racionalidade instrumental. Essas descobertas tiveram um grande impacto na construção do pensamento arquitetônico na definição e na apropriação dos espaços através do controle dos pontos de vista e da geometria rigorosa das formas¹³.

Desse modo a gradual 're-qualificação', durante a Renascença, do arquiteto como cavalheiro, intelectual, homem de sociedade com educação esmerada, foi acompanhada por um intenso uso do desenho. Com seus novos desenhos, os de estudo e os traçados a régua e compasso, os arquitetos queriam demonstrar que suas idéias eram fundamentais para guiar um novo modo de produção arquitetônica. A transformação do papel do arquiteto, como figura central do projeto, e a do desenho, como seu instrumento de comando, não foi rápida. Houve resistência por parte daqueles que, no canteiro de obras, se sentiam rebaixados, degradados na ordem social, e tratados como trabalhadores braçais. Gradativamente o desenho arquitetônico acabou por se impor, não só como instrumento para guiar a obra, mas também como instrumento para testar idéias sem necessariamente ter que realizá-las. O desenho passou a ser um instrumento de uso intelectual com um peso cultural equivalente à escrita e à matemática (Ettlinger, 1977, Frommell, 1994, Robbins, 1994). A separação da concepção da realização e a separação dos atores envolvidos em cada uma destas atividades tornaram possível um novo modo no 'discurso' arquitetônico. A idéia e sua representação ganharam uma importância igual, em alguns casos até maior, que o edifício realizado. Os avanços no desenho permitiram ao arquiteto renascentista uma maior capacidade de expressão e experimentação.

O desenho medieval, em geral, não tinha um compromisso básico com rigor ou com a medida, mas com os atributos típicos dos elementos construtivos. As medidas, considerando certos limites, podiam variar, mas o aspecto formal das partes de composição

12 Segre (1964) argumenta que na Renascença: "...a preocupação com o conhecimento e a representação com a forma visível associou intimamente a arte e a ciência; por sua vez, ambas se apoiaram nos princípios definidos pelas leis matemáticas, já que somente estas podiam outorgar certeza, ou como diria Leonardo: 'quem censure a suprema sabedoria das matemáticas, se nutrirá de confusão e nunca poderá calar as contradições da ciência sofisticada da qual tão só se desprende uma perene algaravia'. Como se alcançava esse conhecimento do mundo real? Através da observação e da medição de cada uma das formas reais para compreendê-las e representa-las com absoluta precisão. Ou seja, nos encontrávamos diante do domínio do Mundo do Olho..."

13 B. Zevi (1981) alegará que seria abandonada uma imensa herança de combinações de formas complexas e irregulares — principalmente daquela arquitetura do período medieval — de maneira a tornar mais racional e lógica sua representação. Além disso, chega a afirmar que os arquitetos deixaram de pensar arquitetura para pensar em como desenhar os edifícios: "...[N]ão somos nós que falamos uma linguagem, é ela que passa a falar por nós".

da construção variava muito pouco: esses elementos eram parte de um vocabulário comum para todos os edifícios. Já na Renascença, buscava-se um certo rigor com a medida e o desenho permitia ao arquiteto experimentar com novas qualidades expressivas do edifício. De certa forma, esse rigor serviu de estímulo para os arquitetos na busca e na recuperação de uma abordagem humanista da própria arquitetura, pela apropriação e compreensão da forma arquitetônica clássica. Teve papel central na recuperação, no registro e até mesmo na interpretação 'imaginária' dos edifícios da antiguidade clássica. Possibilitou estabelecer uma forma de registrar e comunicar a memória da arquitetura como uma imagem reproduzível nos livros e tratados que começavam a ser disseminados. Na verdade, desde o século XV, a representação gráfica tem tido um enorme, e muitas vezes não reconhecido, impacto na percepção, concepção e construção do ambiente humano. Os trabalhos de Alberti, Serlio, Palladio, Filarete, entre outros, servem de testemunha da crescente importância de desenhos e dos textos que deles resultavam na transformação do papel do arquiteto e da própria arquitetura. Muitos dos tratados renascentistas vão afirmar a importância do desenho como a primeira das habilidades a ser adquirida por qualquer um que aspire a atividade da arquitetura. Assim, o desenho acabou por se impor como instrumento de memória, educação, experimentação e comunicação e como meio para dirigir e controlar a construção de edifícios. Impôs-se como modo dominante de conceber o projeto e como um símbolo daquilo que faz do ofício do arquiteto uma prática única.

Fora da representação do desenho arquitetônico desenvolveu-se, a partir da Renascença, um tipo de desenho que se pode dizer precursor do **desenho técnico** de uma forma genérica. Antes de ser desenho técnico de uso geral só o desenho arquitetônico assumia, além da sua natureza construtiva, algum compromisso com algum rigor dimensional e com alguma qualidade pictórica. No tratado *Des Fortifications* de 1601, Jaques Perret vai apresentar uma versão desenvolvida de um gênero de perspectiva paralela, hoje denominada 'vão de pássaro', para mostrar tanto o plano geral como as alturas das edificações no conjunto fortificado. Entretanto, é só a partir de meados do século XVII que o desenho técnico começa de fato a escapar da prática exclusiva da arquitetura.

No século XVIII, com a revolução industrial e o desenvolvimento do capitalismo, surgem de novos atores no campo da construção: o engenheiro, o empreiteiro, o agrimensor e o fiscal orçamentista que era representante direto do empreendedor e financista. Neste

momento o papel do arquiteto começa a perder centralidade e importância, mas, mesmo assim, o desenho arquitetônico ganha um novo impulso em termos de qualidade pictórica, era um desenho que expressava o rigor do método da composição desenvolvido pela *Ecole de Beaux Arts*. No entanto, até meados do século XVIII, algumas outras atividades de projeto eram levadas a cabo através de desenhos que, para a arquitetura, eram quase 'inapresentáveis'. Esse outro tipo de desenho tinha uma natureza predominantemente utilitária sem nenhum rigor dimensional ou pictórico. Era a verdadeira natureza de um desenho 'quase' técnico desenvolvido fora das academias nos traçados 'anti-perspectivos' dos mapas dos agrimensores, engenheiros, e dos funcionários das magistraturas. Essa situação ficaria marcada com a separação formal entre engenheiros e arquitetos, consagrada em 1747 em Paris, com a fundação da *Ecole des Ponts-et-Chaussées*. E se ao longo do século XVIII os desenhos dos exercícios da *Ecole de Beaux Arts*, apesar de cuidadosamente elaborados, deixaram de revelar, enquanto projetos, qualquer tipo de preocupação quanto à sua exequibilidade, dada a ausência de detalhamento e preocupação construtiva; o desenho técnico, como instrumento de projeto para execução, adquirirá sua feição definitiva a partir dos desenhos, produzidos principalmente pelos engenheiros saídos da *Ecole des Ponts-et-Chaussées*, que inauguram o século XIX.

Em 1820 o engenheiro inglês William Farish sistematizou uma forma particular de perspectiva paralela denominada isométrica, cujas medidas são todas em 'verdadeira grandeza', com o objetivo de fazer os desenhos complexos de máquinas industriais mais legíveis. Em 1873 Auguste Choisy desenvolve amplamente outras formas perspectiva paralela denominadas axonométricas, cujas medidas são compensadas por fatores de redução, também com o objetivo de facilitar a compreensão tridimensional em desenhos complexos. No entanto, muito antes, em 1795, o engenheiro militar e professor Gaspard Monge publica o tratado *Geometrie Descriptive* e estabelece a disciplina que iria se constituir de fato como fundamento do saber gráfico da engenharia. Monge sistematiza e organiza processos empíricos usados desde muito tempo pelos arquitetos e construtores e demonstra que problemas complexos de relações de corpos no espaço poderiam ser solucionados, com elegância racional, graficamente através do emprego de planos de projeção. A disciplina, inicialmente apresentada na *Ecole Normale Supérieure*, foi, logo em seguida, adotada na *Ecole Polytechnique*.

Durand, também professor da *Ecole Polytechnique*

no período de 1795 a 1830, definirá no seu Précis des Leçons D'Architecture, dois volumes publicados em 1817/1819, a importância, a qualidade e o rigor necessários ao desenho de arquitetura, condenando com veemência qualquer forma de tratamento 'artístico' dos mesmos¹⁴. Durand acreditava que apresentando as questões da arquitetura articuladas como uma 'gramática'¹⁵ facilitaria o ensino da arquitetura. A aplicação exaustiva de malhas reticuladas e coordenadas cartesianas para simplificar o arranjo de formas simples primitivas, reforçava essa crença. De qualquer maneira, é esse desenho austero, 'purificado' e rigoroso que estabelecerá uma das bases para o desenvolvimento do desenho de arquitetura contemporâneo. Desenho que se pode dizer abstrato no sentido em que separa, destaca e reforça aspectos ditos essenciais e necessários, rejeitando o que poderia parecer acidental ou contingente.

O historiador Adrian Forty (2000), ao tratar com esta mesma passagem de Durand, argumentará que, no contexto da prática arquitetônica, até recentemente a crença mais comum é a de ver o desenho como um meio neutro "... através do qual as idéias passariam impassíveis como a luz pelo vidro". O autor contrapõe uma citação de Le Corbusier, de 1930, que, sob certos aspectos, guarda afinidade com a de Durand:

... eu gostaria de dar a vocês a aversão ao tratamento expressivo [...] Arquitetura está no espaço, na extensão, na profundidade, na altura: está nos volumes e na circulação. A arquitetura é feita na cabeça do arquiteto. O pedaço de papel é útil somente para fixar o plano e transmiti-lo ao cliente e ao empregado ...

A advertência que tanto Durand como Le Corbusier, mais de cem anos depois, fazem contra o tratamento 'artístico' ou 'expressivo' no desenho parecem refletir, mais do que uma opção pela **abstração** ou mesmo para com uma suposta neutralidade, uma posição contrária a qualquer tentativa de desviar-se do foco central do problema do projeto através do emprego de recursos gráficos desnecessários ou até mesmo 'ilusórios'. Na verdade, o que moveria essa admoestação era a

austeridade e uma profunda repulsa de ambos aos requintes do estilo de desenho 'aquarelado' da *Ecole de Beaux Arts*, que permaneceu inalterável ao longo desse período, que parecia simbolizar muito mais uma preocupação com a manutenção de tradições do que com a resolução lógica do projeto. No entanto, há um grande número de exemplos que demonstram que tanto o treino com este 'estilo' de desenho quanto a preocupação com a qualidade pictórica não foram impedimento para a capacidade criativa de muitos arquitetos notáveis saídos ou influenciados por essa escola. Na verdade, a opção pela austeridade, abstração geométrica, rigor na medida, codificação e neutralidade seriam fundamentais para o desenho das vanguardas arquitetônicas que abrem o século XX. A primeira metade desse século viu a evolução, no bojo da consolidação da sociedade industrial do ocidente, um movimento por uma arquitetura moderna que, de uma maneira ou outra, reivindicaria uma certa autonomia para o objeto arquitetônico, introduziria novos métodos e processos de produção da construção, e pretenderia validade universal, no seu propósito de prover soluções espaciais para as necessidades funcionais do homem. Esse novo modo pretendia substituir uma prática que havia se consolidado ao longo de muito tempo, Mahfuz (2002), em artigo recente, argumenta que:

A história da arquitetura dá evidências de que até hoje só houve dois sistemas formais completos: o classicismo e o modernismo. A diferença básica entre o classicismo e o modernismo é a substituição da imitação pela construção formal como critério de formação de objetos arquitetônicos. A adoção de modelos dá lugar à interpretação do programa como principal elemento estimulador da forma e âmbito de possibilidades na ordenação do espaço habitável.

Com efeito, a chamada "interpretação do programa" passa a predominar como motivo de invenção formal sobre quase três séculos de tradição clássica. No entanto, depois dos anos sessenta, partindo de uma posição crítica em relação às perspectivas históricas desse movimento, configura-se uma radicalização de certos aspectos fundadores e a '*abordagem universal*' é, então, substituída por uma multiplicidade de posições que cobrem as mais díspares questões: do funcionalismo inflexível a uma experimentação formal quase irresponsável, passando por questões sociais e ecológicas entre outras. Como fato cultural, a representação arquitetônica passou a ter tanto status e importância quanto a própria obra arquitetônica propriamente dita. Neste sentido, a expressão individual voltou a ser um

14 "O desenho é a linguagem natural da arquitetura; toda a linguagem, para cumprir seus objetivos, deve estar perfeitamente em harmonia com as idéias da qual é a expressão; ora, a arquitetura sendo essencialmente simples, inimiga de toda inutilidade, de toda afetação, fará uso de um gênero de desenho que deve ser livre de toda espécie de dificuldade, de pretensão, de luxo; assim contribuirá singularmente a rapidez e a facilidade de estudo e ao desenvolvimento das idéias; caso contrário, não fará mais do que tornar a mão inábil, a imaginação preguiçosa, e freqüentemente, o julgamento errado." [tradução livre do autor]

15 Ou seja, através de elementos fundamentais e uma sistemática de combinação, empregando de desenhos claros, precisos e com uma geometria rigorosa.

tema relevante do ponto de vista cultural. De uma maneira inédita na história, tanto a arquitetura como as suas representações gráficas passaram a ser usadas como veículo para as mais variadas formas de manifestação. Essa diversidade de enunciações veio, em geral, caracterizada por um forte componente individual, o que conduziu, por sua vez, a uma revalorização da questão do tratamento 'artístico' ou 'expressivo' no desenho de arquitetura.

No texto *Neovanguardias y Representacion Arquitectónica* (2002), J. P. Pons argumenta que na expressão variada do projeto contemporâneo tiveram papel fundamental as experiências formais que ocorreram nos anos sessenta e setenta nas escolas *Cooper Union* em Nova York e, principalmente, na *Architectural Association* em Londres, em cujo corpo docente participaram arquitetos que viriam a se tornar figuras importantes do cenário da arquitetura mundial. O trabalho de Pons procura apresentar a produção projetual e gráfica de quatro desses arquitetos — Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas e Zaha Hadid — e sua influência no panorama atual. Analogia, metáfora, morfogênese, fragmentação, abstração radical ou 'exacerbada', colagem, deformação, superposição, disjunção, transparência, diagrama narrativo etc., são alguns dos termos empregados para explicar algumas das estratégias gráficas adotadas para um tipo de desenho que também se pode classificar como técnico¹⁶. Essa variedade no desenho de arquitetura¹⁷ vem marcando as publicações de livros e revistas especializadas, as exposições de museus e centros de arte, as apresentações nas escolas e academias e, principalmente, os concursos de arquitetura e urbanismo. No entanto, aquele gênero de desenho técnico que se destina a informar tanto instruções reguladoras como a execução da obra permanece¹⁸ com o 'realismo' pictórico-ilustrativo e o rigor dimensional que o caracteriza desde sua consolidação no século XIX.

Os autores¹⁹ que vêm estudando a chamada 'linguagem' gráfica dos arquitetos não são unânimes quanto a um método de classificação do desenho de arquitetura. Curiosamente, no entanto, esses autores acabam por revelar, intencionalmente ou não, na organização das suas diferentes abordagens a maneira como entendem o desenvolvimento do processo

projetual. Além do mais, a grande maioria dos textos apresenta um forte componente didático de caráter introdutório; não que isso possa desqualificar esses trabalhos, contudo, deve-se reconhecer que essa natureza acaba por exigir algum sacrifício de simplificação teórica em nome da clareza. No excelente livro *Envisioning Architecture* (1994), I. Fraser & R. Henmi, por exemplo, propõem cinco tipos básicos de desenho: **Referencial**²⁰; **Diagramático**²¹; **De Concepção**²²; **De Apresentação**²³; **Visionário**²⁴. Em termos didáticos estas classificações são de fato muito úteis, porque auxiliam, de uma maneira simples e imediata, a iniciar um aprendiz num campo de conhecimento cuja curva de aprendizado é muito árdua. No entanto, esses autores, sejam por escolha metodológica, por clareza organizacional, ou até mesmo por conta da própria visão do problema, acabam tratando do processo projetual de uma maneira um tanto simplista. Ao tentar entender a evolução projetual como uma progressão linear, seqüencial, com fases bem demarcadas; por maior o número ou mais bem detalhadas que sejam, se tende a reduzir uma atividade que é muito complexa a esquemas limitados e empobrecidos, impedindo-se compreender a interconexão dos diversos tipos de registro gráfico nos diferentes momentos do processo projetual. Em geral, o projetista tende a alternar sua abordagem ao longo do desenvolvimento da concepção. Por vezes apreende o problema de maneira vaga ou 'nebulosa', porém em outras entende a questão por um ângulo específico ou 'bem-definido', alternando períodos de especulação livre com momentos onde fará uma abordagem mais restrita e conservadora. Haverá um constante movimento pendular oscilando entre especulação livre e avaliações de programas ou requisitos técnicos. A medida em que a imagem do projeto começa a ganhar corpo, essa alternância pode então ser eventualmente substituída por uma seqüência linear ordenada e analítica.

Na verdade as representações materializadas graficamente que os arquitetos fazem uso se relacionam àquelas duas maneiras reconhecidas como fundamentais para a operação projetual (Gregotti, 1975, 1996):

16 Faz uso das projeções ortogonais, perspectivas cônica e paralela, sistemas geométricos e convenções, mas é essencialmente de apresentação ou de demonstração.

17 Tratado muitas vezes como obra de arte, dado o requinte e sofisticação.

18 Talvez um tanto simplificado e até mesmo 'empobrecido' por conta do mau uso dos sistemas CAD.

19 Porter, 1979, 1997; Laseau, 1980, 1989; Fraser & Henmi, 1994; Sainz, 1994; Pons, 2002; entre outros.

20 Apesar da denominação similar àquela proposta por Graves (1977), tem uma definição mais restrita referindo-se à pequenas ilustrações que podem, ou não, ter vinculação direta com o projeto.

21 Desenho que se caracterizam pela abstração ou particularização de um determinado aspecto: fluxos, áreas, distribuição funcional / operacional, etc.

22 Desenhos de estudo, com um certo rigor geométrico e dimensional, em que se reconhece as demandas e as condicionantes do projeto e se especula possíveis soluções.

23 Desenho de comunicação que apresenta formalmente uma resolução de projeto nas suas diferentes etapas de evolução.

24 Desenho em que se aplica todos os recursos da técnica e da imaginação para obter uma visão não convencional do espaço construído.

1) a formação, conceituação e resolução e da imagem da edificação; 2) sua comunicação formal representada por um conjunto de símbolos e códigos predeterminados e aceitos pelo sistema de produção²⁵ visando uma compreensão completa do edifício ou plano urbano. Essas duas maneiras não são necessariamente seqüenciais nem logicamente causais; são fases com uma certa independência funcional que se influenciam mutuamente ao longo do desenrolar de um projeto. Nesse âmbito, as notações gráficas de estudo e de concepção²⁶ podem ser definidas como uma maneira de registro gráfico que, nascendo de um processo que tanto pode ser rápido e espontâneo como lento e elaborado, mesmo quando executados com o auxílio de instrumentos, acham-se, num sentido mais geral, pouco ligadas a técnicas rígidas ou convenções. O arquiteto Michael Graves (1977), no artigo The Necessity of Drawing: Tangible Especulation denominaria esse tipo de registro como '*desenho referencial*' e o caracteriza como uma espécie de '*taquigrafia*' ou '*pictografia*'. Uma forma de registro abreviada, simplificada e de natureza fragmentada com a qual é possível notar e anotar com a mesma rapidez com que se pensa. Graves compara, de forma até enfática, esta maneira de representar com a estruturação de um 'diário' ou com uma espécie de registro de descoberta. Por sua vez, Lúcio Costa (1995) define este tipo de registro de um modo talvez mais simples — e quiçá, por isso mesmo, até mais '*preciso*' — dando um sentido mais amplo a esse tipo de registro, definindo-o como o '*risco*' do projeto e propõe que "...o risco – o traço – é tudo..." e que "...[o]...risco é desenho não só quando quer *compreender* ou *significar*, mas '*fazer*', construir..." Esses registros variam desde esquemas simples, as vezes até ilegíveis, ilustrações requintadas, e até diagramas abstratos mais elaborados, feitos com auxílio de instrumentos, que podem servir inclusive para apresentação. Propor uma classificação, ordenada e formal, para os registros gráficos empregados para esta primeira modalidade, pode-se tornar num exercício ingênuo ou até enganoso quando se reconhece que na sua resolução e produção recorrem-se a fontes de conhecimento e formas de pensamento que por muitas vezes são paradoxais e conflitantes.

O desenho na sua segunda maneira de expressão pode ser definido como um registro gráfico da imagem de um objeto tridimensional sobre uma superfície plana bidimensional executado, em geral, com o auxílio

mecânico de instrumentos ou mesmo com o uso de recursos digitais, com um certo compromisso de fidelidade pictórica ou ilustrativa e com rigor geométrico e dimensional. Para a resolução desses desenhos, os principais sistemas de representação bidimensional rigorosa de objetos tridimensionais que continuam prevalecendo são: perspectiva com fuga (monocular cônica), perspectivas paralelas (cavaleira, militar e axonométrica: isométrica, dimétrica, trimétrica), e projeções ortogonais (planta, corte ou seção, fachada ou elevação). É um tipo de registro que faz uso intenso dos recursos de sistemas da geometria descritiva e projetiva, de códigos e convenções, para conseguir não só uma transposição exata de três para duas dimensões, como também para possibilitar uma correta compreensão das implicações do projeto, além de estabelecer indicações precisas para sua documentação. Em geral, esses desenhos de fato atendem uma seqüência lógica de desenvolvimento linear de projeto, conforme prescrita pela maioria das disposições legais e normas da profissão.

De todo modo, há aqueles que acreditam poder haver uma relação entre o modo de expressão de arquitetura e o desenho que a representa, para outros, como Sainz (1994), por exemplo, a única relação certa que pode ser estabelecida entre um '*estilo*' gráfico e uma '*expressão*' arquitetônica é a sua contemporaneidade. Entretanto, a comprovação taxativa destas e outras hipóteses ainda estão por ser feitas. Além disso, embora o projeto, sua representação gráfica e o objeto arquitetônico propriamente dito tenham estado sempre ligados ao longo da história, se houvesse uma história do projeto e da representação em arquitetura sua estrutura seria, muito provavelmente, distinta da estrutura da história da arquitetura. Talvez se pudesse considerar que a história do projeto e de sua representação e a história da arquitetura sigam caminhos distintos, talvez paralelos, como dois fatos culturais diferenciados, e que tiveram várias e múltiplas influências mútuas.

O fato inegável é que pelo desenho o arquiteto poderá elaborar e testar suas idéias; poderá comunicar essas idéias para os clientes e para os outros participantes do projeto; poderá se apropriar, traduzir e incorporar o trabalho de outros no seu próprio; poderá persuadir ou obter consenso entre os diversos atores envolvidos no projeto; poderá mensurar materiais, custos e tempo; poderá administrar e negociar as relações de produção em todos os níveis do processo de desenvolvimento de projeto e, enfim, poderá garantir que o edifício será uma tradução da evolução da sua concepção. Ainda assim o desenho de arquitetura seja ele livre, esquemático ou de precisão é, na maioria das

25 Desenhos técnicos de precisão, desenhos técnicos de apresentação, desenhos de execução, etc.

26 Entendidas aqui como: desenho de estudo, desenho de concepção, esquema, esboço, delimitação, demarcação, marcação, bosquejo, rascunho, croqui, diagrama, gráfico, etc.

vezes, tratado como um *'jargão'* restrito àqueles que fazem parte do seu sistema de produção. Ora, qualquer que seja a forma de comunicação define e limita uma determinada fluência e as opções de escolha acerca do que é importante comunicar. A descrição de alguma coisa e a representação sintética, legível e precisa em termos de sua constituição, organização e funcionamento são o maior dos objetivos da atividade de concepção de projetos (Simon, 1969/1996). Em arquitetura o desenho se tornou o principal veículo para atingir esse objetivo. Assim, o uso do desenho, como forma dominante de comunicação na arquitetura, acaba por definir aquilo que é importante no processo de concepção do projeto e aquilo que melhor descreve esse processo. Ou seja, como Robbins (1994) identifica com clareza, o desenho de arquitetura acabou por se transformar no elemento central de coesão entre concepção e produção. Há alguma discussão no campo da arquitetura quanto à sua prática em termos sociais, técnicos e institucionais; no entanto, não há debate quanto ao papel real que o desenho desempenharia nessa prática. O próprio Robbins (1994) argumenta que se o desenho arquitetônico é uma espécie de base de dados também é uma via que une concepção e materialização em duas direções: ao mesmo tempo produz conhecimento arquitetônico e é um produto desse conhecimento, ao mesmo tempo guia uma prática social e é guiado por esta prática. Não se questiona se o meio pelo qual a prática se dá, o desenho, aproximaria, de fato, o ato artístico e criativo da arquitetura com sua produção técnica e social. Até que se esclareçam as complexidades dos processos de concepção que são incorporados no uso habitual do desenho e se entendam seus efeitos na produção da arquitetura, não se pode avaliar o quanto o atual modo de uso pode limitar a prática ou se é possível introduzir novos modos que poderiam até potencializar a prática do projeto e a realização construtiva.

Concluindo, talvez se deva admitir que o desenvolvimento da técnica, da normatização e da prática do desenho de arquitetura foi condição fundamental para a *'re-fundação'* e persistência do ofício e do campo disciplinar, desde o século XIV. É bem provável que o desenho de arquitetura, nas suas diferentes modalidades, ainda deva ser considerado pelos arquitetos como o *'meio'* — ou, com um certo pragmatismo, como uma *'ferramenta'*, reconhecendo no desenho o *'instrumento útil'* que viabiliza o desenvolvimento da atividade — necessário para a *'ação projetual'*. Ou seja, Para os arquitetos, desenhar e projetar talvez continuem sendo práticas entrelaçadas e inseparáveis: o desenho será o recurso que auxiliará a reflexão e o desenvolvimento

da concepção e concretizará o ato da concepção como uma produção de representações materializadas.

José Barki

Rio de Janeiro, janeiro 2007.

Bibliografia Consultada:

- ACKERMANN, J. (1994), "Le Regione dell'Architettura Italiana Rinascimentale". In MILLON, H. e LAMPUGNANI, V. M. ed., Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: La Rappresentazione dell'Architettura. Milano: Bompiani.
- COSTA, L. (1995), Registro de uma Vivência. São Paulo: Empresa das Artes.
- DURAND, J. N. L. (1817), Précis des Leçons D'Architecture. Paris: Firmin Didot.
- EVANS, R. (1995/2000), The Projective Cast: Architecture and its Three Geometries. Cambridge: MIT Press.
- EVANS, R. (1997), Translations from Drawings to Buildings and Other Essays. Cambridge: MIT Press.
- ETTLINGER, L. D. (1977), "The Emergence of the Italian Architect During the Fifteenth Century". In KOSTOF, S. ed. (1977), The Architect. New York: Oxford University Press.
- FORTY, A. (2000), Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture. London: Thames e Hudson.
- FRASER, I. e HENMI, R. (1994), Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing. New York: Van Nostrand e Reinhold
- FROMMEL, C. L. (1994), "Sulla Nascita del Disegno Architettonico". In MILLON, H. e LAMPUGNANI, V. M. ed. (1994), Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: La Rappresentazione dell'Architettura, Milano: Bompiani.
- GLUSBERG, J. (1998), "Dibujo y Representacion: la invencion de un paisaje cultural". In Coleccion de Dibujos de Arquitectos en el Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- GRAVES, M. (1977), "The Necessity of Drawing: Tangible Especulation". In Architectural Design, Vol. 47, n.º 6. London: Academy Editions.
- GREGOTTI, V. (1972), El Territorio de la Arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili.
- GREGOTTI, V. (1996), Inside Architecture. Cambridge: MIT Press.
- HERBERT, D. M. (1993), Architectural Study Drawings. New York: Van Nostrand Reinhold.
- KAUFMANN, E. (1955), Architecture in the Age of Reason. Cambridge: Harvard University Press.
- KOSTOF, S. (1977), "The Practice of Architecture in the Ancient World". In KOSTOF, S. ed. (1977), The Architect. New York: Oxford University Press.
- LASEAU, P. (1989), Graphic Thinking for Architects and Designers. New York: John Wiley e Sons.
- MAHFUZ, E. C. (1995), Ensaio sobre a Razão Compositiva. Belo Horizonte: UFV / AP Cultural.
- PONS, P. J. (2002), Neovanguardias y Representacion Arquitectónica. Barcelona: Ediciones UPC.
- PORTER, T. (1979), How Architects Visualize. London: Studio Vista.
- PORTER, T. (1997), The Architects Eye: Visualization and Depiction of Space in Architecture. London: Chapman e Hall.
- ROBBINS, E. (1994), Why Architects Draw. Cambridge: MIT Press.
- ROWE, C. (1982), The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays. Cambridge: MIT Press.
- ROWE, P. G. (1987), Design Thinking. Cambridge: MIT Press.
- SAINZ, J. (1990), El Dibujo de Arquitectura: Teoria y Historia de un Lenguaje Gráfico. Madrid: Editorial Nerea.
- SEGRE, R. (1964), Renacimiento. La Habana: Universidad de La Habana.
- SEGRE, R., ARUCA, L. y CARDENA, E. (1984), Arquitectura y Urbanismo: De los Origenes al Siculo XIX. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- SIMON, H. (1969/1996), The Sciences of the Artificial (Third edition). Cambridge: MIT Press.
- VILANOVA ARTIGAS, J. B. (1981/1999), "O Desenho", In VILANOVA ARTIGAS, J. B., Caminhos da Arquitetura. São Paulo: Cosac e Naify.
- ZEVI, B. (1966), Saber Ver A Arquitectura. Lisboa: Arcádia.
- ZEVI, B. (1979), Architetura in Nuce: Uma Definição de Arquitetura. Lisboa: Livraria Martins Fontes.

