

## NOTAS PARA A PERIODIZAÇÃO DA ARQUITETURA ECLÉTICA CARIOCA

MARIA LUCIA BRESSAN PINHEIRO\*

### Resumo

O artigo procura analisar as especificidades da evolução do Eclétismo no Rio de Janeiro, única localidade brasileira, onde a arquitetura eclética dispôs de mais de um século para se disseminar. Assim, a partir de pesquisa realizada em periódicos cariocas na virada do século, esboça-se uma tentativa de periodização da arquitetura eclética carioca, através da identificação de três fases distintas, razoavelmente bem caracterizadas e, em certa medida, análogas às sucessivas fases européias do Eclétismo.

### Abstract

The article seeks to analyse the peculiarities of the evolution of Eclecticism in Rio de Janeiro, the only city in Brazil where eclectic architecture had more than a century to unfold.

An investigation conducted in publications of the turn of the century produced a different approach for the study of eclectic architecture in Rio: The identification of three different phases, reasonably well-defined and to some extent similar to the successive European phases of Eclecticism.

## I. Introdução

País de dimensões continentais, o Brasil foi atingido pelo fenômeno internacionalizante do Eclétismo em vários momentos, de acordo com a região. Grosso modo, pode-se dizer que a arquitetura eclética começou a disseminar-se entre nós na mesma época em que se processavam intensas mudanças na economia brasileira, tendentes à sua inserção definitiva na economia mundial, isto é, na divisão internacional do trabalho, tal como esta se afigurava em meados do séc. XIX. Entretanto, dada a heterogeneidade física, climática e econômica das diversas regiões brasileiras, tais mudanças — assim como sua contrapartida arquitetônica — ocorreram de maneira cronológica e geograficamente diferenciada.

Dentro desse quadro, o Rio de Janeiro afigura-se como a única localidade brasileira onde a arquitetura eclética dispôs de mais de um século para se disseminar. Em outros lugares — como São Paulo, por exemplo — tudo ocorreu abruptamente; o Eclétismo "caiu do céu", como já disse Carlos Lemos<sup>1</sup>.

Em pesquisa realizada para minha dissertação de mestrado em periódicos da virada do século<sup>2</sup>, pode-se perceber que a evolução da arquitetura eclética no Rio de Janeiro deu-se através de fases distintas, razoavelmente bem caracterizadas e, de certa forma, análogas às sucessivas fases européias do Eclétismo. É uma tentativa de periodização da arquitetura eclética carioca durante o séc. XIX, até seu apogeu nas três primeiras décadas do séc. XX, que procurarei esboçar a seguir.

## II. A Missão Francesa e a Introdução do Neoclássico no Brasil — 1816/1860

A vinda de D. João VI para o Brasil significou, simbólica e concretamente, o ingresso do Brasil no concerto econômico dos Grandes Estados — leia-se: divisão internacional do trabalho — através da tutela inglesa. Como se sabe, uma das primeiras medidas tomadas por D. João VI após sua chegada ao Brasil — a famosa "abertura dos portos às nações amigas" — fazia parte de um acordo secreto entre Inglaterra e Portugal, acertado ainda antes da partida do Príncipe Regente. "Nações amigas", no caso, significava basicamente "nação amiga", isto é, a Inglaterra. Ficam relacionados, então, de forma quase unívoca, a vinda de D. João VI e a penetração da Revolução Industrial inglesa no Brasil, da única maneira possível então — o abarrotamento do porto do Rio de Janeiro com os mais variados produtos ingleses, de tecidos de lã e algodão até os famosos patins de gelo<sup>3</sup>.



A primeira e mais urgente tarefa de D. João VI consistiu em estabelecer, com a maior presteza possível, condições mínimas para tornar o Rio de Janeiro uma cidade digna de se tornar a sede do império português.

Essa intenção refletiu-se primeiramente em uma série de alterações nas determinações legais relativas à construção, tais como a eliminação dos muxarabis e balcões tradicionais (substituídos por vidros ingleses) e a proibição do lançamento das águas pluviais nas calçadas — para o que foi necessária a instalação de calhas, condutores, buzinos, etc. Tudo de fabricação inglesa, naturalmente.

Além das inovações materiais, D. João VI preocupou-se também em estabelecer cursos superiores e instituições culturais de acentuado cunho europeizante, muitas vezes contando com funcionários importados, na tentativa de implantar um padrão europeu de cultura. Insere-se nessa tendência a contratação da chamada "Missão Francesa", episódio de grande significação para a evolução posterior da arquitetura carioca.

Com efeito, a vinda de um grupo de artistas franceses para o Brasil — alguns de certo renome, como Lebreton, Debret e Grandjean e Montigny<sup>4</sup> — para formar o corpo docente de uma futura "Escola Real de Ciências, Artes e Offícios" (que acabou sendo a Academia Imperial de Belas-Artes), representou uma transplantação direta, sem mediações, de modelos artísticos franceses num meio de tradições culturais ainda bastante distantes de tais modelos. Significou, em suma, a introdução inopinada do mais puro estilo neoclássico — portanto, do ecletismo europeu em sua fase inicial<sup>5</sup> — na pequena cidade colonial que era o Rio de Janeiro à época. O ano de 1816 — ano da chegada da "Missão Francesa" ao Brasil — configura-se, portanto, como a data por assim dizer oficial da introdução do Ecletismo no Brasil. É certo que o país já vivenciara um ou outro episódio neoclássico isolado — como a obra de Landi em Belém do Pará, por exemplo, ou a arquitetura protoneoclássica (na expressão de Benedito Lima de Toledo) do engenheiro militar João da Costa Ferreira em São Paulo — mas nunca como instrumento do processo sistemático de modernização que se coloca a partir da vinda de D. João VI para o Brasil.

Para se poder avaliar melhor o impacto da introdução do neoclassicismo no meio arquitetônico brasileiro, é necessário lembrar que apenas as obras de exceção — as mais importantes, ligadas à administração da colônia — chegaram a ser projetadas por profissionais, isto é, pelos engenheiros militares portugueses, no caso; pois nem mesmo em Portugal existia então uma Academia nos moldes daquela efetivamente fundada no Brasil. No geral, a arquitetura colonial brasileira caracterizava-se pela extrema simplicidade — fruto da pobreza do

meio —, com soluções técnicas e formais bastante primitivas, ligadas à arquitetura vernácula portuguesa.

Por sua vez, o curso de arquitetura da Academia Imperial de Belas-Artes, inteiramente organizado e ministrado por Grandjean de Montigny nos moldes da *École des Beaux-Arts* de Paris (onde se formara), caracterizava-se pela grandiloquência típica da arquitetura neoclássica setecentista francesa.

O descompasso entre a realidade brasileira à época e a bagagem cultural dos artistas franceses pode ser medido pela hostilidade local com que os últimos tiveram de se haver. De fato, os primeiros anos da Academia Imperial de Belas-Artes parecem ter sido marcados pela discórdia, maledicência e divisionismo internos: de um lado, os componentes da colônia francesa, encabeçados por Debret e Grandjean de Montigny; de outro, os artistas e funcionários locais, chefiados pelo pintor português Henrique José da Silva — que se tornou diretor da Academia após a morte de Lebreton, em 1819. As desavenças entre estes dois grupos foram constantes durante os primeiros 20 anos de funcionamento da Academia. Tudo servia de pretexto: desde o debate a respeito dos estatutos da escola, a produção artística de seus professores, até chegar aos ataques pessoais.

