



Maria Lucia Bressan Pinheiro

**NEOCOLONIAL, MODERNISMO E PRESERVAÇÃO
DO PATRIMÔNIO NO DEBATE CULTURAL
DOS ANOS 1920 NO BRASIL**

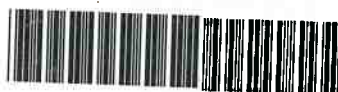


edusp

FAPESP

NEOCOLONIAL, MODERNISMO E PRESERVAÇÃO
DO PATRIMÔNIO NO DEBATE CULTURAL
DOS ANOS 1920 NO BRASIL

DEDALUS - Acervo - FAU



20200038054

NEOCOLONIAL, MODERNISMO E PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO NO DEBATE CULTURAL DOS ANOS 1920 NO BRASIL

MARIA LUCIA BRESSAN PINHEIRO



51425

edusp

FAPESP

Copyright © 2011 by Maria Lucia Bressan Pinheiro

Edição atualizada segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Ficha catalográfica elaborada pelo Departamento Técnico do Sistema Integrado de Bibliotecas da USP. Adaptado conforme normas da Edusp

Pinheiro, Maria Lucia Bressan.

Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no Debate Cultural dos Anos 1920 no Brasil / Maria Lucia Bressan Pinheiro. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2011.

312 p.: il.; 26 cm.

Inclui lista de figuras e bibliografia.

ISBN 978-85-314-1304-9

1. Patrimônio arquitetônico (Preservação) – Brasil. 2. Arquitetura neocolonial – Brasil. 3. Modernismo – Brasil. 4. Patrimônio cultural – Brasil. I. Título.

CDD-720.288

Direitos reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Corifeu de Azevedo Marques, 1975, térreo
05581-001 – Butantã – São Paulo – SP – Brasil
Divisão Comercial: Tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150
SAC (11) 3091-2911 – Fax (11) 3091-4151
www.edusp.com.br – e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2011

Foi feito o depósito legal

SUMÁRIO

Lista de Abreviaturas	7
Agradecimentos	9
Apresentação	II
Introdução	15
1. O Pequeno Passado Colonial	25
2. Severo, Mário e a Emergência de São Paulo no Cenário Nacional	61
3. O Neocolonial e a Exposição de 1922	95
4. O Neocolonial e o Ensino de Arquitetura	155
5. Lúcio Costa e o Neocolonial	181
6. Mário de Andrade: Entre Modernismo e Tradição	229
7. O Pensamento Preservacionista no Brasil na Década de 1920	249
À Guisa de Conclusão	287
Lista de Figuras	295
Bibliografia	299

LISTA DE ABREVIATURAS

AB – Architectura no Brasil
BIE – Boletim do Instituto de Engenharia
CO – Conselho Universitário
CTA – Conselho Técnico Administrativo
EBA/Enba – Escola de Belas-Artes/Escola Nacional de Belas-Artes
IB – Ilustração Brasileira

Lasceba – Livro de Atas das Sessões da Congregação da Escola de Belas Artes
LRC – Livro de registro do resumo da correspondência recebida pela Escola de Belas Artes
MHN – Museu Histórico Nacional
Oesp – O Estado de São Paulo (jornal)
SBBA – Sociedade Brasileira de Belas-Artes
URJ – Universidade do Rio de Janeiro

APRESENTAÇÃO

Maria Ligia Coelho Prado

Maria Lucia Bressan Pinheiro analisa, neste livro, os diálogos entrecruzados entre tradição e modernismo nos anos 1920 no Brasil, elegendo a arquitetura como centro desses debates culturais. Penso que o olhar leigo e distraído do habitante das grandes cidades sobre a familiar paisagem de concreto deixa escapar a imaginação, a criatividade e as polêmicas arquitetônicas que se esconderam (e se escondem) por trás das realizações urbanas. Nossa autora aguça a sensibilidade do leitor e o faz refletir sobre os significados das edificações que fazem parte da experiência cotidiana. Leva-o a melhor entender as concepções artísticas e teóricas sobre as quais se assentaram essas construções, assim como os dilemas a respeito da preservação de tal patrimônio.

Os temas escolhidos despertam imediato interesse, pois se constituem em questões relevantes da cultura brasileira dos anos 1920, que permanecem controversas até o presente. Maria Lucia, mostrando as imbricações entre romantismo e modernismo, analisa em conjunto as propostas modernistas brasileiras e as demais manifestações culturais que lhes são contemporâneas, principalmente o ecletismo e a tendência neocolonial na arquitetura brasileira. Trabalha os debates sobre as definições de preservação do

patrimônio, indicando as apropriações de perspectivas que circulavam no período, como as do crítico britânico do século XIX, John Ruskin.

Bem se sabe que as historiografias nacionais estabeleceram marcos cronológicos que dividiram o processo histórico, enfatizando os momentos das grandes transformações. Na história da arte e da cultura brasileiras, sem dúvida, o modernismo é um desses marcos, pois consagra a Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922 como epicentro de um movimento de extraordinária criatividade e inovação nacionais. Em contraposição, como escreveu Tania de Luca em seu estudo sobre a *Revista do Brasil*, os anos anteriores foram relegados a um limbo de estagnação, tanto no que se refere à produção literária como ao ambiente artístico em geral. Ao mesmo tempo, foram eclipsadas outras manifestações culturais coetâneas avaliadas como secundárias ou inferiores. Jorge Coli já firmou que, no século XX, predominou uma perspectiva que acarretou “a eliminação de tudo aquilo que não parecia estar dentro dos parâmetros que esses modernos estabeleciam”.

Nessa perspectiva crítica, o trabalho de Maria Lucia se mostra inovador tanto ao não aceitar as clivagens consagradas como ao pensar temas,

indagar questões e formular hipóteses de maneira a entrelaçar sincronicamente as ideias e propostas do período. Nossa autora não privilegia as rupturas completas ou as oposições simplificadas entre os estilos e as “escolas” mencionados anteriormente, pois está em busca das continuidades, dos possíveis diálogos e dos emaranhados da circulação de ideias.

Ainda que Maria Lucia analise as questões verticalmente, o horizonte espacial da pesquisa é amplo, passando por Pernambuco, Bahia e demorando-se no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Os temas vão se interligando e formando uma gama de questões entrelaçadas. Acompanhamos a criação do Museu Histórico Nacional em 1922, os primeiros projetos de lei visando à preservação do patrimônio cultural brasileiro e o decreto de 1933 que instituía a cidade de Ouro Preto como monumento nacional. Deparamo-nos com as peripécias da construção do Solar Monjope, a casa idealizada por José Mariano Filho, no Rio de Janeiro, tomada como “o modelo perfeito da arquitetura neocolonial brasileira” e decorada internamente com objetos e peças coloniais. Entendemos a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) e a inauguração da cadeira de História da Arquitetura Brasileira na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (Enba).

O livro também convida o leitor a revisitar as ideias e as práticas de personagens paradigmáticos da história da cultura brasileira – Mário de Andrade, Lúcio Costa, José Mariano Filho, Ricardo Severo – e a perceber a tessitura das aproximações e dos distanciamentos entre eles.

Assim, na década de 1920, o modernista Mário de Andrade namorou, intensa mas brevemente, o neocolonial passando depois a menosprezá-lo; nos anos 1930, lá estava ele como proponente de políticas culturais que defendiam a preservação do patrimônio colonial, especialmente o

de São Paulo. Seus diálogos com o engenheiro e arquiteto luso-brasileiro, Ricardo Severo, também são importantes para expor convergências e divergências entre os dois. Severo é considerado o iniciador do movimento neocolonial no qual destacava e valorizava as raízes portuguesas na arquitetura colonial brasileira.

Entre as partes mais interessantes do livro, está a análise dos debates entre Lúcio Costa, “expoente do modernismo” e José Mariano Filho, o “tradicionalista por excelência”. Mas aqui, eles não formam o habitual par oposto. Na década de 1920, o primeiro esteve próximo do movimento neocolonial no Rio de Janeiro e foi muito ligado ao segundo, personagem emblemático do período e advogado incansável da arquitetura neocolonial, para quem “o programa de ação desse movimento consiste, antes de tudo, no reconhecimento e na seleção do vocabulário característico do estilo tradicional brasileiro”. Porém, essa aproximação se converteu, na década seguinte, em áspero distanciamento recheado de exacerbadas polêmicas. Talvez tais diferenças expliquem a indiferença de Lúcio Costa, então diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), quando o Solar Monjope de José Mariano Filho foi derrubado na década de 1970.

A destruição do edifício colonial que abrigava a Faculdade de Direito de São Paulo é outro exemplo surpreendente das ambiguidades das figuras estudadas pela autora. Segundo ela, é inacreditável que a demolição do prédio, com suas seculares paredes de taipa, tenha sido levada à frente pelo escritório de Ricardo Severo, o mesmo que teve papel relevante no lento processo de reconhecimento e valorização do patrimônio arquitetônico brasileiro. Mais intrigante é o fato de a destruição não produzir reação significativa nem da parte dos ex-alunos da instituição. Ela também observa que o jornal *O Estado de S. Paulo*, em 10 de março de 1935, dentro de uma

APRESENTAÇÃO

perspectiva de apoio ao processo de modernização de São Paulo, aceitava como “fato natural” que as transformações por que passava a cidade de São Paulo tivessem chegado ao Largo de São Francisco.

Em suma, a intrincada rede de personagens, ideias, propostas, disputas e polêmicas é apresentada pela autora com sutileza e sensibilidade. É um trabalho primoroso que se lê com interesse

e prazer, mas que também suscita uma ponta de nostalgia. A destruição de edifícios que foram emblemáticos de uma época e de um estilo e que se “desmancharam no ar” sem que houvesse fortes manifestações contrárias nos faz refletir sobre os problemas do presente e sobre a importância de um debate mais plural em relação à preservação do patrimônio cultural.

INTRODUÇÃO

O trabalho aqui apresentado é o resultado de inquietações antigas, suscitadas desde o primeiro trabalho de pós-graduação – o mestrado, concluído em 1989 –, que foram se avolumando e se tornando mais abrangentes, ao longo do tempo, acabando por configurar-se em um projeto de pesquisa intitulado *O Neocolonial e suas Relações com o Modernismo e com a Preservação do Patrimônio no Brasil*, desenvolvido entre 2002 e 2004, que contou com recursos de auxílio à pesquisa Fapesp.

O título então escolhido evidenciava desde logo os temas que me interessava abordar; exprimia também a intenção de trabalhar os três assuntos conjuntamente, e não de forma isolada, como costuma ser feito¹. Essa abordagem justifica-se, a

*Eu, ninguém precisou de me vir dizer que
o Brasil era interessante.*

Mário de Andrade

meu ver, pela evidente coincidência temporal, verdadeiro denominador comum, da emergência, em moldes significativos, dos temas em epígrafe; justifica-se, também, pela identidade de personagens a transitar de um campo a outro, com graus variáveis de desenvoltura – aspectos que têm sido sistematicamente ignorados nos estudos realizados a esse respeito.

De fato, a arquitetura moderna brasileira conta já com uma historiografia bastante conhecida, com balizas cronológicas definidas, e caracterizada por uma abordagem que privilegia a completa ruptura entre as propostas modernas e as demais manifestações culturais que lhes são contemporâneas, principalmente o ecletismo e a tendência neocolonial. Predomina, a esse respeito, a inten-

1. Como afirma Pigafetta, “[...] torna-se subitamente claro que tradicionalismo e modernismo permanecerão sempre indissolavelmente ligados por um jogo contínuo de remessas e confrontos; tanto que não se pode pensar em um, sem pensar no outro, na própria gênese histórica dos dois conceitos. Con-

ceitos que assumiram, na cultura novecentista – para limitarmos a ela –, uma infinidade de matizes, tons, significados que fogem a qualquer definição final” (Pigafetta, *Abbondandolo e Trisciunglio*, 2002, p. 11).

ção de promover a ligação direta entre o “nosso” modernismo e a arquitetura colonial brasileira, prescindindo de quaisquer intermediações – uma leitura esboçada em *Brazil Builds* (1943), e que tem alcançado grande popularidade e contínuas reiteraões desde então.

A tendência neocolonial, por sua vez, dados seus anacronismos e incongruências formais – evidentes aos olhos atuais –, bem como pelo primarismo de grande parte de sua produção teórica e formal, costuma ser menosprezada pelos historiadores da arquitetura como mais uma manifestação eclética passageira – um modismo sem maiores implicações, há muito esgotado. Contribuições recentes circunscritas ao tema específico tem procurado superar esta abordagem, com resultados significativos, porém necessariamente limitados².

Se pensarmos, porém, no objetivo precípua do Neocolonial como primeira iniciativa, em arquitetura, de valorização das raízes brasileiras e de busca de uma identidade nacional, seu papel para a cultura brasileira do período assume outra dimensão.

Quanto à história da preservação do patrimônio cultural no Brasil, é ainda um campo aberto às investigações – pelo menos no que diz respeito ao período anterior à criação do Sphan, em 1937. Trabalhos pioneiros já têm mapeado algumas manifestações mais evidentes a indicar o surgimento de uma preocupação preservacionista entre nós, na década de 1920, consubstanciados em uma série de projetos de lei relativos à questão. Porém, trata-se de uma linha de pesquisa que também se ressent de uma abordagem excessivamente específica, que nega a intrínseca abrangência cultural do próprio conceito de preservação – esbarrando, ademais, com uma enor-

me dificuldade na identificação e acesso a fontes e documentação.

A insuficiência do *state of the art* relativa a esses três temas tem sido objeto de minhas reflexões – seja porque, vinculados à minha trajetória profissional e acadêmica, eles me atraem profundamente; seja porque fazem parte do conteúdo das disciplinas por mim ministradas na graduação e na pós-graduação da FAU-USP, acarretando grandes dificuldades quanto à bibliografia e ao próprio desenvolvimento das aulas e pesquisas.

Justifica-se a abordagem inclusiva aqui proposta, portanto, também a partir de minha atividade docente e de estudos e pesquisas empreendidos em nível de pós-graduação. A perspectiva adotada é a de que a emergência do Movimento Moderno europeu, na década de 1920, resultou de um longo processo de profunda transformação social, iniciado no final do século XVIII, atravessando todo o século XIX, e manifesto em tendências arquitetônicas formalmente diversificadas, mas que seguiam uma direção comum: a gradativa superação da, aparentemente, inconciliável cisão entre o racionalismo iluminista e o pensamento romântico – este último, ele próprio uma primeira reação cultural à crise advinda da “dupla revolução” europeia (na expressão de Hobsbawm). Desse ponto de vista, mais do que uma cronologia coincidente, avulta a imbricação intrínseca entre Romantismo e Modernismo.

A ascensão do ideário romântico esteve, assim, intrinsecamente associada ao colapso do sistema cultural baseado no Classicismo³, que se caracterizava por “esse achatamento do sujeito, que abstrai a singularidade do indivíduo [e que] refletiu-se na disciplina canônica do gosto clás-

2. Além do trabalho pioneiro de Aracy Amaral (1994), cabe mencionar Boghosian (2002), Kessel (2002) e Mello (2007).

3. Prenúncios desse colapso podem ser identificados já no século XVII, em questionamentos eminentemente racionais, de matriz francesa, a respeito do conceito absoluto de beleza imperante no Classicismo – particularmente as colocações de Perrault sobre a beleza absoluta e a beleza arbitrária (Rykwert, 1983).

sico [...], refratária à dominância da experiência singular individual subjetiva, transgressora da uniformidade da razão, e avessa, no domínio artístico – à afirmação da originalidade pessoal e ao entusiasmo, estados espiritualmente afins” (Nunes, 1978, p. 57).

Prenúncios do Romantismo podem ser identificados nas noções estéticas do sublime e do pitoresco, que, precedendo de pelo menos um século o Romantismo propriamente dito, surgem a partir de estudos sobre a natureza humana, sua psicologia e suas sensações, conduzindo à revalorização da imaginação e do sentimento. A obra emblemática dessa tendência é *The Pleasures of Imagination*, de John Addison, que, por sua vez, inspira-se nas formulações teóricas do empirismo inglês, de Berkeley e de Locke (Patetta, 1997, p. 308). Addison afirma que a beleza das ordens clássicas não está em suas abstratas proporções matemáticas, e sim na riqueza de associações histórico-literárias e ético-religiosas que relacionamos a tais formas.

Há também certo consenso sobre o papel da pintura de paisagem – que alcançou grande popularização a partir do século XVIII – na emergência do Romantismo, do qual uma das primeiras manifestações é justamente o “jardim inglês”, ou “jardim pitoresco”, entendido não só como o cenário físico, rural ou urbano, onde a obra arquitetônica se insere, mas também como seu contexto histórico⁴. Tais ideias são explicitadas já em 1709 pelo arquiteto inglês John Vanbrugh – o autor de uma das poucas obras inglesas consideradas barrocas, o Palácio de Blenheim –, que, durante a elaboração de seu projeto, manifestou-se a favor da preservação das ruínas preexistentes no próprio parque de

Blenheim, dizendo que os edifícios de tempos distantes “inspiram reflexões mais vivas e agradáveis sobre as pessoas que viveram neles; sobre as coisas notáveis que tiveram lugar neles, ou as ocasiões extraordinárias de sua construção [do que a história pode fazer, sem sua ajuda]” (Middleton e Watkin, 1993, p. 35).

Sublinhe-se, aqui, que a transformação e a degradação acelerada da natureza que é uma das primeiras e mais evidentes consequências da Revolução Industrial contribui para explicar o porquê da emergência de tais ideias na Inglaterra – ainda que elas tenham logo migrado para a Alemanha, onde alcançaram sua primeira configuração teórica.

Delineia-se, assim, uma ênfase tipicamente inglesa no meio ambiente, em oposição ao sentido de completude e unidade do belo clássico, que prescinde da intervenção do sujeito. Poderes evocativos, narrativos ou literários são atribuídos à arquitetura como parte de algo mais, como um incidente histórico ou na paisagem, contribuindo para a gênese da noção moderna de que o reconhecimento de uma obra de arte como tal não depende de seus atributos estéticos intrínsecos, e sim da predisposição do sujeito – o fruidor da obra.

Nessa profunda transformação da relação entre sujeito e objeto, assume grande importância a noção de “empatia” – ou simpatia da imaginação –, diferente da compreensão racional do mundo natural do Iluminismo, e já uma manifestação do subjetivismo romântico, que prima pela atenção ao particular e ao específico de cada ambiente natural. De fato,

O vocábulo pitoresco, usual na linguagem cotidiana em inúmeras acepções tomadas por analogia de seu sentido etimológico – pittoresco, no italiano, deriva de *pittura*, significando “próprio para ser pintado” –, está vinculado a um conceito que, a despeito da aparente superficialidade, acarretou profundas transformações no pensamento estético ocidental. A crítica à rigidez geométrica clássica (simetria, axialidade, comodulação etc.), ao ideal de imi-

4. A esse respeito, cabe mencionar a repercussão, no paisagismo inglês, de noções estéticas orientais – particularmente o jardim chinês (Pevsner, 1983) – num momento de grande ampliação das relações oriente-ocidente.

tação dos antigos (mímesis), a busca de coerência formal entre as qualidades materiais e as técnicas construtivas, de adequação às exigências utilitárias, em suma, a concepção da arte como expressão autêntica, livre do artificialismo das convenções estilísticas, liga-se de modo inequívoco à assunção do pitoresco como valor artístico precípua da arquitetura (D'Agostino e Pinheiro, 2004, p. 119).

Outro componente a confluir para a emergência do Romantismo oitocentista é o arrefecimento da onda universalizante gerada pela Revolução Francesa e pela campanha napoleônica, trazendo como contrapartida o fortalecimento da ideia de nação, a valorização da arquitetura nacional e o recrudescimento da religião tradicional. Como afirma Argan,

Ao teísmo do Ente Supremo, contrapõe-se o cristianismo como religião histórica; ao universalismo do império, a autonomia das nações; à razão igual para todos, o sentimento individual; à história como modelo, a história como experiência vivida; à sociedade como conceito abstrato, a realidade dos povos como entidades geográficas, históricas, religiosas, linguísticas (1992, p. 28).

O Romantismo primava pela subjetividade, pela especificidade, pela individualidade. No dizer de Guinsburg,

O movimento romântico efetua uma descida na escala metafísica, aproximando-se, ainda que por cima, idealisticamente, do mundo das “realidades” no espaço e no tempo, mas não apenas das secas realidades racionais do universo físico-matemático, como outrossim as da multiplicidade qualitativa, tópica, fenomenal dos tempos característicos e dos espaços ambientais – não mais sagrados – revestidos de cor local (1978, p. 16).

Em que pese a importância – implícita em tal conceituação – que assumem as características específicas do meio ambiente, a aplicação do conceito de romantismo à arquitetura das sociedades modernas, caracterizadas pela divisão do trabalho e pela prevalência de valores objetivos e materiais, apresenta dificuldades. Com efeito, embora

o surgimento das tendências revivalistas do início do século XIX remonte diretamente a este quadro, a arquitetura apresenta inelutáveis compromissos com o racional e o utilitário, que dificultam a identificação do componente romântico propriamente dito. Além do mais, mediada por um sem-número de outros agentes guiados por objetivos exclusivamente funcionais e práticos – cliente, operário, calculista etc. – ela dificilmente dá conta de expressar a singularidade do artista-indivíduo. Não é à toa que o poeta é o artista romântico por excelência (Nunes, 1978, p. 62).

Por outro lado, o ideário romântico é identificado quase naturalmente nas manifestações arquitetônicas genuinamente coletivas, materialização de uma vontade antes social do que pessoal, de uma existência conjunta. Nesse sentido, é pertinente a introdução do conceito de “tradição”, conforme Adorno⁵:

A tradição deriva de *tradere*, transmitir. O que se entende é o nexo entre as gerações, o passar em herança de um membro ao outro; inclusive também a tradição artesanal. A palavra sugere a imagem da vizinhança física, da imediateza, o fato de que uma mão deve receber alguma coisa da outra.

Assim, um dos traços característicos do romantismo na arquitetura é sua busca pelas manifestações arquitetônicas próprias a cada país, consideradas intrinsecamente adequadas às condições físicas e sociais específicas de cada região, e até mesmo de cada pedaço de terreno, em oposição ao universalismo classicista até então hegemônico. Daí o apreço tipicamente oitocentista pelo folclore e pela arquitetura vernácula, assim como pelas expressões arquitetônicas regionais, das quais é emblemático o chalé alpino⁶. Assu-

5. Exceto onde indicado de outra forma, as citações de Adorno e aquelas imediatamente seguintes foram extraídas de Pigafetta, Abbondandolo e Triscioglio, 2002, pp. 11-26.

6. As grandes Exposições Universais europeias da segunda me-

me relevância, nesse contexto, a afinidade entre “tradição” e “experiência” – alguma coisa “que não se pode transmitir pela mensagem codificada da palavra, dos livros, das fórmulas”:

Se experiência deriva de *experior*, ou seja, passar através, já declara, em sua própria raiz etimológica, que ela é antes de tudo pessoal e que, para ser transmitida, necessita do exemplo e da repetição. Segue-se daí que, no mundo tradicionalista, a experiência aparece como uma verdadeira e própria riqueza pessoal, um “dote que se sedimenta no curso da vida e cujos portadores são por excelência os velhos” (Jedlowski, 1994).

Na relação velho-jovem, mestre-aluno, se oferece assim a possibilidade de manter sempre viva a repetição e o aperfeiçoamento da experiência. Esta, na condição de viva, induz a pequenas, lentas, contínuas modificações que, transmitindo-se de mão em mão, sedimentam-se e vão constituir, por meio da contribuição individual, a riqueza da memória coletiva, da tradição. Assim, experiência e tradição se espelham uma na outra, ocultando, a primeira, o caráter pessoal da memória que, na segunda, assume vestes coletivas. Deste modo, para o tradicionalista, resulta positivamente esfumado o limite entre o caráter individual e coletivo do próprio saber.

Pigafetta também ressalta claramente o caráter moderno da emergência da noção de tradição, ao afirmar que

Curiosamente, o retorno à ideia de tradição, o querer assumi-la explicitamente como horizonte de reflexão, é traço relativamente recente em nossa cultura. É somente, de fato, com a afirmação das estruturas ideais e sociais características da modernidade (ciência, racionalismo, burguesia, estados nacionais, secularização etc.) que a tradição se torna contrapartida determinante a opor-se à revolução dos antigos ideais. Em resumo, o chamado à tradição torna-se tanto mais forte quanto mais forte é a abertura à modernidade. Nesse sentido, a Revolução Francesa é vista como o ápice de um processo de derrubada dos modos tradicionais da existência e condenada pela pretensão de fundar, *ex novo*, sobre a razão os valores civis, culturais e políticos.

tade do século XIX primavam pela reprodução desse tipo de edificação. Na Exposição Universal de Paris, em 1900, foi reconstituído todo um quarteirão medieval do *Vieux Paris*. Ver a respeito Ramalho, 1986.

Se pensarmos, porém, na exacerbação do individualismo, da impessoalidade, do saber especializado, da padronização cultural imperantes no mundo moderno, fica clara a colocação de Adorno de que “a tradição em sentido estrito é incompatível com a sociedade burguesa”. Da mesma forma, a arte e a arquitetura contemporâneas querem se afirmar negando o valor da tradição.

Sempre segundo Adorno, também o papel da experiência tende a desaparecer na sociedade burguesa:

Seu caráter estreitamente pessoal torna antieconômico, se não impossível, seu controle e verificação, nas novas formas de organização da sociedade moderna. Mais ainda, a experiência acaba por parecer irracional. Não no sentido de uma ilogicidade interna ou de uma loucura. No sentido em que ela se mostra não redutível às estruturas organizativas nas quais se articula a própria sociedade. A experiência, com seu silencioso acumular-se na prática cotidiana, não é confiável para dar força ao desenvolvimento e à modificação tecnológica do mundo. É, este, um traço característico da idade contemporânea, que abraça as mais diversas regiões do saber: da ciência à técnica, da política à arte.

Por outro lado, embora sempre associada a uma volta ao passado – se não mesmo a um rechaço do futuro –, é importante ressaltar que a noção de tradição não é imobilista ou paralisante; antes, possui inegável caráter propositivo, visando à transformação, ainda que lenta e gradualmente. Como aponta ainda Adorno:

Em primeiro lugar, a esta [à tradição] se associa uma ideia de movimento do saber que, lentamente, se sedimenta e se estratifica nos usos, nas crenças, nas obras construídas. Nesse sentido, tradição significa um lento movimento à frente, em direção ao futuro, e certamente não uma imobilidade de coisa morta.

Nesse sentido, a exortação de John Ruskin na “Lâmpada da Obediência”⁷ – a última de suas *Sete Lâmpadas da Arquitetura* – é exemplar:

7. Trata-se do capítulo 8 de *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, aqui traduzido da edição inglesa de 1880, republicada em 1989 (p. 207).

E assim, ao longo do tempo e por um grande movimento nacional, pode acontecer que um novo estilo surja, assim como a própria linguagem muda; nós poderíamos talvez vir a falar italiano em vez de latim, ou inglês moderno em vez de arcaico; mas isto seria uma questão de total indiferença, e uma questão, além do mais, que nenhuma determinação ou desejo poderiam apressar ou impedir. A única coisa que está em nosso poder obter, e que é nosso dever desejar, é *um estilo unânime de algum tipo, e tal compreensão e maestria dele* que nos capacitasse a adaptar suas características ao caráter peculiar de cada um de vários edifícios, pequenos ou grandes, domésticos, civis, ou eclesiásticos (grifo nosso).

Uma das mais importantes figuras do panorama cultural oitocentista inglês, Ruskin é também considerado um dos “pais” da noção de preservação do patrimônio cultural, e seu principal teórico na Inglaterra, no século XIX, liderando um movimento de reação às restaurações de monumentos então levadas a cabo que se tornou conhecido como Movimento Anti-restauração (*Anti-Restoration Movement*)⁸.

Assim, não por acaso, talvez se possa afirmar que a mais emblemática manifestação arquitetônica dessa confluência de ideias e tendências vinculando tradição e modernidade seja o movimento *Arts & Crafts*, liderado pelo arquiteto e designer William Morris⁹, diretamente tributário do pensamento de John Ruskin. Por suas profundas implicações na superação dos impasses enfrentados pela arquitetura oitocentista, Leonardo Benévolo identificou na criação da firma Morris, Faulkner, Marshall & Co, em 1862, o momento fundador da arquitetura moderna (1974, p. 7).

Todo esse contexto – que tenho a ousadia de apresentar em tão poucas palavras, incorrendo

em simplificações enormes, para as quais peço, desde já, a compreensão do leitor – inspirou-me a explorar uma abordagem que privilegiasse as conexões entre os temas de investigação, em vez de recortá-los, isolando-os entre si. A pesquisa, portanto, realizou-se sobre esses três temas – modernismo, neocolonial e preocupações preservacionistas –, tendo a década de 1920 como denominador comum.

A primeira dificuldade a ser superada era a dificuldade das fontes onde garimpar manifestações relativas a tais temas. A bibliografia disponível era escassa, tendo sido inestimável, a esse respeito, o estudo de Paulo Santos – na verdade, a conferência *Presença de Lúcio Costa na Arquitetura Brasileira* (1960), não publicada¹⁰ –, onde, além de uma feliz coincidência de objetivos, encontrei referências preciosas de artigos e notícias de jornais, que seriam de outra forma impossíveis de localizar. Entre suas inúmeras fontes, cabe destacar a revista carioca especializada em arquitetura *Architectura no Brasil*, a que eu própria já recorrera muitas vezes. A despeito de sua curta duração, a revista abrangeu um período crucial para a pesquisa, pois foi publicada entre 1921 e 1926, constituindo, portanto, importante fonte de peças gráficas e fotografias sobre as principais obras projetadas naqueles anos¹¹.

Entre os periódicos de época, além de *Architectura no Brasil*, grande destaque merece a revista *Ilustração Brasileira*, que se revelou um canal insuspeitamente apropriado para a investigação¹².

8. A esse respeito, a obra de referência é a já citada *The Seven Lamps of Architecture*, cuja primeira edição data de 1848, ainda não traduzida para o português, exceto o capítulo 6, “A Lâmpada da Memória” (2008).

9. Sobre William Morris, ver Morris (2004), Manieri Elia (2000) e Pinheiro (2004).

10. Essa conferência deu origem ao livro *Quatro Séculos de Arquitetura* (1981), no qual, entretanto, foi omitida exatamente essa riqueza de referências específicas, levantando dúvidas sobre a confiabilidade das informações fornecidas.

11. A frequente citação de textos e reprodução de material publicado em *Architectura no Brasil* levou à utilização da sigla AB nas referências bibliográficas relativas a esta fonte.

12. Uma vez que foram pesquisados todos os números publicados entre setembro de 1921 e dezembro de 1930, a constante citação de material extraído de *Ilustração Brasileira* implicou a opção de padronizar e resumir todas as referências bibliográficas

De fato, foi uma agradável surpresa constatar a atenção aí conferida a temas relativos à preservação do patrimônio cultural – inclusive em sua dimensão física, aspecto negligenciado até hoje. Essa revista carioca, publicada desde 1909, foi interrompida em 1915, devido à eclosão da Primeira Guerra Mundial, sendo retomada em setembro de 1920. Sendo uma das primeiras revistas ilustradas brasileiras, sempre dedicou grande espaço à pintura, fotografia e arquitetura, além da ênfase costumeira na literatura e poesia. Seu diretor, Álvaro Moreira, imprimiu-lhe uma linha editorial bastante aberta, publicando artigos de personagens de tendências tão diversificadas como Gustavo Barroso, Carlos Drummond de Andrade, Olegário Mariano, Cecília Meirelles, Mário de Andrade, Teodoro Braga, entre outros¹³.

Um colaborador destacado, e dos mais assíduos, da publicação era Angyone Costa, que escrevia artigos sobre assuntos os mais diversificados – sobre economia, imigração, nacionalismo, literatura, educação pública, política etc. – dos quais sempre transparecia um indisfarçável componente xenófobo. Costa escreveu também *A Inquietação das Abelhas – O que Pensam e o que Dizem os nossos Pintores, Escultores, Arquitetos e Gravadores, sobre as Artes Plásticas no Brasil* (1927), que, como o próprio título evidencia, foi de grande valia para os estudos empreendidos¹⁴.

relativas a essa fonte, de acordo com o seguinte exemplo: IB 1, set. 1920. Isso significa: *Ilustração Brasileira*, exemplar nº 1, set. 1920. A omissão à página deve-se ao fato de a publicação não ter páginas numeradas.

13. Em seu segundo número da fase pós-guerra (outubro de 1920), assim definiu seus objetivos como "revista de cultura" o editor: "Vivemos numa época de igualdade, terrivelmente democrática. Mas, há uma nobreza que não morre, uma aristocracia sempre magnífica: a da inteligência. É à sombra dela que a IB quer ficar, abrindo as suas páginas para as mais belas e mais insígnies expressões do pensamento da grande pátria".

14. Costa, nascido em 1889 no Rio Grande do Norte, mudou-se na infância para Belém do Pará, onde era professor de História da América. Transferiu-se mais tarde para o Rio de Janeiro, onde atuou como jornalista, mantendo também uma

Aliás, uma característica da década de 1920 parece ser a abundância de inquéritos e reflexões sistemáticos, bem como polêmicas travadas pela imprensa: além da coletânea de Angyone Costa, temos a série de artigos e entrevistas sobre o Neocolonial conduzida por Fernando de Azevedo em *O Estado de S. Paulo*, os artigos de Mário de Andrade sobre arquitetura moderna, de 1928, e os artigos – valiosos, porém polêmicos – de José Mariano Filho, sobre inúmeros assuntos relativos à arquitetura do período.

O fato de mapear caminhos pouco explorados, valendo-me constantemente de periódicos de época, implicou a ampla utilização de citações ao longo de todo o trabalho. Em que pese o prejuízo na fluidez do texto que este recurso acarreta, considerei imprescindível a evidência textual das fontes a embasar as análises empreendidas – mesmo correndo o risco de desafiar a paciência do leitor.

Num primeiro esforço de realizar uma leitura transversal do período, o amplo e variado material coletado foi reunido presentemente em sete capítulos, privilegiando uma abordagem orgânica do amplo leque de temas identificados em relação a uma organização cronológica – ainda que esta não tenha sido menosprezada, por evidenciar insuspeitadas precedências e desdobramentos. É de destacar a presença recorrente, em todo o trabalho, dos mesmos personagens, numa espécie de carrossel contínuo. Nesse sentido, as questões apresentadas num determinado capítulo são indissociáveis das demais, e a organização proposta é uma, entre múltiplas possibilidades combinatórias.

Assim, o primeiro capítulo principia por analisar em detalhe as ideias de Ricardo Seve-

cadeira de arqueologia brasileira no Museu Histórico Nacional, com apoio de Gustavo Barroso. Além de *A Inquietação das Abelhas*, seu livro de estreia, publicou mais tarde *Introdução à Arqueologia Brasileira* (1959), de cujo prefácio, escrito por seu filho Dante Costa, extraímos essas informações.

ro sobre a arquitetura brasileira – nas quais ecoa o pensamento de John Ruskin –, apontando, ainda, a grande afinidade entre os primeiros escritos de Mário de Andrade e as propostas do engenheiro portugueses.

Essa proximidade continua a ser analisada no segundo capítulo, inserida, porém, no contexto mais amplo da emergência da capital paulista no cenário nacional por força da extraordinária pujança econômica da cidade até a crise de 1929.

No terceiro capítulo é abordada a extraordinária popularidade alcançada pelo Neocolonial a partir de sua presença privilegiada na Exposição do Centenário da Independência, sediada no Rio de Janeiro, enquanto o quarto capítulo aponta algumas nuances possíveis de serem identificadas entre o Neocolonial carioca e aquele de matriz paulistana, analisando também a inserção da nova tendência no seio dos respectivos cursos de arquitetura. Dentro dos limites de uma pesquisa de caráter essencialmente panorâmico, foi conferida especial importância à nomeação de José Mariano Filho para a diretoria da Enba, a partir de pesquisa nos arquivos da escola localizados no Museu D. João VI, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi possível, assim, aclarar aspectos importantes para a compreensão dos assuntos aí tratados, bastante negligenciados na bibliografia existente.

Os capítulos 5 e 6 tratam de nossos “elos perdidos”, isto é, os personagens individuais que fazem a ligação direta entre Neocolonial e Modernismo: Mário de Andrade e Lúcio Costa. O capítulo 5 trata da trajetória de Lúcio Costa na década de 1920, privilegiando sua proximidade à campanha neocolonial de José Mariano Filho. Expressivo esforço de pesquisa foi feito no sentido de detalhar aspectos até agora obscuros da passagem de Lúcio Costa pela diretoria da Enba, sempre nos arquivos do Museu Dom João VI.

O capítulo 6 aborda o desenvolvimento das ideias de Mário de Andrade sobre a questão da

identidade nacional, e sua aproximação cada vez mais evidente com o escritor pernambucano Manuel Bandeira. Se, do ponto de vista literário, a amizade entre ambos é bastante conhecida, o mesmo não ocorre em relação a suas afinidades quanto ao patrimônio artístico brasileiro.

Em que pese a posição de Mário de Andrade como uma das figuras de proa do Modernismo, são evidentes as ressonâncias românticas em seu pensamento, mormente na fase “matavirgista”. Com efeito, nela identifica-se claramente a influência do Romantismo europeu, que propiciou não apenas a conquista de uma forma mais livre e de um conteúdo mais variado – e aqui é inevitável lembrar das conquistas do Modernismo arroladas pelo próprio Mário¹⁵ –, mas também o “acesso estético à literatura de valores lúdicos e festivos da cultura cômica popular do medievo e do renascimento [no caso de Mário, da cultura popular e indígena], valores não-canônicos, neutralizados pelo decoro clássico, como também a transfusão, sobretudo na lírica, de elementos mágicos encantatórios e divinatórios, canalizados, quando não do ocultismo e da tradição heterodoxa do misticismo cristão, de veios religiosos arcaicos” (Nunes, 1978, pp. 53-55).

Finalmente, o capítulo 7 busca arrolar as manifestações mais diretamente vinculadas à preservação do patrimônio brasileiro identificadas na pesquisa – com destaque para aquelas relativas à conservação física dos bens arquitetônicos –, relacionando-as ao contexto apresentado nos capítulos anteriores.

Um aspecto a destacar dos estudos empreendidos, que demanda pesquisas ulteriores, é a

15. Em *O Movimento Modernista*, Mário enumerou os três princípios fundamentais que a seu ver caracterizaram o Modernismo: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. De resto, na mesma oportunidade, o escritor destacou a importância do Romantismo para “preparar o espírito revolucionário modernista” (1972, pp. 233 e 240).

INTRODUÇÃO

emergência de um forte sentimento panamericano a perpassar a cultura brasileira dos anos 1920 – sentimento que se insere na questão da identidade nacional, reforçando-a. Por outro lado, muitos são os aspectos que se nos afiguram familiares: a subserviência aos padrões europeus, o desprezo pelo que é nacional, a hegemonia de uma elite colonizada, o convencionalismo acadêmico, a existência de grupos e “panelinhas”, os privilégios incontestes de poucos, a rivalidade entre Rio e São Paulo, a insipiência dos debates,

o descaso no trato da coisa pública – aspectos infelizmente ainda tão atuais nos dias de hoje, em que o acesso à educação e cultura significa, ainda, mais um signo de classe do que efetiva aventura do espírito.

Tais são as questões sobre as quais me debruicei no presente trabalho, que, longe de constituir uma tese acabada, configura-se como um *work in progress* – mas que, confio, apresenta já aspectos de interesse a serem debatidos e aprofundados.

LÚCIO COSTA E O NEOCOLONIAL

Um dos aspectos menos analisados da biografia de Lúcio Costa (1902-1998) é sua proximidade – já indicada no capítulo 3 – do movimento neocolonial no Rio de Janeiro, e inegável intimidade com sua figura de proa, José Mariano Filho, durante toda a década de 1920¹. De fato, Lúcio teve destacada participação nos concursos de arquitetura tradicional por ele promovidos, além de ter se beneficiado do patrocínio da Sociedade Brasileira de Belas-Artes – quando presidida por Mariano Filho – para viajar a Diamantina, em 1924, com o objetivo de estudar a arquitetura colonial brasileira. Por outro

[...] quem não conhece na generalidade essas encantadoras casas antigas que ainda se mantêm até dentro das portas das nossas primeiras cidades? Como não haja quem sinta o que elas têm de comum e adequado ao país em que vivemos! Essas casitas sorridentes, sempre alegres em sua variada caiação; casas dum branco radiante como o da roupa corada ao sol, outras da cor de rosa com os beirais verdes, dando-nos uma impressão de frescura que lembra melancias acabadas de retalhar.