Memória e Método: A Pesquisa Casas Brasileiras Do Século Xx

Beatriz Oliveira

INTRODUÇÃO

Na história de nossa cultura as primeiras décadas do século XX foram marcadas, entre outros fatos, pelas ações de intelectuais brasileiros que se esforçaram por construir um país moderno a partir da compreensão da cultura nativa. Se a noção de moderno era então problemática e marcada por antagonismos, parecia haver um consenso em torno da idéia de que era preciso conhecer a produção cultural autóctone para que ela pudesse subsidiar as propostas de valorização identitária.

Os levantamentos do patrimônio arquitetônico colonial mineiro patrocinados por Ricardo Severo e José Mariano Filho¹, as viagens de pesquisa e documentação de Mario de Andrade², a criação, em 1933, da Inspetoria de Monumentos Nacionais (IPM) à que se seguiu a do SPHAN em 1937, dão conta dos primeiros passos no reconhecimento da importância dos bens culturais para a formação do país, e do papel fundamental dos trabalhos de prospecção e estudo do patrimônio para o desenvolvimento de um saber que pudesse apoiar a definição de critérios de preservação e conservação. Mas não apenas isto. No campo da arquitetura, o conhecimento dos modos de fazer históricos passaram a ser admitidos não mais como suporte para as práticas ecléticas ou copistas, mas sim como aprendizado necessário ao pensamento crítico da disciplina. Este foi o caminho apontado por Lucio Costa ao assumir a direção da Escola Nacional de Belas Artes em 1930, e orientador do caráter da modernidade arquitetônica que seria engendrada no Brasil.³

1 Lucio Costa (1902-1998) foi um dos profissionais comissionados por José Mariano Filho para os levantamentos pretendidos. Coube a ele, em 1924, o da arquitetura de Diamantina, MG.

2 A famosa "viagem da descoberta do Brasil", feita na companhia dos modernistas paulistas para Minas Gerais em 1924; e a viagem etnográfica em 1928-29 para o Nordeste.

3 "A reforma visará aparelhar a escola de um ensino técnico-científico tanto quanto possível perfeito, e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção. Os clássicos serão estudados como disciplina; os estilos históricos como orientação crítica e não para aplicação direta. Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a escola conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial – não com o intuito da transposição ridícula dos seus motivos, (...) mas de aprender as boas lições que ela nos dá de simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e conseqüente beleza" COSTA, Lúcio. ENBA 1930-31: Situação do ensino na Escola de Belas Artes. Entrevista

Concorde com esse espírito, o projeto Casas Brasileiras do Século XX, insere-se na tradição investigativa criteriosa de caráter documental e analítico de tantos de nossos pesquisadores. Almeja contribuir – por meio de novos dados levantados e do estudo pormenorizado deles decorrente –, com a historiografia e a crítica da arquitetura brasileira, no que diz respeito às habitações unifamiliares produzidas no país neste período. Em nosso recorte privilegiamos os exemplares de autoria de arquitetos e encomendados por sujeitos sociais que valorizam o trabalho especializado, conferindo ao profissional o poder do projeto. São nestas encomendas que o arquiteto encontra uma relativa largueza na definição do programa de necessidades e na escolha do sistema construtivo, resultando daí uma maior liberdade de invenção e expressão plástica.

Vale dizer que na seleção das obras adotamos como ponto de partida examinar primeiramente as casas de valor arquitetônico historicamente reconhecido, ou aquelas ainda inéditas, mas pertencentes à safra dos arquitetos publicados. Dois foram os motivos que nos levaram a essa decisão. O primeiro é que tais casas brasileiras tornaram-se conhecidas e adquiriram importância histórica dada a sua representatividade em face de um pensamento em arquitetura, de um modo de vida e de uma cultura determinada. Vieram a ser referências para outros projetos e objeto de interesse para muitos. Os estudos em que comparecem são recorrentes na história da arquitetura e possuem especial valor para o ensino da disciplina. Entretanto, como pesquisadores interessados no tema da habitação unifamiliar brasileira produzida por arquitetos, nos deparamos com um campo historiográfico que, embora esforçado e de qualidade – e já abundante no que diz respeito ao movimento moderno –, não trazia informações suficientes para nos ajudar a compreender, individualmente e sem grandes lacunas, as características das casas notáveis da nossa arquitetura, suas contingências e as modificações que sofreram

concedida ao jornal O Globo, Rio de Janeiro, 29 dez. 1930. IN: VIEIRA, Lucia Gouvêa. Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro : FUNARTE / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

ao longo de sua definição em obra. Indagávamo-nos sobre minúcias para as quais encontrávamos poucas respostas. De qualquer maneira, interessava-nos seguir a recomendação de Francis Ponge (1899-1988) e tomar o “*partido das coisas*”⁴, ou melhor, o partido das “casas”, e dar-lhes voz. Parafraseando C. Drummond, elas estavam mudas e era preciso retirá-las desta mudez dicionária.

O segundo motivo é que a pesquisa carrega em seus objetivos uma dimensão institucional de grande relevância, qual seja, o do levantamento e documentação da obra dos mestres da arquitetura brasileira e produção de modelos das obras estudadas para a montagem do Museu de Arquitetura Comparada FAU-UFRJ. Desejo dos professores da antiga Faculdade Nacional de Arquitetura, e parte integrante de um projeto didático ambicioso, o prédio para abrigar o Museu estava previsto no desenho original de Jorge Moreira para esta escola na Cidade Universitária, mas nunca foi construído. Se agora nos propusemos a tentar concretizá-lo, entendemos que as primeiras obras de seu acervo deveriam ser aquelas que obtiveram reconhecimento por parte da crítica especializada. O valor histórico e arquitetônico de que são portadoras, as tornam merecedoras de estudos detalhados, dossiês completos de sua fortuna crítica e documentação, além de exposição pública.

Nossa contribuição para a memória de casas notáveis da arquitetura brasileira inclui o estudo aprofundado dos exemplares, através de levantamento documental, bibliográfico, iconográfico, fotográfico e métrico, elaboração de desenhos técnicos digitalizados, maquetes eletrônicas, modelos reduzidos, análises gráfico-formais e produção de material áudio-visual. Com base na consulta aos diferentes atores envolvidos no projeto, construção e uso dos edifícios, examinamos as circunstâncias que cercaram a sua concepção, procedendo ao cruzamento das informações para obter uma base de dados rigorosa onde fundamentar os desdobramentos teóricos e críticos da pesquisa.

As análises conclusivas são construídas tendo como suporte não só a documentação adquirida e as análises gráficas produzidas, mas se vale, sobretudo, da investigação das obras por meio de sua reconstrução em modelos reduzidos. Após a primeira etapa de levantamento e cruzamento dos dados obtidos produzimos as primeiras peças gráficas e protótipo da obra, cuja montagem contribui como mais um instrumento de análise e dedução do projeto. Nesta, e nas etapas subseqüentes, os depoimentos de pessoas ligadas à



Fig. 1: Modelo reduzido da Casa Adolpho Bloch.
Autoria: Luana G. Costa, Gabriela Marendaz; Gabriela P. de Paula; Juliana G. Corsi.



Figura 2a: Modelo reduzido da Casa Antonio Ceppas.
Fig. 2b: Situação Casa Antonio Ceppas
Autoria: Camila P. Maia; Rômulo A. Pinto Guina

história do edifício auxiliam na correção e definição dos dados ainda obscuros. O processo não é linear e caracteriza-se por um movimento de trocas evolutivas entre a construção do modelo e a busca de informações mais consistentes para resolvê-lo.

Estabelecemos duas escalas diferentes de aproximação ao projeto de acordo com o enfoque representativo. A escala 1:750 traz o projeto em situação e destaca a obra do entorno diferenciando-a em volume e material de acabamento. A escala 1:50 foi escolhida por permitir maior detalhamento da edificação e por conduzir a um maior aprofundamento da pesquisa com relação ao projeto. Ao final, os procedimentos

4 PONGE, Francis. Métodos. Rio de Janeiro : Imago, 1997.

busca o projeto contato index de periódicos especializados

REVISTA (ACRÓPOLE)
 REVISTA
 DATA
 PÁGINA
 ANO - VOLUME - Nº
 TIPOLOGIA
 REVISTA ESPECIALIZADA
 ANO - VOLUME - Nº
 TIPOLOGIA
 REVISTA ESPECIALIZADA

busca o projeto contato index de periódicos especializados

casasbrasileirasdoséculoXX

busca o projeto contato index de periódicos especializados

palavra-chave
 concreto armado + tijolo

materia
 revista artigo entrevista

revistas

numero

ano de _____ até _____

local

buscar

casasbrasileirasdoséculoXX

busca o projeto contato index de periódicos especializados

resultados da busca "concreto armado + tijolo"

titulo	revista	numero	pagina	ano	tipologia
residência no jardim guedala	acrópole	260	abril	1969	<input type="checkbox"/>
casa para dois irmãos	acrópole	265	maio/junho	1968	<input type="checkbox"/>
casa plana	acrópole	281	maio/junho	1961	<input type="checkbox"/>
caso de fim-de-semana em guarujá	habitat	49	julho/agosto	1958	<input type="checkbox"/>
residência em são paulo	habitat	53	novembro/dezembro	1958	<input type="checkbox"/>
residência em itaquera, est. do rio de janeiro	habitat	53	março/abril	1959	<input type="checkbox"/>
residência em são paulo	habitat	54	maio/junho	1959	<input type="checkbox"/>
residência aberta para paisagem	habitat	56	janeiro/fevereiro	1960	<input type="checkbox"/>
residência na chácara flora, são paulo	habitat	62	setembro/outubro	1960	<input type="checkbox"/>
residência em kavantes	módulo	4	março	1956	<input type="checkbox"/>
residência particular no brasil	módulo	43	junho	1976	<input type="checkbox"/>
problemas da arquitetura	módulo	50	agosto/setembro	1978	<input type="checkbox"/>
condições sobre a arquitetura brasileira	módulo	44	dezembro/janeiro	1976/77	<input type="checkbox"/>
residência de campo em terrenos baldios	módulo	22	abril	1962	<input type="checkbox"/>
pedro filgueiras lima, arquiteto: pensamento e obra	módulo especial	57	fevereiro	1980	<input type="checkbox"/>

casasbrasileirasdoséculoXX

busca o projeto contato index de periódicos especializados

Residência no Jardim Guedala

revista Acrópole
 número 260
 data Abril - 1969
 página 18-23
 profissional Joaquim Guedes

visões | observação

[...] Neste projeto a experiência nova foi a maior liberdade no desenho das volumes, sem pensar em rigor lógico quanto à sua organização e construção. Dessejávamos estudar as relações entre o concreto, o vidro e o tijolo - este elemento material de vedação - e, também, entre os volumes de concreto - enquanto estrutura - e o vidro. O desenvolvimento principal (VO), é um diálogo entre o vidro e o concreto, entre o espaço interno e o espaço externo, do qual a forma triangular externa é o ponto final. Aqui, o vidro existe enquanto material; não é, portanto, transparente e, etc. constrói volumes arquitetônicos transparentemente refletindo; liga-se diretamente ao concreto, sem cavilhas, por meio de juntas retilíneas. (...) O terreno, muito em declive, tem fôrça para sua casa e é limitado numa lateral por um jardim público. A casa fica muito exposta, numa encosta voltada para o sul, e a "intervenção arquitetônica" sofreu um desmembramento mais rico dos volumes. [...]

votar [o projeto](#)

casasbrasileirasdoséculoXX

busca o projeto contato index de periódicos especializados

Residência no Jardim Guedala

revista Acrópole
 número 260
 data Abril - 1969
 página 18-23
 profissional Joaquim Guedes

visões | observação

[Prêmio "Mais Casa" na Premiação Anual IAB - S. P. 1968 - pela obra na qual o arquiteto havia pesquisado e levar a últimas consequências uma postura de espaço e soluções formais, obtendo excelentes resultados consistentes à solução de um programa e implantação complexa.]

votar [o projeto](#)

casasbrasileirasdoséculoXX

busca o projeto contato index de periódicos especializados

Residência no Jardim Guedala

arquiteto Joaquim Guedes
 proprietário Eng. Waldor Perseu Pereira
 endereço Rua Araxá - São Paulo - SP
 tipologia Casa Urbana

detalhes | programa | equipe | aspectos construtivos

área terreno 571,72 m²
 data do projeto não fornecida para revista
 data da construção não fornecida para revista
 data de referência 1969 - ano de publicação da revista

votar [sinopse](#)

casasbrasileirasdoséculoXX

busca o projeto contato index de periódicos especializados

Residência no Jardim Guedala

arquiteto Joaquim Guedes
 proprietário Eng. Waldor Perseu Pereira
 endereço Rua Araxá - São Paulo - SP
 tipologia Casa Urbana

detalhes | programa | equipe | aspectos construtivos

interior
 1º pavimento:
 3 salas de estar;
 sala de jantar;
 cozinha;
 quarto;
 2 depósitos;
 banheira;
 biblioteca;
 2º pavimento:
 master; 3 quartos;
 2 banheiros;
 2 quartos de empregada;
 varanda;
 sala de estudos.

votar [sinopse](#)

casasbrasileirasdoséculoXX

busca o projeto contato index de periódicos especializados

Residência no Jardim Guedala

arquiteto Joaquim Guedes
 proprietário Eng. Waldor Perseu Pereira
 endereço Rua Araxá - São Paulo - SP
 tipologia Casa Urbana

detalhes | programa | equipe | aspectos construtivos

profissionais: Joaquim Guedes, arquiteto construtor - Sotero Lida.

votar [sinopse](#)

casasbrasileirasdoséculoXX

busca o projeto contato index de periódicos especializados

Residência no Jardim Guedala

arquiteto Joaquim Guedes
 proprietário Eng. Waldor Perseu Pereira
 endereço Rua Araxá - São Paulo - SP
 tipologia Casa Urbana

detalhes | programa | equipe | aspectos construtivos

estrutura concreto armado
 cobertura
 em tijolo maciço
 vedação alvenaria de tijolo e grade de vidro
 outros elementos de arquitetura circulação escada linear com balanço retilíngular esquadrias quadras-tes vertical

votar [sinopse](#)

Figuras 3 a 12: Páginas do Site Casas Brasileiras do Século XX - Banco de Dados de Publicações. Programação: EJC; Programação Visual: César Jordão e equipe da pesquisa; Equipe: Alice Pina, Adiliane Lonato, Ana Teresa F. B.Guimarães, Bruno Lima, Lia S. Guerra, Luisa Bogossian, Marta F.B. Guimarães, Patrícia M. Arruda.

investigativos necessários à construção dos modelos nos levam a alcançar o entendimento do processo projetual que engendrou a obra e a lógica construtiva e compositiva presente em cada projeto.

O recorte temporal definido para a primeira etapa da pesquisa foi o do período compreendido entre 1930-1960, justamente o da implantação e disseminação do Movimento Moderno em arquitetura no Brasil. Contemplamos projetos de cada uma das décadas justamente para nos permitir detectar as singularidades, recorrências e avanços no que diz respeito aos princípios projetuais e soluções construtivas adotados. O recorte geográfico atendeu primeiramente a questões eminentemente práticas dado a falta de recursos para vôos mais distantes. Rio de Janeiro e São Paulo foram os Estados escolhidos não só por sua proximidade ao nosso local de trabalho, mas, também, pela concentração de arquitetos e habitações unifamiliares de projeção no quadro da arquitetura brasileira.

Por força do próprio método de pesquisa que empregamos, estabelecemos três módulos de investigação que se complementam: Banco de Dados de Publicações; Documentos da Memória da Arquitetura através de Modelos Reduzidos e Banco de Dados Audiovisual.

1. BANCO DE DADOS DE PUBLICAÇÕES

Iniciou-se em meados de 2002 por um extenso trabalho de coleta, organização e indexação de resenhas sobre casas brasileiras publicadas em revistas especializadas, bem como do conjunto de escritos teóricos e críticos produzidos sobre os arquitetos brasileiros e suas obras ao longo do século XX. O objetivo era o de construir um banco de dados de publicações, cujas informações auxiliassem na compreensão do pensamento brasileiro voltado para a arquitetura e, mais especificamente, para o projeto e construção da habitação unifamiliar e sua evolução ao longo do século. Ele seria instrumento igualmente útil para guiar um primeiro processo de aproximação ao nosso objeto de estudo e de seleção das residências que estariam sob o foco de nosso interesse.

As revistas especializadas foram priorizadas em detrimento de outros tipos de publicação como livros ou trabalhos acadêmicos, dado o retorno que dariam à pesquisa em termos de pluralidade e volume de informações. A seleção dos títulos obedeceu a três critérios. Seriam selecionados aqueles que fossem respeitados no meio profissional e acadêmico, seja por sua importância histórica ou pelo reconhecimento de seu papel

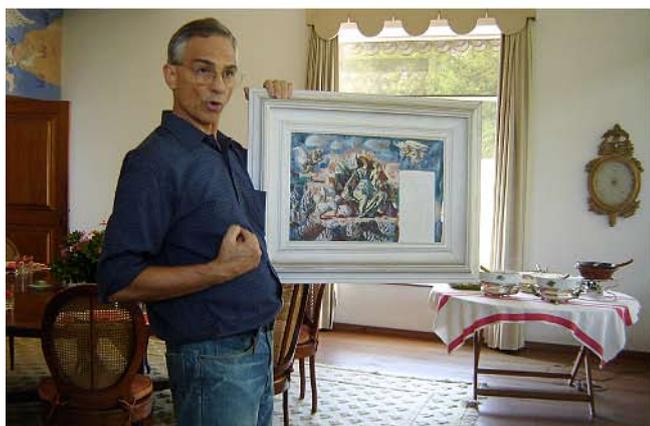


Fig. 13: Julio Artigas . Fig 14: Rosa Artigas. Fig. 15: Thomaz Saavedra. Fig. 16: Renate Nordschild
Figuras 13 a 16: Cenas de algumas das entrevistas realizadas pela pesquisa

como formadores de opinião para arquitetos e estudantes. Entrariam também as revistas representativas de entidades de classe e/ou de grupos profissionais de projeção no quadro da arquitetura brasileira. Daríamos preferência aos títulos históricos, ou seja, àqueles que saíram de publicação e que por este motivo são de difícil acesso e conhecimento pelo público. O estado precário de conservação em que se encontram nas poucas bibliotecas cariocas onde podemos consultá-los torna essa medida tão útil quanto urgente.

Foram já levantadas as revistas Acrópole (1938-71), Habitat (1950-65), BAC-Brasil Arquitetura Contemporânea (1953-58), Módulo, Arquitetura - IAB-RJ (1936-1942 e 1961-1969), Aba-Cab-AB (irregular), CJ-Arquitetura (1973-78), AU Arquitetura e Urbanismo (1985-), Projeto (1977-), cujas matérias estão atualmente sendo inseridas no banco de dados www.casasbrasileiras.fau.ufrj.br (em construção). Nele, além do fac símile dos documentos, fornecemos também a sinopse e descrição analítica das obras, o que permite a obtenção de dados estatísticos sobre temas da arquitetura brasileira. Nossa pretensão é ampliá-lo com a introdução das revistas estrangeiras e complementar a seção de revistas nacionais com mais outros títulos nacionais raros.

2. BANCO DE DADOS AUDIOVISUAL

É nele que são tratadas, editadas e arquivadas as fotografias e gravações de áudio e vídeo que são realizadas durante as diversas etapas da pesquisa como, por exemplo, registro das visitas às casas e entrevistas com arquitetos e pessoas ligadas à história do projeto e obra. Além do seu caráter histórico, os documentos produzidos têm se revelado fundamentais para apoiar a construção dos modelos reduzidos. É para eles que



Fig. 17: Modelo da Casa Aristides Saldanha e Regina Wernek. Equipe: Fernando Cunha e Luana G. Costa.

nos voltamos a cada dúvida que surge sobre aspectos do projeto quando estamos no ambiente da oficina, ou mesmo durante o desenvolvimento das fichas e artigos sobre as residências.

A própria pesquisa tem se tornado objeto desta documentação. Com o objetivo de democratizar o conhecimento adquirido por nós na investigação e elaboração dos modelos, estamos preparando um documento didático audiovisual em mídia interativa, onde resultados complexos são detalhados em suas várias etapas. Acompanham-se nele os critérios adotados, os métodos e as técnicas para a produção dos modelos. Acreditamos que este DVD atenderá à demanda de docentes e discentes das faculdades de arquitetura, prestando um serviço à causa da educação do arquiteto.

3. DOCUMENTOS DA MEMÓRIA DA ARQUITETURA ATRAVÉS DE MODELOS REDUZIDOS

Este é o módulo responsável pela produção das peças gráficas e volumétricas do Museu de Arquitetura Comparada da FAU-UFRJ e pelos textos científicos resultantes das investigações. Levando em consideração os trabalhos já realizados sobre as obras selecionadas, visamos aprofundá-los dando ênfase à pesquisa de campo, ou seja, à vivência mesma do edifício e busca das fontes primárias. Adotamos um método de pesquisa que embora se apóie em uma gama de procedimentos investigativos comuns a muitas pesquisas, tem como traço distintivo de sua abordagem justamente a inclusão do uso de maquetes como instrumento de análise e dedução dos projetos. Serviu-nos de referência a experiência do Taller de Estudios Del Espacio Moderno dirigida por Jaime Grinberg e equipe



Fig. 18: Modelo da Casa Vital Brasil. Equipe: Carina Pires Batista e Marcela Busmayer.

na Faculdade de Arquitetura, Desenho e Urbanismo da Universidade de Buenos Aires (FADU). Ali, segundo o professor, “os grandes mestres se transformaram em objetos de reflexão e compreensão, mediante maquetes de diferentes escalas” (GRINBERG, 2001: 7) que contribuem para a apreensão de suas obras.

A bem sucedida experiência foi incorporada por nós e a construção do modelo físico tornou-se um meio rigoroso de investigação destes projetos referenciais da arquitetura residencial brasileira do período moderno, revelando-se um método extremamente eficaz para os objetivos da pesquisa. À força de refazer o edifício tal como foi originalmente concebido e realizado, somos levados a desvendar uma história do projeto, no mais das vezes desconhecida da crítica especializada, uma vez que ele se revela apenas nas entranhas de sua reconstrução em desenho e maquete. Isto porque, das exigências construtivas para a confecção dos modelos, surgem questões que não são respondidas pelas fontes historiográficas disponíveis, até porque os procedimentos de pesquisa habituais não estimulam seu aparecimento.

É justamente da indagação minuciosa sobre a obra construída – que a elaboração da maquete estimula – que surgem as novas descobertas capazes de avançar o campo teórico, tanto específico daquele exemplar quanto geral da arquitetura. De maneira que, ao mesmo tempo em que produz conhecimento, o método de pesquisa oportuniza, pela produção das peças, a formação do acervo do Museu de Arquitetura Comparada da FAU-UFRJ.

Do início deste módulo, em 2004, até o momento conseguimos concluir o modelo de nove casas. Apenas uma delas – a Casa Shuster em Manaus, projeto de Severiano Porto – encontra-se fora do nosso recorte temporal e geográfico dessa primeira fase da investigação, mas que se tornou necessária para atender a pesquisa que desenvolvemos sobre este arquiteto:

- Casa William Nordschild (Copacabana, Rio de Janeiro, RJ, 1930-1931, Arq. Gregori Warchavchik); Casa Vital Brazil (Santa Teresa, Rio de Janeiro, RJ, 1940, Arq. Álvaro Vital Brazil);
- Casa Carmen Portinho (Jacarepaguá, Rio de Janeiro-RJ, 1950-1952, Arq. Affonso Eduardo Reidy);
- Casa Antonio Ceppas (Leblon, Rio de Janeiro, RJ, 1951-1957, Arq. Jorge Machado Moreira);
- Casa Lota Macedo Soares (Petrópolis, RJ, 1951-1960, Arq. Sergio Wladimir Bernardes;)
- Casa Oscar Niemeyer (São Conrado, Rio de Janeiro, RJ, 1952-1954, Arq. Oscar Niemeyer);
- Casa Adolpho Bloch (Teresópolis, RJ, 1956-1965, Arq. Francisco Bolonha);

- Casa Aristides Saldanha e Regina Werneck (Ilha de Paquetá, Rio de Janeiro, RJ, 1959-1953, Arq. Marcelo Roberto);
- Casa Robert Schuster (Manaus, AM, 1977-1981, Arq. Severiano Mário de Magalhães Porto)
Outros exemplares estão em andamento:
- Casa Barão de Saavedra (Correias, RJ, 1942, Arq. Lúcio Costa)
- Casa Affonso Eduardo Reidy (, Itaipava, RJ, 1959-1960, Arq. Affonso.E. Reidy)
- Casa Valeria Cirell (Morumbi, São Paulo, SP, 1958, Lina Bo Bardi)
- Casa Vilanova Artigas – 1ª casa (Campo Belo, São Paulo, SP, 1942, João Vilanova Artigas)
- Casa Vilanova Artigas – 2ª casa (Campo Belo, São Paulo, SP, 1949-1950, João Vilanova Artigas)
- Casa Severiano Porto (Manaus, AM, 1972, Severiano Mário de Magalhães Porto).

Na tentativa de ilustrar parte do processo de trabalho e o resultado a que nos levou apresentaremos um pequeno recorte do trabalho elaborado para duas residências, a Casa Oscar Niemeyer (Casa das Canoas) e a Casa Nordschild que exemplificam os distintos procedimentos de pesquisa aplicados às duas situações limite encontradas. Na primeira delas a casa está preservada e o levantamento in lócus foi possível, na segunda, a casa já não mais existia, pois foi demolida em 1954. Em ambas os desenhos encontrados não correspondiam à realidade da obra que foi efetivamente construída e nos arquivos públicos não existiam registros sobre elas.

Dado o limite de tamanho exigido para o artigo, nos alongaremos na análise de somente uma delas, a Casa Nordschild, pois a intenção aqui é apenas apresentar parte da condução destes temas pela pesquisa Casas Brasileiras do Século XX.

CASA OSCAR NIEMEYER (CASA DAS CANOAS)

Proprietário original: Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares e Annita Baldo.