A hostilidade local manifestou-se também na relativa pouca aceitação dos projetos de Grandjean de Montigny pela clientela carioca, assim como pelos profissionais ligados à construção civil no Rio de Janeiro. Durante os 34 anos que viveu na cidade (de 1816 até sua morte, em 1850), Grandjean de Montigny projetou apenas 12 edifícios, dos quais apenas 7 foram efetivamente construídos<sup>6</sup>. Estes logo tornaram-se alvo de muitas críticas, geralmente por parte de seus opositores portugueses na Academia Imperial de Belas Artes — como Pedro Alexandre Cavoé, protegido de Henrique José da Silva e arquiteto da Casa Imperial desde 1825, que afirmou que o arquiteto francês só construía edifícios que "desabam, como a Bolsa" ou nos quais "a chuva penetra por todos os lados", como na casa do Sr. Oliveira Barbosa<sup>7</sup>. Porém, até mesmo ex-alunos e admiradores de Montigny reconhecem que suas obras eram suscetíveis de críticas<sup>8</sup>.

Com efeito, muitas vezes temos a impressão de que os projetos do arquiteto francês — bem de acordo com a tradição da *Beaux-Arts* — prestam-se mais a ser admirados em planta e elevação, do que para ser construídos. Trata-se de projetos grandiosos, quase abstratos na sua geometria pura, que sacrificam praticidade e originalidade por um ideal formal — no caso, o ideal neoclássico. Estas características da obra de Grandjean de Montigny impregnaram, como é natural, o curso de arquitetura da Academia Imperial de Belas-Artes, influenciando profundamente seus discípulos naquela instituição.



Esse idealismo está intimamente relacionado à precariedade da formação técnica dos arquitetos na Academia Imperial de Belas-Artes. De fato, o currículo do curso de arquitetura daquela instituição compreendia duas seções: a seção de arquitetura e a seção de ciências acessórias. A seção de arquitetura compunha-se das cadeiras de desenho de ornatos, desenho geométrico, e arquitetura civil; a de ciências acessórias, as cadeiras de matemáticas aplicadas, anatomia e fisiologia das paixões, história das artes, estética e arqueologia. A única matéria que sugere uma relação com a atividade de construção é a cadeira de arquitetura civil, embora seu conteúdo real não seja especificado nas fontes consultadas<sup>9</sup>. A arquitetura ensinada na Academia afigura-se, assim, essencialmente "arte" (ou decoração), e não "prática", no sentido de fornecer os aspectos técnicos necessários à construção civil. Nesse sentido, o ensino de arquitetura na Academia enquadra-se claramente na organização social brasileira do período, marcada, como diz Flávio Motta, pela distância entre o pensar e o fazer<sup>10</sup>.

Por volta de meados do séc. XIX, as violentas polêmicas entre as duas facções antagônicas existentes na Academia Imperial de Belas Artes amainaram, tendo o ponto de vista dos franceses aparentemente predominado. De fato, foram projetados com tal concepção de arquitetura edifícios como a Santa Casa de Misericórdia (inaugurada em 1852) e o Hospício D. Pedro II (1852), atual sede da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ambos projetados pelo tenente-engenheiro português Domingos José Monteiro, com pórtico de entrada de José Maria Jacinto Rabelo, formado pela Academia Imperial de Belas-Artes; o Cassino Fluminense (1855), atual Automóvel Club, de Luís Hosxe; o Palácio Guanabara, o Palácio do Itamarati, também de José Maria Jacinto Rabelo; o Palácio Residencial de D. Pedro II em Petrópolis, de Joaquim Cândido Guilhobel; e outros. Pode-se dizer, portanto, que o neoclassicismo tornou-se o estilo oficial do Império; entretanto, são numerosos os indícios que denotam que, na segunda metade do séc. XIX, a maior parte da atividade corriqueira de construção civil no Rio de Janeiro estava em mãos dos famosos "mestres-de-obras" — geralmente de origem portuguesa.

Um desses indícios é o pronunciamento de Manoel de Araújo Porto-alegre — diretor da Academia Imperial de Belas Artes de 1854 a 1857 — na Segunda Sessão Pública daquela instituição, em 1855. Nessa ocasião, o diretor apresentou alguns "pontos artísticos" para serem desenvolvidos pelos membros da Academia: trinta ao todo, dos quais doze relativos especificamente à arquitetura, abordando questões como:

"Donde procede o mau gosto, e mesmo a indiferença que temos tido até hoje para com a arquitetura, quais as razões por que os exemplares de Mr. Grandjean não frutificaram, e o que convém fazer em favor desta arte para ter um maior e seguro desenvolvimento?"

O que tem mais concorrido para o atraso da arquitetura, as leis do nosso país, a educação dos nossos homens de Estado, ou a falta de gosto nos particulares?"<sup>11</sup>

No relatório de 1854, dirigido ao governo imperial, o mesmo Porto-alegre relaciona os alunos matriculados na Academia Imperial de Belas-Artes — e que somavam apenas três no curso de arquitetura: José Rodrigues Moreira, José Dias Pinto Aleixo e José Bernardes Camilo.

Também o comentário (anônimo) a respeito da "Exposição Artística dos Trabalhos dos Alumnos da Academia de Bellas-Artes" — mais conhecido como o "Salão de 1886" — encontrado na *Revista dos Constructores*, de setembro de 1886, p. 112, denota claramente o pouco prestígio dos arquitetos ligados à Academia entre a sociedade carioca. Após comentar as várias seções do "Salão", diz o autor:

"Finalmente, vem a pobre secção de architectura, representada unicamente pelo Sr. J. Ludovico Berna, que expoz seis trabalhos correctos e que revelam muito estudo. É triste noticiar a pobreza desta secção, que mostra bem o pouco caso em que é tida entre nós a mais nobre das bellas-artes, a arte creadora por excellencia. A construção vai sempre augmentando entre nós, mas é forçoso confessar que a esthetica tem geralmente muito que queixar-se dessas moradas sem gosto, levantadas todos os dias em nossas ruas e praças."

Para além dos próprios comentários, é extremamente significativa a presença de um único arquiteto no Salão de Belas-Artes de 1886 — o que indica que, apesar de decorridos mais de 30 anos desde as conjecturas de Manoel de Araújo Porto-alegre, a situação continuava essencialmente a mesma.

O mesmo tipo de comentário é encontrado ainda, muito mais tarde, no início do séc. XX, em várias crônicas de Olavo Bilac publicadas na revista carioca *Kosmos* denunciando o "abandono da boa arquitetura" no Rio de Janeiro. Em artigo publicado em abril de 1904, por exemplo, a respeito da abertura da avenida Central e do concurso de fachadas instituído para os edifícios a serem construídos na mesma, diz o autor:

"Com a chegada de D. João VI ao Brasil, houve no Rio de Janeiro um começo de culto architectonico. Grandjean de Montigny, um dos artistas que o benemérito Príncipe Regente trouxe da Europa, delineou e construiu alguns edifícios, que ainda hoje contrastam, pela sua beleza e sobriedade, com os abomináveis casarões e as ignóbeis casinhas que o cercam. Mas a reação foi certa. Montigny morreu em 1850 — e daí por diante a arte architectonica ficou entregue à incapacidade dos mestres-de-obras, que se esmeraram em conceber e crear verdadeiras monstruosidades."