Raul Lino, *A Nossa Casa*.

lado, sua passagem pela diretoria da Enba, entre 1930-1931 – episódio aclamado como verdadeiro divisor de águas na história da arquitetura brasileira – é, ainda, surpreendentemente pouco conhecido em seus detalhes. Assim, o presente capítulo pretende contribuir para o esclarecimento dessas questões, que assumem grande importância para a adequada compreensão do alcance e significado da arquitetura

moderna brasileira, bem como da trajetória preservacionista entre nós.

Segundo o próprio Lúcio Costa, seu primeiro projeto efetivamente construído foi a residência/*atelier* do pintor e professor da Enba Rodolfo Chambelland² [FIGURA 81]. A casa – já demolida – apresenta pontos em comum com a arquitetura residencial inglesa de finais do século XIX, denotando a repercussão do movimento inglês

1. Não nos deteremos nos aspectos gerais de sua biografia, de vez que podemos contar com excelentes estudos a respeito, como a conferência *Presença de Lúcio Costa na Arquitetura Contemporânea do Brasil*, proferida por Paulo Santos, em 1960; a dissertação de mestrado de Maria Angélica da Silva, intitulada *As Formas e as Palavras na Obra de Lúcio Costa* (1991); e, naturalmente, a obra do próprio Lúcio Costa, *Registro de uma Vivência*, de 1995.

2. Já nos referimos brevemente a Rodolfo Chambelland no capítulo 2.



FIGURA 81 – Residência/atelier do pintor e professor da Enba Rodolfo Chambelland, à avenida Rio Comprido (atual Paulo de Frontin), primeiro projeto de Lúcio Costa.

Arts & Crafts, que por sua vez também inspirara o arquiteto português Raul Lino, como vimos no capítulo 2. O próprio Lúcio a definiu como de “estilo inglês” (1995, p. 15). Afinidades com Lino transparecem também de vários depoimentos seus daqueles anos, como, por exemplo, a entrevista sobre o projeto com que concorreu ao “Prêmio Heitor de Mello” promovido por José Mariano em 1923, obtendo o segundo lugar³. Nessa entrevista – publicada no jornal *A Noite* em 19/3/1924 e sugestivamente intitulada “A Alma dos nossos Lares” – Lúcio condenava o ideal de perfeição doméstica então vigente, em que imperava o apreço pelo “novinho”, “pintadinho”, “bonitinho”, afirmando:

O ideal em arquitetura doméstica não é essa casa de aspecto eternamente novo, reluzente, lustrada, polida, que parece gritar-nos: “Cuidado, não me toquem! Cuidado com a tinta!” Não... longe disso. A verdadeira casa é aquela que se harmoniza com o ambiente onde situada está, que tem cor local; aquela que nos convida, que nos atrai, e parece dizer-nos: “Seja bem-vindo!”⁴

Após essa insurreição contra a formalidade e rigidez imperantes na arquitetura residencial do período, seguem-se palavras em que transparece a noção – tão cara ao pensamento ruskiniano – de empatia entre a edificação e o morador⁵:

Com o mesmo amontoado de moedas que se faz uma casa pretensiosa, inexpressiva e fria, de uma complicação que nada exprime... pode-se fazer uma jóia de arquitetura, um paraíso onde se viva; uma casa rica de simplicidade, de beleza, de conforto; que pareça viver conosco e conosco

sentir; que tenha personalidade; que esteja em harmonia com o temperamento daquele que nela mora... Uma casa que tenha alma, enfim.

Nessa oportunidade, Lúcio manifestou-se discretamente favorável ao Neocolonial, em palavras próximas às de Ricardo Severo:

Não vou ao extremo de achar que já devíamos ter uma arquitetura nacional. [...] Deveríamos, porém, ter tomado, e isso há muito tempo, uma diretriz, e iniciado a jornada aceitando como ponto de partida o passado que, seja ele qual for, bom ou mau existe, existirá sempre, e nunca poderá ser apagado. Para que tenhamos *uma arquitetura logicamente nossa*, é mister procurar descobrir o fio da meada, isto é, *recorrer ao passado, ao Brasil-colônia*. Todo esforço nesse sentido deve ser recebido com aplausos (grifo nosso).

Ainda como estudante⁶, Lúcio Costa elaborou muitos projetos, tanto sob encomenda como em participações de concursos – muitos deles em parceria com seu colega Fernando Valentim. Tal produção alcançou incomum destaque na imprensa da época: a Casa Chambelland foi publicada em *Ilustração Brasileira*, ainda que a autoria da obra não tenha sido indicada; e muitos de seus projetos concorrentes a concursos foram publicados na íntegra ou comentados não apenas pela imprensa especializada, mas também na imprensa geral, como o próprio artigo “A Alma dos nossos Lares”.

Tal destaque é evidente ainda uma vez no artigo “O nosso Salão de 1924”, publicado no jornal *A Noite*, em 4/9/1924, no qual o anônimo articulista comentava a Exposição de Belas Artes daquele ano, da qual participaram apenas sete arquitetos. O subtítulo “É Modesta a Seção de Arquitetura” dá o tom geral do texto, no qual o autor, “sem aludir a esboços que menos impres-

3. Ver capítulo 3, Figura 63.

4. Além de sua afinidade com a epígrafe deste capítulo, essas palavras nos remetem às de Mário de Andrade sobre a Igreja de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro, que, segundo ele, parecia dizer: “Sente-se. A casa é sua” (capítulo 1).

5. A noção de empatia está presente em vários trechos da Lâmpada da Memória; por exemplo, quando Ruskin discorre sobre o “[...] domicílio terrestre [dos homens de bem], que testemunhou, e pareceu mesmo compartilhar, sua honra, suas alegrias, ou seu sofrimento...” (2008, p. 56).

6. Segundo Paulo Santos, Lúcio, “devido à sua intensa atividade profissional era aluno pouco frequente, muitas vezes só comparecendo para as provas” (1960, p. 4), o que atrasou sua conclusão do curso, que se deu em 1925.

sionam”, refere-se, sem entusiasmo, aos projetos do professor Ludovico Berna, de Atílio Correa Lima e de Ângelo Bruhns. Muito diferentes são seus comentários sobre os projetos dos arquitetos associados Lúcio Costa e Fernando Valentim,

[...] que, em qualquer exposição, apareciam com vantagem [e que] têm, pois, nesta, um ressaltado que os notabiliza. Alistando-se entre os arquitetos que *baseiam na tradição colonial o estilo brasileiro*, os srs. Costa e Valentim estudaram em seus menores detalhes a arquitetura daquela era, e buscaram, ao aplicá-la, aproveitar harmonicamente a nossa natureza (grifo nosso).

Após destacar sua filiação neocolonial, o articulista destaca o talento da dupla em outros estilos, destacando o projeto para residência do sr. Arnaldo Guinle, em Teresópolis, em estilo medieval, “dando desde logo a ideia da região a que se destina” [FIGURA 82], e também o chamado Castelhinho de Itaipava [FIGURA 83]:

Por incumbência do Barão Smith de Vasconcelos, que pretende edificá-lo em sua propriedade de Itaipava, outrora residência do sr. Nilo Peçanha, os dois arquitetos associados projetaram um castelo dos velhos tempos do norte da Europa, e que sendo um trabalho de adaptação, demonstra, todavia, a amplitude dos seus sentimentos, parecendo-nos envolto em lendas seculares.

Se o Castelhinho de Itaipava é efetivamente neogótico, o projeto para a Residência Guinle em Teresópolis tem claras afinidades com projetos de cunho medieval, como as mansões Leyswood, de Richard Norman Shaw (1868), e Joldwynds, de Philip Webb (1873) – esta já caracteristicamente *Arts & Crafts*⁷. Tais afinidades tanto podem estar relacionadas ao período em que Lúcio morou na Inglaterra (1910-1914), como também à ampla circulação daquele ideário pelo mundo fora, do qual um dos arquitetos fora justamente o arquiteto português Raul

Lino, bastante popular entre nós (ver capítulo 2). Seja como for, trata-se de assunto a merecer aprofundamento.

Mas, em outras oportunidades, é possível constatar a consonância dos escritos de Lúcio Costa da década de 1920 com as opiniões de José Mariano Filho. É o caso do artigo “Considerações sobre nosso Gosto e Estilo”, publicado em *A Noite*, em 18/6/1924⁸, após seu retorno da viagem de estudos a Diamantina, com bolsa de estudos da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Desta vez, Lúcio comentou a diferença entre o que encontrou lá e o “colonial de estufa” então praticado no Rio de Janeiro: “Encontrei um estilo inteiramente diverso desse colonial de estufa, colonial de laboratório que, nestes últimos anos, surgiu e ao qual, infelizmente, já se está habituando o povo, a ponto de classificar o verdadeiro colonial de inovação”.

Não faltaram interpretações a apontar, aí, indícios precoces de desengano de Lúcio Costa em relação ao neocolonial. Levando-se em conta os projetos que realizava contemporaneamente a estes escritos, porém, é impossível concordar com essa hipótese. De fato, após esses primeiros projetos de inspiração *Arts & Crafts*, os trabalhos posteriores de Lúcio são todos no estilo neocolonial hispânico tão disseminado no Rio de Janeiro desde a Exposição de 1922, ou seja, o próprio “colonial de estufa” mencionado por ele, como a Residência Raul Pedrosa à rua Rumânia, projetada por volta de 1926; ou as duas residências Daudt de Oliveira, no Cosme Velho (c. 1928) [FIGURAS 84, 85 e 86]. Assim, a chave de leitura adequada para a citação anterior parece ser sua constatação da falta de rigor estilístico imperante na arquitetura neo-

8. Exceto onde indicado de outra forma, todos as citações dos artigos de Lúcio Costa mencionados a seguir foram extraídas de Xavier (1966), que os transcreveu numa edição mimeografada e sem paginação. Para facilitar pesquisas posteriores e evidenciar a cronologia dos eventos, será fornecido o título, data e nome do jornal onde esses artigos foram originalmente publicados, de acordo com as informações aí disponíveis.

7. Sobre essas obras, ver Cumming e Kaplan, 2002.

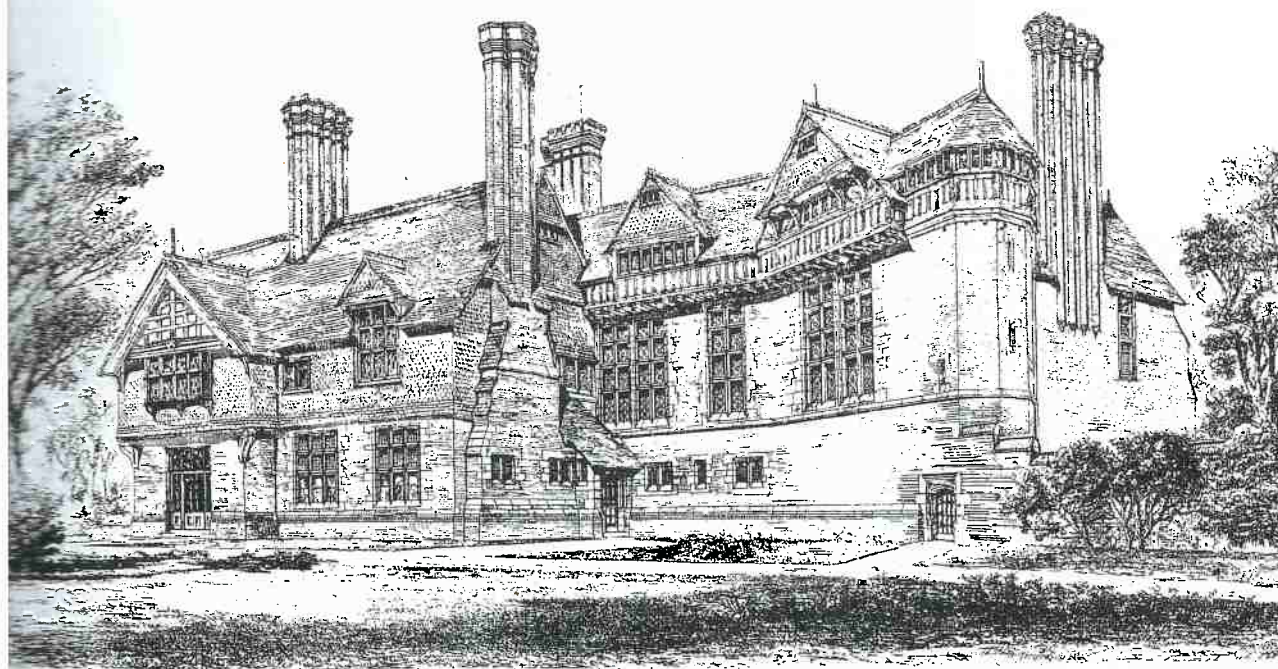


FIGURA 82– Acima, projeto de Lucio Costa e Fernando Valentim para a residência Arnaldo Guinle, em Teresópolis, de clara inspiração *Arts & Crafts*. Comparar com a residência do pintor Frederick Goodall, projetada por Richard Norman Shaw – um dos expoentes da tendência inglesa –, que se vê abaixo. Victor Dubugras também apresentou projetos para a residência Guinle [ver FIGURAS 24 e 28].

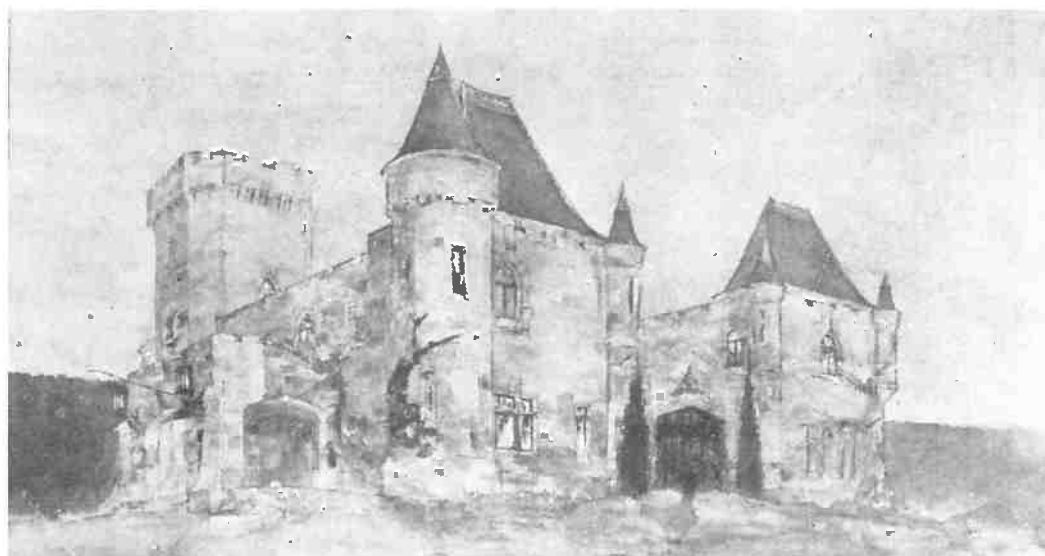


FIGURA 83 – Residência Jayme Smith de Vasconcellos, conhecida como “Castelo de Itaipava”, em Petrópolis, RJ. Projeto de Lúcio Costa e Fernando Valentim (1924). Acima, perspectiva publicada na revista *Terra de Sol*; abaixo, cartões postais apresentando o edifício, que circularam em 1937.

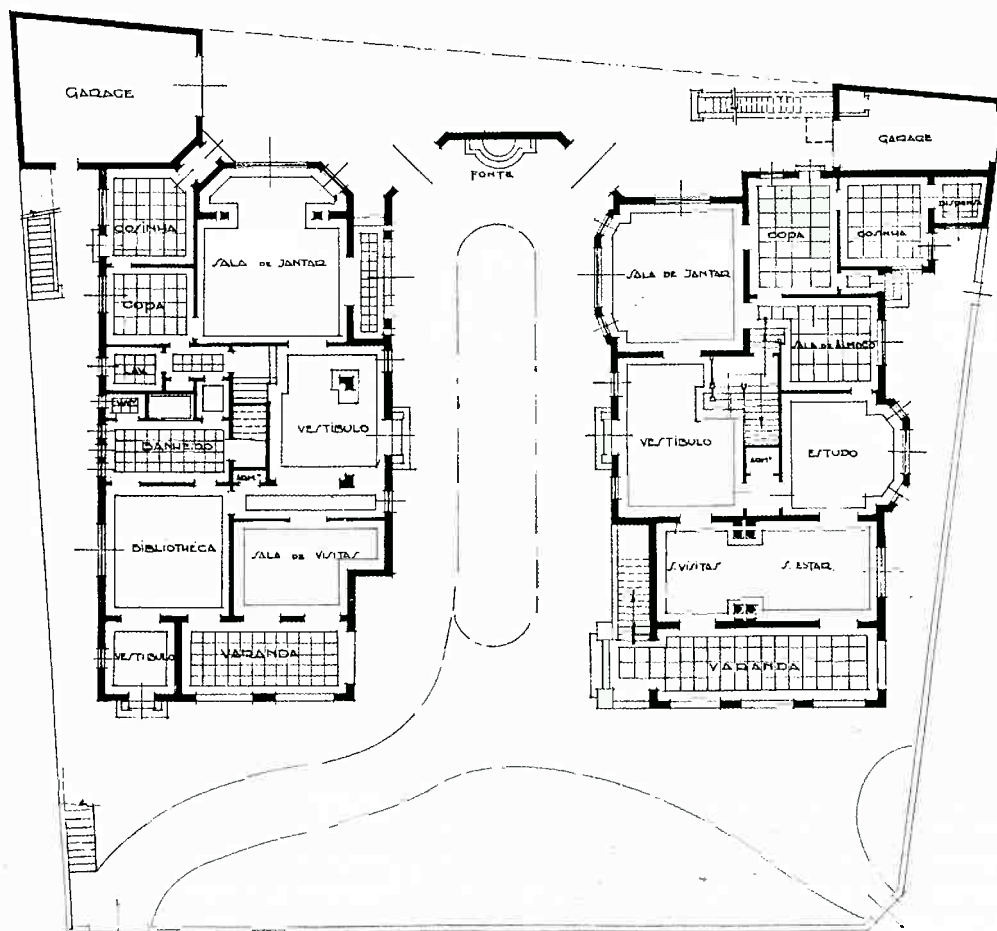
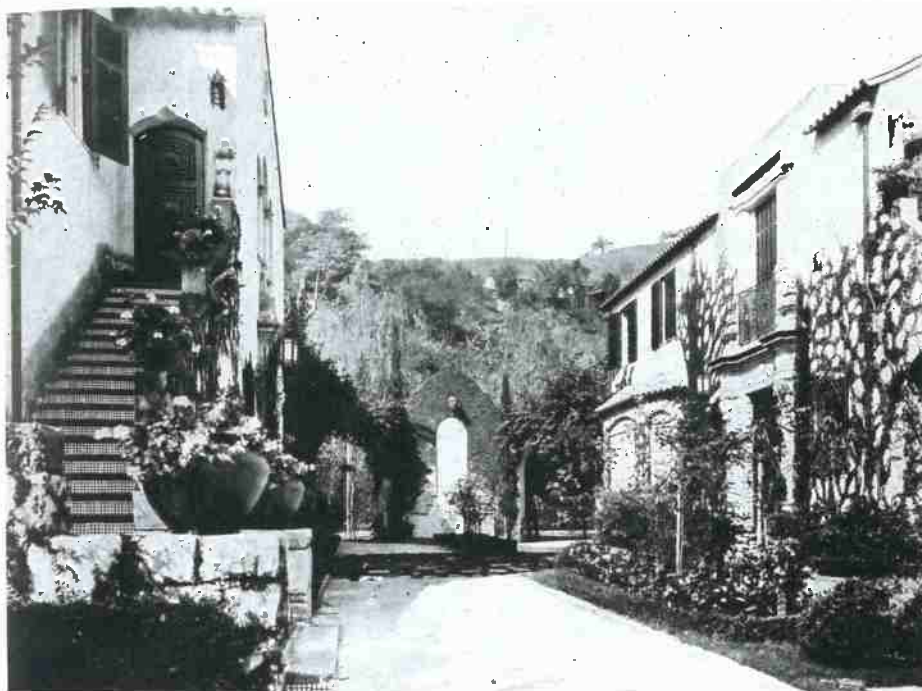


FIGURA 84 – O conjunto formado pelas residências Adelaide Daudt de Oliveira (à esquerda) e João Daudt de Oliveira (à direita), no Cosme Velho, Rio de Janeiro. Projeto de Lúcio Costa e Fernando Valentim (1928). As duas casas apresentam elementos do Neocolonial de matriz hispânica e foram construídas num único terreno, compartilhando o jardim central. Suas plantas compartimentadas são bastante convencionais, exceto pela localização das salas de jantar dando para o fundo do terreno. Notar a presença de *bay-windows*.



FIGURA 85 – Acima, aspecto original da residência Adelaide Daudt de Oliveira, com portada e beirais muito curtos, típicos do Neocolonial hispânico. Notar a janela lateral tripartida com arcos apoiados em colunas torsas e o óculo quadrilobado – elementos ainda reconhecíveis na fachada lateral, a despeito das ampliações e alterações que a casa sofreu, entre eles o prolongamento dos beirais, que se vê nas fotos abaixo.

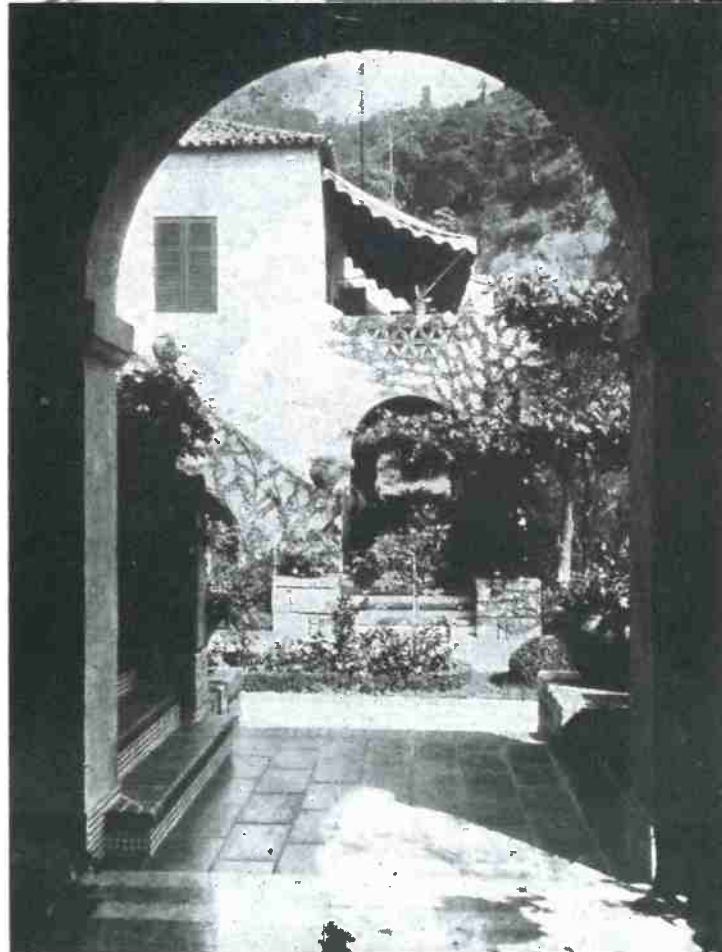


FIGURA 86– Acima à esquerda, a residência João Daudt de Oliveira em seu estado original, com corpo central avançado sem beiral; notar a portada central em relevo e a *bay window* da sala de jantar. Abaixo, o terraço frontal visto a partir da casa vizinha, com elementos vazados em “V” em seu peitoril. A casa sofreu muitas alterações, como se vê na foto superior direita: os beirais foram ampliados, inclusive no corpo central da fachada, e o terraço frontal superior foi fechado, embora ainda mantenha os elementos vazados sob a nova janela. Muito utilizado nas obras de Raul Lino [ver **FIGURA 17**], este tipo de elemento vazado está presente na chaminé do solar Monjope [**FIGURA 66**] e em outros projetos de Lúcio Costa, como se verá a seguir.

colonial carioca – aspecto constantemente apontado por Mariano Filho naqueles anos (capítulo 3), em que criticava “as primeiras composições, eivadas de não pequenos senões, [que] passaram, à falta de coisa melhor, a constituir a única fonte de inspiração do estilo” (1943, p. 8).

Se as características Missões presentes a partir de então na obra de Lúcio Costa devem-se a seu precoce contato com tal estilo, como estagiário dos arquitetos Memória e Cuchet, durante a elaboração do projeto do Pavilhão das Indústrias da Exposição de 1922 (capítulo 2); ou se, ao contrário, estão relacionadas justamente a seu conhecimento menos superficial da arquitetura colonial brasileira, devido aos estudos que empreendeu em Diamantina, é impossível saber. Entretanto, é plausível supor que o contato – direto, porém breve – com os verdadeiros exemplares coloniais, fora suficiente para evidenciar o caráter fantasioso da arquitetura neocolonial então praticada no Rio, mas não para garantir ao arquiteto o conhecimento efetivo do assunto e domínio da respectiva linguagem – tornando-se, nesse sentido, um fator inibidor para a eleição do neocolonial brasileiro em sua prática profissional. Esta é, em todo o caso, uma das possibilidades de interpretação da já referida e enigmática passagem sobre o “colonial de estufa” do Rio de Janeiro.

A Casa da rua Rumânia

Um exemplo bastante ilustrativo desta fase da carreira de Lúcio Costa, e também do ambiente cultural carioca na década de 1920, é a residência neocolonial hispânica do pintor Raul Pedrosa, à rua Rumânia, 20, no bairro carioca das Laranjeiras⁹.

9. O imóvel foi tombado pela Prefeitura do Rio de Janeiro em 1983.

Disse Pedrosa, a respeito dessa residência¹⁰: “Não comprei um terreno para construir a minha casa, mas uma enorme e vetusta mangueira, ao redor da qual levantei o meu colonial”.

Observando com atenção a perspectiva do projeto de Costa & Valentim apresentada na [FIGURA 87], veremos a indicação da base do tronco da mangueira mencionada¹¹ – que certamente não foi desenhada por impedir a visualização da fachada do projeto. O desenho sugere também uma edificação cuja volumetria resulta de sua implantação informal no terreno, inspirando conforto e acolhimento, despreocupada quanto a convenções compositivas. Os vários corpos da edificação sugerem seu crescimento orgânico, acompanhando as necessidades de seus ocupantes, ainda que tudo tenha sido projetado de uma vez só. Em suma, um exemplo do projetar “de dentro para fora”, respeitando as características do terreno – e, no caso, da vegetação preexistente –, como preconizavam os adeptos do *Arts & Crafts*.

A análise da distribuição planimétrica interna, por sua vez, mostra que ela é muito mais convencional do que sugere seu aspecto exterior: trata-se de uma planta bastante compartimentada, que adota o zoneamento residencial usual, com área de receber, de serviços e de repouso claramente delimitados e estanques. Um elemento programático pouco usual é a presença do ateliê do pintor – que corresponde ao amplo ambiente à direita, ao qual só se pode ter acesso através de um exíguo corredor separado da sala de estar por uma arcada típica do neocolonial hispânico [FIGURAS 87 e 88].

A casa é significativa não só por ter sido projetada por Costa & Valentim, no estilo neocolo-

10. Declaração de Raul Pedrosa ao *Jornal do Brasil*, em 17/6/1934. Informação gentilmente fornecida por Carlos Rosa de Araújo, a quem agradeço.

11. A mangueira desabou durante uma tempestade, em 12/10/2003, ainda conforme o prof. Rosa de Azevedo.



FIGURA 87 – Residência Raul Pedrosa à rua Rumânia, 20 (depois Residência Barros Carvalho). Projeto de Lúcio Costa e Fernando Valentim. Acima, perspectiva do projeto, onde se percebe a base de um tronco de árvore, apenas sugerida; abaixo, vista atual. Notar a presença de vários detalhes presentes nas residências Daudt de Oliveira, como os beirais reduzidos, o óculo quadrilobado encimando a janela tripartida, e os elementos vazados em “V” nos peitoris dos terraços.

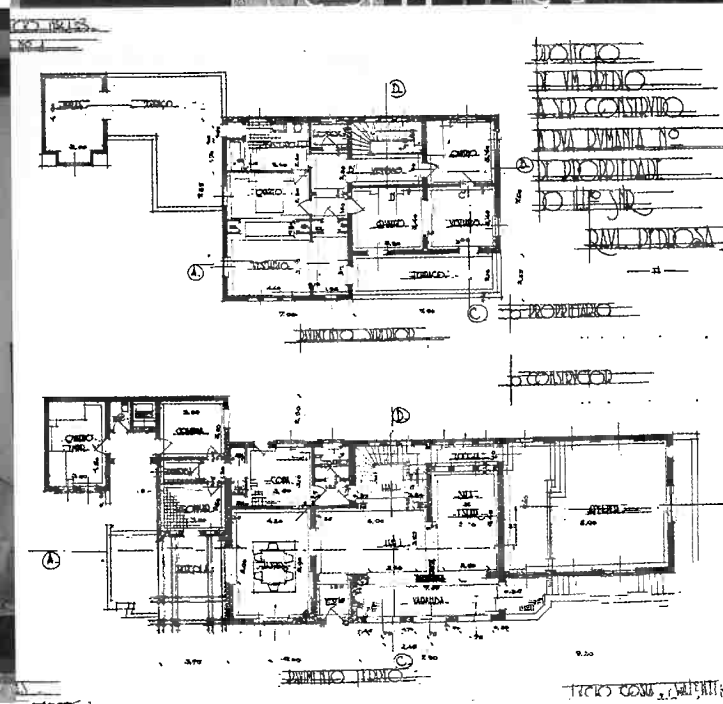
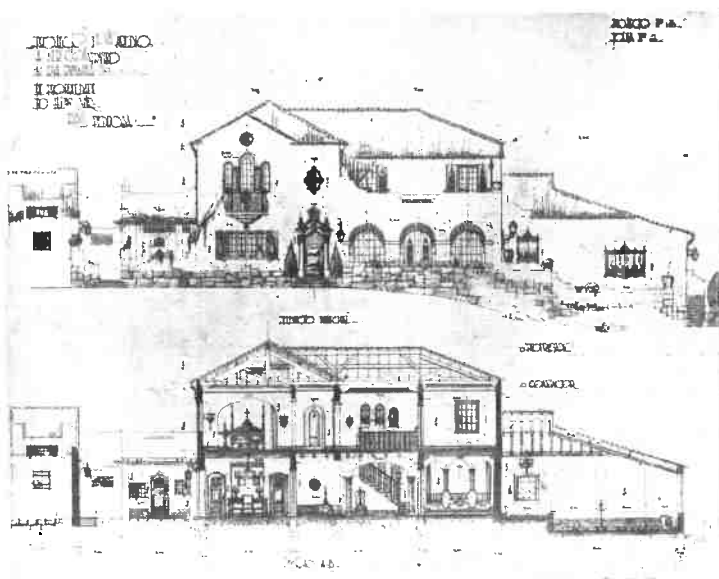


FIGURA 88- Acima, fachada e corte longitudinal da residência à rua Rumânia; ao lado, vista atual, onde se nota o acréscimo lateral com arcada do pavimento superior. Abaixo, a planta bastante convencional, com os setores de receber, de serviços e de repouso muito bem delimitados; o toque de informalidade fica por conta da implantação do ateliê de Pedrosa, que parece esparramar-se pelo terreno, na extremidade direita. Ao lado, detalhe da sala de visitas; notar as falsas vigas de madeira no forro e a arcada interna com colunas torsas delimitando um corredor que conduz ao ateliê.



FIGURA 89 – Detalhes decorativos da residência à rua Rumânia. Acima, à esquerda, portada principal com pináculos e nicho central; abaixo, óculo com serralheria elaborada. Ao lado, janela balcão tripartida com colunas torsas moldada em cimento; notar o revestimento com acabamento rústico. Na página ao lado, pia externa coberta com telhas de faiança portuguesa, muito empregadas por Ricardo Severo [FIGURA 20]; e banco azulejado, semelhante aos do solar Monjope e do Palácio Noel [FIGURAS 67 e 71].



nial mesclado de *hispanidad* tão típico do período; ela o é também por incorporar um verdadeiro tesouro colonial – portas e guarda-corpos oriundos da Sé da Bahia, demolida em 1933 [FIGURA 90]¹², adquiridos pelo segundo ocupante da casa, Antônio de Barros Carvalho, típico colecionador do período, a julgar pelas seguintes palavras de Gerardo Mello Mourão:

Pernambucano de quatrocentos anos, deputado federal, posteriormente eleito senador da República pelo Partido Trabalhista Brasileiro, líder da maioria no governo João Goulart e ministro da Agricultura de Juscelino Kubitschek, Antônio de Barros Carvalho adquiriu essa casa para sua residência no Rio em 1940, reformando-a e decorando seu interior com *lustres oriundos de igrejas da Bahia e de Pernambuco, portas de madeira lavrada da antiga Sé da Bahia*, prataria, cristais e alfaia conspícua... (em Moraes, 1985, p. 17, grifo nosso).

Foi também durante a ocupação do imóvel pelo político pernambucano que outro tesouro veio juntar-se às valiosíssimas peças baianas: trata-se do esplendoroso painel da sala de jantar, pintado pelo pintor fluminense Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), que ali foi acolhido por Barros Carvalho num momento difícil de sua vida, permanecendo cerca de dois anos¹³.

Guignard retribuiu a hospitalidade à altura: além do lindo painel retratando uma Olinda imaginária, o pintor decorou inúmeros outros elementos na residência, como uma pequena vitrine próxima à escada [FIGURA 90].

Assim, a casa projetada por Lúcio Costa e Fernando Valentim, típica de sua época, é emblemática também de outros aspectos da cultura brasileira do período: o colecionismo de peças coloniais, o mecenato do rico político nordestino, tudo mesclado com uma intensa vida social

e intelectual, com pitadas de modernismo. Um pouco como o estilo neocolonial...

A Segunda Metade da Década de 1920

Em 1925, Lúcio Costa venceu o concurso para o Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia com um projeto neocolonial mesclado de características hispânicas¹⁴. Em 1928, foi a vez do projeto vencedor do concurso para a Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, com características arquitetônicas semelhantes [FIGURA 91]. Ambos os projetos foram desenvolvidos individualmente pelo arquiteto, sem a participação de seu sócio habitual, Fernando Valentim. A justificativa para a opção projetual então adotada – que consta do artigo “O Palácio da Embaixada Argentina” publicado em *O Jornal*, em 28/4/1928 – é bastante ilustrativa da cultura arquitetônica da época:

Trabalhei a minha composição com *elementos do renascimento espanhol* – elementos de várias fases da Renascença devidamente refundidos e amoldados a uma forma nova de expressão – procurando *conservar no conjunto a fisionomia de nossa própria arquitetura tradicional*. E se assim escolhi foi por julgá-lo o único estilo capaz de conciliar – com relação à forma – as três condições essenciais ao problema, a saber: (1) adaptação perfeita ao ambiente onde deve ser construído – o Rio; (2) traço de parentesco quanto à origem, raça e tradição com a nação a ser representada – a Argentina; (3) distinção e riqueza de linhas próprias ao fim a que se destinava o edifício – embaixada (grifo nosso).

Como vimos nos capítulos anteriores, trata-se de argumentos que se enquadram perfeitamente no ecletismo tipológico vigente no período. Era igualmente eclética a prática – bastante usual então – de desenvolver soluções estilisticamente alternativas para um mesmo problema projetual, como fez Lúcio ao submeter, para o mesmo con-

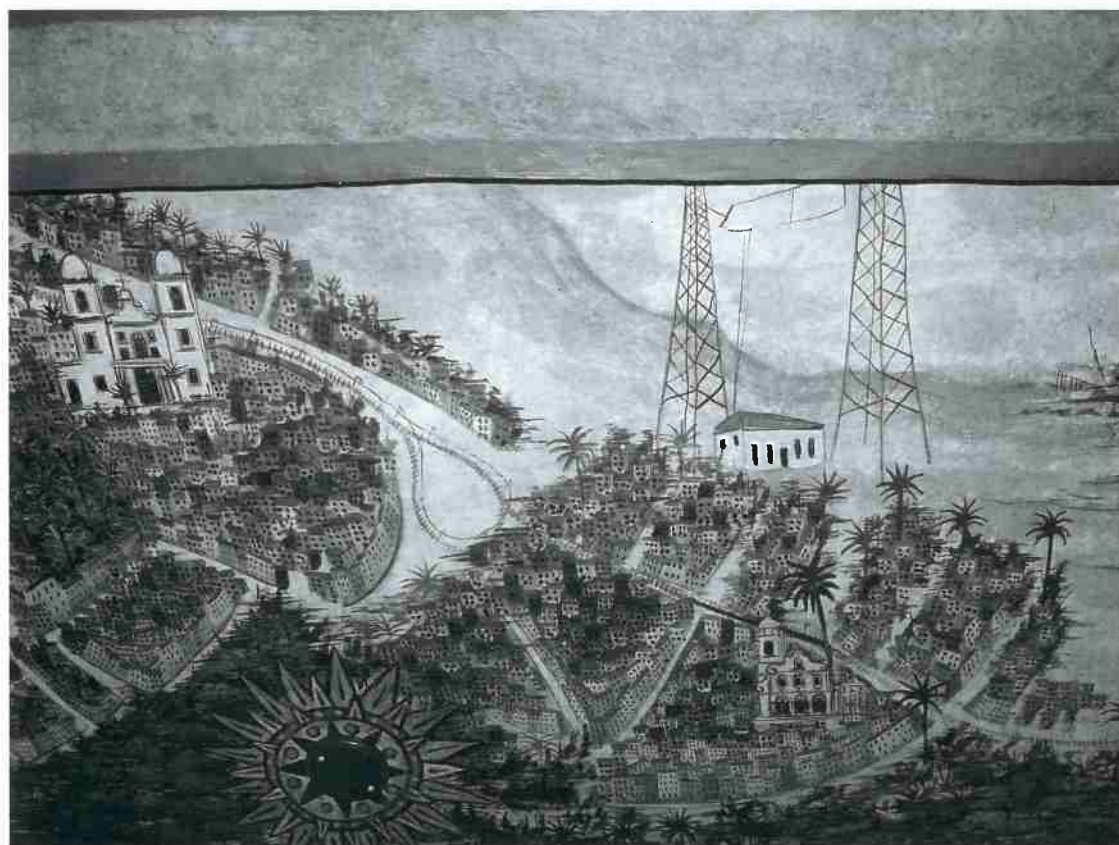
12. A demolição da antiga Sé da Bahia será comentada no capítulo 7.

13. Ainda segundo Mourão, Guignard ali residiu entre o final de 1942 e o início de 1944 (em Moraes, 1985, p. 18).

14. A fachada do pavilhão foi reproduzida em Santos, 1981, p. 91.



FIGURA 90 – Peças oriundas da Sé da Bahia colocadas na casa da rua Rumânia. Acima, guarda-corpo em madeira torneada, colocado no ateliê; abaixo, porta torneada em jacarandá, que dá acesso para a sala de jantar.



Pinturas realizadas pelo pintor Guignard na casa da rua Rumânia, em retribuição à generosidade de Barros Carvalho. Acima, à esquerda, detalhe da moldura de uma pequena vitrine no *hall* da escada; ao lado, mão-francesa apoiando viga de sustentação do forro da sala de jantar, onde foi pintado o painel *Olinda Imaginária*, do qual se vê detalhe.