Arquiteto: Oscar Niemeyer (n. 1907)

Data de início/conclusão do projeto: 1952

Data de início/conclusão da obra: 1953/1954

Projetada por Oscar Niemeyer para sua moradia, esta casa é considerada uma das mais importantes do Século XX. Ao longo dos anos sofreu pequenas reformas que não alteraram sua arquitetura, mas incorporaram, na mudança de revestimento e cores, retirada ou acréscimo de alguns elementos arquitetônicos, o desejo natural do arquiteto de renovação do espaço doméstico e a necessidade de sua manutenção. Estas modificações nunca foram documentadas bem como

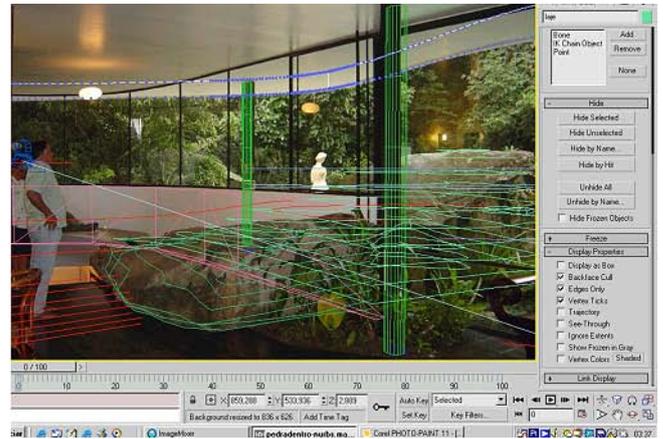


Figura 19 e 20: Superposição do levantamento fotográfico e métrico.
Equipe: Felipe Naltchadjian, Henrique S. Alves e Olívia Marra

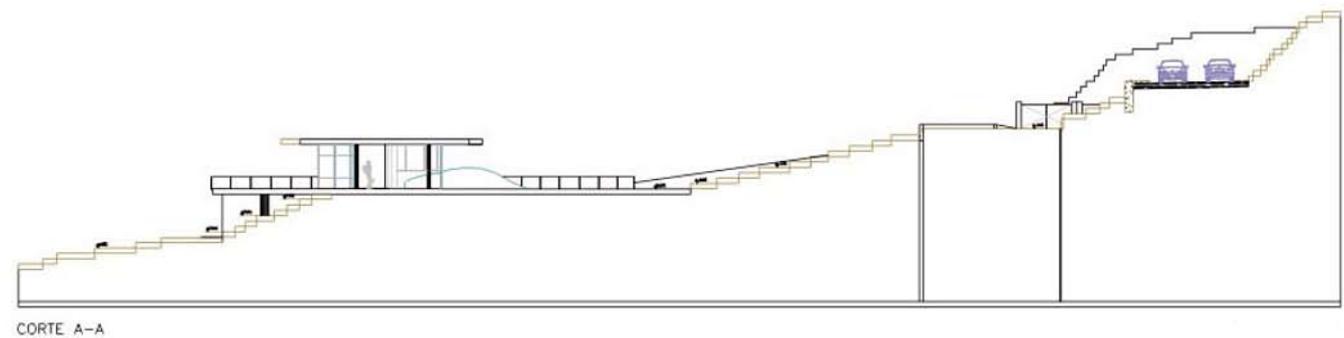
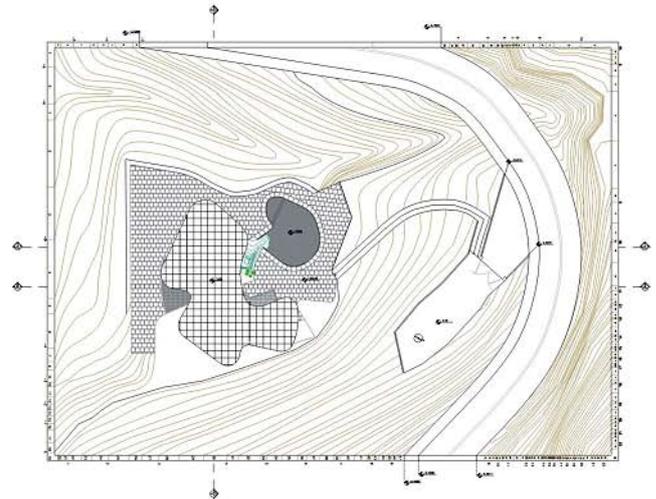
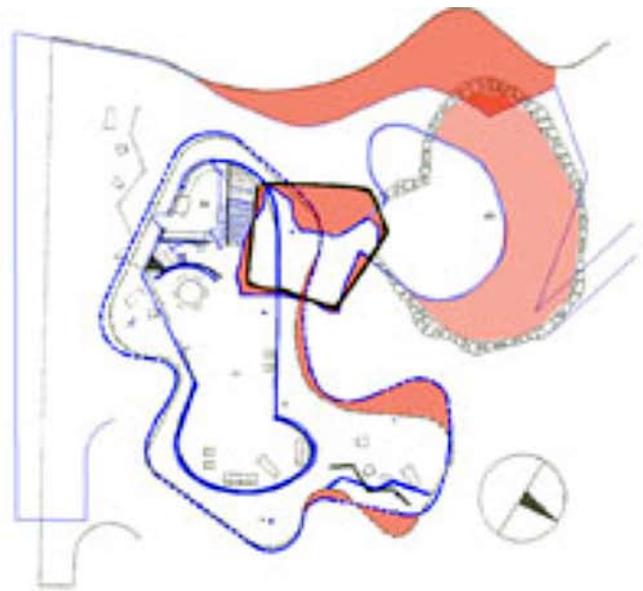


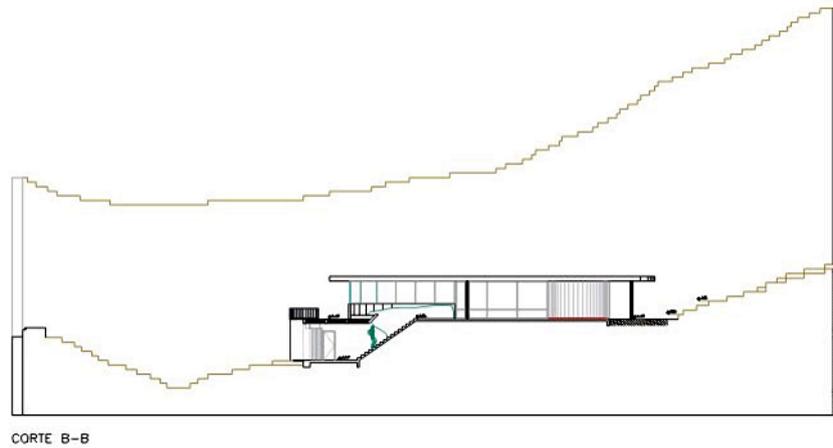
Figura 21: Planta de implantação da Casa das Canoas.
Figuras 22: Cortes longitudinal (A-A) e transversal (B-B).
Equipe: Felipe Naltchadjian, Henrique S. Alves e Olívia Marra

não foram encontrados desenhos técnicos do projeto construído nos arquivos consultados⁵. Segundo a própria Fundação Oscar Niemeyer, os únicos desenhos

do projeto eram aqueles exaustivamente publicados e rigorosamente iguais, já conhecidos por nossa coleta bibliográfica. Embora tão célebre pelo número de publicações a ela dedicadas, permanecia inexplorada.

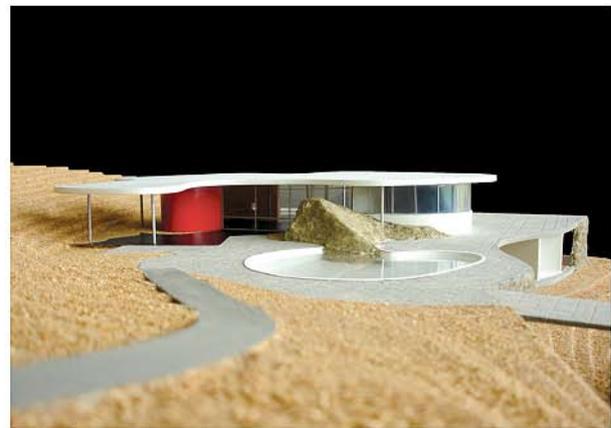
A investigação foi então realizada a partir de um minucioso levantamento métrico e fotográfico in lócus. Ali mesmo, o desenho foi construído digitalmente em

⁵ No arquivo da Fundação Niemeyer tivemos acesso a fotografias da obra e ao anteprojeto da residência. Entretanto, como o arquivo se encontra em fase de reestruturação e fechado para pesquisas, não nos foi permitido aprofundar nossa investigação como gostaríamos.



CORTE B-B

Figura 23: Cortes longitudinal (A-A) e transversal (B-B).
Equipe: Felipe Naltchadjian, Henrique S. Alves e Olivia Marra



Figuras 24 e 25: Execução da maquete em oficina e modelo concluído na esc. 1/50
Equipe: Henrique S. Alves e Olivia Marra, colaboração de Felipe Naltchadjian

Autocad com a transferência e verificação das medidas e posteriormente tridimensionalizado em 3D Studio para que pudesse ser associado às fotos obtidas. Isto proporcionou alto grau de precisão, suficiente, por exemplo, para que os modelos de desenvolvimento das paredes e pisos curvos e da pedra de granito da fachada principal pudessem ser elaborados. O uso do aparelho topográfico digital tornou possível a medição das curvas de nível do terreno e permitiu o levantamento exato da rampa de acesso. O trabalho acabou por revelar uma casa cujas dimensões e contornos diferem dos desenhos até então publicados.

Finalmente, o cruzamento das informações das entrevistas, documentos, bibliografia e levantamento físico possibilitou a execução do modelo reduzido da residência em representação similar à sua construção original, em muitos aspectos desconhecida. A série de indagações levantadas pela necessidade de construí-lo permitiu encontrar dados importantes sobre o projeto, aclarando escolhas afetivas, plásticas, técnicas e construtivas e trazendo à luz suas transformações no

tempo. Embora saibamos que o trabalho não se esgotou e que muitas perguntas ficarão sem resposta, esperamos ter contribuído com as pesquisas que ainda se farão sobre esta casa.

CASA W. NORDSCHILD⁶

Proprietários Originais: William Nordschild (Metz, Alsácia, 1893-1969) e Elfriede Ebert Nordschild (Arnstadt, Alemanha, 1895 - Rio de Janeiro, RJ, 1987).
Arquiteto: Gregory Warchavchik (Odessa, URSS, 1896 - São Paulo, SP, 1972)
Ano do projeto: 1930
Início da obra: novembro de 1930
Inauguração: 22 de outubro de 1931
Ano de demolição: 1954

O estado da investigação

⁶ Este trecho sobre a Casa Nordschild é parte do artigo apresentado no 7º Docomomo Brasil em Porto Alegre e foi publicado na íntegra nos Anais do Seminário. Teve a contribuição de Mauricio Lima Conde, Kelin Kobayashi e Lilian Freitas Vieira.



Figura 26: Casa Nordschild vista à distância (Foto de Elfriede Ebert, Acervo Sylvia R. Coutinho).

Figura.27: Casa Nordschild (Acervo Biblioteca FAU-USP).

Muito embora a casa Nordschild compareça na maioria das narrativas historiográficas do movimento moderno em arquitetura no Brasil, bem como seu autor, ainda não havia sido feito um estudo mais acurado desta obra. A primeira iniciativa neste sentido coube ao trabalho monográfico (1998) seguido de dissertação (2003), ambos de Sylvia Ribeiro Coutinho⁷ que mostrou o papel desempenhado pela obra no “processo de formação da nova arquitetura no país”, tanto por ter oportunizado a interação e troca entre diferentes sujeitos culturais quanto por ter materializado, no meio em que se implantou, “uma das visões mais estruturadas do moderno” à sua época. As duas pesquisas corrigem algumas informações equivocadas existentes na bibliografia disponível, esclarecem sobre o destino social da residência e contribuem significativamente para a compreensão da família e modo de vida que nela se instalou.

Especificamente quanto ao projeto de arquitetura, seu processo de realização e características, este não tendo sido objeto precípuo de investigação de Coutinho e uma vez que os desenhos não foram encontrados em arquivos públicos ou pessoais, restou-nos o já clássico livro de Geraldo Ferraz sobre Warchavchik⁸. A publicação foi, desde 1965 e durante muito tempo, a única fonte de consulta mais ampla sobre a obra do arquiteto e traz “a casa modernista do Rio” em uma série de fotos externas e internas além das plantas da garagem, andar térreo, primeiro e segundo pavimentos, e os desenhos de um corte lateral, uma perspectiva isométrica do volume no terreno e outra da armação-toldo sobre a cobertura. Estes desenhos, certamente fornecidos ao jornalista pelo próprio arquiteto, são os

únicos deste projeto de que se tem notícia e tem sido reproduzidos a cada publicação que faz menção à residência da Rua Tonelero.

Sobre a memória do projeto, o contrato de construção da residência assinado entre Warchavchik e Nordschild⁹, ainda que incompleto, foi extremamente útil. Este documento, na verdade apenas duas folhas que esboçam um plano de encargos rudimentar, ofereceu-nos uma descrição de algumas técnicas, componentes, materiais e condutas que seriam empregados na execução do projeto e contribuíram para as decisões tomadas por nós com relação a questões dimensionais e de acabamento da edificação.

As matérias sobre ela publicadas em periódicos da época descrevem um pouco de sua ambientação, mobiliário e acabamentos e complementam a importante iconografia existente no acervo da FAUUSP e no acervo pessoal da família do arquiteto¹⁰, auxiliando no conhecimento das características do edifício. Além disso, os textos e entrevistas de Warchavchik, distribuídos em jornais e revistas, e a publicação de alguns deles organizada por Martins¹¹ tem subsidiado a averiguação dos fundamentos teóricos que dirigem o projeto em questão.

Entretanto, embora seja verdade que o trabalho científico e historiográfico sobre o arquiteto e sua obra tenha avançado nos últimos anos, se almejamos um conhecimento mais preciso do que foi originalmente este edifício na sua inteireza arquitetônica e as transformações sofridas pelo projeto, nada encontramos senão incertezas. Foi preciso, portanto, cruzar esta série de informações já publicadas e buscar por outras fontes e métodos de investigação para obter os materiais

7 COUTINHO, Sylvia Ribeiro. Residência Nordschild - Contribuição de Gregori Warchavchick para Arquitetura Moderna no Brasil. Monografia de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. PUC/RJ, 1998 e Memória e Esquecimento: Casa Nordschild e a Formação da Arquitetura Moderna no Brasil. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura. PUC / RJ, 2003.

8 FERRAZ, Geraldo. Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.

9 O contrato de obra faz parte do acervo particular da família Warchavchik e encontra-se também anexo à dissertação de COUTINHO, 2003, op.cit.

10 O acervo fotográfico está sendo organizado por Paulo Mauro Mayer de Aquino.

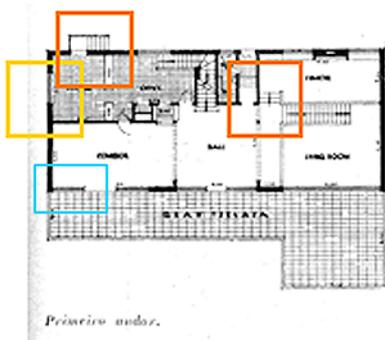
11 WARCHAVCHIK, Gregori. Arquitetura do século XX e outros escritos. Carlos A.F. Martins (Org.). São Paulo : Cosac&Naify, 2006.



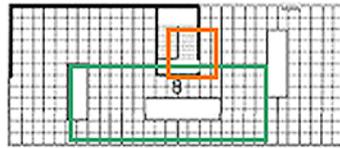
Figuras 27a (1965) e 27b (2001): Planta do terraço-jardim.



Figuras 28a (1965) e 28b (2001): Planta do 3º pavimento.



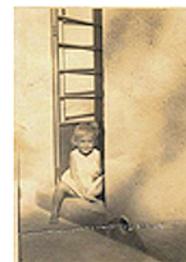
Figuras 29a (1965) e 29b (2001): Planta do 2º pavimento.



Figuras 30a (1965):
vista do balcão em balanço
fachada sudoeste.



Figuras 30b:
(vista da caixa de escada e
fumoir).
(Acervo Bib. FAU-USP)



Figuras 30c:
Vista da porta dos fundos
do primeiro pavimento.
(Acervo Sylvia R. Coutinho)

Comparação entre os desenhos publicados em FERRAZ (1965) à esquerda e em CAVALCANTI (2001), à direita. Em ambas as publicações os desenhos não correspondem ao que foi construído.

gráficos e modelo reduzido a que chegamos. A guisa de demonstração do que já havíamos afirmado sobre o desconhecimento em relação ao projeto definitivo e sobre a indiferença de nossa historiografia quanto a isso, mostramos abaixo dois exemplos de literatura de épocas distintas, 1965 e 2001¹² respectivamente, onde encontramos o projeto publicado.

Comparação entre os desenhos publicados em FERRAZ (1965) à esquerda e em CAVALCANTI (2001), à direita. Em ambas as publicações os desenhos não correspondem ao que foi construído.

Em verde, nas figuras 27a e 27b foram representadas jardineiras que não foram construídas. Em laranja, mostramos a incorreção da localização da porta da caixa de escada que dava acesso ao terraço que, na verdade, abria-se na parede oposta à que está indicada no desenho.

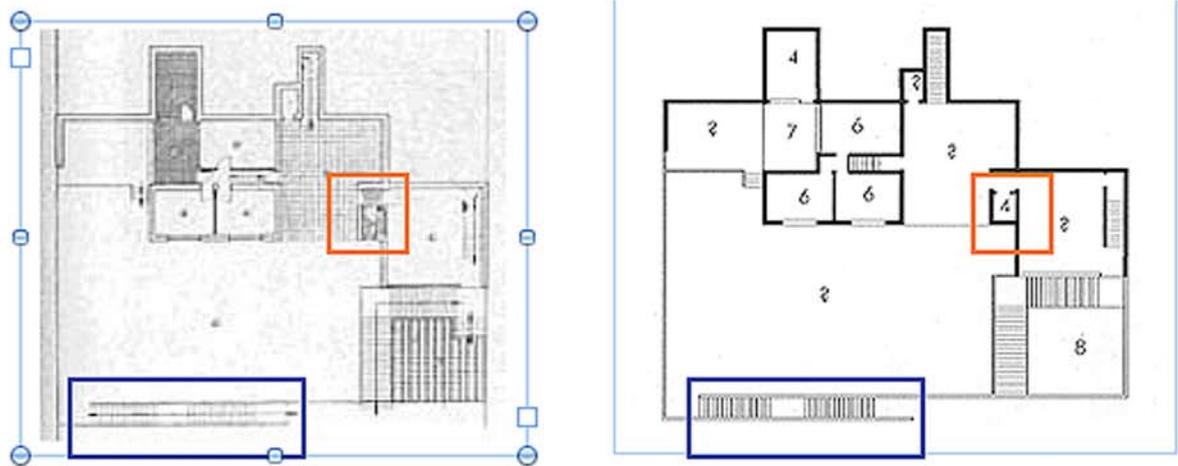
Em amarelo, relacionando as figuras 28a e 29a (1965) do segundo e terceiro pavimentos, respectivamente, notamos que as janelas da fachada sudoeste não estão alinhadas tal como foram construídas, como podemos verificar na figura 30a. Nas figuras 28b e 29b (2001) relativas aos mesmos pavimentos, a imprecisão foi corrigida.

Em azul, nas figuras 28a e 28b (1965) e 29a e 29b (2001) do segundo e terceiro pavimentos, respectivamente, nota-se que as esquadrias de canto foram ignoradas (ver figura 30a).

Em laranja, nas figuras 29a e 29b apontamos a representação de escadas inexistentes no projeto construído. A figura 30b mostra o piso contínuo, sem desnível, entre a sala e o fumoir e a figura 30c mostra que o desnível existente entre o piso interno do 2º pavimento e o piso da circulação externa de fundos (fachada noroeste), é de apenas um degrau. As duas fotos de época provam a incorreção dos projetos apresentados.

No caso das figuras 31a e 31b, as indicações em

12 São elas: FERRAZ, Geraldo, 1965, Op.cit., e CAVALCANTI, Lauro. Quando o Brasil era Moderno - Guia de Arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2001.



Figuras 31a (1965) e 27b (2001) Planta do primeiro pavimento.



Figuras 32a, 32b e 32c. Garagem e escada: perspectiva, plantas e corte.

laranja mostram que as plantas não acusaram a escada que liga os dois níveis distintos do vestíbulo e recreio. Já em azul, temos a indicação de uma escada que não foi construída, bem como não o foi o pavimento sobre a garagem, em vermelho nas figuras 32a, 32b e 32c cujas imagens comparecem, idênticas, nas publicações citadas.

As diferenças aqui apontadas são valiosas quando comparadas com o projeto efetivamente construído, pois esclarecem sobre as decisões projetuais ao longo da obra que mais adiante comentaremos.

O projeto construído

Como já dito anteriormente, a única fonte mais segura de levantamento e verificação dos desenhos do projeto a encontramos no livro de Geraldo Ferraz. Entretanto, a análise mais demorada desta iconografia revela que o que temos ali é de fato o anteprojeto da residência e não seu projeto definitivo. As diferenças existentes entre as fotos do edifício construído e os desenhos ali apresentados não deixam dúvida disso. Se for verdade que o material cedido ao jornalista para a elaboração do livro veio das mãos do próprio arquiteto,

é preciso admitir que não houvesse outro desenho que não este.

A resposta a como teria sido possível construí-la sem o apoio de um projeto executivo em prazo tão curto pode estar no entrelaçamento de circunstâncias que para isso colaboraram. Warchavchik foi o construtor da obra e vinha semanalmente ao Rio para este fim. Já havia adquirido, então, uma considerável experiência, decorrente de suas obras residenciais anteriores de mesmo partido arquitetônico, e desenvolvido soluções técnicas para os problemas construtivos relacionados ao emprego da linguagem moderna. Além disso, montou oficinas para a fabricação de componentes em série e mobiliário que supriam as necessidades do projeto. Exemplo disso está no contrato para a construção da casa da Rua Tonelero, no qual especifica que tanto as esquadrias de ferro quanto as maçanetas seriam as de patente G.W.

Tal contrato mostra que Warchavchik tinha uma idéia clara das partes da obra e dos equipamentos, acabamentos e sistema construtivo que iria adotar. Toda a estrutura foi idealizada em concreto armado e o revestimento em duas camadas de massa rústica de



Figuras 33a, 33b e 33c: Imagens que mostram os ambientes no percurso da entrada até o pavimento social. Em seqüência temos o vestíbulo, a sala de música e a sala de jantar. (Acervo Biblioteca FAU-USP)

cal e areia, sendo que nas paredes externas se acrescentaria a mica. Tal revestimento aliado à coloração da argamassa pela técnica “ao fresco”, característica da arquitetura tradicional italiana, evitava o uso de tinta na parede. A técnica, utilizada pelos construtores da época, enfrentava com grande senso prático o problema da fabricação da tinta no país, praticamente artesanal e de paleta limitada. Assim, o arquiteto empregava acabamento de grande eficiência ao mesmo tempo em que optava pela essencialidade da forma em branco, em atitude afinada com as correntes mais ortodoxas do racionalismo europeu.

Na cozinha, copa e banheiros, azulejo até a altura das portas. Na pavimentação das áreas social e íntima, soalhos em tábuas de peroba de nove centímetros de largura, “sem emenda no comprimento”, indo até os extremos das paredes laterais de distância menor. Na copa, cozinha e banheiros “granito artificial”. O recreio, vestíbulo e banheiros do andar térreo, bem como as varandas e terraço teriam piso em cerâmica São Caetano (40x25cm); pátios, passeios e caminhos de comunicação seriam cimentados. Escadas internas em peroba e externas em cimentado. Como podemos

verificar, as definições de acabamento privilegiaram materiais práticos, de fácil manutenção e limpeza, mas de grande durabilidade e qualidade.

O lugar: aspectos físicos e implantação

Nordschild e Elfriede Ebert (1885-1987) haviam chegado ao Brasil em 1920 e pouco tempo depois, em janeiro de 1925, adquiriram um comprido terreno à Rua Tonelero com duas casas geminadas, já construídas, próximas à rua. O lote tinha o formato de um longo trapézio, cuja frente para a rua media 27m e avançava cerca de 300m pela encosta íngreme até alcançar a vertente do morro. As casas ocupavam o lado esquerdo do lote e deixavam livre uma faixa de terra do lado direito que, embora suficiente para a construção de mais uma unidade de igual porte, não comportaria o programa e as qualidades espaciais pretendidos pelo casal para sua nova moradia.

A solução encontrada pelo arquiteto foi a de localizar a casa na parte de trás da propriedade, ao término do platô onde havia um campo improvisado para jogos de tênis e bocha que, por sua vez, situava-se mais acima e no fundo dos quintais e edículas das casas gemi-



Figura 34a: Vista externa das casas geminadas (R.Tonelero nº 146 e 142) ocupando a frente do lote. (Acervo Renate Nordschild)

Figura 34b: Casa Nordschild vista da Rua Tonelero. No canto direito da foto vemos a casa geminada nº 146. (Acervo Biblioteca FAU-USP)

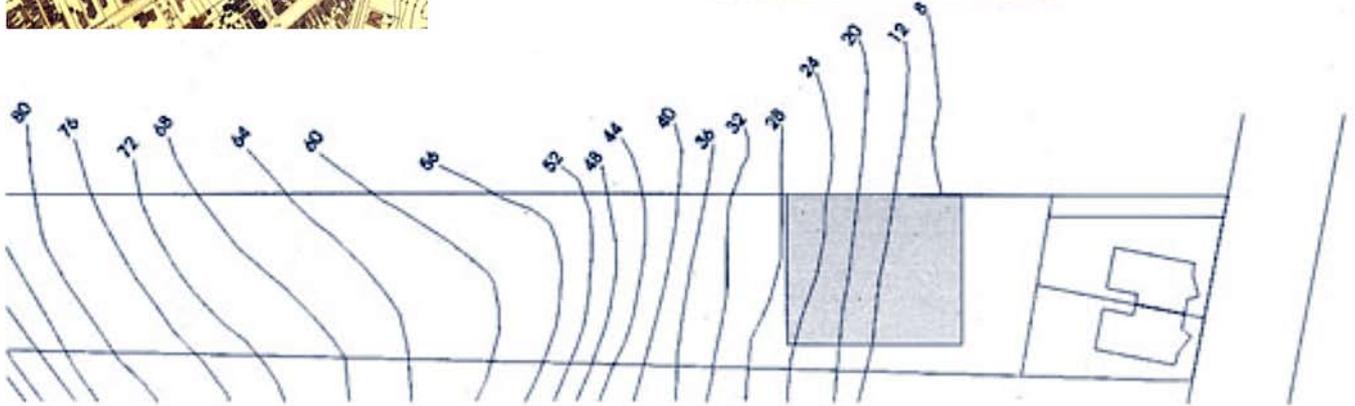
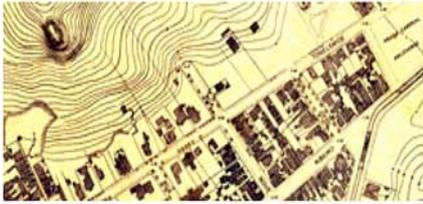


Figura 35a: Levantamento planialtimétrico de 1935.

Fig. 35b: Implantação no terreno. Planta e corte esquemáticos. Construções já existentes, ocupando um quadrilátero do lote, pelo seu lado direito. Projeção da casa Nordschild em cinza. (Desenho em Autocad por Kelin Cobayashi)

nadas. Colocada a pouco mais de 30m de distância da rua e em trecho onde a linha ascendente da topografia tomava impulso, o arquiteto optou por vencer a altura adotando um partido de volumes superpostos e escalonados. Pretendendo otimizar a área de corte do terreno, ocupou praticamente toda a sua largura, colando no limite esquerdo do lote a face lateral nordeste do volume. Do lado oposto, afastou a fachada sudoeste da divisa abrindo espaço para um amplo pátio de serviço e permitindo a abertura lateral dos cômodos.

Em virtude da sua implantação em cota elevada e da confortável orientação sudeste da fachada principal, o arquiteto pode economizar nela os vedos em alvenaria, rasgando horizontalmente os ambientes

nobres, localizados à frente, com janelas em fita, fazendo adentrar pela casa a belíssima vista do mar à distância e a bucólica paisagem do bairro. A fachada noroeste, de fundos, bem mais compacta abria-se com reservas para o morro. Certamente ali a necessidade maior deve ter sido a de proteger-se da exuberante mata tropical da encosta do que da incidência solar, pois que, com a inclinação das montanhas à volta e a alta vegetação, a casa já estaria abrigada da força do sol da tarde carioca.

Programa e organização:

O acesso à residência fazia-se por uma faixa de terreno remanescente das construções existentes no

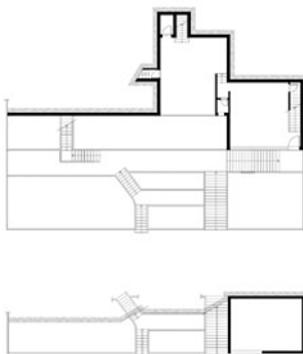


Figura 36a:
Abaixo, planta do nível Garagem e acima, planta do nível Vestíbulo e Recreio.



Figura 36b:
Abaixo, planta dos níveis Serviços e Sala de música. Acima, planta do nível Salas de estar, jantar e fumoir.

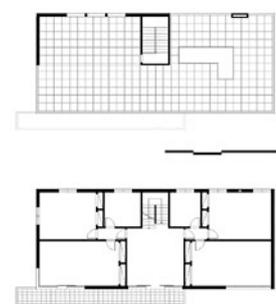


Figura 36c:
Abaixo, planta do nível Quartos. Acima planta do terraço-jardim.

(Desenhos em Autocad por Márcia Poppe)

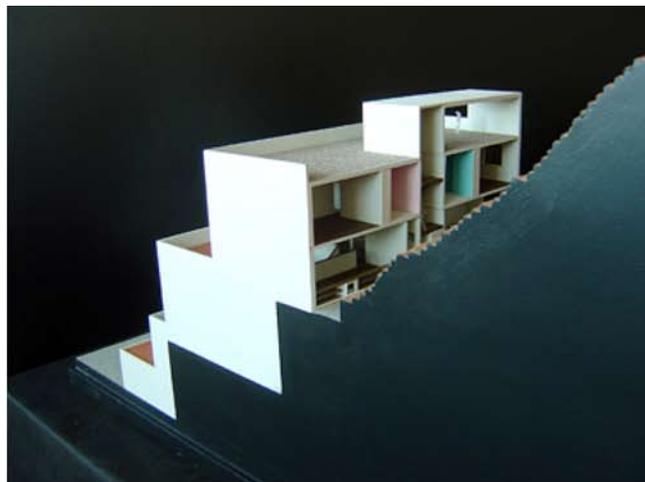


Fig. 37: Modelo reduzido da Casa Nordschild. Equipe: Kelin Cobayashi e Lilian Freitas Vieira

lote, em um caminho desenhado entre os muros limítrofes das casas e do lote vizinho, de largura suficiente o bastante para a passagem confortável de um carro. Ao final desta rua particular em ladeira, chegava-se ao campo de tênis e à garagem (fig.36a). A escada social justaposta ao volume da garagem levava ao segundo nível da habitação. Era nele que se encontrava o generoso hall de entrada, ligado ao recreio coberto das crianças (fig.36a acima). No terceiro nível a área de serviço e as dependências dos empregados com seus três quartos e banheiro (fig. 36b). No quarto nível a sala de música (fig. 36b), no quinto a zona social com as salas de estar, jantar, o fumoir e a cozinha (fig. 36b acima); no sexto ficava toda a área íntima de quartos e banheiros (fig. 36c) e, por fim, no sétimo nível, a cobertura em terraço-jardim (fig. 36c acima), conforme a cartilha corbusieriana.