Mais adiante, Bilac pergunta-se por que as atividades construtivas teriam ficado relegadas por tanto tempo aos mestres-de-obras:

"A resposta é fácil. O gosto publico estava depravado e corrompido. O mestre-de-obras reinava como senhor absoluto. Os architectos procuravam lutar, mas eram inexoravelmente repellidos do campo da acção. Alguns d'elles, feridos no seu orgulho, retiravam-se, e iam morrer á fome. Outros, mais praticos, fechavam o talento dentro da gaveta, faziam-se mestres-de-obras, e prostituíam a sua profissão, indo construir casinhas réles, de telhadinhos pontudos e janellinhas tortas, com alcovas sem luz e sótãos sem ar. Quando um burguez queria



construir um prédio, o seu primeiro cuidado era procurar um mestre-de-obras pé-de-boi, nada amigo de novidades, aferrado às tradições, — e desprovido de diploma."

A despeito da conhecida parcialidade de Olavo Bilac em prol da Academia, os trechos aqui reproduzidos evidenciam a desconfiança com que os arquitetos parecem ter sido encarados por grande parte da sociedade carioca, que os preferia em favor dos mestres-de-obras.

Por outro lado, tudo parece sugerir que a preferência pelos mestres-de-obras na construção civil do Rio de Janeiro está ligada à má formação técnica dos arquitetos ligados à Academia — a mesma situação que, em última análise, estava na raiz do antagonismo desenvolvido entre os artistas franceses "importados" por D. João VI no início do século e os profissionais portugueses que já estavam em atividade no Brasil: a dicotomia entre o idealismo formalista da Academia, e o pragmatismo dos mestres-de-obras portugueses.

A par de tudo isto, analisando-se a produção arquitetônica carioca a partir da década de 1860, verifica-se que as principais obras do período foram projetadas em estilos variados, numa primeira fase de ecletismo claramente caracterizado. E projetadas, no mais das vezes, por engenheiros-arquitetos, isto é, por profissionais desvinculados da academia<sup>12</sup>. Isto demonstra, por um lado, o esgotamento das fórmulas neoclássicas acadêmicas — fenômeno que se deu em todo o mundo, na mesma época; e, por, outro que a própria Academia não estava na posição de ditar, com exclusividade, as regras estilísticas a serem seguidas na arquitetura — como costuma ser a prerrogativa das academias. Pode-se dizer, assim, que inicia-se então um novo período na evolução da arquitetura carioca, marcado pelo aparecimento das primeiras manifestações do ecletismo romântico no Rio de Janeiro.

### III. Primeiras Manifestações Românticas na Arquitetura Oitocentista Carioca — 1860/1900

No Rio de Janeiro, as primeiras variantes em relação à arquitetura neoclássica da Academia Imperial de Belas Artes parecem ter ficado restritas à vertente 'romântica' e 'pitoresca' do ecletismo — como, de resto, ocorreu também na Europa<sup>13</sup>. De fato, inserem-se nesta tendência os famosos quiosques do Rio de Janeiro, tanto quanto a moda carioca dos chalés — construções que proliferaram pela cidade na segunda metade do séc. XIX<sup>14</sup>. Também a reforma do Passeio Público, em 1861, pelo paisagista francês Auguste François Marie Glaziou, pode ser enquadrada nesta tendência: a obra setecentista de mestre Valentim recebeu um novo traçado 'à inglesa' e outros elementos pitorescos, como coreto, pavilhões 'rústicos', e até um chalé, talvez a matriz da moda tão popular no Rio de Janeiro<sup>15</sup>.

Portanto, até 1860, as expressões do ecletismo romântico presentes na arquitetura carioca parecem circunscritas à chamada 'arquitetura menor': edificações de 'divertimento', equipamento de praças e parques, mobiliário urbano, etc.

Daí para a frente, percebe-se que até as obras de monta começam a distanciar-se do estilo neoclássico vinculado à Academia, caracterizado pelo pórtico monumental coroado por frontão no centro da fachada.

Nesse sentido, o primeiro desvio significativo parece ter sido o Palácio do Catete, projetado pelo arquiteto alemão Gustavo Waeneldt. O edifício — originalmente residência do Barão de Nova Friburgo — foi construído entre 1862 e 1864 no estilo Renascimento Veneziano.

Nas publicações técnicas do período, a primeira obra de vulto sobre a qual encontram-se referências é o novo edifício para a Tipografia Nacional, projeto neogótico do engenheiro Antônio de Paula Freitas, publicado na *Revista do Instituto Polytechnico Brasileiro*, tomo II, julho de 1868, p. 37-41. Nesse artigo, o processo de elaboração do projeto é minuciosamente detalhado, podendo-se verificar que tanto os procedimentos técnicos como a opção pelo estilo adotado encontram-se embasados em argumentos claramente definidos por Paula Freitas. Não se trata, portanto, de uma escolha aleatória, puramente formal.

Bem mais tarde, no primeiro número da *Revista dos Constructores* (fevereiro de 1886, p. 13), encontramos a seção "Obras Importantes de Construção Civil em Execução no Rio de Janeiro", em que são listadas as seguintes obras:

#### MINISTÉRIO DO IMPÉRIO

1. Faculdade de Medicina, Praia da Saudade, Eng. Antônio de Paula Freitas.
2. Instituto dos Meninos Cegos, Praia da Saudade, Arch. F. J. Bethencourt da Silva.
3. Lazareto na Ilha Grande, Eng. Antônio de Paula Freitas.

#### MINISTÉRIO DA FAZENDA

1. Repartição Fiscal da Alfândega, Ilha dos Ratos, Eng. A. Del Vecchio.
2. Caes da Praia de D. Manuel, Eng. A. Del Vecchio.
3. Edifício da Caixa Econômica, Arch. F. J. Bethencourt da Silva.

#### PARTICULARES

1. Praça do Commercio, R. Primeiro de Março, Arch. J. F. Bethencourt da Silva.
2. Gabinete Portuguez de Leitura, Arch. Raphael de Castro.



Através da análise destas obras — consideradas as mais importantes da época pelos próprios profissionais da construção civil — fica comprovado que, no último quartel do séc. XIX, o surto de ecletismo romântico verificado no Rio de Janeiro ultrapassa as fronteiras da 'arquitetura menor', chegando a substituir o austero neoclassicismo ensinado na Academia nas obras mais importantes do período.

De fato, constata-se que a maioria das obras listadas — justamente as que tiveram maior repercussão nas publicações especializadas — foi projetada por profissionais alheios à Academia, que optaram por várias versões do estilo neogótico. É certo que os discípulos de Grandjean de Montigny encontram-se aí bem representados, através de três projetos de Francisco José Bethencourt da Silva — arquiteto de grande renome na época, além de professor da cadeira de Arquitetura da Academia. Entretanto, o único dos projetos de Bethencourt da Silva comentado nas publicações a que tivemos acesso é a Caixa Econômica e Monte de Socorro do Rio de Janeiro, edifício neo-renascentista publicado na *Revista dos Constructores* (n. 9, novembro de 1888, p. 129). Já o Instituto dos Meninos Cegos (atual Instituto Benjamin Constant), projetado no estilo neoclássico "oficial", não recebe qualquer menção.