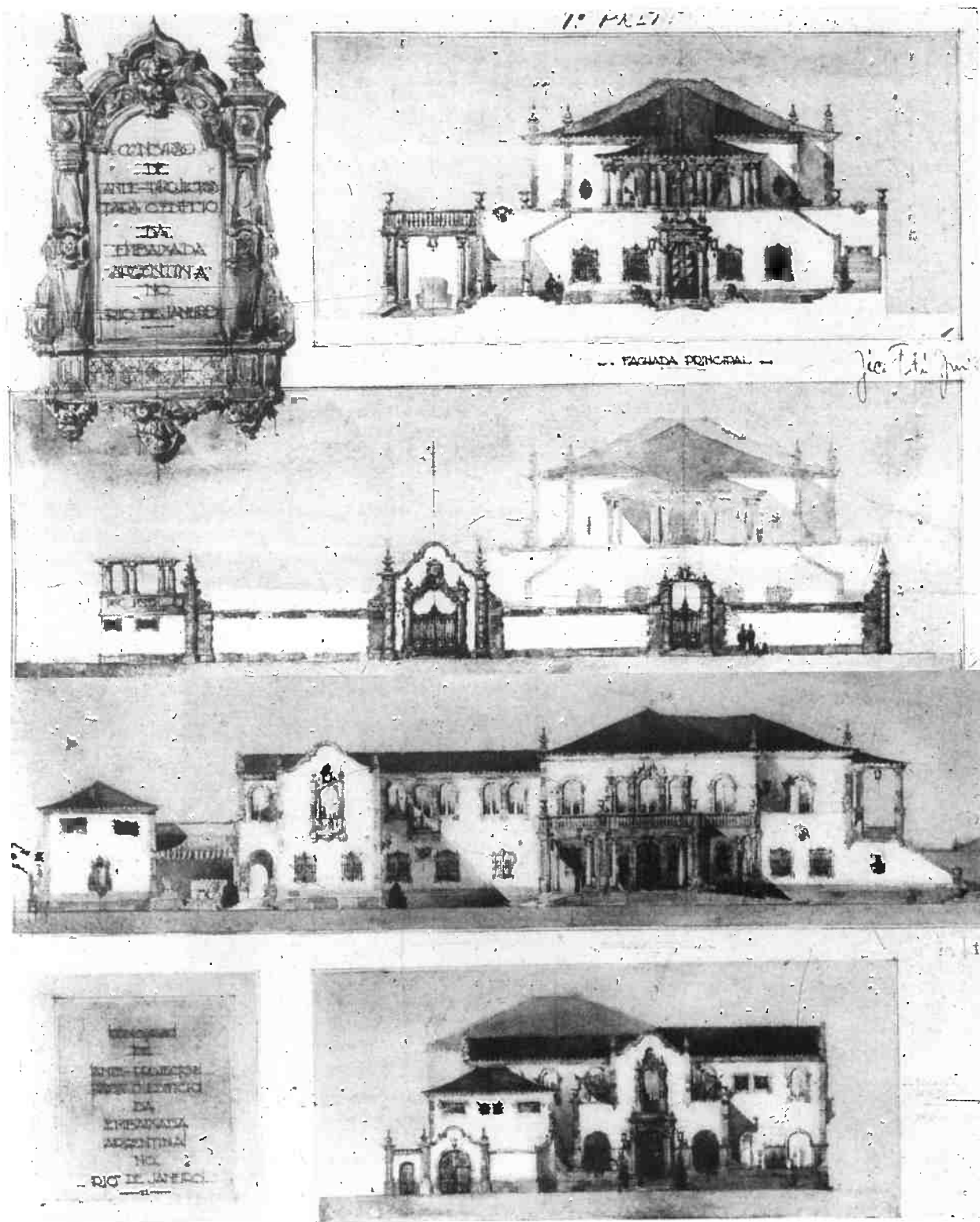


FIGURA 91- Projeto de Lúcio Costa que venceu o concurso para a Embaixada Argentina (1928), de características hispânicas, ou "Renascimento Espanhol", conforme suas próprias palavras. Na mesma linha, o arquiteto desenvolveu projetos para o pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia (1925) e para a embaixada do Peru (1927).

curso, também um projeto em estilo “florentino”, que obteve o quarto lugar (Santos, 1981, p. 94).

O curioso é que, no início do artigo, Lúcio explicava que tinha elaborado ambos os projetos durante férias passadas em Minas Gerais, des-cansando de uma longa estada na Europa:

Tive a felicidade de estar não em Petrópolis ou Ca-xambu, mas veraneando à minha moda em pleno coração do Brasil: no interior de Minas – na calma recolhida do maravilhoso Caraça – e na beleza única de nossa mais interessante cidade – Ouro Preto. [...] Pois foi nesse lugar ideal de repouso, cercado da fidalga hospitalidade do superior e demais padres e irmãos [do convento do Caraça] que esbocei os meus projetos – indo depois traçá-los em Ouro Preto... na Escola de Minas. O projeto foi pois idealizado num convento cheio de tradições de nossa terra e traçado na mais brasileira de todas as cidades do Brasil.

Muitos anos mais tarde, Lúcio se referiria a esta temporada no Caraça, lamentando a substituição da “bela capela do irmão Lourenço, com arcadas à volta e sineira sobre a porta” por uma igreja neogótica, “felizmente sóbria” – para a qual denota benevolência, pois afirma que “sua esguia flecha se enquadra bem na paisagem” (1995, p. 16). Voltamos portanto ao tema da substituição de igrejas coloniais por templos neogóticos, que tanto mobilizou Mário de Andrade no início da década de 1920, como visto no capítulo 1.

Em 1928 – mesmo ano do concurso para o projeto da Escola Normal do Rio de Janeiro – Lúcio Costa teve a experiência de projetar um edifício escolar: a Escola Regional de Meriti, uma proposta inovadora de educação, com claras afinidades com os debates promovidos então pelas Conferências de Educação, tema desenvolvido no capítulo 7. Ao que se pode depreender da escassa documentação, trata-se de um projeto bastante simples, talvez pela própria orientação de ensino ali adotada: “prédio em construção de estilo rural, pronunciadamente doméstico”, que contara com a “generosa colaboração do arquiteto Lúcio Costa” (Alberto, 1968, p. 2; Silva, 1990, p. 405).

Sobre esse conjunto de projetos da década de 1920, assim se referiu Lúcio Costa, algo hipocritamente, no artigo “Impotência Espalhafatosa”, publicado no *Diário da Noite* de 9/9/1931, quando estava envolvido em ácida polêmica com José Mariano Filho, que o acusava de ter traído a causa neocolonial:

Consiste esta acusação [de ter rompido supostos compromissos com o “falso tradicional”, que é como ele se refere ao neocolonial] apenas no seguinte: tendo concorrido logo que me formei e mesmo antes, a vários concursos de “estilo colonial” instituídos pelo sr. Mariano, tive a infelicidade de ser classificado nos primeiros lugares. Nada mais, apenas isso. Pois de todas as construções de que sou responsável, direta ou indiretamente, não existe uma só no chamado estilo tradicional brasileiro. Senão vejamos: uma casa mais ou menos inglesa para o sr. R. Chambelland; um castelo mais ou menos medieval em Itaipava para o sr. Smith de Vasconcelos, mais para menos do que para mais; e por fim várias casas em pseudo-estilo missões, mexicano, californiano ou coisa que o valha. Quanto ao chamado “solar Monjope”, não houve colaboração minha de qualquer espécie, e se o meu nome figurou ao lado dos de Ângelo Bruhns e Nereu Sampaio foi apenas um requinte de gentileza de seu proprietário por ter, talvez, aproveitado alguns documentos por mim trazidos de Mariana ou Diamantina.

Se é verdade que nenhum desses projetos pode ser classificado como “neocolonial brasileiro”, é fato também que não existe manifestação alguma de Costa nesse período contra essa tendência – sendo patente, ao contrário, sua proximidade a José Mariano Filho ao longo de toda a década de 1920. De qualquer modo, a adoção reiterada de elementos hispânicos em sua atividade profissional daqueles anos demonstra sua plena inserção no ambiente arquitetônico carioca, discutida nos capítulos 3 e 4.

O Texto “O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional”

Esta proximidade é ainda evidente num de seus últimos textos da década de 1920: “O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional”, de 1929 – ano em que, como veremos, proliferaram na imprensa referências à arquitetura de Minas Gerais e à obra do Aleijadinho em particular (Capítulos 6 e 7). Nesse artigo, Lúcio Costa exaltava aquilo que é essencial na arquitetura colonial brasileira – o “verdadeiro espírito de nossa gente” – em detrimento do excessivo decorativismo que atribuíam ao artista mineiro. Para ressaltar o caráter coletivo da arquitetura colonial – à maneira de Severo –, investiu corajosamente contra o maior, e único, ícone então reconhecido da arquitetura colonial brasileira. É possível vislumbrar conotações ruskinianas em sua crítica ao virtuosismo ornamental do Aleijadinho:

E é assim que a gente compreende que ele tinha espírito de decorador, não de arquiteto. O arquiteto vê o conjunto, subordina o detalhe ao todo, e ele só via o detalhe, perdia-se no detalhe, que às vezes o obrigava a soluções imprevistas, forçadas, desagradáveis.

[...] O essencial [da arquitetura colonial] é a outra parte, essa outra parte alheia à sua obra, e onde a gente sente o verdadeiro espírito de nossa gente. O espírito que formou essa espécie de nacionalidade que é a nossa (Costa, 1962, p. 15).

Ora, na *Lâmpada da Beleza*, Ruskin advertia sobre o perigo da sedução do ornamento escultórico para o arquiteto:

No momento em que o arquiteto se permite dar ênfase às porções de imitação [referindo-se aos ornatos copiados da natureza], existe uma chance de que ele perca de vista o dever do ornamento, de seu papel como parte da composição, e sacrifique os pontos de sombra e efeito pelo prazer da talha delicada. E então ele está perdido (Ruskin, 1989, p. 135).

À primeira vista, poder-se-ia supor que essa corajosa opinião de Lúcio Costa significasse

uma primeira manifestação de independência com relação às ideias de Mariano Filho, notório admirador do artista mineiro. No entanto, tais palavras não são muito diversas daquelas do próprio Mariano, dirigidas aos adeptos da tendência neocolonial que, supervalorizando os elementos decorativos, “puseram-se sem cerimônia a inventar soluções pitorescas; foram diretamente ao detalhe, antes de terem compreendido o que havia de característico e individual no problema da arquitetura brasileira” (1943, p. 21).

Outros trechos do artigo de Lúcio Costa sobre o Aleijadinho guardam ainda grande proximidade com os escritos de José Mariano, como:

A nossa arquitetura é *robusta, forte, maciça*, e tudo o que ele [Aleijadinho] fez foi magro, delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas *calmas, tranquilas*, e tudo o que ele deixou é torturado e nervoso. Tudo nela é *estável, severo, simples, nada pernóstico*. Nele tudo instável, rico, complicado, e um pouco precioso (1962, pp. 15-16).

Não há como deixar de pensar no artigo “Falsos Argumentos” – escrito entre 1926-1928, segundo Telles (em Amaral, 1994, p. 239) – em que, insurgindo-se contra os que argumentavam que o “estilo colonial” era mais dispendioso do que qualquer outro, por exigir “obrigatoriamente o emprego de azulejos, ornatos, pinhas, coruchéus e outros elementos de caracterização dificilmente encontrados no mercado”, Mariano Filho afirmara:

[...] as *qualidades essenciais* da arquitetura nacional, sua *serenidade*, a *robustez* de seus atributos, a *severidade* de suas linhas, a *harmonia* de seus elementos estruturais, não dependem absolutamente da intervenção de qualquer requisito de caráter decorativo (1943, p. 6, grifo nosso).

Na verdade, bem mais tarde, no famoso artigo “Documentação Necessária”, de 1937, Lúcio ainda parecia ecoar estas ideias em sua caracterização da arquitetura portuguesa:

É nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de *make up*, uma saúde plástica perfeita – se é que podemos dizer assim (1937, p. 86)¹⁵.

Anos mais tarde, Lúcio faria sua autocrítica a respeito do Aleijadinho: “Até hoje me envergonho de não ter sabido então apreciar devidamente – tanto interna como externamente – a obra-prima que é a igreja de São Francisco” (1995, p. 16).

Mas essas são as ideias que defendia, quando de seu primeiro contato direto com Le Corbusier, por ocasião da conferência proferida pelo arquiteto franco-suíço na Enba, em sua primeira visita ao Brasil, em dezembro de 1929¹⁶. Segundo seu próprio depoimento, Lúcio Costa “[...] assistiu-a por acaso. Estava naquele momento passando pelos corredores da escola e, ouvindo que Le Corbusier ali falava, aproximou-se como curioso. Não havendo lugar disponível, assistiu à conferência do lado de fora da sala” (Bruand, 1981, p. 72).

Não que Lúcio não tivesse se ocupado até então da problemática do modernismo arquitetônico. Com efeito, em 28/4/1928, no já mencionado artigo sobre o projeto para o concurso da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, ele manifestara suas dúvidas e desconfianças:

Finalmente, *os estilos francamente modernos* – como tive ocasião de ver ultimamente na Europa muita coisa interessante – são, mesmo quando adaptados com moderação às ideias de Le Corbusier, arriscados. Pode ser gosto do

momento, questão de moda, parecer amanhã ridículo, extravagante, intolerável, como por exemplo hoje nos parece o “art-nouveau” de 1900. E assim pareceu-me pouco prudente aplicá-lo a uma construção de caráter definitivo, um edifício que precisa estar bem não só hoje, mas amanhã e sempre (grifo nosso).

Note-se aqui a referência a “os estilos modernos”, no plural. A esse respeito, é preciso ter em mente a existência, naqueles anos, de várias acepções para a palavra “moderno”, correspondentes a outras tantas arquiteturas com pretensão ao modernismo – o que, de resto, não ocorreria apenas no Brasil, como está indicado pelo próprio Lúcio Costa. Basta lembrarmos-nos da Exposição de Artes Decorativas de Paris, em 1925 – que consagrou o estilo mais tarde denominado *art déco* –, onde coexistiam pavilhões tão díspares entre si quanto o Pavilhão de *L'Esprit Nouveau*, de Le Corbusier, e a maioria dos pavilhões comerciais do conjunto, como o da loja *Le Bon Marché* e do magazine *Printemps*, por exemplo¹⁷.

Por outro lado, num meio mais conservador e atingido apenas indiretamente pelas profundas mudanças econômicas, sociais e políticas que convulsionaram a Europa na virada do século XIX para o XX, é certo que o debate brasileiro sobre a arquitetura moderna era ainda incipiente. Angyone Costa assim manifestou as dúvidas e inquietudes que assolavam então os meios artísticos nacionais:

As Artes, como todas as expressões individuais, atravessam nesse momento uma fase de transição. A mentalidade que se está formando, depois da paz europeia, agitou as reservas de pensamento, apuradas no longo trabalho de fermentação que o século XIX produziu, sem nada estabelecer de definitivo ou estável. [...] O momento é de confusão, busca imprecisa, indecisão de vontade e de valores.

[...] Como seria possível pintar o homem revoltado, o operário que faz o “soviet”, que demoliu monarquias, uti-

15. Este artigo é cheio de referências mais ou menos diretas às numerosas manifestações de Mariano Filho sobre o caráter da arquitetura brasileira e, por esta razão, voltaremos a ele mais adiante.

16. Le Corbusier retornava então de uma viagem à Argentina, e a escala no Brasil foi organizada por Paulo Prado e Warchavchik, “passando ele a maior parte do tempo em São Paulo”, conforme Bruand.

17. Ver a respeito Pinheiro, 1997b.

lizando os mesmos recursos técnicos, a mesma “maneira” aplicada para pintar o artifice bisonho dos começos do século XIX, antes das barricadas e das revoluções liberais de que a de 1848, em França, foi o rastilho e o alarme?

Como pintar a paisagem da época do avião, das travessias oceânicas em 34 horas, máximo de atividade que cérebro e músculos humanos atingiram, empregando os mesmos tons delicados, amortecidos, a mesma técnica convencional, manejada pelos artistas do século passado? (1927, pp. 9-10).

Como essa, inúmeras são as manifestações do período que se referem ao caráter ainda indefinido, e transitório, da arquitetura dita “moderna”¹⁸.

De qualquer forma, este primeiro e fortuito contato com Le Corbusier, em 1929, não produziu efeitos imediatos na maneira de pensar e de praticar arquitetura de Lúcio Costa – que, de resto, nunca atribuiu muita importância ao episódio. Mas, juntamente com outros fatores contemporâneos – tais como a construção da casa da rua Toneleros, primeiro projeto de Gregori Warchavchik no Rio de Janeiro – deve ter inspirado muitas e prolongadas reflexões ao arquiteto carioca. Afinal, Warchavchik era a mais prestigiada figura do ainda incipiente modernismo brasileiro, e suas ideias e obras costumavam ser bastante divulgadas pela imprensa¹⁹. Estivera, também, no Rio de Janeiro, em julho de 1930, para participar do IV Congresso Panamericano de Arquitetos – evento dominado pela tendência neocolonial de José Mariano Filho, mas que contara com a presença sempre provocativa de Flávio de Carvalho, como comentaremos adiante. Aliás, não há referência à participação de Lúcio Costa no congresso, exceto a notícia de que ele colaborou na decoração, com móveis antigos,

do salão do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, para a abertura do evento (Santos, 1960, p. 73).

Em 1931, alguns dos projetos modernistas de Warchavchik em São Paulo foram publicados na *Cahiers d'Art* – “a melhor revista francesa de arte”, segundo Mário de Andrade – e também na antologia *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale*, de Alberto Sartoris (Ferraz, 1965, p. 38).

É certo que as primeiras obras do arquiteto russo apresentam inúmeras incoerências – programáticas, formais, construtivas – em relação ao propalado funcionalismo de seu autor, o que não deve ter passado despercebido a Lúcio Costa. De fato, elas encaixam-se muito bem na expressão “modernismo estilizado”, utilizada anos mais tarde pelo próprio Lúcio para caracterizar algumas das obras de Warchavchik (Costa, 1995, p. 72). Mas é inegável o contraste entre o panorama arquitetônico carioca e a casa da rua Toneleros, cujas linhas audaciosas se afiguravam efetivamente vanguardistas em comparação com outras manifestações de arquitetura “moderna” do período, e mesmo em relação a outras obras de seu autor [FIGURA 92].

O contato prolongado com todas as etapas de construção da casa – que, tendo sido inaugurada, segundo Geraldo Ferraz, “na véspera do primeiro aniversário da revolução” (portanto, outubro de 1931), deveria estar em obras há pelo menos um ano²⁰ –, deve ter chamado a atenção de Lúcio Costa num momento em que ele, seguramente, interessava-se pela questão, como os eventos imediatamente posteriores viriam a comprovar.

A obra deve tê-lo impressionado vivamente, pois ele próprio aventaria mais tarde a hipótese de que o grande balcão em balanço da casa da rua Toneleros teria influenciado a famosa *Falling*

18. Ver a respeito Pinheiro, 2001 e 1997a, pp. 127-132.

19. Deve-se lembrar da grande repercussão alcançada pela Exposição da Casa Modernista, em 1930, mencionada pelo próprio Lúcio Costa (1995, p. 72).

20. Ferraz, 1965, p. 38. As datas aproximadas são confirmadas também em Secretaria Municipal de Cultura, 1996, p. 10.

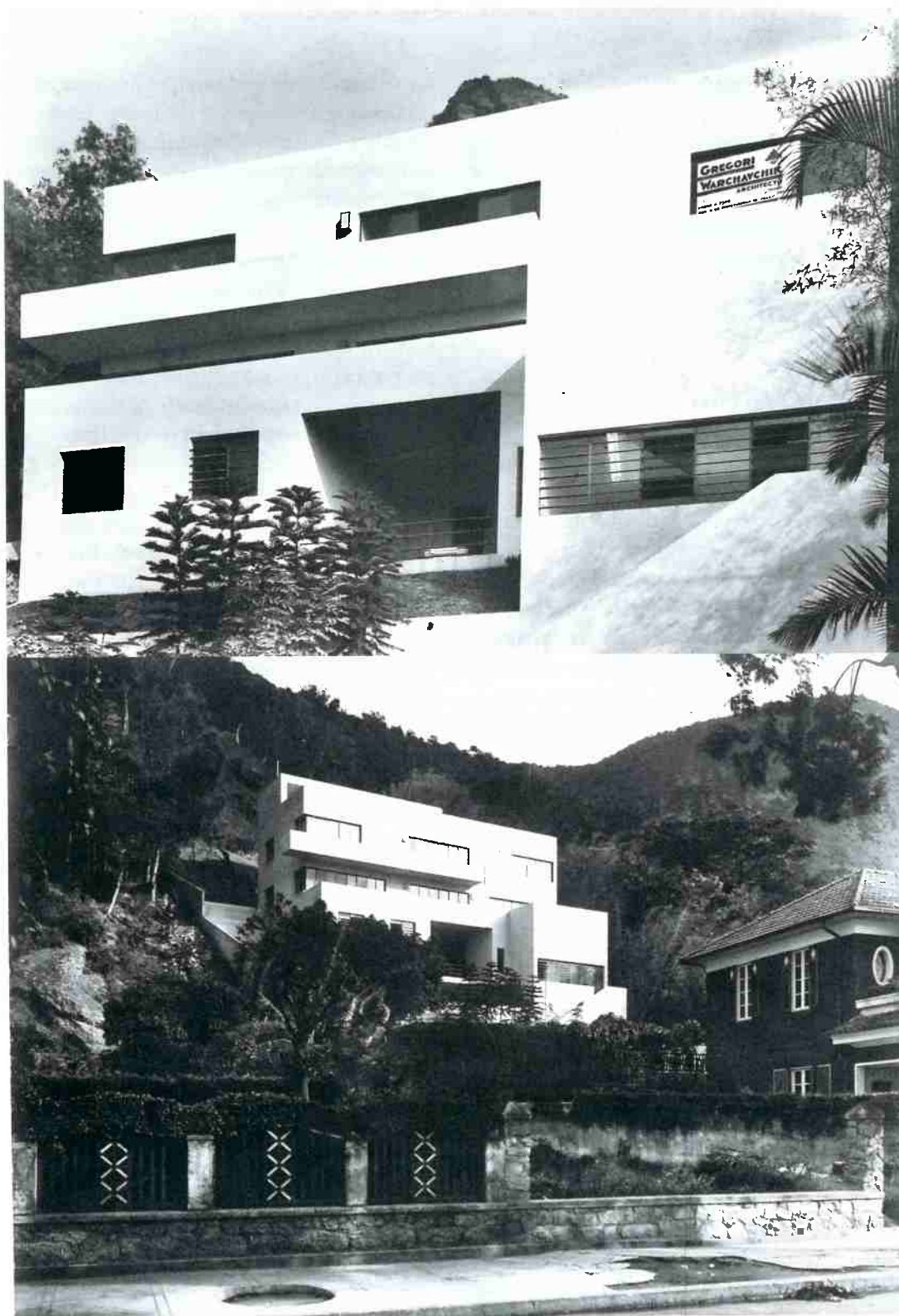


FIGURA 92– Casa da rua Toneleros, primeira obra de Warchavchik no Rio de Janeiro, inaugurada em 1931. Acima, a residência em construção; abaixo, a casa já concluída, contrastando com o entorno.

Water, projetada pouco depois por Wright (Costa, 1962, p. 127).

Assim, tudo parece indicar que cabe em boa parte ao contato com a obra de Warchavchik a mudança – aparentemente repentina, ainda que pudesse estar em gestação há algum tempo – de orientação do jovem arquiteto carioca, que só se evidenciou efetivamente após o convite de Francisco Campos para a diretoria da Enba.

O Convite de Francisco Campos

Entre os vários aspectos a serem ainda elucidados sobre esse período, um dos mais instigantes é o motivo que levou efetivamente Francisco Campos, Ministro da Educação de Getúlio Vargas, a convidar o jovem arquiteto Lúcio Costa – então com 29 anos incompletos – para o cargo de diretor da Enba. A data oficial do início do mandato de Lúcio Costa na nova função é 8/12/1930 – cerca de um mês, portanto, após a deflagração da Revolução de 1930, em 3/11/1930 (Costa, 1962, p. 41)²¹.

O episódio, aclamado como verdadeiro divisor de águas na história da arquitetura brasileira, é ainda surpreendentemente carente de pesquisas aprofundadas. Quanto ao efetivo alcance das mudanças então promovidas, deve-se registrar que Francisco Campos já demonstrará afinidades com a reforma de ensino empreendida por Fernando de Azevedo, quando Diretor de Instrução Pública do Distrito Federal, durante a administração do prefeito Antônio Prado Júnior (capítulo 7).

21. A designação de Lúcio veio interromper o mandato do pintor José Corrêa Lima, pai do arquiteto Atílio Correa Lima. A data da primeira reunião da Congregação da Escola em cuja ata comparece a assinatura de Lúcio Costa (e não mais a de José Corrêa Lima) como Diretor é 13/9/1930. Lasceba, pp. 192-194. Ver capítulo 4, nota 26, sobre o sistema de registro de mudança de diretoria utilizado nas atas das reuniões da Enba.

A respeito da questão que nos interessa mais de perto – a nomeação de Lúcio Costa para a diretoria da Enba –, as únicas e pouco confiáveis fontes de que dispomos até o momento são os inúmeros artigos escritos durante e depois do episódio por José Mariano Filho, marcados por um tom de prima-dona ofendida. Nesses artigos, Mariano Filho invocava, alternadamente, a influência de “literatos futuristas”, do “poeta *raté* sr. Luiz Edmundo”, e de “seu colega do Largo do Boticário” (possivelmente Rodolfo, ou Rudi, Siqueira), nesta indicação²². Mas seu alvo preferido era o grupo modernista – isto é, os “literatos futuristas” –, pois investe em inúmeras ocasiões contra os “antropófagos de São Paulo” e a Fundação Graça Aranha²³ – que chamava, por vezes, de “Grêmio” ou “Sociedade Recreativa”²⁴. No entanto, até o momento, não foram encontrados indícios de vínculos de proximidade entre este último grupo e Lúcio Costa²⁵.

Segundo as sempre suspeitas palavras de Mariano Filho – que equiparou a mudança imprevista e indesejável de Costa a uma verdadeira traição pessoal –, o convite de Francisco Campos deveu-se exatamente às características tradicionais de sua obra até então, como afirmou inúmeras vezes, uma delas no artigo “A Desna-

22. Artigo “Chá de Desagravo”, publicado no *Diário da Noite*, em 6/8/1931. Exceto quando indicado de outra forma, todas as citações dos artigos de José Mariano Filho mencionados a seguir foram extraídas de Xavier (1966), inclusive esta. Para facilitar pesquisas posteriores e evidenciar a cronologia dos eventos, será fornecido o título, data e nome do jornal onde esses artigos foram originalmente publicados, de acordo com as informações aí disponíveis.

23. Existiu efetivamente uma “Fundação Graça Aranha”, instituída por “um grupo de amigos do escritor” e cujo estatuto foi publicado em *Ilustração Brasileira*, 122-124, out.-dez. 1930.

24. Ver, por exemplo, o artigo “A Propósito dos Prédios Escolares” (Mariano Filho, 1943, p. 76).

25. Tanto Mário de Andrade – um dos “antropófagos de São Paulo” – como Manuel Bandeira elogiaram a reforma da Enba e o Salão de 1931, mas tais manifestações só foram publicadas no segundo semestre de 1931.

cionalização da EBA”, publicado em *O Jornal* em 1/8/1931:

Porque – note-se bem – não foi por conta dos ideais que ele fervorosamente abraça, que se lhe abriram entre alvíssaras as portas do velho instituto de ensino artístico. O jovem chegou às portas da Escola, e bateu palmas, dizendo-se representante da corrente tradicionalista da arte nacional, através da qual ele se tornara conhecido.

[...] Desde estudante, até o dia de seu empossamento no cargo de diretor da EBA, por intervenção do esteta Rudí Siqueira e de certo grupo de literatos futuristas, o jovem Lúcio Costa foi o mais destemido combatente da coluna tradicionalista. Assim, sua reputação profissional se fez exclusivamente à custa de seus trabalhos, nos quais se evidenciava de maneira iniludível a íntima convicção do artista. [...] Poucos meses antes de ser nomeado, ele me convidava especialmente para ver um projeto de habitação, em estilo hispano-americano, destinado a um cavalheiro estrangeiro. E eu lhe disse nesse momento: “Felizmente você não quer saber de caixas d’água”²⁶.

É fato que, até então, Lúcio Costa nada manifestara sobre quaisquer mudanças que, à luz dos acontecimentos posteriores, podemos supor em curso em seu pensamento. Assim, a hipótese aventada por José Mariano é bastante plausível, ao afirmar que as características da obra de Lúcio Costa até aquele momento estariam de acordo com a índole conservadora de Francisco Campos:

Conservador por índole e feitio, dele [Francisco Campos] só ouvi palavras de louvor e encorajamento às ideias de nacionalização da arte brasileira. A menos que lhe ouça formal declaração em contrário, tenho o direito de supô-lo alheio, de todo, aos despautérios que sob sua responsabilidade estão sendo praticados contra a arte nacional (“Magonaria Artística”. *Diário da Noite*, 14/8/1931).

A esse respeito, cabe mencionar que, na década de 1920, Campos estivera ligado ao movimento pela reforma do ensino conhecido por

Escola Nova, que se concretizou arquitetonicamente através do neocolonial (Sisson, 1988, p. 72), como veremos no capítulo 7.

No artigo “Dize-me onde moras...” – cuja data infelizmente não é indicada, mas tudo indica ser de 1931, José Mariano apresentou outros argumentos que reforçam as supostas simpatias de Francisco Campos para com a arquitetura neocolonial:

Quando mais acesa ia a querela entre os retardatários, retrógrados e passadistas, e a coluna futurista da qual o sr. Francisco Campos se fizera voluntário expoente, eis que o ministro da Educação pensa burguesmente em construir sua casa de moradia. [...] Qual é o estilo por ele escolhido? Não foi o “estilo “caixa d’água”, ou “funcional”, como lhe chama o urbanista nordestino Nestor [de Figueiredo]. [Foi uma] “[...] casa branca, aberta em arcaria jesuítica, sobre o mar distante, que o poeta mineiro construiu para sua alma brasileira” (Mariano Filho, 1943, p. 90).

Quanto às demais insinuações feitas por José Mariano, ainda há muito que pesquisar. Como já foi dito, são desconhecidas, até agora, ligações mais próximas entre Lúcio Costa e o grupo de escritores modernistas – tanto de São Paulo como do Rio de Janeiro –, bem como com o poeta Luiz Edmundo. Dentre os citados, o único nome efetivamente próximo a Costa, naqueles anos, parece ser o “do esteta Rudí [Rodolfo] Siqueira”. Com efeito, o próprio Lúcio mencionou ter sido convidado “pouco antes da Revolução de 1930” pelo secretário-geral do Itamaraty, Maurício Nabuco, para assessorar a recuperação do Palácio de mesmo nome, que o diplomata empreendera “amparado no seguro e apurado gosto de Rodolfo Siqueira, profundo conhecedor de nosso mobiliário antigo [...]” (Costa, 1995, p. 67). Esse primeiro contato de Lúcio Costa com a esfera pública pode constituir uma pista para o entendimento de como o Ministro Francisco Campos teria chegado ao nome do arquiteto para a Diretoria da Enba. Em várias oportu-

26. “Caixa d’água” era como José Mariano Filho costumava designar a arquitetura moderna, naqueles anos.

nidades, Lúcio manifestou sua admiração por Rodolfo Siqueira e sua residência no Largo do Boticário, sobre a qual disse:

Admiro cada vez mais a arquitetura antiga e muito particularmente a nossa arquitetura antiga. As velhas casas e os velhos móveis do Brasil colonial me satisfazem e emocionam cada vez mais.

Não me canso de citar como exemplo a casa do sr. R. G. de Siqueira no Largo do Boticário. Uma casa antiga reformada para receber móveis antigos. Não como museu, mas como casa. Obra honesta, obra pura, obra-prima.

Mas são exceções, casos à parte, um em mil, em dez mil. Casos individuais, mais ou menos sinceros, mais ou menos sentidos, que compreendo, respeito e admiro. Nada tem que ver com a verdadeira arquitetura, que *atende não a casos individuais mas à coletividade* ("Uma Escola Viva de Belas Artes", *O Jornal*, 31/7/1931, grifo nosso).

Pelo que se pode julgar das raras fontes localizadas, o acervo de obras de arte de Rodolfo Siqueira era realmente excepcional²⁷ [FIGURA 93]. Aspectos de sua residência foram publicados na revista norte-americana *House & Garden*, em 1942, e também no livro *Brazil Builds* – onde consta a legenda: Prédio [*sic*] Ribeiro, "velha casa restaurada pelo seu antigo proprietário, Sr. Rodrigo [*sic*] Siqueira" (Goodwin e Kidder Smith, 1943, pp. 30-33)²⁸ [FIGURA 94]. Entretanto, nenhuma dessas fontes apresenta informações precisas quanto à autoria e à data da edificação²⁹. Cabe assinalar que a seleção de edifícios brasileiros apresentada em *Brazil Builds* contou com a colaboração do círculo de arquitetos modernistas no Rio de Janeiro, como consta de seu prefácio; assim, a inclusão da Casa Siqueira na obra

assume maior relevância para nossas presentes indagações.

Segundo documento datilografado (s/d, s/p.) sobre o largo do Boticário, localizado no Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro-Inepac, "para Lúcio Costa, a casa mais importante e de maiores méritos é a que pertenceu à família do desenhista Carlos Leão (foi recentemente vendida por sua irmã)". Ao que tudo indica, trata-se da casa que pertenceu a Rodolfo Siqueira e que depois foi vendida à família Leão³⁰.

Deve-se ressaltar que, pouco depois, entre 1934 e 1935, Lúcio Costa esteve envolvido com uma reforma no largo do Boticário: a casa nº 20-22, residência do casal Paulo e Sílvia Bittencourt, proprietários do jornal *Correio da Manhã* [FIGURAS 95 e 96]. A obra foi feita "por administração", ainda no período de associação com Gregori Warchavchik (Costa, 1995, p. 72)³¹.

Sob o pseudônimo Majoy, Sílvia Bittencourt colaborava com crônicas para o jornal *Correio da Manhã*, de propriedade de seu marido. Sobre sua residência no largo do Boticário³², diz ela:

Em meados de 1935, eu e meu marido Paulo Bittencourt, proprietário do jornal *Correio da Manhã*, e filho de seu fundador, Edmundo Bittencourt, viemos morar no Largo do Boticário, lugar pelo qual logo me apaixonei. O dr. Getúlio Vargas achava muita graça na exuberante

27. Não se pode deixar de relacionar essa convivência com Rudi Siqueira com o conhecido gosto de Lúcio Costa pelo mobiliário antigo brasileiro, tantas vezes reiterado, do qual a decoração do salão do Teatro Municipal para a abertura do IV Congresso Panamericano de Arquitetos constitui uma das primeiras manifestações.

28. Em que pese a discrepância do nome, as fotografias não deixam margem a dúvidas.

29. Maria Angélica da Silva atribui a reforma a Lúcio Costa, sem indicar fonte (1991, p. 405).

30. O arquiteto Carlos Leão trabalhou com Lúcio Costa no projeto do MEC, e também colaborou com o Sphan. Foi autor de proposta neocolonial alternativa ao projeto de Oscar Niemeyer para o Grande Hotel de Ouro Preto.

31. A data de 1934 é fornecida por Silva, 1991, p. 410. Segundo depoimento de D. Sílvia Bittencourt – que assinava uma coluna no jornal do marido, com o pseudônimo de Majoy – o casal mudou-se para o Largo em 1935 (mimeografia obtida junto ao Inepac – Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural do Rio de Janeiro).

32. O depoimento de Sílvia Bittencourt consta de um trabalho escolar sobre o Largo do Boticário, também consultado no Inepac.



FIGURA 93 – Peças do rico acervo de antiguidades e obras de arte que o diplomata Rodolfo Siqueira mantinha em sua casa no Largo do Boticário. Ao lado, no quarto de dormir, notar o forro em gamela, de cedro lavrado, e o lampadário em prata.

FIGURA 94- Residência do diplomata Rodolfo Siqueira, no largo do Boticário. Notar as janelas com enquadramento em pedra e beirais curtos tipo beira-sobeira. Abaixo à esquerda, fotografia da propriedade publicada em *Brazil Builds*; à direita, o portão que dá diretamente para o largo do Boticário.

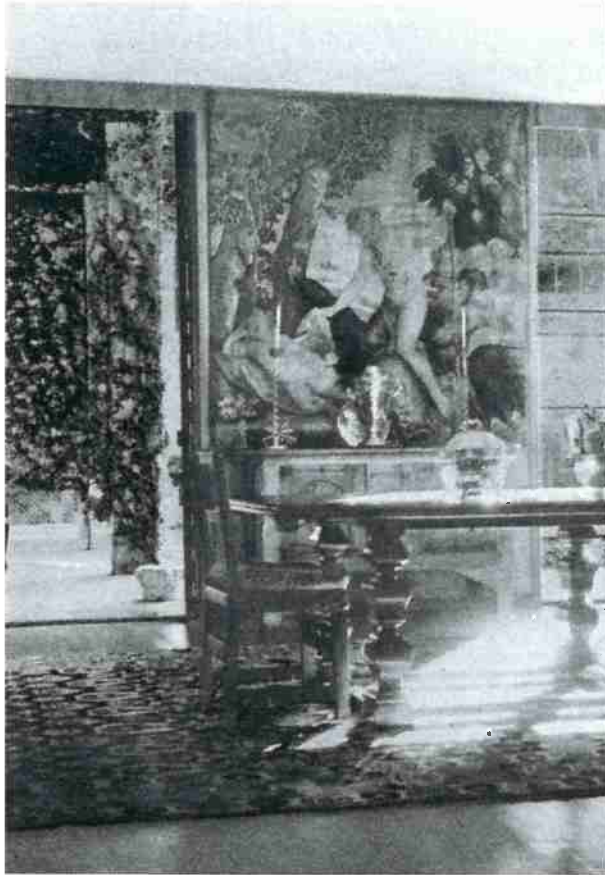




FIGURA 95 – Ao lado, entrada principal da residência Paulo Bittencourt, no largo do Boticário, que se vê também acima, à direita da casa com muxarabi. A casa possui anexo lateral voltado para um jardim, cujo portão dá diretamente para o largo, como se pode ver nas imagens à direita.



FIGURA 96 – Aspectos do anexo lateral da antiga residência Paulo Bittencourt na década de 1970, já ocupada por outros moradores. Acima, vistas de seu pátio interno. Na página seguinte, ambientes internos da casa, com muitas antiguidades.



mocinha que eu era – imbuída de tradição, neta de fundadores das cidades paulistas como São Carlos e Rio Claro. Concedeu-me o direito de não fazer do Largo um lugar asfaltado, como estava previsto, mas sim calçá-lo em pedra “pé-de-moleque” e deixá-lo com sua dignidade, aristocracia e poesia naturais.

Muito há que pesquisar sobre os projetos do largo do Boticário, recanto muito prezado pelas elites cariocas dos anos 1930 e 1940, como se pode ver. Bem mais tarde, Manuel Bandeira dedicou um artigo ao logradouro, publicado no *Jornal do Brasil*, em 13/7/1955. Invocando “a autoridade de quem conheceu o velho largo do Boticário aí por volta de 1897”, Bandeira explicava que “nada ali era autenticamente velho”:

A casa que fica no fundo, à extrema direita de quem entra no largo [residência Bittencourt], é nova e foi projetada por Lúcio Costa; creio, aliás, que seu risco não foi totalmente respeitado. A casa de extrema esquerda é reconstrução de Rodolfo Siqueira; ficou muito bonita, mas não tem nada da simples casa antiga: é uma casa nova feita com materiais velhos.

As lajes do jardim, por exemplo, eram as lajes das calçadas da rua Gonçalves Lêdo; uma porta veio da Bahia, uma janela de Portugal, e assim tudo (1967, p. 561).

Não há como não lembrar da residência de Ricardo Severo, do solar Monjope e da casa da rua Rumânia, com seus valiosos despojos oriundos de bens culturais brasileiros.

Propostas para a Enba

Uma das primeiras manifestações localizadas até agora sobre as intenções do novo diretor da Enba é a entrevista em que Costa expôs suas ideias sobre a reforma do ensino de arquitetura a *O Globo*, no artigo “A Situação do Ensino de Belas Artes”, publicado em 29/12/1930.

Lúcio afirmou então “julgar imprescindível uma reforma em toda a Escola, aliás como é do pensamento do governo”. Quanto ao curso de

Arquitetura, considerava que ele “necessita de uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino”.

Após explicar os problemas que identificava aí – relacionados, basicamente, à “divergência entre arquitetura e a estrutura”, e também à in- verdade dos materiais (utilização de pó de pedra simulando pedra, por exemplo) – enunciou a famosa autocrítica, que repetiria em outras ocasiões: “Fazemos cenografia, estilo, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura”.

Como conclusão, resumizou sua proposta:

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

Sobre o chamado “colonial brasileiro”, utilizou argumentos em que mais uma vez transporece seu gosto pelo mobiliário antigo:

Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a escola, *conhecendo perfeitamente 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 conseqüente beleza (grifo nosso).

Fossem quais fossem as razões de Francisco Campos, o fato é que a nomeação de Lúcio Costa constitui um episódio peculiar de uma questão muito mais abrangente, esta sim na base da atitude do Ministro da Educação do governo revolucionário: a reforma universitária. Estava de fato em andamento um processo geral de normatização e regulamentação das instituições de ensino superior, e não uma reforma pontual,

especificamente voltada para os problemas da Enba. Esse processo culminou na promulgação do Decreto nº 19.852, de 11/4/1931 – o Estatuto das Universidades Brasileiras –, que criava uma estrutura institucional baseada em órgãos colegiados – o Conselho Universitário (CO), e os Conselhos Técnicos e Administrativos (CTAs).