A setorização por zonas de função dá-se por pavimentos articulados pela caixa de escada central que, por sua vez, situa-se no eixo da planta, formando um núcleo social presente em todos os andares. Esse núcleo congrega os ambientes de distribuição ligados a este elemento de circulação vertical e são, respectivamente, o recreio no térreo, a sala de estar no 1º pavimento e sala do café no 2º pavimento.

O importante na verificação das diferenças entre o anteprojeto apresentado na literatura disponível sobre a obra e o que foi de fato construído, é perceber como o arquiteto acaba por modificar sua concepção original para buscar uma solução mais adequada ao terreno. Nas plantas corrigidas após os procedimentos da pesquisa (ver a série de figuras de nº 36), podemos constatar que ele define o volume de embasamento (1º pav.) como lugar do diálogo com o terreno. Os outros pavimentos estão pousados sobre essa base. É ele, portanto, que vai acomodar os diferentes níveis da topografia do lote e absorver o ambiente de acesso e os

serviços. Seu piso recorta-se internamente em níveis por setores (vestíbulo, recreação, serviço), enquanto que o teto vai ser igualado pela linha contínua da laje de cobertura deste volume de embasamento que, por isso, ganha em altura para compensar as cotas mais elevadas do solo. Nesta operação ele consegue dotar o espaço interno do 2º pavimento de uso social, – agora sem as pequenas escadas que seccionavam visualmente e espacialmente os ambientes – da desejada continuidade e fluidez características do projeto moderno. O ajuste fino que depois fará com relação às esquadrias, alinhando-as, colocando-as no rumo certo, abrindo-as em canto, todos estes procedimentos vem de encontro ao mesmo compromisso com o vocabulário plástico das correntes progressistas da arquitetura à época.

Manipulações formais

A análise do projeto mostra a opção por um partido de composição tripartite com eixo de simetria bi-axial, na qual o arquiteto procede a uma única operação de escalonamento deslocando, em direção à montanha, o prisma retangular formado pelos pavimentos superiores. A decisão dá origem ao grande terraço na cobertura do volume de embasamento. Embora aconteça apenas uma vez, a percepção de que o arquiteto emprega deslocamentos sucessivos resulta de uma estratégia que lança mão de três operações formais: a de resolver a entrada com taludes de jardins em patamares, a de adicionar um balcão em fita no último pavimento e ainda a de recuar para a parte de trás do volume a laje plana que recobre parte do terraço-jardim.

O lado direito da composição tripartite apresenta um peso visual acentuado em consequência da adição do volume da garagem e do avanço do bloco do vestíbulo. O arquiteto desvia esse peso visual pela adição do balcão em fita no último pavimento e pela visão da

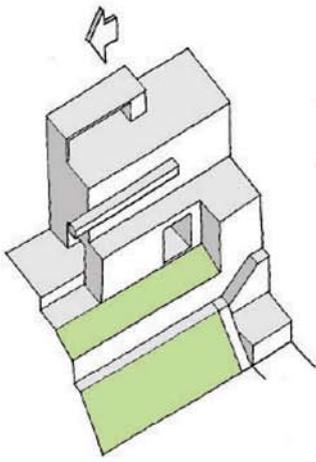


Figura 38a.
Justaposição de sólidos e
composição tripartite.

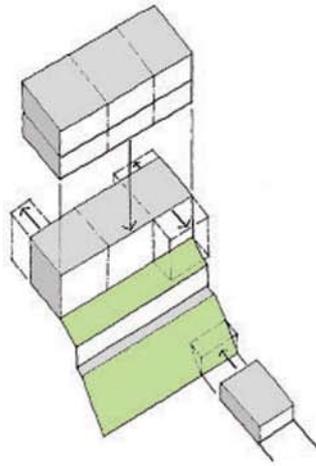


Figura 38b.
Escalonamento: deslocamento
para a criação do terraço.

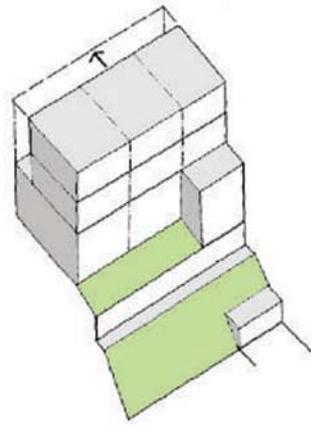


Figura 38c.
Acomodação dos volumes
de acesso

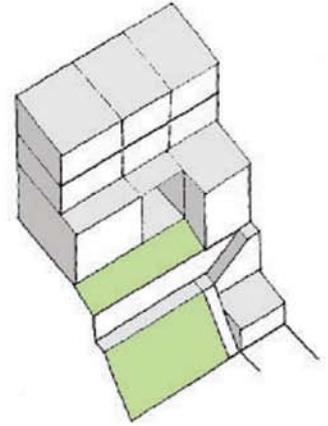


Figura 38d.
Adição de elementos:
equilíbrio e dinamismo,

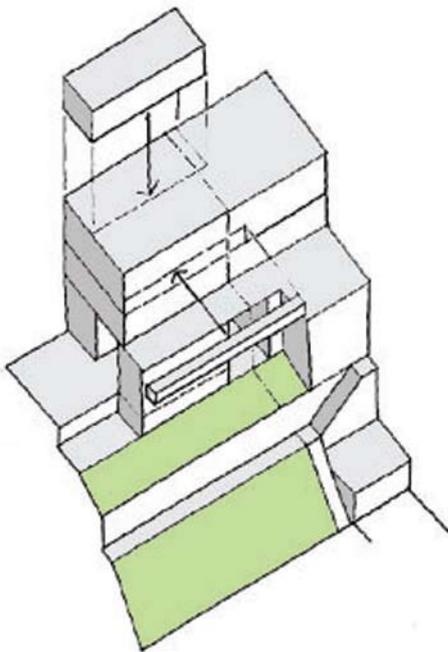


Figura 38e.
A direção visual criada pela composição e percursos.

recuada laje plana de cobertura do terraço-jardim. Assim, foge da simetria rígida e do aspecto monólitico da forma e dinamiza a composição. Tal manipulação de elementos cria uma direção visual compositiva que é acompanhada pela direção dos principais percursos.

Conclusão

Esta rápida análise do projeto revela a ambigüidade de um partido que, ao mesmo tempo em que adota uma estrutura compositiva característica do neoclássico (tripartição e eixo bi-axial), executa manobras espaciais destinadas justamente a subvertê-la. A grande abertura no volume de embasamento, por exemplo, está situada neste eixo e destaca-se na fachada fron-

tal tanto por suas dimensões quanto pelo contraste em sombra que provoca. Para o visitante desavisado, acostumado aos alpendres e átrios como lugares de entrada, ela sugere ser o acesso principal à casa. Entretanto, não é o que se passa. O visitante é deslocado para a direita, para uma entrada que não apresenta qualquer sinal identificador de seu status social e funcional. Mas ao adentrá-la, o átrio é recolocado pela descompartimentação vertical do espaço, que se desdobra em ambientes de funções distintas transformando o percurso em experiência sinestésica digna do verdadeiro passeio arquitetônico.

Na chegada ao segundo pavimento as aberturas e o terraço ampliam, em visão à distância, a surpreendente liberdade em altura e luz, em tudo contraposta ao recato das casas ecléticas de então. Os ambientes desenvolvem-se linearmente em sentido oposto ao dessa chegada e, nesta imposição de direção da primeira escada rumo ao vestíbulo, até a sala de jantar, o eixo organizador desaparece na percepção do usuário. Entretanto ele é retomado internamente no 3º pavimento na serena centralidade espacial do núcleo de distribuição da parte íntima.

Os embates são evidentes. Ao pesadume e estabilidade do monólito comodamente assentado no solo, revida com o deslocamento de dois volumes: a caixa do vestíbulo à direita e o ousado vôo do balcão à esquerda. Forja uma diagonal que imprime ao volume a tensão necessária para, novamente, contrapor-se ao partido organizador das massas compositivas. Se parece tomar de empréstimo o tema da caixa escavada e as fortes diagonais dos projetos de Gropius para as casas da Bauhaus (1925-26) e as casas-tipo (1921), é aos Planits suprematistas de Malieievich por um lado e à leveza e dinamismo das linhas construtivistas russas por outro, observadas também nos balcões do aloj-



Figura 39a. Vista da fachada sudeste do edifício da Bauhaus em Dessau, projeto de Walter Gropius (1925-26).

Figura 39b. Casa do diretor em Dessau, fachada sul, Walter Gropius, (1925-26).

Figura 39c. Casa do mestre em Dessau, fachada leste, Walter Gropius, (1925-26).

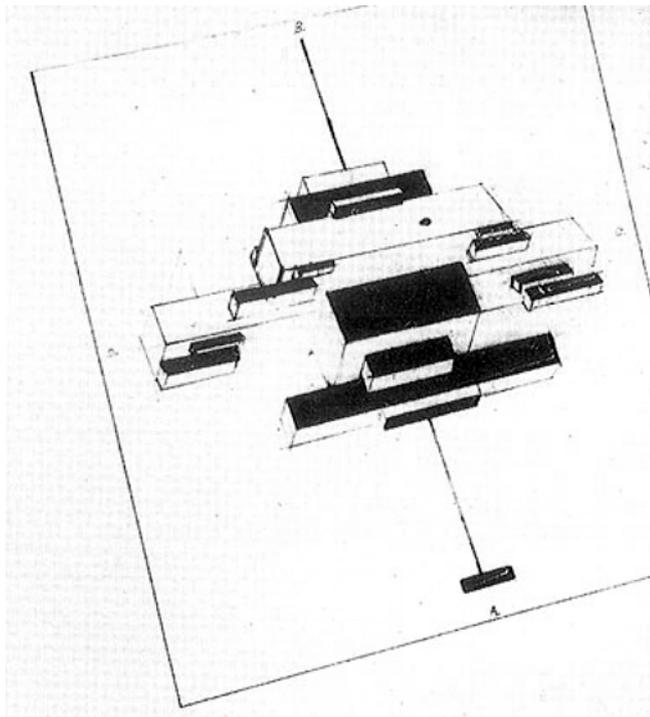


Figura 39d: Malievich. Planits do futuro da terra dos homens, 1924

mento de estudantes da Bauhaus, que devemos creditar essa tentativa mais radical de liberação plástica e ousadia estrutural que a sacada representa.

Vale lembrar as manobras empreendidas por ele para ocultar a armação estrutural da obra, principalmente no pavimento de uso social, lugar onde por fim deságua o fluido percurso vertical do visitante. As vigas que no anteprojeto aparecem em projeção fechando o sistema de apoio no encontro com as colunas, desaparecem no projeto construído. O que resta de visível da estrutura neste segundo pavimento é apenas uma coluna próxima à escada de acesso, associada a uma viga longitudinal que se dirige para a empena cega da fachada nordeste. Isso só acontece por força de absoluta necessidade construtiva, dado o amplo vão aberto do vestíbulo e sala de música. Impossibilitado de ser

absorvido pela alvenaria e necessário à sustentação deste ambiente livre de compartimentação, este conjunto é então apresentado como peça de importância plástica e valorizado como o elemento primário 'linha' de uma composição elementar, na esteira do léxico neoplástico. Para isso, viga e coluna são propositalmente realçadas por um revestimento de madeira que os destaca do fundo branco das paredes e teto.

O desejo de tal ocultamento estrutural vem de encontro, conforme lembra C.Rowe¹³, a um dos pressupostos do sistema espacial do Estilo Internacional que exigia que o teto e o piso fossem contínuos para a validade do conceito de planta livre. Portanto, como já vimos, a regularização dos níveis distintos do volume de embasamento pelo ganho em altura da sua laje de teto veio nivelar a laje de piso do 2º pavimento, eliminando as escadas visíveis no anteprojeto. Ao mesmo tempo, o esforço por compatibilizar a vontade da laje de teto contínua com as necessidades programáticas ensejou as decisões estruturais e de linguagem que acabamos de apontar. Assim, o que esta operação consegue como resultado é justamente este espaço de extensão horizontal que percebemos na área social da casa Nordschild, único lugar onde as características do uso permitiram a experimentação verdadeiramente canônica.

As vicissitudes deste momento da afirmação do moderno parecem estar todas colocadas no projeto de Warchavchik. Mas o que podemos afirmar é que as ambigüidades e descaminhos, bem como o esforço e as belas soluções que estão presentes na obra, só foram de fato percebidas e vivenciadas por nós na sua reconstrução em modelo reduzido. Foi como pudemos ouvi-la. Ela tem muito mais a dizer. O que trouxemos aqui é apenas uma pequena parte do nosso aprendizado sobre ela e com ela e serve a este primeiro mo-

13 ROWE, Colin. Neo-"clasicismo" y arquitectura moderna II. In: Manierismo y arquitectura moderna y otros ensaios. Barcelona : Gustavo Gili, 1999, p.140.



Figura 40a e 40b: 2º pavimento em duas vistas. Na primeira a visão da sala de estar e fumoir e do conjunto estrutural coluna-viga. Na segunda a sala de jantar. Nota-se o piso e teto contínuos e a definição do conjunto estrutural como elementos de um vocabulário plástico.

mento de apresentação de uma casa que, até então, era desconhecida de todos nós.

4. BALANÇO FINAL

Como vimos, a necessidade de recolher informações precisas sobre os vários aspectos do projeto acabou por revelar as inconsistências e os vazios que cercavam a história e a documentação disponível dessas obras. Evidentemente, a ausência de levantamentos acurados e de informações rigorosas sobre o processo de projeto e circunstâncias que os engendraram, enfraquecem o campo teórico da arquitetura, pois levam a conclusões que se assentam em bases frágeis.

Ao submeter ao escrutínio mútuo os dois processos de projeto envolvidos na operação investigativa – o do modelo e o do arquiteto – a pesquisa acaba por descobrir as obras em sua realidade fática e pode reapresentá-las dando-as a conhecer. Com esta garantia, os trabalhos teóricos e críticos sobre elas e seu autores poderão se desenvolver sobre bases mais consistentes, tendo a apoiar seus constructos não uma obra imaginada, mas uma que se aproxima mais fielmente das exigências e contingências do projeto, do arquiteto e de seu tempo.

Apesar da confiança no trabalho empreendido é preciso alertar que entendemos este processo de reconstrução – que engloba os três módulos da pesquisa – e seu resultado como o de uma tradução que, como todas, comporta interpretações que são ainda mais problemáticas no caso dos exemplares que não mais existem. Entretanto, e a seu favor, acreditamos que é preciso compreender que tal operação investigativa procede a uma rearquitetura no sentido que faz refulgir obras que escondiam-se em informações truncadas e mal estruturadas regenerando-as. Requalifica-as, portanto, esgrimindo contra a amnésia, trazendo de volta a qualidade que haviam perdido e permitindo um seu uso consistente e adequado nos variados lócus disciplinares.

Bibliografia

- CAVALCANTI, Lauro. Quando o Brasil era Moderno - Guia de Arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2001.
- COUTINHO, Sylvia Ribeiro. Residência Nordschild - Contribuição de Gregori Warchavchick para Arquitetura Moderna no Brasil. Monografia de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. PUC/RJ, 1998 e
-
- _____ Memória e Esquecimento: Casa Nordschild e a Formação da Arquitetura Moderna no Brasil. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura. PUC / RJ, 2003.
- COSTA, Lúcio. Registro de uma vivência. São Paulo : Empresa das Artes, 1995. de Rosa Artigas e Julio Artigas. Casa Vilanova Artigas. Curitiba : G Arquitetura, 2005.
- FERRAZ, Geraldo. Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.
- GRINBERG, Jaime. Estudios del Espacio. Buenos Aires : FADU-UBA, 2001.
- Internacional Union of Architects. Exposição Vilanova Artigas; Prêmio Jean Tschumi da União Internacional de Arquitetos. São Paulo : Instituto de Arquitetos do Brasil, 1972
- WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do Século XX e outros escritos: Gregori Warchavchik. MARTINS, Carlos A.F (Org.). São Paulo : Cosac Naify, 2006, p.172.
- PONGE, Francis. Métodos. Rio de Janeiro : Imago, 1997
- ROWE, Colin. Neo-“clasicismo” y arquitectura moderna II. In: Manierismo y arquitectura moderna y otros ensaios. Barcelona : Gustavo Gili, 1999.
- XAVIER, A. (Org.). Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração. São Paulo : Pini / ASBEA / Fundação Vilanova Artigas, 1987, p.23.
- O JORNAL, 23/10/1931

O Patrimônio Moderno da Saúde (1930 – 1960): Políticas de preservação

Renato da Gama-Rosa Costa

INTRODUÇÃO¹

As ações de preservação da arquitetura feita para a saúde vêm ganhando fôlego nas últimas décadas pelo mundo, através de entidades e instituições públicas preocupadas com a conservação e proteção a este tipo de programa arquitetônico. O Ministério da Saúde do Brasil, o Ministério da Saúde do Chile, o Centro Latino-americano de Informação em Ciências da Saúde e a Organização Pan-Americana de Saúde (OPAS) estão trabalhando no âmbito da organização da Rede Latino-americana de História e Patrimônio da Saúde. Esta rede tem o objetivo de implementar projetos de cooperação técnico-científica voltados para a identificação, preservação, valorização e divulgação do patrimônio cultural da saúde². Movimentos pelo mundo vêm mostrando a importância de ações de salvaguarda destes bens, sobre-tudo hospitais e sanatórios.

A França, por exemplo, que já conta com um grande inventário de seus espaços de cura, vem apontando a dificuldade de se agregar valor patrimonial aos sanatórios construídos no entre guerras. Entre diversos fatores, cita-se primeiro a sua localização afastada dos centros urbanos – o que era positivo, passou a ser um entrave na sua reconversão; depois, fala-se da peculiaridade de suas dimensões, que prejudicaria uma adaptação a outro uso; e por fim, associa-se estes sanatórios a um “fracasso” terapêutico, pela visão dos médicos. Uma das ações pontuais, desencadeada por arquitetos e historiadores da arte, seria reparar a ausência destes edifícios das listas de obras de arte do Movimento Moderno e, assim, iniciar um processo de recuperação e valorização deste acervo³.

No Chile, a partir da mobilização de parte da população de uma cidade face à destruição de um hospital, os temas do patrimônio cultural da saúde foram nos últimos anos reconhecidos como objetos de atenção pública no âmbito específico do Ministério da Saúde

– que criou a Unidade de Patrimônio Cultural e inspirou a constituição da rede latino-americana⁴. “Deste modo desenvolve-se hoje, neste país, com uma abordagem intersetorial, descentralizada e participativa, um conjunto de ações em áreas como documentação, patrimônio arquitetônico, pesquisa histórica e difusão cultural, que afirmam a história e o patrimônio cultural como dimensões relevantes das políticas de saúde em um contexto de reforma social”⁵.

Na Índia, também se luta para se preservar o último sanatório do tipo solário remanescente no mundo: “(...) a quintessência do funcionalismo. Um edifício marcante e uma expressiva herança do modernismo do século XX, que exige grandes esforços para a sua conservação”⁶, segundo palavras de seus defensores. Na Inglaterra, o sanatório para tuberculosos de Sully Glamorgan está sendo restaurado para o uso residencial, com vistas à sua recuperação⁷. Finalmente, vale recordar que na Holanda, a eminência da destruição do sanatório de Zonnestraal ensejou a criação do DOCOMOMO Internacional em 1988, e chamou a atenção mundial de quanto o movimento moderno em geral vem sofrendo com a desvalorização, com os efeitos da ação do tempo, da decadência e de usos impróprios⁸.

Patrimônio Cultural Da Saúde No Rio De Janeiro

Em certa medida, essa realidade se aplica ao Brasil, com agravo para os edifícios construídos para a saúde, que não vem sendo considerados passíveis de preservação. Poucos são os que vêm sendo preservados por seu valor histórico e/ou arquitetônico, como o caso das Santas Casas da Misericórdia e do Núcleo Histórico da Fiocruz. Por outro lado, não há nenhum instrumento que permita tanto ao estudioso quanto ao leigo recuperar a história da saúde no país através de

1 Parte deste texto foi encaminhada para publicação no Docomomo Journal sob o título de Modern architecture for health In Brazil (1930 – 1960): An effort for its preservation.

2 Rede Brasil. Inventário Nacional do Patrimônio Cultural da Saúde: bens edificadas e acervos. Casa de Os-waldo Cruz, FIOCRUZ. Rio de Janeiro, 2006.

3 Cremnitzer, Jean-Bernard. Architecture et Santé. Les temps du sanatorium en France et Europe. Éditions A. et J. Picard, 2005.

4 Rede Brasil. Inventário Nacional do Patrimônio Cultural da Saúde: bens edificadas e acervos. Casa de Os-waldo Cruz, FIOCRUZ. Rio de Janeiro, 2006.

5 História e patrimônio cultural da saúde. Termo de constituição da Rede Latino-americana de História e Patrimônio Cultural da Saúde. Casa de Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro, setembro de 2006. Mimeo.

6 Desai, Miki. DOCOMOMO Journal nº 35, setembro de 2006, p. 11.

7 Como reportado pelo Docomomo do Reino Unido em seu UK Newsletter, nº 14, do outono de 2006, às páginas 10 e 11.

8 Docomomo Journal n. 27. June, 2002. Em 2003, este sanatório foi recuperado através de projeto de reabilitação desenvolvido por Wessel de Jonge, fundador do Docomomo Internacional.

seus monumentos.

As décadas de 1930 a 1960 foram marcadas pela criação dos serviços federais, a partir de 1941, para o combate a doenças como a tuberculose, a lepra, doenças mentais, entre outras; e pela criação do Ministério da Saúde, em 1953, separado da Educação. Em termos arquitetônicos, esta luta se traduziu na construção de hospitais gerais, hospitais de isolamento, manicômios, sanatórios, dispensários, etc. A linguagem arquitetônica utilizada refletia, em sua maioria, uma produção contemporânea à sua época, contribuindo para a constituição de um rico repertório que merece ser mais bem identificado, analisado e finalmente reconhecido dentro da produção da moderna arquitetura brasileira. Sem dúvida, tal acervo merece ser preservado e recuperado o quanto antes.

No Rio de Janeiro, um primeiro passo está sendo dado neste sentido e se traduz em um inventário da produção arquitetônica para a saúde, desenvolvido no âmbito da Casa de Oswaldo Cruz, através de seu Departamento de Patrimônio Histórico, com articulação e apoio de diversas entidades no Brasil, entre elas o

tombados em 1998 pelo governo do Estado do Rio, e o Hospital da Lagoa (Foto 1), tombado em 1990, também pelo Estado, e pelo Município, em 1992.

O mesmo departamento vem pesquisando as equipes de arquitetos e engenheiros que atuaram em tais décadas na construção de espaços de saúde pública pelo Brasil. Um primeiro levantamento chegou-se às equipes da Divisão de Obras do Ministério da Educação e Saúde (D.O. do M.E.S.)⁹, da Campanha Nacional Contra a Tuberculose (CNCT) e do Serviço Especial de Saúde Pública (SESP).

A primeira atuou entre 1934 e 1977 na construção de edifícios para a saúde por todo o país (foto 2), sendo responsável por elaborar os programas arquitetônicos, os projetos, organizar as especificações e os orçamentos, executar e fiscalizar as obras¹⁰. A segunda equipe, formada a partir da criação da Campanha, em 1946, atuou com mais intensidade até as duas décadas seguintes, se responsabilizando pelo desenvolvimento dos projetos e pela construção e adaptação de espaços hospitalares e sanatórios para o tratamento



Hospital da Lagoa. Fonte: Guia de Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro.

DOCOMOMO. O Segundo passo será constituir programas que busquem recursos para a preservação e a recuperação das edificações identificadas e inventariadas.

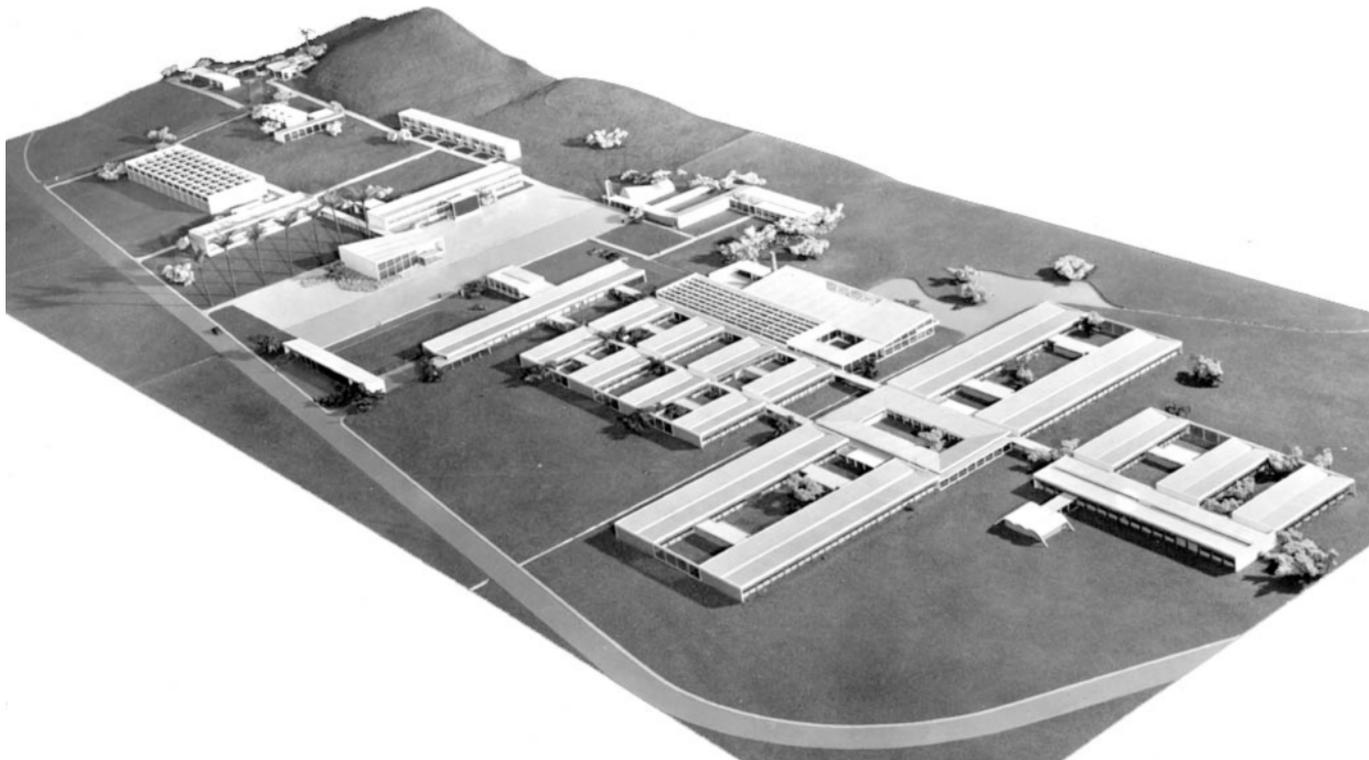
Uma investigação preliminar levantou que de cerca de 40 edifícios construídos para a saúde ou para instituições de saúde com sede no Rio de Janeiro, apenas a metade está sob tutela de proteção patrimonial e destes, apenas 3 pertencem ao período Moderno (1930-1960): o Pavilhão do Refeitório Central, o Pavilhão de Cursos do Instituto Oswaldo Cruz, ambos

da tuberculose em todo o Brasil. Finalmente, a terceira equipe atuou mais fortemente entre as décadas de 1940 e a de 1970, se concentrando na construção de laboratórios e espaços de pesquisa clínica em saúde¹¹.

9 Os ministérios foram separados em 1953, separando, em consequência, a equipe e os programas arquitetônicos. Mas ambas as equipes foram desfeitas com a extinção das divisões em 1977.

10 Para maiores informações ler Oliveira et al. Um Lugar para a Ciência. Editora Fiocruz. Rio de Janeiro, 2003.

11 Tanto a CNCT quanto o SESP foram extintos na reforma administrativa de 1990.



Sanatório de Curicica. Fonte: Fundo Raphael de Paula e Souza. DAD/FIOCRUZ.

Particularmente relevante, estas equipes possuíam em seus quadros profissionais que figuram em diversas relações dos principais expoentes da Arquitetura Moderna Brasileira. A D.O. do M.E.S. contava com Jorge Ferreira – recentemente homenageado pelo DOCOMOMO Rio -, Antonio Dias Carneiro e Carlos Frederico Ferreira, entre outros. Jorge Ferreira projetou, entre vários edifícios, os pavilhões modernistas para o então Instituto Oswaldo Cruz (atual FIOCRUZ) e que hoje estão tombados. Antonio Dias Carneiro trabalhou no projeto da Colônia Gustavo Reidel e Carlos Ferreira, no da Colônia Juliano Moreira.