Por outro lado, merecem grande destaque na imprensa da época dois edifícios neogóticos, o Gabinete Português de Leitura e a Alfândega da Ilha Fiscal. No segundo número da *Revista dos Constructores* (março de 1888, p. 14-15), encontra-se um artigo sobre o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, que consiste basicamente numa descrição minuciosa da fachada do edifício (apesar de ter sido publicada também uma bonita gravura do mesmo), e inúmeros elogios ao autor do projeto, o eng. arq. Raphael de Castro:

"Quem conhece a matéria poderá avaliar das dificuldades com que luctaria o sr. architecto Raphael de Castro, para, inspirando-se no velho monumento de Belém, tirar dahi a grande concepção artística, que é uma verdadeira página poética, — a fachada do Gabinete Portuguez de Leitura no Rio de Janeiro.

Não bastaria a ornamentação para definir o estylo manuelino, espalhasse o architecto as cruces de Christo e os emblemas de D. Manoel, as cordas da navegação, si os seus caracteres essenciaes não fossem comprehendidos e traduzidos, o edificio não poderia ser considerado, como deve-o ser, um bello monumento manuelino."

Significativamente, não há nenhuma menção aos aspectos técnicos do projeto, bastante avançados para o Brasil à época: trata-se provavelmente do primeiro edifício de estrutura de ferro com cobertura de vidro construído no Rio de Janeiro — e, como se sabe, a combinação ferro/vidro, em sua leveza e luminosidade, possibilitou a criação de espaços bastante inusitados para a época.

Sobre o Posto Fiscal da Alfândega do Rio de Janeiro, projeto do eng. Adolpho José Del Vecchio, diz o autor (anônimo) do artigo na *Revista dos Constructores* (n. 5, de 20 de junho de 1886, p. 62-63).

"O que ora se está executando será sem dúvida um dos monumentos de mais importância entre nós, quer se o encare pelo modo, por que está sendo feita a caprichosa e esmerada construção, quer debaixo do ponto de vista de sua architectura exterior ou interior, quer debaixo do illustrado engenheiro brasileiro foi classico na adopção do estylo ogival das construções dos sécs. XIII e XIV."

Sublinhemos aqui a expressão aparentemente paradoxal "classico na adopção do estylo ogival", que já presc. XX; isto é, a combinação da sintaxe clássica com 'roupagem variada'.

O mesmo edifício foi comentado também na *Revista do Club de Engenharia* (vol. VI, de junho de 1887, p. 5-7). Segundo o artigo, o edifício

"há de impressionar agradavelmente, pela sua bella architectura, ao estrangeiro que, aportando às nossas plagas, poderá admirar, no meio das magnificências naturaes da nossa esplendida bahia, um mimo de arte de um architecto brasileiro.

Tendo em vista o fim a que se destina e o meio onde é elevado e será observado, sabiamente escolheu o Dr. Del Vecchio para sua construção o estylo gothico, por ser de todos, aquelle que sobre as melhores condições de estabilidade possui uma aparência mais esguia, mais leve e ellegante."

Como se vê, os vários estilos então em voga são adotados naturalmente; não encontramos, nas publicações especializadas, qualquer eco da 'batalha dos estilos' que tanto marcou o séc. XIX europeu. Para corroborar tais ponderações, reproduzimos um interessante artigo sobre o edifício da Igreja Evangélica Fluminense, publicado na *Revista dos Constructores* (n. 3).

"Novas Edificações: Noticia sobre a Construção da Casa de Oração da Egreja Evangelica Fluminense. Projeto e execução dos Srs. Antonio Jannuzzi & Irmão, architectos-constructores.

A constituição do Imperio prohiibe que a semelhantes edificios se dê o caracter exterior de templo.

A prohibição é vaga, pois na epocha actual a architectura, essencialmente eclectica, escolhe seus motivos em todos os generos e em todos os estylos; portanto determinar qual é a forma exterior de um templo christão, parece um problema tão complicado que não se deve tentar sua solução."

(Segue-se um resumo das transformações por que passou a arquitetura religiosa, da basílica greco-romana ao renascimento.)

"Em nossos dias, pois, os architectos, aproveitando-se de todos os motivos artisticos para os edificios publicos, religiosos e particulares, modificaram completamente o conceito que ainda podia fazer-se do caracter de um templo.

(...) Na faina de fazer alguma cousa de novo, os architectos multiplicam nos palacios, nos palacetes, nos pavilhões, nos chalets, nas villas, os frontões, as cupulas, as cuspides, as agulhas, etc., enfim todos os elementos que a tradição classica e hieratica nos fazia considerar unicamente próprios à architectura religiosa; creando assim muitas vezes, mais do que um ecletismo do estylo, uma miscelanea, dir-se-ia uma confusão de caracteres.

É portanto obvio que com semelhante estado de cousas, seja bem difficil determinar qual a forma exterior de templo prohibida por nossas leis: será a classica, a greco-romana, a romance ou a ogival?

Na impossibilidade de responder com certeza e em homenagem ao espirito de tolerancia que domina nas sociedades modernas, ficou tacitamente subentendido que esta prohibição havia de entender-se só



no sentido de não colocar, no exterior, symbolos religiosos e esta praxe tem sido admitida por todos os templos acatholicos no paiz."

Fica clara, aqui, a aceitação incontestada do ecletismo como fato consumado, que já vinha se delineando nos demais projetos analisados — num prenuncio do ecletismo pelo do início do séc. XX. Por 'ecletismo pleno' entendemos aqui o fim de qualquer pretensão à exclusividade estilística que caracteriza a arquitetura europeia a partir da segunda metade do séc. XIX. De fato, pode-se dizer que a tônica geral da produção do período é a dissociação entre a sintaxe e o vocabulário arquitetônicos: para a composição dos edifícios, era adotada a sintaxe barroca, enquanto o vocabulário podia ser escolhido, com toda a liberdade, dentro a ampla gama de estilos disponíveis, que incluía desde o negócio até o neomourisco, passando pelo neobizantino. No Rio de Janeiro, a diversidade estilística resultante dessa nova fase do Ecletismo só será encontrada em grau equiparável, a partir do início do séc. XX.

#### IV. Triunfo do Ecletismo: a Architectura no Início do Séc. XX (1900/1930)

Assim, o surto de ecletismo 'romântico' vigente no Rio de Janeiro na segunda metade do séc. XIX foi substituído pelo ecletismo 'pleno' que caracteriza a arquitetura carioca nas três primeiras décadas do séc. XX, cuja expressão mais completa é a avenida Central. Esta avenida — grande artéria aberta no Rio de Janeiro pelo prefeito Pereira Passos em 1904-1906, cuja construção implicou no arrasamento de extensas áreas do centro antigo da cidade — fazia parte de um programa de obras faraônicas visando transformar o Rio de Janeiro numa capital 'moderna', equiparável às capitais europeias.

Ora, a arquitetura eclética adotada em todos os prédios construídos na avenida Central acabou por revelar-se um instrumento particularmente útil para atingir a 'concretização da modernidade' ansiada pela sociedade brasileira da época, ao mesmo tempo em que contribuiu resolutamente para reabilitar a imagem dos arquitetos cariocas — como se percebe pela leitura dos seguintes trechos da já mencionada crônica de Olavo Bilac a respeito do assunto (*Kosmos*, março de 1904):

"Há poucos dias, as picaretas, entoando um hymno jubiloso, iniciaram os trabalhos da construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condemnadas. Bem andou o governo, dando um caracter solemne e festivo à inauguração d'esses trabalhos. Nem se comprehendia que não fosse um dia de regosijo o dia em que começámos a caminhar para a reabilitação.