Com efeito, a leitura de numerosos ofícios da Reitoria da Universidade, nesse período de 1931³³, evidencia o desejo de regulamentar a estrutura e o funcionamento dos institutos de ensino superior. São solicitadas inúmeras informações, como relações de professores em exercício, e de professores e funcionários afastados; estabelecem-se horários de expediente; relacionam-se as placas dos automóveis que se acham a serviço das repartições; solicitam-se listagens de professores que acumulam remunerações; providencia-se a realização de “inspeções de Saúde” etc.

Assim, as mudanças em curso parecem enquadrar-se perfeitamente no contexto de “modernização conservadora” que caracterizou a era Vargas, de acordo com Schwarzman (1984, p. 18):

O que ocorria na área da educação e da cultura naqueles anos fazia parte de um processo muito mais amplo de transformação do país, que não obedecia a um projeto predeterminado nem tinha uma ideologia uniforme, mas que tem sido estudado, mais recentemente, como um processo de “modernização conservadora”. É um processo que permite a inclusão progressiva de elementos de racionalidade, modernidade e eficiência em um contexto de grande centralização do poder, e leva à substituição de uma elite política mais tradicional por outra mais jovem, de formação cultural e técnica mais atualizada.

Na primeira reunião da congregação após a revolução – que ocorreu em 22/4/1931, após um hiato de cinco meses –, atendendo a ofícios da Reitoria relativos ao cumprimento do “Decreto

nº 19.852 de 11 do corrente”, foram realizadas eleições para representante da escola junto ao Conselho Universitário (CO) e para constituição do Conselho Técnico e Administrativo (CTA). As discussões que precederam a votação indicam que a nova estrutura administrativa implicava a separação dos cursos da Escola, pois o Diretor [Lúcio Costa] declarou que podia “adiantar que, na regulamentação a ser baixada pelo sr. Ministro da Educação, essa distinção seria, taxativamente, estabelecida”³⁴.

O tom geral dessa primeira reunião é altamente elogioso à reforma do ensino e ao novo diretor – ao menos na visão de Gastão Bahiana³⁵, que logo se manifestou inteiramente favorável às mudanças em curso, no que foi apoiado pelos colegas. Julgamos oportuna a transcrição íntegra de suas palavras, tanto por se tratar de documento de difícil acesso como, principalmente, por indicar a boa acolhida que as mudanças introduzidas na Enba estavam encontrando junto ao corpo docente da instituição:

Srs. professores. Inicia-se, hoje, novo (ilegível) na vida mais que secular desse Instituto de ensino artístico, outrora Academia Imperial, hoje Enba; e inicia-se sob os mais promissores auspícios, quando um governo realizador acaba de *remodelar o ensino superior*, dando-lhe organização mais criteriosa e eficiente. Em particular, no que diz respeito aos cursos de Belas Artes, só temos motivos de satisfação, já que foram atendidas, em sua quase totalidade, as aspirações do Corpo Docente desta Escola, ansiosa por sair do inexplicável ostracismo oficial que o oprimia, entibando os mais decididos entusiasmos. Mal informado, talvez, sobre a vida interna de nossa Escola, o Governo receou confiar à Congregação o encargo de

33. Consultados no Livro de Registro do Resumo da Correspondência recebida pela Escola de Belas Artes (LRC), Período 2/1/1930 a 31/5/1941.

34. Para o representante no CO, foi eleito Flexa Ribeiro. Para o CTA foram escolhidos os professores Felipe Reis e Gastão Bahiana para a Seção de Arquitetura; e os professores Corrêa Lima e Rodolfo Amoedo para a Seção de Pintura e Escultura. Lasceba, pp. 192v-194.

35. Como vimos no capítulo 4, Gastão Bahiana fora o primeiro a reagir veementemente contra a nomeação de José Mariano Filho para a diretoria da Enba, em 1926, por se tratar de nome externo ao quadro docente.

elaborar a reforma do ensino artístico: essa desconfiança, porém, resultou na mais imparcial demonstração do quanto era acertada a orientação tradicional dessa mesma Congregação. Com efeito, todas as medidas pedagógicas essenciais que vinham pleiteando, há tantos anos, junto ao Governo, acham-se consignadas na organização decretada: supressão de cadeiras próprias do ensino secundário; desdobramento de outras; criação das cadeiras de urbanismo, arquitetura paisagista, composição decorativa e tecnologia das artes menores; largo desenvolvimento do ensino técnico; obrigatoriedade dos trabalhos práticos; maior seriedade nos exames, precedidos de provas múltiplas; independência da exposição anual da Escola; organização geral idêntica à dos outros Institutos de ensino superior desde as exigências para admissão, até o recrutamento do corpo docente; todas essas disposições darão, em breve, aos cursos da Enba, a desejada elevação e eficiência. Seríamos porém injustos se, diante de tão promissores resultados, deixássemos de manifestar o nosso reconhecimento e os nossos aplausos aos que, com tal acerto, elaboraram o plano da nova reforma, ao ex. sr. Ministro da Educação, aos seus assistentes técnicos, e *de modo todo especial ao nosso atual Diretor que, embora estranho ao magistério, e imprimindo à sua concepção pedagógica o sabor precioso da originalidade*, soube interpretar com precisão e tornar vencedores, os pontos de vista por nós inutilmente defendidos. É justo portanto que da ata dessa 1ª sessão sob o novo regime pedagógico, conste a expressão *dos nossos vivos, agradecimentos* ao arquiteto Lúcio Costa, ao artista *cujas modéstias iguala o talento* e que reúne em sua simpática personalidade os *mais nobres atributos do caráter*: firmeza com elevação, lealdade com independência. Rio de Janeiro, 22/4/1931, Ass. Gastão Bahiana. (Lasceba, pp. 192v-194, grifo nosso).

Ratificada pelos demais membros, a manifestação individual de Bahiana indicava o clima complacente da Congregação para com seu novo presidente.

A Reforma da Enba

De fato, por ocasião da reunião anteriormente referida, a par das mudanças mais gerais introduzidas na estrutura das instituições universitárias pelo Ministro Francisco Campos, Lúcio Costa já tinha começado a introduzir

mudanças curriculares na Enba, pondo em prática as intenções que declarara a *O Globo*, tais como a contratação de professores alheios ao corpo docente – em alguns casos, estrangeiros. É surpreendente a falta de informações detalhadas a esse respeito. Não localizamos qualquer documento oficial relativo à contratação desses profissionais, mas há referências esparsas de que isso teria ocorrido neste mesmo mês de abril de 1931, como veremos a seguir. Entre tais referências está a notícia, publicada pelo *Jornal do Brasil* em 19/4/1931, sobre a contratação do arquiteto Gregori Warchavchik, do escultor Celso Antônio e do arquiteto A. S. Buddeus para professores da Enba. Segundo Paulo Santos, a Warchavchik destinava-se a cadeira de Composição de Arquitetura do quarto ano; a Buddeus, a de Composição de Arquitetura do quinto ano; para Celso Antônio, a de Escultura; e a Léo Putz – não mencionado na notícia – coube uma das cadeiras de Pintura V (em Ferraz, 1965, p. 35 e Xavier, 1987, p. 54).

A contratação de Warchavchik como professor da Enba não surpreende, tendo em vista sua provável influência na mudança de orientação de Lúcio Costa, como acabamos de discutir. Já as razões para a contratação de Alexander Buddeus continuam ainda obscuras. Sabe-se que o arquiteto alemão estava no Rio de Janeiro em julho de 1930, segundo noticiado na imprensa, que a ele se referiu como “um dos maiores arquitetos da Alemanha”, destacando sua participação na Exposição de Antuérpia como autor do projeto do Pavilhão da Alemanha [FIGURA 97]. Consta ainda que “os seus estudos sobre a arquitetura nova na Europa Central são hoje conhecidos no mundo inteiro” (*O Jornal*, 3/7/1930, p. 8).

É fato que a Exposição Internacional de Antuérpia, de 1930, foi bastante divulgada pela imprensa da época. A revista de atualidades *O Cruzeiro*, em sua edição de 13/12/1930 (p. 25), publicou uma fotografia do pavilhão brasileiro –

um edifício *art déco* extremamente carregado de elementos decorativos, perto do qual o projeto de Buddeus para o mesmo evento, também *art déco*, afigura-se muito mais “moderno”, caracterizando-se por uma composição volumétrica trabalhada, que resume a intenção plástica do autor, prescindindo de outros recursos ornamentais.

Talvez Lúcio Costa tivesse conhecido a obra de Buddeus através das notícias relativas a esta exposição, e entrado em contato com o arquiteto por ocasião desta sua visita ao Rio de Janeiro – cuja causa permanece desconhecida, ainda que possa estar relacionada à realização, naquela cidade, do IV Congresso Panamericano de Arquitetos³⁶.

De qualquer forma, Lúcio parece ter instituído um sistema peculiar na escola, que Mário de Andrade classificou de “regime de concorrência” em artigo de outubro de 1931 (em Ferraz, 1965, p. 38), mencionando a “[...] irônica habilidade, que consistiu em não tirar ninguém de seu posto, mas apenas contratar alguns professores novos, que junto à estética antiquada das múmias, mostrassem as orientações modernas da pintura, escultura e arquitetura”.

A habilidade de Lúcio Costa, observava, foi a de “contratar professores de evidente respeitabilidade profissional. O pintor Leo Putz, o escultor Celso Antônio, os passadistas partidários poderão ignorar o valor do que eles fazem, mas seria mera estupidez lhes negar seriedade profissional”.

A respeito do engenheiro [*sic*] Warchavchik, Mário afirmava que, além de reconhecido na Europa, “a claridade convincente das obras que

já construiu em São Paulo e no Rio atestam o que nos vale esse arquiteto”.

O sistema de contratação de professores fora dos quadros regulares, implantado por Lúcio na Enba, não parece de fato ter suscitado muitas reações, ao menos de início, a julgar pelos comentários de José Mariano Filho a respeito, citados no artigo “Impotência Espalhafatosa”, do próprio Costa, publicado no *Diário da Noite*, em 9/9/1931: “Mesmo com relação ao contrato de artistas estrangeiros, que venha gente estranha ao meio acadêmico, alemã, chinesa ou russa. Já que não possuímos artistas capazes, aliciemos os que nos podem ensinar”.

Aliás, José Mariano admitiu ter defendido a contratação de Leo Putz, “desafiando a ira dos megatérios da Escola” para tanto (“Chá de Desagravo”, *Diário da Noite*, 6/8/1931).

Vicissitudes de Lúcio Costa na Diretoria da Enba

Durante a gestão de Lúcio Costa na diretoria da Enba – de dezembro de 1930 a setembro de 1931 – foram realizadas apenas duas reuniões da Congregação da escola: a já referida reunião de 22/4/1931, em que foi saudado pelo corpo docente, e a de 26/8/1931, em que foi destituído do cargo. A leitura da ata dessa segunda e última reunião sugere que Lúcio Costa optou por ignorar completa e deliberadamente a recém-instaurada estrutura burocrática da instituição – cuja implantação constituía o objetivo precípua de sua nomeação para o cargo – para realizar objetivos próprios. Ele parece ter aproveitado a – ao que tudo indica, inesperada – oportunidade para criar um fato consumado, no que diz respeito à mudança de orientação do ensino de arquitetura. Do ponto de vista formal, optou por uma estratégia, que ele deveria saber suicida, de transgressão de toda a legislação relativa ao ensi-

36. Segawa (1997, pp. 68 e 78) informa que a contratação de Buddeus deveu-se a uma obra do arquiteto belga na rua da Alfândega, que teria chamado a atenção de Lúcio Costa. São igualmente raras as informações a respeito da carreira posterior de Buddeus no Brasil, cuja obra mais conhecida é o Instituto do Cacau (1933-1936), em Salvador, também referido por Suarez (1997, p. 218)

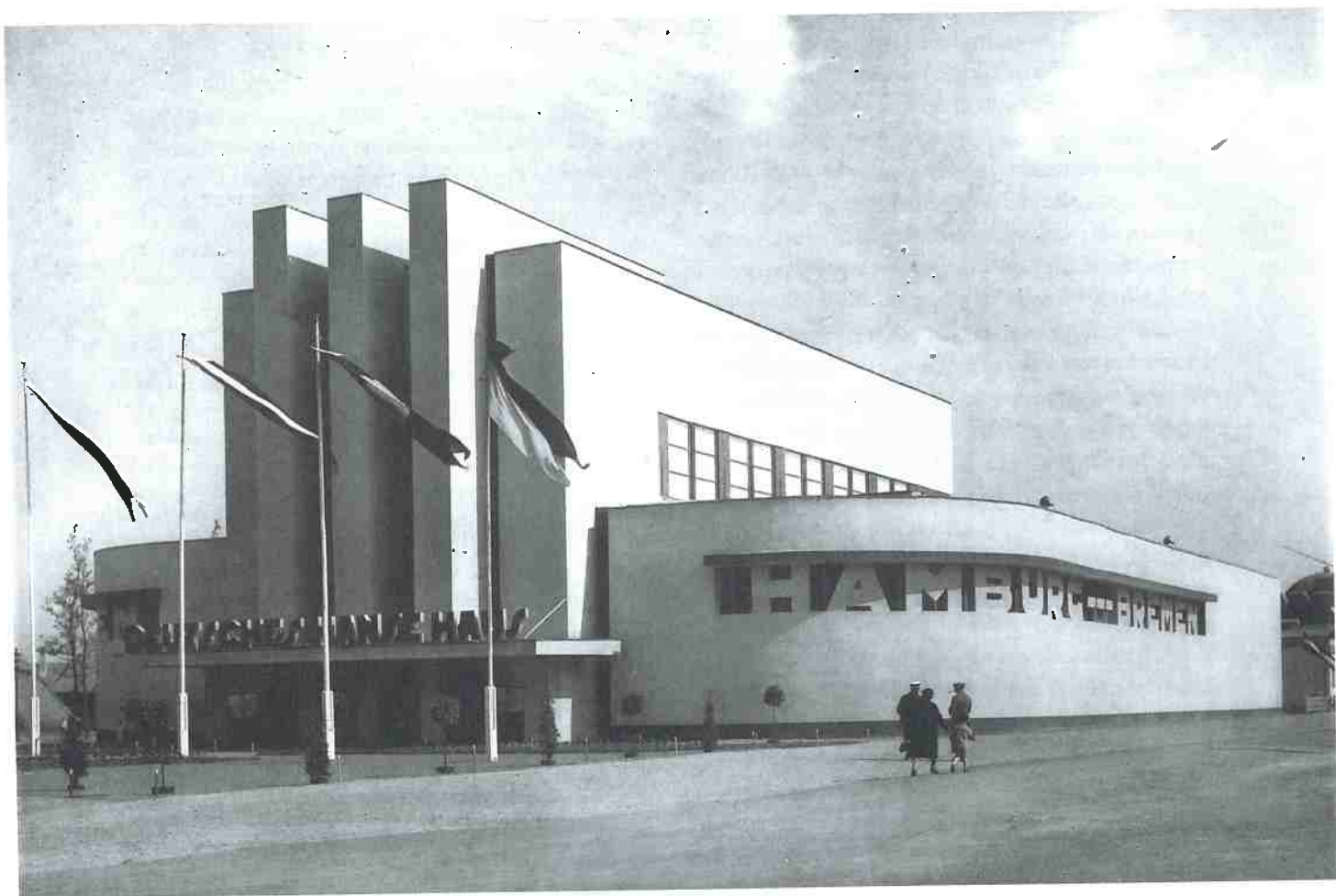


FIGURA 97 – Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Antuérpia (1930), projetado por Alexander Buddeus.

no superior, recém consubstanciada no Decreto 19.850 de 11/4/1931.

De fato, diante das inovações que pretendia realizar, e certamente ciente da oposição que iria enfrentar, ele parece ter optado por *nunca* consultar os órgãos representativos da Escola – Congregação e CTA – a respeito de *nenhum* assunto – ferindo frontalmente, assim, o recém promulgado regimento universitário. Também utilizou o expediente de não comparecer às reuniões do CO, para as quais foi convocado.

A segunda – e última – reunião do mandato de Lúcio Costa, realizada em 26/8/1931, não fugiu à regra: foi *solicitada pelos membros do CTA*, e não convocada pelo diretor³⁷. As razões que levaram o CTA a tal iniciativa foram expostas em documento lido na ocasião por Rodolfo Chambelland³⁸, em que este professor reiterava ao diretor a necessidade “de fazer cumprir os preceitos legais da atual lei geral do ensino, no que diz respeito aos professores contratados, os quais exercem suas funções sem os respectivos programas, que dos catedráticos são exigidos”. Afirmava que as alegações feitas pelo diretor “de que estes atos estão excluídos da alçada deste Conselho por terem sido efetuados antes da nova lei, e o argumento de que os membros do CTA já sabiam da existência desses professores, ao assumirem suas funções, não procedem” – pois tais medidas, “tomadas então por livre-arbítrio” do diretor, deveriam agora “enquadrar-se no regime que preside atualmente os destinos desta escola” para não ferir a autonomia do CTA. Desta referência de Chambelland à contratação dos professores externos aos quadros docentes da Enba – Celso Antônio, Warchavchik, Buddeus e Leo Putz, como vimos –, depreende-se

de que a mesma ocorrera antes de 11/4/1931, data da promulgação do Decreto 19.850.

Continuando a leitura de seu documento, o professor afirmou ainda que, “se a nova Lei em vigor tem força bastante para revogar leis anteriores, maior razão terá para remover qualquer ato que se não baseie em lei alguma”. Foi então bastante incisivo:

Se este Conselho não possui autoridade para integrar o regime escolar dentro do espírito rigoroso da recente reforma, em virtude dos poderes especiais de que se acha V. Ex. investido, claro está que nestas condições a situação atual não pode permanecer, sem quebra da disciplina, da ordem e prestígio, que devem imperar nesta Escola. Consequentemente, à vista do exposto, a conclusão é a seguinte: ou V. Ex. continua exercendo as funções de Diretor, sem a assistência do CTA; ou a Enba se integrará na posse de si mesma e na plenitude dos poderes que a lei lhe confere.

Em resposta ao questionamento de Chambelland, Lúcio Costa foi igualmente incisivo: sugeriu a exoneração coletiva do CTA. Seguiu-se então manifestação do prof. Raul Pederneiras, que por sua vez sugeriu o encaminhamento de representação ao CO para

[...] que se dê cumprimento ao que dispõe aquele estatuto, em seu artigo 27, para que tenham existência legal e se exerçam em toda sua plenitude, na aplicação inadiável, os dispositivos primordiais que a lei exara no Art. 29 e 30 e seus incisos, do referido Decreto nº 19.851 do ano vigente.

Ora, o artigo 27 do Decreto 19.850, de 11/4/1931, determinava que

[...] o Diretor dos Institutos Universitários Federais – órgão executivo da direção técnica e administrativa – será nomeado pelo Governo, que escolherá de uma lista triplíce, na qual serão incluídos os nomes de três professores catedráticos, em exercício, do mesmo Instituto, dois deles eleitos por votação uninominal pela respectiva Congregação e eleito o terceiro pelo Conselho Universitário (Lasceba, pp. 9v-16v).

37. A ata da reunião de 26/8/1931 consta de Lasceba 1931-1945, pp. 1-6, de onde foram extraídas as respectivas citações.

38. É oportuno recordar aqui que Rodolfo Chambelland fora o primeiro cliente de Lúcio Costa, como já referido [FIGURA 81].

Assim, como Lúcio Costa não preenchia os requisitos estabelecidos pela legislação recém promulgada para exercer o cargo de diretor, na prática o que se pedia era sua destituição.

Em resposta, o diretor “lamenta, que somente após decorridos oito meses, resolvessem protestar contra a legalidade de seu mandato; o que com maior cabimento deveria ter sido feito na primeira reunião da Congregação a que presidira, em vez de pretenderem presentear-lo com uma cadeira de professor, que, absolutamente, recusara”³⁹. O prof. Raul Pederneiras replica que formulara aquela proposta

[...] tendo em vista legalizar uma situação já existente, lançando mão dos recursos facultados pela própria lei. E que, tendo sido longo o período de perplexidade em que se achara a Congregação, e até porque não mais se tendo reunido, faltara-lhe a oportunidade de submeter a representação, ora sujeita ao seu esclarecido julgamento. [...] O sr. diretor, mantendo seu ponto de vista, admira-se da perplexidade – a seu ver, por demais prolongada. [...] Submetida a votos a representação proposta pelo prof. Raul Pederneiras, foi aprovada por unanimidade.

Foi decidido, assim, o encaminhamento ao CO da representação proposta pelo prof. Pederneiras, para dar cumprimento ao artigo 27 – o que equivalia, portanto, a pedir a destituição de Lúcio Costa.

Assim terminou o tumultuado mandato de Lúcio Costa na Enba. A reunião seguinte (14/9/1931) já foi presidida pelo prof. Rodolfo Chambelland, diretor em exercício e, em cumprimento ao disposto no invocado Art. 27 do Decreto nº 19.851, de 11/4/193, tinha por objetivo eleger o novo diretor da instituição – sendo eleito então o arquiteto Arquimedes Memória, professor de Composição de Arquitetura.

A essa altura, cabe mencionar que a reunião de 26/8/1931, em que foi decidida a destituição

de Lúcio Costa, ocorreu durante os preparativos do Salão de 31, aberto em setembro daquele ano – ou Salão Revolucionário, como ficou conhecida a 38ª Exposição Geral de Belas Artes, a tradicional mostra artística anual da Enba. Trata-se de outra iniciativa pessoal de Lúcio, à revelia do corpo docente da Escola⁴⁰, como ele mesmo afirmou:

O Salão de 31 foi um milagre. Porque o Salão era aquela coisa repetida, aqueles mesmos acadêmicos; e toda essa ala mais atual, mais atualizada de pintores paulistas, e daqui, não compareciam ao salão. *De modo que eu deliberei fazer um salão abrangente* e para isso fui a São Paulo, estive em casa de D. Olívia Penteado, naquele pavilhão lá dos fundos que eles tinham, estive com Mário (em Vieira, 1984, p. 65, grifo nosso) [FIGURA 98].

Relatando esta sua segunda viagem a São Paulo na mesma entrevista⁴¹, “visando ao salão e a convidar aqueles artistas paulistas que não costumavam frequentar salão”, Lúcio entusiasmou-se: “Então veio tudo, Tarsila, Brecheret, essa coisa toda, Gobbis: uma coisa linda que foi a exposição!”

É nesse contexto que se colocam manifestações como a do prof. Flexa Ribeiro que, durante

40. Mariano Filho assim se manifestou sobre o Salão de 1931, no artigo “Chá de Desagravo”, publicado no *Diário da Noite* de 6/8/1931: “No antigo regime, ao tempo em que o Conselho Superior de Belas Artes se comprazia em distribuir entre os amigos a dotação integral criada para emulação da arte nacional, havia, é certo, marcada intolerância para com as expressões de caráter modernista. Esse erro de visão deveria ser corrigido, de modo a que se apresentassem nos *Salons* anuais todas as tendências artísticas, modernistas ou passadistas. Ora, o que está acontecendo, é a repetição do erro, mas em sentido contrário. O diretor atual [...] assumiu, ele próprio, arrogantemente, a direção do movimento modernista, esquecido de que, acima dele, existe uma congregação responsável pela orientação espiritual do estabelecimento”.

41. Lúcio afirmou então ter ido pela primeira vez a São Paulo “já como diretor” para convidar Warchavchik “para professor de arquitetura, no primeiro ano de Arquitetura. A primeira vez que fui a São Paulo foi aí” (p. 65). Assim, sua proximidade com os modernistas paulistas parece ter se iniciado no início de 1931.

39. Aspecto a ser ainda investigado. Nada consta sobre a criação de tal cadeira da ata da referida reunião, por nós consultada.

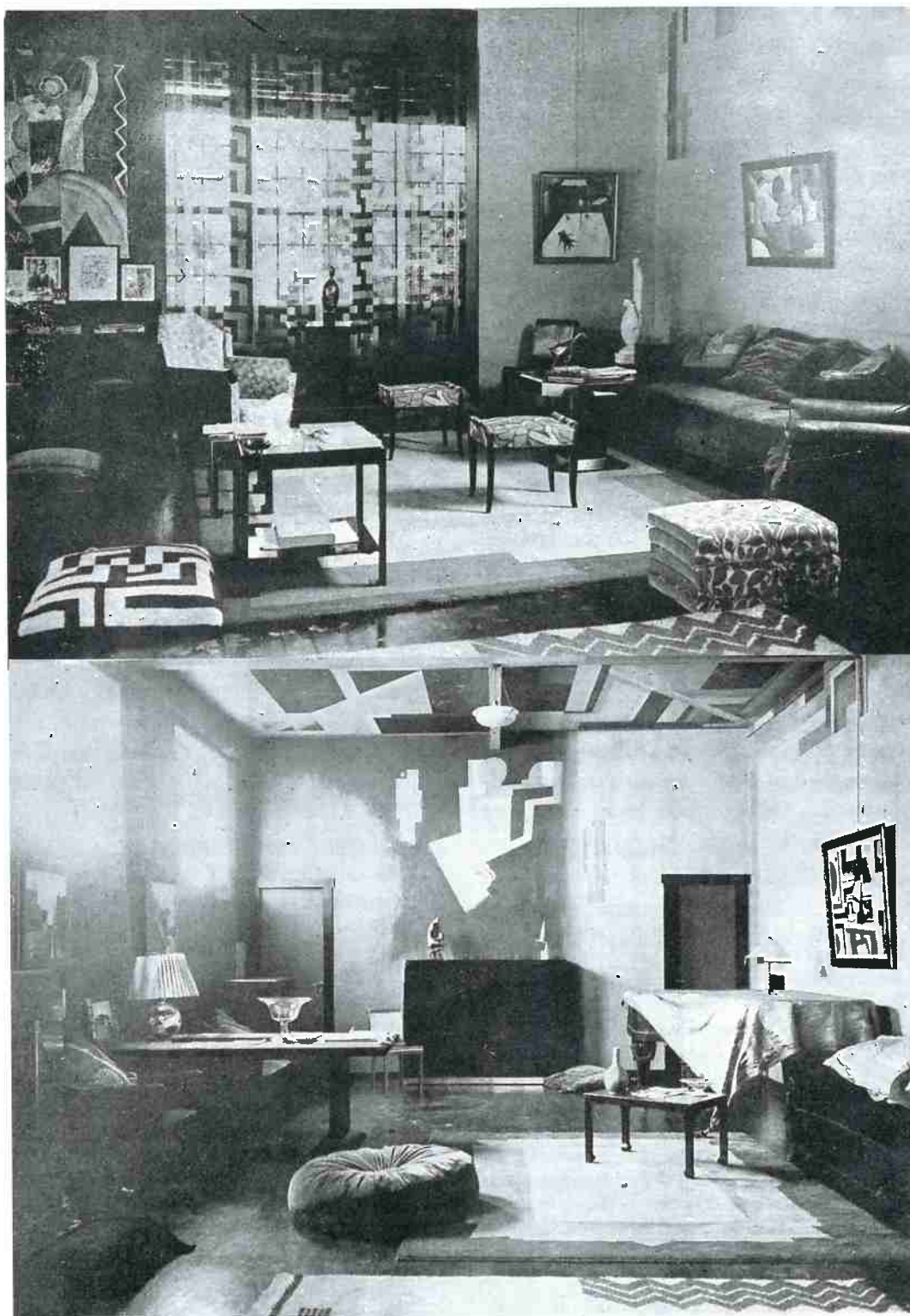


FIGURA 98 – Pavilhão que dona Olívia Guedes Penteadó mandou reformar em 1925 para abrigar sua coleção de arte moderna, visitado por Lúcio Costa em 1931. As pinturas murais são de Lasar Segall. De acordo com Mário de Andrade, o pavilhão foi instalado “em uma cocheira velha sem ofício”, e “ficou uma maravilha” (em Moraes, p. 212).

a referida reunião da Congregação, quis registrar em ata “que não lhe move *nenhum intuito de oposição à orientação moderna* que se vai imprimindo ao ensino da Escola” (grifo nosso).

A destituição de Lúcio Costa da diretoria gerou intensos protestos dos alunos da Enba, ocasionando novas manifestações a respeito do assunto na reunião seguinte, de 21/9/1931 – já prevenida pelo novo diretor Arquimedes Memória.

Nessa ocasião, foi discutido outro documento, de autoria do mesmo prof. Chambelland, que prestava conta, por assim dizer, dos acontecimentos recentes, procurando acalmar os protestos dos alunos e dissipar o “ambiente de descrédito em torno da Congregação” que eles criaram. Nesse documento⁴², Chambelland relatou as providências tomadas pelo CTA diante da sistemática desobediência do Diretor Lúcio Costa às recém-promulgadas normas institucionais universitárias. Explicou que “o sr. Lúcio Costa, em torno de cujo nome se faz a celeuma, foi nomeado provisoriamente diretor da Escola”, antes da promulgação do Decreto 19.850 de 11/4/1931 cujo artigo 27 dispunha sobre os requisitos dos candidatos a diretor de instituto – os quais Lúcio Costa não apresentava, como visto. Ciente da situação, o CTA,

[...] no sentido de não perturbar o ano escolar [...], pacientemente, para ver se o sr. Lúcio Costa dava uma orientação que não afastasse o Instituto das normas regulares da administração. Nada se conseguiu. O sr. diretor não só evitava de convocá-lo, como fugia a cumprir-lhe as deliberações. *Procurando diminuir a função daquele órgão de administração não lhe fez conhecer o contrato de professores estrangeiros já existente, como não a fez ciente dos honorários que lhes fixara tomando numerário das verbas patrimoniais. Impediu, também, que os referidos docentes submetessem sua aprovação os respectivos programas, para nada convocando a Congregação, que passou a ser órgão morto, pois ignorava a vida administrativa e pedagógica da Escola. Acreditando-se*

diretor discricionário, aprovava sozinho atos de maior importância que somente o CTA e a Congregação poderiam, por maioria, decidir” (grifo nosso).

Entre tais atos discricionários de Lúcio Costa, Chambelland citou o prêmio Caminhoá – “legado que se regula por lei especial e que [...] exige, como condição expressa de validade, a anuência explícita da Congregação do Instituto. Diante de tais fatos, e da gravidade da indisciplina que se esboçava no corpo discente, pela maneira insólita com que os alunos começavam a se comportar, estimulados pela ação do Diretor – resolveu o CTA [...] pedir uma convocação urgente da Congregação para pedir ao CO a adequação da Escola à nova lei”.

O CO manifestou-se favorável a este pedido, oficiando a Lúcio Costa que convocasse “a Congregação da Escola no sentido de dar cumprimento à Lei. O ex-diretor guardou o ofício e não convocou a corporação”. Diante de reiterados ofícios do CTA no mesmo sentido, igualmente não atendidos, Chambelland, membro mais antigo do CTA, resolveu comunicar ao Reitor da Universidade do Rio de Janeiro, Fernando Magalhães, o que se passava.

Ao mesmo tempo em que tais medidas eram tomadas, Lúcio Costa, “sentindo a gravidade da desobediência, enviou ao reitor um pedido de convocação do CO, para prestar esclarecimentos” juntando cópia de carta do ex-reitor Carvalho Mourão, datada de 27/4/1931, dispensando, naquele momento, o Instituto Nacional de Música e a Enba de apresentarem a lista tríplice de nomes para o cargo de diretor prevista no art. 27 do Estatuto das Universidades. Em resposta a Costa, Fernando Magalhães, afirmou-se ciente da autorização de Carvalho Mourão. Mas, “por voto unânime do Conselho e entendendo que a data de abril significa uma oportunidade já passada”, Magalhães consultou o Ministro Francisco Campos “sobre a situação de V. Sa. [Lúcio Costa] na Diretoria da Enba. O sr. Ministro Campos

42. A ata da reunião de 21/9/1931 consta de Lasceba 1931-1945, pp. 9v-16v.

autorizou-me a declarar ao Conselho não ter V. Ex. nenhuma investidura especial, sendo assim indispensável o cumprimento do Art. 27 do Decreto 19.851. Disto foi inteirado o CO na última sessão, que V. Ex. também não esteve presente”.

Finalizando, Fernando Magalhães acedeu ao pedido de Lúcio Costa, convocando uma reunião do CO para o dia 10/8/1931, “exclusivamente para ouvir as declarações de V. Ex., cujo comparecimento se torna assim indispensável”.

Chambelland frisou que o ofício de Lúcio Costa solicitando a convocação do CO “onde se encontram várias das aleivosias atiradas contra a Congregação, não se encontra na Secretaria da Escola [...]”; tendo-lhe sido fornecida cópia pela própria Reitoria. Relatando a seguir o que se passara na referida reunião do CO de 10/8/1931, solicitada por Lúcio Costa para prestar esclarecimentos àquele colegiado, e com tal fim especialmente convocada pelo reitor Fernando Magalhães, Chambelland disse que,

[...] conforme estará vivo na memória dos membros daquele egrégio Conselho, todos os professores da Universidade tiveram mais ou menos seu quinhão nas invectivas do sr. Lúcio Costa. Naturalmente que a maior carga, como se vê, coube aos professores da EBA, antigos mestres do arquiteto. *Lúcio Costa se desmandou, então, fazendo as mais estranhas afirmações, como a de julgar-se o único destinado a salvar o futuro da Escola*, o que mereceu do prof. Gastão Gomes, da Escola de Minas, esta frase lapidar: – É, então, V. Ex. o Messias... Logo a seguir, com veemência, à pergunta do Sr. Lúcio Costa porque não lhe davam a demissão, retruca o Dr. Cândido de Oliveira Filho: V. Exa. já está automaticamente demitido. Ante nova indagação, nos mesmos termos de desafio, porque o CO não lhe dava demissão, replica-lhe o Prof. Leonel Gonzaga: Porque o Conselho esperava que V. Exa. compreendesse que se devia demitir. O Sr. Lúcio Costa terminou pedindo demissão, dizendo-se demitido e retirando-se abruptamente da sessão (grifo nosso).

Concluindo seu relato⁴³, Chambelland julgou oportuno mencionar que o Salão de Belas Artes

daquele ano (1931) não tivera qualquer participação da Congregação da Escola: “foi feito por comissão estranha. Aliás, as anteriores eram organizadas pelo Conselho Superior de Belas Artes, órgão que desapareceu em virtude do Decreto que o extinguiu. A Escola apenas emprestava suas salas àqueles certames”. A menção ao Salão explica-se, se pensarmos que a reunião em que este documento foi lido (21/9/1931) realizou-se pouco depois da abertura do evento (1º/9/1931).

A próxima sessão da Congregação da Enba teve lugar em 10/10/1931, transcorrendo sem maiores incidentes; a partir de então, houve longo hiato sem reuniões, que só foram retomadas em 19/4/1934 – ao menos, conforme o registro do livro de atas.

Tal sequência de acontecimentos parece corroborar a hipótese de que Lúcio Costa aproveitou-se da inesperada oportunidade que lhe fora oferecida – num momento crucial de seu amadurecimento como arquiteto – para por em prática uma estratégia suicida de implantação, a todo custo, de uma nova orientação ao ensino da Enba. Assim, não há como discordar muito das seguintes palavras de José Mariano Filho – um dos únicos a abordar o episódio, por motivos de desagravo pessoal – que constituem uma descrição razoavelmente acurada da falta de diplomacia – certamente deliberada – com que Lúcio conduziu a situação:

Veio a reforma. Senti, sem surpresa (não estou mais em idade de ter surpresas) que Lúcio Costa tivera a preocupação personalíssima de contrariar todos aqueles que lhe podiam sugerir ideias aceitáveis. Desprezou a colaboração do Instituto, repudiou acintosamente o pensamento da própria congregação (“Escola Nacional de Arte Futurista”, *O Jornal*, 22/7/1931).

substancialmente com a versão de Lúcio Costa sobre a reunião, no artigo “A Direção da Escola de Belas Artes”, publicado no *Correio da Manhã*, em 19/9/1931.

43. Deve-se mencionar que o relato de Chambelland coincide

E, certamente, poderia acrescentar: desprezou os conselhos dele próprio. Aliás, José Mariano Filho admite ter participado de articulações visando à destituição de Lúcio Costa da diretoria da Enba: “Não me quero reportar à anarquia resultante da atuação leviana de Lúcio Costa, que eu ajudei conscientemente a apear do posto que lhe havia sido confiado” (Mariano Filho, 1943, p. 90).

As vicissitudes de Lúcio Costa na diretoria da Enba foram analisadas, do ponto de vista estritamente jurídico, por Rodrigo Mello Franco de Andrade (em Xavier, 1987, p. 52). Em sua defesa de Costa, o intelectual mineiro sugeria a ocorrência de intrigas e tramóias em paralelo aos registros oficiais – de resto inevitáveis em quaisquer situações conflituosas. Mas sua óbvia conclusão de que Lúcio “só perderia o mandato no momento em que este expirasse ou quando deixou de merecer a confiança do governo” tem repercussões até agora pouco exploradas em nosso campo de estudos.

A Interpretação de Lúcio Costa

Para encerrar, ainda que temporariamente, este episódio – sobre o qual muito resta a aclarar – é justo analisar a versão de Lúcio Costa sobre as inúmeras acusações que lhe foram dirigidas, principalmente por José Mariano Filho que, como vimos, afirmava que o convite de Francisco Campos – que ele conhecia “tradicionalista convicto” – a Lúcio Costa devia-se à sua participação na campanha nacionalista, dirigida por ele, José Mariano. Explicava ainda que a falta de manifestação do Ministro Francisco Campos a respeito da discrepância entre os “despautérios” praticados por Lúcio Costa e suas inclinações pessoais se dava

[...] porque ele não quer confessar em público que foi vítima de um perfeito conto do vigário. [...] Confiou ce-

gamente em informações de terceiros (inclusive de mim próprio) em favor do tradicionalista apaixonado...O meu amigo Sr. Francisco Campos enganou-se redondamente, mas, bom político, que é, preferiu mastigar em silêncio sua desilusão, enquanto eu, que não tenho papas na língua, pus a boca no mundo... (“Maçonaria Artística”, *Diário da Noite*, 14/8/1931).

Mariano Filho admitia, assim, ter recomendado Lúcio Costa ao Ministro, afirmando, porém, seu completo alheamento em relação às decisões que levaram à sua efetiva nomeação:

Quando o ilustre sr. dr. Francisco Campos entregou inesperadamente a direção da EBA ao jovem arquiteto Lúcio Costa, considerado até então o mais valoroso cadete da esquadra tradicionalista, eu exultei, sinceramente, com a escolha, considerando-a legítima vitória da causa que defendo. [...] Vendo-o na direção do velho Colégio de Arte, eu me considerava mais vitorioso, do que ele próprio, de tal modo confiava na sinceridade de suas convicções artísticas. Houve mesmo quem supusesse, nos meios artísticos, que sua ascensão se teria dado por intervenção minha. Aproveito a oportunidade para dizer, *nada fiz nesse sentido*, não me cabendo, pois, a glória da indicação (“Escola Nacional de Arte Futurista”, *O Jornal*, 22/7/1931, grifo nosso).

É evidente que, apesar de sua curta duração, a passagem de Lúcio Costa pela diretoria da Enba desencadeou a ira e o ressentimento de José Mariano Filho por anos a fio. Em algumas oportunidades, o pernambucano chegou a insinuar que sua mudança de orientação dera-se por interesses monetários, e não por convicção própria. É o caso da referência venenosa à falta de encomendas de projeto que se seguiu à sua passagem pela Enba:

Lúcio Costa, que ingressou à última hora no bonde funcional, assaltando-lhe o estribo, se viu em tão precária situação, que foi bater à porta do sr. E. Fontes, pedindo para lhe fazer o projeto da casa, no estilo nacional, horrendo, falso, e mentiroso (Mariano Filho, 1943, pp. 86-87).

É fato que, para esta residência, Lúcio apresentou em 1930 um projeto com duas fachadas

E, certamente, poderia acrescentar: desprezou os conselhos dele próprio. Aliás, José Mariano Filho admite ter participado de articulações visando à destituição de Lúcio Costa da diretoria da Enba: “Não me quero reportar à anarquia resultante da atuação leviana de Lúcio Costa, que eu ajudei conscientemente a apear do posto que lhe havia sido confiado” (Mariano Filho, 1943, p. 90).

As vicissitudes de Lúcio Costa na diretoria da Enba foram analisadas, do ponto de vista estritamente jurídico, por Rodrigo Mello Franco de Andrade (em Xavier, 1987, p. 52). Em sua defesa de Costa, o intelectual mineiro sugeria a ocorrência de intrigas e tramóias em paralelo aos registros oficiais – de resto inevitáveis em quaisquer situações conflituosas. Mas sua óbvia conclusão de que Lúcio “só perderia o mandato no momento em que este expirasse ou quando deixou de merecer a confiança do governo” tem repercussões até agora pouco exploradas em nosso campo de estudos.