A CNCT, por sua vez, contava com Sérgio Bernardes em seu quadro. O Conjunto Sanatorial de Curicica, em Jacarepaguá, foi um dos primeiros projetos de Sérgio Bernardes, feito durante sua chefia no Setor

de Arquitetura¹² da CNCT, cargo que exerceu nos dois anos que sucederam sua formatura, 1949-1950¹³. Esta experiência possibilitou ao arquiteto pôr em prática as idéias de um jovem modernista, uma vez que elas contemplavam as premissas de higiene, ausência de ornamentos, racionalidade e funcionalidade, inerentes às edificações sanatoriais (Fotos 2, 3 e 4).

Projetado para funcionar num período máximo de dez anos, tempo considerado a época suficiente para a erradicação da doença, o Conjunto Sanatorial de

12 As outras seções, criadas como órgãos especiais da Campanha incluíam, as de Ensino, Planejamento, Engenharia, Aquisição, Distribuição, Transporte e conferência de materiais e obras e equipamentos, Pagadoria e Contabilidade e Apropriação. In Ribeiro, Lourival. A luta contra a tuberculose no Brasil (apontamentos para a sua história). Rio de Janeiro, 1956. Editorial Sul-Americana. P. 188.

13 Bittencourt, Tânia Maria Mota. Peste Branca – arquitetura branca: os sanatórios de tuberculose no Brasil na primeira metade do século vinte. São Carlos, 2000. Dissertação (mestrado). Mimeo.

Curicica chega aos nos-sos dias não tão bem preservado como mereceria. Uma resolução administrativa dividiu o conjunto entre Prefeitura e Governo Federal, que pode permitir um lento processo de descaracterização da arquitetura pensada por Bernardes. Contribui para agravar este quadro, o fato de todo o conjunto estar sofrendo com a ação das chuvas e a falta de um projeto de drenagem. Os avanços do processo de favelização ao seu redor e ao longo dos rios que circundam o complexo contribuem para a preocupação quanto ao seu estado de conservação. E por fim, a Prefeitura do Rio, através da Secretaria Municipal de Saúde, possui um projeto de construir um novo hospital com instalações mais modernas e adequadas ao atual uso de hospital geral, que prevê a demolição total da igreja e de parte do restante do complexo¹⁴.



Laboratório de Febre Amarela. Fonte: DAD/FIOCRUZ.

A CNCT contou ainda com outros arquitetos que participaram da produção arquitetônica sanatorial do Serviço Nacional de Tuberculose, como Jorge Machado Moreira, que desenvolveu os projetos de sanatórios para o Instituto de Pensões e Aposentadoria de Estado de Sergipe e o Instituto de Aposentadoria e Pensões de Estado da Paraíba.

Finalmente, da equipe do Serviço Especial de Saúde Pública, destacamos o trabalho de Roberto Nader no projeto do Laboratório de Febre Amarela, cuja construção foi financiada dentro da política da “boa vizinhança” entre Estados Unidos e o Brasil, através do Instituto de Assuntos Interamericanos (IAIA), entre 1954 e 1960. O laboratório foi erguido em Manguinhos,

em terrenos do então Instituto Oswaldo Cruz (Foto 5).

A investigação destas equipes nos permite refletir sobre o papel delas na constituição do patrimônio moderno brasileiro, cujos estudos acadêmicos vêm privilegiando a atuação individual dos profissionais, negligenciando a estrutura administrativa que permitiu a construção em massa de edifícios públicos por todo o Brasil, sobretudo no período Vargas¹⁵. Segundo Segawa, outras equipes atuavam para os ministérios da Guerra; do Trabalho, Indústria e Comércio; da Fazenda; da Justiça; da Viação e Obras Públicas e da Agricultura¹⁶.

Fora destas equipes, podemos encontrar ainda profissionais atuando para entidades privadas, como Oscar Niemeyer (responsável pelo projeto do Hospital Sul América – atual Hospital da Lagoa, juntamente com Hélio Uchôa) e Rino Levi, responsável por diversos projetos hospitalares em São Paulo.

CONCLUSÃO

A saúde, como esfera de política pública, desempenhou papel crucial na construção e consolidação da nação, do Estado e das suas relações com a sociedade. No Brasil, por exemplo, as campanhas sanitárias do início do século XX; a constituição das agências estatais federais de saúde pública entre as décadas de 1930 e 1940; a criação do Ministério da Saúde na década de 1950; o movimento da Reforma Sanitária Brasileira; a criação do Sistema Único de Saúde – SUS, as Conferências Nacionais de Saúde são, entre outros, marcos de uma trajetória diretamente associada à formação de um valioso patrimônio, expresso nos mais diversos registros, bens, testemunhos e acervos de informações e conhecimento.

Neste sentido, este artigo pretendeu contribuir para a consolidação de um campo de investigação, concentrando suas reflexões sobre o período de 1930 a 1960. Tais décadas simbolizam a era de ouro da produção arquitetônica moderna brasileira, evidenciado em numerosos trabalhos já publicados sobre o tema. Entretanto, tais trabalhos não vêm se detendo especificamente sobre a produção de espaços para a saúde, cuja iniciativa é entendida como aspiração corrente

14 Nascimento, Dilene; Costa, Renato da Gama-Rosa; Pessoa, Alexandre; Mello, Estefânia Neiva de. Sanatório de Curicica: um Sérgio Bernardes pouco conhecido. In www.vitruvius.com.br, 2003.

15 Sobre a atuação de equipes de arquitetos na construção de edifícios públicos ler, Costa, Renato da Gama-Rosa; Pessoa, Alexandre e Ribeiro, Cristina. Restauração do Refeitório Central. In *Anais VI DOCOMOMO*. Niterói, 2005; Segawa, Hugo. “Arquitetura na Era Vargas: o avesso da unidade pretendida”. In Pessoa, José; Vasconcellos, Eduardo; Reis, Elisabete e Lobo, Maria (organizadores). *Moderno e Nacional*. Niterói: EDUFF, 2006; além das pesquisas de Flávia Brito sobre a obra de Afonso Eduardo Reidy e a equipe do Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal.

16 Segawa, Hugo. “Arquitetura na Era Vargas: o avesso da unidade pretendida”. In Pessoa, José; Vasconcellos, Eduardo; Reis, Elisabete e Lobo, Maria (organizadores). *Moderno e Nacional*. Niterói: EDUFF, 2006.

dos principais atores do setor da saúde, preocupados em proporcionar para públicos amplos o encontro com momentos relevantes da memória e da história da arquitetura e da saúde.

Sobre o autor

Historiador de arquitetura e urbanismo. Dr. em Urbanismo pelo PROURB/FAU/UFRJ

Chefe do Departamento de Patrimônio Histórico / Casa de Oswaldo Cruz.

Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ)

Ministério da Saúde

Secretário DOCOMOMO – Rio

Bibliografia

- BITTENCOURT, TÂNIA MARIA MOTA. Peste Branca – arquitetura branca: os sanatórios de tuberculose no Brasil na primeira metade do século vinte. São Carlos, 2000. Dissertação (mestrado). Mimeo.
- CREMNITZER, JEAN-BERNARD. Architecture et Santé. Les temps du sanatorium en France et Europe. Éditions A. et J. Picard, 2005.
- COSTA, RENATO DA GAMA-ROSA; PESSOA, ALEXANDRE E RIBEIRO, CRISTINA. Restauração do Refeitório Central. In Anais VI Docomomo. Niterói, 2005
- DESAI, MIKI. “The Last Surviving Solarium. Jamnagar, Índia (1936)”. Docomomo Journal, nº 35, setembro de 2006.
- NASCIMENTO, DILENE; COSTA, RENATO DA GAMA-ROSA; PESSOA, ALEXANDRE; MELLO, ESTEFÂNIA NEIVA DE. Sanatório de Curicica: um Sérgio Bernardes pouco conhecido. In www.vitruvius.com.br, 2003. História e patrimônio cultural da saúde. Termo de constituição da Rede Latino-americana de História e Patrimônio Cultural da Saúde. Casa de Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro, setembro de 2006. Mimeo.
- OLIVEIRA, BENEDITO; COSTA, RENATO DA GAMA-ROSA; PESSOA, ALEXANDRE. Um Lugar para a Ciência. Editora Fiocruz. Rio de Janeiro, 2003. Rede Brasil. Inventário Nacional do Patrimônio Cultural da Saúde: bens edificados e acervos. Casa de Oswaldo Cruz, FIOCRUZ. Rio de Janeiro, 2006.
- RIBEIRO, LOURIVAL. A luta contra a tuberculose no Brasil (apontamentos para a sua história). Rio de Janeiro, 1956. Editorial Sul-Americana.
- SEGAWA, HUGO. “Arquitetura na Era Vargas: o avesso da unidade pretendida”. In Pessoa, José; Vasconcelos, Eduardo; Reis, Elisabete e Lobo, Maria (organizadores). Moderno e Nacional. Niterói: EDUFF, 2006.

Lista das ilustrações

Foto 1. Hospital da Lagoa. Fonte: Guia de Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro.

Fotos 2, 3 e 4. Sanatório de Curicica. Fonte: Fundo Raphael de Paula e Souza. DAD/FIOCRUZ.

Foto 5. Laboratório de Febre Amarela. Fonte: DAD/FIOCRUZ.

O DOCOMOMO e os Acervos do Movimento Moderno Brasileiro

Marlice Nazareth Soares de Azevedo

INTRODUÇÃO

Pretende-se chamar atenção sobre um dos compromissos do DOCOMOMO – Documentação e Conservação do Movimento Moderno - para as condições dos acervos documentais da produção modernista de arquitetos brasileiros. O DOCOMOMO - Rio reitera esta preocupação focalizando alguns cariocas que se destacaram no cenário nacional e internacional por seus projetos e obras. A investigação, ainda em curso, terá como ponto de partida a seleção de alguns nomes de arquitetos reconhecidos, a reconstituição de sua trajetória profissional através de estudos e publicações existentes e posterior localização dos documentos originais considerando a situação atual quanto à sua guarda e conservação.

Apesar de se constituir um dos mais importantes patrimônios documentais, esses arquivos, geralmente, encontram-se espalhados em órgãos públicos onde foram produzidos, em instituições acadêmicas ou culturais ou em fundações e escritórios privados, dispersos, extraviados e sob condições inadequadas de guarda e conservação, por falta de uma política de conservação de documentos de Arquitetura e Urbanismo que expressem e valorizem a memória profissional. A peculiaridade da criação arquitetônica utilizando documentos gráficos e textuais faz com que esse material de estudo revele não só o processo de criação do acervo construído, como pode ser a única referência de obras demolidas e daquelas que nunca saíram do papel. Também são importantes documentos para a conservação e restauração do patrimônio construído, embasando a ação pública e privada no encaminhamento de suas decisões. Por outro lado, a necessidade de apresentar formas complementares de representação como maquetes e outros modelos tridimensionais dificulta ainda mais a sua guarda, apesar de constituírem elementos imprescindíveis para o estudo e compreensão dessa produção. A sensibilização da área profissional se faz necessária, pois mesmo constituindo uma produção relativamente recente, tais documentos encontram-se dispersos e sob condições inadequadas de guarda por falta de uma política de arquivos de Arquitetura e Urbanismo, implicando na

inexistência de normas de catalogação, conservação e disponibilização, o que inviabiliza aos futuros profissionais e estudiosos o acesso a este material de pesquisa e, conseqüentemente, a produção de novos conhecimentos.

PANORAMA INTERNACIONAL

Internacionalmente, muitas iniciativas podem ser identificadas no sentido da preservação dos acervos arquitetônicos. Como iniciativa pioneira podemos citar os “Archives d’Architecture Moderne” de Bruxelas, criado em 1968, com o objetivo de localizar e conservar os documentos produzidos pela arquitetura moderna, contando atualmente com cerca de 200 coleções inventariadas de arquitetos belgas e de outros países, incluindo uma documentação diversificada proveniente principalmente de doações.

O Instituto Francês de Arquitetura (IFA) desde 1986 mantém o “Centre d’Archives d’Architecture du XXe. Siècle”, que funciona como intermediário na guarda de acervos de arquitetos até seu destino final no Arquivos Nacional. Já conta com acervos importantes como de Botta, Le Corbusier, Eiffel, Garnier, Gaudet e Henri Sauvage.

O “Centre Canadian d’Architecture” se destaca por ter uma coleção de cerca de 100 fundos, os maiores de Le Corbusier fora da França e de Mies Van de Rohe fora do MOMA.

O mundo acadêmico também tem participado deste movimento, como a “Avery Library Drawings and Archives Collection”, que guarda entre outros os acervos de Philip Johnson e de Felix Candelas. A “University of Pennsylvania Architectural Archives” é bastante conhecida principalmente pela coleção do arquiteto Louis Kahn, com todos os seus desenhos, maquetes e fotografias.

A coleção britânica tem no “RIBA” um representante importante que guarda uma coleção que remonta ao século XVII, que soma cerca de 500 000 elementos, geralmente provenientes de fundos doados por arquitetos membros e suas famílias, incluindo muitos arquitetos importantes.

Na Holanda, o NAI “Netherlands Architectu Institut”,

constitui uma das maiores coleções do mundo, compreendendo desenhos, croquis, maquetes, livros, publicações com a obra dos principais arquitetos holandeses desde o século XIX.

Pode-se citar a constituição da Associação Nacional de Arquivos Contemporâneos, em Veneza e o Centro de Estudos de Arquivos da Universidade de Parma, os fundos da Bauhaus em Berlim, o Museu Alvar Aalto, assim como a Direção Geral das Regiões Devastadas da Espanha, que cobre a reconstituição arquitetônica da Espanha depois da Guerra Civil, com iniciativas e coleções de diferentes origens e funções que representam atualmente fontes importantes de estudos e pesquisas arquitetônicas e urbanísticas.

Como se constata as coleções são de diferentes portes e cobrem uma grande diversidade de olhares resultado da origem e dos interesses que levaram a criação de cada uma delas, observando-se que excluindo-se as iniciativas públicas com um objetivo muito claro de ter a gestão e o controle de seu patrimônio imobiliário, a organização desses fundos está muito ligada a um nome ou uma associação de profissionais que sentem ser imprescindível, para a realização de estudos e pesquisas, contar com essa documentação. Neste sentido, as Universidades ainda que, timidamente, iniciaram este processo tangidas pela necessidade de ampliar o conhecimento da área.

Em 2004, foi realizado I Congresso Internacional de Arquivos de Arquitetura, em Alcalá, Espanha, dando continuidade a iniciativas já identificadas no Conselho Internacional de Arquivos, com a criação de um Grupo de Trabalho, em 1982, transformado em Comitê 6 anos depois. Os estatutos do Comitê Internacional de Arquivos de Arquitetura foram aprovados no Congresso Internacional de Arquivos, realizado em Sevilha, em 2000. O texto aprovado em 1982, já definia como documento a preservar “ Todo o material documental e anexo que se relaciona com a história, a teoria e a prática de arquitetura e domínios relacionados sejam quais forem os suportes e as características físicas, 1) criado ou recebido por organismos públicos ou privados no decorrer de suas atividades, 2) colecionado, seja qual for a origem”.

A situação da América Latina e do Brasil é bastante similar. Tratando-se de cultura de países jovens, que não passaram pelo trauma das grandes guerras em seu território, apresentam uma postura de permanente construção. Já, no caso da Europa, a reconstrução de importantes cidades destruídas pelas guerras colocou em evidência a necessidade de recorrer a documentos históricos para recuperar o patrimônio urbano, restituindo sua imagem e identidade. Por um lado, os coloniza-

dores, na América, produziram um significativo suporte documental para o controle dessas cidades distantes, e deixaram uma farta documentação na Europa em seus Arquivos Nacionais, Eclesiásticos e Militares. A organização dos Estados Nacionais na América, com a Independência, deu lugar a formação de acervos de obras públicas, em geral, destacando-se os relacionados a edificações públicas de grande porte. A própria formação de uma identidade nacional possibilitou uma atitude positiva diante desses acervos, e conseqüentemente deu lugar a constituição de órgãos de natureza arquivística destacando-se iniciativas em órgãos públicos, Universidades e Centros de Documentação de Associações Profissionais ou mesmo de iniciativa privada, que foram perdendo vigor no decorrer do século XX, que se acentuou com a chegada e o fortalecimento do movimento moderno. O próprio movimento incorporando rupturas do tecido urbano, preconizando a demolição para a construção em espaços livres criados nos antigos centros urbanos (Plano Voisin para Paris de Le Corbusier) reforçou esse distanciamento com o acervo construído, que se rebateu no acervo documental. No que se refere a Arquitetura e o Urbanismo, a guarda desses arquivos nunca foi priorizada, uma vez que sua valorização poderia estar vinculada a sua expressão artística, e a obra arquitetônica por si já poderia expressar este valor.

PANORAMA NO BRASIL

Os arquivos públicos brasileiros, dos diferentes níveis de governo tem a guarda e gestão de documentos de Arquitetura e Urbanismo, sem necessariamente constituir uma política explícita de tratamento e disponibilização desse material. Ocasionalmente, algumas instituições públicas e privadas voltaram-se para recolher, nos anos mais recentes, arquivos localizados junto às famílias dos arquitetos que encerraram suas carreiras, demonstrando até certo ponto um aumento de conscientização dos profissionais da área, influenciados também pelos exemplos externos ao país que estão gerando ações de proteção da documentação nacional.

Deve-se ressaltar a iniciativa da FAU/USP em recolher e tratar importantes coleções de arquitetos, como Dubugras, Ramos de Azevedo dentre outros, dando oportunidade a realização de estudos, dissertações e teses que trouxeram a luz análises e reflexões sobre a produção profissional.

A FAU/UFRJ criou em 1982, o Núcleo de Pesquisa de Documentação, que conta com diferentes coleções de alunos, coleções de ex professores e arquitetos, somando cerca de 15000 peças, constituindo atualmente

um dos acervos mais importantes do Rio de Janeiro.

A FAU/UFMG guarda entre outros acervos documentais, a coleção fotográfica de arquitetura brasileira do Arquiteto Sylvio de Vasconcellos. Ainda, no âmbito das Universidades devemos remarcar as inúmeras dissertações e teses realizadas focalizando a obra de importantes profissionais, que por falta de um organismo que reúna essa produção, estão dispersas nos diferentes programas de pós graduação.

Dentre os órgãos públicos, o IPHAN no Rio de Janeiro e em suas sedes regionais guardam a documentação sobre monumentos, prédios e conjuntos urbanos tombados no Brasil.

Inicialmente, quantos aos acervos privados, identificamos 3 (três) grandes categorias. Os profissionais que criaram sua própria fundação (Fundação Niemeyer, Casa de Lúcio Costa), os que tiveram seus escritórios mantidos mesmo depois de sua morte (Roberto Burle Marx, Henrique Mindlin), e aqueles que tiveram seus acervos mantidos na própria família ou doaram a outras instituições (Atílio Corrêa Lima, Affonso Eduardo Reidy, irmãos MMM Roberto, Sérgio Bernardes, Marcos Konder Neto, dentre outros). Neste último caso é onde se observa o maior número de projetos, cuja documentação não é disponível ou não foi localizada.

Observa-se também a publicação, pelos escritórios ou pelo próprio profissional, de livros que procuram retratar a trajetória e publicar a obra de alguns arquitetos. Neste caso citamos “Lúcio Costa, Registro de uma vivência”, “Alvaro Vital Brazil, 50 anos de arquitetura” e “Alcides Rocha Miranda, caminho de um arquiteto”. O primeiro constitui uma edição de textos, desenhos e fotos entremeados em forma de capítulos autônomos, livre de amarras temporais, mas com uma estrutura capaz de tecer a vida e a obra de Lúcio Costa, constituindo um importante depoimento de sua trajetória pessoal e profissional. No caso de Álvaro Vital Brazil, os projetos são apresentados de forma cronológica. O livro sobre o Arquiteto Alcides Rocha Miranda, faz um percurso de suas atividades descrevendo e ilustrando suas diferentes participações como arquiteto, artista e professor, além de seu depoimento que dá nome a publicação. Mais recentemente, uma exposição sobre a obra de Affonso Eduardo Reidy e a publicação do livro-catálogo deu ensejo a uma maior aproximação com sua obra, cujos projetos ficaram dispersos nos diferentes órgãos públicos do Rio de Janeiro, ao qual estava vinculado. Outras publicações foram editadas nestes últimos anos, mas se observa pouca preocupação com os aspectos documentais, sem referência a localização dos projetos originais e também a localização e o estado das obras, modificadas, deterioradas

ou mesmo demolidas.

O RECENTE INTERESSE EM RESGATAR OS ACERVOS DE ARQUITETURA NO BRASIL

Identifica-se mais recentemente uma atenção maior para a produção da arquitetura brasileira, especialmente moderna, resultado de um movimento geral de valorização da memória nacional e também porque esses bens estavam em processo de deterioração, exigindo trabalhos de restauração e adaptação a novos usos. Demolições e descaracterizações pontuais constituíram um alerta para uma ação mais cuidadosa quanto à preservação desses bens, e a necessidade de localizar seus projetos, buscando-se informações mais precisas quanto à sua concepção para melhor instrumentar essas intervenções.

Por ocasião da realização do XVII Congresso Brasileiro de Arquitetos, em maio de 2003, foi organizada a mesa “Preservação e acesso a acervos de Arquitetura e Urbanismo”, que pretendia discutir o estado da questão e especular sobre as perspectivas de traçar diretrizes para uma política para a área. Esta mesa teve a participação do Dr. Manuel Blanco, apresentando um relato das experiências internacionais, e a presença de representantes de Instituições públicas (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU/UFRJ, Departamento de Identificação e Documentação do Instituto do Patrimônio Artístico Nacional), Instituições privadas (Casa de Lúcio Costa e Fundação Niemeyer) e pesquisadores do tema. Como resultado desses debates foi aprovada no referido Congresso a moção para a criação da Câmara de Arquivos de Arquitetura e Urbanismo, que encaminhada ao Arquivo Nacional deu ensejo a aprovação da Câmara Setorial de Arquitetura, Engenharia e Urbanismo pelo Conselho Nacional de Arquivos (maio de 2003). A ausência de uma política de guarda e conservação desses arquivos tem dado origem a iniciativas isoladas, sem apoio de recursos técnicos e financeiros dirigidos a proteção desse patrimônio arquivístico.

A iniciativa do CONARQ – Conselho Nacional de Arquivos - de criar a Câmara de Arquitetura, Urbanismo e Engenharia foi efetivada com a nomeação dos seus membros, em Portaria de 13 de junho de 2006 e a realização de reuniões da Câmara (10 de outubro e 17 de novembro de 2006) com a aprovação de algumas decisões, como a elaboração do projeto do Censo de Arquivos de Arquitetura, Urbanismo e Engenharia e a realização do II Congresso Internacional de Arquivos de Arquitetura no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, com o aval do Comitê Internacional dos Arquivos de

Arquitetura.

Objetivando tomar contato com a situação deste patrimônio, decidiu-se por uma abordagem preliminar da situação, tendo como ponto de partida o levantamento de arquivos de profissionais destacados no cenário carioca.

Organizou-se um formulário sobre as características desses arquivos, que depois de um contato telefônico, era encaminhado por email para preenchimento pelos responsáveis, e feita uma primeira aproximação quanto ao volume, tipo de suporte e conteúdo do material arquivado. Em seguida, foram marcadas as entrevistas e as visitas. Alguns impedimentos de calendário não permitiram ainda a concretização de todas as visitas programadas, mas elas estão em curso e já se tem uma visão inicial do quadro existente e alguns resultados preliminares. (em anexo)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa original focalizando a situação dos acervos privados, deixou de lado as instituições públicas que tem sob sua responsabilidade arquivos de arquitetura, e, que por conta da manutenção de seu patrimônio construído, tem a guarda dos projetos originais. Por outro lado, poucos são as unidades de ensino e centros de pesquisa das universidades que tem se dedicado a esse papel de guarda e conservação desses acervos. Tanto pela pouca tradição, quanto pela falta de recursos, as instituições de ensino e pesquisa não têm se envolvido suficientemente para desenvolver, mesmo subsidiariamente, esse papel de conservadora do patrimônio arquivístico. A Biblioteca da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense, além de livros doados pela família de professores falecidos, recebeu parte da documentação do Professor Carlos Nelson Ferreira dos Santos e do Arquiteto Rogério Aroeira (este último ainda não disponibilizado), dois profissionais do escritório "Quadra", de grande contribuição para a habitação popular. O escritório Harry Cole, por ocasião do encerramento de suas atividades doou o seu acervo de Urbanismo remanescente, ainda não disponibilizado.

Constituído-se até aqui um tema pouco pesquisado e sem uma política efetiva de guarda e conservação de arquivos na área de Arquitetura, Urbanismo e Engenharia, a criação da respectiva Câmara no Conselho Nacional de Arquivos possibilita um grande avanço para a conscientização sobre as perdas dessa documentação e para a elaboração de medidas efetivas de preservação arquivística no domínio público e privado.

ANEXOS

A fundação Niemeyer (1)

Fundada em 1988, está atualmente localizada no escritório do início da carreira do arquiteto junto ao Centro do Rio de Janeiro (Glória), estando em fase de construção sua sede no conjunto "Caminho Niemeyer", na cidade de Niterói. A Fundação também administra outros espaços como a Casa das Canoas (antiga residência do arquiteto) e em Brasília. Os acervos já catalogados compreendem: Biblioteca, Arquivo Oscar Niemeyer, e acervos com diferentes suportes (cartazes, peças museológicas - medalhas, e prêmios, maquetes, fitas vídeo-magnéticas fitas audio, filmes, documentos fotográficos). O arquivo Oscar Niemeyer tem acervos de diferentes origens: o Escritório Arquitetura e Urbanismo Oscar Niemeyer Ltda. (12m lineares de documentação textual) - correspondência e textos diversos, 216 álbuns de apresentação de projetos e 5.000 pranchas de projetos arquitetônicos; O escritório Oscar Niemeyer Paris (6m lineares de pranchas de projetos arquitetônicos e documentação textual - correspondência e textos diversos) e o Escritório Oscar Niemeyer Arquitetura e Consultoria (18m de pranchas de projetos arquitetônicos e documentação textual).

O trabalho realizado hoje pela Fundação também prioriza a informação, de acordo com os recursos de informática disponíveis, que estabelecem novas metas ao trabalho de documentação.

Os documentalistas e pesquisadores da Fundação, assessorados por analistas de sistemas, desenvolveram em outubro de 1994 o Programa de Automação das Atividades e Serviços de Informação, que definiu três bases de dados: Catálogo Técnico das Obras de Oscar Niemeyer (atualmente com 548 registros); Catálogo do Acervo da Fundação Oscar Niemeyer (com 5004 registros, sendo 149 relativos ao acervo museológico, 4101 relativos ao acervo bibliográfico, e 754 relativos ao acervo arquivístico) e o Catálogo de Fontes Externas de Pesquisa (atualmente com 237 registros), com o Projeto-Piloto Arquivos de Brasília, um catálogo de referência sobre a arquitetura e a obra de Niemeyer pertencentes a outras instituições públicas e privadas no Brasil e no exterior.

O sistema está parcialmente disponível a pesquisadores e visitantes nos espaços administrados pela instituição e permitirá, em seu formato definitivo, consultas simultâneas e indexadas de informações, desenhos e fotografias, inclusive através de seu Web Site na Internet.

A Casa de Lúcio Costa (1)

Fundada em maio de 2000, por um grupo de amigos e familiares de Lucio Costa, A CASA DE LUCIO COSTA, é uma sociedade civil sem fins lucrativos, que tem como principais objetivos preservar e divulgar o conjunto de sua obra, através das seguintes iniciativas: organizar e disponibilizar ao público o acervo pessoal do arquiteto; interceder pela preservação de sua obra, resgatar o maior número possível de documentos escritos, gráficos ou audio-visuais, relativos a LC, promover e realizar eventos culturais e publicações em parceria com instituições afins, criar um centro interdisciplinar de pesquisa e documentação essencialmente voltado para a arquitetura moderna no Brasil.

A Casa de Lucio Costa em seus três anos de existência se deparou com toda sorte de dificuldades inerentes à organizações culturais que não contam com o patrocínio de empresas e, dependem do trabalho não remunerado de seus integrantes para as suas iniciativas. Apesar disso, ao longo do ano de 2002 - centenário de nascimento de L.C., foram realizadas duas grandes exposições (Paço Imperial no Rio de Janeiro e CCBB de Brasília), um seminário internacional, um seminário nacional de depoimentos de profissionais que trabalharam com ele e a exposição didática "Presença de Lúcio Costa" no MAC Niterói, além de reeditar dois livros.