No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atrazo, do Opprobrio. A cidade colonial, immunda, retrograda, emperrada nas suas velhas tradições, estava solijando no soluçar daquelles apodrecidos materiaes que desabavam. Mas o hymno claro das picaretas abafava esse protesto impotente.

Com que alegria cantavam ellas, — as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam comprehendiam bem o que ellas diziam, no seu clamor incessante e rythmico, celebrando a vistoria da hygiene, do bom gosto e da arte!"

E mais adiante, referindo-se aos arquitetos participantes do concurso de fachadas para os prédios da avenida Central, instituído pela comissão construtora da avenida Central:

"Toda a gente que, no salão da Escola Nacional de Bellas-Artes, admirou os projectos apresentados ao jury, — só tinha uma pergunta à flor dos lábios: 'Onde estavam mettidos, que faziam, em que se ocupavam todos esses architectos que apparecem agora, com tanto talento, com tanta imaginação, com tanto preparo, com tanta capacidade? E como é que, havendo aqui tantos e tão bons architectos, não ha na cidade demonstrações visíveis e palpáveis da sua existencia, em edificios dignos de um povo civilizado?!"

Porém, a despeito do formidável prestígio alcançado pela arquitetura eclética carioca nesse período, é justamente a partir de então que são reforçadas certas características que vinham se esboçando desde o séc. XIX e que levarão, mais tarde, à condenação do ecletismo — como o progressivo esvaziamento do conceito de 'estilo' e a reafirmação da arquitetura como 'a arte de decorar fachadas'. O próprio concurso de fachadas instituído pela comissão construtora da avenida Central muito contribuiu nesse sentido, justamente por reforçar o conceito de 'arquiteto' como 'desenhista de fachadas'.

Não obstante, o concurso foi um grande sucesso, contando com a participação de arquitetos de todo o país, além de estrangeiros. Assistiu-se assim a um verdadeiro 'festival' de estilos em variadas combinações, que transformou a avenida Central no 'cartão de visita' da cidade e redimiou definitivamente a arquitetura oriunda da ex-Academia Imperial de Belas-Artes, agora denominada Escola Nacional de Belas-Artes.

É com este mesmo espírito que, 4 anos depois da abertura da avenida Central, o Brasil dá um passo adiante na escalada fictícia do progresso e da civilização, propondo-se a realizar a mais grandiosa das exposições nacionais jamais inaugurada<sup>16</sup>. Para entender melhor a importância e o significado de uma tal iniciativa, deve-se recordar que as grandes exposições universais configuram-se como verdadeiros símbolos da cultura oitocentista europeia. De fato, as exposições não só tornaram "visível e tátil o conceito de mercado mundial"<sup>17</sup>, como constituíram o espaço privilegiado das maiores fantasias arquitetônicas do período, bem como dos mais ousados avanços tecnológicos da construção civil. E, embora em fins do séc. XIX tanto os objetivos práticos como o repertório formal destes eventos estivessem próximos do esgotamento, o fascínio pelas grandes exposições universais não se alterou.

Durante todo o século passado, como também nas primeiras décadas do séc. XX, pipocavam no mundo inteiro as pequenas exposições provincianas, que procura-



vam ao máximo aproximar-se de seu modelo ideal. A Exposição Nacional de 1908 é um bom exemplo desse tipo de evento. Todo o conjunto lembra um cenário teatral, na ênfase nos aspectos exóticos e pitorescos tão valorizados pela cultura eclética do período. O próprio local escolhido para sediar a exposição — a Praia Vermelha, tendo o Pão de Açúcar como pano de fundo — reflete esta intenção. Segundo o repertório consagrado ao longo do séc. XIX, os estilos mais imponentes foram destinados aos pavilhões dos estados mais importantes: o neobarroco para o Pavilhão de São Paulo (projeto de Ramos de Azevedo) e o neoclássico para o Pavilhão do Distrito Federal (projeto de Oliveira Passos). Para os demais, predominam as composições francamente ecléticas.

Por outro lado, alguns pavilhões importantes foram simplesmente alojados em edificações preexistentes, algo que dificilmente aconteceria nas grandes exposições européias. Assim, o Palácio dos Estados foi instalado na antiga Escola de Guerra, e o Palácio das Indústrias no antigo Colégio Militar — que, entretanto, foi 'decorado' à maneira do *Palais du Champ-de-Mars* construído para a Exposição de Paris, em 1889.

Outra cópia evidente é a Porta Monumental da exposição, que lembra, embora em escala reduzida, o portal de entrada construído na Place de la Concorde para a exposição de Paris, em 1900.

Estão presentes, ainda, várias edificações de cunho pitoresco e exótico, como o Pavilhão de Santa Catarina, no típico estilo 'chalé' e o pavilhão português em estilo neomanuelino, indistintamente copiado do Gabinete Português de Leitura projetado pelo arquiteto Raphael de Castro em 1888; o Pavilhão da Exposição de Café e Cacao e os pavilhões de divertimentos, que incluíam ringue de patinação, 'music-hall', cinematógrafo, restaurantes, teatro e até um palco egípcio (!).

De modo geral, pode-se dizer que nessa nova fase do ecletismo carioca predominava francamente a influência francesa da École des Beaux-Arts de Paris, via Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Emergem então nomes como o de Adolfo Morales de los Rios — professor da citada escola e autor de mais de uma dezena de projetos para a avenida Central, entre os quais o da nova sede da própria Escola Nacional de Belas-Artes (atual Museu Nacional de Belas-Artes) — e Heitor de Mello, que especializou-se no emprego dos estilos classicizantes da Renascença Francesa, utilizando-os de acordo com a função do edifício, numa fórmula bastante personalista de ecletismo tipológico<sup>18</sup>.

Porém, pouco se tem escrito sobre a arquitetura carioca nas décadas de 10 e 20, além de referências a estes dois arquitetos consagrados. Certamente a eclosão da Primeira Guerra Mundial, neste período, interferiu no

desenvolvimento da arquitetura brasileira em geral, ao ocasionar a suspensão da importação de produtos europeus — dos quais dependíamos largamente, inclusive na área da construção civil. Assim, é de supor que as atividades ligadas à arquitetura e à construção tenham sofrido uma certa desaceleração, neste período.

Na década que se inicia em 1920, entretanto, tais atividades parecem ter sido retomadas com grande fôlego — do que parecem ser indícios a realização da grande Exposição Nacional de 1922, e a criação da primeira publicação brasileira especializada em arquitetura: a revista *Architectura no Brasil*. A análise dos projetos publicados nos números a que tivemos acesso dessa revista<sup>19</sup> permitem-nos tirar algumas conclusões sobre o panorama arquitetônico da época.

A persistência da influência da École des Beaux-Arts de Paris é evidente, por exemplo, no projeto do Stadium Club Vasco da Gama, de Pedro Paulo Bastos (n. 26, p. 92, indistintamente inspirado no *Palais du Champ-de-Mars* da Exposição Universal de Paris de 1878; no anteprojeto de embelezamento do litoral entre a Glória e o Calabouço, de autoria dos arquitetos Cortez e Bruhns (n. 25, p. 55); ou ainda em projetos de Archimedes Memória e F. Cuchet, como o Palácio da Câmara dos Deputados (n. 29, p. 146) e nos dois projetos premiados no concurso de fachadas para o Palácio da Justiça do Rio de Janeiro (n. 1, p. 31-32).

Esse concurso de fachada para o projeto do Palácio da Justiça do Rio de Janeiro constitui, aliás, um incidente bastante curioso e representativo do papel então atribuído aos arquitetos: 'decoradores de fachadas'.