A Interpretação de Lúcio Costa

Para encerrar, ainda que temporariamente, este episódio – sobre o qual muito resta a aclarar – é justo analisar a versão de Lúcio Costa sobre as inúmeras acusações que lhe foram dirigidas, principalmente por José Mariano Filho que, como vimos, afirmava que o convite de Francisco Campos – que ele conhecia “tradicionalista convicto” – a Lúcio Costa devia-se à sua participação na campanha nacionalista, dirigida por ele, José Mariano. Explicava ainda que a falta de manifestação do Ministro Francisco Campos a respeito da discrepância entre os “despautérios” praticados por Lúcio Costa e suas inclinações pessoais se dava

[...] porque ele não quer confessar em público que foi vítima de um perfeito conto do vigário. [...] Confiou ce-

gamente em informações de terceiros (inclusive de mim próprio) em favor do tradicionalista apaixonado...O meu amigo Sr. Francisco Campos enganou-se redondamente, mas, bom político, que é, preferiu mastigar em silêncio sua desilusão, enquanto eu, que não tenho papas na língua, pus a boca no mundo... (“Maçonaria Artística”, *Diário da Noite*, 14/8/1931).

Mariano Filho admitia, assim, ter recomendado Lúcio Costa ao Ministro, afirmando, porém, seu completo alheamento em relação às decisões que levaram à sua efetiva nomeação:

Quando o ilustre sr. dr. Francisco Campos entregou inesperadamente a direção da EBA ao jovem arquiteto Lúcio Costa, considerado até então o mais valoroso cadete da esquadra tradicionalista, eu exultei, sinceramente, com a escolha, considerando-a legítima vitória da causa que defendo. [...] Vendo-o na direção do velho Colégio de Arte, eu me considerava mais vitorioso, do que ele próprio, de tal modo confiava na sinceridade de suas convicções artísticas. Houve mesmo quem supusesse, nos meios artísticos, que *sua ascensão se teria dado por intervenção minha*. Aproveito a oportunidade para dizer, *nada fiz nesse sentido*, não me cabendo, pois, a glória da indicação (“Escola Nacional de Arte Futurista”, *O Jornal*, 22/7/1931, grifo nosso).

É evidente que, apesar de sua curta duração, a passagem de Lúcio Costa pela diretoria da Enba desencadeou a ira e o ressentimento de José Mariano Filho por anos a fio. Em algumas oportunidades, o pernambucano chegou a insinuar que sua mudança de orientação dera-se por interesses monetários, e não por convicção própria. É o caso da referência venenosa à falta de encomendas de projeto que se seguiu à sua passagem pela Enba:

Lúcio Costa, que ingressou à última hora no bonde funcional, assaltando-lhe o estribo, se viu em tão precária situação, que foi bater à porta do sr. E. Fontes, pedindo para lhe fazer o projeto da casa, no estilo nacional, horrendo, falso, e mentiroso (Mariano Filho, 1943, pp. 86-87).

É fato que, para esta residência, Lúcio apresentou em 1930 um projeto com duas fachadas

diferentes: uma moderna, e outra neocolonial – sendo esta última a que foi efetivamente realizada⁴⁴. Aliás, deve-se mencionar que o sr. Fontes era também um grande colecionador de móveis, alfaías e objetos artísticos [FIGURA 99].

Diante de tantos e tão baixos ataques, Lúcio Costa acabou por dar o troco na mesma moeda, afirmando pela imprensa que José Mariano sempre aspirara à diretoria da Enba, ou mesmo a outro cargo equivalente; e que, diante de sua própria nomeação, esperava que ele, Costa, lhe oferecesse uma cadeira no curso de arquitetura daquela instituição – possivelmente a de História da Arte Brasileira, que tentara sem sucesso criar em 1926:

Vitoriosa a revolução, restabelecida a nova ordem de coisas, o sr. Mariano candidatou-se incontinenti ao cargo de diretor da Enba, para, graças aos poderes discricionários do momento, vingar-se da guerra que a congregação lhe havia movido por ocasião de sua inútil passagem pela Escola. Não conseguiu. Pretendeu, embora já tivesse sido nomeado o dr. Rodolfo Garcia, ser diretor do Museu Histórico, assediando para isso com sugestões ingênuas os srs. Francisco Campos e Rodrigo Melo Franco de Andrade, então chefe de gabinete. Não conseguiu. Voltou então a sonhar (*on revient toujours...*) com a criação de uma cadeira de “arte nacional” para lhe ser dada de presente em atenção aos inestimáveis serviços prestados à causa, e, durante o estudo da reforma, andou pedindo uma palavra a favor de sua criação a todos aqueles que se achavam em contato com o sr. Ministro (“Impotência Espalhafatosa”, *Diário da Noite*, 9/9/1931).

Segundo Lúcio Costa, a única coisa que pudera fazer, a esse respeito, fora a inclusão de um curso de aperfeiçoamento de “Estudos Brasileiros”, destinado “a título de consolo” ao médico pernambucano – que, inicialmente desdenhoso, acabara por aceitá-lo “por interesses pessoais”, já que se tratava de um curso remunerado, por insistência do próprio Mariano Filho.

É certo que, em muitos trechos de seus escritos de 1931, José Mariano Filho parece mesmo colocar-se à disposição para qualquer indicação de cargo – e, preferencialmente, para substituir Lúcio Costa:

Mentiria a mim mesmo, se confessasse em público que a derrota do meu adversário me causa prazer. As circunstâncias me forçaram a combatê-lo. Mas a minha pena continua molhada no tinteiro à espera dos acontecimentos. Ferida na grave escaramuça, a EBA precisa recompor-se, escolhendo um professor moralmente digno para lhe assumir a direção. Com um pouco de boa vontade, a Escola poderá escolher um nome de prestígio, não comprometido em cambalachos traiçoeiros, capaz de prosseguir serenamente na obra de pacificação que o momento exige (“Uma a Deus, Outra ao Diabo”, *Diário da Noite*, 8/9/1931).

Mas os tempos tinham mudado; Lúcio Costa foi efetivamente afastado, porém seu substituto – Arquimedes Memória – foi escolhido por votação da Congregação, conforme os novos estatutos. Nesse novo momento político, os atributos pessoais de José Mariano – sua destacada posição social e/ou fortuna pessoal – não lhe valeram, como estava habituado. E, a despeito de todas as marchas e contramarchas, iniciou-se de fato uma nova fase no curso de arquitetura da Enba, aclamada em todos os livros de história da arquitetura brasileira.

Diálogos entre Lúcio Costa e José Mariano Filho

Desse conturbado período – de que Costa parece ter-se decidido a apagar todos os vestígios – ficaram evidências sutis, que precisam ser garimpadas dos escritos posteriores de ambos. Trata-se das ressonâncias do pensamento de José Mariano Filho na obra escrita de Lúcio Costa, numa espécie de diálogo contínuo, que parece ter como mote inicial uma “conferência sobre arquitetura mesológica” que José Mariano Filho proferira na

44. As duas versões do projeto para a casa E. G. Fontes encontram-se reproduzidas em Costa, 1995, pp. 55-65.



FIGURA 99 – A versão efetivamente construída da residência Ernesto Fontes. Acima à esquerda, fachada principal; ao lado e abaixo, aspectos interiores, mobiliados com peças de sua admirável coleção de antiguidades.

Enba em 1931⁴⁵, no auge da querela entre ambos. Costa não demorou a manifestar-se publicamente a respeito, afirmando “não estar de acordo com os conceitos [ali] emitidos”, e considerando mesmo que “apenas 25% daquilo que [o médico pernambucano] dissera estava certo, não passando o mais de tolice e infantilidade sem consequências” (“Impotência Espalhafatosa”, *Diário da Noite*, 9/9/1931). Essa sumária desqualificação da palestra de Mariano Filho não deixa entrever o quanto algumas das observações então enunciadas lhe suscitarium reflexões posteriores.

Fato é que, anos mais tarde, alguns trechos dessa mesma conferência de 1931 foram metodicamente retomados em seu famoso artigo “Documentação Necessária”, publicado no primeiro número da *Revista do Sphan*, em 1937⁴⁶. De fato, discorrendo sobre as características construtivas da arquitetura brasileira, Mariano Filho afirmara na conferência de 1931 que “*Contra a ação direta do sol, se fizeram paredes espessas de pedra cangicada, tijolo, taipa, ou adobe, de acordo com os recursos regionais. [...] Fizeram os longos beirais cobrir de sombra o espelho das paredes...*” (1943, p. 63, grifo nosso).

Em seu artigo de 1937, “respondeu” Lúcio Costa:

Diz-se, por exemplo, que *os beirais das nossas velhas casas tinham por função proteger do sol*, quando a verdade é, no entanto, bem outra. Um simples corte faz compreender como, na maioria dos casos, teria sido ineficiente tal proteção; e os bons mestres jamais pensaram nisto, mas na chuva, isto é, afastar das paredes a cortina de água derramada do telhado. [...] Pretende-se, também, que *os antigos faziam as paredes de espessura desmedida*, não apenas por precaução, por causa “das dúvidas” – empíricas como

eram as noções de então sobre resistência e estabilidade – mas, ainda, *com o intuito de tornar os interiores mais frescos*. Ora, nas construções de arcabouço de madeira e da mesma época, as paredes tem, invariavelmente, a espessura dos pés-direitos [esteios]...

Por outro lado, de acordo com as palavras do próprio Lúcio Costa no mesmo artigo, não seria descabido incluir José Mariano Filho entre aqueles que, “[...] de alguns tempos a esta parte vem se empenhando em estudar de mais perto tudo que nos diz respeito, encarando com simpatia coisas que sempre se desprezaram ou mesmo procuraram encobrir...”

Esse tipo de diálogo distante, ora condescendente, ora antagônico, é que se pode vislumbrar, em alguns trechos de Lúcio Costa. Porém, há assuntos a respeito dos quais as opiniões são francamente convergentes, como a aversão de ambos pela arquitetura eclética da virada do século. Se Mariano Filho criticava explicitamente a arquitetura “de *bombonière*” de edifícios como o Conselho Municipal, a Câmara dos Deputados e o Pavilhão Monroe (1943, pp. 22-23), Lúcio Costa por sua vez chegou a afirmar que o ecletismo não pode ser considerado “um período da História da Arte, mas sim um hiato nessa história” (em Pessoa, 1999, p. 275; ver também Andrade, 1993, p. 116)⁴⁷.

Também convergem as interpretações de ambos sobre as causas do abandono das salutaras práticas arquitetônicas tradicionais. Uma delas, para Costa, seria

45. Pelas datas, trata-se da mesma conferência que José Mariano Filho apresentara no 1º Congresso da Habitação, em SP, em maio do mesmo ano, intitulada “Arquitetura Mesológica” e reproduzida em *A Margem do Problema Arquitetônico Nacional*, de 1943, pp. 58-68, de onde foram extraídas as citações.

46. As citações deste artigo foram extraídas de *Sobre Arquitetura* (Costa, 1962, pp. 86-94).

47. Trecho do parecer de Lúcio Costa relativo ao tombamento dos edifícios ecléticos remanescentes da abertura da Avenida Central (atual Rio Branco). A esse respeito, muitas são as manifestações de Mariano Filho. Em uma delas, o médico pernambucano citou o “erudito crítico espanhol Rafael Domenech”, que, durante o IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, expressara a opinião de que “do inventário histórico arquitetônico não devem fazer parte as obras realizadas ou influenciadas por artistas estrangeiros: De las obras producidas en la nación se deben eliminar las que han sido realizadas por artistas extranjeros, y tienen estilo extranjero” (1943, p. 29).

[...] *o desenvolvimento não previsto do cinematógrafo*, que abriu ao grande público, até então despreocupado “dessas coisas” e habituado às casas simplórias, mas honestas, dos mestres-de-obras, novas perspectivas – bangalôs, casas espanholas americanizadas, castelos, etc.

Do encontro desses dois indivíduos – *o proprietário, saído do cinema a sonhar com a casa vista em tal fita, e o arquiteto, saído da escola a sonhar com a ocasião de mostrar as suas habilidades* – o resultado não se fez esperar: em dois tempos transferiram da tela para as ruas da cidade – desfigurados, pois haviam de fazer “barato” – o bangalô, a casa espanhola americanizada e o castelinho (grifo nosso).

Mariano Filho, por sua vez, dissera que “qualquer estilo serve, mesmo os que não falam à terra. O ideal para essa gente, é *a arquitetura bonitinha do cinema*. O que se quer, é dissimular a nacionalidade, esconder a origem nefanda, negar a brasilidade suspeita” (1943, p. 18, grifo nosso)⁴⁸.

Inúmeras são as instâncias em que parece efetivamente instaurar-se um diálogo entre Lúcio Costa e seu ex-amigo da década de 1920. Já mencionamos aqui que o médico pernambucano parece ter generalizado para toda a arquitetura colonial brasileira – mesmo a dos séculos XVI e XVII – características que só são encontráveis em exemplares bem mais tardios, do final do século XVIII ou, mesmo, do século XIX (capítulo 3). E Lúcio também parece referir-se a isso – sempre em “Documentação Necessária” –, quando chama a atenção para a necessidade de “conhecer melhor” a casa brasileira:

Trabalho a ser feito, senão pelo *homem do ofício*, ao menos com a assistência dele, a fim de garantir exatidão técnica e objetividade, sem o que perderia a própria razão de ser. E não se limitando, apenas, à casa de aparência mais amável da primeira metade do século XIX, *como se tem feito* – certamente porque então uns tantos aspectos da nossa vida familiar já se desenhavam melhor – mas abrangendo

também a do século XVIII e mesmo os possíveis vestígios da do XVII... (grifo nosso).

Além de apontar incorreções nas palavras de José Mariano, cumpre destacar a crítica velada ao seu diletantismo, ao assumir as atribuições dos “homens de ofício”.

Outro ponto de convergência é a abordagem positiva de ambos a respeito dos mestres de obra, sobre quem costumava recair toda a responsabilidade pela “decadência da arquitetura” no início do século XX, como vimos em várias manifestações ao longo desse trabalho. Ora, em um de seus artigos, José Mariano oferecera o seguinte conselho aos profissionais da arquitetura:

Ponham-se os arquitetos brasileiros *defronte das verdadeiras necessidades nacionais, como o fizeram os humildes mestres do risco da época colonial*. Dos novos processos da técnica surgirão fatalmente novas formas, tão nacionais, tão atuais, e brasileiras, quanto as que se levantavam durante o tempo em que o Brasil, esquecido e ignorado, construía em pedra e cal a própria alma da nacionalidade (1943, pp. 41-3, grifo nosso).

São palavras bastante próximas daquelas que, mais tarde, o “cadete Lúcio Costa” viria a empregar: “Verifica-se, assim, portanto, que os mestres-de-obra estavam, ainda em 1910, no bom caminho. Fieis à *boa tradição portuguesa de não mentir*, eles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feiosas todas as novas possibilidades da técnica moderna...” (grifo nosso).

No pensamento de Lúcio Costa aflora, por vezes, uma atitude eminentemente romântica de valorização daquilo que é específico, local, nacional, bem como de reconhecimento de uma relação de empatia entre o homem e seu meio-ambiente – aspectos igualmente reiterados por José Mariano em várias oportunidades, como se vê a seguir:

[...] Que espírito é esse que *emoldura docemente num quadro de tranqüila beleza* as velhas cidades de antanho?

48. A referência explícita ao cinema, em ambas as manifestações, ecoa a opinião de D. Sebastião Leme expressa em 1924, em sua circular aos bispos sobre a preservação do patrimônio eclesiástico, analisada no capítulo 7.

Por que motivo inexplicável o velho solar da marquesa de Santos é mais nobre, mais “nosso”, do que o caricato Pavilhão Monroe? [...] É o espírito do passado; e é a esse espírito que eu chamo o “caráter” na arquitetura colonial (IB 19 mar. 1922).

As evidentes referências pictóricas desta passagem remetem-nos à noção setecentista de “pitoresco”; por sua vez, a menção ao “espírito do passado” leva-nos diretamente às formulações de John Ruskin na *Lâmpada da Memória*⁴⁹. Aliás, o próprio Mariano Filho encarrega-se de citar nominalmente o crítico inglês ao longo do artigo: apontando que “tudo [nesse casarão] é verdade”, afirmou que “Ruskin, o gótico, o teria canonizado sob a luz serena das sete lâmpadas eternas da arquitetura” (IB 19, mar. 1922).

Como não poderia deixar de ser, tal influência de Ruskin perpassava todo o círculo de arquitetos neocoloniais, evidenciando-se em vários escritos de Lúcio Costa, como vimos no início deste capítulo – e como ele próprio consignou, em seu artigo “Depoimento de um arquiteto carioca”, de 1951:

Foi contra essa feira de cenários arquitetônicos improvisados que se pretendeu invocar o artificioso revivescimento formal do nosso próprio passado, donde resultou mais um pseudo-estilo, o neocolonial, fruto da interpretação errônea das sábias lições de Araújo Viana, e que teve como precursor Ricardo Severo e por patrono José Mariano Filho.

Tratava-se, no fundo, de um *retardado ruskinismo*, quando já não se justificava mais, na época, o desconhecimento do sentimento profundo implícito na industrialização, nem o menosprezo por suas consequências inelutáveis. Relembrada agora, ainda mais avulta a irrelevância da querela entre o falso colonial e o ecletismo dos falsos estilos europeus: era como se, no alheamento da tempestade iminente, anunciada de véspera, ocorresse uma disputa por causa do feitio do toldo para o *garden-party* (grifo nosso).

Como se vê, Costa reitera aí uma visão sobre o significado do Neocolonial que se generalizou amplamente: a de que a tendência constitui uma variante sem maiores consequências, por assim dizer, do ecletismo então imperante na arquitetura brasileira. Visão que não é corroborada nem pela sua própria trajetória, nem pelas pesquisas que fundamentaram o presente trabalho.

49. Outros escritos de José Mariano também atestam a influência do pensamento de John Ruskin, como o artigo sobre a demolição do Solar de Megaípe (capítulo 7).

O PENSAMENTO PRESERVACIONISTA NO BRASIL NA DÉCADA DE 1920

É assunto já bastante conhecido que, na década de 1920, começam a ser propostos os primeiros projetos de lei que manifestam preocupações preservacionistas¹ – o que não deixa de surpreender, diante do quadro cultural até agora delineado. No presente capítulo, retomaremos tais projetos, relacionando-os ao contexto apresentado nos capítulos anteriores, buscando evidenciar sua estreita ligação com o debate sobre a identidade nacional colocado naqueles anos.

Inicialmente, cabe lembrar que o interesse pela arte e pela arquitetura brasileiras – estimulado pelo movimento neocolonial e logo absorvido pelo Modernismo, e que, de acordo com nosso ponto de vista, constitui uma condição *sine qua non* para o reconhecimento do patrimônio brasileiro como tal – não se manifestou

Que resta do esplendor de outrora?

Quase nada:

Pedras... templos que são fantasmas ao sol-pôsto

Esta agência postal era a Casa de Entrada...

Este escombros foi um solar... Cinza e desgosto!

*[...] E avulta apenas, quando a noite
de mansinho*

Vem, na pedra-sabão

lavrada como renda,

– Sombra descomunal,

a mão do Aleijadinho!

Excertos de *Ouro Preto*,
poema de Manuel Bandeira, 1928.

imediatamente em qualquer veleidade preservacionista.

Apenas um aspecto desta questão parece ter mobilizado a opinião pública nos anos 1920: a venda de objetos artísticos brasileiros a estrangeiros. De fato, como já vimos nos capítulos anteriores, são numerosas as manifestações de protesto a esse respeito ao longo do período, sendo, entretanto, raras as preocupações relativas à perda de exemplares

arquitetônicos de interesse para preservação. E a situação perdurou pela década de 1930 adentro, como denotam as várias entrevistas concedidas por Rodrigo Mello Franco de Andrade a inúmeros jornais brasileiros (Andrade, 1987). Tal valorização de objetos artísticos em detrimento de monumentos arquitetônicos admite várias explicações, cabendo destacar a mobilidade – o que vale dizer liquidez – dos primeiros, à qual se acrescenta seu próprio valor intrínseco, por serem geralmente executados em materiais nobres e caros, como metais preciosos e madeiras de lei.

1. Ver a respeito Andrade, 1993; Fonseca, 1997; MEC-Sphan/Pró-Memória, 1980.

Valores que não são encontrados nos imóveis antigos, vistos além do mais como empecilho a possíveis lucros advindos da especulação imobiliária, em tempos de urbanização acelerada.

Por outro lado, é digno de nota que – numa idiossincrasia típica das elites do início do século – a privatização de objetos artísticos por parte de brasileiros natos não parece ter suscitado qualquer reação. Os colecionadores brasileiros são, ao contrário, constantemente saudados por suas iniciativas, inclusive através da imprensa da época: a revista *Ilustração Brasileira*, por exemplo, chegou a realizar uma campanha com o objetivo de destacar “a existência, no Rio de Janeiro, de coisas antigas de arte, colecionadas com o maior carinho e competência” (IB 27, nov. 1922). Em outro artigo do mesmo gênero², o anônimo articulista lamentava, entretanto, que, “por lamentável descaso dos governantes, um elevado número de coisas deste gênero já passaram as nossas fronteiras para enriquecer museus oficiais e particulares de diversos países do mundo” (grifo nosso).

Muitas reportagens desse tipo foram continuamente publicadas pela revista em toda a década de 1920 – a primeira das quais apresentando os interiores da casa do sr. Fernando Guerra Duval (IB 1, set. 1920), “ilustre colaborador” de *Ilustração Brasileira*. Em todos os ambientes de sua residência encontravam-se peças oriundas de edifícios coloniais já desaparecidos, como um banco seiscentista da igreja de S. Francisco, em Alagoas, ou a balaustrada da igreja de S. Pedro, o velho³; outros elementos retirados desta mesma igreja foram transformados e reutilizados: um tocheiro, adaptado à eletricidade, virou lu-

minária; as grades das tribunas tornaram-se esculturas [FIGURA 105].

Bem ou mal, o fato é que este tipo de colecionismo voltado a obras de arte brasileiras contrasta vivamente com as veleidades europeizantes que predominavam até então, e da qual é emblemática a residência do Almirante Índio do Brasil – sobrenome que não poderia ser menos apropriado – e de sua esposa Clarisse, também apresentada na revista *Ilustração Brasileira* (49, set. 1924) como exemplo do que existe “de mais perfeito em arte decorativa de ‘interior’ no Rio de Janeiro e, seguramente, no Brasil” [FIGURA 106], sob o paradoxal título “Um Lar de nossa Terra”:

As salas e aposentos da fidalga residência são modelos impecáveis de arte clássica, em que os estilos se representam em toda sua pureza e magnificência. *O trabalho foi inteiramente executado em Paris, sob a vigilância pessoal do sr. Almirante Índio do Brasil e sua pranteada esposa, [...] restando aqui apenas a “colocação no lugar”, o que ainda foi feito por artífices franceses e vindos especialmente para esse fim. Em Paris igualmente foram executados os painéis murais, em que Charton revela seu extraordinário talento de colorista.*

[...] Cedendo às nossas instâncias, o amável anfitrião levou-nos uma noite através de seu museu e fez-se o guia complacente de nossa curiosidade.

– Aquela frisa no hall de entrada que revive o encanto das mascaradas de Veneza, reproduz uma decoração que d. Clarisse viu certa manhã, quando almoçavam num hotel da velha cidade dos Doges; aquele vitral figurara numa exposição em Paris; esse quadro é um *hors concours* do Salão de Paris... (grifo nosso).

A preocupação com a evasão de obras de arte brasileiras encontrava eco também em outros âmbitos, como na reunião de 15/8/1925 da Congregação da Escola Nacional de Belas Artes (Enba), em que seu diretor, o pintor João Batista da Costa, lamentava a situação:

[...] deixou-se dispersar todo esse valioso patrimônio pelos inúmeros exploradores que infestaram todo o interior do Brasil e sua Capital, passando para o estrangeiro, muitas vezes, em troca de peças de “arte nova” [*art nouveau*], todo esse valioso legado. Não data de muito tempo

2. “Antiguidades de Arte no Brasil”, sobre a coleção do sr. Manoel A. da Motta Maia, em Petrópolis (IB 28, dez. 1922).

3. Ao que tudo indica, trata-se da Matriz de São Pedro, em Salvador, demolida em 1912 para abertura de uma avenida (Peres, 1973, p. 109).

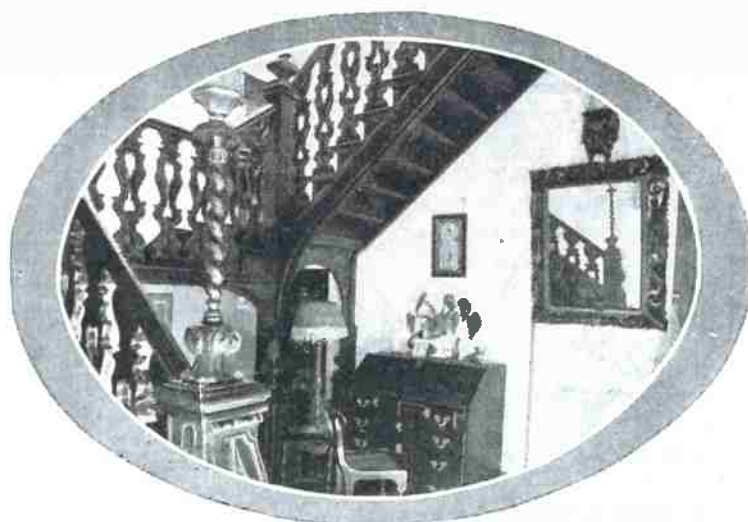


FIGURA 105 – Interiores da casa de Fernando Guerra Duval, no Rio de Janeiro. Acima, recanto do gabinete-galeria com cadeirado do século XVII, proveniente da igreja de São Francisco da antiga capital de Alagoas, atual Marechal Deodoro; ao lado, sala de visitas com tocheiro adaptado como luminária, proveniente da já demolida igreja de São Pedro, em Salvador, assim como a balaustrada da escada, abaixo.

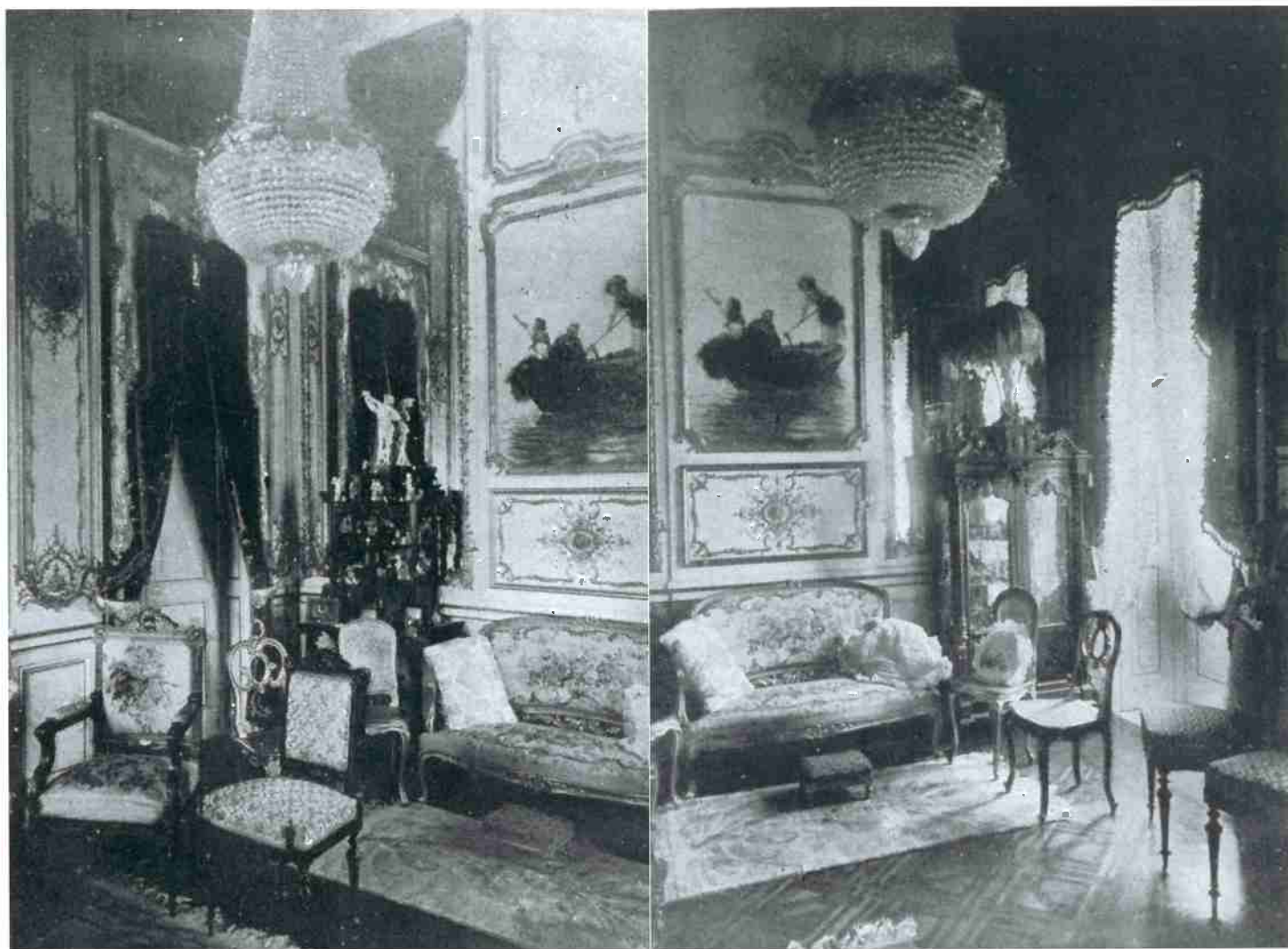


FIGURA 106 – Residência Índio do Brasil, totalmente mobiliada com móveis e alfaías francesas, inclusive os painéis murais. Aspectos da sala de visitas.

a demolição de um velho convento, situado em um dos nossos grandes estados do norte, cujos objetos de arte e toda sua decoração foram dispersados e vendidos. A esta Capital, veio parar uma grande parte dessas obras as quais em sua maioria estão em mãos de um distinto colecionador brasileiro, por felicidade nossa (Lasceba, pp. 19v-22).

Batista da Costa refere-se, aqui, ao convento franciscano de Santo Antônio do Paraguaçu, na Bahia, doado à Arquidiocese de Salvador por encontrar-se em processo de arruinamento. Em 1915, a arquidiocese deliberou pela sua demolição e venda dos remanescentes, para que os recursos resultantes fossem aplicados nas obras de reparação da Igreja propriamente dita (Fonseca, 1973, pp. 17 e 40). Parte significativa de seu mobiliário, ornatos e alfaias foi adquirida por José Mariano Filho e aproveitada em sua residência, o solar Monjoje, como vimos no capítulo 3.

Essa atitude esquizofrênica com relação às obras de arte e aos elementos construtivos arquitetônicos – que não deveriam sair das fronteiras do país mas poderiam ser retirados de seus edifícios de origem para serem incorporados a residências particulares, *i.e.* privatizados –, reflete-se também nos primeiros projetos de lei relativos à proteção do patrimônio ao longo da década de 1920, como o projeto complementar do poeta e deputado mineiro Augusto de Lima (1924), que visava especificamente a impedir a saída do país de obras de arte tradicional brasileira, mas nada dizia a respeito da retirada de peças dos edifícios de origem. Somente em 1930 o problema seria abordado com maior abrangência, considerando o bem cultural como um todo indissociável, como veremos adiante, ao abordar o projeto de lei federal do deputado José Wanderley de Araújo Pinho.

De qualquer forma, essa curiosa decomposição da obra arquitetônica em partes – os próprios elementos construtivos – corresponde ao procedimento de documentação e análise da arquitetura colonial preconizado por Ricardo

Severo e reiterado em obras como *Documentário Arquitetônico*, de José Wasth Rodrigues [FIGURA 22], ou *Estilo Colonial Brasileiro*, de Felisberto Ranzini [FIGURA 77]. Trata-se, ademais, de uma operação inteiramente de acordo com a arquitetura eclética vigente, como já mencionado.

Aliás, os dois maiores expoentes da tendência neocolonial no Rio de Janeiro e em São Paulo – respectivamente, José Mariano Filho e Ricardo Severo – estavam entre os maiores colecionadores do período, como vimos [FIGURAS 21 e 68-70]. Anos mais tarde, assim se pronunciou Mariano Filho sobre a questão, em seu artigo “Acerca do Patrimônio Artístico da Nação”, publicado no *Diário de Notícias* em 1934⁴:

Há cerca de cinquenta anos, desde que os ingleses da Leopoldina, com o sr. Knox Little à frente, descobriram os velhos sofás de jacarandá, e a prataria cinzelada que ornava as residências nobres de antanho que a evasão do mobiliário e de peças de adorno se faz de modo ininterrupto. Mas, o que é deplorável, é que não foram apenas as velhas famílias decadentes que se desfizeram desses bens artísticos. As ordens religiosas passaram a explorá-los discricionariamente, a despeito das medidas coercitivas da mitra. Assim, a despeito das circulares dos bispos⁵, ainda hoje se vendem móveis sacros.

Só em 1917, segundo a estatística por mim levantada, venderam-se publicamente nos leilões do Rio de Janeiro dezoito lampadários sacros de prata, alguns dos quais, pesando dezenas de quilos⁶. Particularmente, os comerciantes que percorrem as velhas cidades brasileiras terão vendido naquele ano maior número de peças do mesmo gênero, diretamente aos compradores. As igrejas de algumas cidades de Minas, inclusive a antiga Vila Rica, foram quase todas despojadas. Na Igreja do Rosário, de Ouro Preto, que eu considero o mais nobre templo nacional do ponto de vista arquitetônico, não existe um

4. O artigo foi incluído na coletânea *À Margem do Problema Arquitetônico Nacional*, de 1943, pp. 134-136.

5. Trata-se de uma referência à circular do arcebispo D. Sebastião Leme, publicada em IB em 1924, que analisaremos em seguida.

6. Essa informação já constava do discurso de Luiz Cedro, por ocasião do encaminhamento de seu anteprojeto de lei, em 1923, como veremos adiante.

tamborete, ou uma alfaia. Até os objetos de culto foram sacrilegamente vendidos.

Abstendo-se de mencionar o caso do Convento do Paraguaçu, em que estivera pessoalmente envolvido, Mariano Filho reclamava da excessiva valorização dos objetos artísticos nacionais – refletida na elevação de preços do mercado de antiguidades – causada pelo “alto poder aquisitivo da moeda estrangeira”. Mas afirmava que a mais grave consequência da entrada de estrangeiros, sobretudo americanos, no comércio de antiguidades, foi o estímulo ao fabrico de cópias e imitações:

A valorização do falso, do que não é da época, do que é inventado ou simulado, *é prejudicial aos próprios colecionadores nacionais, que com grandes sacrifícios resguardaram o mobiliário autêntico da nação*, impedindo-lhe a evasão para o estrangeiro (grifo nosso).

Em conclusão, José Mariano defendia a criação de museus públicos:

A educação do povo não se pode fazer nos leilões, ou nas casas de comércio de antiguidades. A arte se aprende vendo, comparando, relacionando. As boas peças de mobiliário, dos estilos nobres que nos são tradicionais – especialmente Manuelino e d. João V, deveriam existir num museu especial de arte, destinado a ensinar ao povo aquilo que ele não sabe.

A defesa do opulento patrimônio artístico nacional não se pode limitar à adoção de medidas isoladas, embora úteis e recomendáveis, em favor dos monumentos arquitetônicos.

O assunto é oportuno até hoje: notícias sobre o roubo de peças artísticas religiosas tem sido constantes, inclusive em anos recentes⁷.

7. Em 1968, foi realizado um filme sobre esta temática: *A Madona de Cedro*, dirigido por Osvaldo Massaini. Nos últimos anos, têm sido publicadas inúmeras notícias de roubo de imagens religiosas, principalmente em Minas Gerais.

O Papel da Igreja na Evasão de Obras de Arte

Assim como José Mariano Filho, muitos não hesitavam em atribuir ao clero a culpa pela venda – e consequente evasão – de boa parte das obras de arte tradicional. E, de fato, abundam então os episódios de venda do patrimônio eclesiástico protagonizados por seus próprios responsáveis, por ganância ou por falta de recursos – como no caso do convento franciscano de Santo Antônio do Paraguaçu, já mencionado. A esse respeito, não se pode deixar de mencionar, ainda que brevemente, as drásticas mudanças por que passaram as ordens religiosas ao longo do século XIX no Brasil – a começar pela proibição, já em 1764, do ingresso de noviços nos mosteiros, no âmbito das perseguições pombalinas⁸. A radical diminuição do número de religiosos das Ordens Primeira e Segunda tornou ociosas as grandes e custosas estruturas existentes, com implicações evidentes quanto à sua preservação.

A situação transparece da descrição que fez Vauthier da impressão que teria “um navegador subitamente transportado às costas do Brasil” sobre os conjuntos religiosos, em meados do século XIX:

Em alguns pontos, esses edifícios se apresentarão a seus olhos em agrupamentos tão densos que sufocam quase as casas particulares. Entretanto, se olhar com atenção, verá que a maioria dessas construções traz a marca dos estragos do tempo, que mãos zelosas já não reparam; ou, então, verá reunir-se em torno delas e transpor suas portas uma população bem diferente da que outrora as ocupava. Aqui, são soldados; lá, homens trajados à paisana. O viajante concluirá que, se o clero regular em outros tempos se aglomerava nesses lugares, *já se foram os dias de seu esplendor, e os edifícios que havia erigido para si tiveram uma aplicação bem diferente da que ele lhe destinava* (1975, p. 29, grifo nosso).

8. O assunto é vasto e carece de estudos específicos. Para indicações iniciais, ver Nunes, 1988, p. 14.

É nesse quadro que se podem entender as frequentes denúncias de dilapidação do patrimônio eclesiástico, bem como os episódios de demolição do convento franciscano de Paraguarçu e da instalação de Faculdades de Direito nos conventos franciscanos de São Paulo e de Olin-da, em 1827.

O rico acervo sob a guarda da Igreja Católica já tinha sido destacado por Mário de Andrade em suas crônicas de 1920 dedicadas à arquitetura religiosa brasileira, analisadas no capítulo 1. É possível que o conjunto de artigos tenha contribuído para sensibilizar parcelas da sociedade em geral, e do clero em particular, sobre o patrimônio artístico da Igreja.

Fato é que, na década de 1920, algumas autoridades eclesiásticas mostraram-se cientes do problema, a começar por dom Sebastião Leme, Arcebispo do Rio de Janeiro, que, em 1924 – talvez inspirado também pelo projeto de lei proposto em 1923 por Luiz Cedro, analisado a seguir –, publicou em *Ilustração Brasileira* uma circular aos bispos brasileiros intitulada “A Defesa do Patrimônio Artístico das Igrejas”. Este é o documento mencionado por José Mariano Filho no artigo citado anteriormente, e o fato de emanar de uma das mais altas autoridades da Igreja Católica no Brasil, aliado à sua publicação, na íntegra, numa revista laica de caráter cultural, atesta o interesse que o assunto despertava então⁹.

Por suas implicações várias – como histórico das normas eclesiásticas a esse respeito, ou como apologia do Neocolonial –, vale a pena examinar em detalhe tal documento, que começa por mencionar a existência de “gravíssimas prescrições do Código de Direito Canônico” a respeito

da preservação do patrimônio cultural eclesiástico. As normas ditadas no início do século xx por Leão XIII e Pio X atribuindo aos bispos a parcela maior de responsabilidade sobre a questão foram reiteradas em 1923 pelo papa Pio XI: cabia a tais prelados tomar “conhecimento dos objetos antigos, livros e papéis manuscritos ou impressos, obras de arte e história, descuidados e quicá ignorados, no recanto das igrejas” e criar “comissões diocesanas para cuidar dos arquivos, monumentos e objetos de arte”.

Reconhecendo o papel da Igreja como fomentadora das artes em todas as suas modalidades, o documento de Pio XI preconizava, consequentemente, a necessidade de que “seja o clero formado na inteligência, compreensão e reconstrução do passado”. Sempre reportando-se às palavras do papa, D. Sebastião Leme foi direto ao ponto em questão:

Refleta o clero que lhe é *expressamente vedado ceder, por alienação ou empréstimo, os papéis, livros e objetos de arte confiados à sua guarda*. Lembre-se de que os documentos históricos hão de ser cautelosamente conservados em local apropriado, a salvo da ação da umidade, traças, perigos de incêndio, furto ou falsificações (grifo nosso).