No contexto de aproximação de dois movimentos importantes da cultura brasileira e carioca: a arquitetura moderna e a música da "Bossa Nova", surgiu a possibilidade de unir os acervos de Lucio Costa e Antonio Carlos Jobim (compositor do movimento "Bossa Nova") no futuro Centro de Preservação e Memória A. C. J., parte integrante do Centro de Cultura e Meio Ambiente Antonio Carlos Jobim, a ser construído no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, conforme acordo firmado entre as instituições responsáveis, no segundo semestre de 2003 e que se encontra atualmente disponível em site da Casa Lúcio Costa.

O acervo documental de Lúcio Costa é guardado em sua antiga moradia, no Leblon, zona sul do Rio de Janeiro, ainda residência da família, composto de cerca de 80 m de documentos, compreendendo também fitas de 8mm, VHS, fotografias, desenhos, gravuras e exposições. Os documentos tem problemas de deterioração e a fundação fez o tratamento de digitalização e catalogação do material para dar acesso a pesquisadores e público em geral, uma vez que o projeto tem como um dos seus objetivos divulgar a obra de Lúcio Costa para os diferentes usuários.

O Acervo do Paisagista Roberto Burle Max (1)

Antes de morrer, no final da década de 1990, ele

doou ao Governo Federal, o sítio em que morava na Estrada da Grota Funda, no Rio de Janeiro, com os seus bens pessoais (coleções de arte, mobiliário) e sua imensa coleção de espécies vegetais raras, adquiridas para o seu viveiro e utilizadas em seus jardins. Este sítio, administrado pelo Instituto do Patrimônio Artístico Nacional, permite visitas guiadas durante a semana, em horários pré estabelecidos, mediante marcação de visita por telefone.

O acervo relativo aos projetos, pertence ao escritório que continuou ativo e faz parte dele. O material está catalogado e guardado, utilizando-se para a manutenção dos jardins de Burle Max, uma das atividades do escritório. O acesso é restrito, inclusive por se tratar de um escritório em funcionamento.

O Acervo de Atílio Correa Lima (1)

Arquiteto, pertencente a primeira geração dos modernos, morreu precocemente (1943), em acidente aéreo, mas deixou projetos importantes, tanto no domínio da arquitetura, como do urbanismo e paisagismo. A família guarda este acervo, em um sítio em Nova Friburgo, cidade do Estado do Rio de Janeiro, sem catalogação e com acesso restrito. Pesquisas e teses sobre a produção deste arquiteto tem possibilitado conhecer melhor sua obra, ainda que parcialmente. O acervo é constituído por cerca de 250 pranchas de seus projetos, fotografias, textos escritos, desenhos e gravuras. As condições de conservação são precárias, apesar dos cuidados da família.

O Acervo Marcos Konder Netto (1)

O mais jovem desses arquitetos, foi professor de projeto de arquitetura, funcionário público do Estado e manteve concomitantemente um escritório de arquitetura. Tornou-se bastante conhecido, como vencedor do Monumento aos Mortos da 2ª guerra mundial, construído no Parque do Flamengo.

O seu acervo é mantido em sua residência secundária, no Bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro, não disponibilizado para o público. Bastante cuidado, mas com problemas de recuperação técnica, tem cerca de 80 m lineares de documentos, compostos por plantas, pranchas rígidas, Cdrom e exposição.

O Acervo do NPD (1)

O Núcleo de Pesquisa Documental (NPD) localiza-se no 5º andar (sala 505) do prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desde sua criação, em 1984, o NPD reuniu um acervo de aproximadamente 15 000 peças referentes a projetos e obras arquitetônicas, entre de-

senhos, fotografias, documentos e material tridimensional, constituídos por: coleção de alunos do Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, alunos da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro; conjunto de 159 temas e normas para execução de projetos de arquitetura provenientes da Faculdade Nacional de Arquitetura do período de 1977 a 1978; coleção alunos da cadeira Geometria Descritiva; coleção alunos da cadeira Arquitetura Brasil; coleção Arquitetos Século XX, coleção Adolfo Morales de Los Rios; coleção Affonso Eduardo Reidy (recentemente lançado um vídeo com o material do acervo); coleção Aldary Toledo; coleção Ângelo Bhruns; coleção Carlos Leão; coleção Francisco Bologna; coleção Grandjean Montigny; coleção Jorge Machado Moreira (ex-docente da universidade, repassou todo o seu material para o núcleo, constituindo uma parte significativa do acervo do NPD); coleção José Roberto Cerqueira, o “Deco”; coleção Lúcio Costa (uma parte do material do arquiteto, a outra se encontra sob responsabilidade da família como já citado); coleção Luís Nunes; coleção Oscar Niemeyer (observando-se que a maioria de seu acervo encontra-se na Fundação Oscar Niemeyer); coleção Paulo Candiota; coleção Paulo Santos; coleção Roberto Burle Marx (o escritório remanescente detém grande parte de seu acervo); coleção Stelio Alves de Souza; coleção Arquitetura Revista; coleção Arquitetura; coleção Obras de Arte; coleção Irmãos Adms; coleção Severiano Mário Porto (coleção completa – 16 000 pranchas -, constituindo também em um dos grandes volumes do acervo); coleção Ulisses Burlamaqui. O arquiteto Marcos Konder cogitou a possibilidade de doação do seu acervo para o NPD. Como se observa, importantes nomes do quadro da arquitetura moderna carioca como Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Francisco Bologna, Jorge Machado Moreira, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx, Severiano Mário Porto fazem parte deste acervo.

A equipe do NPD vem se dedicando a divulgar o valioso material contido em seu acervo, resultando trabalhos apresentados em sessões de comunicação em congressos, artigos e capítulos de livros publicados, organização de exposições na FAU/ UFRJ e em outras instituições, além das pesquisas desenvolvidas pelos alunos-bolsistas, incluindo a elaboração de uma webpage bilíngüe. O NPD conta com bolsistas estudantes de graduação de diversas áreas como Letras, Belas Artes, Arquivologia e Arquitetura.

Com o objetivo de expandir suas informações, suas imagens e pesquisas, o NPD estabeleceu acordos com

o SIBI/ NCE/ UFRJ e Casa de Rui Barbosa. Entretanto, ainda existe uma carência de equipamentos para sua atuação como divulgador da produção arquitetônica brasileira.

Quanto à estrutura do acervo, pode-se dizer que os seus arquivos encontram-se administrativamente centralizados, localizados em três salas interligadas. O acesso é aberto aos interessados, sem nenhum tipo de restrição, valendo ressaltar que seus maiores freqüentadores são profissionais de São Paulo que vem em busca dos acervos dos arquitetos cariocas. Alguns documentos, por condições de deterioração, são inviabilizados para a pesquisa. É intenção do núcleo promover a digitalização de todo o material do acervo, incluindo plantas, imagens, fotos, documentos textuais para facilitar o manuseio pelos pesquisadores, priorizando também a preservação dos mesmos. Alguns textos de jornais do arquiteto Affonso Eduardo Reidy das décadas de 1930, 1940, 1960 (década de sua morte) e 1980 já foram digitalizados.

O núcleo ficou fechado entre os anos de 1992 e 1997, o que resultou em perda de documentos, extravio e deterioração por falta de cuidados necessários. Quando reaberto, a equipe do NPD investiu no processo de recatologação de todo o material, incluindo sua recuperação. Hoje em dia, o núcleo, que realiza trabalhos de restauração de documentos, conta com um acervo de quase 80 000 peças, das quais 16 000 vieram com a doação do arquiteto Severiano Mário Porto. Deste montante total, 20 000 ainda não foram catalogado

(1) As informações foram fornecidas pelas pessoas relacionadas abaixo, a quem agradecemos a gentileza de nos atender:

- Fundação Oscar Niemeyer – Fernanda Martins, Coordenadora da Fundação Niemeyer
- Casa Lúcio Costa – Julieta Sobral, neta e sócia fundadora da Casa.
- Escritório Burle Max – Fátima Gomes, sócia e Rafael Sobreira, estagiário.
- Acervo Attilio Correa Lima – Raquel Correa Lima, Museóloga, neta do Arquiteto.
- Acervo Marcos Konder Netto – Arquiteto Marcos Konder Netto
- Acervo NPD/FAU/UFRJ – Professora Elizabeth Martins

Sobrea a autora

Professora Titular, Doutora em Urbanismo e Gestão Urbana, Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo – EAU/UFF

Bibliografia

- AZEVEDO, Marlice Nazareth Soares, Condiciones de los Acervos de los Arquitectos Modernos Brasileños, in Archivos de Arquitectura, Documentos para el Debate, Alcalá, 2004.
- _____, CAVALCANTE, André Luis M., COSTA, Milena Sampaio, Memória de Papel – Acervos do Movimento Moderno Carioca, Anais do 6. Seminário Docomomo-Brasil, CDrom, Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, UFF, Niterói, RJ, 2005.
- BLANCO, Manuel, Los Archivos de Architecture, in Archivos de Arquitectura, Documentos para el Debate, Alcalá, 2004.
- BONDUKI, Nabil, Organizador/editor, Affonso Eduardo Reidy, S.Paulo: Instituto Lima Bo e P.M. Bardi, Lisboa: Ed. Blau, 1999.
- BRUAND, Yves, Arquitetura Contemporânea no Brasil, Editora perspectiva, S. Paulo, 1981
- CHOAY ,F. e MERLIN, Pierre, Dictionaire de L'Urbanisme et de l'Amenagement, PUF, Paris, 1988.
- CONDURU, Roberto, Espaço da Arte Brasileira / Vital Brasil, Cosac & Naify Edições Ltda. São Paulo, 2000.
- COSTA, Lucio, Lúcio Costa, Registro de uma Vivência, Empresas das Artes São Paulo, 1995.
- FROTA, Leila Coelho, Alcides Rocha Miranda, caminho de um arquiteto, Ed. UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.
- GUTIERREZ, Ramón, Los Archivos de Arquitectura em el Contexto Iberoamericano, in Archivos de Arquitectura, Documentos para el Debate, Alcalá, 2004.
- SEGAWA, Hugo, Arquiteturas no Brasil, 1900-1999, EDUSP, São Paulo, 1997.
- VITAL BRAZIL, Alvaro, 50 Anos de Arquitetura, São Paulo, Nobel, 1986.

DOCOMOMO-Rio: um novo esforço na defesa do patrimônio moderno fluminense

Roberto Segre

Há muito tempo que era aguardado este feliz momento – que culmina uma velha aspiração dos defensores do Movimento Moderno carioca –, da criação do Núcleo do DOCOMOMO-Rio. Em 1997 a Fundação Oscar Niemeyer, fez um primeiro intento de organizá-lo, que inexplicavelmente, não deu certo. Hoje com o apoio da Faculdade de Arquitetura da UFRJ e com a participação dos dois Programas de Mestrado (PROURB e PROARQ), temos a honra de poder concretizar nosso grupo, que vai permitir somar mais uma voz na defesa do patrimônio moderno carioca, tantas vezes preterido, deformado ou destruído.

Para quem não está familiarizado com o DOCOMOMO, resumamos brevemente a sua trajetória. Esta organização internacional sem fins de lucro, se dedica à documentação e conservação da arquitetura e urbanismo do Movimento Moderno. Surgiu na Europa nos finais dos anos oitenta, quando se percebia que com o processo de transformação das cidades pela dinâmica do neoliberalismo e a globalização, seriam eliminados importantes prédios construídos entre os anos trinta e os cinquenta, especialmente aqueles situados nas áreas centrais das cidades, para ser substituídos pelos novos e anônimos arranha-céus, sob a pressão da especulação imobiliária. E também, ao verificar o descaso dos governos com edifícios que por razões políticas ou ideológicas, não eram apreciados no seu valor estético ou histórico: por exemplo, a Biblioteca de Viipuri de Alvar Aalto, que pertencia à Finlândia e que logo ficou no território da ex-URSS, praticamente abandonada por anos; o sanatório de Zomestraal na Holanda; e a Casa del Fascio em Como, em um primeiro momento mais identificada com o regime fascista; que com a sua significação estética no conjunto da obra de Giuseppe Terragni, um dos principais arquitetos do modernismo italiano.

Em 1990, na cidade holandesa de Eindhoven, surgiu o núcleo inicial do DOCOMOMO, com a participação de um pequeno grupo de profissionais e pesquisadores – , 140 membros de 20 países – que rapidamente foi crescendo até chegar hoje a 2500 pessoas que acompanham as iniciativas do grupo; e com 500 membros efetivos de 42 países. O primeiro coordenador foi o holandês Hubert-Jan Henket com a colaboração ativa do secretário Wessel de Jong, que estabeleceram a sede em Rotterdam; e no ano 2002, foi nomeada coordenadora a pesquisadora e professora ro-

mana Maristella Casciato, e secretária a jovem e dinâmica Emilie d’Orgeix, ficando estabelecida em Paris a nova sede central. Além dos encontros e congressos realizados em diferentes regiões do mundo, o Journal do DOCOMOMO e os livros publicados, permitiram conhecer as experiências e obras de países distantes, ou fora do circuito que aparecem nas histórias da arquitetura moderna, tanto da África, Ásia e os pertencentes ao ex-mundo socialista. E também desenvolveram temas especializados como o uso do concreto armado, e monográficos regionais: o primeiro número do ano 2006 esteve dedicado ao modernismo no Brasil. Argentina foi o primeiro país da América Latina que se integrou no sistema – desafortunadamente com uma estrutura interna rígida e pouco democrática –; e em 1992 Beatriz Galvão, da Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Bahia estabeleceu a representação no Brasil. Posteriormente integraram-se o México, Cuba, República Dominicana, Colômbia, entre outros. Neste momento, estamos apoiando a criação do núcleo do DOCOMOMO em Miami, para que desenvolva um relacionamento ativo entre América Latina e os Estados Unidos. A professora Beatriz se manteve na direção do DOCOMOMO até 1999, ano em que a sede passou de Salvador a São Paulo, sob a direção de Hugo Segawa. Surgiram vários núcleos estaduais como os de Recife, Curitiba, Porto Alegre, São Paulo. E nestes anos começaram a se organizar encontros nacionais e estaduais, em Salvador, São Paulo e São Carlos, Viçosa, Niterói, Curitiba e Porto Alegre; com o internacional em Brasília no ano 2000, primeiro celebrado na América Latina, que teve grande sucesso e permitiu o relacionamento entre os pesquisadores e profissionais locais e os visitantes estrangeiros.

Históricamente o tema da conservação esteve tradicionalmente associado com os “monumentos” construídos desde a Antiguidade até o Neoclassicismo nos finais do século XVIII, e até os inícios do XIX. Com o desenvolvimento de historicismo acadêmico, e a cópia dos estilos do passado, se produz uma crise na valorização dos “monumentos”, em particular com a rejeição, no século XX, de toda referência histórica na nova arquitetura. No caso de América Latina, se consideravam patrimônio as obras das primitivas civilizações americanas – em grande parte destruídas pelos colonizadores hispânicos –, e a arquitetura colonial. Quando

surgiu o ecleticismo e o historicismo, e no século XX, o Movimento Moderno, estas obras não entravam na categoria de preserváveis nas instituições internacionais: nem no ICOMOS, nem na UNESCO. No conjunto de centenas de sítios e prédios integrados na Patrimônio Cultural da Humanidade, só recentemente foram assimilados pela UNESCO Brasília, a Cidade Universitária de Caracas e a casa de Barragán na Cidade do México. Afortunadamente no Brasil, como a presença dos arquitetos modernistas no IPHAN liderados por Lúcio Costa, paralelamente aos monumentos coloniais, foram declarados patrimônio nacional, o Ministério da Educação e Saúde, a Igreja de São Francisco de Assis em Pampulha de Oscar Niemeyer (1947), a primeira construção de Brasília, o Catetinho (1959), a Catedral de Brasília (1962), entre outros.

Um dos principais problemas que dificulta a preservação do patrimônio moderno e o fato de estar constituído por edifícios utilizados para funções sociais – escolas, hospitais, bibliotecas, cinemas, fábricas, pontos de gasolina, clubes –, ou casas individuais. Ou seja, temas que não pertenceram ao sistema simbólico que identificava o “monumento”, e por tanto sujeitos a uma rápida obsolescência ou mudança da função. E por outra parte, com a difusão do vocabulário modernista na arquitetura comercial – a redução das formas a sua mínima expressão funcional, por motivos econômicos –, a distinção entre um prédio sem valor estético e um com uma significação arquitetônica, ficou difícil no consenso social. E também, incidiu a pressão da especulação imobiliária, que necessita de terrenos livres nas áreas valorizadas economicamente, e que conta com o apoio dos políticos corruptos e insensíveis aos valores culturais da cidade, como acontece em forma persistente no Brasil. Isso significa que é importante estabelecer o valor cultural dos prédios na cidade, ou conjuntos urbanos – como é o Aterro e a Marina da Glória no Rio de Janeiro – por exemplo –, que estão sendo deformados com as recentes intervenções, supostamente necessárias para se adequar as necessidades dos Jogos Pan-americanos (2007) –, e que merecem ser preservados para a gerações futuras, sem cair em dogmatismos ou preconceitos estéticos. Ou seja, é indispensável estabelecer um relacionamento dialético entre o Movimento Moderno e as manifestações de outros períodos, igualmente válidos. A obsessiva negação do historicismo por Lucio Costa, levou a perda do Palácio Monroe, do Solar Monjope, e de vários prédios da Avenida Rio Branco, que hoje serviriam de exemplo para os nossos alunos de arquitetura do que foi a exasperação formal do ecletismo e as arbitrariedades decorativas do Neo-colonial.

Os objetivos a que se propõe o Núcleo DOCOMOMO-Rio, é participar ativamente na defesa do patrimônio arquitetônico e urbanístico carioca, em colaboração com as principais instituições de pesquisa e documentação, como a

Câmara Setorial de Arquitetura, Engenharia e Urbanismo do Arquivo Nacional; as universidades – como a UFF e o NPD da FAU/UFRJ –; a Casa Lucio Costa, a Fundação Oscar Niemeyer, o IPHAN, e o Centro de Arquitetura da Prefeitura, entre outros. Procuraremos acrescentar o inventário já elaborado dos principais prédios, e propor o tombamento a nível municipal, estadual ou nacional dos que ainda não foram considerados até agora. Outra tarefa importante é não só divulgar trabalhos sobre o Movimento Moderno para que o grande público assuma o valor estético e cultural dos prédios deste período, mas promover pesquisas universitárias, e intercambiar as experiências que se desenvolvem nas diferentes faculdades existentes na cidade: é um exemplo paradigmático o estudo das casas modernas através das maquetes realizado na FAU pela professora Beatriz dos Santos Oliveira. Mas um dos principais objetivos será lutar para que o Ministério de Educação e Saúde – que no dia 24 de abril de 2007 se comemoram os 70 anos da pedra fundamental colocada por Capanema – seja apresentado para a nomeação como Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO. Este prédio é um ícone do Movimento Moderno, não somente da arquitetura carioca e brasileira, mas da América Latina, sendo o primeiro edifício moderno alto de escritórios na região.

Por último, desejo agradecer o apoio obtido do Diretor da FAU, Gustavo Rocha-Peixoto; da Coordenadora do PROURB, Denise Pinheiro Machado e dos membros do DOCOMOMO-Brasil, que apoiaram a criação do Núcleo. Não podemos esquecer a ajuda recebida de Hugo Segawa, Coordenador do DOCOMOMO-Brasil. E principalmente à professora Ceça Guimaraens pelo seu esforço e entusiasmo na organização da exposição comemorativa do Salão do 31 que desenvolveu Lucio Costa para abrir um espaço ao membros da vanguarda artística e arquitetônica brasileira no Rio de Janeiro e que marcou o início do Movimento Moderno carioca; iniciativa que se desenvolveu em colaboração com o MNBA e a FUNARTE. Tema presente no livro que se distribui hoje, “Arquitetura e Movimento Moderno”, também organizado pela Ceça, que resume um curso realizado com a participação de uma equipe de profissionais e pesquisadores cariocas, e que se insere na coleção de publicações apoiadas pelo DOCOMOMO-Brasil. Também desejo parabenizar a equipe da direção do DOCOMOMO-Rio – a professora da UFF, Marlice Azevedo e o doutor Renato Gama Rosa, da Fundação Oswaldo Cruz –, que estão colaborando com entusiasmo nesta nova empreitada. E não esquecer os membros do DOCOMOMO-Rio, que ajudaram na difusão do nosso trabalho, e que participam ativamente nas iniciativas do grupo, que esperamos seja ampliado com novos membros. O DOCOMOMO é uma instituição aberta a todos os que desejem integrar-se na luta pela boa arquitetura de todos os tempos, e pela cultura arquitetônica fluminense.

Parte III

Restauro e Gestão de Patrimônios

Fazenda São Bernardino, Vila de Cava, Nova Iguaçu

MSc Arq. Paulo Eduardo Vidal Leite Ribeiro
Subsecretário de Patrimônio Cultural de Nova Iguaçu

Restauração dos remanescentes, reconstrução da volumetria e revitalização do uso com implantação do CENTRO DE REFERÊNCIA E MEMÓRIA DA BAIXADA FLUMINENSE

INTRODUÇÃO

Inscrita pelo IPHAN no Livro do Tombo das Belas Artes, em 1951, a Casa da Fazenda São Bernardino é o único Bem Tombado Federal existente no município de Nova Iguaçu. Construída no terceiro quartel do séc. XIX, seu processo de arruinamento acelerou-se na década de oitenta do séc. XX, após um incêndio na casa grande. A restauração deste patrimônio é um desejo antigo dos órgãos de preservação e, principalmente, da população do município que se manifesta indignada com o progressivo arruinamento do seu mais belo imóvel. Assim, a atual administração municipal, sensível às questões afeitas a memória e a cultura do município está envidando esforços no sentido de promover o resgate definitivo da dignidade do bem.

Primeiramente, o imóvel foi declarado de utilidade pública para efeito de desapropriação e, logo após, uma intervenção emergencial foi iniciada para estancar o processo de arruinamento. Esta obra está atualmente concluída e em breve será iniciado um programa de educação patrimonial, com visitas guiadas de estudante da rede pública e interessados.

Na Fazenda São Bernardino, restaurada, será implantado o CENTRO DE REFERÊNCIA E MEMÓRIA DA BAIXADA FLUMINENSE, que devido a sua localização privilegiada, funcionará com marco urbano de entrada do Pólo Turístico e Cultural de Tinguá. Salienciamos que este novo pólo turístico terá sua acessibilidade muito facilitada após a conclusão da nova estrada que comporá o Arco Metropolitano do Rio de Janeiro, e, portanto, o centro de referência será um equipamento metropolitano.

A Casa Grande, o Engenho e a Senzala abrigarão um conjunto de atividades relacionadas com o turismo, educação, cultura e lazer. Coerente com o conceito contemporâneo de sustentabilidade, o Centro Referência e Memória desempenhará papel relevante no desenvolvimento do turismo e do lazer responsável na

região de Tinguá, e no apoio técnico e cultural aos 58 pequenos produtores rurais assentados pelo INCRA, na década de 1980, nos limites da antiga Fazenda São Bernardino.

Estas atividades demandam locais para: exposições; centro de informações turísticas e culturais; arquivo e biblioteca de referência; engenho modelo de “água ardente” e de “farinha de mandioca”; uma cozinha modelo; um centro de cultura afro-brasileira; cursos de artes e música; cafés; loja de artesanato; etc, tornando-se certamente um dos indutores do desenvolvimento sustentável da região.

A obra de restauração, cuja captação de recursos terá início em breve, será empreendida seguindo o esquema de obra aberta, ou seja, será permitida e incentivada a visitação durante os trabalhos, envolvendo a população no processo de resgate do seu patrimônio. Igualmente, buscamos apoio para utilizar na obra o esquema de oficinas escola, formando mão-de-obra em diversos níveis. Por fim, assim como para restauração do Palácio da Alvorada o IBAMA liberou Jacarandá apreendido em extrações irregulares, buscaremos acordo com a entidade para utilizar madeira apreendida na restauração dos telhados, forros, pisos e esquadrias. Esta estratégia terá a dupla vantagem de baratear o custo da obra e possibilitar a execução de peças em seções não comerciais.

O presente texto tem por objetivo apresentar a PROJETO DE RESTAURAÇÃO DOS REMANESCENTES, RECONSTRUÇÃO VOLUMÉTRICA E REVITALIZAÇÃO DE USO deste bem tombado federal, esclarecendo o partido adotado para a intervenção.

BREVE HISTÓRICO

A Casa Grande da Fazenda São Bernardino foi inaugurada, em 1875, pelo comendador Bernardino José de Sousa e Melo. A edificação é situada em uma elevação do terreno, tendo como característica arquitetônica o estilo neoclássico e a construção em forma de U, sendo que a parte central elevada em um sobrado de três andares e as duas alas laterais simétricas. Possuía um bom acabamento na execução das alvenarias e revestimentos e requinte no emprego das es-

quadrias. A porta principal de acesso era em madeira trabalhada e as janelas em guilhotinas com bandeiras de esmerado trabalho de marcenaria. Existiam aproximadamente 40 cômodos, entre eles salões ornados com espelhos e paredes trabalhadas. Na capela, havia a imagem de São Bernardino e o forro era estucado com motivos litúrgicos. Na sala de entrada havia no forro recreações de instrumentos musicais. Até o início da década de 1980, muitos dos elementos que denotavam o grande requinte com o qual a sede da fazenda havia sido construída podiam ser encontrados, como por exemplo, o chafariz no pátio interno e as telhas em louça dos beirais dos telhados, procedentes provavelmente da Fábrica Rato do Porto, Portugal.



Foto de Eric Hess

A Fazenda São Bernardino possuía sua própria Estação Ferroviária, no Ramal de Tinguá, um dos três ramais da Estrada de Ferro Rio D'Ouro. Deste ponto, a bela casa assobradada podia ser avistada, situada no alto de uma elevação do terreno. Um caminho ladeado por uma alameda dupla de palmeiras imperiais, interligava a Estação Ferroviária à entrada principal do palacete. Na parte mais baixa do terreno estavam localizadas as cavalariças, a garagem para as carruagens, a estrebaria, a senzala, as habitações dos escravos domésticos e os engenhos de cana e de mandioca.



Foto de Rembraudt

Produzia-se na Fazenda café, açúcar, aguardente e farinha de mandioca, bem como se extraía madeira e exportava-se carvão.

Ainda carece de maiores investigações a motivação pela qual Bernardino José de Sousa e Melo construiu sua fazenda. Sabemos que à época da construção a Vila do Iguassú, da qual a sede da fazenda dista apenas um quilometro, estava em franco processo de decadência devido à falência de seu porto fluvial. A inauguração da Estrada de Ferro D. Pedro II, em 1858, retirou do porto seu principal produto de escoamento, ou seja, o café do médio Vale do Paraíba, que descia a Serra de Tinguá pela Estrada Real do Comércio. A decadência dos trapiches e portos da Vila do Iguassú levaram a reboque todo o comércio local, pois este era absolutamente dependente do movimento de tropeiros que transportavam o café através da serra. Bernardino José de Sousa e Melo era um dos principais comerciantes da região, genro do poderoso Comendador Soares, de quem era sócio em diversos negócios.



Foto de Rembraudt



Foto de Clarival Valadares

Uma das hipóteses para a construção da sede da fazenda seria a tentativa de gerar um novo ciclo econômico para a vila, evitando a falência do porto fluvial e a perda do prestígio político dos Soares e dos Sousa e Melo. No entanto, com a mudança da sede do município de Iguassú para Maxambomba, em 1891, os proprietários do imóvel passaram a utilizá-lo somente como pavilhão de caça, começando neste momento a decadência da Fazenda São Bernardino.



Foto de Eric Hess

Em 1927, a fazenda foi vendida aos italianos Giacomo Gavazzi e João Julião, que não a utilizaram como residência. Neste período Nova Iguaçu passa por um novo ciclo econômico com a proliferação do plantio de laranja. Gavazzi e Julião adquiriram diversas propriedades na região para produção de laranja, no entanto, a Fazenda São Bernardino não teve laranjais, sua produção era basicamente de cachaça, farinha de mandioca, pouco café, carvão vegetal e lenha. A Segunda Guerra Mundial marcará o declínio da produção de laranja em Nova Iguaçu e o início de novo período de decadência para a fazenda.

Em 1940, devido ao seu estado de conservação, a Prefeitura Municipal de Nova Iguaçu solicitou ao IPHAN o tombamento da Casa da Fazenda São Bernardino. O tombamento só veio a ser realizado em 26 de fevereiro de 1951, por meio do Processo nº 432-T. Inscrição nº 390 à folha 76 do Livro das Belas-Artes.