Inicialmente, tinha sido aberto um concurso público para o projeto integral deste edifício, ao qual nenhum arquiteto concorreu; assim, foi premiado o projeto do engenheiro civil Meanda Cury.

"Entendeu, porém, a Comissão de técnicos que esse projecto não preenchia o desideratum em vista, e, por isso o Exmo. Sr. ministro da Justiça, encarregou aos engenheiros Gastão Bahiana e Domingos Cunha, de refundir aquelle projecto na parte relativa à planta, e abrir novo concurso, apenas entre engenheiros architectos, para as fachadas."

Ao que parece, ninguém estranhou o fato de projetar apenas a fachada, trabalhando a partir de uma planta originalmente elaborada e modificada por outros. Dessa maneira, o papel de 'decoradores de fachadas' parece ser ratificado pelos próprios arquitetos, inclusive pela descrição de seus respectivos projetos<sup>20</sup>.

Aliás, os concursos públicos de arquitetura continuaram em grande voga, pois no primeiro número da *Architectura no Brasil* temos notícia da abertura de vários, além do acima citado<sup>21</sup>. O próprio recém-criado Instituto Brasileiro de Arquitetos<sup>22</sup> tem o patrocínio de concursos como um de seus objetivos, o que denota a



importância dos mesmos como estímulo à produção arquitetônica do período.

Por essa época, o novíssimo estilo neocolonial faz sua aparição nas páginas da revista *Architectura no Brasil*. Como se sabe, a nova tendência estilística inspirada por Ricardo Severo, por volta de 1914, tinha pretensões de movimento renovador, que vinha resgatar a autenticidade da arquitetura brasileira, perdida numa miscelânea estilística importada. Entretanto, não há qualquer pretensão de exclusivismo na maneira como o novo estilo é introduzido na *Architectura no Brasil*: o neocolonial aparece, pura e simplesmente, como mais uma opção estilística, completamente destituída da carga de significado revolucionário que alguns ideólogos da época — como José Mariano Filho, no Rio de Janeiro — pretendiam imputar-lhe.

A notícia sobre a relação de obras de arquitetura que participaram da XXVIII Exposição de Belas-Artes do Rio de Janeiro, em agosto de 1921 (publicada no n. 1 da *Architectura no Brasil*, p. 41) evidencia essa situação, ao relacionar os projetos neocoloniais de Victor Dubu-gras e de Alvaro Moya ao lado da heterogênea produção de Francisco dos Santos (hotel em estilo árabe, pavilhão gótico vertical, casa manoelina, etc.).

A análise dos projetos elaborados para a Exposição Nacional de 1922 — muitas vezes considerada o grande marco da arquitetura neocolonial — evidencia suas limitações. Na *Architectura no Brasil* (n. 3, p. 95-109) são publicados vários dos projetos dos edifícios construídos especialmente ou adaptados para esse evento.

Destes, o Palácio das Indústrias, de A. Memória e F. Cuchet, e o Palácio das Pequenas Indústrias, de Nestor de Figueiredo e C. S. San Juan, foram concebidos nitidamente no estilo neocolonial. O Palácio das Indústrias, aliás, resultou de uma adaptação do edifício do antigo Arsenal de Guerra que, segundo a revista,

"foi completamente restaurado no estylo colonial da época de sua construção" sendo que "os architectos tiveram a preocupação constante de estylisar os nossos productos nacionaes, não só nos modelares dos estugues, como nos azulejos dos frisos, que lembram os antigos e são ricos de composição e execução".

Note-se aqui a contradição entre os objetivos do estilo neocolonial — a revivescência e valorização da arquitetura colonial — e o procedimento de 'maquilar' à feição neocolonial um verdadeiro exemplar de nossa arquitetura colonial<sup>23</sup>.

Outras obras da exposição — como a Porta Monumental da Exposição, projeto de M. Fertin e Edgar P. Vian-na, e a Porta do Lado Norte, de Raphael Galvão — são estilisticamente híbridas, embora façam uso de um vocabulário ligado ao repertório neocolonial: beiral, volutas, esferas armilares, azulejos, etc.

Entretanto, alguns dos edifícios mais importantes da exposição — como o Palácio das Festas e o Pavilhão da Administração — receberam o tratamento estilístico usual, consagrado durante o séc. XIX. O Pavilhão da Administração é tipicamente eclético, ou, segundo a revista, "estyllo renascença italiana". O Palácio das Festas, de A. Memória e F. Cuchet, foi projetado no estilo neoclássico monumental, de inspiração 'Beaux-Arts'. Ao que parece, o neocolonial, neste edifício, ficou restrito a um tipo de "capitel modernizado", idealizado para as colunatas laterais do edifício. Explica-se que

"os autores do projeto, sem fugirem á linha classica da architectura academica, crearam um typo nacional de capital, onde dentro do espirito jonico ha uma cabeça de índio com seu cocar dominando o centro, e arrematado lateralmente por duas tranças, que se prolongam até o fuste. E como este, ha uma variedade enorme de ornatos, que representam a nossa flora estylisada..."

O Pavilhão de Caça e Pesca, de Armando de Oliveira, embora rigidamente simétrico — à maneira da Beaux-Arts — tem influências da arquitetura pitoresca, com seus pavilhões laterais, beirais de pedra no embasamento, templetes laterais, etc.; tudo isso combinado com um pequeno jardim barroco. Porém, de acordo com a revista, "o estylo é o colonial, na sua feição nortista...".

Como se vê, a despeito da ampla aceitação do novo estilo neocolonial na Exposição de 1922, parece ter sido impossível romper inteiramente com a tipologia estilística consagrada para esse tipo de evento, ao longo de mais de um século de existência.

O resultado do concurso Caminhoã, também noticiado na *Architectura no Brasil* (n. 25, p. 60-63) — com o tema 'Estação Inicial de Estrada de Ferro Elétrica Suburbana na Capital Federal' evidencia a posição do neocolonial em pé de igualdade com os outros estilos, ao mesmo tempo em que denota a influência francesa na prática eclética da arquitetura da época. O primeiro prêmio foi conferido a um projeto monumental 'à la Beaux-Arts' do arq. Armando Perry, enquanto o segundo prêmio foi obtido por um projeto neocolonial do arq. Pedro Paulo Bastos.

Quanto à arquitetura residencial, os projetos publicados na *Architectura no Brasil* são igualmente variados, como não poderia deixar de ser. Encontramos assim um projeto residencial neogótico de A. Memória e F. Cuchet (n. 2, p. 56); projetos em estilo 'pitoresco', de Lotha Kastrup (n. 2, p. 61) e Raphael Galvão (n. 3, e n. 26, p. 90); Edgar Vianna, com um projeto residencial inspirado na arquitetura rural inglesa (n. 26, p. 91); uma residência em estilo neocolonial de Angelo Bruhns (n. 21) e outra em estilo neoclássico francês do mesmo arquiteto, em parceria com José Cortez (n. 26, p. 88-89).

Em alguns projetos residenciais, fica bastante patente a influência das habitações unifamiliares norte-americanas, os 'bungalows', como eram denominados então.



É o caso das várias tipologias residenciais desenvolvidas por Ângelo Bruhns para a Vila Operária da Companhia de Comércio e Navegação Niterói. O estilo 'Missões' — que propõe a revalorização da herança ibérica colonial norte-americana, de forma análoga ao neocolonial brasileiro — configura-se também como outra vertente da influência arquitetônica norte-americana, presente nas páginas da *Architectura no Brasil* em projeto residencial de Lúcio Costa e F. Valentim, n. 26, p. 86).