Recomendava a centralização dos documentos mais antigos e preciosos – como os livros de assentamento de mais de cinquenta anos – em museus e arquivos diocesanos, “por estarem bem servidos quanto ao local, funcionários e outras condições de boa segurança”.

Incisivo quanto ao rigor com que as recomendações deveriam ser cumpridas, para não incidir “no mau conceito e justo menosprezo dos espíritos cultos” – d. Sebastião preconizava inclusive o afastamento dos funcionários que, “por incompetência, comodismo ou mal entendido apego às tradições, sejam de embaraço às reformas exigidas pelos postulados da ciência”.

Enfatizando a coincidência entre as aspirações da Santa Sé e as “dos homens cultos de

9. A circular foi publicada na íntegra em IB 44, abr. 1924, de onde foram extraídas as citações do presente capítulo; também foi noticiada resumidamente na *Revista do Brasil* n. 100, de abril de 1924.

nossa terra, que há tempos brada por um maior interesse na defesa dos monumentos e obras de arte nacionais”, dom Sebastião Leme citou o exemplo do arquivo da Arquidiocese de São Paulo, recentemente elogiado pelo Cardeal Gasquet, ex-prefeito da Biblioteca Vaticana em visita à cidade¹⁰. Referindo-se à questão da evasão de obras de arte, expressou a opinião de que, “se apesar dos nossos poucos anos de história nacional, já podemos ostentar arquivos de valor, com menor dificuldade poderíamos reunir em museus os objetos de arte religiosa que, por aí dispersos, correm risco de ficar perdidos ou, *o que seria pior, de passarem a mãos de colecionadores estrangeiros*” (grifo nosso).

Ressaltou ainda que, para preservar as igrejas e o “riquíssimo patrimônio de arte nelas depositado pelos nossos pais”, havia necessidade de formação específica da mocidade eclesiástica – para o que “em alguns seminários já se abriram cursos de Arqueologia Sagrada [...], com as noções de Arqueologia Sagrada, Arte Sacra, Paleografia, Diplomática, Arquivística etc.”

É interessante constatar que, após exortar o clero a respeitar e cuidar do patrimônio da Igreja, o documento do arcebispo do Rio de Janeiro transformava-se praticamente num libelo a favor da arquitetura neocolonial. Da esfera eclesiástica, o arcebispo passa a tratar da cultura geral, criticando os modismos trazidos pela indústria cinematográfica norte-americana e incluindo-se definitivamente entre os adeptos da conservação “das tradições e característicos superiores da raça”:

Venham de fora os edifícios “arranha-céus”, aclimem-se entre nós os métodos modernos de trabalho, indústria, comércio, agricultura, instrução e progresso. Adotem-se

até se lhes apraz, as modas e costumes nascidos e cultivados por influência de outros climas e sob a atuação de outros meios. Cultivem-se literatura, artes e estilos arquitetônicos que corporificam ideais e aspirações, pensamentos e sentimentalidade que não são da alma brasileira. É uma incongruência sem nome, uma anomalia inconcebível, mas que se há de fazer, se no último romance francês e nos mais novos *films* americanos teimam os nossos em buscar as normas do bom gosto, a educação estética, os desportos e até o modo de vestir!

Quando, até por longínquos povoados do interior, em lugares onde nunca se viu uma só farda de nosso Exército e onde nunca ressoaram os grandes nomes nacionais, já são populares as apoteoses militares e as personagens bélicas e artísticas de certas nações exportadoras de *películas cinematográficas*, ao nosso coração de brasileiro e sacerdote se impõe imperativo e urgente o dever patriótico de gritar uma e mil vezes que se respeitem ao menos *os únicos tesouros e características nacionais que nos restam – as igrejas e seus objetos de arte*. São relíquias de nossa fé, marcos de nossa nacionalidade, padrões gloriosos de nossa raça! (grifo nosso).

Historiando o respeito da Igreja Católica pelas tradições – inclusive arquitetônicas – de cada povo, o arcebispo do Rio de Janeiro afirmou que

[...] já em 1659 a Congregação de Propaganda Fide expressamente reprovava a pretensão de alguns missionários que para outros países tentavam transplantar usos e costumes de sua terra de origem. [...] Ainda há dois anos, a mesma Congregação, órgão supremo da Santa Sé para assuntos de missões, inquiria “se na construção e decoração dos edifícios sagrados dominam as formas de arte estrangeira ou se, como deve ser, se adaptam os missionários às notas e tradições locais”.

Invocando o argumento – tão caro aos propositores do Neocolonial – de que a arquitetura é a arte social por excelência, dom Sebastião Leme citou os comentários de monsenhor Celso Constantini, especialista em arqueologia, para quem “não só a religião, mas a história e a arte exigem que na construção e reconstrução dos edifícios culturais se proceda com inteligente respeito às características locais de cada povo”.

Após expor as ideias do prelado italiano, dom Sebastião afirmou que não pretendia “condenar

10. Dom Aidan Gasquet foi enviado especial do Papa Pio XI a São Paulo, para dirigir as cerimônias da sagração da nova Basílica Abacial de São Bento, em agosto de 1922 (Arroyo, 1954, p. 110).

as construções de igrejas que não obedeçam a moldes de inspiração nacional” – numa alusão à recente construção, destacada por Mário de Andrade (capítulo 1), de igrejas neogóticas em várias capitais brasileiras. E prosseguiu:

Não pretendemos, é óbvio, que se copiem edifícios de outras épocas nem que cegamente se retroceda ao tipo do chamado estilo colonial. Julgamos, porém, não ser demais pedir que, *no estudo consciencioso das boas construções coloniais se procure aprender sua força de expressão, sua linguagem arquitetônica e decorativa, para bem exprimirmos, em nossa terra e em nossos dias, o pensamento cristão* (grifo nosso).

Alertou ainda – em palavras de apelo ruski-niano claramente dirigidos à descaracterização da Sé de Olinda, de que trataremos a seguir – no sentido de que, “sejam quais forem *as nossas preferências de estilo para as igrejas a serem construídas*, em se tratando de *igrejas antigas*, não se atente nunca, por motivo algum, contra a beleza venerável de suas feições arquitetônicas” (grifo nosso).

Para concluir, exortou todos os administradores de bens eclesiásticos – “quando não por cultura e persuasão íntima, ao menos por disciplina e obediência às leis canônicas” – à defesa do patrimônio histórico e artístico brasileiro em geral, e religioso em particular, dirigindo também “um apelo veemente a todos os homens capazes de influir na opinião pública, a fim de que nos auxiliem a despertar e desenvolver na mentalidade popular sentimentos de culto afetuoso às coisas e monumentos do passado”.

O arcebispo do Rio de Janeiro propôs-se assim a levar

[...] a todos os habitantes do Brasil a convicção profunda da seguinte norma de boa educação estética, patriotismo e educação espiritual: *onde quer que se nos apresente um traço apreciável da fisionomia nacional, em sua história, suas crenças e tradições, em seus documentos de arte, a única atitude que convém a um homem de espírito – é a de respeito e veneração* (grifo nosso).

Diante de sua esclarecida opinião sobre o papel da igreja na proteção do patrimônio artístico brasileiro¹¹, é surpreendente constatar que dom Sebastião Leme estivera envolvido na reforma goticizante da Sé de Olinda, iniciada em 1911 e concluída em 1920, bastante comentada naqueles anos [FIGURA 15]¹². A descaracterização de tão veneranda igreja – “torpe mascarada carnavalesca, com dois indecorosos torreões” – foi mencionada em veemente artigo de Aníbal Fernandes sobre a dilapidação do patrimônio religioso de Pernambuco (IB 2, out. 1920).

Na ocasião, Fernandes – que seria nomeado chefe da Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais de Pernambuco, criada em 1928, como se verá logo adiante – dirigia seu protesto ao Instituto Histórico Pernambucano quanto à proposta demolição da Igreja do Carmo de Olinda para abertura de um novo bairro, então em cogitação [FIGURA 107].

Em adiantado processo de arruinamento, o conjunto carmelita de Olinda constitui, de fato, mais um exemplo da decadência das instituições eclesiásticas a partir do século XIX e da dilapidação do patrimônio religioso pelo próprio clero. Ao que parece, o próprio prior do convento olindense, de origem baiana, foi quem “desempenhando o cargo por muitos anos, vendeu até o coxim em que pousava a imagem da Senhora da Boa Morte em seu altar da igreja e a tábua dos soalhos dos pavimentos do convento”. Pretendia ainda vender o sino da igreja, no que foi impedido pelo povo da cidade, “munido de armas e

11. Esta compreensão nem sempre se estendia a outras manifestações populares do patrimônio brasileiro, tais como congadas, reisados e outras manifestações de origem africana que eram frequentemente proibidos pela Igreja. Ver a respeito o artigo sobre Chico Rei, de Mário Behring, em IB 38, out. 1923.

12. A reforma da Sé de Olinda foi realizada sob os auspícios do arcebispo d. Luís de Brito, falecido antes de sua conclusão, em 1920. Seu sucessor, d. Sebastião Leme, “herdou” as obras ainda em andamento.



FIGURA 107 – Igreja do Carmo, em Olinda, ameaçada de demolição para abertura de um novo bairro. Vê-se à direita a porta do antigo convento originalmente anexo à igreja, que foi mostrada em detalhe por Ricardo Severo, em sua palestra de 1917 [FIGURA 8].

varapaus”, conforme o artigo de Aníbal Fernandes. Os remanescentes do edifício monástico foram removidos pela prefeitura da cidade em 1907, conservando-se apenas “a porta do vestibulo da portaria” (Freyre, 1960, pp. 76-77): a fotografia desta porta arruinada foi exibida por Ricardo Severo em sua conferência de 1917 [FIGURA 8].

Em sua defesa da Igreja do Carmo – o único sobrevivente do antigo conjunto colonial – Fernandes manifestava entretanto pouco apreço pelo patrimônio histórico e artístico brasileiros:

Pernambuco antigo não oferece decerto grande interesse aos olhos de um civilizado cuja vida houvesse decorrido entre museus e catedrais do Velho Mundo. *O nosso patrimônio é modesto*. Constituem-no algumas velhas igrejas dos fins dos séculos XVI, XVII e XVIII, e nas quais os azulejos, as obras de talha, em que eram mestres os portugueses, e alguns painéis, representam todo objeto de decoração interior (grifo nosso).

Por outro lado, para justificar sua posição, invocava o exemplo da Argentina, que conservava “como um monumento nacional a modesta engenhoca em que o Padre Colombres começou, em Tucumán, a indústria do açúcar”, enquanto “em nome de um mal compreendido progresso, nós vamos, como loucos, destruindo o nosso patrimônio artístico...”. Talvez por tratar-se de um aparato produtivo – algo que se afigurava totalmente alheio à noção de monumento então vigente –, o caso da “engenhoca de Tucuman” parece ter causado espécie, sendo muitas vezes reiterado, como veremos adiante.

Manifestações Pioneiras sobre a Conservação de Bens Culturais

Desta mistura de colecionismo, avidez, orgulho nacionalista e provincianismo, por parte de governantes, do clero, e da sociedade em geral, começam a emergir, na década de 1920, as primeiras iniciativas buscando institucionalizar a defesa do patrimônio histórico e artístico brasileiro – das quais a primeira foi o anteprojeto de lei de autoria do prof. Alberto Childe, conservador de antiguidades clássicas do Museu Nacional¹³, a pedido do prof. Bruno Lobo, presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, que data de 1920. As medidas aí preconizadas – que não se efetivaram – limitavam-se, entretanto, à arqueologia, e propunham a desapropriação dos bens e sítios (MEC-Sphan/Pró-memória, 1980, p. 14).

O Projeto de Luiz Cedro (1923)

Em 1923, certamente inspirado pela euforia comemorativa nacionalista que caracterizou o ano de 1922 – com suas repercussões em relação ao movimento neocolonial (capítulo 3) –, o deputado pernambucano Luiz Cedro – “uma das mais robustas culturas de Pernambuco”, segundo a revista *Ilustração Brasileira*¹⁴ – apresentou pro-

13. Alberto Childe – cujo verdadeiro nome era Varonin Childe – era russo, tendo chegado ao Brasil em 1900. Frequentava a casa de Manuel Bandeira em Laranjeiras, tendo ministrado lições de aquarela a seu pai. Bandeira recorda seu dom poético e o interesse pela egiptologia, que lhe valeu o emprego no Museu Nacional. Childe foi, ainda, o idealizador do ex-libris de Manuel Bandeira, a Ariesphinx (Moraes, 2001, p. 69, nota 24).

14. Luiz Cedro fazia também crítica de arte, pois IB publicou sua crítica sobre uma exposição do pintor Carlos Chambelland – irmão do também pintor e professor da Enba Rodolfo Chambelland, várias vezes mencionado neste livro. Cedro destacou “a bravura curiosa deste novo bandeirante da paleta que, em vez de ficar aqui, a reproduzir, pela milésima vez, o Pão de Açúcar e a moldura cenográfica da Guanabara, se dirige para o interior do Brasil, a buscar renovados motivos nas paisagens

jeto de lei criando a Inspetoria dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil.

Trata-se do primeiro projeto inteiramente voltado para a preservação do patrimônio arquitetônico brasileiro, contemplando imóveis públicos ou particulares, que seriam “classificados como monumentos nacionais” (Art. 3b) mediante o “consentimento de seus proprietários” (Art. 6). Uma vez classificado, “não será permitida desde então sua destruição no todo ou em parte, como ainda qualquer modificação ou restauração, sem que as suas obras sejam devidamente aprovadas pela inspetoria” (Art. 5) – aspecto também presente no estatuto da SAMHB (capítulo 6), e efetivamente incluído na legislação atual sobre o assunto, como se sabe. O artigo 7 também contém em embrião aspectos mais tarde retomados no Decreto-lei 25: “Ficando reconhecidamente provada a insuficiência de meios do proprietário de um imóvel classificado para custear os reparos urgentes à sua conservação, o Governo poderá adiantar por empréstimo a desapropriação, a juízo da inspetoria.” (MEC/Sphan/Pró-memória, 1980, pp. 62-63)

Seu discurso por ocasião do encaminhamento do projeto à Câmara, em 3/12/1923, foi reproduzido na íntegra em IB 40, dez. 1923, o que denota interesse da imprensa pelo assunto. A análise da peça de oratória – na qual Cedro afirmou ser o primeiro “a ocupar-se de um assunto que nunca mereceu o nosso cuidado” – revela repercussões das ideias de John Ruskin, como a defesa da arquitetura residencial entre os objetos da preservação e a valorização dos remanescentes materiais do passado, em detrimento dos documentos da “história oficial”:

Essas velhas igrejas, com uma fisionomia arquitetônica tão original, e essas *velhas casas coloniais* que tanto

e nos aspectos sertanejos. Já uma vez foi a Minas e agora veio de Pernambuco” (IB 34, jun. 1923).

nos comovem, na pitoresca ingenuidade de sua expressão, valem como uma documentação curiosa de nossa própria história. Conservemos, portanto, com uma carinhosa solicitude, essas velhas pedras. *Elas representam para nós a tradição viva, o trabalho acumulado dos nossos predecessores, e sua inteligência, seu gosto, as suas inclinações e constituem por tudo isso um espólio que temos o dever de conservar para transmitir à geração do Brasil de amanhã.* [...]

O culto do passado, senhores, não deve limitar-se à comemoração, como nós costumamos fazer, das grandes datas nacionais, a discursos de sessões magnas, ao hasteamento da bandeira nas repartições públicas e ao ócio dos feriados nacionais. Comemoremo-lo também por outros modos menos platônicos, como o de evitar a destruição deste patrimônio que nos deixaram os antepassados. Estudemos nele o amanhecer de nossa história que, na “narração fiel” dos compêndios, em geral opulentos de datas e castíssimos de linguagem, pouco nos fala à sensibilidade e à imaginação. E não é outro o motivo por que os personagens da história do Brasil ainda não têm conosco nenhuma intimidade. *Conhecemos, muito melhor, a conduta, o caráter, a inteligência, as maneiras de um Napoleão ou Luís XVI do que os de qualquer um dos nossos antepassados. É que falta à nossa história quase sempre a sensação dramática dos acontecimentos para que ela nos faça bater o coração...*” (grifo nosso)¹⁵.

Admitindo que “entre as nossas igrejas há tipos de uma rústica simplicidade”, Cedro considerava alguns dos exemplares de nosso patrimônio dignos “de figurar no patrimônio artístico de qualquer país: as catedrais de Ouro Preto, S. João d’El Rei, Mariana e Caeté, onde em muitas delas o Aleijadinho deixou a marca de seu gênio. Não esqueço as de Olinda. E também as da Bahia, entre as quais a igreja da ordem Terceira de S. Francisco é uma autêntica maravilha”.

15. O primeiro parágrafo desta citação nos remete ao item III da Lâmpada da Memória, relacionado ao Aforismo 28: “A santidade do lar, para homens de bem”. Já o segundo parágrafo evoca as palavras de Ruskin ao final do item II: “A idade de Homero está envolta em escuridão, sua própria personalidade, em dúvida. O mesmo não acontece com a época de Péricles: e está próximo o dia em que nós admitiremos ter aprendido mais sobre a Grécia através dos fragmentos esfacelados de suas esculturas do que de seus doces trovadores ou historiadores soldados” (Ruskin, 2008, pp. 55-58).

Percebe-se que Luís Cedro estivera atento às palavras de Ricardo Severo: todas as igrejas que citou haviam sido comentadas pelo engenheiro português em sua conferência de 1917 (capítulo 1), da qual o deputado pernambucano extraiu inclusive citações textuais. Cedro recorreu também a Anatole France, que manifestara especial apreço pela Igreja da Cruz dos Militares, no Rio de Janeiro – também objeto de análise por Severo. Manifestou-se ainda ciente do problema da evasão de obras de arte para o estrangeiro, como também do perigo de descaracterizações e demolições de monumentos:

Pois bem, sr. Presidente, é todo este patrimônio de preciosas antiguidades que aí está, sem nenhum amparo ou proteção. Ele poderá sofrer, impunemente, aos nossos olhos, todos os ataques não só do tempo como ainda do engenheiro e do mestre de obras, sem que tenhamos na lei qualquer recurso contra esses lamentáveis e rudes ultrajes. Os tristes exemplos dessa destruição inconsciente são inúmeros. Ao que sei, o convento de Santo Antônio de Paraguaçu, na cidade de Cachoeira da Bahia, foi literalmente saqueado. As esculturas sacras, os mosaicos, uma preciosa *boiserie* de jacarandá, os altares e toda a prataria foram rateados, entre compradores estrangeiros. *Vi seus silhares de velhos azulejos portugueses, já em poder do meu amigo o Dr. José Mariano Filho, a quem foram revendidos por alto preço* (grifo nosso).

Fica assim consignada a proximidade entre José Mariano e Cedro¹⁶, que enumerou ainda outros casos de dilapidação de bens culturais, como o “altar-mor da igreja Santa Cruz dos Militares, obra primorosa do Mestre Valentim, [que] foi adquirido por um particular e em lugar dele o padre está celebrando o ofício divino num altar de cimento armado”. Não poderia deixar de referir-se à descaracterização da Sé de Olinda, importante monumento de sua terra natal: “O mestre de obras caiu-lhe em cima como se

aquilo não fosse a casa de Deus, consagrada pela veneração de quatro séculos”.

Apontando que “quase todas as nações da Europa têm hoje disposições de leis especiais a respeito” e que “a Argentina, o México, países novos como nós, já criaram inspetorias com que defendem os seus monumentos de interesse histórico ou artístico”, Cedro citou o exemplo da preservação do engenho de açúcar de Tucumán, já mencionado por seu conterrâneo Aníbal Fernandes, a quem acabamos de nos referir.

Antecipando-se à usual observação de que, como “povo de passado ainda recente”, que, no tocante à arqueologia e monumentos de arte, não poderia ter a pretensão de comparar-se à Europa, Cedro – tal como Aníbal Fernandes e tantos outros – utilizou uma linha de argumentação baseada, paradoxalmente, na modéstia do patrimônio brasileiro, que seria frequentemente retomada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, na década de 1930: “Mas, se assim é, razão demais para zelarmos e conservarmos os nossos modestos haveres. E depois a tradição, o culto dos seus maiores, em resumo, o patrimônio afetivo de cada povo pode estar nas coisas mais humildes”.

Em sua proposta, o funcionamento da inspetoria ficaria “a cargo de um inspetor de idoneidade comprovada, auxiliado por um arquiteto e mais dois empregados subalternos funcionando numa das dependências da Escola de Belas Artes, ou do Museu Histórico aqui no Rio”. Teria ainda um representante na capital de cada Estado que “queira dar ao serviço sua desinteressada contribuição”, e a primeira tarefa a ser realizada seria “um arrolamento dos edifícios que estiverem nas condições exigidas pela lei para o fim de sua classificação, como monumentos de interesse público”.

Invocando a lei francesa de 30 de março de 1887, Cedro enfatizava seu respeito ao direito de propriedade, uma vez que, de acordo com seu projeto, a classificação do edifício como monu-

16. José Mariano sempre procurou reafirmar sua influência na iniciativa de Luiz Cedro. Ver por exemplo, 1943, pp. 119-120.

mento dependeria do consentimento do respectivo proprietário:

Somente o que se quer é a manutenção de sua estrutura e de sua fisionomia. Porque, nestas condições, o edifício possui dois requisitos: a faculdade de seu uso e a tradição ou a beleza. Como dizia Victor Hugo em *Guerre aux démolisseurs*, o uso pertence ao proprietário, mas a beleza do prédio é de todo mundo, pertence a vós, a mim, pertence a todos nós. Como ainda sua tradição, virtude para a qual o proprietário não concorreu, interessa à coletividade, e deste modo converte-se em um patrimônio da nação.

É interessante constatar que a citação de Victor Hugo antecipa a figura jurídica do “direito difuso”, bastante invocado atualmente. Quanto às esperadas objeções de que, a depender da anuência prévia do proprietário, a lei acabaria por tornar-se inócua, argumentou Cedro, sempre invocando o caso da Igreja do Carmo de Olinda:

À inspetoria competirá converter os recalcitrantes por meio de uma propaganda inteligente e persuasiva. Pela própria natureza do serviço, ninguém deixará de acreditar em sua eficácia, indo encontrar a lei, estou certo, um acolhimento simpático e por todos os modos propício na opinião. Ela tem por si o sentimento da tradição e das tendências de nosso povo que, afinal, é o mesmo povo de Olinda, que em princípio do século passado se reuniu em multidão diante da igreja do Carmo e armado de pedras e varapaus obstou que se vendesse o sino de uma de suas torres.

Em que pese sua abordagem excessivamente respeitosa quanto ao direito de propriedade, e o respaldo que o assunto começava a encontrar na imprensa, o projeto de Luiz Cedro não foi aprovado, como se sabe. Não deixa de ser oportuno, porém, especular sobre as implicações, a longo prazo, da necessidade da prévia anuência dos proprietários para a efetiva classificação dos bens culturais – que implicaria uma atividade incisiva e permanente de valorização e divulgação do patrimônio brasileiro.

A Iniciativa de Mello Vianna, Governador de Minas Gerais (1925)

Como já vimos, o ano de 1924 foi bastante produtivo em iniciativas de valorização da arquitetura brasileira – e, por extensão, de sua preservação. Além da grande divulgação alcançada pela Circular de D. Sebastião Leme – ela própria um indício desta valorização –, muitas atenções se voltaram para o rico patrimônio mineiro, objeto de atenção por parte de grupos tão diversos como os modernistas de São Paulo (capítulo 6), os estudantes de arquitetura cariocas enviados por José Mariano Filho e os alunos de Alexandre Albuquerque na Escola Politécnica (capítulo 4). Cabe indagar se a exortação de Luís Cedro teve algum papel neste súbito interesse pela arquitetura brasileira.

É lícito supor que tais iniciativas tenham inspirado o poeta e deputado mineiro Augusto de Lima a apresentar, em 16/10/1924, um projeto de lei complementar com o objetivo específico de impedir a saída do país de obras de arte tradicional brasileira, evidenciando a proeminência da questão no início da década de 1920. No entanto, o projeto foi arquivado “por colidir com os preceitos constitucionais que asseguravam o pleno exercício do direito de propriedade” (Andrade, 1993, p. 107).

Muito provavelmente também inspirado por todos esses eventos¹⁷, em julho de 1925 o governador do Estado de Minas Gerais, Mello Vianna, montou uma comissão para estudar o assunto, cujo relator foi o jurista Jair Lins e da qual fazia parte também o mesmo Augusto de Lima. Em seu cuidadoso e erudito considerando, Lins chamava a atenção para a importância das manifestações artísticas “quanto à história da humanidade em geral e às histórias das raças e nações em par-

17. Segundo Paulo Santos (1960, p. 16, nota 42), a atenção do governo mineiro para com a questão patrimonial foi despertada pelas viagens de estudos às cidades históricas realizadas por arquitetos e estudantes de arquitetura cariocas em 1924, mencionadas no capítulo 4.

ticular”. Referindo-se explicitamente à “brilhante circular do Arcebispo Coadjutor do Rio de Janeiro” – que acabamos de analisar –, destacou o papel da Igreja como detentora de grande parte do patrimônio artístico das nações, abordando também a legislação preservacionista de vários países a respeito da questão da limitação do direito de propriedade. Amparado por argumentos vários, seu anteprojeto de lei federal traduzia em termos jurídicos as propostas já apresentadas nos precedentes projetos de lei relativos à questão. Mas, ao proibir qualquer construção nova “a menos de metro e meio do objeto integral ou parcialmente catalogado”, Lins introduzia uma nova problemática, ainda que de forma apenas indicativa: a questão da proteção do entorno dos bens culturais. Por outro lado, demonstrava também compartilhar da opinião usual sobre a pobreza do patrimônio brasileiro, ao alertar que as medidas propostas “devem ser tanto mais urgentes quanto é sabida a pobreza de nosso patrimônio”.

Talvez por essa razão tenha retrocedido em relação ao projeto de Luís Cedro, no que diz respeito ao número de funcionários responsáveis pela preservação do patrimônio brasileiro, como se lê em seu Art. 19: “O patrimônio histórico e artístico da União ficará a cargo de *um membro do Instituto Histórico e de um Professor da Escola Nacional de Belas-Artes...*” (MEC/Sphan/Pró-memória, 1980, pp. 65-78, grifo nosso).

Dois técnicos – ambos sediados no Rio de Janeiro – seriam suficientes, portanto, para cuidar do patrimônio histórico e artístico de todo o Brasil.

A iniciativa de Mello Vianna não obteve êxito no âmbito federal, como suas predecessoras. Existe referência à criação, no ano seguinte (1926)¹⁸, da Inspetoria Estadual de Monumentos

Históricos em Minas Gerais; porém, não foram encontradas informações sobre a atuação dessa inspetoria.

A par de seu empenho quanto à preservação do patrimônio mineiro, Mello Vianna mostrou-se igualmente interessado na arquitetura neo-colonial; em seu relatório de gestão, publicado na revista *Ilustração Brasileira* em agosto de 1925, discorreu longamente sobre o estilo mais adequado para ser empregado nas escolas mineiras:

Mais do que quaisquer outros, devem os prédios escolares agradar pelo aspecto, estilo e natureza da ornamentação, produzindo uma emoção estética a que também as crianças são sensíveis, e que vai nestas despertando e aprimorando o gosto artístico. Ao mesmo tempo, será mais agradável aos professores a tarefa de ensinar e aos alunos a de aprender. Os nossos prédios escolares, com poucas exceções, embora dispondo quase sempre de condições pedagógicas e higiênicas, são construções frias e sem gosto, não porque nos falem arquitetos, porquanto aí estão provando o contrário muitos prédios da capital e de outras cidades mineiras, mas, por circunstâncias outras, seja pela carência de recursos, seja pela intenção deliberada de realizar construções demasiado singelas, que a muitos se afiguram mais convenientes às escolas.

[...] No sentido de melhorar, desse ponto de vista, as nossas construções escolares, tem o governo ouvido diversos arquitetos da capital e do Rio de Janeiro e aberto larga concorrência para os novos projetos, alguns destes aprovados, outros já em execução, nos quais foi atendido com empenho o valor arquitetônico. Em alguns, foi preferido o *estilo colonial*, sem os exageros ornamentais do estilo barroco e com as *modificações exigidas pela arte moderna*.

Na falta de um estilo propriamente brasileiro, no meio de tantas combinações e misturas, às vezes desastradas, de vários estilos, *é preferível que nos voltemos para o colonial, tão ligado à nossa história* e que foi o inspirador dos artistas que nos legaram as nossas melhores obras d’arte – nosso encanto e nosso orgulho (IB 60, ago 1925, grifo nosso).

Um primeiro aspecto a sublinhar, aí, é a publicação de um documento oficial – o relatório de gestão do governador de Minas Gerais – numa publicação cultural carioca, o que indica o interesse do tema em questão. Por outro lado, o assunto da arquitetura mais indicada para emprego

18. A informação é encontrada em Fonseca, 1997, p. 102, mas sem comprovação documental. Segundo Peres (1973, p. 163), a iniciativa não vingou.

nas escolas públicas é tema que já vinha sendo objeto de atenções, como indica a publicação anterior – também em *Ilustração Brasileira* –, do Grupo Escolar Pedro II, em Petrópolis, projeto do importante arquiteto carioca Heitor de Mello, talvez a primeira escola a ser projetada em estilo neocolonial [FIGURA 108]. Mais tarde, foi a vez do bem mais singelo projeto neocolonial do Grupo Escolar de Afogados, em Recife [FIGURA 109].

As ideias expressas por Mello Vianna estão bastante afinadas com as propostas do educador Fernando de Azevedo, responsável pela realização das “Conferências de Educação”, que deram

[...] o impulso inicial ao movimento pela reforma do ensino que se alastrou pelo país nos anos 20. Muito significativamente proferidas em 1922 – ponto alto da efervescência política e cultural que marcou aquela década –, os princípios propostos nessas conferências propagaram-se por diversos estados, através de educadores tais como Lourenço Filho (Ceará, 1923), Carneiro Leão (Rio de Janeiro, 1926 e Pernambuco, 1928), Francisco Campos e Mário Casassanta (Minas Gerais, 1927) e Anísio Teixeira (Bahia, 1928) (Sisson, 1988, p. 72).

Deve-se sublinhar a presença, neste movimento inovador – mas tradicionalista no que concerne à arquitetura –, o nome de Francisco Campos, que viria a ser nomeado Ministro da Educação de Getúlio Vargas, como vimos no capítulo 5.

No Distrito Federal, após 1926, a reforma no ensino empreendida por Fernando de Azevedo inaugurou uma nova política de educação, impondo-se como uma verdadeira revolução pedagógica nos campos de ensino primário e secundário, sobretudo no ensino normal e na preparação de professores – reforma essa que seria complementada pela reforma de Anísio Teixeira nos anos 1932 a 1935, durante a administração do prefeito Pedro Ernesto Batista (1886-1942).

De fato, os princípios norteadores da atuação de Fernando de Azevedo à frente da Diretoria Geral da Instrução Pública do Distrito Federal – que assumiu em 17/1/1927, durante a

administração do Prefeito Prado Júnior (1926-1930) – são claramente vinculados às concepções da *Escola Nova*:

[...] afirmando-se admirador de Jorge Kerschensteiner, Pestalozzi, Dewey e Decroly, [Azevedo] dispunha-se a renovar a escola do Distrito Federal, assentando-a sobre novas bases. Contrário ao ensino teórico e livresco, “tradicional”, valorizava “...o sistema escolar adaptado à nova concepção social baseada no desenvolvimento crescente das ciências e das indústrias e na expansão correlata das classes operárias”, tornado possível pela incorporação dos conceitos escolanovistas à prática educativa. No dizer do Diretor geral, a escola renovada tinha a “nova” missão de ajustar o aluno à comunidade, como elemento dinâmico e reformador, rompendo o hiato que a instrução livresca havia produzido entre a instituição escolar e a sociedade, através da educação integral da criança, realizada pelo trabalho (Vidal, 1994, pp. 35-36).

A nova política, além de valorizar a função social da escola, caracterizava-se por seu cunho nacionalista (Sisson, 1988, p. 72).

Pouco antes de assumir o novo cargo, em mais um indício do interesse público despertado pelo tema da arquitetura escolar, Fernando de Azevedo foi convidado pelo jornal paulista *O Estado de S. Paulo* para realizar o já mencionado conjunto de artigos sobre “Arquitetura Colonial” (Vidal, 1994, p. 40)¹⁹. Composta de nove artigos, do qual fazem parte entrevistas e depoimentos, a série foi publicada em abril de 1926, e parece ter como principal objetivo divulgar a opinião de seu autor a respeito da arquitetura mais adequada a edificações escolares – altamente favorável à tendência neocolonial. A escolha dos interlocutores também corroborava tal objetivo, pois, como vimos, dela participaram adeptos declarados da tendência, como Ricardo Severo, o primeiro entrevistado, em 15/4/1926; José Wasth Rodri-

19. Também a convite de *O Estado de S. Paulo*, Azevedo realizou outro inquérito em 1926 sobre as novas tendências educacionais, respondido por vinte educadores e intelectuais de renome (Piletti, 1994, p. 88).

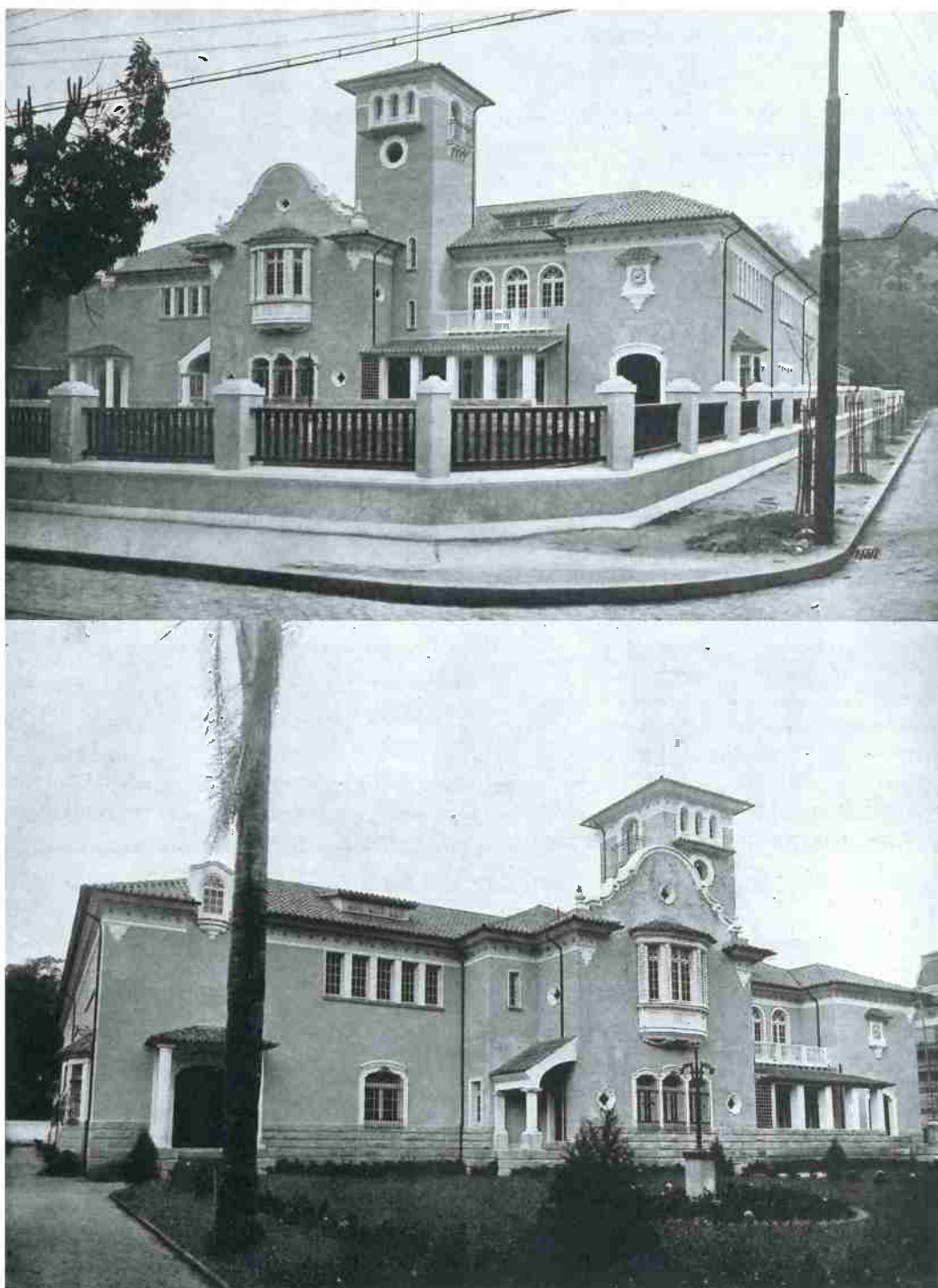


FIGURA 108 – Muito antes da adoção oficial do Neocolonial na arquitetura escolar, o importante arquiteto carioca Heitor de Mello já projetara neste estilo o Grupo Escolar Pedro II, em Petrópolis (anterior a 1920). Notar a presença de *bay-window* na fachada principal – elemento totalmente alheio à arquitetura colonial brasileira, mas empregado pouco depois no pavilhão das Indústrias da Exposição de 1922, projetado por Memória e Cuchet, que assumiram seu escritório [FIGURAS 42 e 43]. Este tipo de janela seria frequentemente empregado em projetos neocoloniais posteriores.

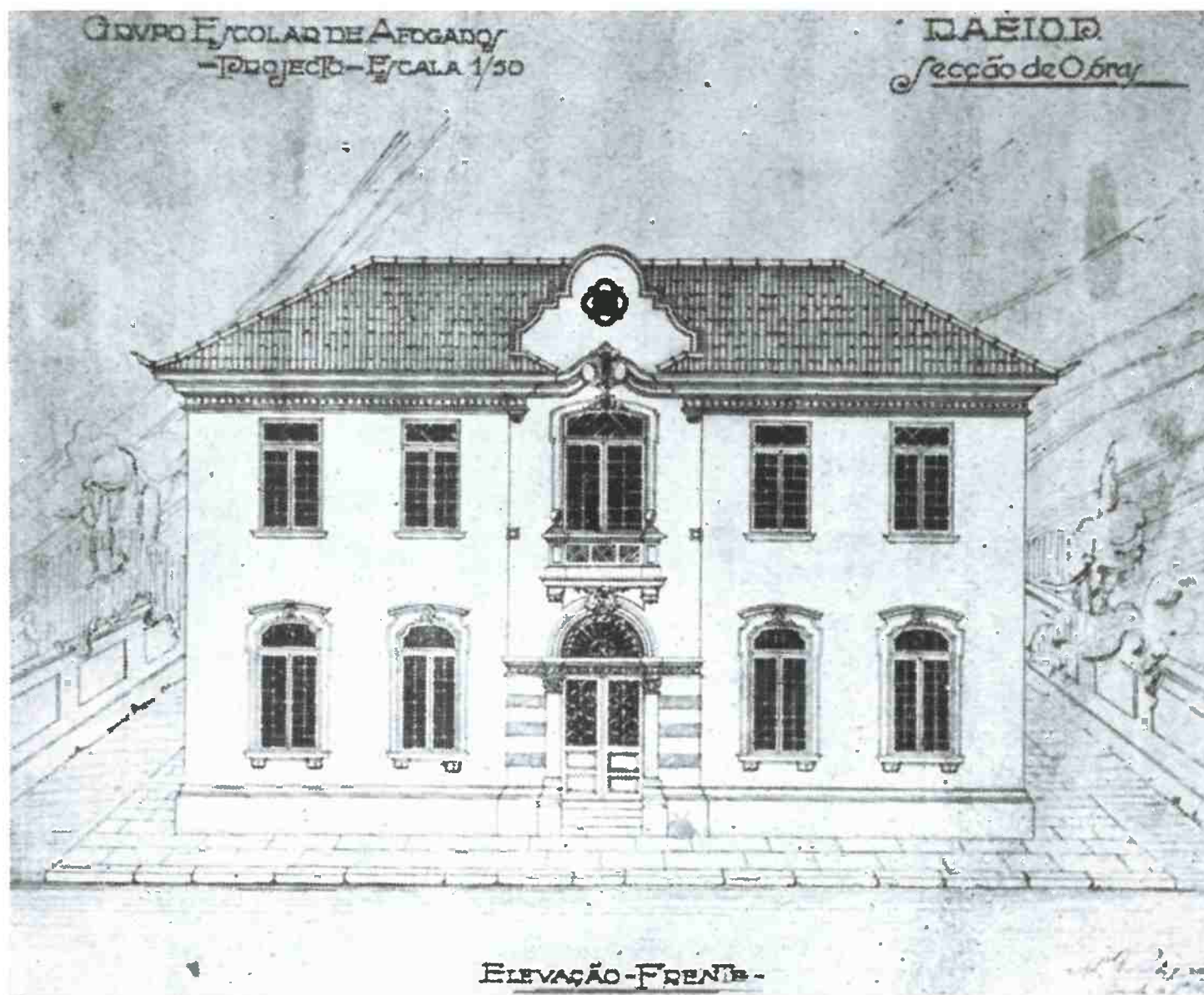


FIGURA 109 - Grupo Escolar de Afogados, em Recife, singelo projeto escolar publicado sem maiores comentários em *Ilustração Brasileira*. Os elementos neocoloniais restringem-se ao frontão central – claramente inspirado no frontão do Grupo Escolar de Petrópolis [FIGURAS 108] – e às molduras das janelas do piso térreo.

gues, em 16/4/1926; Alexandre Albuquerque, em 17/4/1926, e José Mariano Filho, em 29/4/1926. Suas entrevistas e depoimentos já foram comentados em capítulos anteriores deste trabalho²⁰, porém importa destacar ainda uma vez que o interesse pela arquitetura brasileira dos primeiros séculos, patente na série de artigos, não chega a estender-se até a defesa de sua preservação. Com efeito, os únicos a mencionarem a necessidade de preservação das matrizes do Neocolonial – isto é, os próprios exemplares coloniais – foram o engenheiro-arquiteto Alexandre Albuquerque e o pintor José Wasth Rodrigues, como vimos.

Tal debate sobre a arquitetura escolar foi largamente influenciado pela experiência mexicana, transmitida em primeira mão aos brasileiros pelo embaixador José de Vasconcellos, que comparecera aos festejos do Centenário de 1922 (ver capítulo 3). Em seu artigo inaugural da série “Arquitetura Colonial”, Fernando de Azevedo não deixou dúvidas a respeito, enfatizando o exemplo de países como o México e os Estados Unidos, em que “já se inaugurou, com a colaboração da ciência e das artes, um período fecundo de pesquisas arqueológicas, de estudos técnicos e de magníficas criações” (*O Estado de S. Paulo*, 13/4/1926).

As ideias de Vasconcellos eram frequentemente mencionadas por José Mariano Filho – que também era próximo de Fernando de Azevedo –, como em discurso no banquete oferecido por ocasião de sua nomeação para a Diretoria da Enba, em 3/8/1926:

D. José de Vasconcellos, ilustre embaixador do México nas festas do Centenário, contou-nos no curso de uma erudita conferência sobre o ensino superior de seu país,

que o Estado mexicano, depois de oficializar sua arquitetura tradicional, havia incluído no programa de ensino das escolas primárias, noções de arte nacional, preparando sabiamente as gerações de amanhã para a defesa do patrimônio artístico da nação (IB 71, jul. 1926).

Em que pese a simpatia de Fernando de Azevedo para com o Neocolonial de matriz hispânica – já mencionada no capítulo 3 –, a arquitetura dos prédios escolares que construiu em sua gestão à frente da Diretoria de Instrução Pública do Distrito Federal, todos projetados por Nereu Sampaio e Gabriel Fernandes²¹, filia-se mais diretamente ao Neocolonial brasileiro, com seus grandes beirais, frontões e volutas [FIGURA 110]²². Essa linha já contava com importante precedente: o Grupo Escolar Pedro II, em Petrópolis, projetado por Heitor de Mello, como acabamos de ver [FIGURA 108].

A esse respeito, pode-se dizer que a atuação de Azevedo culminou com a realização, em 1928, do concurso para o projeto da Escola Normal (atual Instituto de Educação) do Rio de Janeiro, à rua Mariz e Barros, na Tijuca. O edital do concurso tornava obrigatória a adoção do Neocolonial – por interferência direta de José Mariano Filho, segundo Paulo Santos – e teve “o mérito de mostrar a viabilidade do estilo para edifício de grande porte e foi indubitavelmente a obra mais importante da corrente tradicional, parecendo a todos, pelo sucesso que despertou, a definitiva consagração do estilo” (Santos, 1960, p. 24). Os vencedores foram José Cortez e Ângelo Bruhns, em primeiro lugar, e Raul Penna Firme, em segundo, e a pedra fundamental da obra foi colocada em 22/11/1928 [FIGURAS 110 e 111].

20. A contribuição de Ricardo Severo foi analisada nos capítulos 1 e 2; a de Wasth Rodrigues, no capítulo 2; a do próprio Fernando de Azevedo, no capítulo 3; e a de Alexandre Albuquerque, no capítulo 4. Também participou do inquérito Adolfo Pinto Filho (Kessel, 2002, p. 141).

21. Recorde-se que esta dupla de arquitetos vencera o Prêmio Heitor de Mello em 1921 (capítulo 3, FIGURA 61).

22. Estas escolas receberam nomes sugestivos como Estados Unidos, Sarmiento e Uruguai. Deve-se incluir neste grupo também a Escola Municipal Soares Pereira, no Maracanã, projeto neocolonial de José Amaral Nieddermeyer – oferecida à prefeitura pela viúva do comerciante cujo nome foi dado à escola (Sisson, 1988, p. 72).



FIGURA 110- Escola Argentina, exemplar da arquitetura escolar neocolonial adotada por Fernando de Azevedo à frente da Diretoria Geral da Instrução Pública do Distrito Federal. Notar os corpos laterais encimados por frontão com volutas e a galeria de circulação combinando arcada no térreo e, no piso superior, colunata inspirada nos claustros da antiga arquitetura religiosa brasileira.

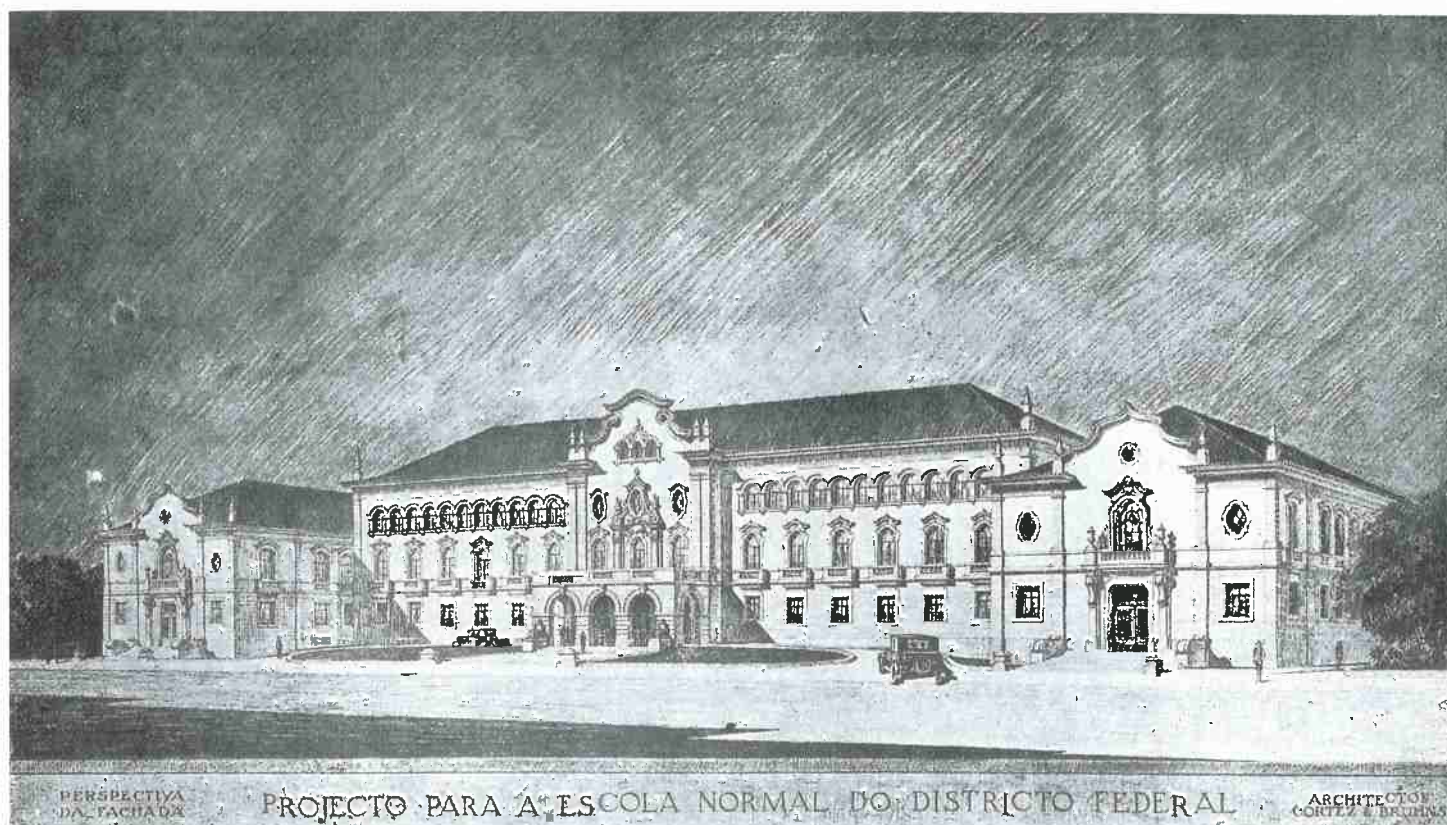


FIGURA 111– Projeto vencedor do concurso para Escola Normal do Rio de Janeiro, à rua Mariz e Barros, na Tijuca (atual Instituto de Educação). Arquitetos José Cortez e Ângelo Bruhns. Como se vê nos detalhes abaixo, os autores do projeto buscaram inspiração no corpo central do pavilhão das Indústrias de Portugal da Exposição de 1922 e no correr de janelas em arco do pavilhão do México da mesma exposição [FIGURAS 53-54]. Na página seguinte, outros detalhes do edifício.



FIGURA 110– Escola Argentina, exemplar da arquitetura escolar neocolonial adotada por Fernando de Azevedo à frente da Diretoria Geral da Instrução Pública do Distrito Federal. Notar os corpos laterais encimados por frontão com volutas e a galeria de circulação combinando arcada no térreo e, no piso superior, colunata inspirada nos claustros da antiga arquitetura religiosa brasileira.



FIGURA 111 – Projeto vencedor do concurso para Escola Normal do Rio de Janeiro, à rua Mariz e Barros, na Tijuca (atual Instituto de Educação). Arquitetos José Cortez e Ângelo Bruhns. Como se vê nos detalhes abaixo, os autores do projeto buscaram inspiração no corpo central do pavilhão das Indústrias de Portugal da Exposição de 1922 e no correr de janelas em arco do pavilhão do México da mesma exposição [FIGURAS 53-54]. Na página seguinte, outros detalhes do edifício.



Acima, portão de acesso ao corpo posterior da escola, arrematado por torreão circular semelhante aos torreões do pavilhão das Indústrias da Exposição de 1922 [FIGURA 42], que se vê à direita. Notar o correr de janelas inspiradas no pavilhão Mexicano. Ao lado, voluta que ladeia a escada de acesso ao edifício.

A Escola Normal do Rio de Janeiro teve certamente seu papel no recrudescimento da arquitetura neocolonial – principalmente em programas escolares – verificado nas décadas de 1930 e 1940²³. Entre estes, avulta o grandioso projeto da Escola Rural em Seropédica, atual Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro [FIGURA 112]. Não se pode descartar, ainda, sua influência na decisão de substituir o antigo convento franciscano – já bastante modificado, mas ainda a edificação setecentista – por um novo edifício neocolonial, mais condigno como sede para a Faculdade de Direito de São Paulo²⁴ [FIGURA 113].

A criação das primeiras Inspetorias Estaduais de Monumentos Nacionais

Na segunda metade da década de 1920, começaram a vingar, em nível estadual, as primeiras iniciativas oficiais de preservação do patrimônio: as Inspetorias Estaduais de Monumentos Nacionais, das quais a primeira é a da Bahia, criada em 8/8/1927 “anexa à Diretoria do Arquivo Público e Museu Nacional” no governo de Francisco M. Góis Calmon. A ela seguiu-se a criação, um ano depois, em 24/8/1928, no governo de Estácio Coimbra, da Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais de Pernambuco, confiada ao jornalista Aníbal Fernandes, que já demonstrara seu interesse pelo tema, protestando contra a demolição da Igreja do Carmo de Olinda para abertura de um novo bairro, como vimos. Na mesma ocasião, foi criado também um museu “de arte retrospectiva, destinado a recolher os destroços da opulenta arte pernambucana”. Ambas as iniciativas foram atribuídas por José Mariano Filho à sua própria influência

junto ao governador (Mariano Filho, 1943, pp. 34-35 e 119-20).

É de se imaginar que tais órgãos oficiais se depararam com toda sorte de dificuldades. Coincidentemente, à criação de ambas as inspetorias seguiu-se a demolição de bens culturais de grande significado. Na Bahia, não foi possível impedir a demolição, em 1933, da Sé de Salvador – “talvez a igreja mais venerável de nossa terra pela antiguidade e pelo caráter”, no dizer de Manuel Bandeira (IB 97, set. 1928). Em novembro de 1928, quando se acirrava a polêmica sobre o destino da igreja baiana, a revista *Ilustração Brasileira* publicou fotografias do antigo edifício, acompanhadas apenas da seguinte legenda: “a Antiga Sé, que vai ser demolida a bem da estética de S. Salvador” (IB 99, nov. 1928) [FIGURA 114]. Neste caso, a proposta se originou da Companhia Circular de Carris da Bahia, visando melhorar o trajeto de seus bondes na área central da cidade, e foi prontamente aceita pela Arquidiocese de Salvador²⁵.

Como vimos anteriormente (capítulo 5), parte das alfaías da igreja baiana foi parar – ironicamente – em uma residência projetada pouco antes por Lúcio Costa, a casa da rua Rumânia [FIGURA 90].

No caso de Pernambuco, uma das primeiras consequências da criação da Inspetoria – como soe acontecer ainda hoje – foi a demolição do bicentenário Solar de Megaípe, sede de importante engenho, cuja perda foi lamentada por Mariano Filho²⁶, em palavras que denotam mais uma vez a influência de John Ruskin:

25. Ver a respeito Peres, 1973.

26. Lúcio Costa também fez menção à “criminosa destruição” da Casa de Megaípe, em seu texto “Anotações ao Correr da Lembrança”, reproduzido em *Arquitetura* (2002, p. 43). O *Documentário Arquitetônico* de José Wasth Rodrigues apresenta uma estampa do Engenho (1979, p. 298).

23. Ver Pinheiro, 1997a.

24. Ver a respeito Pinheiro, 2003a.



FIGURA 112– Conjunto monumental da Escola Rural em Seropédica, atual Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. O projeto de Ângelo Murgel apresenta muitas semelhanças com o Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Entretanto, aqui não está presente o correr de janelas em arco; como se vê abaixo, as janelas são isoladas, encimadas por faixa de azulejos junto à cimalha, como no pavilhão das Indústrias da Exposição de 1922 [FIGURAS 42-43]. Acima à direita, notar as pilastras robustas e os painéis azulejados do pátio interno.

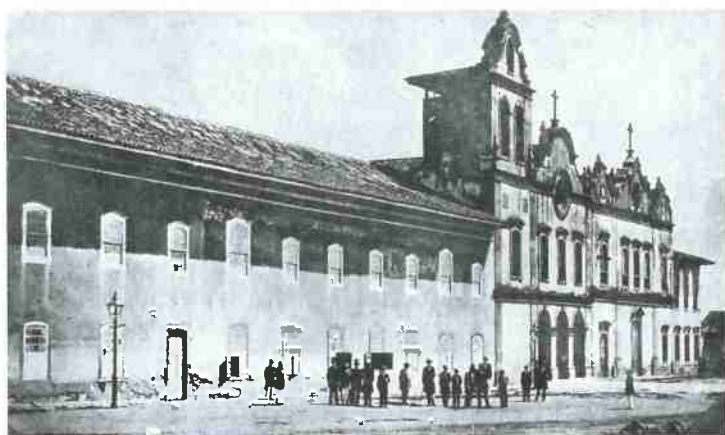


FIGURA 113– Etapas da conturbada trajetória do convento franciscano de São Paulo, que abrigou a Faculdade de Direito por mais de um século. Acima à esquerda, o edifício original; à direita, a reforma modernizadora realizada no final do século XIX, com a introdução de platibanda, relógio e frisos e pilastras de massa. Abaixo, a nova sede da faculdade, projetada em meados da década de 1930 pelo Escritório Técnico Severo e Villares. Como o nome indica, Ricardo Severo era um dos titulares do escritório.

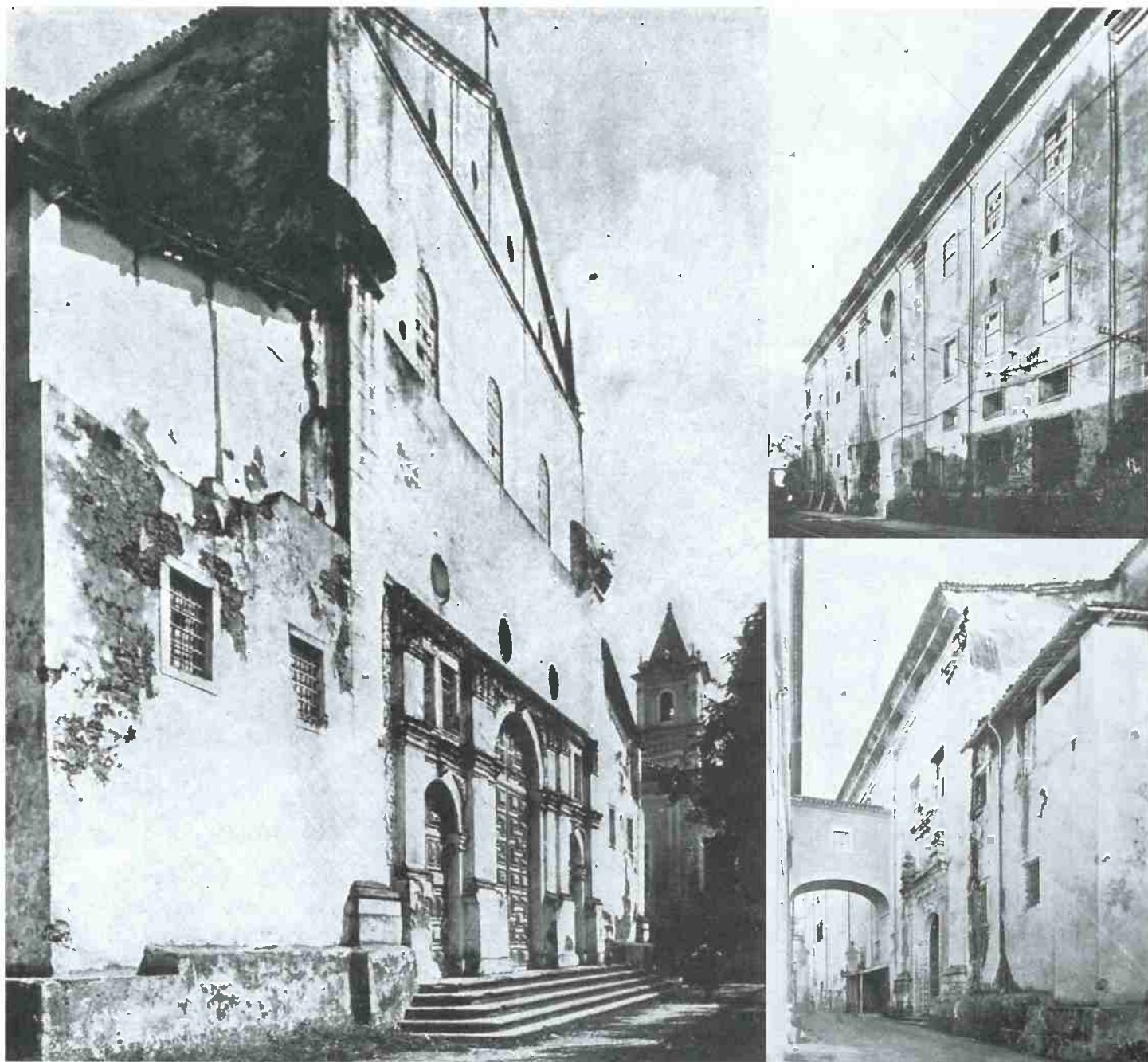


FIGURA 114 – Antiga Sé de Salvador em 1928, em meio a grande polêmica sobre a necessidade de sua demolição para melhoria do trajeto dos bondes urbanos na região do Pelourinho. À esquerda, fachada principal; à direita, fachadas laterais, vendo-se o passadiço que ligava o edifício ao Palácio Episcopal. A demolição efetiva ocorreu em 1933.

Ao menos não lhe profanaram o corpo, como ao velho edifício da rua do passeio, onde funcionou a Maçonaria brasileira, hoje loja de automóveis. Transformaram-lhe a metade inferior numa “boutique” moderna, revestida de pedra artificial, e deixaram a parte superior tal como a havia concebido o grande arquiteto Grandjean de Montigny. Megaípe, ao menos, não sofreu o aviltamento de vestir roupas canalhas. Morreu com dignidade (1943, p. 35).

Manuel Bandeira – que, como vimos no capítulo 6, mostrava-se então bastante interessado em questões ligadas ao patrimônio cultural brasileiro – comentou ambas as perdas num artigo publicado em 4/11/1928, em que se refere à repercussão, no Rio de Janeiro, da derrubada do Solar por parte de seu proprietário, João Lopes de Siqueira Santos²⁷. Segundo Bandeira, dizia-se que “o usineiro teria botado abaixo a velha casa para não entregá-la ao patrimônio público”.

Esboçando uma comparação entre o Solar de Megaípe e a arquitetura contemporânea – uma relação que retomaria mais incisivamente outras vezes, como vimos no capítulo 6 –, Bandeira expressou seu apreço pela edificação:

Não sei de casa que ficasse melhor no quadro da paisagem pernambucana. Eram linhas do passado que além de veneráveis por tão bonitas, possuíam também o encanto de condizer com as novas formas dos nossos dias: ela tinha em comum com o arranha-céu o predomínio das geometrias retas.

Quanto à destruição de um edifício que ele mesmo admirava tanto, porém, a reação de Bandeira foi ingênua e exageradamente complacente. Após mencionar as boas referências que tinha de seu contrerrâneo usineiro, o escritor pernambucano assim o desculpou:

Se é preciso arranjar uma desculpa que nos tire o sentimento desagradável de indignação contra o sr. Siqueira Santos, não há senão levar o seu ato à conta de indiferença ou ausência absoluta de senso artístico e histórico. Quase todo mundo no Brasil é como o sr. Siqueira Santos. Portanto o que se pode fazer é falar sempre que possível nessas coisas para formar ambiente.

Em sua visão, ações efetivas caberiam apenas a “quem dispõe de gosto e de fortuna, como José Mariano (filho)” que “pode, além de falar, agir: desvalijar conventos e solares em proveito nosso antes que judeus solertes o façam para o seu e o do estrangeiro. Mas quem não tem nada de seu, que há de fazer senão derramar lágrimas líricas?”

A par de considerar que a coleta de elementos construtivos e alfaías por particulares constituiria uma ação efetivamente preservacionista, chama a atenção sua qualificação do usineiro como alguém “que não tem nada de seu”. Após demonstrar tanta boa vontade em relação ao caso pernambucano, Bandeira foi muito mais contundente ao se referir à demolição da Sé baiana:

Depois da casa de Megaípe chegará a vez da Sé Velha da Bahia... O caso é pior. Na Bahia manda um homem que conhece a importância enorme de um monumento como aquele. Recebeu o governo das mãos de outro homem cuja residência é o riquíssimo museu das mais lindas antiguidades que já se colecionaram no Brasil. São dois cavalheiros de grande cultura e fino gosto. Como não fizeram nada para conservar e restaurar os belos monumentos coloniais de Salvador? Como deixam arruinar-se o solar dos Aguiar?

Certamente a ação dos governadores não basta. É preciso despertar a consciência do valor dessas relíquias na mentalidade dos detentores eventuais delas. Criar o ambiente tradicionalista. Chorar muitas lágrimas líricas... E, na frase de Heine posta em epígrafe aos Manuscritos de Stênio, “esperar cem anos”...

Tal denúncia incisiva da negligência dos governadores baianos contrasta com a desapontadora atitude sugerida por Bandeira em relação a iniciativas destruidoras do patrimônio: “falar

27. Trata-se do artigo “Um Purista do Estilo Colonial”, originalmente publicado no jornal pernambucano *A Província*, e incluído em *Crônicas da Província do Brasil* (1937), obra reeditada em 2006 pela Cosac & Naify, de onde foram retiradas as citações (pp. 61-63).

sempre que possível nessas coisas para *formar ambiente*" e "derramar lágrimas líricas"...

Como se vê, embora formalmente instituídos, os primeiros órgãos estaduais de defesa do patrimônio não encontraram muito respaldo, nem por parte das próprias autoridades estaduais, nem por parte da sociedade em geral, no que diz respeito à proteção efetiva do patrimônio.

De fato, as inspetorias estaduais não tinham poder suficiente

[...] para assegurar proteção aos monumentos históricos e artísticos, nem mesmo dentro de seus respectivos territórios. A extensão e o exercício do direito de propriedade se achavam definidos na Constituição Federal e no Código Civil, sem que a matéria pudesse ser alterada ou inovada por iniciativa estadual. O Código Penal vigente não estabelecia sanção alguma para os atentados que se cometessem contra a integridade do patrimônio, ao contrário do que declaravam os documentos da Bahia e de Pernambuco, ficando clara assim sua inconstitucionalidade (MEC/Sphan/Pró-memória, 1980, p. 15).

De qualquer maneira, seu funcionamento e as atividades por elas realizadas estão a merecer estudos aprofundados.

A Emergência de Minas Gerais no Cenário Nacional e o Projeto de Wanderley Pinho

No final da década de 1920, muitos olhares começam a voltar-se para Minas Gerais – mais particularmente para Ouro Preto e para o mais alto expoente da arte mineira: o Aleijadinho, cujo bicentenário de nascimento, a ser comemorado em 29/8/1930, fora anunciado por Manuel Bandeira já em 1928, ano em que o escritor pernambucano discorreu também sobre questões patrimoniais e intervenções inadequadas realizadas em importantes obras arquitetônicas da cidade, como vimos. Não apenas Bandeira, mas também Mário de Andrade e Lúcio Costa dedi-

caram artigos ao artista mineiro, naqueles anos (capítulos 6 e 7); por sua vez, José Mariano Filho propusera em 1929 a criação do Concurso Araújo Vianna, destinado à documentação de detalhes arquitetônicos e ornamentais da obra de Antônio Francisco de Lisboa (capítulo 4). Não surpreende, portanto, que, em 1929, *O Jornal* tenha dedicado um número especial a Minas Gerais, como também a revista *Ilustração Brasileira* – o que foi justificado por tratar-se do 137º ano do sacrifício de Tiradentes (nº 104, abr. 1929). Abrindo-se com editorial de Augusto de Lima – que, como vimos, fora um dos primeiros propositores de leis preservacionistas – a revista transcreveu o capítulo "Ouro Preto – o berço de Tiradentes" do livro *Ideias e Comentários*, de Mário de Lima²⁸, no qual o autor denunciava enfaticamente o dramático estado de arruinamento em que se encontrava a cidade mineira²⁹. Num raciocínio exatamente oposto ao de Manuel Bandeira sobre a causa das descaracterizações – ainda pouco expressivas, segundo aquele – da arquitetura de Ouro Preto, Mário de Lima atribuía a decadência da cidade exatamente à mudança da capital para Belo Horizonte:

E pensar que a vetusta e legendária cidade vai, de ruína em ruína, para o aniquilamento, desamparada dos poderes públicos, desde que se mudou a capital de Minas para Belo Horizonte!

[...] Que cultural a Vila Rica é esse que se limita ao platonismo da retórica vulgar, desacompanhado da ação eficaz em prol da salvação de Ouro Preto?

Se a iniciativa de algum governo esclarecido não empreender o reerguimento dessa cidade, dentro em pouco a vida desertará completamente daquelas paragens. Porque é desolador o aspecto da gloriosa cidade! Casas, em ruas centrais como a de S. José, desmoronam-se ou ameaçam

28. Supomos que Augusto de Lima e Mário de Lima sejam parentes, dada a coincidência de sobrenome, mas não se sabe ao certo.

29. A data de publicação do livro não foi especificada; diz-se apenas que foi "escrito há anos".

ruína; cresce a vegetação sobre as calçadas das ruas; agniza a localidade.

O capítulo de Mário Lima parece ter sido transcrito exatamente para evidenciar as mudanças então em curso na cidade, pois, ao final, há uma observação da própria revista *Ilustração Brasileira*, esclarecendo que o artigo “já não teria razão de ser, neste momento, quando para as relíquias históricas de Ouro Preto, no intuito de salvá-las da ruína, estão tão interessantemente voltadas as visitas [sic] do presidente Antônio Carlos, de cujo governo é secretário o fulgurante escritor mineiro” – o próprio Mário de Lima³⁰. Até parece que o apelo dirigido em 1928 por Manuel Bandeira aos “[...] homens de gosto do governo de Minas” (capítulo 6) chegara aos ouvidos das autoridades mineiras.

Este número de *Ilustração Brasileira* é ilustrado com muitas fotografias da cidade, com destaque para as igrejas, entre as quais destaca-se a Igreja do Rosário, em obras [FIGURA 115], e a Capela do Padre Faria, ostentando o grande frontão neocolonial que se vê na FIGURA 101, atualmente retirado.

Como não poderia deixar de ser, o número apresenta vários artigos sobre Tiradentes, bem como inúmeras imagens de locais ligados à vida do mártir da Independência. Entre elas, destaca-se a fotografia da casa de Marília de Dirceu, em vias de desabamento, sendo informado que estava em construção um grupo escolar no mesmo terreno [FIGURA 116]. Cabe lembrar que o IHGB, já em 1922, procurara evitar tal demolição, recorrendo à Comissão Executiva do Centenário da Independência (capítulo 3); ao que parece, a única mudança ocorrida a esse respeito

foi a decisão de construir uma escola – e não um quartel, como previsto inicialmente – no terreno da casa. Assim, o otimismo propalado pela revista não se afigurava plenamente justificado.

É significativo, a esse respeito, que, no mesmo número de *Ilustração Brasileira* em que são divulgados os cuidados do governo mineiro para com o patrimônio de Ouro Preto, seja apresentado o novo Grupo Escolar Dom Pedro II, construído em Belo Horizonte em “estilo puramente colonial”. O desvelo pelo passado conjuga-se à preocupação com a formação das futuras gerações, reiterando a pertinência do emprego do Neocolonial para a arquitetura escolar [FIGURA 117].

Não surpreende, também, que – precedido de tanto interesse – o Bicentenário do Aleijadinho tenha sido comemorado com intensa programação, amplamente divulgada³¹. De fato, para a ocasião, foram realizadas “conferências literárias ou científicas, p. e., acerca do estilo colonial brasileiro, ditas por ilustres filhos ou amigos de Ouro Preto” (*O Cruzeiro*, 5/7/1930, p. 8)³². Entre estes, contava-se José Mariano Filho, apresentado como “antigo diretor da Escola Nacional de Belas Artes”, que pronunciou a conferência *Mestre Aleijadinho e sua Obra*, “do púlpito da Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto” (*O Cruzeiro*, 30/8/1930, pp. 15-16 e 26-28). Tal conferência deve ter dado origem ao livro *Antônio Francisco Lisboa*, publicado em 1945, e que José Mariano anunciara a Manuel Bandeira em 1928 (capítulo 6).

30. São listados aí os componentes da administração mineira na ocasião, da qual fazia parte também Francisco Campos, como Secretário do Interior. Por outro lado, não há menção a qualquer Inspeção Estadual de Monumentos Históricos ou órgão análogo.

31. Como vimos no capítulo 4, os registros da arquitetura mineira elaborados pelos estudantes da Politécnica sob orientação de Alexandre Albuquerque foram publicados no *Boletim do Instituto de Engenharia* de agosto de 1930 como homenagem à efeméride [FIGURAS 73, 74 e 76].

32. O presidente da Comissão Organizadora das comemorações era o Arcebispo de Mariana, Dom Helvécio Gomes de Oliveira – que, assim, dava cumprimento à circular de D. Sebastião Leme analisada no início deste capítulo.



FIGURAS 115 – Igreja do Rosário de Ouro Preto em obras, durante a administração de Antônio Carlos. Em 1922, José Maria da Silva Neves pintou a igreja com problemas no revestimento da fachada [FIGURA 76].



FIGURA 116- Casa de Marília de Dirceu, em Ouro Preto, em mau estado de conservação. A legenda da fotografia, publicada em 1929, informa: “Esta casa não existe mais. No local está sendo construído um grupo escolar”.



FIGURA 117- Grupo Escolar D. Pedro II, em Belo Horizonte, também inspirado nos pavilhões português e mexicano da exposição de 1922, como se vê ao lado, no corpo central da fachada, e nas janelas corridas em arco, nas fachadas laterais, acima.

Pois foi precisamente em 29/8/1930 que o deputado José Wanderley de Araújo Pinho, membro do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, animou-se a retomar as propostas preservacionistas no nível federal, apresentando um projeto de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional que, em muitos aspectos, viria a constituir a base do Decreto-lei 25 de 30 de novembro de 1937. Entretanto, em que pesem os grandes avanços conceituais nele contidos, o projeto foi tornado sem efeito pela dissolução do Congresso Nacional pela Revolução de 1930, que pôs fim também à vigência da Constituição de 1891. Ao que consta, o projeto foi reapresentado em 1935, sendo novamente rejeitado (MEC/Sphan/Pró-memória, 1980, p. 17).

Essa peça jurídica é a primeira a manifestar consciência de que o bem cultural é um todo indissociável, referindo-se explicitamente à proteção de elementos construtivos como “as cimalthas, os frisos, arquitraves, portas, janelas, colunas, azulejos, tetos, obras de marcenaria, pinturas murais, e quaisquer ornatos que possam ser retirados de uma edificação para outra e que, retirados, mutilem ou desnaturem o estilo do imóvel ou sua unidade, qualquer que seja o material de que se acham constituídos, e ainda quando tal mutilação não prejudique aparentemente o mérito artístico ou histórico do imóvel a que estavam aderidos...” (MEC/Sphan/Pró-memória, 1980, pp. 79-80).

Assim procedendo, reconhecia implicitamente que o colecionismo de peças oriundas de edifícios antigos – acessórias ou constitutivas – poderia estimular a dilapidação do patrimônio. Aliás, depreende-se de sua leitura que a evasão de bens móveis continuava no centro das atenções preservacionistas, pois vários de seus artigos (aqueles de números 15, 17, 18, 19, 27, 28 e 29) tratam dessa questão.

O projeto estendia sua proteção também aos “imóveis isolados ou em conjunto, os sítios de reconhecida e peculiar beleza, cuja proteção e

conservação sejam necessárias para manter-lhes o aspecto típico-artístico catalogado...”. Continha também “disposições mais eficazes para resguardar a visibilidade e o destaque dos monumentos; tornava administrativo o processo de catalogação compulsória e instituía o Conselho Deliberativo e Consultivo do órgão” (Andrade, 1993, p. 108). A composição básica do Conselho sugerida então (artigo 22) inspirou legislações posteriores, inclusive no âmbito estadual.

Estava previsto, desde o início, o estabelecimento de uma rede institucional de defesa do patrimônio, incluindo a instância federal e os órgãos estaduais e até mesmo municipais.

Comparecia também a idéia da “fundação e manutenção de museus locais, onde deverão ser recolhidos os móveis catalogados existentes no território...” (artigo 9). Ao que se depreende do texto legal, tais museus afiguram-se, nesse momento, primordialmente repositórios de bens culturais, cuja função primordial seria a de impedir sua evasão para o exterior.

Outro aspecto a ser destacado é o da identidade, estabelecida pelo projeto, entre o Inspetor de Defesa do Patrimônio Histórico-artístico Nacional e o Diretor do Museu Histórico Nacional (artigo 20) – o que já prenunciava o Decreto 24.735 de 14/7/1934, que criou efetivamente a Inspetoria de Monumentos Nacionais no âmbito do Museu Histórico Nacional. Este decreto fora entretanto precedido pelo Dec. 22.928, de 12/7/1933, que – culminando o processo de valorização de Ouro Preto iniciado no final da década de 1920 –, instituía a cidade em monumento nacional, sob a “vigilância e guarda do Governo do Estado de Minas Gerais e da Municipalidade de Ouro Preto”.

Em todas essas iniciativas preservacionistas, chama a atenção, porém, a irrisória estrutura que se considerava necessária para tarefa de tal envergadura: além do Inspetor/Diretor, a Inspetoria contaria apenas com um secretário e um arquivista, “que acumularão as funções que serão

definidas em regulamento com as que já exercem, sem aumento de vencimentos" (MEC/Sphan/Pró-memória, 1980, pp. 79-88).

Depreende-se, portanto, que prevalecia ainda a noção da pequenez do passado colonial, cuja proteção exigiria esforço mínimo, e praticamente nada em recursos humanos ou financeiros.

1930 e o IV Congresso Panamericano de Arquitetos

Também em meados do ano de 1930, enquanto estavam em curso os preparativos finais para a comemoração do Bicentenário do Alejandrinho, teve lugar no Rio de Janeiro o V Congresso Panamericano de Arquitetos³³, no qual a tendência neocolonial alcançou grande destaque.

Amplamente divulgado pela imprensa³⁴, o congresso se colocava diante do dilema "Modernismo *versus* Tradicionalismo", como se depre-

ende de várias das teses submetidas ao plenário, que versavam sobre temas como: Regionalismo e internacionalismo na arquitetura contemporânea; A orientação espiritual da arquitetura moderna (Tese I); O ensino de arquitetura (Tese II); A defesa do patrimônio artístico, principalmente arquitetônico, das nações americanas (Tese VII); Como julgar as tendências da moderna arquitetura: Decadência ou ressurgimento? (Tese IX)³⁵. Sem dúvida, uma curiosa mistura dos temas sobre os quais se debruça este trabalho: neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio.

A presença dos modernistas paulistas Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho contribuiu para a radicalização das discussões. Se Warchavchik – que na ocasião já devia estar envolvido com o projeto de sua primeira obra no Rio de Janeiro, a residência da rua Toneleros (capítulo 5) – teve uma participação discreta, Flávio de Carvalho não se furtou a polemizar, principalmente com José Mariano. Suas intervenções sempre geravam tumultos na audiência, como a apresentação da tese "A Cidade do Homem Nu" (*O Jornal*, 29/6/1930). Igualmente polêmicas foram as manifestações de um certo Vladimiro Constantinovsky, que se configuraram como uma nota totalmente dissonante no tom geral do congresso³⁶.

A primeira sessão plenária do Congresso (noticiada em *O Jornal*, 26/6/1930, p. 3) gerou acalo-

33. A abertura do IV Congresso ocorreu em 20/6/1930, no Teatro Municipal – cujo salão foi decorado com móveis antigos por Lúcio Costa e Fernando Valentim, como vimos no capítulo 5 –, encerrando-se no dia 30/6. Realizou-se simultaneamente também a IV Exposição Pan-Americana de Arquitetura, instalada no Palácio das Festas da Exposição de 1922. A mostra foi inaugurada no dia 24/6, com a conferência "La Tragedia de la Arquitectura", proferida pelo arquiteto argentino, e adepto do Neocolonial, Angel Guido. O editorial da revista *Ilustração Brasileira* de abril de 1930 – intitulado "O Rio de Janeiro, Centro de Turismo" enumera os vários eventos internacionais que teriam lugar na cidade, naquele ano, com destaque para o Congresso Panamericano de Arquitetos (IB 116, abr. 1930).

34. O periódico *O Jornal* – de cuja diretoria fazia parte Rodrigo Mello Franco de Andrade – ofereceu uma ampla cobertura do Congresso e da exposição, realizando uma série de entrevistas e reportagens extremamente minuciosas, que não só relatavam o desenrolar das sessões plenárias, como as atividades paralelas programadas: almoços, visitas, sessões etc. Ao longo de todo o mês de junho foi noticiada a chegada das diversas delegações ao Rio de Janeiro, sua composição, comentários, obras a serem expostas e outras informações. Foram publicadas extensas transcrições de alguns dos pronunciamentos proferidos nas sessões – o que parece evidenciar a repercussão do evento na sociedade carioca.

35. As demais teses eram: O arranha-céu e sua conveniência sob vários aspectos: higiênico, econômico e estético (Tese III); A solução econômica do problema residencial (Tese IV); Urbanismo e arquitetura paisagista (Tese V); Regulamentação profissional e direitos autorais do arquiteto (Tese VI); Organização dos concursos públicos e privados, nacionais e internacionais de arquitetura e urbanismo (Tese VIII); Parques escolares, universidades, hospitalares, esportivos e de diversões (Tese X). A relação de temas e respectivas conclusões foi publicada na *Revista Politécnica* n. 100, 1930, pp. 282-287.

36. Não foi localizada nenhuma informação a respeito deste personagem, cujo nome não consta da lista de arquitetos ou engenheiros civis formados no Mackenzie College ou na Escola Politécnica, neste período. *O Jornal* registrou sua presença em artigo de 27/6/1930.

rados debates sobre a tese relativa à Regulamentação Profissional dos Arquitetos, que foi relatada por José Mariano Filho³⁷, notório militante pela regulamentação da profissão, como se sabe.

O tema da defesa do patrimônio artístico e arquitetônico das nações americanas (Tese VII) foi discutida na 2ª Sessão Plenária do Congresso, realizada em 26/6/1930 (*O Jornal*, 27/6/1930, p. 3; ver também a edição de 13/6/1930, p. 3)³⁸. Mariano Filho fazia parte da mesa, bem como o arquiteto argentino Angel Guido, de iguais pendores neocoloniais. A posição brasileira a esse respeito, apresentada por Ângelo Bruhns, teve aceitas suas conclusões, a saber:

- 1º Promover a criação de leis proibindo a exportação de objetos de arte tradicional.
- 2º Sugerir aos poderes públicos a fundação de museus de arte nacional para o estudo arqueológico da arquitetura e das artes que lhe são tributárias.
- 3º Exprimir aos governos federais a necessidade urgente de criação de uma "Inspetoria de Monumentos Públicos de Arte", para o fim especial de fazer o tombamento de todos os monumentos públicos e privados de real valor arquitetônico, e bem assim estudar os meios de preservá-los de destruição ou deformações artísticas.

Além destas conclusões, a Comissão da Tese VII solicitava à Comissão da Tese II (Ensino de Arquitetura) que fizesse "incluir entre as suas conclusões uma solicitação aos poderes públicos de cada país relativo à criação de uma cátedra de História das Artes Nacionais, em todas as Escolas de Arquitetura". Este apelo foi aceito entre as conclusões do tema, discutido na última sessão plenária (*O Jornal*, 2/7/1930, p. 3), com a seguinte redação: "que se inclua nos planos de estudos de cada país o ensino de sua arte nacional".

37. Suas ideias a esse respeito foram expostas no artigo "Do Arquiteto, seus Deveres e Privilégios", publicado em *O Jornal*, de 20/6/1930, p. 2.

38. A esse respeito, deve-se mencionar que os congressistas visitaram as igrejas do Carmo, São Bento, São Francisco e Santo Antônio, em 28/6/1930 (*O Jornal*, 29/6/1930, p. 5).

Flávio de Carvalho manifestou sua concordância quanto às duas primeiras conclusões do parecer, mas fez objeções ao "espírito de tradição e passadismo" das demais, no que foi prontamente contradito por José Mariano Filho, apoiado por Angel Guido.

Na terceira sessão plenária do Congresso foi discutida outra tese de implicações importantes com relação à tendência neocolonial: Regionalismo e Internacionalismo na Arquitetura Contemporânea, apresentada por Arquimedes Memória (*O Jornal*, 29/6/1930, p. 5). As conclusões do parecer – que foi aprovado, após discussões e sugestões – são as seguintes:

- 1º. Que se indique aos poderes públicos a necessidade da criação de uma cadeira de Arte Decorativa no curso de Arquitetura, especialmente destinada ao aproveitamento e estilização da flora e fauna nacionais, de modo a poderem concorrer para a individualização das expressões arquitetônicas³⁹.
- 2º. Indicar aos poderes públicos a necessidade de incrementar o estudo e a prática da Arquitetura de caráter nacional, de modo a que se torne apta a cumprir sua finalidade social moderna.
- 3º. Que a arquitetura das escolas públicas seja inspirada no sentido da tradição ornamental regional, com o intuito de despertar no espírito das crianças o sentimento da própria nacionalidade⁴⁰.
- 4º. Que se formule um voto para que seja criada nos cursos de Arquitetura uma cadeira especial para o estudo da arte nacional, a qual terá o fim de coordenar as tendências e evolução da arte de cada país.
- 5º. Que não existe incompatibilidade entre o regionalismo e o tradicionalismo com o espírito moderno, já que é possível obter uma expressão plástica nacional dentro das normas e práticas da comum orientação que programas e materiais análogos nos impõem.

39. Flexa Ribeiro, professor da Enba que fora contrário à criação da cadeira de História da Arte Brasileira proposta por José Mariano Filho (capítulo 4), sugeriu que a redação fosse mudada para: "que seja aconselhado o ensino..." – o que não foi aceito.

40. A redação inicial era "que as escolas públicas sejam vazadas...", e foi mudada por sugestão do sr. Bois.

Quanto aos debates sobre Urbanismo e arquitetura paisagista (Tese V), o enunciado de uma das conclusões aprovadas faz-nos imediatamente evocar o plano de Barry Parker para o Porto, tão elogiado por Ricardo Severo em sua conferência de 1917 (capítulo 1):

3º. As cidades americanas não devem perder de vista, no desenvolvimento de seus planos, seu passado histórico, seu ambiente e seus costumes, afim de poderem conservar caracteres próprios que as tornem mais evocativas, interessantes e distintas umas das outras. O estudo histórico deve ser uma das bases para a elaboração dos planos de melhoramento e extensão das cidades.

Como se vê, muitas das ideias defendidas pelo grupo neocolonial foram aprovadas neste congresso – que, assim, impulsionou fortemente a campanha liderada por José Mariano Filho. Bem de acordo com o contexto daqueles anos, transparece das resoluções tomadas a constante preocupação com a evasão de obras de arte, bem como o consenso sobre a adequação da “arquitetura tradicional” para a construção de edifícios escolares – de que constituía exemplo emblemático a Escola Normal do Rio de Janeiro, aliás inaugurada também em 1930.

Por sua vez, a aprovação das resoluções relativas à criação de disciplinas específicas para o ensino da arte tradicional – uma reivindicação antiga de José Mariano (capítulo 4) – e à criação de órgãos de defesa do patrimônio nos remetem ao entrelaçamento de ideias tanto dos adeptos do Neocolonial, como do Modernismo.

A julgar pela cobertura da imprensa, a presença individual mais destacada foi inegavelmente a de José Mariano⁴¹. É certo que, bem

a seu feitio, o médico pernambucano usou de todos os meios para ganhar atenção durante o congresso – inclusive a realização de uma estu-penda festa junina para os congressistas em sua residência neocolonial, o solar Monjope, também ela amplamente noticiada pela imprensa. A festa foi tão boa que, no dia seguinte, as atividades do congresso foram todas atrasadas, e algumas chegaram até a ser canceladas (*O Jornal*, 24/6/1930, p. 16). O acontecimento foi divulgado em revistas de variedades, como *O Cruzeiro*, que lhe dedicou uma coluna social inteira, considerando-a “a festa mais bonita que já se realizou no Rio” [FIGURA 132]. Entre muitos elogios à edificação em si – “a mais pura realização artística que o Rio conhece” –, assim se manifestou o colunista:

No terraço posterior do Solar de Monjope, diante da Lagoa Rodrigo de Freitas, é a parte regional da festa [...], evocação deliciosa de São João do Norte, com sua graça de inocência primitiva, com os seus ritmos ingênuos, com seu pitoresco encantador. Nas salas da frente, o século XX, sincronizado, alegre, vertiginoso: “jazz”, “blues”, “charleston”, “flirts”, “potins” [...] (5/7/1930, p. 41).

Por outro lado, surpreende verificar que importantes nomes paulistas ligados ao Neocolonial, como Alexandre Albuquerque, presente ao congresso, tenham passado despercebidos. O mesmo pode ser dito da discreta participação de Warchavchik no evento, após a agitação cultural que vinha promovendo em São Paulo com suas casas modernistas. Assim, tudo parecia apontar para a efetiva inserção do ensino da arquitetura colonial brasileira e apoteose do neocolonial no futuro próximo⁴².

41. Mariano Filho foi inclusive homenageado pelos estudantes uruguaios com o título de “sócio honorário de seu grêmio universitário em agradecimento pelos serviços desinteressados que vem prestando à causa do arquiteto” (*O Jornal*, 29/6/1930, p. 5). Foi homenageado também pelos estudantes brasileiros de arquitetura (“O Paladino dos Arquitetos”, *O Cruzeiro*, 12/7/1930, p. 7).

42. Muitas das delegações participantes no Congresso permaneceram mais alguns dias no Rio de Janeiro, e *O Jornal* continuou a noticiar suas atividades, como na edição de 3/7/1930. Em 8/7/1930, foi publicada a relação de premiados no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos (*O Jornal*, p. 3).

A grande repercussão alcançada por um evento de classe – porém de caráter internacional – na mais cosmopolita das cidades brasileiras

demonstra o provincianismo ainda vigente, ao mesmo tempo em que corroborava implicações antigas de Mário de Andrade...



FIGURA 118 – Festa junina no solar Monjope, em 1930, durante o IV Congresso Panamericano de Arquitetos. Aspectos internos da residência, onde se desenrolava a parte mais formal da festa. Comparar com **FIGURAS 68-70**.

À GUISA DE CONCLUSÃO

Um trabalho de caráter exploratório, cujo recorte temporal foi pré-fixado por razões operacionais, não pode aspirar a conclusões definitivas. No entanto, é possível afirmar, desde já, a pertinência da abordagem aqui proposta, ao privilegiar os nexos entre o modernismo, o Neocolonial e as primeiras manifestações preservacionistas, na década de 1920. Com efeito, a exortação tradicionalista de Ricardo Severo, longe de configurar-se como voz isolada, reverberou fortemente em ambientes culturais diversos – da Se-

mana de 1922 ao IV Congresso Panamericano de Arquitetos –, e junto a personagens emblemáticos do período, como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Lúcio Costa. O debate cultural daqueles anos reveste-se, assim, de maior complexidade, contribuindo para nuançar certo maniqueísmo que ainda prevalece nos estudos a respeito, principalmente no que tange às mani-

Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, a gente como que se encontra, fica contente, feliz, e se lembra de coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam dentro de nós, não sei.

Lúcio Costa, 1929

As novas idéias e o violento progresso material de S. Paulo que se engalanava de casas ricas, não podiam deixar de contribuir para o anseio, desde muito esboçado – da construção de um prédio novo para a gloriosa escola [de Direito]. E ela, que se honrava de ser a portadora de uma tradição de cultura e nacionalismo, devia fazer questão de, no novo prédio, reunir tudo o que falasse um pouco do seu passado, e muito da alma do Brasil.

Acrópole, maio de 1941

festações arquitetônicas do início do século xx.

De fato, do quadro delineado emerge uma noção plural da questão da identidade nacional – em que tradição e modernidade não constituem uma dicotomia, mostrando-se, ao contrário, fortemente entrelaçadas. Tal aspecto está claramente na base das formulações em prol do reconhecimento e registro da arquitetura colonial brasileira, esboçadas inicialmente por Ricardo Severo em suas conferências e retomadas de variadas maneiras por José Mariano Fi-

lho, que, de dentro e de fora da academia, nelas insistiu ao longo de toda a década de 1920, como vimos nos Capítulos 3 e 4. Merecem menção especial, a esse respeito, as excursões pioneiras dos estudantes da Escola Politécnica, por iniciativa de Alexandre de Albuquerque, que – apesar de nunca serem sequer mencionadas – precederam em pelo menos dois anos, tanto as viagens dos

estudantes cariocas, patrocinadas por Mariano Filho, quanto a excursão dos modernistas paulistas, ambas realizadas em 1924.

Com efeito, ao visualizar o levantamento métrico-arquitetônico da igreja de São Francisco de Ouro Preto, desenhado pelo então estudante de engenharia civil Carlos Gomes Cardim Filho, reproduzido no capítulo 4, assoma irresistivelmente a pergunta: seria esse o primeiro levantamento de uma obra arquitetônica colonial brasileira a ser publicado, desde aquelas pranchas esquemáticas de Debret, utilizadas por Ricardo Severo e tantos outros? Em que pese sua publicação num periódico de circulação reduzida como o *Boletim do Instituto de Engenharia* – veículo de um órgão de classe –, tal ineditismo não deixa de ser emocionante.

É inegável o caráter epidérmico dos conhecimentos assim adquiridos, que – mesmo revestidos de nítidos contornos nacionalistas – foram apropriados à maneira do ecletismo arquitetônico então vigente, como tem sido apontado por vários autores. Mas certamente não foi por ignorância que, em 1917, Ricardo Severo preconizou explicitamente a mistura de elementos ornamentais de tipologias variadas do período colonial brasileiro numa mesma edificação – óculos e frontões da arquitetura religiosa em projetos residenciais, por exemplo. Alvo de frequentes críticas atuais, tal procedimento estava inteiramente de acordo com a cultura arquitetônica da época; o que se afigura incoerente, além de anacrônico, é desqualificar a produção do período a partir de critérios incorporados posteriormente ao discurso teórico sobre arquitetura.

Por outro lado, além do *modus operandi* eclético – de caráter mais convencional e, ao mesmo tempo, favorável aos avanços técnicos do período – os estudos empreendidos denotam a ressonância de uma outra proposta arquitetônica bastante disseminada então: a do *Arts & Crafts*, que – também inspirando-se no passado – bus-

ca uma íntima afinidade entre a moradia, seus habitantes e o meio ambiente, privilegiando relações de empatia e de informalidade. Mais especificamente, o Neocolonial configura-se como uma corrente tradicionalista por excelência, o que, longe de significar uma postura passadista ou imobilizante, não só admite como preconiza a constante transformação – porém, de forma modulada e gradual.

Ambas as atitudes – de que são emblemáticas as figuras de Ricardo Severo e Raul Lino, respectivamente – encontram-se plenamente inseridas no ambiente tradicionalista do início do século xx. O recrudescimento do tradicionalismo nesse momento, longe de ser fortuito, está ligado também ao contexto de modernização econômica e crescimento urbano que atingem as principais cidades brasileiras, principalmente São Paulo, subitamente alçada a uma posição preeminente no cenário nacional, como vimos no capítulo 2. A esse respeito, uma linha de investigação promissora, a ser ainda desenvolvida, é o impacto do contexto de reconstrução europeia – iniciado já em meio à Primeira Guerra Mundial – nas propostas de Ricardo Severo, e por ele mencionado explicitamente em 1917.

A repercussão das ideias de John Ruskin – que fundamentaram o próprio *Arts & Crafts* – no debate cultural brasileiro dos anos 1920, em geral e no círculo de arquitetos neocoloniais em particular, é outro aspecto a ser destacado neste momento, evidenciando-se em vários escritos de nossos principais protagonistas – entre eles Lúcio Costa, como vimos no capítulo 5 e, também, no trecho genuinamente ruskiniano de sua autoria, na epígrafe destas observações finais. Apesar de desdenhar mais tarde esta matriz comum – o pensamento romântico do século XIX, com ênfase nas ideias de Ruskin –, não seria surpreendente se estudos posteriores vierem a constatar que ela teve significação maior do que o próprio Costa mostrava-se disposto a admitir. Afinal,

de acordo com estudiosos como Leonardo Benevolo e Nikolau Pevsner, as propostas teóricas e práticas da tendência *Arts & Crafts* constituem parte dos fundamentos da própria arquitetura moderna. Assim, de um ponto de vista mais abrangente, inserem-se nesta mesma matriz tanto a simpatia de Lúcio Costa para com o neocolonial, na década de 1920, como sua adesão ao ideário moderno, nos anos 1930 – a qual, por sua vez, coincide com seu profundo envolvimento no Sphan, a partir de 1937. Nela se inscreve também, portanto, aquela especificidade do modernismo brasileiro tão cara aos estudiosos do tema: sua vinculação direta, por vezes explícita, àqueles valores permanentes, por assim dizer, da arquitetura brasileira dos primeiros séculos – anteriores à sua fatal conspurcação pela exacerbada xenofilia oitocentista, conforme a visão simplista do fenômeno do ecletismo no Brasil, tantas vezes reiterada.

A presença de Lúcio Costa no primeiro órgão oficial de preservação do patrimônio anuncia também outra constatação conclusiva do presente trabalho: os afloramentos da densa trama de afinidades e ressonâncias culturais, mais ou menos sutis, identificadas ao longo da década de 1920, nos anos seguintes, a corroborar a leitura aqui posta.

O mais evidente de tais afloramentos será a paulatina oficialização da questão patrimonial, coroando as incipientes tentativas da década de 1920, que só vingaram – talvez mais no papel do que efetivamente – no âmbito estadual, casos das Inspetorias de Pernambuco e da Bahia. Como mencionado no capítulo 7, tal processo se iniciou formalmente com o Decreto 22.928, de 12/7/1933, que erigia a cidade de Ouro Preto em monumento nacional – primazia que está diretamente vinculada aos debates iniciados por volta de 1928, quando avolumavam-se as manifestações a respeito da preservação do patrimônio artístico brasileiro, em boa parte suscitados pela

repercussão do Bicentenário do Aleijadinho na grande imprensa. Aliás, em 1929 o patrimônio arquitetônico da cidade foi objeto de intervenções por parte da administração mineira, como vimos.

Consideravelmente ampliado, o tema foi retomado um ano depois, em 14/7/1934, quando o Decreto 24.735 atribuiu “a responsabilidade pela preservação dos monumentos nacionais” ao Museu Histórico Nacional – instituição que fora criada em 1922, no bojo do ímpeto nacionalista suscitado pelas comemorações do primeiro centenário da independência, como vimos no capítulo 3. Comemorações que, aliás, acarretaram o literal arrasamento de boa parte do centro histórico do Rio de Janeiro...

Tal decreto se constitui na primeira peça legislativa do poder público federal a enfatizar a *preservação física efetiva* dos “imóveis classificados como monumentos nacionais”, que “não poderiam ser demolidos, reformados ou transformados, sem a permissão do Museu Histórico Nacional”. O decreto previa ainda a realização de um inventário “dos objetos histórico-artísticos de notável valor existentes no país”, cuja eventual exportação requeria autorização prévia do MHN (Andrade, 1993, p. 109; MEC/Sphan/Pró-Memória, 1980, p.16). Esta última diretriz denota a persistência da preocupação com a evasão de obras de arte, tantas vezes manifestada ao longo da década de 1920, como vimos.

Como tem sido sobejamente apontado em inúmeros estudos, a questão da identidade nacional foi um dos recursos ideológicos de que o governo varguista lançou mão para adquirir legitimidade. É nesse contexto que se podem entender estas primeiras medidas relacionadas à preservação do patrimônio brasileiro, processo que culminou com a inclusão da questão na Constituição de 1934, através de seu Capítulo II, Artigo 148. E teve sequência prática com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e

Artístico Nacional – Sphan, em novembro de 1936.

Em São Paulo, no rescaldo da Revolução de 1932, o tema também assumia relevância. É nesse momento que adentra a cena preservacionista Mário de Andrade – até então, como vimos, bastante alheio à problemática, a despeito de seu notório e precoce interesse pela arte e cultura brasileiras. Mário engaja-se na criação e organização do Departamento Municipal de Cultura (DMC) – projeto idealizado por um grupo de intelectuais paulistas ligados ao jornalista e deputado Paulo Duarte, que veio a se concretizar em 1935, pouco depois de Fábio Prado assumir a prefeitura de São Paulo e Armando de Sales Oliveira, o governo do estado. Exatamente no mesmo momento, portanto, em que o debate sobre a preservação do patrimônio brasileiro ganhava corpo, no âmbito federal.

Como se sabe, o próprio Mário foi nomeado diretor do Departamento Municipal de Cultura – órgão que, esperava-se, seria o embrião, primeiro, de um futuro Instituto Paulista de Cultura (IPC) e, depois, do Instituto Brasileiro de Cultura. Entretanto, tais discussões – algumas delas realizadas já no âmbito da Assembleia Legislativa do Estado – foram drasticamente interrompidas pelo Estado Novo (Duarte, 1985, pp. 53 e 60).

Portanto, às vésperas do golpe de 1937, por uma nada fortuita ironia do destino, após tantos anos de incúria, tramitavam concomitantemente nas respectivas instâncias legislativas duas iniciativas preservacionistas: o projeto de lei oficializando a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), no Senado Federal, e o projeto de lei criando o IPC e seu Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico de São Paulo – das quais, como se sabe, apenas a primeira vingou. Nesse contexto de efervescência político-cultural, o titular do recém-criado Ministério da Educação e

Saúde Pública, Gustavo Capanema, solicitou ao mesmo Mário de Andrade a elaboração de um programa de proteção do patrimônio histórico e artístico brasileiro. Mário não se fez de rogado, e, “[...] com aquela sua alegria adorável, aquele seu fervor pelas grandes coisas, aquela sua disposição de servir”, apresentou uma proposta em duas semanas (em MEC/Sphan/Pró-Memória, 1980, p. 22).

Mais que um programa, Mário apresentou a Capanema um anteprojeto de lei – certamente inspirado naquele relativo à criação do IPC, do qual também participara – chegando ao detalhe de sugerir nomes para ocupar as Comissões Estaduais de Tombamento, aí previstas em complemento ao serviço federal. Como vimos no capítulo 6, entre tais nomes figurava o de José Mariano Filho – que, dessa forma, era reconhecido como autoridade na área de atuação do órgão recém-criado.

Assim, o escritor paulista esteve engajado tanto nas iniciativas estaduais, quanto nas federais – sendo que, após a criação, ainda não oficializada, do Sphan, em 1936, passou a acumular, além de suas intensas atividades de Diretor do DMC, a função de representante daquele serviço em São Paulo.

Deste período, são fascinantes as cartas de Mário de Andrade em íntima interlocução com Rodrigo Melo Franco de Andrade, reunidas na conhecida obra *Cartas de Trabalho* (1997). Nelas, percebe-se que o escritor paulista reaproximase de Ricardo Severo, de quem fora tão próximo em seu início de carreira, e de quem fora se distanciando ao longo da década de 1920, como vimos. As conferências de Severo – tanto a de 1914, quanto a de 1917 – são utilizadas como referência básica para a realização dos estudos e pesquisas sobre arquitetura brasileira empreendidas no âmbito do jovem órgão de preservação.

Certamente, muitos outros vínculos com o debate cultural da década de 1920 serão oportu-

tunamente identificados no âmbito da pioneira implementação do Sphan. Já foi apontada a presença, no corpo técnico do órgão, de outro de nossos mais destacados protagonistas: Lúcio Costa, logo investido de incontestável prestígio entre seus pares. Não é fora de propósito imaginar que a autoridade de que gozou desde os primeiros anos do Sphan advém, ao menos em parte, de sua efetiva familiaridade com a arquitetura colonial brasileira, cultivada muito antes da criação do órgão, através das várias viagens que fizera a Minas Gerais – a primeira delas, como sabemos, com bolsa da SBBA, ou seja, diretamente sob a influência de José Mariano Filho, como vimos no capítulo 3. Sem pretender nem de longe subestimar o talento e a sensibilidade deste grande arquiteto, é mister levar em consideração esse seu diferencial, muito raro entre os arquitetos que lhe eram contemporâneos. Assim, em certo sentido, seus diálogos distantes com Mariano Filho ao longo da década de 1930, apontados no capítulo 5, parecem querer provar seu desejo de corrigir, e mesmo superar, aquele que, malgrado seu, fora sob alguns aspectos o seu primeiro mestre.

Nesse sentido, também não se pode deixar de apontar a interiorização, no ideário do Sphan, de um dos motores da emergência do movimento Neocolonial: a reação ao excessivo eurocentrismo, beirando a xenofilia, da cultura brasileira – aspecto em relação ao qual não se mostraram imunes alguns intelectuais modernistas, como vimos. É assim que se pode entender a longevidade da ojeriza à arquitetura eclética da virada do século no âmbito do órgão em geral, e na postura de Lúcio Costa em particular – o que constitui mais um elo de ligação entre o arquiteto e José Mariano Filho, ambos inimigos confessos dessas manifestações, as quais Ricardo Severo encarava com muito mais condescendência.

Também a construção ideológica que promoveu o enraizamento do modernismo brasileiro

através de sua vinculação direta à arquitetura colonial, descartando a incômoda etapa do século XIX – visão consolidada em *Brazil builds* – não é prerrogativa modernista. Como vimos no capítulo 6, suas primeiras formulações foram sugeridas por Mário de Andrade e Manuel Bandeira, intelectuais que, em meados da década de 1920, manifestam posições tradicionalistas, situando-se ambigualmente entre Modernismo e Neocolonial.

A identificação de tais nexos entre o debate cultural dos anos 1920 e aquele da década seguinte está portanto entre as observações de caráter conclusivo possíveis de serem elencadas aqui. Corroboram-se desde já, assim, as palavras de Antonio Candido sobre o período, ao estabelecer as datas de 1922 e de 1930 como “os marcos do nascimento do Brasil contemporâneo”. A primeira baliza apontada, 1922, “simboliza fatos anteriores e posteriores, como o início das reformas educacionais, a fundação dos partidos revolucionários, os movimentos político-militares que abalaram a velha estrutura da sociedade, a superação da estética tradicional”. O marco de 1930, por sua vez, “[...] abre a fase em que tudo isto, deixando o terreno do projeto, do movimento restrito, da tentativa isolada, se alastra pelo país e transforma em estado de espírito coletivo o que era pensamento de poucos; em realidade atuante o que era plano ideal; em gosto habitual o que parecia aberração de alguns” (em Duarte, 1985, p. XIII).

Por outro lado, a intrincada e contraditória trama que se procurou expor ao longo deste trabalho fornece pistas para uma compreensão mais aprofundada da complexa e frequentemente desanimadora trajetória da preservação do patrimônio cultural no Brasil – inclusive de seus dilemas atuais. Emblemático dessa trajetória é o evento – já mencionado rapidamente no capítulo 7, no contexto do recrudescimento do Neocolonial na arquitetura escolar – da demo-

lição, em meados da década de 1930, de um dos mais importantes monumentos de São Paulo: o antigo convento franciscano de 1643, e sede da veneranda Faculdade de Direito do Largo São Francisco desde 1827, substituído por um novo edifício neocolonial. Mesmo à luz da trama apontada, causa-nos profunda estranheza pensar que tal destruição tenha ocorrido durante o mandato de José de Alcântara Machado de Oliveira na diretoria daquela instituição, justamente no momento em que, do ponto de vista preservacionista, se desenrolavam os auspiciosos eventos mencionados – a criação do DMC em São Paulo e a tramitação dos projetos de lei de proteção ao patrimônio, tanto no nível federal como no estadual; tanto mais se tivermos em mente que o próprio Alcântara Machado chegara a interferir para a agilização do projeto de lei de criação do Sphan, de acordo com Paulo Duarte (1985, p. 155)

E que essa demolição tenha sido levada a cabo pelo Escritório Técnico Severo e Villares – portanto, presidida por Ricardo Severo, figura relevante no lento processo de reconhecimento e valorização do patrimônio arquitetônico brasileiro; e que não tenha despertado qualquer reação significativa – nem ao menos por parte de alguns ex-alunos da instituição, muitos dos quais pertencentes às elites culturais brasileiras –, é algo que parece inacreditável aos olhos atuais.

As múltiplas e contraditórias dimensões do problema ficam evidentes em algumas manifestações recolhidas na imprensa, nas quais se destacava que, diante do “violento progresso material de São Paulo”, era imperioso substituir as velhas estruturas. Esta postura fora muitas vezes invocada por seguidores do Neocolonial, especialmente Ricardo Severo e o próprio Mário de Andrade, que encaravam com naturalidade a demolição de antigos templos coloniais, criticando com veemência não a sua destruição, mas a adoção – corrente naqueles anos – do estilo

neogótico, o “mais estrangeiro dos estilos”, para as novas igrejas (capítulos 1 e 2). Preconizava-se, como vimos, a busca de inspiração na arquitetura tradicional brasileira, e, mais especificamente, no “nosso barroco”.

Sob esta ótica, não seriam procedentes tais críticas no caso da Faculdade de Direito, pois o vetusto edifício colonial foi substituído por um projeto neocolonial do Escritório Severo e Villares, inspirado no “manancial inexaurível” das obras do Aleijadinho, traduzindo assim, ao mesmo tempo, o “progresso de São Paulo e o amor de São Paulo pelas coisas do passado” – conforme colocou, à época, a revista *Acrópole*. No contexto político do início da década de 1930, talvez seja possível encarar a nova sede neocolonial da prestigiosa Faculdade de Direito de São Paulo como o contraponto paulista da Escola Normal carioca, tal como o Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo em relação ao Sphan.

Tal interpretação fica fragilizada, porém, quando se tem em mente que a opção neocolonial não fora a única entre as possibilidades aventadas: o escritório Severo e Villares apresentou também uma alternativa de cunho classicizante, e outra no estilo *art-déco*. Talvez estejamos aqui diante de uma nova formulação daquela imbricação – subjacente aos estudos empreendidos neste trabalho – entre tradição e modernidade, a ser ainda adequadamente equacionada.

Mas, sem dúvida, o aspecto mais inesperado da demolição do conjunto franciscano colonial, que por mais de um século sediara a Faculdade de Direito, é a indiferença com que foi recebido, não só pela população paulistana em geral, ou pelos numerosos alunos e ex-alunos da instituição, mas pelos intelectuais já então empenhados na causa da preservação do patrimônio cultural brasileiro, como Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade. O sentimento geral diante do desaparecimento do importante mo-

numento histórico foi burocraticamente sumariado pelo jornal *O Estado de S. Paulo*:

O largo de S. Francisco, nestes últimos dias, anda um tanto movimentado. Essa praça pública, com o Convento, a Faculdade de Direito, a ladeira, o pátio, a torre e a vizinhança de umas venerandas casas de outros tempos, representava talvez o quadro mais característico de São Paulo. Tinha seus enternecidos devotos. Mas, na transformação por que passa esta capital, chegou também o dia da faculdade de Direito e, portanto, de mudar a fisionomia do largo de São Francisco. Aquele quadro evocativo da pacata vida de antanho, pouco a pouco desaparecida no ritmo apressado destes dias, era contemplado com ternura pelos amigos do passado, impenitentes enamorados da tradição. E eles eram muitos. Ali estava o último cantinho da velha pauliceia dos sobrados, das igrejas, dos conventos, dos estudantes e das clássicas estudantadas.

Não foi mais possível guardar a piedosa relíquia. A vida universitária de hoje já não pode enquadrar-se no cenário que nos chegou do passado...

[...] Os que desejarem ver pela última vez o largo de São Francisco tal como a ele estavam habituados, que se apressem a ir levar-lhe um olhar de simpatia, como despedida. Dentro de pouco, estará muito mudado. Já se falará dele como de coisa morta, desaparecida, com uma pontinha de saudade (Oesp, 10/3/1935).

É sintomático, mas nem por isso menos surpreendente, que este artigo tenha sido reproduzido na *Revista do Arquivo Municipal*, publicada sob os auspícios do Departamento Municipal de Cultura de Mário de Andrade...

Buscando contribuir para a adequada avaliação deste, e de outros tantos episódios contraditórios em que é pródiga a trajetória preservacionista no Brasil, é que o presente trabalho se debruçou sobre o rico e complexo debate cultural brasileiro da década de 1920. É irresistível citar, a esse respeito, outro episódio contemporâneo à demolição da Faculdade de Direito de São Paulo: a substituição da antiga Sé de Diamantina por um novo templo neocolonial, projetado por ninguém menos do que José Wasth Rodrigues (Gonçalves, 2010, p. 56) – artista que, ao longo de toda a década de 1920, dedicara-se ao regis-

tro de exemplares característicos da arquitetura colonial brasileira, sendo considerado uma verdadeira autoridade no assunto. E que está entre os raros, entre nossos protagonistas, a defender explicitamente, ainda na década de 1920, a criação de um órgão de preservação do patrimônio – proposta compartilhada em discurso explícito apenas por Alexandre de Albuquerque, como vimos nos capítulos 2 e 4.

Esses dois episódios – entre inúmeros outros que novas pesquisas virão certamente identificar – contribuem para justificar a opção em privilegiar a evidente, mas sistematicamente ignorada, interlocução entre Modernismo e Neocolonial – tendências que, por caminhos diversos, aspiravam a equacionar a questão da identidade nacional. E que, nessa busca, inevitavelmente resvalam pela valorização da cultura brasileira, ligando-se à emergência das primeiras preocupações preservacionistas entre nós – ainda que por caminhos muitas vezes inesperados, deixando várias questões em aberto, a denotar os limites dos estudos empreendidos, a serem complementados e continuados.

De fato, as questões aqui abordadas configuram-se como a ponta de um *iceberg* que apenas começa a ser arranhado, mas cujo conhecimento é indispensável, para que se possa pensar de forma mais aprofundada – e espera-se, profícua – as contradições do presente. Nesse sentido, diante do quadro pouco alentador com que nos deparamos, emergem sugestivas especulações a respeito dos rumos eventualmente tomados pela preservação no Brasil caso o projeto de lei apresentado pelo deputado Luís Cedro, em 1923 (capítulo 7), tivesse sido aprovado.

Com efeito, em sua proposta de criação de uma Inspeção dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil, Cedro estipulava que os imóveis públicos ou particulares de interesse para preservação seriam “classificados como monumentos nacionais” mediante “o consentimento

de seus proprietários”. Adiantando-se às esperadas objeções de que, com tal dispositivo, a lei acabaria por tornar-se inócua, o deputado argumentava que caberia à Inspetoria “converter os recalcitrantes por meio de uma propaganda inteligente e persuasiva”, e, otimista, declarava-se convencido de que a lei encontraria “um acolhimento simpático e por todos os modos propício na opinião” (Mec/Sphan/Pró-memória, 1980, pp. 62-63).

Evidentemente, tal proposição tornaria imprescindível a implementação continuada de

um trabalho de educação patrimonial de grande envergadura e abrangência. Certamente grandes perdas ocorreriam – mas, não ocorreram da mesma forma? É impossível saber ao certo. Entretanto, parece razoável supor que este caminho poderia ter suscitado, desde logo, um debate mais amplo e democrático sobre a preservação de nosso patrimônio, que só faz sentido – o que vale dizer, só se efetiva – como iniciativa socialmente inclusiva. Nossas cidades, assim como nossos bens culturais, estão aí para comprová-lo.

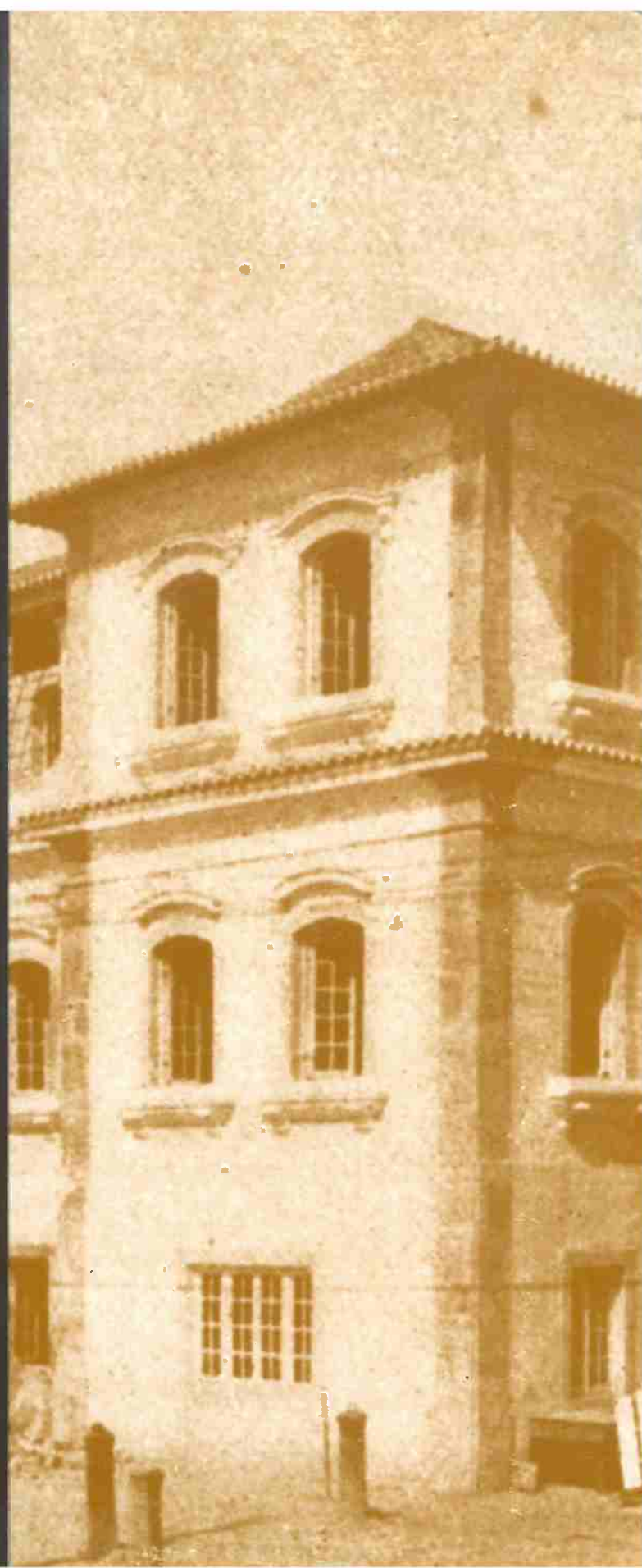
Há tempos, a história da arquitetura no Brasil não encontrava uma obra tão rica em informações e uma postura crítica isenta. Pode-se dizer que conhecimentos valiosos têm sido sonnegados à história, haja vista obras pouco conhecidas de Lúcio Costa registradas em aquarelas em parceria com Fernando Valentim. O desenho em si já tem méritos inegáveis, o que se pode constatar igualmente em projetos de Victor Dubugras e outros.

A pesquisa de Maria Lucia Bressan Pinheiro realizou-se sobre três temas "modernismo, neocolonial e preocupações preservacionistas".

Expressões como arquitetura moderna, ao longo do tempo tem assumido conotações diversas, como ficou claro em comunicação de Carlos da Silva Prado no 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos.

"A denominação 'arquitetura moderna' é imprecisa, e pode conduzir a muitos mal-entendidos. Creio que seria mais acertado usar sempre a denominação 'arquitetura funcional', que é aliás empregada frequentemente. Isto para evitar confusões lamentáveis. Com efeito, cronologicamente, toda arquitetura feita na época atual é moderna. Quanto à aparência tudo que não se encaixa mais nas fórmulas do passado é considerado 'arquitetura moderna', pela maioria dos leigos e infelizmente também por muitos arquitetos. A denominação funcional, indicando claramente o objetivo, evita a compreensão errada dos propósitos da arquitetura chamada moderna".

As linhas duras do chamado Neocolonial, manifestação que não encontra precedentes na funciona-





lidade nas residências do período colonial, estão presentes com sua monumentalidade artificial.

Maria Lucia Bressan Pinheiro tem se dedicado à preservação de bens culturais e sua preocupação preservacionista transparece neste trabalho.

Dezenas de obras são arroladas de forma arquitetônica correta: planta, corte, elevação, perspectiva.

A autora realiza um exaustivo trabalho com o rigor que caracteriza sua produção acadêmica. Mostra-se incansável em suas peregrinações à busca de documentação, no que é auxiliada por sua habilidade como fotógrafa.

Pesquisas, como a apresentada, constituem uma contribuição permanente ao Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e à própria Universidade de São Paulo.

BENEDITO LIMA DE TOLEDO

Maria Lucia Bressan Pinheiro

NEOCOLONIAL, MODERNISMO E PRESERVAÇÃO
DO PATRIMÔNIO NO DEBATE CULTURAL
DOS ANOS 1920 NO BRASIL



edusp

FAPESP



Partindo da evidente coincidência temporal e da identidade de personagens a transitar entre os três temas indicados no título deste livro – o movimento neocolonial, a emergência do modernismo e as primeiras preocupações com a preservação do patrimônio brasileiro, Maria Lucia Bressan Pinheiro ensaia abordagem inédita sobre a cultura brasileira na década de 1920. Mapeando caminhos pouco explorados, a autora identifica diálogos inesperados entre tradição e modernismo nas manifestações de nomes tão díspares como, entre outros, Ricardo Severo, Mário de Andrade, José Mariano Filho, Manuel Bandeira e Lúcio Costa. Elegendo a arquitetura como eixo de análise, o trabalho traz significativa contribuição para a análise da cultura material do período, relacionando-a não apenas a importantes eventos – como a Semana de Arte Moderna, as comemorações do Centenário da Independência do Brasil, as mudanças no ensino de arquitetura e a criação das primeiras instituições voltadas à preservação do patrimônio cultural brasileiro – mas também à nossa experiência cotidiana perante a paisagem construída de nossas cidades.