Em 23 de abril de 1976, o imóvel e uma área de 1.327.175 m² ao redor da fazenda foram declarados de utilidade pública, para fins de desapropriação pela



Foto de Eric Hess



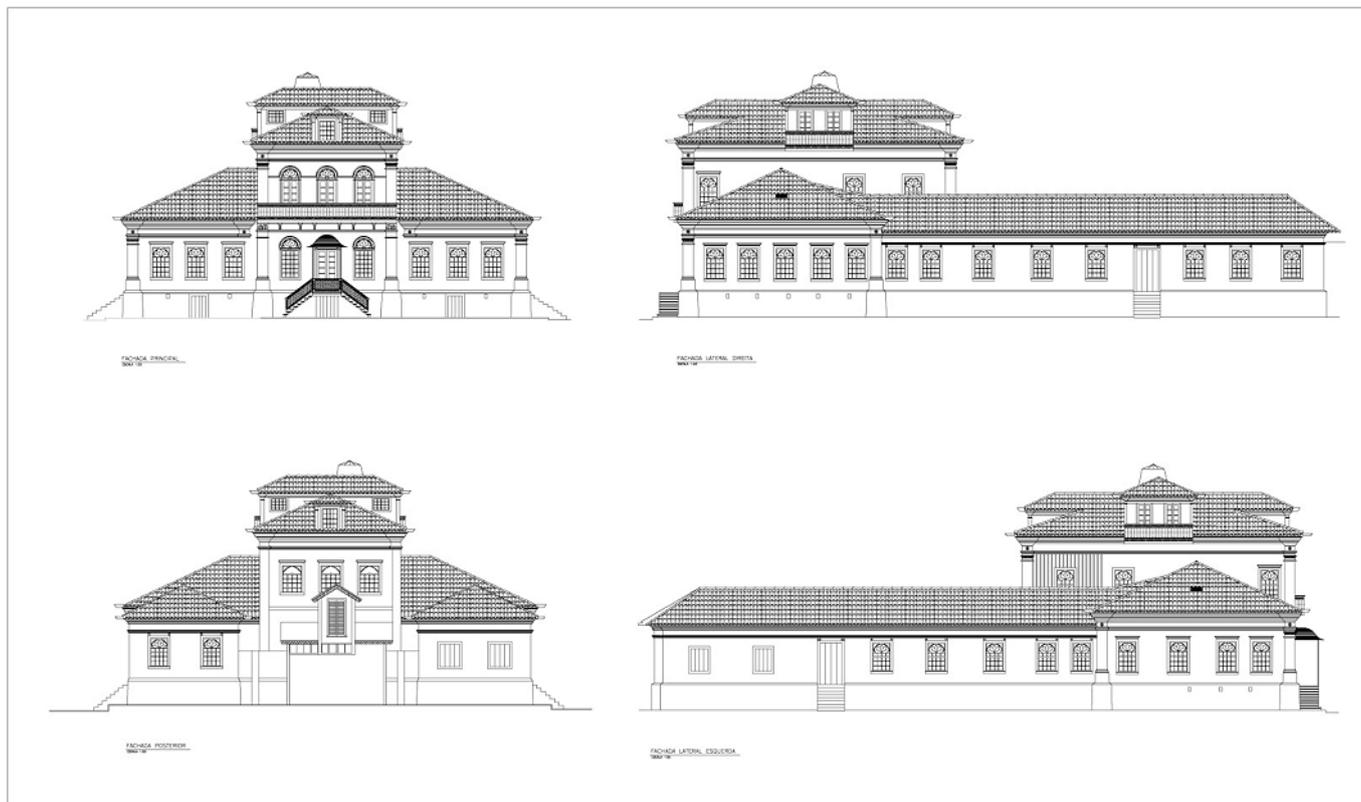
Foto de Eric Hess

Prefeitura de Nova Iguaçu, tendo como objetivo à implantação do “Parque Metropolitano de Múltiplo Uso de São Bernardino”, seguindo as diretrizes traçadas pela Lei de nº 50, de 30 de dezembro de 1975, que incluiu São Bernardino e Iguassu Velha, na “Zona Turística e Cultural” do município.

Um levantamento e um projeto de restauração das edificações da fazenda foram desenvolvidos por firma contratada pela FUNDREM (Fundação para o Desenvolvimento da Região Metropolitana do Rio de Janeiro), com a assistência técnica do Departamento de Cultura do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico.

Entretanto, ainda que a Prefeitura tivesse se imitado na posse provisória do imóvel, por discordância de valores, não foi paga a indenização devida ao ex-proprietário. Devido à falta de vigilância, tendo em vista que ninguém mais residia na Casa, a propriedade sofreu diversos saques, agravando o processo de ruínamiento. Em meados da década de 1980, um “incêndio de origem desconhecida, mas com contorno nitidamente criminoso, e que, ao que tudo indica, jamais foi efetivamente apurado”, se abate sobre a casa da Fazenda São Bernardino.

Em decorrência desta atitude displicente com rela-



Levantamento realizado pela FUNDREM (Fundação para o Desenvolvimento da Região Metropolitana do Rio de Janeiro) : recomposição das fachadas originais.

ção a este bem, a Prefeitura Municipal de Nova Iguaçu foi obrigada a devolver a Fazenda São Bernardino ao Espólio de Giacomo Gavazzi. No entanto, mesmo reintegrada ao Espólio da família, a fazenda continuou não receber a conservação e a manutenção adequada à sua importância.

Consta que as únicas intervenções realizadas foram entre os anos de 1985 e 1987, sendo apenas de escoramento e reforço estrutural emergencial no telhado. Em 30 de novembro de 1987, o INCRA, ajuizou, em face do Espólio de Giacomo Gavazzi, Ação de Desapropriação por interesse social para fins de reforma agrária da Fazenda São Bernardino. No entanto, a sede da fazenda não foi desapropriada, permanecendo em poder do espólio até os hoje. Atualmente, a área do terreno referente a sede da antiga Fazenda São Bernardino é de 16.895.00m², correspondendo ao Lote 56 com frente para Estrada Federal de Tinguá (atual Zumbi dos Palmares).

Tendo por base a Lei Orgânica do Município, Artigo 175, que estabelece que “o Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural do Município, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento, desapropriação e outras formas de acatamento e preservação”, a atual administração municipal está envidando esforços para revitalizar o acervo patrimonial existente em Nova Iguaçu.

Para tanto retomou o processo de desapropriação dos remanescentes do Conjunto Arquitetônico da Fazenda São Bernardino, tornando-o de utilidade pública por meio do Decreto nº 7281, de 16 de janeiro de 2006. A indenização referente à desapropriação do imóvel baseia-se em uma avaliação feita por um perito judicial, em ação movida pela prefeitura para que a Justiça estipule o valor do imóvel, evitando novas protelações



Fachada frontal e lateral esquerda, 2006.



Engenho, 2006.

no processo de transferência do bem tombado para o poder público. O valor do imóvel já foi estabelecido pelo juiz e no momento a prefeitura aguarda dotação orçamentária para realizar o pagamento em juízo.

Ato contínuo a prefeitura solicitou à justiça autorização para iniciar de forma emergencial obras para estabilização das ruínas, o que foi concedido por meio do Alvará Judicial da Sexta Vara Cível, nº 003/6a/2006, de 30 de janeiro de 2006.

ETAPA EMERGENCIAL DE INTERVENÇÃO

Para estancar o processo de deterioração dos remanescentes a PCNI obteve junto à justiça a autorização para realização de obras emergenciais no valor aproximado de R\$ 471.000,00, custeado com verbas orçamentárias da prefeitura.

Os remanescentes do conjunto arquitetônico da casa grande, engenho e senzalas, hoje em ruínas, foram estabilizados, e pesquisas históricas e arqueológicas preliminares, coordenada pela Assessoria de Arqueologia do IPHAN, foram empreendidas.

No escopo deste trabalho inicial foram realizados, além da limpeza do terreno e dos escoramentos emergenciais necessários para garantir a estabilidade dos remanescentes, os seguintes serviços:

- a instalação de escada no acesso principal e passarelas
- levantamentos cadastrais, prospecções e sondagens arqueológicas visando complementar os dados necessários à elaboração do Projeto de Pesquisa Arqueológica, Consolidação Estrutural, Restauração, Reconstrução e Adaptação
- elaboração dos Projetos Culturais para captação de recursos por meio das leis de incentivo à cultura.

A PROPOSTA DE USO

Coerente com os conceitos contemporâneos de responsabilidade social e sustentabilidade, o uso futuro do imóvel estará relacionado ao desenvolvimento do turismo e do lazer na região e ao apoio técnico e cultural aos 58 pequenos produtores rurais assentados pelo INCRA, na década de 1980, nos limites da antiga Fazenda São Bernardino.

A vocação turística da região está nítida desde que, em 1975, a Lei de nº 50 incluiu São Bernardino e Iguaçu Velha na “Zona Turística e Cultural” do município.

Em 1978, o projeto desenvolvido pela FUNDREM – Fundação para o Desenvolvimento da Região Metropolitana do Rio de Janeiro – para implantação do Parque Metropolitano de Múltiplo Uso São Bernardino teve como um dos motivadores o “reconhecimento, registrado no I Plan-Rio, de que a diminuição das oportunidades de lazer e recreação à população constitui

um dos aspectos mais graves de deterioração dos níveis de qualidade de vida da Região Metropolitana do Rio de Janeiro.” Este projeto previa a restauração da Fazenda São Bernardino e foi aprovado à época pelo IPHAN.

No Plano Diretor Participativo que, como já mencionamos, encontra-se em fase final de aprovação está sendo previsto a criação do Pólo Turístico e Cultural de Tinguá que visa potencializar a vocação para o turismo cultural e ecológico deste trecho do território no qual nasceu o município.

Na Fazenda São Bernardino, restaurada, será implantado o Centro de Referência e Memória da Baixada Fluminense, que devido a sua localização privilegiada, funcionará com marco urbano de entrada do Pólo Turístico e Cultural de Tinguá.

A Casa Grande, o Engenho e a Senzala abrigarão um conjunto de atividades relacionadas com o turismo, educação, cultura e lazer. Estas atividades demandam locais para: exposições; centro de informações turísticas e culturais; arquivo e biblioteca de referência; exposição arqueológica dos remanescentes do engenho de água ardente e de farinha de mandioca; uma cozinha modelo; um centro de cultura afro-brasileira; cursos de artes e música; cafés e loja de artesanato. Este novo equipamento atenderá aos moradores do município e aos turistas principalmente oriundos de outros municípios da Baixada Fluminense, tornando-se certamente um dos indutores do desenvolvimento sustentável da região.

O CONCEITO UTILIZADO NA RESTAURAÇÃO

Devemos abordar a questão buscando nos parâmetros estabelecidos na legislação brasileira, nas Cartas Patrimoniais e na Teoria do Restauro as soluções aceitáveis para o caso. No entanto, não devemos abandonar uma análise do vetor social da intervenção, ou seja, qual será a melhor solução para a população de Nova Iguaçu?

Assim, parece-nos claro que, do ponto de vista da teoria do restauro, é fundamental definir se há a possibilidade de se restituir a “unidade potencial da obra de arte”, conforme Cesare Brandi preconizou em sua celebre “Teoria da Restauração”, tendo em vista que o objeto tombado pelo IPHAN encontra-se em estado avançado de arruinamento.

Caso não seja mais possível o restabelecimento da “unidade potencial da obra de arte” teremos um novo bem cultural, com valores próprios diferentes daqueles reconhecidos à época do tombamento. Neste caso, fatalmente, se deverá realizar uma ratificação do tombamento, estipulando quais são os novos valores



Vila do Iguassú – torre da Igreja de N. Sra. da Piedade, Cemitério, Porto Iguassú

atribuídos aos remanescentes da Casa Grande, Engenho e Senzala da Fazenda São Bernardino, ou o seu destombamento. Prevalecendo esta hipótese, a intervenção nos remanescentes deverá obrigatoriamente enfatizar seu aspecto de ruínas e sítio arqueológico.

Certamente o mais cômodo seria partir logo para uma solução que conservasse os remanescentes do imóvel como ruínas e implantasse anexos contemporâneos em áreas secundárias de modo a permitir a implantação do programa de uso proposto. Estávamos cientes que demonstração da possibilidade de restabelecimento da unidade potencial da obra de arte é sempre uma ação que depende de critérios subjetivos e parâmetros sujeitos a diversas interpretações.

Intervenções nas quais edificações contemporâneas são introduzidas em ruínas resultam, em boa parcela das vezes, em conjuntos de efeito estético interessante devido ao contraste - novo x antigo. A beleza inerente às estruturas históricas arruinadas é cenário tentador ao arquiteto, no entanto, esta não nos parece ser a solução que agregue maior valor para o caso em estudo, uma vez que, este projeto não é um trabalho isolado e sim um dos equipamentos que compõem o Pólo Turístico e Cultural de Tinguá.

Temos que ter em mente que Nova Iguaçu prosperou sobre o abandono e conseqüente arruinamento da Vila de Nossa Senhora da Piedade do Iguassú. Acreditamos que as ruínas da antiga vila, tombadas pelo INEPAC e sítio arqueológico registrado pelo IPHAN, já constituem um conjunto suficiente mercante de prédios arruinados, que demonstra de modo indelével a ação do tempo sobre os artefatos humanos. Devido à proximidade da antiga vila, os remanescentes da Fazenda São Bernardino tratados como ruínas diminuiriam a força simbólica e o impacto que se pretende obter com a criação do Parque Memorial e Arqueológico de Iguaçu Velho.

Demonstraremos que a unidade potencial da obra de arte deve e pode ser restabelecida sem gerar um

“falso histórico”.

A seguir iremos conceituar o problema e responder às seguintes questões:

Qual a essência deste bem cultural?

Quais são os valores que garantiram seu reconhecimento como obra de arte?

Qual a configuração necessária para que este reconhecimento permaneça possível?

O resgate desta configuração ainda é tecnicamente viável?

Para tanto, iniciaremos apresentando os parâmetros existentes nas Cartas Patrimoniais que respaldam a solução conceitual adotada.

“(A restauração) Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese; no plano das reconstituições conjecturais, todo trabalho complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo. A restauração será sempre precedida e acompanhada de um estudo arqueológico e histórico do monumento.” (Carta de Veneza, art. 9°)

Segundo a Carta de Burra - artigos 17, 18 e 19 - a reconstrução deve ser efetivada quando condição sine qua non de sobrevivência de um bem cuja integridade tenha sido comprometida por desgaste ou modificações, ou quando possibilite restabelecer ao conjunto de um bem uma significação cultural perdida. A reconstrução deve se limitar à colocação de elementos destinados a complementar uma entidade desfalcada e não deve significar a construção da maior parte da substância de um bem. A reconstrução deve se limitar à reprodução de substâncias cujas características são conhecidas graças aos testemunhos materiais e/ou documentais. As partes reconstruídas devem poder



Imagens do incêndio e prédio reconstruído e do interior da sede da FIEMIG em Tiradentes/MG

ser distinguidas quando examinadas de perto.

Parece-nos claro, portanto, que a reconstituição/reconstrução não é uma operação descartada no âmbito das operações de valorização do patrimônio cultural edificado.

Ainda segundo a Carta de Burra “a reconstrução não deve ser confundida, nem com a recriação, nem com a reconstituição hipotética, ambas excluídas do domínio regulamentado pelas presentes orientações”.

Os limites estabelecidos para a reconstrução estão sendo integralmente observados na presente proposta:

1- RESTABELEECER UMA SIGNIFICAÇÃO CULTURAL PERDIDA:

A Casa da Fazenda São Bernardino foi tombada pelo IPHAN, processo 432-T-50, e inscrita com o nº 390, à folha 76, no Livro das Belas Artes vol. I, em 26/02/1951, como reconhecimento ao excepcional valor artístico. Seu valor cultural, portanto, é devido à sua configuração arquitetônica, testemunho da cultura, do modo de construir e do sistema de produção de uma fazenda do terceiro quartel do século XIX. Para a população local a lembrança da sede da fazenda ainda integra é muito presente, os habitantes com mais de 40 anos ainda a viram em bom estado e relembram com indignação o processo de arruinamento. Marcus Monteiro, Diretor do INEPAC, à época jovem pesquisador, e Ney Alberto, historiador da Prefeitura de Nova Iguaçu,

testemunharam o rescaldo do incêndio ocorrido na década de 1980 e se empenham desde então, junto com diversos segmentos da sociedade de Nova Iguaçu, para viabilizar o resgate da dignidade do bem. Portanto, o estado atual do bem tombado se deve a perda de sustentabilidade da propriedade, a inoperância da administração pública, a incapacidade de investimento dos órgãos de preservação e a lentidão da justiça.

A restauração da volumetria do bem como proposta cumprirá a mesma função para a sociedade local do que as recentes reconstruções realizadas em Ouro Preto, MG, no Antigo Hotel Pilão, atual Sede da FIEMIG, e em Pirenópolis, GO, na Igreja Matriz, ambos os bens destruídos por incêndios.

No caso de Ouro Preto o restabelecimento da volumetria original teve como intenção a restauração da paisagem, pois a presença do bem tombado em sua configuração externa tradicional era fundamental para a identificação da população a praça central de sua cidade. Assim, o significado cultural, simbólico e afetivo, prevaleceu sobre o fato trágico da destruição do objeto físico.

“Conseguimos, agora, com esta ação da FIEMIG, curar o nosso coração machucado com o incêndio do casarão”, comentou Eleonora Santa Rosa, Secretária de Turismo de Minas Gerais.

Para o secretário de Cultura e Patrimônio e de Turismo, Indústria e Comércio de Ouro Preto, Vitoriano Lanari Júnior, havia uma ansiedade da população da



Imagens do incêndio e da reconstrução da Igreja Matriz de Pirenópolis / Goiás

cidade com a solução para o casarão. “Não poderíamos continuar convivendo com o abandono em que se encontrava o casarão. A recuperação, garantida pela iniciativa da FIEMG, é um alívio para todos”.

O caso da Igreja matriz de Nossa Senhora do Rosário de Pirenópolis não difere do ocorrido com o Hotel do Pilão de Tiradentes, a diferença destes dois casos para o da Fazenda São Bernardino é que no último o socorro demorou 20 anos para chegar, ficando a ferida aberta a maltratar o coração da população.

2- RESPEITAR TESTEMUNHOS MATERIAIS E/OU DOCUMENTAIS:

Há nos arquivos do IPHAN e do INEPAC, bem como no arquivo da PCNI, farta documentação fotográfica que registram a configuração do imóvel tanto externa, quanto interna, desde a década de 1940 até os dias atuais.

Em 1984, a FUNDREM realizou um amplo levantamento do imóvel e desenvolveu um projeto de restauração que foi aprovado pelo IPHAN e fornece bases extremamente confiáveis da configuração original do imóvel. Devemos destacar que participaram desse trabalho diversos arquitetos que hoje atuam nos órgãos de patrimônio e que à época compunham o quadro da FUNDREM.

Todo este material foi digitalizado e sua análise foi fundamental para a tomada de decisão do partido adotado no projeto de intervenção, portanto, a reconstrução volumétrica será realizada sob bases documentais confiáveis e respaldada em um minucioso levantamento métrico cadastral dos remanescentes.

No entanto, mesmo com toda a documentação existente alguns elementos externos e internos, como paredes, esquadrias, forros e retábulo da capela, não serão refeitos, tendo em vista que a documentação gráfica e fotográfica registra suas configurações gerais, no entanto, há lacunas de detalhes que exigiriam uma reconstituição hipotética, o que está definitivamente descartado. Somente os elementos que possuem remanescentes que possibilite sua restauração serão utilizados como modelo para reprodução, com a finalidade de restabelecer a configuração existente nos registros fotográficos. As lacunas serão mantidas como tal.

Como se verifica na configuração proposta, esta solução possibilitou o resgate da unidade potencial da obra de arte, sem apagar as marcas do tempo.

3 - A RESTAURAÇÃO SERÁ SEMPRE PRECEDIDA E ACOMPANHADA DE UM ESTUDO ARQUEOLÓGICO E HISTÓRICO DO MONUMENTO:

Durante a obra emergencial, já concluída, uma ampla pesquisa arqueológica, coordenada pela Assessoria de Arqueologia do IPHAN, foi empreendida nos remanescentes do conjunto arquitetônico da casa grande, engenho e senzalas. Conjuntamente com o IPHAN deverão ser estabelecidos os locais que apresentam estruturas arqueológicas de interesse para permanecer expostas. A pesquisa histórica aprofundou o conhecimento do bem e as relações sócio-econômicas e tecnológicas envolvidas na produção rural da época.

Um detalhado levantamento cadastral métrico e fotográfico foi realizado para registrar com precisão o estado do bem antes das intervenções emergenciais e todos os serviços executados foram detalhadamente registrados antes e depois da intervenção.

4 - OS ELEMENTOS INTRODUZIDOS DEVERÃO OSTENTAR A MARCA DO NOSSO TEMPO:

Para garantir a leitura da essência do bem, chegamos à conclusão que a reconstrução dos panos de cerâmica dos telhados e a restauração dos revestimentos externos das alvenarias remanescentes seriam suficientes.

O novo entelhamento será executado em telhas cerâmicas com as dimensões e coloração das telhas remanescentes nos beirais das alvenarias externas originais. A estrutura de suporte será metálica, tendo encaibramento e ripamento em madeira. Tal solução visa evitar uma falsa leitura da estrutura do telhado com uso de tesouras em madeira, no entanto, buscamos adotar um sistema estrutural com características de comportamento e fisionomia similares as estruturas tradicionais de madeira. Esta nova estrutura terá como vantagem a leveza e o fato de não ser atacada por insetos xilófagos. A estrutura metálica de suporte da cobertura será apoiada sobre frechais em concreto armado, conforme orientação da engenheira Silvia Puccioni do DEPAN/IPHAN. As cintas em concreto armado já foram executadas em parte da casa grande para estabilização dos remanescentes das alvenarias do sobrado, tendo obtido excelente resultado estético, minimizando a necessidade de intervenção nas alvenarias, uma vez que o concreto devido à fluidez preenche adequadamente as lacunas deixadas pelas peças de madeira dos frechais.

A seguir apresentamos de forma resumida o Memorial Descritivo do projeto, no qual será possível perceber que todos os elementos novos introduzidos receberam tratamento contemporâneo, no entanto, com nítida preocupação com a harmonia do conjunto.

MEMORIAL DESCRITIVO

Terreno

O terreno atual do conjunto arquitetônico da Casa Grande, Engenho e Senzala da Fazenda São Bernardino possui uma área total de aproximadamente 16.000 m². Esta gleba de terra corresponde ao lote 56 do assentamento promovido pelo INCRA na década de 1980, no qual as terras originais da fazenda foram desapropriadas e divididas em lotes e entregues pequenos produtores rurais. O lote 56 não engloba a totalidade dos elementos paisagísticos essenciais a ambiência do bem tombado, excluindo, principalmente, o renque de palmeiras imperiais que compunham o acesso à casa grande. No entanto, o IPHAN delimitou uma área de proteção para o bem tombado que procura garantir a tutela de uma área limitada pela cumeeira dos morros do entorno imediato. Neste projeto não trataremos da área de entorno, que, no entanto, está sendo objeto de estudos por parte da Prefeitura de Nova Iguaçu.

A recuperação do renque de palmeiras imperiais e o tratamento da Rua das Palmeiras, da Estrada Zumbi dos Palmares e da Estrada São Bernardino são prioridades deste estudo complementar e sua configuração preliminar já é apresentada na Planta Geral do Conjunto. As palmeiras imperiais receberão tratamento fito-sanitário e as lacunas serão complementadas com palmeiras da mesma espécie, transplantadas já com altura de cinco a seis metros, provenientes preferencialmente de sítios do entorno, nos quais nasceram espontaneamente.

O terreno propriamente dito terá sua arborização de porte e frutífera valorizada e tratada, e complementações poderão ser realizadas com espécimes originárias da região.

O acesso carroçável à Casa Grande era originalmente feito por meio de um caminho calçado em pé-de-moleque, ainda existente, que será restaurado. É provável também que houvesse uma escada para vencer o aclive do terreno, no eixo da fachada principal. Esta escada, presumivelmente, foi destruída com a construção da Estrada Zumbi dos Palmares e, por meio de pesquisa arqueológica, tentaremos restabelecer sua localização. A nova escada terá desenho contemporâneo.

À frente da Casa Grande foi encontrada uma pavimentação em cimentado que corresponde às descrições do antigo terreiro para secagem de café. Esta pavimentação está muito desnivelada e a calha de drenagem periférica existente já não funciona, provocando a infiltração de águas pluviais no terreno e o carregamento de material através do arrimo, prejudicando a estabilidade do terrapleno. Esta pavimentação deverá

ser cuidadosamente removida para compactação do solo, recuperação da drenagem e do próprio arrimo. Uma nova pavimentação será realizada nos mesmos limites e nos moldes da pavimentação definida como original do terreiro de secagem de café.

Calçadas e caminhos de circulação foram criados para atender aos principais acessos do centro de referência e viabilizarão a visitação de cadeirantes e portadores de necessidades especiais a todo o complexo. Na área posterior do terreno foi localizado o acesso de carga e descarga, e um pequeno estacionamento para funcionários e portadores de necessidades especiais. Na era do Terreiro da fazenda, delimitado pelo arrimo do terrapleno, pelo Engenho e pela Senzala será criado uma grande pérgula com estrutura metálica e fechamento em eucalipto. Esta pérgula tem por objetivo gerar uma área sombreada para desenvolvimento de atividade ao ar livre e para estar. Na área fronteira ao Engenho foi localizado um palco elevado 50 cm do solo, acessado por uma rampa que permitirá, também, que o cadeirante chegue ao nível da passarela do piso arqueológico interno do engenho. Contíguo a este palco e à frente do Engenho será executada uma pavimentação em tijoleira para possibilitar o desenvolvimento de atividades culturais e educativas.

Nas demais áreas do terreiro e do entrono da casa grande receberão tratamento paisagístico com grama, vegetação rasteira e com canteiros com flores a serem definidos no projeto executivo de paisagismo. Sempre que oportuno, elementos arqueológicos integrarão o paisagismo do conjunto. A área localizada na porção direita do terreno será mantida como pastagem para animais com a finalidade turística e para manter um ar rural ao conjunto. O riacho existente será desassoreado e tratado de modo a funcionar como espelho d'água, duas pequenas pontes darão acesso a esta área. Uma pequena horta completa o conjunto paisagístico. Uma cerca sobre mureta de 50 cm delimitará o perímetro do terreno e garantirá a segurança e integridade do conjunto. Dois grandes portões garantirão o acesso de público e de serviço.

CASA GRANDE

A Casa Grande abrigará o núcleo erudito do Centro de Referência e Memória, tendo como programa: recepção, biblioteca e arquivo, salas de trabalho, salas de exposições, café e sanitários. O pátio interno descoberto terá um palco para pequenas apresentações e um chafariz que restabelece a presença do elemento água, originalmente no chafariz não mais existente.

O telhado será reconstruído para recompor a volumetria original da edificação, a estrutura será metáli-

ca com sob cobertura térmica e telhas cerâmicas tipo capa e canal, nas mesmas dimensões das originais. Os beirais em telhas de louça que existiram na fachada principal da Casa Grande não serão refeitos tendo em vista em determinada época as telhas de louça foram substituídas por telhas cerâmicas normais. Os telhados das alas laterais receberão telhas de vidro nas duas fiadas em cada água, junto a cumeeira, para iluminação zenital dos ambientes.

As alvenarias portantes remanescentes serão consolidadas, recuperadas e parcialmente recompostas utilizando-se tijolos originais recuperados do entulho do arruinamento (anastilose). Este procedimento segue orientação da engenheira Silvia Puccioni e tem a dupla finalidade de utilizar um material de característica obviamente compatível com o original e de dar utilidade a um material que em outro caso seria descartado como entulho da obra. As fachadas externas terão revestimentos e frisos restaurados, os elementos decorativos faltantes que possuem exemplares íntegros nas fachadas para reprodução serão complementados, no entanto, aqueles sem vestígios não serão complementados. O alpendre metálico do acesso principal não será refeito por não existirem vestígios confiáveis de sua configuração. O mesmo se aplica a escada em cantaria e aos guarda-corpos metálicos. A nova escada será em blocos de granito como a original, porém com desenho contemporâneo. Nesta escada será instalada uma plataforma para cadeirantes e portadores de necessidades especiais. O novo guarda-corpo seguirá o mesmo princípio.

Os umbrais em madeira dos vãos serão recuperados e os vãos receberão janelas em guilhotina de madeira/vidro com desenho contemporâneo baseado no original. Os vãos de porta receberão esquadrias novas com desenho contemporâneo baseado no original.

No sobrado os trechos das fachadas sobre o arco da sala de jantar foram executados originalmente com uma técnica de estuque, sendo revestida externamente em telhas verticais. Destas paredes não sobrou nenhum vestígio, portanto, não serão reproduzidas. Os vãos resultantes receberão esquadrias em vidro e serão protegidos externamente com brises verticais metálicos, pintados de branco. Esta solução recupera a leitura de linhas verticais do revestimento original em telhas.

Do mirante nenhuma fachada chegou aos dias de hoje, portanto, não há elementos para sua reprodução. No entanto, para a recuperação da configuração volumétrica do bem tombado fez-se necessário a reconstrução do telhado do mirante. Adotamos como solução a apresentação do mirante somente com a estrutura

de suporte do telhado e guarda-corpos para segurança dos usuários. A clarabóia não foi reproduzida, no entanto a iluminação zenital da escada foi mantida com o prisma em vidro que envolve o núcleo central do mirante.

Pelos mesmos motivos já apresentados as fachadas internas das alas laterais, não mais existentes, não serão restabelecidas, funcionando o espaço como uma grande varanda. Toldos verticais de enrolar farão a proteção destes espaços quando necessário.