Assim, pelo que se pode deprender dos projetos analisados na *Architectura no Brasil*, o ecletismo continuava a imperar na arquitetura carioca até 1930, pelo menos — enriquecido pelo estilo neocolonial e suas variantes, como o 'Missões'.

Os poucos textos teóricos encontrados na revista resumem-se a alguns artigos escritos por Cypriano de Lemos. Estes artigos evidenciam a falta de parâmetros e o anacronismo das posições de muitos arquitetos brasileiros à época, a par de observações bastante pertinentes relativas às mudanças sociais e culturais então em curso.

Em um de seus escritos, por exemplo, Cypriano de Lemos parece inopinadamente disposto a ressuscitar a 'batalha dos estilos' entre a arquitetura clássica e a arquitetura gótica — tomando, no caso, o partido do gótico, que ele considera "o primeiro, o único e também o último estylo que a latinidade catholica havia produzido". Justifica tal posição apontando a cisão entre projeto e construção verificada na arquitetura a partir do Renascimento, com os conseqüentes "maleficios desse regimen" quanto ao ensino acadêmico, que ficou "reduzido quase que exclusivamente á parte graphica, como si o prototypo do architecto fosse o desenhista do séc. XV e seguintes". Condena, em conclusão — numa postura inovadora para a época — a desvinculação entre a arquitetura e seus condicionantes, reconhecendo que

"nos tempos modernos não é, pois, a fé religiosa, o genio de uma raça, os costumes, as condições climéricas, a natureza dos materiais disponíveis, a sciencia do constructor e os recursos da industria que determinam, logicamente, a physionomia dos edificios: é o capricho do desenhista que atira para o papel umas tantas formas ecleticas".

Em artigo anterior, aliás, o mesmo arquiteto já havia feito um diagnóstico bastante acurado, sob certos aspectos, das transformações da arquitetura na época, abordando questões como a relação entre arquitetura, meio-ambiente e sociedade, e a 'clientela moderna' dos arquitetos (*Architectura no Brasil*, n. 3, p. 91-92).

Tais colocações encontram-se, porém, invariavelmente acompanhadas de outras posições bastante anacrônicas, a respeito dos arquitetos enquanto cultores do 'belo absoluto' (significativamente, o artigo intitula-se "Do Bello"):

"Ao contrario da pintura e da escultura, a mais technica das artes não procede por imitação da natureza. O architecto não copia. Inventatypos abstratos, crea fórmãs e determina proporções.

Sendo assim, as bellezas dessa arte dependem directamente das condições geographicas, do estado social, da natureza dos materiais, dos conhecimentos scientificos, do conjucto das leis naturæ, das noções de hygiene, etc.

Por isso, o apreço pela boa architectura, exige mais capacidade e maior cabedal de noções positivas, por parte do observador.

(...) A democracia trouxe ao architecto dous clientes de nova especie: o burguês e o operário. A architectura industrial também é criação moderna.

Seria, entretanto, tirar ao bello a sua elevada significação espiritual, chamar assim às melhores produções no genero. Por isso, sugiro entre architectos o vocabulo: 'interessante'. É commum ouvir dizer: que projeto interessante, significando com isso que foi feito com logica, proficiencia e bom gosto. O 'interessante' representa, pois, um certo grau de belleza.

Façamos, pois, cousas 'interessantes', já que o estado social do occidente não permite que os architectos possam agora subir até as regiões onde paira o verdadeiro bello.

Infelizmente, no Rio de Janeiro, quasi nada se faz mesmo de 'interessante'. O poeta e o musico podem isolar-se da sociedade. Os pintores e escultores copiam a natureza, embriagam-se com as côres e as fórmãs... Mas o architecto não pode divagar. Para construir qualquer cousa de 'interessante', necessario se torna que haja ricos de certa cultura. Destes, raros procuram entre nós o architecto, e quando o fazem, é solicitando, apenas, uma planta para Prefeitura, accetando proprietario para executal-a a quem se apresente com proposta mais barata, seja quem for. É assim que se constroe nesta capitall!

O texto fala por si só. Cabe, entretanto, ressaltar seu caráter elitista, ao lado da absoluta incompreensão do 'estado social do occidente', que só é capaz de propiciar coisas 'interessantes', vedando aos arquitetos a ascensão às regiões onde paira o 'verdadeiro bello'.

Para concluir essa amostragem da arquitetura carioca através da revista *Architectura no Brasil*, devemos notar que, tanto a nível de projeto como a nível conceitual, as incertezas e contradições, avanços e recuos que são a tônica da arquitetura eclética podem ser encontradas af.

Porém, prenúncios de mudanças já se fazem sentir. Em 1930, substituindo José Mariano Filho, Lúcio Costa torna-se diretor da Escola de Belas Artes, renegando seu envolvimento passado com arquitetura de estilos das décadas anteriores.

Novos professores são contratados, como o pioneiro do Movimento Moderno em São Paulo, Gregori Warchavchik; e, embora a reforma no ensino da ENBA tenha sido efêmera, ela tornou evidente a necessidade de mudar. Mas af já começa uma outra história.

## V. Notas

(1) Lemos, Carlos, in: FABRIS, A. *Ecletismo na Arquitectura Brasileira*. São Paulo, Nobel/EDUSP, p. 74, 1987.

(2) Os periódicos cariocas consultados foram: *A Ilustração Brasileira* (1909-1929), *Kosmos* (1904-1906), *Architectura no Brasil* (1921-1926), *O Malho* (1902-



1913), *Revista dos Constructores* (1885-1888), *Revista do Club de Engenharia* (1887-1910), *Revista dos Instituto Polytechnici Brasileiro* (1868-1888). A pesquisa visava subsidiar a elaboração de minha dissertação de mestrado "Da Beaux-Arts ao Bungalow: uma amostragem da arquitetura eclética no Rio de Janeiro e em São Paulo".

(3) A esse respeito, ver o texto 'A presença Inglesa' de Olga Pantaleão, in HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo/Rio de Janeiro, DIFEL, 1976, Tomo II, vol. 1, p. 64-99.

(4) A Missão Francesa compunha-se, ainda, dos seguintes nomes: Nicolay Antoine Taunay (pintor), Taunay (escultor), Pradier (gravador), Ovide (maquinista), Neukbomm (compositor) e Enout (oficial serralheiro).

(5) Adotei aqui a periodização proposta por Luciano Patetta a respeito do ecletismo na Europa (*L'Architettura dell'Ecletismo*. Milano, Mazzotta, 1975, p. 7). Para este autor, a arquitetura eclética européia compreende todo o complexo de experiências arquitetônicas que vai de 1750 até o fim do séc. XIX, isto é, da crise do classicismo, gerada pela Revolução Industrial, até as origens do Movimento Moderno. Nessa visão, o neoclassicismo trazido pela Missão Francesa corresponderia à etapa inicial da prática eclética na Europa.