As alvenarias históricas ficarão internamente sem revestimento e, quando necessário, receberão painéis justapostos para obtenção de áreas lisas para exposição. Os interiores receberão tratamento contemporâneo, com materiais de acabamento novos, buscando, no entanto, estabelecer relações que remetam aos espaços originais. As paredes internas não serão reconstruídas, porém, suas posições serão assinaladas nas paredes e forros. As novas divisórias internas serão em sua maior parcela compostas de painéis removíveis ou em blocos de concreto celular (sanitários).

A nova escada terá desenho contemporâneo, com estrutura metálica e pisos em madeira. Um elevador em estrutura metálica e vidro permitirá o acesso de cadeirantes ao sobrado.

Os pisos serão em madeira nas áreas nobres, em linóleo sobre contra-piso em cimentado nas alas laterais, e em cerâmica nos sanitários. Os forros na área nobre da Casa Grande serão em gesso, planos, soltos das alvenarias, sendo que nos cômodos que possuíam forros em estuque decorados estuda-se a conveniência de execução de um tratamento em pequenas perfurações para aludir aos desenhos originais destas salas, esta solução ainda depende de testes para verificar o efeito estético no local. Nas alas laterais o forro em frisos madeira com pintura branca seguirá a forma da cobertura e servirá de acabamento para a sob-cobertura térmica.

ENGENHO

O Engenho será dedicado ao módulo “modos de fazer” do Centro de Referência e Memória e será dotado de exposições sobre as funções produtivas da Fazenda São Bernardino. Assim, todos os vestígios das estruturas da antiga “casa de farinha”, do alambique e dos maquinários do engenho, serão tratados em uma exposição arqueológica. Uma loja de artesanato, uma cozinha-escola e sanitários completam o programa. A cozinha-escola terá como função principal qualificar a mão-de-obra para restaurantes e pousadas já existentes ou que venham a se instalar no Pólo Turístico e Cultural de Tinguá. Destacamos também que a cultura

da farinha de mandioca está sendo inventariada pelo Museu do Folclore e provavelmente receberá o título de Patrimônio Imaterial. Tinguá tem tradição na produção de mandioca sendo sede anualmente, em julho, da Festa do Aipim.

Assim como a Casa Grande, o engenho receberá nova cobertura com volumetria idêntica a original, em telhas cerâmicas tipo capa e canal e tendo estrutura metálica, caibros e ripas em madeira. Internamente receberá forração em frisos madeira que seguirá a forma da cobertura e servirá de acabamento para a sob cobertura térmica.

A fachada principal será consolidada, os vão arruinados serão restaurados e a fachada receberá novo revestimento externo. As esquadrias serão em madeira com desenho contemporâneo com inspiração nas originais. A fachada posterior do engenho será complementada em sua parcela faltante com uma esquadria contemporânea de módulos verticais de metal com pintura branca e vidro, espaçados a cada 0,50 cm.

As alvenarias originais internamente não receberão revestimento, exceto na área da cozinha-escola, nos sanitários e nas áreas de apoio que serão revestidas em cerâmica.

A ala esquerda do Engenho que concentra a maior parte dos vestígios arqueológicos será acessada por meio de uma passarela sobre pisos arqueológicos (exposição), na ala direita o piso será em tijoleira com detalhe contemporâneo, na cozinha-escola, nas áreas de apoio e sanitários a pavimentação será em cerâmica de alta resistência. Destacamos que a passarela terá por função também possibilitar a circulação de cadeirantes nos diversos níveis do engenho, pois estará ligada à rampa externa localizada junto ao palco e na outra extremidade, junto ao acesso de serviço, será dotada de uma plataforma.

SENZALA

A senzala terá sua utilização voltada à cultura popular. Serão quatro grandes salas de múltiplo uso e dois cafés/bares. Nestas salas será fomentado o resgate de tradições folclóricas da região, assim como o aprimoramento manifestações artísticas contemporâneas. Assim, imaginamos grupos de teatro, dança e música tendo no Centro de Referência e Memória seu ponto de apoio, bem como aulas de capoeira, jungo e artesanato, convivendo com palestras e cursos diversos sendo oferecidos a população. Os cafés/bares prolongarão a permanência no local e atrairão público para os espetáculos e eventos ao ar livre nos fins de semana.

Seguindo os mesmos parâmetros adotados para

os demais prédios, o telhado será reconstruído para recompor a volumetria original, a estrutura será metálica com sob cobertura térmica e telhas cerâmicas tipo capa e canal, nas mesmas dimensões das originais. O forro em frisos madeira seguirá a forma da cobertura e servirá de acabamento para a sob cobertura térmica.

Devido ao arruinamento completo da fachada principal não se fará a reconstrução da mesma, a nova fachada receberá tratamento contemporâneo e será recuada em relação ao paramento original. No alinhamento



Imagem do centro referência e memória da baixada fluminense

mento original ficarão os remanescentes das alvenarias históricas.

As alvenarias originalmente estruturais serão re-compostas com tijolos originários de sua própria ruína e receberão novo revestimento como forma de protegê-la, tendo em vista o uso mais intenso dos ambientes. As novas paredes serão em sua maior parcela compostas de painéis removíveis ou em blocos de concreto celular (sanitários).

O piso será em cimentado, liso e pigmentado, com aplicação de resina fosca para proteção. Nestes ambientes os pisos originais revelados pela arqueologia serão protegidos por uma camada de argamassa inerte sobre manta de isolamento.

As instalações prediais passarão pelos pisos e pelas coberturas, nunca rasgando as alvenarias originais. Quando necessário passarão aparentes em shafts estrategicamente posicionados ou sob painéis justapostos.

Para finalizar cabe salientar que esta ainda é uma etapa de anteprojeto de restauração no qual buscamos, com os dados já disponíveis, definir os principais conceitos e o partido adotado para a restauração. Devido a complexidade desta intervenção muitas serão as etapas de amadurecimento e detalhamento do projeto, e, humildemente, tentamos até o presente momento interpretar o que os remanescentes do bem tombado têm a nos dizer. Este projeto, portanto, é a solução que consideramos mais apropriada para o desafio que nos impusemos: resgatar a unidade potencial da obra de arte, sem cometer um falso histórico.

O PROJETO DE RESTAURAÇÃO DOS REMANESCENTES, RECONSTRUÇÃO VOLUMÉTRICA E REVITALIZAÇÃO DE USO DA FAZENDA SÃO BERNARDINO baseia-se, portanto, em dados precisos obtidos no próprio monumento e em uma farta documentação gráfica e fotográfica que revelam sua configuração histórica. O projeto resgata a dignidade do bem e sua significação cultural, devolvendo à população local seu mais significativo marco arquitetônico.

O CENTRO DE REFERÊNCIA E MEMÓRIA DA BAIXADA FLUMINENSE certamente contribuirá para o fortalecimento da noção de cidadania e alto estima da população de Nova Iguaçu, sendo equipamento fundamental para garantir a sustentabilidade do Pólo Turístico e Cultural de Tinguá.

A Vila de Santo Antônio e o Convento de São Boaventura da Fazenda Macacu em Itaboraí: Imagens e História Reinventadas

Cêça Guimaraens e Hilton Berredo

A pesquisa das construções representativas da arquitetura franciscana do período colonial brasileiro, existentes na região fluminense, se justifica em virtude do crescente desenvolvimento das regiões do entorno da baía de Guanabara. Esse patrimônio cultural se expressa especialmente nas ruínas do Convento de São Boaventura e no sítio arqueológico onde se encontram os remanescentes da vila de Santo Antonio de Sá. Localizados no município de Itaboraí, esses bens arquitetônicos têm a representatividade histórica e arquitetônica reconhecida por meio dos tombamentos e registros que os protegem nas esferas federal, estadual e municipal. As imagens e entrevistas, cujos links podem se acessados aqui, tratam do processo do estudo realizado por pesquisadores da UFRJ. Para divulgar alguns resultados na comunidade científica e junto à população residente na área, essa importante matéria tem interesse coletivo e foi desenvolvida junto com estudantes de graduação e pós-graduação. Assim, a sistematização desses estudos amplia a abrangência das novas fontes produzidas e aprimora os meios de registro até agora utilizados. Ao tornar esses bens arquitetônicos e urbanísticos mais conhecidos, pretende-se também que as formas de proteção e promoção desse patrimônio fluminense de importância nacional sejam mais consolidadas.

A pesquisa tem como objetivos e produtos principais:

- o levantamento das fontes bibliográficas e iconográficas existentes;
- a produção de conhecimento e registros sobre as estruturas conventuais e remanescentes do assentamento colonial;
- a sistematização dos dados coletados sob a forma de inventário arquitetônico e urbanístico com fichas técnicas e registros visuais analíticos; e
- a criação e difusão das informações em audiovisual e banco de imagens.

EQUIPE

- Cêça Guimaraens, professora-associada, UFRJ-PROARQ
- Hilton Esteves de Berredo, doutorando do PROARQ
- Ilka Moura e Rodrigo Roquette Moreira, estudan-

tes de graduação da FAU/UFRJ, bolsistas PIBIC-UFRJ

- André Andrade Lima, aluno de graduação Geografia da PUC-Rio

Bibliografia básica

- ARAUJO, José de Souza A. Pizarro (1946). *Memórias Históricas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, Imprensa Nacional.
- BELTRÃO, M.C. (org.) *Arqueologia do Estado do Rio de Janeiro, Niterói, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro*.
- BELTRÃO, M.C. *Projeto de pesquisa do sítio arqueológico Fazenda Macacu*. IDEC: Rio de Janeiro, 2006.
- CARENA, Carlo. *Ruína / restauro*. In *Memória / História*. Porto: Imprensa Nacional, 1997.
- CAMPELLO, G. *O brilho da simplicidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.
- GUIMARAENS, C. et alli. *Estudos para projetos de consolidação das Ruínas do convento de São Boaventura*. Rio de Janeiro: PROARQ, 2003.
- GUIMARAENS, C. *Memória do Esquecimento: a Vila e o Convento em Macacu*. Rio de Janeiro: CADERNOS PROARQ 11, 2007.
- FERNANDES DA SILVA. *O Convento de São Boaventura de Macacu*. Roma; Universidade de Roma, 1986. Tese de laurea.
- GUZZO, A. M. *O convento de São Boaventura de Macacu na arquitetura franciscana brasileira*. 1999. Rio de Janeiro: PROARQ – FAU / UFRJ. Dissertação de mestrado.
- PEREZ, R.A.R.; BELTRÃO, M.C.M.C.; SÃO PEDRO, M.F.A. *Estudo dos Sítios Arqueológicos da região de Magé e Guapimirim*. Anais V Congresso da Associação Brasileira de Estudos do Quaternário, pp.52-57, 1995.
- REIS FILHO, Nestor G. *Evolução urbana no Brasil (1500-1720)*. São Paulo: Ed. Pini, 2000.
- SANTOS, V. A. dos. *Capelas rurais do Leste da Guanabara*. Rio de Janeiro: PROARQ /FAU - UFRJ, 2004. Dissertação de mestrado.

ATENÇÃO: CLIQUE SOBRE AS IMAGENS PARA VER OS VÍDEOS. É IMPRESCINDÍVEL ESTAR CONECTADO A INTERNET PARA REALIZAR ESSA OPERAÇÃO.

PESQUISA HISTÓRICO-ARQUITETÔNICA



A Professora Cêça Guimaraens apresenta o projeto de pesquisa das ruínas do Convento de São Boaventura em Itaboraí.

A PESQUISA ARQUEOLÓGICA



A arqueóloga Maria Beltrão relata seu trabalho nas ruínas do Convento de São Boaventura em Itaboraí.

ORIGEM DAS RUÍNAS



As origens das ruínas do Convento de São Boaventura na palavra da arquiteta Rosa Costa Ribeiro.

AS FONTES HISTORIOGRÁFICAS



A arquiteta Cêça Guimaraens apresenta as fontes historiográficas do projeto de pesquisa.

A ARQUITETURA DAS RUÍNAS



A arquiteta Rosa Costa Ribeiro comenta a arquitetura das ruínas do Convento de São Boaventura.

IMAGENS



O Convento de São Boaventura nas fotos de Cêça Guimaraens e Edson Andrade Lima.

Preenchendo Lacunas

Cristina Coelho

Este artigo traz à luz a obra de restauração recém-inaugurada do imóvel situado no número 71 da Praça Tiradentes, o qual integra a Área de Proteção do Corredor Cultural e é identificado como de Renovação pela Lei 506 de 1984.

Este imóvel, próprio municipal, compõe o Projeto de Revitalização da Praça Tiradentes e Arredores em execução pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, através de convênio com o Ministério da Cultura no âmbito do Programa Monumenta¹, e deverá abrigar as atividades de apoio do Centro de Referência do Artesanato Brasileiro² no Solar do Visconde do Rio Seco, imóvel situado no número 67 da Praça Tiradentes e também componente do Projeto de Revitalização da Praça Tiradentes, que durante quase todo o século XX abrigou o DETRAN-RJ e está com obras de restauração em andamento.

Antes da intervenção, o imóvel nº 71 era o exemplo perfeito das muitas lacunas que encontramos atualmente nos Centros Históricos. Construído por volta de 1919 para abrigar o “Centro da Colônia Portuguesa” se encontrava há muitos anos sem uso e incompleto. Havia restado apenas trecho remanescente da fachada principal correspondente ao pavimento térreo – embasamento em pedra de uma edificação originalmente de dois pavimentos - e o piso do pavimento térreo com diferentes estampas de ladrilho hidráulico expostas às intempéries.

O trecho remanescente da fachada se encontrava bastante íntegro no que se refere às suas característi-

cas formais, resguardando as pedras de cantaria que contornam os vãos do térreo e o piso em pedra do balcão do pavimento superior, este então inexistente. As esquadrias de madeira e os gradis que outrora resguardava esses vãos não mais existiam.

O pouco que se conhecia dessa edificação se resumia no projeto datado de 1919 para sua construção e numa foto do início do século XX que o retrata de longe e no contexto do conjunto o qual integra, ambos componentes do acervo do Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro. No entanto, esses documentos não revelavam aspectos formais concretos sobre as partes faltantes do bem.

Comparando a foto com o projeto, tem-se a impressão de que a edificação construída obedeceu ao projeto, mas a dificuldade de se poder aferir com precisão os elementos ornamentais e detalhes presentes na edificação, devido à distância que esta foto foi tomada, impedem a possibilidade de sua reprodução fiel. Também a fachada constante do projeto não traz informações suficientes para a interpretação correta desses elementos visto que são representados em duas dimensões e sob forma de sugestão.

Além da falta de registros concretos, a reconstrução dessa edificação, arruinada há muitos anos, buscando devolver as partes perdidas tais e quais é bastante questionável do ponto de vista das teorias da restauração e da preservação da memória histórico-cultural.

O senso comum presente na sociedade, não só na população em geral como nos profissionais graduados - inclusive nas áreas das artes e da arquitetura - que não tenham formação especializada em restauração e conservação do patrimônio cultural, é de que restaurar é devolver as características originais de um bem, entendendo-se como originais as características imprimidas ao bem quando de sua construção, sem levar em conta sua própria história. Este entendimento foi historicamente o germe das teorias de restauração, mas não durou muito sendo questionado já no século XIX pelos teóricos e estudiosos da época. No entanto, ainda hoje profissionais de todo o mundo se debatem com essa questão já que cada caso é um caso, cada história é uma história.

1 Programa do Ministério da Cultura para Preservação do Patrimônio Cultural de áreas urbanas sob proteção federal baseado no conceito de sustentabilidade. Fruto de contrato de empréstimo firmado entre o BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento e o Governo Brasileiro, o Monumenta está presente, hoje, em 22 outras cidades brasileiras, além do Rio de Janeiro.

2 O Centro de Referência do Artesanato Brasileiro é uma proposta conjunta da Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico do Rio de Janeiro, Sebrae Nacional e Sebrae no Rio de Janeiro. O Centro de Referência visa à difusão do artesanato e da arte popular brasileira, envolvendo vários setores, tais como: decoração, design, tecnologia brasileira, cultura, agronegócios, gastronomia e atividades artísticas. Tem por objetivo apresentar o artesanato mais representativo do País, melhorar a qualidade da produção artesanal, por meio de cursos de formação, qualificação e design, e facilitar a comercialização e o escoamento da produção artesanal, incentivando a abertura de novos mercados de trabalho e aumentando a renda dos artesãos e sua sustentabilidade. <http://asn.interjornal.com.br/noticia>.

Numa visão mais simplista da operação de restauração podemos crer que esta trata basicamente de dois aspectos: a forma e o conteúdo. Não temos dúvida de que a forma é passível de ser devolvida desde que haja registros suficientes para sua reprodução fiel, mas o conteúdo não, já que a matéria perdida na maioria dos casos não pode ser restituída senão que substituída, exceto quando as partes faltantes ainda existirem e puderem ser reintegradas por anastilose³.

No entanto, embora a forma desde que conhecida possa ser devolvida, existem outros aspectos que devem ser considerados, em especial o aspecto histórico-cultural, na definição do caráter de uma intervenção em bens culturais.

Não se trata, porém, de adotar o anti-intervencionismo radical pregado por John Ruskin e, posteriormente por William Morris, ambos no século XIX. Para eles, “querer restaurar um objeto ou um edifício é atentar contra a autenticidade que constitui a sua própria essência. Ao que parece, para eles o destino de todo monumento histórico é a ruína e a desagregação progressiva.”⁴ Mas, nem todo bem cultural pode e deve ser tratado como ruína, entendendo-a como uma condição estabelecida e pretensamente imutável a não ser pelo próprio tempo, passível apenas de consolidação e de conservação⁵.

O preenchimento ou completamento da lacuna no tecido urbano preservado, quando necessário, deve ser tratado com critério e honestidade perante o contexto histórico-cultural no qual ela se insere. Ignorar a condição temporal do acervo patrimonial arquitetônico e/ou urbano omitindo fatos, neste caso a perda parcial ou total de um bem que o integra, é ao meu ver em muitos casos questionável do ponto de vista da história e da autenticidade desse acervo.

SOBRE LACUNAS

A lacuna é um termo recorrente no campo da preservação do patrimônio cultural e suscita muitas questões à sua volta, muitas delas polêmicas, especialmente quando o objetivo é a sua eliminação, ou seja, o seu completamento; o seu preenchimento.

Para Brandi⁶, a lacuna na obra de arte que ainda resguarda a vitalidade e a possibilidade de ter sua unidade potencial restituída se caracteriza por ser uma interrupção no tecido figurativo e se comporta como figura em relação a um fundo que é, na verdade, a própria obra. Para ele, nestes casos deve-se buscar “reduzir

o valor emergente de figura que a lacuna assume em relação à efetiva figura, que é a obra de arte.”

Isso também se aplica à arquitetura que compõe os tecidos urbanos (grupamentos urbanos), especialmente nas áreas históricas, onde a falta total ou parcial de um de seus componentes (edificações, monumentos etc.) ocupa posição de destaque no conjunto e compromete o ritmo e a fruição dos lugares. Nesse sentido, a lacuna se torna um elemento perturbador da imagem.

Para Brandi⁷, a decisão quanto ao preenchimento das lacunas nos tecidos urbanos históricos depende da natureza dos objetos perdidos.

Se não constituem monumentos em si, poderá até ser admitida uma reconstituição, pois, mesmo que sejam falsos, não sendo obras de arte, reconstituem, no entanto, os dados espaciais; mas exatamente por que não são obras de arte, não degradam a qualidade artística do ambiente em que se inserem só como limites espaciais genericamente qualificados. (...).

Se, ao contrário, os elementos desaparecidos tiverem sido em si obras de arte, está absolutamente fora de questão que se possam reconstituir como cópias. O ambiente deverá ser reconstituído com base nos dados espaciais então naqueles formais do monumento que desapareceu.”⁸

A questão se coloca, também, diante de dois conceitos que, embora distintos, resultam no completamento: a adição e o refazimento.

“A adição pode completar, ou pode desenvolver, sobretudo na arquitetura, funções diversas das iniciais; na adição, não se recalca, antes, se desenvolve ou se enxerta. O refazimento, ao contrário, pretende replasmar a obra, intervir no processo criativo de maneira análoga ao modo como se desenvolveu o processo criativo originário, refundir o velho e o novo de modo a não distingui-los e a abolir ou reduzir ao mínimo o intervalo de tempo que aparta os dois momentos. A diferença é então estridente.”⁹

Seja adição seja refazimento, ambos se caracterizam pelo ato da intervenção. Sobre isso, Camilo Boito já no século XIX defendia que toda intervenção arquitetônica num monumento deveria ser necessariamente datada e marcada pelo estilo, pelas técnicas e pelo saber-fazer da sua própria época¹⁰. Em conferência feita em Turim em 7 de junho de 1884, sobre as res-

3 “(...) a recomposição de partes existentes, mas desmembradas.” Carta de Veneza – art. 15. IPHAN: 2000, p. 95.

4 Choay: 2001, p.155

5 Brandi: 2004, p. 66

6 Ibidem, p.128

7 Ibidem: 2004, p.136

8 Brandi, p. 136-137

9 Ibidem, p. 73

10 Choay: 2001, p. 166

taurações arquitetônicas, Boito conclui dizendo: “É necessário que os complementos, se indispensáveis, e as adições, se não podem ser evitadas, demonstrem não ser obras antigas, mas obras de hoje.”¹¹

A Carta de Atenas, em 1931, consolidou as idéias de Boito acerca dos complementos e adições, no seu artigo 70, expondo de maneira clara o dano irreparável que a imitação dos estilos do passado em novas construções gera para a história da cidade:

“O emprego de estilos do passado, sob pretextos estéticos nas construções novas erigidas nas zonas históricas, tem conseqüências nefastas. A manutenção de tais usos ou a introdução de tais iniciativas não serão toleradas de forma alguma.

*Tais métodos são contrários à grande lição da história. Nunca foi constatado um retrocesso, nunca o homem voltou sobre seus passos. As obras-primas do passado nos mostram que cada geração teve sua maneira de pensar, suas concepções, sua estética, recorrendo, como trampolim para sua imaginação, à totalidade de recursos técnicos de sua época. Copiar servilmente o passado é condenar-se à mentira, é erigir o falso como princípio, pois as antigas condições de trabalho não poderiam ser reconstituídas e a aplicação da técnica moderna a um ideal ultrapassado sempre leva a um simulacro desprovido de qualquer vida. Misturando o falso ao verdadeiro, longe de se alcançar uma impressão de conjunto e dar a sensação de pureza de estilo, chega-se somente a uma reconstituição fictícia, capaz apenas de desacreditar os testemunhos autênticos, que mais se tinha empenho em preservar.”*¹²

Em 1964, a Carta de Veneza em seus artigos 12 e 13 procura estabelecer diretrizes para as intervenções que visam o complemento, reforçando e regulando o já estabelecido na Carta de Atenas:

“Art. 12. Os elementos destinados a substituir as partes faltantes devem integrar-se harmonicamente ao conjunto, distinguindo-se, todavia, das partes originais, a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte ou de história.”

Art. 13. Os acréscimos só poderão ser tolerados na medida em que respeitem todas as partes interessantes do edifício, seu esquema tradicional, o equilíbrio de sua composição e suas relações com o meio ambiente.”

Já na Carta de Burra, produzida na Austrália em 1980, pode-se perceber a influência das idéias de Cesari Brandi, seu antecessor.

“Art. 13. A Restauração só pode ser efetivada se existirem dados suficientes que testemunhem um estado anterior da substância do bem e se o restabelecimento desse estado conduzir a uma valorização da significação cultural do referido bem. Nenhuma empreitada de restauração deve ser empreendida sem a certeza de existirem recursos necessários para isso.

(...)

Art. 17. A reconstrução deve ser efetivada quando constituir condição sine qua non de sobrevivência de um bem cuja integridade tenha sido comprometida por desgastes ou modificações, ou quando possibilite restabelecer ao conjunto de um bem uma significação cultural perdida.

Art. 18. A reconstrução deve limitar-se à colocação de elementos destinados a completar uma entidade desfalcada e não deve significar a construção da maior parte da substância de um bem.

*Art. 19. A reconstrução deve limitar-se à reprodução de substâncias cujas características são conhecidas graças aos testemunhos materiais e/ou documentais. As partes reconstruídas devem poder ser distinguidas quando examinadas de perto.”*¹³

Como se pode notar, o tratamento dado à lacuna é, independentemente da linha do tempo, variável e relativo, não existindo assim uma regra imutável. Existem teorias e conceitos que não são, em absoluto, certos ou errados por mais contrários que sejam. Há que se ter, na verdade, bom senso e, mais do que tudo, buscar uma visão global do objeto em si mesmo e do contexto no qual o mesmo está inserido. Contexto este que não se resume aos aspectos físicos, senão que engloba também os aspectos culturais, históricos, sociais etc.

RECOMPONDO O TECIDO DA PRAÇA TIRADENTES – RIO DE JANEIRO

Foi com base na necessidade de preencher a lacuna e dar uso ao nº 71 da Praça Tiradentes, potencializando, assim, a revitalização dessa área e, também, ciente de que estamos intervindo hoje e para hoje que o projeto foi desenvolvido.

11 Boito: 2002, p. 61

12 IPHAN: 2000, p. 54

13 IPHAN: 2000, p. 251

O edifício antigo era composto de dois pavimentos, com planta em “L”, construído no alinhamento do terreno e ocupando toda a sua frontada. Não se tem notícia da data da desocupação do imóvel e do seu conseqüente arruinamento.

A proposta de complementação da fachada principal parte da premissa da re-inserção do trecho arruinado a partir dos ritmos e das proporções identificados nos poucos registros gráficos e iconográficos existentes. As novas plantas atendem, por sua vez, às necessidades do novo uso sem qualquer referência ao edifício arruinado

O projeto propõe, assim, uma nova construção que se levanta a partir das bases da antiga, em pedra, e marca um novo momento do edifício. O novo trecho da fachada principal foi proposto em estrutura metálica e marca, de forma harmônica com o remanescente restaurado, o tempo da intervenção. O aspecto de contemporaneidade passa pela releitura despojada das características formais da antiga fachada e pelos novos materiais empregados, especialmente os panos de vidro vedando os vãos das esquadrias e os elementos metálicos da fachada.

No conjunto, o novo edifício hoje presente se porta de maneira integrada com o entorno e dialoga com fruição na paisagem da Praça Tiradentes que caminha pouco a pouco rumo à revitalização.

BIBLIOGRAFIA

- BOITO, Camilo. Os restauradores. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002
- BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- CHOAY, Françoise. A alegoria do Patrimônio. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- Lodi, Cristina; COELHO, Cristina; BRILHANTE, Ronaldo. Projeto de Revitalização da Praça Tiradentes: o passado presente no futuro. Rio de Janeiro: DGPC/PCRJ, 2005.
- IPHAN. Cartas Patrimoniais. (org. Isabelle Cury). Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- NÓBREGA, Isabel Cristina. Lacunas da Obra de Arte. Artigo publicado em www.ciec.org.br/Artigos/Revista_5/isabel.pdf, acessado em 05 de abril de 2008.
- MATHIAS, Beth. Rio terá Centro de Referência do Artesanato Brasileiro em 2007. Artigo publicado em <http://asn.interjornal.com.br/noticia>. Acessado em 05 de abril de 2008.

FICHA TÉCNICA DA OBRA

Projeto Arquitetônico

Arq. Cristina Coelho - Unidade Executora do Projeto Tiradentes - UEP

Colaboração

Viviane Cardoso

Carolina Goradesky

Projetos Complementares de Engenharia

Dido Projetos Ltda

Construtora Terreng Ltda

Execução

Construtora Terreng Ltda

Acompanhamento da execução da obra

Cristina Coelho – Unidade Executora do Projeto Tiradentes - UEP

Vanessa Ameixoeira – Secretaria Extraordinária de Patrimônio Cultural - SEDREPAHC

Viviane Cardoso – 6ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – 6ª SR-IPHAN

Fiscalização

Regina Belchior - Empresa Municipal de Urbanização – RIOURBE

Antônio Cruz - Empresa Municipal de Urbanização – RIOURBE

Sobre a autora

- Arquiteta e Urbanista formada pelo DAU - Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFES – Universidade Federal do Espírito Santo – 1989

- Especialista em Restauração e Conservação de Edifícios e Conjuntos Históricos pelo CECRE – Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Edifícios e Conjunto Históricos da FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA – Universidade Federal da Bahia – 1993
- Mestre em História e Preservação do Patrimônio Cultural pelo PROARQ – Programa de Pós-graduação em Arquitetura da FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro – 2003
- Conselheira Titular do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro – 2006 a 2008
- Coordenadora do Projeto de Revitalização da Praça Tiradentes e Arredores do Programa Monumenta/MinC/BID em execução pela PCRJ - Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, através da SEDREPAHC – Secretaria Extraordinária de Defesa e Preservação do Patrimônio Histórico-Cultural da cidade do Rio de Janeiro e da SMC – Secretaria Municipal das Culturas

Esta publicação online foi composta com fonte tipográfica Arial, Avant Garde BT e Georgia e disponibilizada em formato PDF no site do PROARQ em dezembro de 2008.