(6) Foram projetadas por Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro, no período de 1816 a 1850: a Academia Real de Belas Artes, c. 1816, inaugurada em 1826 com o nome de Academia Imperial de Belas-Artes e atualmente demolida (o pórtico de entrada foi encontrado no Jardim Botânico); a Primeira Bolsa do Rio de Janeiro (depois Alfândega, atual Tribunal do Júri), 1819/20; a sua própria residência na Gávea, s.d.; a residência do sr. Oliveira Barbosa, c. 1818 (demolida); o Mercado do Peixe, 1834 (demolido); e os chafarizes do Largo da Benfica (já demolido); e da rua São Clemente, ambos em 1846. O arquiteto projetou ainda outros edifícios, que não chegaram a ser construídos: a Catedral de São Pedro de Alcântara; o Monumento em Memória do Dia da Abolição de D. Pedro I; a Biblioteca Imperial; o Chafariz Comemorativo da chegada da Imperatriz D. Tereza Cristina (o Paço do Senado); e o Palácio Imperial. Assim, das sete únicas obras efetivamente construídas de Grandjean de Montigny restam apenas três: o edifício do Tribunal do Júri, a sua própria casa na Gávea e o chafariz da rua São Clemente.

(7) Ver, a respeito, o interessante artigo de Giovanna Rosso Del Brenna em PUC/RJ. *Uma cidade em Questão I: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, PUC/FUNARTE/Fundação Roberto Marinho, 1979, p. 14-15.

(8) É o caso de Manuel de Araújo Porto-alegre, que, a respeito do edifício da Academia, diz: "O erro que

houve na construção da casa foi de sacrificar-se a forma prescrita, o útil e o necessário, à forma arquitetônica; e o esquecimento de que as aulas de estudo, que devem ser esclarecidas pela luz refletida (e não direta) como é a do norte, na Europa, se viesse repetir aqui, achando-se o artista no hemisfério oposto, e perturbado pelos raios do sol e suas mudanças durante as horas do dia, o que ocasiona alterações sensíveis no corpo iluminado em que se estuda, e por conseguinte modificações terríveis na harmonia do claro-escuro. (GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas-Artes e no Meio Artístico do Rio de Janeiro. In: *Revista do PHAN* n. 14. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, p. 57-59.

(9) Ver, a respeito, o parecer do Instituto Politécnico a respeito do ensino de arquitetura no Brasil, publicado na *Revista do Instituto Polytechnico Brasileiro*, tomo XVI, sessão de 30 de abril de 1884, p. 129-151.

(10) Ver o artigo de Flávio Motta, intitulado "Subsídios para relatório sobre o ensino de arquitetura", na publicação da ABEA, *Sobre a História do Ensino de arquitetura no Brasil*. São Paulo, ABEA, 1977.

(11) GALVÃO, op. cit., p. 57-59.

(12) Há muita imprecisão nas designações de engenheiros e arquitetos, durante o período em estudo. Muitas vezes ambas as denominações eram aplicadas indistintamente as duas categorias profissionais. Mas, de modo geral, pode-se dizer que 'arquiteto' era mais comumente empregado para os profissionais formados no curso de arquitetura da Academia Imperial de Belas-Artes, enquanto denominava-se 'engenheiro-arquiteto' ao profissional formado nos cursos de arquitetura ministrados nas Escolas Politécnicas.

(13) Como se sabe, na Europa, o estilo neogótico surge timidamente durante o séc. XVIII, dentro da 'poética do pitoresco' como uma variante do gosto pelo exótico característico da cultura da época. Restringe-se então a pavilhões para jardim e outros exemplares de arquitetura menor, como *cottages*, etc. Ver a respeito PATETTA, op. cit., p. 144.

(14) Ver os artigos de Giovanna Rosso Del Brenna a respeito dos quiosques e chalés do Rio de Janeiro na já citada obra organizada por A. Fabris, 1987.

(15) É característico das distorções sofridas pelos movimentos culturais europeus transplantados para o Brasil que, paradoxalmente, eles causem aqui a destruição de valores que pretendiam resgatar. É o caso da vertente romântica da arquitetura eclética européia, que se caracterizava pela valorização e resgate das especificidades arquitetônicas locais, ameaçadas pelas formas neoclássicas internacionalizantes, correspondentes à primeira fase do ecletismo na Europa. A reforma do



Passeio Público segundo essa tendência — portanto em admirável sintonia com o 'dernier cri' europeu — teve como consequência a destruição de uma obra essencialmente brasileira, que, portanto, deveria ser preservada, de acordo com o próprio ideário romântico.

(16) O Brasil já tinha realizado diversas exposições nacionais durante o séc. XIX, como aponta Francisco Foot Hardmann: "Apenas uma década após a Great Exhibition do Crystal Palace, realizava-se no Rio de Janeiro a Primeira Exposição Nacional, sob patrocínio do Estado monárquico (1861). Desde logo, a afluência de exibidores, políticos, empresários e populares garantiu o êxito desses eventos. Nos anos seguintes, foram organizadas exposições nacionais em 1866, 1873, 1875 e 1889, todas ocorridas sob a égide do poder público e tendo como característica comum o fato de servirem de ensaio preparatório à participação do Brasil em exposições universais subsequentes. Eram estas últimas, afinal, que determinavam a ocorrência dos certames nativos..." (*Trem Fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo, Cia. das Letras, 1988, p. 67-68).

(17) HARDMANN, op. cit., p. 56.

(18) A relação dos projetos de Heitor de Mello publicada como homenagem póstuma no número inaugural da revista *Architectura no Brasil*, em outubro de 1921 (p. 29-30), é testemunho eloqüente da prática eclética então em voga.

(19) Só tivemos acesso a seis números dessa publicação, que é bastante rara: os três primeiros, de outubro, novembro e dezembro de 1921; o número 21, de junho de 1923; o número 25, de dezembro de 1925/janeiro de 1926; e o número 26, de fevereiro/março de 1926.

(20) Nessa segunda fase do concurso para o projeto do Palácio da Justiça do Rio de Janeiro, foram classificados os seguintes arquitetos: A. Memória, projeto em arquitetura neoclássica, escola francesa (1º prêmio); F.

Nereu de Sampaio e Gabriel Fernandes, projeto em arquitetura neoclássica, escola italiana (2º prêmio); Nestor de Figueiredo, projeto em arquitetura neoclássica, escola francesa (3º lugar); Angelo Bruhns e J. Camargo, projeto em arquitetura neoclássica, escola alemã (4º lugar); Saldanha da Gama, projeto em arquitetura clássica romana (5º lugar).

(21) No primeiro número da revista *Architectura no Brasil* (p. 45) foram noticiados os seguintes concursos: para o Hotel Balneário e para Embaixada de uma Grande Nação (ambos pontos sorteados para o concurso público pela Escola Nacional de Belas-Artes); para o Restaurante Envidraçado do Passeio Público; para duas portas monumentais da Exposição Internacional de 1922; e Fonte Monumental (patrocinados pelo Instituto Brasileiro de Architectos); e o concurso para edifício colonial, aberto pelo Dr. José Marianno Filho, denominado Prêmio Heitor Mello.

(22) O Instituto Brasileiro de Arquitetos — órgão que visava defender os interesses dos arquitetos enquanto classe de profissionais oficialmente diplomados — foi fundado em 26/01/1921, segundo notícia publicada no primeiro número da revista *Architectura no Brasil* (outubro de 1921, p. 19).

(23) Esse procedimento de 'neocolonizar' edifícios coloniais autênticos fez escola, como no caso da remodelação, de autoria de Ricardo Severo, do antigo convento dos franciscanos em São Paulo; ou da reforma sofrida pela Sé de Olinda, na década de 30.

\*Maria Lucia Bressan Pinheiro, Mestre e Professora do Departamento de História e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo