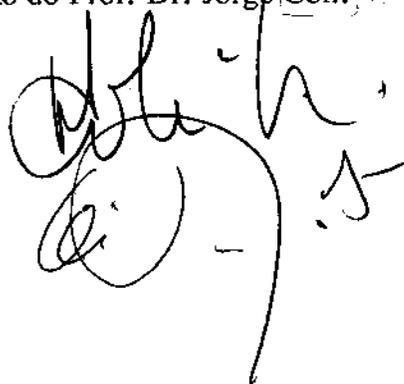


Marcelo Puppi 362

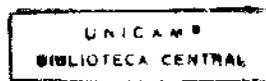
A Arquitetura Acadêmica no Rio de Janeiro (1890-1930): uma Revisão  
Historiográfica

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Departamento de História do Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas da Uni-  
versidade Estadual de Campinas, sob  
orientação do Prof. Dr. Jorge Coli.



Este exemplar corresponde à redação  
final da dissertação defendida e apro-  
vada pela comissão julgadora em 14  
de dezembro de 1994.

Novembro de 1994



A meus pais,  
que nunca mediram esforços  
para que este trabalho fosse  
um dia possível.

## Agradecimentos

Meu primeiro agradecimento vai, naturalmente, para meu orientador, professor Jorge Coli. Seu grande interesse pelo trabalho, sua disposição constante em discuti-lo, e seu apoio e incentivo são os maiores responsáveis por eu tê-lo realizado. Agradeço-lhe em especial a leitura cuidadosa, passo a passo, de todo o texto, e suas preciosas críticas e sugestões, que em muitos pontos foram decisivas para minha compreensão do tema a que me propus estudar (embora eu não tenha sido capaz de aproveitá-las em todas as suas dimensões).

Em Londrina, agradeço ao Thomson, à Regina, à Ercília e ao Jonas, da Universidade Estadual de Londrina, cujo apoio administrativo foi fundamental para que esta dissertação pudesse chegar a seu fim.

No Rio de Janeiro, agradeço ao professor Donato Mello Júnior, por sua simpática atenção e pelas úteis informações sobre a arquitetura carioca; ao professor Jorge Czajkowski, coordenador do Núcleo de Pesquisa e Documentação (NPD) da FAU-UFRJ, que gentilmente permitiu o acesso à documentação iconográfica do Núcleo; e aos amigos e pesquisadores Roberto Conduru e Cláudia Ricci, do mesmo NPD, pela também gentil atenção em facilitar a pesquisa desse material e pelas várias informações a seu respeito, bem como pelas discussões sobre o assunto.

Na Unicamp, agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da Arte, pelo muito que aprendi durante os cursos; aos colegas, pelas proveitosas conversas sobre nossos estudos; e, claro, à atenciosa eficiência do pessoal da Secretaria de Pós-

Graduação do IFCH, sempre disposto a resolver nosso infundável vai-e-vem burocrático.

Agradeço especialmente as valiosas sugestões das professoras Oflia Arantes e Leila Mezan por ocasião do exame de qualificação, as quais, na medida das minhas possibilidades, e dentro do tempo disponível, procurei incorporar ao texto.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à Sue pela compreensão e paciência ao longo dos anos do mestrado, pelas nossas acaloradas disputas sobre arquitetura e ainda pelo inestimável auxílio na digitação, na revisão do texto, e no preparo da edição final.

E a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, e que seria difícil enumerar sem o risco de omissão, dirijo um agradecimento coletivo.

# Índice

|     |   |
|-----|---|
| VI  | <b>Introdução</b>   |
| 1   | <b>I. Lúcio Costa</b><br>O modelo da historiografia da arquitetura acadêmica no Brasil              |
| 3   | 1. A história, o moderno e o nacional em Lúcio Costa  |
| 17  | 2. A arquitetura acadêmica segundo Lúcio Costa  |
| 41  | 3. Conclusão  |
| 45  | <b>II. Paulo Santos</b><br>Os impasses metodológicos da pesquisa histórica                          |
| 48  | 1. A identidade nacional na obra de Paulo Santos  |
| 59  | 2. As décadas acadêmicas no <i>Quatro Séculos de Arquitetura</i>                                    |
| 86  | 3. Conclusão  |
| 89  | <b>III. Yves Bruand</b><br>A validação historiográfica do programa teórico do modernismo brasileiro |
| 91  | 1. A "contribuição teórica" de Lúcio Costa segundo Yves Bruand                                      |
| 99  | 2. Os "Estilos Históricos" no <i>Arquitetura Contemporânea no Brasil</i>                            |
| 125 | 3. Conclusão  |
| 128 | <b>IV. A posteridade do modelo nas décadas de 70 e 80</b>   |
| 129 | 1. Carlos Lemos<br>O "ecletismo" como estilo importado  |
| 130 | 1.1. O "ecletismo" no <i>Arquitetura Brasileira</i>   |
| 142 | 1.2. Conclusão  |
| 143 | 2. Mário Barata<br>O "ecletismo" entre a "falta de gosto" e o progresso                             |
| 145 | 2.1. A "transição" do século XIX ao XX em Mário Barata  |
| 158 | 2.2. Conclusão  |
| 160 | 3. Giovanna del Brenna<br>O "ecletismo" como perda do significado arquitetônico                     |
| 162 | 3.1. O "Rio Eclético" segundo Giovanna del Brenna   |
| 179 | 3.2. Conclusão  |
| 181 | <b>Conclusão</b><br>Por uma história da arquitetura acadêmica no Brasil                             |
| 190 | <b>Fontes e Bibliografia</b>  |

## Introdução

A arquitetura acadêmica foi, e ainda é, muito pouco estudada no Brasil. Não que faltem publicações a respeito; apesar de em número muito pequeno, elas existem. Existem mas não constituem propriamente um meio de se conhecê-la, pois os estudos a respeito mais obscurecem que esclarecem esse passado. Vale portanto a pena investigarmos as razões pelas quais todo um período da história arquitetônica nacional ficou relegado a uma espécie de esquecimento propositado, e mais ainda, as razões pelas quais criou-se dele uma imagem completamente distorcida.

No panorama nacional, a arquitetura acadêmica carioca tem uma participação de relevo, tanto numérica quanto qualitativamente, e tornou-se uma espécie de símbolo das realizações da época. Só isto bastaria para justificar o interesse de se conhecê-la melhor. Acresce que, no Rio de Janeiro, por uma série de motivos, o pensamento acadêmico de um modo ou de outro está relacionado com a formação da arquitetura moderna brasileira (isto é, da vertente que se tornará em seguida hegemônica), e justo através do seu principal mentor intelectual, Lúcio Costa. Este foi, na década de 20, um arquiteto acadêmico de talento e de projeção, e na década de 30 adere ao movimento moderno, tornando-se um de seus principais divulgadores no país. Se a conversão modernista implicou de início a batalha contra um passado tido como infrutífero, o próprio arquiteto indiretamente reconhecerá mais tarde alguns débitos da nova arquitetura para com ele: o estudo desse passado envolve assim a discussão mesma do destino de nossa arquitetura moderna. Ao interesse do conhecimento histórico soma-se portanto a grande atualidade do tema.

A fortuna historiográfica da arquitetura acadêmica do Rio de Janeiro é contudo inversamente proporcional à sua relevância histórica. Ou melhor, deve-se falar, com mais propriedade, dos indícios dessa relevância, pois de fato ela não foi devidamente estudada, e sequer sabe-se concretamente quais variedades arquitetônicas abrigam-se sob esse nome. Os textos até agora publicados de maneira geral retratam o pensamento acadêmico como um conjunto de regras — um receituário — muito estreito e, em sua época, absolutamente desatualizado, passadista e retrógrado. Em outras palavras, o retratam como uma forma de projetar (e construir) inadequada ao progresso e à modernidade material, ao qual fatalmente e com razão devia opor-se uma nova arquitetura, esta sim alinhada aos novos tempos e capaz de expressá-lo culturalmente. Além dessa explicação dependente em boa parte de um clima anti-acadêmico internacional, no Brasil acrescenta-se um caráter estrangeirizante a essa arquitetura, quando menos porque ela é quase sempre analisada em função simplesmente dos estilos históricos (europeus) que a materializam e são sua face mais à vista e evidente.

Isto tornou-se um lugar comum nos estudos de história da arquitetura brasileira. Visto que predominam os trabalhos de síntese, de cunho introdutório, destinados ou a um público não especializado ou, principalmente, a professores e estudantes, a imagem distorcida desse passado continua a ser reproduzida incessantemente no meio profissional e, o que é mais grave, no meio especializado. Criou-se um círculo vicioso, onde o juízo desfavorável inibe ou compromete a pesquisa histórica, e a ausência de pesquisa histórica favorece e facilita a circulação desse mesmo juízo. E se naturalmente o rompimento desse círculo depende da realização de pesquisas aprofundadas e bem orientadas, isto passa também, e talvez neste momento como uma tarefa básica, por uma revisão radical do tratamento dado por nossa historiografia à arquitetura acadêmica. Eis o objetivo do presente trabalho, no que se refere ao caso emblemático do Rio de Janeiro — que sob vários aspectos dá a medida da situação geral —, seja retomando os textos específicos sobre a arquitetura da cidade, seja os textos em que ela aparece dentro do cenário nacional.

\* \* \*

Segundo os estudos em questão, com uma ou outra nuance, como se verá, a modernidade material e cultural só chega ao país com a arquitetura moderna. Apenas esta, fruto de uma nova técnica construtiva, o concreto armado (ou, no melhor dos casos, fruto de uma sensibilidade estética própria da era da máquina), teria sido capaz de produzir edifícios ao mesmo tempo funcionais e com valor artístico, isto é, edifícios que expressem material e culturalmente a sociedade moderna. Uma tal perspectiva invalida por completo a cultura precedente, pelo exato motivo que ela (aparentemente) não soube responder aos requisitos do progresso, consumindo-se em exercícios decorativos de valor limitado, ou seja, em exercícios "acadêmicos". O termo portanto é utilizado em seu sentido mais trivial e inespecífico: "acadêmicos" são os arquitetos avessos às imposições técnicas e estéticas da produção industrial em série, e "acadêmica" é a arquitetura que não tem relação alguma com os tempos modernos, pura expressão antiquada de um passado artesanal já superado (e por isto devia ser combatida, dando lugar à nova arquitetura).

Ocorre que a palavra remete necessariamente à história das academias, e como se sabe estas tiveram em sua origem um papel progressista, para não dizer efetivamente modernizante. Será com as vanguardas da virada do século que ela se tornará sinônimo de atraso na arte, fenômeno em paralelo, e talvez mesmo posterior, ao declínio da influência das seções científicas das academias. Daí uma possível ambigüidade na adjetivação, pois no século XVIII e em parte do XIX a produção acadêmica pode significar, na arquitetura, experiências formais de ponta ou pelo menos relevantes, ao passo que em relação ao final do século XIX e início do XX convencionou-se identificá-la à sobrevivência puramente formal dessa tradição, como um corpo sem alma.

No Brasil, e sobretudo no contexto do Rio de Janeiro, a situação é um pouco similar. No início do século XIX, a corte portuguesa transfere-se para a então sede da colônia e instala ali uma Academia de Belas Artes, precisamente com a função de modernizar nossas artes e ofícios. O curso de arquitetura fica a cargo de Grandjean de Montigny,

ex-aluno de Percier e Fontaine na Belas Artes de Paris; o neoclassicismo do arquiteto, apesar de herdeiro apenas indireto do neoclassicismo histórico do século XVIII, era uma espécie de fio de ligação do país com o programa racional da arquitetura do iluminismo. Com ele nos atualizávamos, acompanhando pelo menos em parte o processo de racionalização arquitetônica em curso na Europa. A atuação de Grandjean era assim sob certos aspectos um fator de progresso, embora talvez sem muitas consequências práticas (este é um outro tópico ainda por estudar em nossa história). De modo geral, e inclusive acentuando-o (mas provavelmente ultrapassando a dimensão real do fato), os autores reconhecem este papel ao acadêmico francês.

Isto principalmente quanto à primeira metade do século XIX. A maioria dos estudos inclusive prolonga a influência do neoclassicismo de Grandjean até o final do século, ou pelo menos até seu terceiro quartel. De qualquer modo, em todos os textos o século XX abre-se sob o signo de uma outra arquitetura, esta agora acadêmica na acepção pejorativa. À diferença da inércia colonial do século XIX, terreno em que a arte neoclássica fazia figura esclarecida, os tempos desta vez eram de acumulação burguesa do capital e de industrialização incipiente. Neste novo contexto a arquitetura parecia ter involuído, trocando a simplicidade (racional) de outrora pelo excesso decorativo do "ecletismo". Quer dizer, nesta altura a arquitetura era acadêmica porque estaria na contramão da história, exatamente o contrário da ação também acadêmica de Grandjean de Montigny.

Desse modo, todo o arco histórico compreendido entre a vinda da Missão Francesa e o advento da arquitetura moderna no Rio de Janeiro foi dividido entre uma boa e uma má tradição acadêmica: de um lado fica a pureza neoclássica de Grandjean, modernizante; de outro, o "mau gosto" eclético, obsoleto e retrógrado. A primeira, nada "acadêmica" (no mau sentido da palavra), teria vigorado da instalação da Academia de Belas Artes a aproximadamente 1890; a segunda, a verdadeira arquitetura acadêmica, entre mais ou menos 1890 e 1930. No máximo a boa tradição prolonga-se parcialmente até o limiar do modernismo, produzindo o fenômeno especial do "bom gosto" acadêmico (o da Academia) em pleno interior do "ecletismo".

Sempre segundo nossos autores, quando o "bom gosto" manifesta-se no início do século XX, ele (implícita ou explicitamente) está sempre ligado à Escola Nacional de Belas Artes, sucessora da antiga Academia. A Escola representava no Rio de Janeiro a tradição *Beaux-Arts* da passagem do século, isto é, o método acadêmico na época ensinado na *Ecole des Beaux-Arts* de Paris, e nesta tradição formou um número cada vez maior de arquitetos, até bem depois do surgimento do modernismo (e dela justamente saíram os principais representantes da nova arquitetura carioca). Ou melhor, o "bom gosto" acadêmico devia-se a apenas alguns poucos arquitetos, que sabiam valer-se com habilidade do passado arquitetônico. A Escola, ou parte dela, num certo sentido teria guardado a boa tradição acadêmica francesa inaugurada no Brasil por Grandjean de Montigny.

A arquitetura acadêmica propriamente dita, ou o "ecletismo", constitui portanto a grande maioria das construções dos anos 1890-1930, quando não constitui simplesmente sua totalidade. Ela se definiria pela variedade estilística e profissional, englobando arquitetos, engenheiros, mestres-de-obras e profissionais estrangeiros também os mais variados. Este conjunto em suma não era mais acadêmico no sentido original do vínculo a uma instituição definida e definível do ponto de vista formal, e sim tão somente pelo fato de perpetuar fórmulas gastas e anacrônicas, e além do mais sem gosto. O exemplo máximo do "ecletismo" carioca, em todos os estudos, é a avenida Central (atual Rio Branco), aberta na gestão de Pereira Passos, prefeito da cidade entre 1902 e 1906. A avenida foi inspirada nos bulevares haussmannianos de Paris, e exigiu grandes demolições, renovando todo o centro do Rio de Janeiro (abriu-se também vias complementares a esta principal). Confiou-se as novas edificações aos mais diversos profissionais, e sem dúvida o conjunto resultou bastante heterogêneo, agrupando-se lado a lado, e ao mesmo tempo, obras de boa qualidade e empreendimentos puramente comerciais. Além disso, a prefeitura patrocinara um concurso de fachadas para a nova avenida, como meio de divulgação da idéia; isto bastou para que todo o acontecimento entrasse definitivamente na história como "arquitetura de fachada".

Num caso como no outro (o "bom gosto" acadêmico e o "ecletismo"), trata-se em

realidade de um único processo de modernização, o qual se traduz no aparelhamento técnico e funcional da cidade brasileira. No final do século XIX e início do XX (talvez em relação direta com o advento da República), o Rio de Janeiro passava por pelo menos dois tipos de transformações, do ponto de vista arquitetônico: de um lado dotava-se a então capital federal de equipamentos urbanos públicos, em boa parte imprescindíveis à circulação dos bens de consumo e à efetivação da moderna sociedade administrada (mercados, escolas, hospitais, etc.); e, de outro, os edifícios, públicos ou privados, incorporavam cada vez mais os avanços técnicos que ampliavam o campo de ação do arquiteto na solução do programa e do arcabouço construtivo. Tal aparelhamento funcional e técnico não se restringia decerto a uma simples questão de bom ou mau domínio dos estilos históricos (que todavia não é secundária), mas ao contrário dependia de instrumentos teóricos e práticos menos superficiais e relativamente complexos. Isto é, dependia do conhecimento que se pode sem nenhum demérito denominar acadêmico.

O problema da arquitetura acadêmica tem, portanto, dimensão bem mais ampla que a pretendida nos textos sobre o assunto. Os pontos para os quais se dirige a atenção, seja o "bom gosto" *Beaux-Arts*, seja o "cenário" da av. Central, apesar de significativos, estão longe de retratar o conjunto arquitetônico da época, que é ao mesmo tempo mais variado e mais uniforme. Mais variado porque esse conjunto compreende também uma série de edificações de caráter predominantemente funcional, como é o caso de certos equipamentos públicos de serviço e algumas construções particulares (cujos autores às vezes são os mesmos do "ecletismo" sem gosto). Mais uniforme porque, por trás da diversidade estilística, há uma grande unidade de concepção, que em última instância diz respeito aos requisitos modernizantes do seu tempo, ou seja, diz respeito à funcionalidade arquitetônica (a liberdade no uso dos estilos do passado decorre precisamente da necessidade de atender às novas exigências funcionais, e é um dos traços essenciais do historicismo arquitetônico do século XIX e, no Brasil, do início do XX).

Esta unidade subjacente à multiplicidade formal da arquitetura do século XIX tem sido sublinhado pelos historiadores europeus do período. Verifica-se assim, na Europa, a

existência de uma matriz projetual comum tanto à velha guarda neoclássica do início do século passado (matriz num certo sentido originária do próprio neoclassicismo do século XVIII), quanto ao "ecletismo" da segunda metade do XIX. Pode-se portanto sustentar a hipótese que, no Brasil, guardadas as devidas diferenças, há igualmente muito em comum entre Grandjean e a arquitetura acadêmica. Ou, em outros termos, estas duas tradições acadêmicas são mais unitárias que antitéticas (mas de qualquer modo com relativa independência), filiando-se a um mesmo discurso arquitetônico modernizante.

Discurso modernizante entremeado com estilos do passado: de fato nenhum dos nomes à disposição, *arquitetura acadêmica*, *historicismo* e "*ecletismo*", define com precisão tal arquitetura, mostrando sua acolhida pouco favorável, até há pouco tempo, por parte da crítica (nacional e internacional). "*Ecletismo*", utilizado por quase todos os autores do país, tem a grande desvantagem de, no Brasil, significar apenas "arquitetura de fachada", isto é, de limitar-se a uma descrição arquitetônica superficial e, principalmente, depreciativa (daí o termo vir sempre acompanhado de aspas, marcando nosso estranhamento em relação a seu sentido fortemente pejorativo).

*Arquitetura acadêmica* e *historicismo* (ou arquitetura historicista, ou arquitetura dos estilos históricos) são preferíveis, em parte também porque são os termos de emprego mais frequente para designar estas décadas finais da tradição acadêmica. *Historicismo*, que de modo imediato quer dizer simplesmente a utilização dos estilos históricos do passado, fato comum a toda arquitetura européia do iluminismo até as vésperas do modernismo (e, se se quiser, desde o renascimento), apresenta a vantagem de inserir nosso período específico num programa arquitetônico que vai além de seus limites, e que numa palavra pode ser caracterizado como um programa modernizador (mas talvez por isso não é aqui muito comum). *Arquitetura acadêmica*, por fim, parece ser o mais apropriado, pois, embora seu uso corrente tenha quase sempre valor negativo, ele remete de modo ainda mais direto a uma tradição arquitetônica de longa data, e da qual a fase mais recente é uma expressão entre outras, de igual relevância histórica. De qualquer forma, os termos são utilizados aqui como sinônimos, conservando-se porém quanto a "*ecletis-*

mo" o sentido a ele atribuído pelos próprios autores.

Isso posto, deve-se observar que o objetivo não é reescrever esta história; no estágio atual da pesquisa isto nem seria possível. Por ora não é possível tampouco redefinir suas fronteiras cronológicas, e menos ainda aprofundar a discussão sobre seu real peso histórico. Nossa releitura da historiografia parte necessariamente do horizonte factual e cronológico delimitado por ela mesma. Em consequência (mas de modo provisório) toda a discussão da arquitetura acadêmica do Rio de Janeiro está circunscrita aqui ao período 1890-1930. Deste ponto em diante só se pode avançar por hipóteses, e não há como verificá-las concretamente no momento.

Todavia, as pesquisas realizadas no decorrer do trabalho revelaram alguns novos dados, e com isso num ou noutro tópico a tentação de reescrevê-la foi grande. Se aqui e ali ela é mais forte, no geral pretendeu-se apenas, com as informações disponíveis, discutir a confiabilidade factual e interpretativa dos textos.

Os seis autores examinados não formam um conjunto historiográfico homogêneo. Nem todos podem ser classificados como estudos de história, e de todos eles apenas um é dedicado exclusivamente ao tema (e mesmo assim é breve); os demais o analisam em estudos panorâmicos da arquitetura carioca ou nacional, de forma às vezes mais às vezes menos cuidadosa. Não há, enfim, uma historiografia específica da arquitetura acadêmica do Rio de Janeiro.

Por que, então, reunir textos desiguais e pouco volumosos, dando-lhes um estatuto que em realidade não têm (o de historiografia dessa arquitetura)? Primeiro, evidentemente, porque são as únicas páginas disponíveis sobre o assunto, constituem leitura obrigatória para o interessado, e bem ou mal informam o leitor a respeito. Segundo, e principalmente, porque apesar de quase sempre superficiais e lacônicos, eles passam por estudos históricos fundamentados e suficientes, tomam o lugar destes e assim obstaculizam uma produção historiográfica de peso. É preciso assim retomá-los, em seu conjunto, pelo próprio fato de não constituírem uma verdadeira história da arquitetura dos estilos histó-

ricos, quer dizer, para verificar-se as razões pelas quais isso não se realizou.

O nó crucial de todo o problema está em que a primeira contribuição ao tema, de Lúcio Costa, base de todas as seguintes, não é a rigor um estudo de história. Os textos do arquiteto visam sempre e sobretudo, por um lado, divulgar os princípios do movimento moderno no país e, por outro, fundar uma vertente local do movimento, bem como justificar e valorizar sua existência. Dito de outro modo, seu objetivo é formular o programa teórico (não sem idas e vindas, como veremos) da arquitetura moderna brasileira. Acontece que, nos manifestos do autor, o modernismo apresenta-se como ponto culminante de toda a história da arquitetura, seja no plano internacional, seja nacional, e, vice-versa, esta história é recontada como um processo evolutivo cujo fim último é o surgimento do modernismo. O teórico reveste-se do papel de historiador, e dá a seu programa de ação a forma de estudo histórico.

De Lúcio Costa em diante, salvo engano, ninguém historiou a arquitetura brasileira sem, de um modo ou de outro, com maior ou menor intensidade, tomá-lo como modelo de análise. A revisão de toda nossa historiografia arquitetônica das últimas décadas passa obrigatoriamente por ele, nisso incluído, talvez mais do que qualquer outro período, os estudos sobre a arquitetura acadêmica. Daí a necessidade de relê-lo também como historiador, ou melhor, como mentor de um projeto historiográfico que vingou plenamente no país. Esta perspectiva sem dúvida não dá conta de toda a extensão de seu pensamento, e mesmo restringe-se aqui ao essencial para a compreensão do problema em foco (nosso objetivo é enfim considerá-lo apenas do ângulo de seu influxo nos estudos de história da arquitetura).

Não obstante não o seja, Lúcio Costa se faz de historiador, e nos obriga a examiná-lo como tal (à custa de perdermos parte da riqueza de seus textos). Esta a primeira singularidade do protagonista central de nossa historiografia. A segunda, decorrente da primeira, está em que, para ele, a história é antes um instrumento para a demonstração de seus argumentos que objeto de conhecimento; é a reconstrução puramente mental do passado segundo os interesses do presente; é um passado, ao fim e ao cabo, que pode ad-

quirir os mais diferentes significados, independente de qualquer verificação concreta dos fatos.

Os autores subsequentes partem justo deste pressuposto muito pouco favorável ao aprofundamento da pesquisa histórica. Por mais que daí em diante se acumulasse informações, a história estaria sempre disponível aos mais diversos propósitos. Isto não só desobrigava o historiador de interrogá-la ponto por ponto em suas razões, mas o desobrigava também de deter-se suficientemente em sua análise (sob esse aspecto, o caso da arquitetura acadêmica é emblemático na historiografia nacional; mas em menor grau isto vale também para os demais períodos). Por isso, além de quase nunca ser objeto de atenção específica, e mesmo quando o é, o "ecletismo" tem sido via de regra examinado em poucas páginas, em meio a estudos panorâmicos ou coletâneas, como se bastasse ilustrar seu "mau gosto" com alguns poucos edifícios.

O estudo de Lúcio Costa tem a forma de um depoimento sobre a arquitetura carioca da primeira metade deste século. Seu propósito é recontar os fatos que levaram à eclosão do movimento moderno na cidade (e portanto no país), e um dos principais seria exatamente a inadequação do "ecletismo" aos novos tempos. Para demonstrá-lo, ele seleciona um pequeno número de episódios "eccléticos" de maior evidência (o "cenário" urbano das fachadas), e resume todo o período a eles. Em algumas poucas páginas, com alguns poucos e estratégicos fatos, Lúcio Costa constrói de forma admirável uma imagem da arquitetura acadêmica que ficará em definitivo na historiografia; e ainda hoje é a mais conhecida e divulgada. O depoimento aparentemente desinteressado do protagonista dos acontecimentos traz, no fim das contas, uma interpretação muito bem calculada da história, e rouba-lhe o lugar.

Paulo Santos, contemporâneo e colega de Lúcio Costa na Escola de Belas Artes, fica a meio termo entre o tom memorialista nada ingênuo deste e a descrição cuidadosa da história. Seu estudo sobre o período é parte de um texto maior, onde faz uma síntese da arquitetura do Rio de Janeiro da colônia ao presente. De uma parte, ele se preocupou em reunir um grande número de dados e em apresentá-los ao leitor; de outra, ele não

sistematizou o resultado de suas pesquisas, confiando na memória, e submeteu-os à explicação evolucionista herdada de Lúcio Costa (dando-lhe porém um sentido diferente). Mesmo sem valer-se do método de trabalho do historiador (o controle de dados e dos critérios de análise), as páginas de Paulo Santos dedicadas ao assunto já são a primeira tentativa de historiá-lo, e permanecem, de longe, as mais informativas (embora suas afirmações nem sempre sejam confiáveis).

Entre nossos autores, o francês Yves Bruand tem um lugar de destaque, pois foi quem se propôs a realizar um verdadeiro estudo da história da arquitetura contemporânea do país. Ele interessa aqui porque, tendo o início do século como ponto de partida, analisa também o contexto brasileiro nas décadas anteriores ao surgimento do modernismo, isto é, o historicismo. Todavia, se no seu texto o Rio de Janeiro recebe algum destaque, ocupando boa parte das páginas sobre o tema, o tratamento é muito rápido, e nem chega a fazer jus à importância numérica da produção arquitetônica do período. Portanto, embora o trabalho de Bruand tenha método, e nisto se distinga dos demais, no que se refere à arquitetura acadêmica ele não vai muito além de seus precursores, Lúcio Costa e Paulo Santos (e com efeito acaba dando estatuto de história ao preconceito anti-acadêmico dos arquitetos modernos).

Ao conferir autoridade historiográfica às interpretações pouco rigorosas dos dois pioneiros, Yves Bruand indiretamente facilita o caminho dos autores seguintes. Estes num certo sentido ficavam livres para reproduzi-las sem explicações, ou mesmo criar suas próprias (como o fizera parcialmente Bruand). É este o caso principalmente, a nosso ver, de Carlos Lemos. Ele refere-se ao "ecletismo" num estudo panorâmico da arquitetura brasileira; nesta condição por certo o espaço dedicado a ele não poderia ser grande. Mas ao contrário de todos os outros períodos, em relação aos quais Carlos Lemos reúne informações as mais diversas, quanto ao "ecletismo" não se encontra em seu texto sequer os nomes dos principais arquitetos da época, e há menção a apenas dois ou três edifícios; ele limita-se a tecer considerações genéricas sobre a falta de gosto dos "eccléticos". Tem-se assim em Carlos Lemos o curioso fato que, num estudo de história, a própria história

(a da arquitetura acadêmica) não seja objeto de atenção direta, sendo substituída por uma simples interpretação dela (nisto nota-se a influência de Lúcio Costa). E como o Rio de Janeiro aparece aqui apenas de passagem, o autor contribui em grande medida para seu ostracismo historiográfico.

Embora nos dois últimos estudos examinados, de Mário Barata e Giovanna del Brenna, o Rio de Janeiro volte a ter um lugar próprio na história, os parâmetros de análise mantêm-se nos estreitos limites consagrados por Bruand e Lemos. Mário Barata interessou-se de modo particular pelo neoclassicismo e pelo "ecletismo", e sempre os estudou em conjunto, em âmbito nacional mas com especial atenção aos acontecimentos cariocas. Se isto traz inúmeras vantagens do ponto de vista teórico, algumas aproveitadas por ele, não o impediu de considerar o "ecletismo" como "falta de consciência estética segura". Sua análise, pontuada por algumas boas observações e descrições de edifícios, é igualmente breve (foram publicadas em jornal ou coletâneas); quanto ao conjunto ele restringe-se a um apanhado generalizante, e uma vez mais não se realiza um estudo verdadeiramente histórico.

O texto mais recente sobre o "ecletismo" carioca, de Giovanna del Brenna, é o único a abordá-lo de modo específico, com relativo rigor histórico e, além do mais, é bem documentado. Por um lado, então, como Bruand, a autora empreende um estudo de caráter propriamente histórico, inclusive efetuando várias pesquisas sobre o período; por outro, porém, ela segue muito de perto as interpretações dos dois pioneiros, Lúcio Costa e Paulo Santos, tomando mesmo este último como uma fonte indiscutível. Ao mesmo tempo em que amplia seu horizonte de observação, remontando a história do "ecletismo" ao início do século XIX, concentra seu esforço de pesquisa e análise em alguns poucos pontos tidos por exemplares, o principal deles a av. Central. Ou seja, reeditando as antigas interpretações (confirmando-as com novos argumentos), ela se detém nos mesmos episódios já conhecidos (resolvendo-os também em poucas páginas), e desse modo deixa escapar a oportunidade de historiar de fato o período.

O conjunto, em suma, é heterogêneo, incluindo historiadores e não-historiadores,

cujos trabalhos são desiguais, com resultados também muito desiguais, e no saldo final não chega a formar, individualmente e no todo, uma história da arquitetura acadêmica. Mas é esta não-história, afinal, nosso objeto de estudo, e nisso está a unidade do grupo.

A ordem da exposição, autor por autor, deriva desta característica, isto é, deriva do propósito de examinar cada um em sua singularidade historiográfica e de mostrar, reconstituindo esse caminho, como todos eles são de certo modo refratários à ação do tempo, permanecendo fiel ao modelo inicial. Disto decorre o outro aspecto da exposição, mais óbvio, a sequência cronológica. Utilizou-se para tanto o critério da data de publicação do texto mais importante do autor sobre o tema, quando há mais de um. Num único caso o critério mostrou-se um pouco arbitrário, o de Mário Barata, mas isto não parece invalidá-lo. Iniciando sua atividade de historiador nos anos 50, Barata está cronologicamente mais próximo de Lúcio Costa; no entanto, seu texto mais elaborado, e mais divulgado, data da década de 80. Daí ter sido preferível agrupá-lo entre os autores desta última década.

Resta ainda observar que, em consequência de um dos pontos centrais do trabalho ser demonstrar a continuidade no tempo de um modelo interpretativo avesso à pesquisa histórica, deu-se prioridade à análise de sua sobrevivência em cada autor. Com isso, quase sempre deixou-se de lado as relações destes com o contexto da época, a não ser quando isto é absolutamente necessário para a compreensão de nosso problema.

\* \* \*

Uma advertência técnica. No texto há referências a vários capítulos de livros, que devem vir entre aspas, e a certos tipos de publicações, como artigos e textos reunidos em coletânea, cujos títulos normalmente também vêm entre aspas. Para facilitar a distinção entre eles, e dar maior visibilidade aos artigos e textos de coletânea, optou-se por grafar

estes últimos em itálico, e manter os primeiros entre aspas (partiu-se do pressuposto que títulos de livros, também em itálico, são mais conhecidos e facilmente identificáveis). Nas notas segue-se o padrão bibliográfico normal (aspas para artigos e itálico para livros), de maneira que se pode controlar a situação sem problemas (de qualquer modo, procurou-se sempre deixar claro no texto a que tipo de publicação se está referindo).

Capítulo primeiro

Lúcio Costa<sup>1</sup>

O modelo da historiografia da arquitetura acadêmica no Brasil

Os primeiros passos para a criação de uma arquitetura moderna de "caráter local" são creditados, nas publicações recentes, a Lúcio Costa. No entanto, a despeito de seus escritos serem tão influentes quanto suas obras, e de ele ser repetidamente louvado como o teórico do movimento e mesmo como pioneiro em alguns setores da pesquisa do patrimônio artístico nacional, ninguém até agora reconheceu, de nosso conhecimento, que boa parte dos estudos da arquitetura brasileira deriva do modelo de análise histórica por ele elaborado. Não por acaso são estes estudos que insistem na sua importância para a criação de uma arquitetura moderna "autenticamente" nacional.

Para constatá-lo, basta ler os textos com atenção; as filiações são quase evidentes. Sempre citado, às vezes profusamente, outras discretamente, não obstante em nenhum caso é reconhecido como o modelo historiográfico seguido. Suas principais idéias estão lá, reeditadas, sem a atribuição precisa da origem; elas como que tomam vida própria e passam a representar os fatos históricos em si, substituindo-os. Neste circuito fechado, cada novo autor continuamente reinventa a história, pretendendo abordá-la de modo original, e continuamente a repete, porque sempre a repõe nos mesmos termos.

A primeira explicação para isso está no próprio Lúcio Costa: como veremos, ele

---

<sup>1</sup> Filho de pais brasileiros, Lúcio Costa nasceu em Toulon (França) em 1902. Em 1916 os pais voltam ao Brasil, e ele é matriculado na Escola Nacional de Belas Artes: "Meu pai imaginava que eu fosse escolher pintura ou escultura, mas eu me seduzi pela arquitetura por causa da biblioteca estupenda sobre arquitetura que eu encontrei na sala dos fundos da Escola" (entrevista publicada na *Folha de São Paulo*, 15/08/1993, caderno *Mais!*, p. 6). Na mesma entrevista afirma que se formou arquiteto em 1922.

programou conscientemente a posteridade de seu modelo histórico. Partidário confesso da arquitetura moderna — e inimigo declarado da arquitetura acadêmica — estava sempre muito mais interessado na defesa de sua causa que no estudo efetivo da história da arquitetura. Esta lhe valia menos como objeto de conhecimento que como meio para a demonstração de suas idéias. A forma de estudo histórico reveste de autoridade o programa da arquitetura moderna: Lúcio Costa projeta-o na história, reinterpretando-a e reescrevendo-a única e exclusivamente para comprovar a universalidade do programa de partida — na condição de força motriz da arquitetura em todos os tempos, de seus primórdios aos dias atuais. Tal estratégia revela-se eficaz, e o arquiteto militante fará larga fortuna como historiador.

Negligenciando a pesquisa concreta, Lúcio Costa constrói um modelo histórico evolutivo e totalizante: cada peça encaixa-se perfeitamente em seu lugar, ou precedendo ou sucedendo outras, de modo progressivo, numa sequência que culmina na arte moderna. O modelo é apresentado ao leitor pronto e acabado, isto é, absolutamente completo; ele pode, em todo caso, ser ampliado e complementado com informações adicionais. Justifica-se mais pelo conjunto que pelos detalhes, mais pelo que demonstra que pelo que dá a conhecer, e deve ser aceito integralmente. Sua vantagem está justamente em oferecer uma interpretação global da arquitetura — por isso mesmo pretendendo equivaler-se à própria história, ou antes, a toda história da disciplina —, desobrigando os arquitetos do esforço de analisar e compreender o passado e, em consequência, liberando-os para as práticas de intervenção presentes. Instrumento de ação antes que de conhecimento, e apesar de seu teor de simplificação e de suas deficiências, o modelo histórico de Lúcio Costa não obstante será tomado na conta de método historiográfico não só pelos contemporâneos mas também (de maneira menos compreensível) por estudiosos que já viviam em um contexto histórico muito diferente<sup>2</sup>.

O lugar da arquitetura acadêmica no interior do modelo é completamente desfavo-

<sup>2</sup> Pensamos especificamente em Yves Bruand e Carlos Lemos, dois de seus seguidores mais próximos. Eles escreviam, respectivamente, no final dos anos 60 e 70, quando as expectativas da modernização associada à afirmação da cultura nacional já faziam muito pouco sentido. Na conclusão voltamos ao assunto.

rável. Vejamos, inicialmente, em que ele consiste, antes de examinarmos o histórico arquitetônico das três primeiras décadas do século esboçado pelo autor.

### 1. A história, o moderno e o nacional em Lúcio Costa

Apesar do alcance totalizante, a formulação de Lúcio Costa não está concentrada em uma única grande obra, e sim esparsa em vários textos. Os primeiros são relativamente bem ralos quanto à tematização da história, e parecem inclusive temer o risco que isto representaria aos arquitetos modernos. Num segundo momento, a situação reverte-se e a história (não toda ela, porém) praticamente passa a ser o centro das atenções do autor. O leitor desavisado veria nisso a evolução natural de um pensamento, no que não estaria de todo enganado. Apesar de rala, a história já era objeto de interesse nos primeiros escritos; além disso, a maneira de abordá-la não se altera significativamente com o tempo. No entanto, ao invés de tomar a forma de um desenvolvimento temático criterioso, o pensamento organiza-se em compartimentos, complementares mas estanques. Há uma série de entrecruzamentos de motivos; estes, porém, não vão muito além do terreno das alusões e sugestões. De um lado ficam os escritos dedicados à arquitetura brasileira e, de outro, os que tratam da história universal da arte. Nestes últimos, a arte nacional aparece apenas de passagem; a avaliação de conjunto desta em termos mundiais limita-se a uma breve indicação, sem que o tema seja satisfatoriamente desenvolvido. E vice-versa, nas páginas sobre a arquitetura brasileira, as reflexões de âmbito internacional comparecem apenas indiretamente, e as conexões entre uma e outra, que seriam de se esperar, não acontecem. Os planos universal e particular apenas se sobrepõem, deixando em aberto suas interligações. A ausência de sistematização é antes uma vantagem que defeito: permite ao autor fazer correlações somente quando necessário, e também acomodar todas as peças de seu tabuleiro, mesmo quando, ou melhor, principalmente quando conflitam entre si. Esse modelo histórico sem sistematização convém denominar *modelo virtual*.

A totalidade virtual do modelo está na retenção simultânea de vários textos isolados, e exige grande imaginação do leitor. Se acrescentarmos que, ao longo do tempo, Lúcio Costa altera ou até inverte opiniões (a reserva com que tratou inicialmente o Aleijadinho reverte-se na sua posterior elevação a um dos gênios da arte nacional), a confusão não é pequena. De modo pouco surpreendente, as interpretações do autor podem servir aos mais diferentes propósitos, segundo se tome por base esta ou aquela passagem, esta ou aquela publicação.

A análise da obra escrita de Lúcio Costa ultrapassa os limites deste trabalho. No entanto, é possível caracterizá-la, em suas linhas gerais, a partir de três de seus textos, de história e escopo bem diferentes. O primeiro a ser considerado, *O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional*, foi publicado em 1929<sup>3</sup>, ainda em plena vigência do movimento neocolonial (de que até então o autor fazia parte); o segundo, *Documentação Necessária*, foi publicado no primeiro número da revista do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937<sup>4</sup>, em meio às polêmicas originadas pelos primeiros edifícios modernos construídos no Rio de Janeiro; o terceiro, *Considerações sobre Arte Contemporânea*, é de 1952<sup>5</sup>; isto é, é posterior à divulgação internacional da arquitetura moderna brasileira, em especial através do Ministério da Educação (1936, Lúcio Costa e equipe), do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939, Lúcio Costa e Niemeyer) e da Pampulha (1942-43, Niemeyer).

Em *O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional*, Lúcio Costa afirma que o lendário artista mineiro não era arquiteto, e que o interesse da arquitetura colonial, ao contrário do que se pensava, nada devia a ele. Sua obra, muito pessoal, não partilharia do "verdadeiro espírito geral de nossa arquitetura", pois "ele tinha espírito de decorador, não de

<sup>3</sup> Lúcio Costa, *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura* (organizado por Alberto Xavier), Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, pp. 12-16. Nesta coletânea dos escritos de Lúcio Costa, "O Aleijadinho e a arquitetura tradicional" é dado como de 1929; em nota (p. 12), o organizador informa que foi inicialmente publicado em *O Jornal* (Rio de Janeiro), mas omite a referência completa da edição. Na coletânea, que segue a ordem cronológica de publicação, ele é o primeiro a aparecer; não há nenhuma indicação, porém, se é efetivamente a primeira publicação do autor.

<sup>4</sup> Posteriormente publicado em *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*, cit., pp. 86-94.

<sup>5</sup> *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*, cit., pp. 202-229. Foi inicialmente publicado na coleção *Os Cadernos de Cultura*, do Ministério da Educação e Saúde.

arquiteto" (p. 14)<sup>6</sup>. Ou melhor, o artista e o "espírito geral" se opunham: "A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça, e tudo o que ele fez foi magro, delicado, fino, quase medallha. A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranqüilas, e tudo que ele deixou é torturado e nervoso" (pp. 14-15). E conclui: "O essencial [na arquitetura colonial] é a outra parte, essa parte alheia à sua obra" (p. 15).

As afirmações eram polêmicas em seu contexto. O movimento neocolonial havia revalorizado a arte e a arquitetura coloniais, reservando ao Aleijadinho um lugar de destaque. A decoração de origem barroca e rococó era a mais concorrida, no meio da qual a do artista mineiro sobressaía-se. Contrapor, a esta altura, o "espírito de decorador" do Aleijadinho ao "verdadeiro espírito geral de nossa arquitetura" equivalia tanto a uma crítica do movimento quanto a uma apreciação completamente nova da arquitetura colonial. A novidade consistia em considerar representativas não as formas de exceção, mas sim a arquitetura dos "mestres anônimos", responsáveis pela homogeneidade funcional, técnica e formal do grosso das construções do período colonial. Este conjunto arquitetônico ele intitula "nossa arquitetura tradicional".

A inversão dos valores atribuídos a cada uma das partes (que figuram como pólos opostos) não é — isto é, não pretende ser — arbitrária. A desqualificação do Aleijadinho arquiteto não significa a desqualificação do artista; deriva simplesmente de uma questão de método: "olhar os seus trabalhos sob o ponto de vista puramente da arquitetura" (p. 13). Trata-se, à primeira vista, da observância das regras da profissão: "O arquiteto vê o conjunto, subordina o detalhe ao todo, e ele só via o detalhe, que às vezes o obrigava a soluções imprevistas, forçadas, desagradáveis... Ele pouco se preocupava com o fundo, o volume das torres, a massa dos frontões. Ia fazendo" (p. 14). Mas, como vimos, a atenção dirige-se em seguida a uma questão de outra ordem, que ultrapassa a autonomia do fazer profissional: "Os poucos arquitetos que têm estudado de verdade a nossa arquitetura do tempo colonial sabem o quanto é difícil, por forçada, a adaptação dos motivos por ele criados. E isso porque o Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral

<sup>6</sup> As indicações de páginas entre parênteses referem-se sempre a *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*, cit.

da nossa arquitetura" (p. 14). O método não está, portanto, no que é dito, mas no que fica subentendido: a necessidade da correspondência funcional entre forma e sociedade. Em outras palavras, para o autor, a constituição de um estilo na arquitetura só ocorre quando esta expressa as imposições históricas e sociais sob a qual é produzida. O "verdadeiro" estilo da arquitetura colonial brasileira está na grande massa da arquitetura anônima que atende às imposições do meio, e não no Aleijadinho, que lhe é exceção. Concluindo, a exclusão do Aleijadinho do domínio da arquitetura colonial não é ditada por preferências, mas é consequência lógica de um princípio aceito como universal e irrepreensível: a funcionalidade histórica dos estilos — tão universal que dispensa a enunciação<sup>7</sup>.

Apesar da análise ainda bastante rudimentar, no texto já está esboçada a base sobre a qual Lúcio Costa erguerá o seu modelo histórico. Nos escritos posteriores, ele trata de atenuar a aplicação excessivamente mecânica do princípio aqui identificado; este, entretanto, em nenhum lugar será posto em discussão, permanecendo como o grande fio condutor de toda a sua incursão na história da arquitetura. O tema da funcionalidade por certo era corrente nas décadas de 20 e 30, mas o mesmo não vale para o conceito de estilo, visto que na arquitetura moderna a funcionalidade, programaticamente, é a própria superação do estilo (e do historicismo). Voltando-se ao passado, Lúcio Costa socorria-se nos autores do século XIX (precisamente, nos autores utilizados no ensino das academias), de onde retirou o princípio da funcionalidade histórica dos estilos. Pensamos especificamente no *Histoire de l'Architecture*, de Auguste Choisy, um dos livros de referência dos es-

---

<sup>7</sup> A brusca virada funcionalista de Lúcio Costa (estamos em 1929), é ainda uma história por ser contada. Um ano antes (em 1928), em entrevista, ele "reconheceu publicamente ter dúvidas a respeito desse movimento [o modernismo]... pois podia ser uma moda passageira, capaz de parecer mais tarde 'tão ridícula, extravagante, intolerável como o *art nouveau* de 1900'" (Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 71; o trecho citado por Bruand é da entrevista de Lúcio Costa). É justamente nos anos 1928-30 — nesse intervalo, para Lúcio Costa, de transição do academismo ao modernismo — que Mário de Andrade publica, em São Paulo, seus artigos sobre arquitetura, traçando um paralelo entre o funcionalismo moderno e a "simplicidade lógica" da arquitetura colonial do Brasil. Toda a interpretação dos primeiros textos de Lúcio Costa, veremos, fundamenta-se nesse paralelo. As reservas deste em relação à arquitetura moderna, expressas em 1928, não fazia prever, no contexto carioca, a virada funcionalista: esta parece estar no impacto das idéias do escritor paulista sobre o arquiteto carioca, ou pelo menos em uma proximidade muito grande entre eles nesses anos.

tudantes de arquitetura nas primeiras décadas do século<sup>8</sup>, também largamente utilizado por Le Corbusier — e como a noção de funcionalidade dos modernos deve muito ao século XIX, o passo atrás dado por Lúcio Costa não era de todo incompatível com a causa defendida. De qualquer maneira, a palavra *estilo* adquirira uma tal carga pejorativa que ele terminará por substituí-la, como veremos.

Se em 1929 o princípio estava presente, mas a palavra não, no *Documentação Necessária*, de 1937, ela finalmente aparece. Não em primeiro plano; apenas na penúltima página do texto, quase por acaso. Todavia, o tema está lá, desenvolvido, desde o início.

A publicação do artigo no primeiro número da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* tem papel simbólico: pretende determinar o caminho correto para a pesquisa histórica em arquitetura e, conseqüentemente, a política correta de preservação do patrimônio artístico nacional. O campo de ação é, já de saída, estreitado ao âmbito do estudo da casa colonial; centrando-se neste tópico, propõe-se a: 1. desfazer os equívocos que cercam esse tipo de estudo; e 2. estabelecer uma espécie de programa básico de pesquisa.

O equívoco principal, impedimento maior a essa pesquisa, estava na consideração apenas da arquitetura "erudita", e no conseqüente desprezo da arquitetura "popular"<sup>9</sup>. Por um processo análogo ao que examinamos acima, as arquiteturas "erudita" e "popular" portuguesas têm seus valores invertidos, em favor da maior importância da "popular" (permitindo-lhe, de quebra, contornar facilmente as críticas à falta de qualidade da arquitetura "erudita" em Portugal, um lugar comum na época, segundo dá a entender). A

---

<sup>8</sup> "Sino al 1968, il famoso *Recueil* di tavole di edifici del medesimo tipo comparati alla stessa scala figurò sempre in buona posizione in tutte le biblioteche di studio tra gli *Éléments* di Guadet, l'*Histoire* di Choisy e le opere di Gromort. A ognuno di questi libri era assegnata una funzione pedagogica ben precisa e definita nella formazione del giovane studioso d'architettura [na *Ecole des Beaux-Arts*]... Il contenuto dei libri di Guadet e di Choisy rappresentava l'essenziale della cultura teorica e storica richiesta per passare le prove orali del concorso" (Bernard Huet, "Le tre fortune di Durand", prefácio a: Werner Szambien, *J.-N. L. Durand. Il metodo e la norma nell' architettura*, Venezia, Marsilio, 1986, p. 7). Com as reservas de praxe, e com outras datas, podemos imaginar que o ensino da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro guardava alguma relação com a situação descrita acima; Choisy, Guadet e Durand faziam parte do acervo da biblioteca da Escola.

<sup>9</sup> Os termos erudito e popular são utilizados por Lúcio Costa segundo um esquema simplista (tanto quanto vago): erudito refere-se à "expressão usada, na falta de outra, por Mário de Andrade, para distinguir da arte do povo a 'sabida'" (p. 86). Popular, por oposição, é tudo que não diz respeito a erudito.

arquitetura portuguesa na colônia, por sua vez, passa a representante fiel das condições do meio, "cujo ar despretenso e puro" (p. 86) é ainda mais acentuado pelas "dificuldades materiais de toda ordem" (p. 87): a falta de mão-de-obra, as enormes distâncias e a grande demanda por construções. Dessa maneira, o estudo da arquitetura brasileira precisa ser recuado até os vestígios do século XVII, ao invés de limitar-se "à casa de aparência mais amável da primeira metade do século XIX" (p. 88), e estender-se às pequenas habitações, ao invés de "fixar somente as casas grandes de fazenda ou os sobradões de cidade" (pp. 88-89).

O método garantia a toda a arquitetura "tradicional" a inclusão na categoria de estilo, eliminando as querelas sobre o valor artístico desse ou daquele monumento. Destarte, o caminho ficava livre para a pesquisa, item por item, na casa colonial, dos condicionantes históricos do meio, bem como da tradição e costumes que abrigava: as diferentes técnicas construtivas, as variações das plantas ("procurando-se, em cada caso, determinar os motivos — de programa, de ordem técnica e outros — porque se fez desta ou daquela maneira" [p. 90]), os telhados, a forração do teto, as esquadrias e o mobiliário.

A "tradição", isto é, as continuidades estruturais supra-históricas (e portanto abstratas), substitui a história palpável dos exemplares arquitetônicos em suas vicissitudes concretas. A abordagem, enfim, pretende instaurar uma antropologia da arquitetura; esta não por acaso torna desnecessário o conhecimento efetivo da própria história disciplinar: a "história" antropológica elimina a história "histórica". A procura do tradicional — vale dizer, o retorno às raízes culturais da nação — equivale à busca da nossa arquitetura primitiva. E na impossibilidade de incorporar ao discurso arquitetônico moderno o primitivismo das civilizações pré-européias do futuro território brasileiro, a "tradição" remonta tão-somente ao período colonial. Nacionalizada (melhor: "primitivizada") pelas "dificuldades materiais", a arquitetura portuguesa na colônia — como se despojada de todo o excesso artificial da razão européia moderna — no início do século XX é tomada como antídoto ao artificialismo acadêmico: o retorno a ela faz as vezes de instrumento de depuração da arquitetura, passo necessário ao novo (e superior) patamar cultural. Primitivismo

e estética da máquina encontram-se, a exemplo de Le Corbusier, para produzir a nova arquitetura — com a vantagem de aqui o primitivismo ter a marca nacional, constituindo a "nossa tradição"<sup>10</sup>.

O programa de trabalho proposto no *Documentação Necessária* era vasto. Funcionário do Serviço do Patrimônio Histórico desde sua fundação, Lúcio Costa deve ter sido também um dos principais responsáveis, se não o principal, pela sua criação. Considerando-se a provável influência exercida pelo arquiteto dentro do órgão, não surpreende que, na prática, o estudo proposto se tornasse o programa oficial do Serviço. (Ainda hoje, quase inalterado, é o modelo de boa parte dos órgãos estaduais e municipais de patrimônio histórico, e do próprio federal). Ao contrário do alcance, a formulação era breve: tudo está contido em um único parágrafo, e não há uma linha a justificar a necessidade da pesquisa para cada um dos itens que compõem a "tradição" arquitetônica nacional; estes impunham-se como que naturalmente. Uma única justificativa, feita em termos genéricos no início do texto, dá sustentação ao programa proposto: "Haveria, portanto, interesse em conhecê-la melhor [a casa colonial]... também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição de sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto" (p. 88). A naturalidade da origem do programa diz respeito aos requisitos funcionais demandados pela arquitetura moderna; esta, em última análise, determina os temas e dispensa justificativas particulares, por sua suposta obviedade.

Invertendo os termos, ele faz com que seja a funcionalidade (improvisamente descoberta) da "arquitetura tradicional" que venha justificar a necessidade da adoção da arquitetura moderna no Brasil: do estudo "menos apressado" da arquitetura colonial resultariam "observações curiosas... em apoio das experiências da moderna arquitetura, mos-

---

<sup>10</sup> Agradeço a meu orientador, professor Jorge Coli, a sugestão das idéias centrais desse parágrafo: o empréstimo do conceito de tradicional da antropologia e a relação deste com o primitivismo arquitetônico do pensamento de vanguarda. Estas questões abrem um importante veio de pesquisa na reconsideração da historiografia nacional, que aqui não podemos abordar senão em suas linhas gerais. Em todo caso, é preciso pelo menos observar que essa historiografia, desde Lúcio Costa (e muito provavelmente também sob o influxo de Mário de Andrade) tem sido, e é ainda, muito mais "antropológica" que histórica.

trando, mesmo, como ela também se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando" (p. 91).

Dá como exemplo, entre outros, a relação dos vãos com as paredes. Do século XVI ao início do XX, a partir da predominância, nos primeiros tempos da colonização, dos cheios sobre os vazios, a tendência da arquitetura era, "à medida, porém, que a vida se tornava mais fácil e policiada... para abrir sempre e cada vez mais" (p. 92), em função das características do clima brasileiro. O "bom caminho" era ainda seguido, por volta de 1910, pelos mestres-de-obras: "Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feiosas, todas as novas possibilidades das técnicas modernas, como, além das fachadas quase completamente abertas, as colunas finíssimas de ferro" (p. 92). A arquitetura moderna não faria senão dar continuidade, anos mais tarde, a este caminho. O encontro (nem um pouco casual) do estudo da arquitetura "tradicional" com as experiências modernas confere legitimidade a ambas as partes, e viabiliza todo o programa de trabalho proposto por Lúcio Costa.

Entre o "velho 'portuga' de 1910", que "guardou, sozinho, a boa tradição" (p. 94), e a arquitetura moderna dos anos 30, há um hiato que, por assim dizer, fica fora da história. A causa principal: "o imprevisto desenvolvimento do mau ensino de arquitetura — dando-se aos futuros arquitetos toda uma confusa bagagem 'técnico-decorativa', sem qualquer ligação com a vida, e não se lhes explicando direito o *porquê* de cada elemento, nem as razões profundas que condicionaram, em cada época, o aparecimento de características comuns, ou seja, de um estilo" (p. 93).

A arquitetura de todos os estilos não tinha, enfim, nenhum estilo. E, portanto, nenhum lugar na história. Mero expediente decorativo de feição erudita, a arquitetura das três primeiras décadas do século ignorava todas as "imposições da nova técnica", que os mestres-de-obras "vinham atendendo sem qualquer constrangimento" (p. 93). O movimento moderno, ao voltar-se contra o historicismo, devolvia a arquitetura à história de seu tempo — e simultaneamente reatava o fio da funcionalidade que havia conduzido a arquitetura brasileira até a interrupção acadêmica das primeiras décadas do século.

O mesmo raciocínio aplicado à prática profissional, Lúcio Costa transpunha às tarefas da pesquisa histórica e da preservação do patrimônio. Ao lado da contribuição imediata do estudo da "arquitetura tradicional" à arquitetura moderna, julgava imperativo que a pesquisa e a preservação acompanhassem os mesmos princípios da nova arquitetura. Isto é, julgava imperativo estas dedicarem-se exclusivamente à produção artística que expressara as imposições de seu meio e lugar, ou ainda, que tenha originado um estilo. Na prática, o método conduzia à supervalorização da arquitetura do período colonial e ao desprezo pouco disfarçado pela arquitetura dos estilos históricos.

Sob um ponto de vista de todo parcial, estavam preparadas as condições para que, de ora em diante, a historiografia construísse seu objeto segundo uma sequência evolutiva de estágios preparatórios à plena manifestação da arquitetura moderna — excluindo da história toda arquitetura não enquadrável na categoria funcional de *estilo*.

Em relação ao texto de 1929, a novidade deste, ao lado do caráter programático, está na extensão da arquitetura "tradicional" além das fronteiras do período colonial, fazendo-a chegar até a primeira década do século XX, pela mão dos mestres-de-obras portugueses. Mas já no primeiro parágrafo há outra novidade, menos gritante: comentando a preferência pelo estudo, na arquitetura colonial, das igrejas e conventos, destaca a atenção dedicada ao Aleijadinho, "cuja personalidade tem atraído, a justo título, as primeiras atenções" (p. 86). A enfática exclusão do artista mineiro, anos antes, do rol dos arquitetos, dá lugar a uma discreta aprovação. O profissional do patrimônio histórico é mais condescendente que o arquiteto de 1929; ao menos para o Aleijadinho não havia como não abrir exceção no critério parcial imposto à historiografia. O problema seria encontrar um lugar adequado para ele. No *Considerações Sobre Arte Contemporânea*, de 1952, os critérios surgem suficientemente alargados para absorvê-lo, em meio a uma série de outras reformulações ditadas pelos acontecimentos do final da década de 30 e da década de 40, que rapidamente tornam obsoletas as primeiras formulações teóricas de Lúcio Costa. Isto não significa que ele as abandona; conservando seu princípio básico — a funcionalidade histórica dos estilos — trata de ampliar-lhes a abrangência.

O título não dá uma justa idéia do conteúdo do artigo. Para fundamentar suas análises da arte contemporânea, Lúcio Costa reconstrói, em sentido evolutivo, praticamente toda a trajetória histórica das formas. As *Considerações* são, com efeito, uma teoria completa, com início, meio e fim, da história da arte. Por que ir tão longe? O objetivo é exortar ao reconhecimento da "legitimidade da intenção plástica" na arquitetura, naquele momento "a tarefa urgente que se impõe aos arquitetos e ao ensino profissional" (p. 202). Se em aparência a atitude é oposta à anterior, a impressão é logo desfeita por sua definição da arquitetura: ela é "construção concebida com a intenção de ordenar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa" (p. 204). A expressão "intenção plástica", percebe-se facilmente, está substituindo, com a mesma função, a palavra *estilo*, carregada de conotações acadêmicas.

A substituição, se tem o propósito de estabelecer distância com o pensamento acadêmico, não está também a salvo de mal-entendidos, como o da ênfase exclusiva nos aspectos estéticos, em detrimento dos práticos. Ele mesmo encarrega-se de logo afastar essa possibilidade: "Por outro lado, a arquitetura depende, ainda, necessariamente, da época da sua ocorrência, do meio físico e social a que pertence, da técnica decorrente dos materiais empregados e, finalmente, dos objetivos visados e dos recursos financeiros disponíveis para a realização da obra, ou seja, do programa proposto" (p. 204). De sorte que a definição dada à arquitetura (situada no parágrafo seguinte a este acima transcrito) engloba dois problemas distintos: os determinantes da época, meio, técnica e programa, historicamente inelutáveis, e a "intenção plástica", subordinada àqueles, mas arbitrada pelo arquiteto, com relativa dose de subjetividade. É ela a responsável pela manifestação do "gênio nacional" na arquitetura brasileira, descoberto pelo autor por volta desses anos.

A par desse novo elemento, a sucessão histórica anteriormente montada é revista; Lúcio Costa recorre agora a toda história da arte ocidental — melhor: a uma esquematização dessa história —, ampliando igualmente sua margem de ação. O processo evolutivo toma a forma de duas correntes simultâneas, opostas e contraditórias, que avançam

paralelamente. A simultaneidade origina um sem número de trocas, predominando ora uma ora outra corrente, ou ora ainda equilibrando-se; no ponto final da evolução, realizando a síntese dos contrários, está, evidentemente, a arte moderna. Essa nova abordagem teórica cai-lhe com perfeição à necessidade de acomodar, num modelo único, tanto os antigos problemas (o Aleijadinho e o barroco colonial) quanto os últimos acontecimentos contemporâneos.

Reconhecida a "legitimidade da plástica", justifica-se "a classificação tradicional [da arquitetura] na categoria das belas-artes" (p. 204). Este passo fundamental conduz o arquiteto-teórico aos primórdios de sua arte: "Constata-se desde logo a existência de dois conceitos distintos e de aparência contraditória a orientá-lo [o arquiteto]: o conceito *orgânico-funcional*... e o conceito *plástico-ideal*... No primeiro caso a beleza *desabrocha*, como numa flor, e o seu modelo histórico mais significativo é a arquitetura dita 'gótica'; ao passo que no segundo ela se domina e contém, como num cristal, e a arquitetura chamada 'clássica' ainda é, no caso, a mais credenciada" (pp. 204-205).

Mas o recurso à história não pretende atrair o arquiteto aos estilos do passado; a retomada da evolução cronológica das formas-conceitos contraditórios visa tão-somente demonstrar que a arquitetura moderna opera justamente a conciliação dos contrários. Ela seria, simultaneamente, ambos os conceitos e sua superação: "É na fusão desses dois conceitos, quando o jogo das formas livremente delineadas ou geometricamente definidas se processa espontâneo ou intencional — ora derramadas, ora contidas —, que se escondem a sedução e as possibilidades virtuais ilimitadas da arquitetura moderna" (p. 205).

A causa da fusão não foi nem mais nem menos que a técnica construtiva contemporânea — mais exatamente o concreto armado. O esqueleto estrutural engendra tanto a liberdade de organização interna, permitindo o "caráter 'funcional-fisiológico'" da planta, quanto a autonomia da fachada, que resulta "de natureza 'plástico-ideal'" (p. 205). A referência constante a Le Corbusier, por parte de Lúcio Costa, comprova a origem, bastante clara, da idéia de arquitetura moderna em mente.

A explicação da síntese das formas através da técnica construtiva, apesar da desi-

gualdade dos termos, não é de todo inesperada. Nos dois textos anteriores, à técnica era igualmente atribuído um papel central. Agora, porém, ela é alçada à responsável única pela fusão de toda a história da arquitetura. Ou ainda: condensada em dois conceitos essenciais e opostos, o passado arquitetônico encontrava-se à espera do concreto armado para, nos tempos modernos, efetuar sua resolução dialética.

A substituição de um evolucionismo linear por um evolucionismo dialético tem inúmeras vantagens. O novo modelo garante um lugar honroso ao gótico, e, trazendo-o até a arquitetura moderna, torna-a infinitamente mais flexível que o permitido na definição funcional anterior, muito mecânica. Na arquitetura brasileira, resolve magistralmente a posição do barroco na colônia, fazendo-o parte da evolução dual da história. Melhor: exigindo mesmo sua presença, para que, posto em oposição à forma "plástico-ideal" — seja das construções "tradicionais", seja também do maneirismo de "estilo sóbrio e de formas geométricas definidas", de "características aristocráticas", dos Jesuítas<sup>11</sup> — possibilite à arquitetura moderna do país produzir sua própria síntese local. A explicação desse passo exige que avancemos mais no texto.

A dualidade arquitetônica prende-se, segundo Lúcio Costa, "a uma dualidade formal mais profunda, que se manifesta igualmente nos demais setores das belas-artes" (p. 206), a saber, a "concepção estática da forma" e a "concepção formal dinâmica"; a "estática" típica da arte mediterrânea, e a "dinâmica" característica do norte da Europa. Estes tipos ideais, porém, nem sempre se manifestam de forma pura: "A cada uma dessas concepções formais, tanto a estática quanto as diferentes modalidades da dinâmica, corresponde portanto, originariamente, um *habitat* natural, muito embora as trocas culturais e as vicissitudes próprias do desenvolvimento histórico as hajam seguidamente confundido a ponto de se apagarem muitas vezes os traços de ligação a esses focos de origem" (pp. 206-207). Para ficar só nos exemplos de nosso interesse direto, o "Renascimento significa o

<sup>11</sup> Lúcio Costa, "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil", in: *Arquitetura Religiosa. Textos escolhidos da Revista do Iphan*, São Paulo, MEC-Iphan/Fauusp, 1978, p. 43 (o artigo foi originalmente publicado em 1941, no v. 5 da então Revista do Sphan). A arquitetura dos Jesuítas, revalorizada por Lúcio Costa uma década antes do "Considerações" (de 1952), funciona à maneira de um pólo "erudito" da forma "plástico-ideal" na colônia, da qual a arquitetura "tradicional" seria a expressão "popular".

restabelecimento da concepção estática da forma nos seus próprios domínios. É, portanto, a reação contra os extravasamentos da concepção dinâmica ogival além do leito natural do seu curso" (p. 210); o barroco, segundo dá a entender o autor, resulta da contaminação da arte renascentista pela concepção dinâmica: "A virulência do alastramento da reação barroca na Alemanha, na Tchecoslováquia, na Hungria etc., deveu-se à circunstância de haver sido a corrente formal dinâmica, latente nesses países, muito bruscamente abafada pelo formalismo estático renascentista" (p. 212). Na linha de chegada, a arte moderna representa, como esperado, a síntese dessas concepções opostas.

Voltemos ao Brasil: "Quanto à arquitetura colonial da América espanhola e portuguesa, cabe reconhecer que participa da corrente formal estática devido à tradição mediterrânea de suas culturas de origem, mas depende fundamentalmente da corrente formal dinâmica, já que seu desenvolvimento principal se enquadra em cheio no ciclo barroco dos séculos XVII e XVIII" (p. 212). São as únicas palavras sobre a arquitetura do período da colônia; nenhuma referência ao Aleijadinho. Mas à luz da teoria exposta pouco antes, a alusão é relativamente clara. A relação deixada em suspenso por Lúcio Costa poderia ser desenvolvida da seguinte maneira: 1. nossa tradição mediterrânea de origem filia-nos à "concepção estática", presente tanto na arquitetura "tradicional" quanto no ("erudito") maneirismo dos Jesuítas; 2. paralelamente, a "concepção dinâmica" não deixa de estar presente, pela sua introdução via barroco; 3. acontece que o barroco, na fonte, não é a própria "concepção dinâmica", e sim a influência dela sobre a estática; 4. no Brasil, o barroco defronta-se com a "forma estática" nacional (numericamente superior), que o acolhe pelo parentesco da procedência comum e se encarrega de corrigir-lhe os excessos, enquanto se deixa influenciar por ele (sem, no entanto, sair do horizonte da arte mediterrânea — o que daria numa espécie de barroco funcional); 5. o encontro, ele mesmo um ensaio precoce de síntese histórica, é fecundo e dá no Aleijadinho, que assim retoma sem restrições a primitiva posição de honra, que o autor de 1929 usurpara; e 6. os arquitetos modernos, voltando-se a seu passado, tinham, portanto, a lhes guiar o caminho, versões nacionais tanto da "forma estática" (a arquitetura "tradicional" e o maneirismo jesuítico),

quanto da "forma dinâmica" (o barroco), de cuja síntese emergiu a arquitetura moderna de "espírito nacional".

Nada, no texto, torna evidente essa conjectura. Somos obrigados a vagar de publicação em publicação para montar o quebra-cabeças. Num artigo de 1948, escrito em resposta a uma querela levantada pelo crítico paulistano Geraldo Ferraz<sup>12</sup>, Lúcio Costa compara diretamente Oscar Niemeyer ao Aleijadinho, pondo o acento na marca nacional que os une: "No mais, foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista [Niemeyer], da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho... há muito mais afinidades entre a obra de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha e a obra do Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a de Warchavchick — o que, a meu ver, é significativo" (p. 125).

Por achar ou exagerado ou desnecessário para uma publicação de maior fôlego, Lúcio Costa não retoma essa comparação, formulada quatro anos antes, no *Considerações*, de 1952. Ela nos parece autorizar, porém, a completar as poucas observações que ele dirige ao estudo das concepções "estática" e "dinâmica" da forma em terra brasileira. Se, em todo caso, esse exercício de complementação das lacunas deixadas (de propósito?) pelo autor em seu modelo histórico não for de todo convincente, fica ao menos como demonstração da existência virtual da totalidade que pressupõe.

Com isso tocamos no lado mais visível e sedutor de tal construção teórica: seja na sua linha evolutiva linear, seja na (mais elaborada) dualidade "forma estática"- "forma dinâmica", a história é pensada como um bem regulado mecanismo totalizante, onde cada parte concorre ao sentido maior do conjunto, e não existe senão em relação a ele; o sen-

---

<sup>12</sup> Os dois artigos, o de Geraldo Ferraz, e a resposta de Lúcio Costa, estão reproduzidos em *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*, cit., pp. 119-128. Geraldo Ferraz contestava aos cariocas a atribuição do pioneirismo, na criação da arquitetura moderna, à Lúcio Costa, em favor de Warchavchick e Flávio de Carvalho. A resposta de Lúcio Costa, como não poderia deixar de ser, contestava a contestação.

tido, não por acaso, está na validação histórica da arquitetura moderna brasileira. Uma vez montado, o mecanismo dispensa justificativas; impondo-se por sua aparentemente irrefutável completude, ganha vida própria e gira em falso, tomando o lugar da história. Erigido em expressão anônima e imemorial do espírito da nação, o modelo faz fortuna na historiografia, e sobrevive intacto até hoje.

A substituição da linearidade histórica dos artigos de 1929 e 1937 pelo novo constructo de 1952 é fruto, como deve ter ficado claro, da necessidade de acompanhar os acontecimentos arquitetônicos desse meio tempo (vindo ao encontro da necessidade de reconsiderar a situação do Aleijadinho). Apesar de reivindicar uma arquitetura moderna de "caráter local" de autoria coletiva, a atenção do autor volta-se quase exclusivamente à Oscar Niemeyer. A ele Lúcio Costa credita não apenas a realização dos principais edifícios modernos nacionais, como também uma influência decisiva nos rumos da arquitetura. Em 1951, o autor escreve: "Assim como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em circunstâncias muito semelhantes, nas Minas Gerais do século XVIII, ele [Niemeyer] é a chave do enigma que intriga a quantos se detém na admiração dessa obra esplêndida e numerosa devida a tantos arquitetos diferentes" (p. 197). À maneira de um último exercício de imaginação, não é de todo descabido propor que o modelo dual das concepções opostas-complementares tenha sido projetado para culminar na obra de Niemeyer, a quem, eleito o novo Aleijadinho, teria sido predestinada a tarefa de empreender a síntese moderna das tradições locais.

## 2. A arquitetura acadêmica segundo Lúcio Costa

Dito isso, pouco avançamos na análise da arquitetura das três primeiras décadas do século, nem, em especial, da arquitetura da Escola de Belas Artes. Na revisão de seu primeiro arranjo histórico, Lúcio Costa sequer abre a possibilidade de reconsiderá-la diretamente. O novo modelo, vimos, tinha outros propósitos. Dele não provinha nenhuma alteração significativa na interpretação dos fatos recentes, esquematizada no artigo de

1937: 1. a continuidade da arquitetura "tradicional" pela mão dos mestres-de-obras até a primeira década deste século; 2. a arquitetura acadêmica "erudita" que a interrompe; e 3. a arquitetura moderna que restabelece a tradição "popular", e elimina a falsidade dos estilos históricos estrangeiros.

Quando observamos que as décadas acadêmicas ficam fora da história, foi no sentido de que à arquitetura do período o autor não poderia aplicar o conceito de estilo tal e qual dele se servia. Isto está vinculado a outro tema típico do XIX: a sensação, comum nos debates arquitetônicos oitocentistas, da inexistência de um estilo próprio do século. O partidário do modernismo, atualizando o problema a seu modo, toma-o como prova da artificialidade do historicismo do século passado, e transforma este no principal inimigo da nova arquitetura. Dupla artificialidade, pois o historicismo europeu tinha trajes muito carregados para o clima dos trópicos. Opondo-se ao livre curso da arquitetura moderna, o academismo estrangeiro era também obstáculo à afirmação de uma arquitetura de raízes nacionais.

À medida, porém, que refinava seus instrumentos de análise, ampliando progressivamente seu horizonte, Lúcio Costa punha em situação desconfortável a pura e simples rejeição em bloco das décadas acadêmicas. De um lado, porque ele mesmo formara-se dentro dessa cultura: se para atingir um novo patamar de qualidade viu-se compelido a renegá-la, ela bem ou mal fora o fio condutor da alta tradição arquitetônica européia. De outro, porque o germe da nacionalidade já se manifestava dentro do historicismo, ainda se de forma equívoca. Apesar da posição marginal, havia meios relativamente honrosos de reincorporar à história a arquitetura acadêmica. E mais: esta, como veremos, acaba por transmitir aos modernos uma genealogia de sangue nobre.

*O Depoimento de um Arquiteto Carioca*, de 1951<sup>13</sup>, artigo no qual Lúcio Costa

<sup>13</sup> *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*, cit., pp. 169-201. O artigo, encomendado ao autor pelo *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro) em comemoração ao cinquentenário do periódico (a publicação data de 15.06.1951), fora intitulado "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre"; em 1952, é republicado com o título *Arquitetura Brasileira*, incluindo, nas páginas internas, o subtítulo *Depoimento de um arquiteto carioca* (Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952, coleção *Os Cadernos de Cultura*); por fim, em *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*, aparece simplesmente como "Depoimento de um arquiteto carioca", título sob que ficará mais conhecido (embora um autor como Bruand faça um pouco

refaz o percurso da arquitetura carioca da primeira metade deste século, oferecia-lhe uma oportunidade para rever a avaliação puramente esquemática das décadas acadêmicas feita nos primeiros escritos. Ou ainda, considerando que é contemporâneo do *Considerações*, onde o autor repassava a história da arte numa perspectiva totalizante, o *Depoimento* era uma oportunidade para redefinir o lugar da academia nesse grande painel evolutivo.

Tudo indica que o apanhado da arquitetura carioca da primeira metade do século foi-lhe expressamente solicitado, e podemos supor que, não fosse a encomenda, não seria sua intenção deter-se no assunto. De qualquer maneira, aproveitou para retomar os fatos relacionados com a introdução da arquitetura moderna no Rio de Janeiro, e enfatizar o sentido revolucionário desta em relação à arquitetura que a precedeu; este sentido, segundo lhe parecia, estava caindo no esquecimento<sup>14</sup>. Entretanto, a marcha dialética das transformações revolucionárias, traçada no texto de 1952, dá a vez à exposição de acontecimentos (a tradição acadêmica) situados fora deste processo, ou melhor, que em grande parte lhe foram um obstáculo. Por isso o instrumental do modelo apresentado um ano depois nem é mencionado, a não ser na forma de alusões, tanto no trecho em que compara Niemeyer ao Aleijadinho (na frase pouco antes transcrita) quanto na introdução, quando contrapõe a contensão plástica do neoclassicismo de Grandjean à dinâmica do barroco. À arquitetura dos estilos históricos é reservada outra lógica de funcionamento, denominada "contraditória", e em princípio imune a qualquer tendência evolutiva. Mas ela também comporta, em meio às idas e vindas do artificialismo acadêmico, um quê de evolução das formas. A fórmula, agora, fica por conta da introdução de dois níveis de transformações estilísticas: as transformações evolutivas e as revolucionárias. As últimas, é evidente, valem para os períodos de criação dos verdadeiros estilos; as primeiras, para aqueles em que essa criação está ausente — como nos anos de vigência do academismo.

As transformações evolutivas, de sua parte, são "por vezes radicais" (p. 180): eis

---

de confusão e cite ora uma ora outra das duas últimas publicações; veja-se as notas das páginas 36 e 37 do *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1981).

<sup>14</sup> Talvez essa observação do autor se dirigisse à Paulo Santos. Este, nesses mesmos anos, advogava a influência do neocolonial sobre a arquitetura moderna, provavelmente dando a impressão de continuidade entre o estilo acadêmico e a nova arquitetura (no próximo capítulo voltamos ao assunto).

que, se em princípio a lógica de funcionamento dos estilos históricos é "contraditória", a radicalidade de algumas de suas manifestações aponta para outra direção. De um lado está a arquitetura moderna, revolucionária, sem vínculo aparente com o passado. De outro, o historicismo, que, contrariamente à classificação anterior em um bloco unitário e homogêneo, apresenta situações radicais: momentos privilegiados em que a arquitetura dos "falsos estilos" (europeus) afasta-se de si rumo à revolução formal moderna (e brasileira). Esta distinção lhe é absolutamente fundamental, e ele irá estabelecer uma verdadeira hierarquia da produção arquitetônica das três primeiras décadas do século, qualificando as soluções segundo o maior ou menor cuidado no uso dos estilos.

Essa nova perspectiva reaviva o olhar crítico do acadêmico da década de 20<sup>15</sup>; a análise de Lúcio Costa, embora dependa dos interesses imediatos do arquiteto moderno, não elimina de todo os critérios da crítica acadêmica contemporânea. Passando em revista o historicismo a partir de um princípio evolutivo (o andar histórico das formas na direção da modernidade), o autor inadvertidamente lança uma nova luz (nova em relação a suas próprias afirmações anteriores, de sentido oposto) sobre os pontos de contato entre a academia e a nova arquitetura.

Lúcio Costa abre o texto evocando a instalação da Academia de Belas Artes, na primeira metade do XIX, e o início do ensino de arquitetura no país, por Grandjean de Montigny: "Integrava-se assim, oficialmente, a arquitetura do nosso país no espírito moderno da época, ou seja, no movimento geral de renovação inspirado, ainda uma vez, nos ideais de deliberada contensão plástica próprios do formalismo neoclássico, em contraposição, portanto, ao dinamismo barroco do ciclo anterior" (pp. 169-170). A evocação não é gratuita; visava relacionar o acontecimento a outro, este já no século XX: "Para que a dívida contraída com o velho professor pudesse ser tão fiel e honrosamente saldada no

---

<sup>15</sup> De sua formatura, em 1922, até pouco antes de 1930, Lúcio Costa projetou-se como um dos principais representantes da arquitetura acadêmica no Rio de Janeiro. Sua produção nessa década, ainda não estudada, parece ter sido abundante; em função da posterior virada modernista, prefere-se esquecê-la, a não ser a parcela em neocolonial, evidentemente por seu teor nacionalista.

prazo vencido de um século — muito embora as vicissitudes decorrentes da incompreensão e da hostilidade enfrentadas fossem porventura maiores — tornou-se, porém, necessária a intervenção de outro francês, mas, este, autodidata de gênio: Charles Edouard Jeanneret, dito *Le Corbusier*" (p. 170).

Apesar das hostilidades enfrentadas, ambos conseguem, no final, impor sua ação modernizadora. Para que a história fosse obrigada a se repetir, algo necessariamente ocorreria no intervalo entre um e outro, criando um obstáculo ao livre curso da modernização. A nova arquitetura, fruto da intervenção revolucionária de Le Corbusier, fora obrigada a combater a cultura precedente. Nada menos correto, portanto, que encarar "essa floração de arquitetura [moderna] como processo natural" (p. 173).

Este, em síntese, o argumento introdutório. Escrevendo na confortável posição de quem presenciava a avassaladora afirmação do movimento moderno, o crítico (que se empenhara em desacreditar sua própria herança cultural para abrir caminho ao modernismo) não desejava deixar no esquecimento as dificuldades e resistências à renovação da cultura arquitetônica. Daí a afirmação que o "desenvolvimento da arquitetura brasileira ou, de modo mais preciso, os fatos relacionados com a arquitetura no Brasil nestes últimos cinquenta anos, não se apresentam concatenados num processo lógico de sentido evolutivo; assinalam apenas uma sucessão desconexa de episódios contraditórios, justapostos ou simultâneos, mas sempre destituídos de maior significação e, como tal, não constituindo, de modo algum, estágios preparatórios para o que haveria de ocorrer" (p. 174).

O andamento da história recente é agora bem mais distinto, dentro da alta tradição disciplinar: 1. a introdução do neoclassicismo modernizador, acompanhado do início do ensino de arquitetura, ambos por Grandjean; 2. a ação civilizadora, ao longo do século XIX, tanto do acadêmico francês quanto, de maneira geral, da arquitetura neoclássica; 3. a interrupção do processo nas primeiras décadas do XX; e 4. a reposição da linha modernizadora pela ação de Le Corbusier e seus discípulos brasileiros.

De Montigny a Lúcio Costa (passando por Le Corbusier): eis a (nobre) linhagem histórica da arquitetura moderna no Brasil. É grande a coincidência com a genealogia

"revolucionária" estabelecida por Emil Kaufmann no seu *De Ledoux a Le Corbusier* — com a diferença fundamental que o autor brasileiro reserva a si mesmo (e a seu antigo aprendiz e principal colega, Niemeyer) o ponto culminante da revolução arquitetônica brasileira<sup>16</sup>. A continuidade da "tradição popular", da colônia ao século XX, postulada nos primeiros escritos, dá lugar às antecipações revolucionárias operadas no âmbito de uma outra tradição, ilustrada e de longa data (inaugurada pela cultura arquitetônica do humanismo): o papel intelectual de vanguarda reivindicado pelo arquiteto na organização física e social do mundo moderno. Em outros termos, a até então banida história da arquitetura (em favor do conceito de tradicional emprestado da antropologia) ressurge para constituir, no país, a mais alta linhagem disciplinar — interpretada por Lúcio Costa à maneira de uma história feita de vanguardas precursoras<sup>17</sup>, ou ainda, como uma espécie de "tradição do novo" a que está eternamente condenada a arquitetura.

Grandjean estivera ausente dos escritos anteriores, e mais ou menos em seu lugar encontrávamos a arquitetura "tradicional". Não há, porém, qualquer incompatibilidade entre ambos (para o autor, claro): revolução e tradição seguem no mesmo sentido. A presença do neoclassicismo "erudito" não altera em nada o esquema prévio; além de ótimo contraponto ao "dinamismo" do barroco, sua ação modernizadora por alto vinha ao encontro da modernização "popular" dos mestres-de-obras, estabelecendo inclusive trocas recíprocas: "Já então [início da era republicana] se haviam definitivamente perdido tanto o apego às formas de feição tradicional, quanto a fecunda experiência neoclássica dos nume-

---

<sup>16</sup> A coincidência foi notada por Jorge Coli, que me chamou a atenção para ela. O texto original de Kaufmann (em alemão), é de 1933. As traduções italiana e francesa datam, respectivamente, de 1973 e 1981. Nada indica que Lúcio Costa o conhecesse quando escreveu o "Depoimento", em 1951. Veja-se, no entanto, a seguinte passagem de Kaufmann: "Via via esso [o princípio da "autonomia arquitetônica"] si indebolisce sempre più; verso la fine dell'Ottocento, ritorna ad essere quasi ignorato e, dopo una nuova rivoluzione chiamata 'Sezession' per la sua tendenza prevalentemente negativa, riesce a prendere definitivamente il sopravvento" (*Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*, Milão, Gabriele Mazzotta, 1973, p. 111). À parte a teorização da "autonomia arquitetônica", inexistente em Lúcio Costa, há muito em comum entre os dois autores: a antecipação da nova arquitetura do século XX pelo neoclassicismo modernizador, representado por Ledoux e, no Brasil, Grandjean; o declínio da ação renovadora no final do século XIX (aqui prolongando-se nas três primeiras décadas do século XX); e, finalmente, a intervenção das vanguardas contemporâneas, especialmente Le Corbusier, completando a revolução neoclássica — no Brasil completada pelos discípulos locais do mestre franco-suíço.

<sup>17</sup> A observação é de Jorge Coli.

rosos discípulos de Montigny e, de permeio, a modalidade peculiar de estilo própria do casamento dessas duas tendências opostas" (p. 179). À prática ditada pelo bom senso, o neoclassicismo, presume-se, contribuía com a ditada pela razão.

Para explicar a ausência de "maior significação" da arquitetura nas primeiras décadas do século, Lúcio Costa recorre às transformações econômicas e sociais do final do Império e início da República: estas tornam obsoleto o historicismo acadêmico. O primeiro fator, exclusivo do país, está na abolição da escravatura; o segundo, de âmbito mundial, está na revolução industrial. Somados, vão dar na alteração dos programas (principalmente da habitação) e no surgimento de novas técnicas construtivas. De um lado, a ausência dos escravos (com a decorrente necessidade de se facilitar o serviço doméstico), a exigir a otimização da casa, e também o crescimento das cidades, a exigir a coletivização do morar; de outro, o concreto armado, permitindo a satisfação dessas exigências. Trata-se, enfim, das imposições históricas que passavam despercebidas aos arquitetos acadêmicos; estes teimavam em não lhes dar a devida atenção, e insistiam nos exercícios formais ("técnico-decorativos") dos "pseudo-estilos".

Sua sobrevivência, não obstante, é agora considerada também ela um fato histórico; é esta a novidade do texto. A nova explicação está, vimos, na "distinção entre transformações estilísticas de caráter *evolutivo*, embora por vezes radicais... e, portanto, de superfície", e transformações de "feição nitidamente *revolucionárias*, porquanto decorrentes de mudança fundamental na técnica da produção" (pp. 180-81). As primeiras acontecem no interior de um "mesmo ciclo econômico-social" (p. 180), quando "o 'gosto', já cansado de repetir soluções consagradas, toma a iniciativa e *guia* a intenção formal no sentido da renovação do estilo" (p. 181); nas segundas, "é a nova técnica e a economia decorrente dela que impõem a alteração e lhe determina o rumo — o gosto *acompanha*" (p. 181). A vinculação direta do "gosto" à economia, com base em um determinismo econômico de vaga extração marxista, legitima historicamente as duas categorias formais antitéticas, evolucionária e revolucionária: se a última depende de transformações na técnica, na ausência destas, ou nos períodos de transição, a primeira não deixa de ter seu valor. As décadas

acadêmicas, apesar de tudo, ganham razão própria. Os anos 1900-30 no Brasil são ainda uma fase de transição para a nova técnica: o movimento evolutivo das formas, e principalmente a "radicalidade" de algumas soluções, fazem parte da lógica histórica do período, explicando a persistência dos "falsos-estilos". Uma vez retirado do limbo histórico — mas para melhor valorizar a arquitetura moderna — o historicismo acadêmico pode, enfim, expor-se nas suas mais variadas faces. A volta à história pela porta dos fundos não lhe garante, claro, tratamento preferencial; a ocasião, porém, é suficiente para que o Lúcio Costa da década de 20 em alguns momentos volte à tona e manifeste o olhar profissional, bem como as preferências pessoais, que norteavam o trabalho do então arquiteto de filiação acadêmica.

Na "sucessão desconexa de episódios contraditórios" (p. 174) é possível distinguir dois níveis da atividade profissional. Há um nível mediano, onde se acomoda, de maneira quase completamente indiferenciada, o grosso da produção das três primeiras décadas do século. E outro superior, da diferenciação, englobando as realizações qualitativamente memoráveis, normalmente de arquitetos, ou antes, dos arquitetos de formação *Beaux-Arts*. O desconexo e o contraditório das realizações acadêmicas estão na ausência de uma sequência linear e evolutiva claramente discernível ao longo do tempo. Isto não significa, entretanto, que o autor negue ao período todo sentido evolutivo; há uma certa ordem, não explicitada, na cronologia.

Os anos 1900-30 estão visivelmente organizados em dois grandes blocos de acontecimentos. O primeiro corresponde mais ou menos às duas primeiras décadas; o segundo, à terceira década do século. De modo exato, o primeiro bloco vai da abertura da avenida Central (1903-1906) à Heitor de Mello, morto em 1920; o segundo, da diversificação estilística do pós-guerra ao neocolonial (supostamente a última manifestação acadêmica antes da renovação de 1930). Nota-se, nos dois blocos, uma articulação muito semelhante, que parte de um panorama geral, tanto as "galas de um autêntico espetáculo" (p. 181) da avenida Central, quanto a "feira de cenários arquitetônicos improvisados" (p.

185) do pós-guerra, e chega a um tópico específico, seja o "bom gosto e 'savoir faire'" (p. 183) de Heitor de Mello, seja o "artificial revivescimento formal de nosso próprio passado" (p. 185) do neocolonial. No plano do panorama geral, há um evidente encaidamento entre os dois blocos, isto é, há uma sucessão de episódios de características semelhantes percorrendo todo o período, que o autor denomina, em conjunto, "ecletismo arquitetônico". Este constitui uma espécie de pano de fundo dominante, contra o qual ressalta uma arquitetura de exceção. No plano das realizações de qualidade, as relações entre os dois blocos são menos evidentes: no primeiro figura solitariamente o acadêmico Heitor de Mello, com seus estilos "europeizantes"; no segundo, o movimento neocolonial, de extração nacionalista (talvez este seja um exemplo do que o autor tinha em mente quando disse referir-se a acontecimentos justapostos, desconexos, sem "sentido evolutivo"). A conexão, todavia, não está no parentesco das formas, mas no grau de interesse e profundidade do conhecimento do passado arquitetônico, europeu ou do país, demonstrado pelo domínio dos estilos. Heitor de Mello e o neocolonial destacam-se, veremos os motivos, por sua *relação aprofundada com a história*<sup>18</sup>. Quanto a Heitor de Mello, e a poucos outros, o autor o afirma quase diretamente; no caso do neocolonial, ele não é nem um pouco claro, e precisamos reconstituir o papel que confere ao movimento para o percebermos.

Em suma, os níveis da atividade profissional distinguem-se ou por uma relação superficial com a história, no nível mediano do "ecletismo", ou por uma relação aprofundada, no nível de exceção. Ao pano de fundo do "cenário arquitetônico", comum a todo o período, correspondem irrupções descontínuas de uma arquitetura fundada no respeito à sua própria história, vale dizer, à tradição disciplinar, que a constitui enquanto tal. Num caso a tradição européia, a ser paradoxalmente combatida para poder aqui frutificar; no outro, a tradição nacional, revivida de modo ainda artificial, a ser verdadeiramente descoberta para engendrar uma arquitetura moderna "autêntica".

---

<sup>18</sup> Agradeço essa preciosa observação a Jorge Coli. Ela é, sob muitos aspectos, decisiva para a compreensão do pensamento de Lúcio Costa. Muito da minha leitura, daqui em diante, dela depende diretamente.

Para caracterizar a arquitetura carioca dos primeiros anos do século XX, Lúcio Costa recorre a um episódio de iniciativa estritamente administrativa: a abertura da avenida Central, na gestão do engenheiro Francisco Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906. Embora não faça menção à nítida desvantagem dos arquitetos na participação dos trabalhos, ele sugere que seus colegas do passado não se diferenciavam, quanto à qualidade arquitetônica, dos empreiteiros e engenheiros envolvidos na construção dos novos edifícios da avenida — à exceção do espanhol Morales de los Rios, formado pela *Ecole des Beaux-Arts* de Paris, a quem destaca por suas qualidades excepcionais. A ordem da frase parece refletir a ordem do prestígio profissional da época (em sentido decrescente): primeiro são lembrados os "conceituados empreiteiros construtores, de preferência italianos, como os Januzzi e Rebecchi", depois os "engenheiros prestigiosos que dispunham do serviço de arquitetos anônimos... e, finalmente, arquitetos independentes a começar pelo mago Morales de los Rios, cuja versatilidade e mestria não se embaraçavam ante as mais variadas exigências de *programa*, fosse a nobre severidade do próprio edifício da Escola — então dirigida por Bernardelli e exemplarmente construída, embora hoje, internamente desfigurada —, ou o gracioso Pavilhão Mourisco de tão apurado acabamento e melancólico destino" (p. 182).

Nestas condições, a renovação do centro do Rio de Janeiro, nos primeiros anos do século, dera oportunidade "à consagração do ecletismo arquitetônico, de fundo acadêmico, então dominante" (p. 181). "Ecletismo" não tem aqui nenhum sentido preciso; mais parece sugerir superficialidade e falta de rigor no trato dos estilos históricos, traço que seria comum aos diversos profissionais nele agrupados. E mesmo Morales não escapa à inclusão nessa corrente principal: a despeito da "nobre severidade" (clássica, enfim) da Escola de Belas Artes, a inspiração mourisca faz as vezes de contraponto exótico e extravagante, demonstrando, podemos supor, mais a total liberdade ("versatilidade") que o respeito no confronto do arquiteto com a história. Melhor: com os estilos dos grandes momentos da história da cultura européia, expressão fiel (funcional) dessa mesma tradição.

"Enquanto tal ocorria nas áreas novas do centro da cidade... nos bairros elegantes de Botafogo e Flamengo... já começava a prevalecer nova orientação" (p. 182). À margem da tendência dominante, alguns profissionais empenhavam-se seja na atualização da técnica construtiva, seja no bom gosto e comedimento no uso dos estilos. Entre os primeiros, como não poderia deixar de ser, estão os mestres-de-obras, antecipando "soluções de acentuado sentido moderno, tais o envidraçamento dos 'jardins de inverno', as varandas esbeltas e as escadas externas vazadas" (p. 182); os segundos subdividiam-se em dois grupos, "ambos de feição erudita: de uma parte, numerosos exemplos do mais apurado e sóbrio 'art-nouveau'... e, de outra parte, toda uma sequência de edificações proficientemente compostas nos mais variados estilos históricos, do gótico às várias modalidades do renascimento italiano ou francês... bem como a versão *Beaux-Arts* dos estilos Luís XV e XVI" (pp. 182-183).

Para Lúcio Costa, portanto, a maior ou menor propriedade no uso dos estilos (descontado o papel dos mestres-de-obras, cuja ação modernizante lhes garante um lugar à parte na história) é um instrumento para hierarquizar a qualidade do trabalho entre os profissionais. O "ecletismo", também ele "de fundo acadêmico", não recebe a designação de "erudito"; isto, com toda probabilidade, diz respeito à maior presença, nos trabalhos da avenida Central, de engenheiros e empreiteiros. De seu lado, os movimentos de feição "erudita" são compostos quase exclusivamente por arquitetos. Estes últimos, ao contrário da "série de edificações de vulto e aparato" (p. 182) dos primeiros, produzem "toda uma sequência de edificações proficientemente compostas nos mais variados estilos históricos", vale dizer, ao contrário dos "eccléticos", dominam o ofício, e dele se desincumbem com discernimento e propriedade, "desde o 'rendu' dos projetos até o último pormenor de acabamento" (p. 183). A superioridade dos arquitetos, sem ser em nenhum momento tematizada, vai aos poucos se manifestando, distinguindo-os em relação à produção mediana, de aparato, do "ecletismo... então dominante".

A distinção, a rigor, não deveria ter consequências práticas, já que, como suficientemente sublinhado, o progresso estava mesmo nas mãos dos mestres-de-obras. Mas a

lista dos estilos históricos "eruditos" evidencia uma nova preocupação do autor: gótico, renascimento italiano e francês, e os Luíses XV e XVI formam uma espécie de antologia dos estilos maiores da arquitetura européia, do final da antiguidade ao século XVIII (excluindo, sintomaticamente, o XIX) — uma pequena história, muito pessoal, da tradição arquitetônica. A eles soma-se, no limiar do século XX, a sobriedade do *art nouveau*, renunciando os novos tempos. Os "eccléticos", presumimos, nem de longe sonhavam em reconhecer e filiar-se a essa longa tradição da história disciplinar.

Não há, agora, uma palavra a apontar a complementaridade entre a arquitetura "erudita" e a "popular", como no caso da influência de Grandjean. Entretanto, o cuidado "até o último pormenor de acabamento", a correção estilística, a sobriedade, o conhecimento profundo da própria tradição histórica, etc., tudo concorre para que aqui a arquitetura acadêmica afaste-se o máximo possível do desvio decorativo e aproxime-se das necessidades práticas e de verdade estilística exigidas por sua época. Em síntese, apesar dos pesares — sem sair de seu horizonte cultural — os arquitetos enraizados na história não eram impermeáveis ao progresso e, sobressaindo-se em relação a seus colegas, timidamente (com os meios que lhes eram próprios) punham o academismo "erudito" na direção dos novos tempos.

Se o raciocínio está correto, a reviravolta introduzida por Lúcio Costa é grande. De meros reprodutores de um passado superado, os arquitetos (melhor: parte deles) ganham vida e são capazes de, à sua maneira, reagir aos acontecimentos contemporâneos. E, se não lhe tomam a frente, não seria por falta de iniciativa, mas sim por falta de meios adequados ou por falta de uma clara compreensão do caminho a seguir. Faltando-lhes um e outro, por deficiência de formação, não podem, portanto, ser responsabilizados, e seu profissionalismo e a capacidade de reconhecer sua própria tradição disciplinar devem ser ressaltados, uma vez que facilitam e até preparam o caminho das gerações posteriores.

Quem são, então, estes arquitetos?

Dos "numerosos exemplos do mais apurado e sóbrio 'art-nouveau'", Lúcio Costa aponta somente duas residências, uma das quais "ainda ostenta no cunhal o timbre do

arquiteto Silva Costa" (p. 183). Deste não temos qualquer informação<sup>19</sup>.

A sequência da apresentação dos estilos históricos parece refletir também uma escala de aperfeiçoamento cronológico das formas. O gótico é apenas anunciado, sem menção a nenhum exemplar em especial; das "várias modalidades do renascimento italiano ou francês", o autor nomeia duas residências, sem indicar a autoria nem comentá-las; no ponto de chegada está a "versão *Beaux-Arts* dos estilos Luís XV e XVI, reveladora, desde o 'rendu' dos projetos até o último pormenor de acabamento, de uma exemplar consciência profissional acadêmica" (p. 183). O maior arquiteto dessa primeira fase arquitetônica do século destaca-se justamente pelo uso dos estilos franceses: "Período este marcado principalmente pela personalidade de Heitor de Melo, cujo bom gosto e 'savoir faire' tão bem se refletem no pequeno prédio *Luís XV* da Avenida Rio Branco, 245, ou na sede social do Jockey Club, anteriormente ao acréscimo de 1925 que tanto a desfigurou, e ainda, no *Luís XVI* modernizado do Derby Club contíguo" (p. 183).

O "tão simpático atelier dos irmãos Bernardelli" (p. 183), que Paulo Santos pretende ter sido obra do (empreiteiro?) Sylvio Rebecchi, em "linhas florentinas"<sup>20</sup>, entra, no *Deptoimento*, como exemplo do "renascimento italiano". Supomos que a "casa ainda existente à esquina das avenidas Flamengo e Ligação" (p. 183) entre como exemplo do "renascimento francês". Mesmo sem a indicação de qual é qual, a respectiva ordem dos exemplos no texto indica a correspondência. Esta última, hoje tombada pelo patrimônio municipal, é de autoria de Heitor de Mello; é difícil aceitar que Lúcio Costa não o soubesse, e fica a impressão que a ausência deste dado não foi tanto um descuido, e sim o deliberado propósito de enfatizar a preferência do arquiteto pelos Luíses XV e XVI.

A exceção arquitetônica das duas primeiras décadas resume-se, na prática, a Heitor de Mello. Elevando-se solitariamente, representa o reduto do "bom gosto" desconhecido ou desprezado pelos "eccléticos", ou ainda, o tênue fio de ligação entre a arquitetura aca-

<sup>19</sup> Quando Paulo Santos e Bruand se referem a Silva Costa, o fazem a partir desse comentário de Lúcio Costa. As residências que se supõe tenham sido dele já foram demolidas; não sabemos de nenhuma pesquisa que delas confirme tanto a autoria quanto a filiação *art nouveau*.

<sup>20</sup> Paulo F. Santos, *Quatro Séculos de Arquitetura*, Rio de Janeiro, Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1981, p.85.

dêmica e a grande tradição disciplinar. Sua atuação não encontrou seguidores à altura, ficando sem continuidade imediata: "na obra posterior de seus vários colaboradores, o *pala-dar* inconfundível se perdeu" (p. 183). Seu exemplo, deduz-se, só seria compreendido pelas gerações futuras, através não só das obras, mas também (e talvez principalmente) do ensino, tanto na Escola de Belas Artes quanto no ateliê, experiências afinal vividas pelo próprio Lúcio Costa<sup>21</sup>. A lição, um tanto paradoxalmente, não poderia ser recebida por quem o seguisse, mas por quem se rebelasse contra ele, ou antes, contra a cultura acadêmica. Esta, afinal de contas, era estrangeira, e a criação da arquitetura "local" implicava na nacionalização da memória disciplinar, um passo (quase) óbvio mas complicado. Os sucessores mais perspicazes do arquiteto (entre eles o autor) tinham pela frente a tarefa de combater os estilos europeus, obstáculos tanto ao moderno quanto ao nacional. Não por acaso, antes da chegada do modernismo, a lição ainda acadêmica de Heitor de Mello precisava ser interpretada em chave nativa, para só então dar lugar à nova arquitetura. Buscando no passado da nação a nossa própria linhagem, o neocolonial pode reivindicar, por linhas tortas, a herança da arquitetura de Heitor de Mello. Lúcio Costa jamais o afirmaria com todas as letras: o movimento nacionalista acadêmico, afinal, *não* encontrou nossa "verdadeira" tradição, acessível apenas aos modernos. Porém, a perfeita simetria entre os dois blocos em que se subdivide a arquitetura das três primeiras décadas do século parece vincular diretamente um e outro: a volta ao passado do país tem o peso do enraizamento histórico de um Heitor de Mello, apresentando-se como alternativa à superficialidade do "cenário" da década de 20. O empenho no reflorescimento da tradição local, mesmo se artificioso (como faz questão de sublinhar o autor), era culturalmente relevante (como ele próprio deixa subentendido).

A posição relativamente secundária de Morales de los Rios contrasta com o desta-

---

<sup>21</sup> É importante notar que Lúcio Costa, além de provavelmente ter sido aluno de Heitor de Mello, trabalhou em seu escritório. Ele conta (na citada entrevista à *Folha de São Paulo*) que começou a trabalhar "na firma Rebecchi, quando ainda estava cursando o terceiro ano da escola. Ganhava 300 mil réis por mês. Mas logo passei para o escritório do dr. Heitor de Mello, que fazia projetos e construções e ocupava todo um andar da rua da Quitanda. Com a morte do dr. Heitor de Mello, seus dois sócios, Memória e Couchet, assumiram a firma. Memória tinha um amigo, chamado Rodolfo Chambelland, que desejava ter uma casa em estilo inglês na avenida Paulo de Frontin. Essa casa seria o meu primeiro projeto arquitetônico".

que conferido a Heitor de Mello. Se o primeiro está listado do lado dos "eccléticos", ele tem o título de "mago", por sua "versatilidade e mestria". A destreza, apesar de transparecer um quê de virtuosismo maneirista, põe Morales em nítida vantagem pessoal, pois seus títulos de "mago" e "mestre" são exclusivos e intransferíveis. Porém, no confronto histórico, como vimos, a posição inverte-se, para prevalecer o profissionalismo de Heitor de Mello. Por uma inexplicável alquimia, o discípulo<sup>22</sup>, mesmo não superando as qualidades do mestre, vale mais que ele. Isto é, inexplicável do ponto de vista do confronto das respectivas obras. Acontece que, para Lúcio Costa, a razão da história é implacável e condena os que dela se afastam, enquanto sempre reserva lugar aos que a ela se alinham (mesmo se na ordem inversa das qualidades pessoais): aqui combinam-se o juízo do acadêmico de ontem, que não pode deixar passar despercebida a importância de um Morales, e a parcialidade da interpretação do arquiteto moderno.

Se Lúcio Costa erra no varejo, acerta no atacado. Os dois são os principais professores da Escola de Belas Artes nas primeiras décadas do século, e estão entre os maiores profissionais de seu tempo, no Brasil. Juntos, formaram toda uma geração de arquitetos bem treinados no método *Beaux-Arts*, e, direta ou indiretamente, alguns dos futuros arquitetos modernos. No entanto, em nenhum momento ele sublinha esse traço comum a ambos, a atuação didática, e nem mesmo toca na relação mestre-discípulo que os une. O vínculo, entretanto, é óbvio demais para que fique esquecido.

Morales chega ao Brasil em 1890, já com larga experiência; Heitor de Mello, mais jovem, será seu aluno nos últimos anos do século XIX, formando-se na Escola por volta de 1898. Em termos estilísticos, a formação do brasileiro, se não se deve exclusivamente ao ex-aluno da *Ecole des Beaux-Arts* de Paris, deve-se em grande parte a ele. Suas principais fontes de aprendizado, o professor europeu e os livros e revistas também europeus, lhe permitiam um acesso mais ou menos aprofundado, mais ou menos atualizado, à cultura arquitetônica européia, mais exatamente à francesa. Com a grande diferença, po-

---

<sup>22</sup> No *Catálogo da VII Exposição Geral de Belas Artes* (Rio de Janeiro, 1900), Heitor de Mello é apresentado como "aluno do engenheiro-arquiteto Morales de los Rios".

rém, que Morales formara-se *in loco* e o brasileiro recebia sua cultura de segunda mão, via professor e livros; não há referência, de nosso conhecimento, de alguma viagem de Heitor de Mello à Europa. Seu aprimoramento será sempre livresco, com a perceptível tendência a privilegiar, para os edifícios de maior importância, os grandes estilos franceses, e também a restringir o uso dos estilos pitorescos aos casos de menor importância; ele suprime completamente os estilos orientais, largamente utilizado pelo ex-professor<sup>23</sup>. Uma rápida comparação mostra que o aluno brasileiro não supera o mestre espanhol. Descontadas as deficiências do aprendizado de segunda mão, as quais influíam na seleção e preferências estilísticas, um observador menos parcial concluiria haver mais semelhanças que diferenças entre ambos. Pondo à vista os critérios do autor: a profundidade histórica, na arquitetura acadêmica, está diretamente relacionada à linhagem da alta cultura arquitetônica européia, e, em especial, aos estilos de origem francesa.

No pós-guerra (coincidindo com a morte de Heitor de Mello, em 1920), a arquitetura "ecclética", segundo Lúcio Costa, reanima-se com a chegada de novas tendências, fazendo do Rio de Janeiro uma verdadeira "feira de cenários arquitetônicos improvisados" (p. 185). A impressão de "feira" deve-se certamente à presença de profissionais europeus, embora não fique dito que alguns deles já tinham se instalado na cidade desde aproximadamente 1910. São italianos (Antônio Virzi), alemães ("a arquitetura residencial cem por cento tedesca de Riedlinger e seus arquitetos (construtores do típico Hotel Central)"), ingleses ("arquitetos Preston & Curtiss") e austríacos ("a dupla austro-britânica de Prentice e Floeder") (pp. 184-185). O único razoavelmente conhecido do grupo é Virzi.

Antônio Virzi nasce em Palermo em 1882, chega ao Brasil por volta de 1910 e morre em São Paulo em 1954<sup>24</sup>. Esteve em atividade no Rio pelo menos entre 1911 e 1930, onde foi professor da Escola de Belas Artes, por alguns meses, nos anos 1911-12.

---

<sup>23</sup> No próximo capítulo discutiremos com maior detalhe os usos estilísticos de Morales e Heitor de Mello.

<sup>24</sup> A respeito de Virzi, ver: Irma Arestizábal e Piedade E. Grinberg, "Antônio Virzi", *Arquitetura Revista*, v.7, 1989, pp. 4-27.

Tem várias obras na década de 10, e nesta mesma década sua reputação já estava feita<sup>25</sup>. Não é, portanto, como quer Lúcio Costa, um arquiteto do pós-guerra; considerando-se que Virzi lhe foi quase contemporâneo, a datação dificilmente ocorreu por engano. Retardar no tempo a atividade do arquiteto parece ter a função de ampliar a variedade de estilos do "cenário" em que se transformara o Rio na terceira década, e, conseqüentemente, de enfatizar a necessidade da "reação" do neocolonial<sup>26</sup>. Nas suas palavras, o "sonho do 'art-nouveau' se desvanecera, dando lugar à 'arquitetura de barro', modelada e pintada por aquele prestidigitador exímio que foi Virzi, artista filiado ao 'modernismo' espanhol e italiano de então" (p. 183). Recuada a 1910-11 a chegada do arquiteto à cidade, muito da frase fica sem sentido; hoje tende-se a encaixá-lo dentro do *art nouveau*<sup>27</sup>.

Terminado o parágrafo de Virzi, e antes de dar seqüência à lista dos estilos "estrangeiros", o autor abre um parênteses: "Assinale-se igualmente, desde logo, como antídoto, certa arquitetura de aspecto neutro e sóbria de intenção, que, por isso mesmo, resistiu melhor às mutações do gosto oscilante da época" (p. 184). O arquiteto: Gastão Bahiana, de formação francesa, também professor da Escola de Belas Artes, e quiçá colaborador de Heitor de Mello<sup>28</sup>. O exemplo talvez até date da década de 20, mas Gastão Bahiana não representa nenhuma novidade no panorama; profissional de certa projeção desde pelo menos a época da avenida Central, ele poderia facilmente ter figurado entre os arquitetos a quem o autor atribuiu capacidade de discernimento estilístico no bloco anterior. Lúcio Costa preferiu deixar Heitor de Mello brilhar solitariamente nos anos 1900-1920, e trans-

---

<sup>25</sup> Em 1916, uma residência de sua autoria aparece publicada entre "As casas mais belas do Rio" (Arestizábal e Grinberg, op. cit., p. 27, nota 11).

<sup>26</sup> A situação do alemão Riedlinger é bastante parecida. Segundo Paulo Santos, ele chegou ao Rio em 1912 (op. cit., p. 87). Lúcio Costa, páginas adiante nesse mesmo texto, destaca a importância de Riedlinger na introdução do concreto armado, tornando-o um personagem mais ou menos central da pré-história da arquitetura moderna carioca; ele certamente não ignorava que o alemão estabelecera-se na cidade no início da segunda década do século. Quanto aos demais estrangeiros mencionados pelo autor, não dispomos de informações para checar a datação. Os casos de Virzi e Riedlinger bastam, parece-nos, para dar sentido à afirmação.

<sup>27</sup> À parte isso, a filiação de Virzi ao "'modernismo' espanhol e italiano", lançada sem maiores especificações, terá grande fortuna, e será repetida quase à exaustão — sem que ninguém tenha se preocupado em precisá-la ou verificá-la.

<sup>28</sup> Segundo Paulo Santos, Gastão Bahiana colaborou com Heitor de Mello na casa "renascimento francês" construída pelo arquiteto (Paulo Santos, op. cit., p. 85).

ferir Gastão Bahiana para o pós-guerra, em contraponto à renovada profusão estilística dos "eccléticos".

Mas não são apenas os brasileiros a terem o privilégio de não sucumbir de todo aos excessos estilísticos da época. A enumeração dos estilos do pós-guerra conclui-se na seguinte frase: "E, como se já não bastasse, prosseguia ainda, como anteriormente, a escola francesa, diga-se assim, do pseudo *Luís XVI* (arquiteto Armando Teles)... bem como dos pseudobasco e normando da preferência de certas firmas idôneas, cuja clientela tinha o pensamento voltada para Deauville e Biarritz. Só mais tarde ocorreria a sobriedade decorativa de *Sajous e Rendu*" (p. 185). Páginas adiante, já encerrada a breve resenha dos estilos históricos, o autor aponta, de passagem, "a alta classe do arquiteto Gire — a cuja traça se deve igualmente a bela planta do Hotel e Cassino de Copacabana, articulada pelos eixos de composição, segundo o princípio acadêmico" (p. 190). O francês Gire (não fosse, nesse caso, a nacionalidade estrangeira) poderia até ter figurado ao lado de Heitor de Mello na década precedente: o *Luís XVI* do Copacabana Palace é anterior a 1920.

A escola francesa (à qual também pertence, afinal, Gastão Bahiana), prosseguindo na terceira década, tem um lugar à parte na "feira arquetônica": fica claro que o maior cuidado e proficiência no uso dos estilos é um atributo quase exclusivo desta escola, e que Heitor de Mello foi apenas, aos olhos de Lúcio Costa, seu mais ilustre expoente.

A continuidade da tradição francesa mostra-se, tudo somado, o requisito fundamental do percurso histórico de Lúcio Costa, iniciado com a chegada de Grandjean e completado sob a influência de Le Corbusier. Durante as três primeiras décadas do século XX, não obstante o "ecletismo" dominante, essa influência irrompe aqui e ali nas mãos dos melhores arquitetos, funcionando como elo de transmissão cultural — sem eles o quadro ficaria incompleto. O intervalo acadêmico não fora, portanto, completamente perdido. O "mago" Morales traz a "versatilidade e mestria" da arquitetura francesa do final do século XIX; Heitor de Mello contribui com a "consciência profissional acadêmica", visível nos estilos *Luís XV* e *XVI*; Gastão Bahiana entra como antídoto "ao gosto oscilante"; e, de modo geral, à escola francesa ficam implicitamente reservadas as atitudes "radicais"

no interior das "transformações evolutivas". Ao refazer sua genealogia arquitetônica (francesa) Lúcio Costa não hesita em incluir a versão acadêmica da escola no processo evolutivo que culmina na arquitetura moderna. Dentro de seu estreito horizonte cultural, ela antecipava, apesar de tudo, o "bom caminho" dos novos tempos. Assinale-se, olhando na perspectiva inversa, de frente para trás, que o autor involuntariamente reconhece débitos de sua modernidade com a academia. Antes: com uma tendência acadêmica bem específica.

Sem raízes no país, entretanto, os modelos da escola francesa não poderiam constituir a base de uma arquitetura nacional. Ou ainda, eles eram um obstáculo a ser vencido para atingi-la. Eis o papel histórico do neocolonial: levantar-se "contra" o "ecletismo dos falsos estilos europeus" (p. 185), abrindo passagem à futura modernidade de "caráter local". A própria escola, disposta agora (depois da morte de Heitor de Mello, lembre-se) no campo dos "falsos estilos", tinha que ser combatida: o tom francês precisava desaparecer para sua lição frutificar. Depurando-se em solo nacional, a tradição introduzida por Grandjean aprontava-se para a chegada de Le Corbusier.

O neocolonial, todavia, já nascera condenado. Respondendo ao "ecletismo" com outra forma de historicismo, incorre em duplo equívoco: a volta ao passado, com "menosprezo por suas [da industrialização] consequências inelutáveis" (p. 185) e uma má apreciação da arquitetura tradicional, com a "consequente incapacidade de lhe saber aproveitar convenientemente aquelas soluções e peculiaridades de algum modo adaptáveis aos programas atuais" (p. 186). Isto o impedia irremediavelmente de constituir um novo estilo; é apenas mais um "pseudo estilo". Não há nenhum atenuante no julgamento; com rigor maior do que o até agora dirigido ao conjunto da arquitetura acadêmica, o autor o censura sob todos os aspectos.

A avaliação é feita em bloco, sem destaque para nenhum arquiteto; são todos nivelados pela citação em comum: "Assim como a *Avenida Central* marcou o apogeu do ecletismo, também o pseudocolonial teve a sua festa na exposição comemorativa do centenário da Independência... Período marcado pela atividade profissional dos arquitetos Memória e Cu-

chet — herdeiros do escritório de Heitor de Melo —, Nereu Sampaio, Ângelo Bruhns, José Cortez, Armando de Oliveira, Cipriano Lemos, Santos Maia e tantos outros" (p. 186). O leitor depara-se com a imagem de uma frente unitária, como se o apelo nacionalista do estilo tivesse imediatamente conquistado a prancheta dos arquitetos, impondo-se como única alternativa à disposição dos espíritos insatisfeitos. Não por acaso são lembrados apenas os profissionais mais jovens, que iniciavam a carreira na década de 20. Lúcio Costa deixa de lado os exemplos anteriores a 1920: Heitor de Mello, o insuspeito representante da alta tradição disciplinar européia, já utilizara o estilo "nacional" em residências, hotéis e em um grupo escolar para Petrópolis. Da relação apresentada, a situação não é menos desfavorável. Os dois primeiros, Memória e Couchet, continuadores do escritório de Heitor de Mello, tinham clara preferência pelos estilos clássicos franceses; seus projetos hoje conhecidos em neocolonial resumem-se a dois. Dos demais, não é difícil encontrar, ao longo de toda a década, projetos nos estilos europeus<sup>29</sup>. Nada justifica, portanto, a impressão do bloco unitário, como alternativa ao "ecletismo" dominante, pretendida no texto.

É o caso de nos perguntarmos, então, o porquê de reservar ao movimento a posição — honrosa — de fecho da arquitetura acadêmica, como alternativa radical ao "ecletismo" dominante. Lúcio Costa definira-o como "artificioso revivescimento formal de 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... Equívoco agravado pelo desconhecimento das verdadeiras características da arquitetura tradicional... do que resultou verdadeira *salada* de formas contraditórias provenientes de períodos, técnicas, regiões e propósitos diferentes" (pp. 185-186). Onde, então, a posição de honra? O equívoco do neocolonial não estava na reconsideração do "nosso próprio passado", mas no seu "artificioso revivescimento formal"; não estava na relação estabelecida com a arquitetura colonial, mas no desconhecimento das suas "verdadeiras características". À luz do argumento de fundo do autor,

<sup>29</sup> No próximo capítulo examinaremos com mais vagar o uso dos estilos na década de 20.

analisado acima, as críticas ao movimento podem ser lidas do seguinte modo: 1. apesar da origem acadêmica, o movimento neocolonial atrai a atenção dos arquitetos ao passado do país, atenção até então dirigida exclusivamente à Europa; 2. isto cria condições para a descoberta das tão importantes "verdadeiras características da arquitetura tradicional"; e, 3. finalmente, uma vez remontada nossa tradição estilística, funcionalmente ligada às condições do meio, fica evidenciada a artificialidade de todo o academismo historicista (incluindo o neocolonial), que a interrompera, e justifica-se a adoção do modernismo, que a reata.

O autor vê-se diante de um dilema: parte integrante da cultura acadêmica, ao neocolonial, com todos os seus equívocos, não pode ser negada uma parcela de influência na criação da arquitetura moderna de "caráter local". Essa ambiguidade — o artificialismo do estilo e sua contribuição à descoberta da nacionalidade artística (que sem ele não tem como explicar-se, pelo menos não como expressão de uma necessidade cultural coletiva) — essa ambiguidade perpassa, no texto, toda essa faixa de transição entre a arquitetura dos estilos históricos e a moderna. Ela é evidente no encadeamento da exposição: o breve histórico das três primeiras décadas encerra-se abruptamente no neocolonial; em seguida, como uma outra história, entram as vicissitudes da introdução do concreto armado no Brasil (técnica que, nesse raciocínio, revoluciona a arquitetura). Os primeiros edifícios modernos, na ordem de exposição de Lúcio Costa, só aparecem depois de examinadas as primeiras construções, ainda acadêmicas, em arcabouço de concreto. Mas já surgem, repentinamente, como expressão da cultura nacional, ou melhor, da modernidade nacional. Falta claramente uma peça no quebra-cabeças; ela ficara lá atrás, um pouco disfarçada: a disposição do neocolonial exatamente no fim, como grande fecho, das décadas acadêmicas, serve para dar-lhe, sem entrar diretamente em assunto tão delicado, esse papel afinal de contas honroso de transição histórica<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Afirmá-lo com todas as letras equivaleria, deduz-se, a retirar da arquitetura moderna a absoluta novidade pretendida. A defesa da influência do neocolonial sobre a arquitetura moderna, feita nesses mesmos anos por Paulo Santos, parece explicar o excessivo rigor de Lúcio Costa com o movimento. Ele, pode-se supor, para contrabalançar a alegação de Paulo Santos, exclui a possibilidade de qualquer influência direta. O tom condenatório e a brevidade da descrição (não há menção a nenhum edifício em especial)

Quando menos, o neocolonial já era, na perspectiva de Lúcio Costa, um sintoma da crise do historicismo, precipitando a adoção da arquitetura moderna. O movimento nacionalista, invocando nossas singularidades estilísticas, demonstra a impropriedade, em terra brasileira, dos estilos de origem estrangeira. Voltando-se contra eles, pretende superá-los. O neocolonial, por sua vez, não indo além de mero revivescimento das formas do passado, mostra-se igualmente artificial. Os estilos históricos europeus ficam descartados mas a reação tampouco é alternativa consistente para o futuro. Cria-se um impasse, cuja solução só pode estar na funcionalidade estilística da arquitetura moderna. Em outros termos, o autor faz do neocolonial, como crise do historicismo, transição necessária à nova arquitetura.

Mas Lúcio Costa vai mais longe, estabelecendo outro nível de transição — no plano da cultura nacional — aparentemente negado nas críticas feitas ao movimento: a arquitetura brasileira "já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade nacional que se expressa, utilizando os materiais e as técnicas do tempo, através de determinadas individualidades do gênio artístico nacional" (p. 198). O comentário está no parágrafo seguinte à comparação de Niemeyer ao Aleijadinho, pouco acima transcrito. O "caráter local" da nova arquitetura diz respeito, em princípio, ao Aleijadinho e, de maneira geral, à arquitetura da colônia, presentes em abstrato na "personalidade nacional". Como não perceber, porém, a alusão ao neocolonial nos "tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição", renovados no modernismo? A experiência no movimento acadêmico nacionalista, exercitando largamente a técnica *Beaux-Arts* da decomposição e recombinação dos estilos históricos (nesse caso, do nosso passado colonial) foi de grande valia para os modernos-tradicionais. Estes, entre eles Lúcio Costa, retomam tal e qual a técnica acadêmica

---

decorriam, tudo indica, da necessidade de afastar a tentação decorativa do passado arquitetônico nacional e de sublinhar a revolução disciplinar moderna. Uma única palavra de apreço poderia ser tomada como concessão ou saudosismo.

em alguns de seus projetos<sup>31</sup>.

Esse segundo nível de transição, menos evidente mas perfeitamente discernível, remete em cheio ao problema da constituição de uma cultura autêntica. Independente do primeiro, é-lhe completamente oposto: se a transição para a arquitetura moderna, como crise do historicismo, implica em ruptura total com a academia, a transição para a modernidade nacional implica no reatamento dos laços tradicionais, para o que a participação do neocolonial foi decisiva. Todavia, vimos, o papel a ele conferido no primeiro nível da transição também não era desprezível. Sobrepondo-se os dois níveis, o neocolonial apresenta-se na inigualável posição de transição necessária à criação de uma arquitetura ao mesmo tempo moderna e genuinamente nacional.

O quadro está completo. A escola francesa e o neocolonial, distinguindo-se do pano de fundo "ecclético", deixam-no para trás e inserem-se no quadro da evolução cronológica das formas, que se completa na modernidade. Entre uma e outra há, porém, necessidade de uma revolução disciplinar. Enraizadas na história passada — européia e nacional — essas duas vertentes da arquitetura acadêmica precisavam ser superadas para dar lugar à história presente, a arquitetura moderna. Todavia, não obstante seu limitado horizonte cultural, preparavam os arquitetos para os novos tempos: tomando-as como momentos privilegiados do percurso acadêmico, Lúcio Costa valoriza sua própria formação, que inclui o treinamento com Heitor de Mello e a participação destacada no neocolonial. Ele atribui-se, dessa maneira, uma linhagem arquitetônica duplamente nobre: a alta tradição dos estilos históricos europeus e a tradição artística do país.

Os méritos de cada uma são desiguais, assim como cada qual contribui a seu modo para a evolução das formas. A escola francesa representa o cuidado e a proficiência no trato dos estilos históricos, equivalendo ao domínio da longa tradição européia. Exemplo de equilíbrio, sobriedade estilística e profissionalismo ao longo das décadas acadêmicas,

---

<sup>31</sup> Ver, a respeito, a descrição de alguns empréstimos de peças coloniais em projetos modernos, feita por Paulo Santos (op. cit., p. 94). Eles ilustram a fortuna, em situações específicas, do método *Beaux-Arts*.

(segundo Lúcio Costa tão pouco favoráveis ao "bom gosto" e à consciência histórica na arquitetura), dá continuidade à linhagem inaugurada, no Brasil, por Grandjean de Montigny e atualizada, no século XX, por Le Corbusier. Entretanto, só frutificaria ao ser revolucionada pela ação deste último; além disso, sua fase áurea recai no primeiro bloco de acontecimentos, dominado por Heitor de Mello, manifestando-se apenas esporadicamente na década de 1920. O neocolonial impõe-se justamente nesta década, dominando o segundo bloco. Cronologicamente mais próximo da arquitetura moderna, rebela-se contra sua própria origem acadêmica, criando o vácuo cultural que atrai as novas idéias. De outra parte, aprofundando-se na história pátria, cria fortes vínculos com a tradição, retomados pelo movimento moderno nacional. Neste sentido é uma espécie de herdeiro nacionalizado da escola francesa, que através dele, indiretamente, chega até o limiar da modernidade (note-se a procedência comum da maioria dos arquitetos praticantes do neocolonial, formados quase todos na Escola de Belas Artes).

A escola francesa é a melhor parte da arquitetura acadêmica, mas pertence ainda inteiramente a ela; o neocolonial é saudosista mas tem uma posição histórica especial, de relativa independência: faz e não faz parte do academismo, ficando a meio termo entre ele e a nova arquitetura. Como ponto de transição de um período a outro, tem um pé lá, outro cá, e não se encaixa por completo em nenhum lugar.

Essa ambigüidade da posição do neocolonial terá larga fortuna na historiografia, a despeito das palavras pouco elogiosas a ele dirigidas pelo autor. A escola francesa, ao contrário, na maior parte das vezes muito bem vista, será via de regra pouco valorizada; normalmente assimilada ao "ecletismo", perde a distinção que lhe atribuíra Lúcio Costa<sup>32</sup>. O neocolonial, intimamente ligado à questão da autenticidade da cultura brasileira, foi facilmente transformado em fator determinante para a transição a uma arquitetura

---

<sup>32</sup> Em Paulo Santos, por exemplo, não encontramos nada parecido com a escola francesa, apesar (ou por isso mesmo) de ele vincular praticamente toda a arquitetura acadêmica à evolução técnica e estilística que conduz à arquitetura moderna. Fica a impressão, em todo caso, que ele pretendeu tão-somente levar às últimas consequências o sentido não completamente evolutivo que Lúcio Costa imprimira ao período. Yves Bruand, seguindo os passos de Lúcio Costa, reserva um lugar especial a Heitor de Mello, mas sem as implicações previstas pelo autor brasileiro (nos próximos capítulos voltamos ao assunto).

moderna de "caráter local". Nos autores que examinaremos nos próximos capítulos, o neocolonial invariavelmente está a meio caminho entre o "ecletismo" das primeiras décadas e a arquitetura moderna: ou permanecendo dentro daquele, ou já dentro do próprio modernismo. Carlos Lemos, por exemplo, no seu *Arquitetura Brasileira*, desloca o neocolonial do capítulo "O neoclássico e o ecletismo" para o último, "Os tempos recentes"<sup>33</sup>.

### 3. Conclusão

O caminho percorrido é sinuoso e, não raras vezes, contraditório. As idéias mudam constantemente; os temas ora reaparecem intactos, ora com sinal contrário, e, ora ainda, simplesmente desaparecem, como se sua presença fosse ou evidente demais ou desnecessária. A par de tudo, o objetivo é um só: demonstrar a inevitabilidade histórica da arquitetura moderna e, inversamente, a funcionalidade dos estilos do passado, de que o modernismo seria o mais fiel herdeiro (nacional e internacionalmente).

A aparente demonstração que se vai esboçando é tão-somente, portanto, a projeção, na história da arquitetura, da explicação previamente desejada. Passo a passo a escolha apresenta-se fundamentada em ponderações de ordem racional, cujo testemunho derivaria da história. Refazendo o itinerário, ponto por ponto, percebemos exatamente o oposto: toda a interpretação parte de uma rígida opção anterior e molda os acontecimentos em função do suposto teor de verdade histórica que ela traz embutida.

O salto do presente ao passado e o livre trânsito entre épocas diferentes são assegurados pela existência de um denominador comum a todas as manifestações artísticas: a forma como expressão fiel das condições técnicas, sociais, etc., do lugar e época. De início, este princípio unificador estava representado na palavra *estilo*, cujas raízes estão no determinismo historiográfico do século XIX — sentido integralmente conservado por

---

<sup>33</sup> Carlos A. C. Lemos, *Arquitetura Brasileira*, São Paulo, Melhoramentos, 1979 (cf. pp. 140-141). Em um texto mais recente, ele o inclui no "ecletismo", afirmando no entanto que "o Neocolonial passa a ser uma expressão libertária... Agora, era a modernidade. Incongruentemente, modernidade expressa através da tradição" ("Ecletismo em São Paulo", in: *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*, Annateresa Fabris, org., São Paulo, Nobel, 1987, p. 94; cf. também p. 141, onde reproduzimos a passagem completa).

Lúcio Costa. Mais tarde, *estilo* é substituído pela expressão *intenção plástica*, de igual teor determinista, mas com a vantagem de evitar o tom pejorativo que a primeira adquirira aos modernos.

Essa visão determinista é ao mesmo tempo o fundamento tanto do partido tomado pelo arquiteto militante quanto de sua versão dos acontecimentos, fatores indissociáveis. A história é instrumentalizada para justificar a atividade do profissional, que fica investida da autoridade do passado e, mais ainda, fica concebida como ponto culminante do processo evolutivo da arte. Aos acontecimentos históricos precedentes é destinada a função de estágios preparatórios à efetivação da arquitetura moderna. Para tanto, os obstáculos devem ser eliminados; toda e qualquer forma de arte que não se enquadre neste critério deve ser excluída do processo. Ou melhor, é-lhe retirada o estatuto de *estilo* e, em consequência, seu valor como expressão da verdade histórica.

Não se trata, enfim, de esforço de síntese das complexas vicissitudes históricas, mas da muito mais simples elaboração de um constructo abstrato, que delas dispõe como quer, conferindo-lhes motivações que lhes são estranhas. O caráter errático do percurso do autor não é de forma alguma derivado de dificuldades porventura provenientes do objeto em exame, mas derivam apenas das dificuldades de acomodar os dados em um modelo histórico pré-constituído. Além do mais, no momento mesmo em que Lúcio Costa escrevia, os rumos da arquitetura moderna no Brasil estavam sendo definidos; à medida que esta adquiria novas configurações, o sistema precisava ser modificado, ou por remendos ou por explicações novas e mais abrangentes. Isto ia acontecendo ao sabor das circunstâncias, dando, como vimos, num emaranhado às vezes complementar à vezes desconexo de temas, termos, alusões, etc., que foi preciso desfazer e tentar reconstituir no interior do próprio modelo — daí chamarmo-lo *modelo virtual*.

Parte interessada nos episódios que narrava, a Lúcio Costa faltavam a distância crítica e a ausência de preconceitos. Mas, àquela altura dos acontecimentos, o que menos interessava era o trabalho relativamente imparcial do historiador; o projeto embutido em suas páginas (ao que tudo indica compartilhado com ou inspirado pelos intelectuais com

quem se relacionava, principalmente no âmbito de sua ação no Sphan) é claramente a construção de uma cultura nacional capaz de conciliar a modernidade com a tradição, ou ainda, de dar conta do progresso material sem descaracterização cultural. No contexto da inserção do Brasil na economia industrial internacional, olhar a história com as frias lentes da ciência teria parecido aos contemporâneos uma atitude excessivamente contemplativa.

Tais limites históricos das reflexões de Lúcio Costa foram simplesmente ignorados por boa parte dos autores mais recentes, principalmente Yves Bruand e Carlos Lemos. Debruçando-se, nas décadas de 60 e 70, sobre episódios já concluídos, estes tinham a vantagem (não aproveitada) do distanciamento histórico para avaliá-los criticamente<sup>34</sup>. Os aplausos internacionais à arquitetura moderna brasileira, que nunca foram unânimes, dão lugar, depois da construção de Brasília, a acirradas críticas; a expectativa da modernização pela via da constituição de uma cultura nacional autêntica e dominante desfaz-se ao longo da década de 60, deixando à vista a dose de ingenuidade que pressupunha<sup>35</sup>. Desde Brasília, a fase "heróica" da afirmação do movimento moderno brasileiro era parte do passado, e a industrialização uma realidade que trazia consigo a homogeneização cultural. A despeito do quadro profundamente modificado, os textos do arquiteto continuavam a ser lidos ao pé da letra — e o modelo que engendravam era transformado em método historiográfico.

Se no contexto de origem o autor fazia figura de espírito esclarecido e agente da construção da cultura nacional, a fortuna mais recente de seus escritos deve-se já a uma espécie de defesa conservadora das glórias passadas.

Dissipadas as razões que lhe serviam de suporte, desse projeto cultural nacionalista ficou a interpretação de viés totalizante do passado arquitetônico: de instrumento de ação

---

<sup>34</sup> A observação não vale para o segundo autor de nossa incursão na historiografia nacional, Paulo Santos, que foi contemporâneo de Lúcio Costa. Apesar de seu texto que nos interessa mais de perto, *Quatro Séculos de Arquitetura*, datar de 1966, ele é fruto do clima cultural dos anos 1930-50.

<sup>35</sup> Quanto a este argumento, ver Roberto Schwarz, "Nacional por Subtração", in: *Que Horas São?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 29-48 (cf. também, no plano específico da arquitetura, "O progresso antigamente", *ibidem*, pp. 107-113).

a método de análise da história, eis sua posteridade. Ou antes, funciona ao modo de uma representação desta, e a substitui, como se tal enunciação dos fatos fosse a única possível, e Lúcio Costa fosse apenas o porta-voz de fatos desde sempre conhecidos. Transformado em verdade intemporal e impessoal, o modelo dispensa a atribuição de sua autoria (circula quase anonimamente) e também as pesquisas históricas concretas (visto que nasce pronto e acabado).

A partir da total disponibilidade da história que está na base do edifício teórico de Lúcio Costa, os autores que o seguem ficam livres para manipulá-lo segundo sua vontade, e criar seus modelos particulares, derivados deste modelo inaugural.

## Capítulo segundo

### Paulo Santos<sup>1</sup>

#### Os impasses metodológicos da pesquisa histórica

Paulo Santos é um contemporâneo exato de Lúcio Costa. Eles foram colegas, com diferença de alguns anos, no curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, e ambos bateram-se, em 1930, em favor da arquitetura moderna: Lúcio Costa como diretor da Escola e Paulo Santos como membro da Comissão de Reforma do curso, e ainda, em 1931, como presidente em exercício do Instituto dos Arquitetos do Brasil<sup>2</sup>. Além de modernistas de primeira hora, os dois tinham em comum o interesse pela arquitetura colonial brasileira e a defesa apaixonada do enraizamento nacional seja da nossa arquitetura da época da colônia, seja da nossa arquitetura moderna. Ao passo que Lúcio Costa, sem abandonar a profissão, dedicou-se ao trabalho no então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico (Sphan) desde sua criação, em 1937, Paulo Santos, embora membro do Conselho Consultivo do Sphan, dedicou-se prioritariamente ao ensino, especialmente no curso de arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, setor em que Lúcio Costa jamais atuou diretamente depois de sua rápida passagem pela direção da Escola de Belas Artes em 1930. Assim, um e outro encarregaram-se, em frentes complementares (a orga-

---

<sup>1</sup> Paulo Ferreira Santos (1904-1988) nasceu no Rio de Janeiro. Diplomou-se arquiteto em 1925 (ou 1926, a depender da fonte) pela Escola Nacional de Belas Artes. Foi professor, entre 1946 e 1969, da Faculdade da Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro; aí criou a disciplina "Arquitetura no Brasil". Seus primeiros trabalhos, na década de cinquenta, centravam-se especialmente na arquitetura colonial e na moderna; a partir de meados da década de sessenta, sua área de interesse passa a abranger também a arquitetura carioca do século XIX e, principalmente, das primeiras décadas do XX. (Estas observações baseiam-se nas "Notas biográficas" incluídas em Paulo F. Santos, *Quatro Séculos de Arquitetura*, Rio de Janeiro, Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1981, pp. 119-120, e na nota de falecimento publicada em *Arquitetura Revista*, v. 7, 1989, p. 2).

<sup>2</sup> Cf. a referida nota de *Arquitetura Revista*, cit.

nização do Serviço do Patrimônio Histórico; a pesquisa e a docência universitárias), de promover e estimular a atenção e o conhecimento da arquitetura brasileira, ou melhor, daquelas que consideravam autênticas representantes da arte nacional: a arquitetura da colônia e a moderna.

Se à primeira vista o paralelo sugere um perfeito acordo entre ambos, quase à maneira de uma calculada divisão de trabalho para um mesmo fim — a propagação do movimento moderno e a identificação de nossos monumentos históricos "autênticos" — uma análise pormenorizada indica uma situação bem diferente. Primeiro: não consta que, depois da tentativa de reforma do ensino de arquitetura na Escola de Belas Artes, tenham trabalhado em conjunto; segundo: a obra de Paulo Santos é tardia em relação à de seu colega, vale dizer, ela é quase contemporânea à produção do último Lúcio Costa e, como esperamos deixar claro adiante, desenvolve-se sob o influxo das novas idéias deste; e terceiro: embora partindo de uma mesma base teórica, as reflexões mais originais de Paulo Santos conflitam com algumas afirmações do Lúcio Costa da década de 50.

É possível mesmo encontrar indícios da existência, numa certa época, de um diálogo implícito entre os dois autores, travado na forma de alusões. Um exemplo: em 1951, Paulo Santos faz uma conferência intitulada *A Influência do Neocolonial na Arquitetura Moderna do Brasil*<sup>3</sup>, na qual, já no anúncio de seu objeto, ele estabelece uma ligação, direta e positiva, entre o movimento acadêmico nacionalista e a arquitetura moderna. No mesmo ano, no *Depoimento de Um Arquiteto Carioca*, vimos, Lúcio Costa rejeita incisivamente essa influência, condenando de todo o movimento, por artificioso. Não sabemos a que ponto o tema era corrente na época, mas o excessivo rigor do julgamento de Lúcio Costa bem parece uma resposta a esta conferência, realizada em sessão comemorativa no órgão oficial dos arquitetos<sup>4</sup>. Na primeira linha do *Depoimento*, censurava os que viam a origem da arquitetura moderna no Brasil como consequência natural de acontecimentos

<sup>3</sup> Segundo nota em Paulo F. Santos (op. cit., p. 119), a conferência foi organizada pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil, em comemoração ao 30º aniversário da instituição, e dela teriam sido feitas cópias em mimeógrafo, que não conhecemos.

<sup>4</sup> Mesmo se a data da conferência, que não dispomos, fosse posterior à da publicação do "Depoimento", nada exclui que Lúcio Costa a conhecesse de antemão. Em todo caso, o exemplo é sinal, se não de um debate entre os dois, da circulação pública do tema por volta de 1951.

propícios anteriores: seu alvo, mais uma vez, parece ter sido Paulo Santos. Como quer que seja, a importância histórica concedida por este à continuidade neocolonial-modernismo estabelece, em potencial, um ponto de discórdia entre ambos.

No conjunto, porém, os escritos de Paulo Santos estão muito ligados aos de Lúcio Costa, ou antes, este é o ponto de partida para a definição dos problemas históricos a serem enfrentados. Ocorre que alguns estudos decisivos do autor vêm à luz entre 1949 e 1951, isto é, são preparados nesse meio tempo entre o início da revisão, por Lúcio Costa, de seu primeiro modelo de análise, estreitamente funcionalista, e a publicação de suas novas idéias, nos textos da maturidade (o *Considerações*, de 1952, e o *Depoimento*, de 1951). Eis porque, se o quadro teórico de referência é o mesmo, as conclusões são independentes, e comportam consequências desiguais ou até contrárias.

A ênfase de Lúcio Costa estava na ruptura da arte moderna com a história, garantindo, um tanto corbusianamente, a historicidade moderna. Paulo Santos enfatiza, dentro de um mesmo esquema dualista — o par clássico-barroco —, os elementos de continuidade histórica. Sua questão de fundo seria mais ou menos a seguinte: se as técnicas contemporâneas — a estrutura metálica, primeiro, e depois o concreto armado — constituem a atualidade e a universalidade da arquitetura moderna, o que constitui a identidade nacional da arquitetura moderna brasileira, identidade presente também na arte da colônia? Em outros termos, ele procura na história o denominador comum da cultura da nação, responsável pela "autenticidade" das criações artísticas locais. Num primeiro momento, afirma que o fio condutor de nossa identidade está no "espírito barroco", de origem colonial, mas atualizado recentemente pela arquitetura moderna; mais tarde esse "espírito" desaparece (sem explicações), e dá lugar às "constantes de sensibilidade nacional", que não exclui o barroco mas (sem também que isto fique dito) tem abrangência maior. Vejamos inicialmente essa sequência, para então analisarmos seus reflexos no estudo, pelo autor, da arquitetura acadêmica (e quando e como ela passa a ser objeto de pesquisa).

## 1. A identidade nacional na obra de Paulo Santos

A obra de Paulo Santos pode ser dividida em duas fases principais. Na primeira, que se estende, de modo aproximado, de meados da década de 40 a meados da década de 60, os temas giram quase invariavelmente ao redor das arquiteturas colonial e moderna, dentro das mesmas motivações de Lúcio Costa. Na segunda, a partir de meados da década de 60, os estudos da arte colonial praticamente desaparecem, e sua atenção volta-se para as "raízes" da arquitetura moderna, termo que engloba toda a produção arquitetônica do século XIX, tanto sob o aspecto técnico (os novos materiais) quanto sob o aspecto formal (o historicismo). Se o interesse pelos novos materiais e técnicas construtivas não é novidade, o interesse pela arquitetura dos estilos históricos é inteiramente novo (salvo o caso específico do movimento neocolonial), e surpreendente, pois não tem, dentro do esquema explicativo da fase anterior, nenhuma funcionalidade. Mas, estreitando os vínculos técnicos entre o século XIX e XX, Paulo Santos acaba por, indiretamente, reconhecer algumas outras características em comum entre a arquitetura acadêmica e a moderna, e por dar àquela um lugar na história — e aqui o neocolonial (elo de transmissão da nossa identidade cultural), uma vez advogada sua influência sobre o modernismo, é uma das razões principais da redescoberta do historicismo.

Seus primeiros estudos de história da arquitetura são, em ordem cronológica: a tese *A Arquitetura Religiosa em Ouro Preto*<sup>5</sup>, concluída em 1949 na então Faculdade Nacional de Arquitetura, e publicada em 1951; *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*<sup>6</sup>, também de 1951, apresentado como a ampliação de um capítulo do anterior; a já referida conferência *A Influência do Neocolonial na Arquitetura Moderna do Brasil*, do mesmo ano; em seguida, entre 1955 e 57, publica uma série de artigos na revista *Habitat*, reproduzidos em livro, em 1961, com o título *A Arquitetura da Sociedade Industrial*<sup>7</sup>.

O primeiro trabalho do autor, *A Arquitetura Religiosa em Ouro Preto*, data dos anos em que Lúcio Costa reabilitava o Aleijadinho. Por essa época, os próprios modernos encarregavam-se de revitalizar os estudos do artista mineiro e do barroco colonial;

---

<sup>5</sup> Publicada com o título *Subsídios para o Estudo da Arquitetura Religiosa em Ouro Preto*, Rio de Janeiro, Kosmos, 1951.

<sup>6</sup> Rio de Janeiro, Kosmos, 1951.

<sup>7</sup> Belo Horizonte, Universidade de Minas Gerais, 1961.

essa disposição, se coletiva, parece dever-se em grande parte à ação do ex-diretor da Belas Artes, e então funcionário do Patrimônio Histórico. É mais do que provável que Lúcio Costa — depois da construção, e sucesso internacional, dos edifícios da Pampulha, no início da década de quarenta —, já esteja por trás dessa circulação, em domínio público, de problemas e preferências historiográficas<sup>8</sup>. Paulo Santos, independente até de suas ligações pessoais e teóricas com Lúcio Costa, partilhava da tendência; com a publicação de sua tese, em 1951, e do estudo seguinte, dela derivado, se afirmará como um de seus principais representantes.

Em *O Barroco e o Jesuítico* (1951), ele desenvolve a idéia do "espírito barroco" nacional. Tanto quanto o barroco, ou melhor, o Aleijadinho, a arquitetura dos Jesuítas era outro assunto caro a Lúcio Costa na década de 40<sup>9</sup>. O interesse pela arquitetura da ordem vinha da posição especial que sua arquitetura ocupava na história, a meio termo entre o maneirismo e o barroco (isto é, alongando-se de uma época a outra), mas principalmente porque — embrulhando-se com a causa anterior — sua arquitetura oferecia o exemplo necessário de grande pureza formal "erudita" na colônia (com vínculos diretos com Roma), como a provar que o despojamento de formas não era atributo apenas dos (incultos) mestres anônimos. Paulo Santos aproveita a deixa para traçar uma espécie de dialética barroca: de um lado o barroco-barroco e, de outro, o barroco-jesuítico, que não é nem tanto barroco, nem tanto clássico<sup>10</sup>, e prova que tínhamos à nossa disposição (quer dizer, prova que faziam parte de nossa história) ambas as tradições eruditas, a clássica e a barroca. Mas à nossa moda, sob a marca do espírito nacional (melhor: constituindo-o), que era, enfim, barroco. A argumentação, bem mais sutil, e armada de extensa bibliografia, tinha como chegada (ou partida, pois trata-se de um pressuposto indiscutível) que a arquitetura moderna, retomando esse espírito barroco *sui generis* (simultaneamente

<sup>8</sup> Não devemos descartar que Lúcio Costa exercesse, por meio da ação pessoal, considerável influência nos bastidores da historiografia da arte nacional, antes mesmo da publicação do texto capital a seu sistema, o "Considerações sobre Arte Contemporânea", em 1952.

<sup>9</sup> Cf. p. 14 (e nota 11 da mesma página).

<sup>10</sup> De maneira mais exata, o barroco-jesuítico corresponde, para Paulo Santos, à "fase de implantação do barroco: 'post-renascentista' ou 'proto-barroca', como a têm designado porque foi exatamente nessa fase (fins do século XVI até meados do XVII) que a ação dos jesuítas mais se fez notar" (*Subsídios para o Estudo da Arquitetura Religiosa em Ouro Preto*, cit., p. 59).

clássico e barroco), inseria-se na nossa tradição histórica.

A mesma idéia de uma dualidade "forma estática" (clássico)-"forma dinâmica" (barroco), a mesma idéia de síntese nacional das tradições artísticas mundiais: Paulo Santos absorve quase literalmente os termos do modelo histórico do último Lúcio Costa, que já se anunciava antes mesmo de publicação do *Considerações* (a comparação de Niemeyer com o Aleijadinho, por exemplo, data de 1948). Com uma grande diferença, no entanto: no texto de 1952, este insistirá (contra Paulo Santos?) que a tarefa de síntese das tradições opostas estava reservada à arquitetura e à arte modernas. Ainda que o "espírito barroco" de Paulo Santos compreendesse a síntese clássico-barroco, o vínculo com o passado que tal fio condutor estabelecia era-lhe excessivo. A seus olhos, podemos supor, o empenho daquele em reavaliar o passado inicialmente combatido pelos modernos (pelo menos combatido por ele próprio) caía no pecado oposto: a valorização exagerada da tradição, em detrimento do valor de novidade da arquitetura moderna. Sob o ângulo do autor de *O Barroco e o Jesuíto*, porém, não havia qualquer incompatibilidade: a arquitetura moderna, tautologicamente, é moderna porque moderna (de modo preciso porque decorre das novas técnicas construtivas) e, ao mesmo tempo, no caso brasileiro, participa do espírito que a tradição artística nacional — constituída, eis o detalhe, nos tempos de colônia — impõe à arte digna desse nome. Equacionando por conta própria o problema perseguido por Lúcio Costa desde a década de trinta, antes mesmo que este lhe desse sua resposta definitiva, Paulo Santos simplifica-lhe os termos — inventando a noção de "espírito barroco" — e dela tira conclusões em parte conflitantes com as do primeiro.

Uma vez remontada a tradição, e estendida sua presença até a atualidade, Paulo Santos volta-se ao acontecimento que a seu ver medeia passado e presente: a Revolução Industrial. É este o objeto do *A Arquitetura da Sociedade Industrial* (1961). Neste, ele passa em revista a substituição do trabalho artesanal pelo mecânico, o início da produção industrial, etc., para então discorrer longamente sobre os sistemas construtivos da era industrial: primeiro o ferro e, na passagem do século XIX ao XX, o concreto armado. A forma como decorrência da técnica toma o lugar das considerações de ordem estilística

dos trabalhos precedentes. Mas, como esperado, o percurso histórico conclui-se no Brasil: nossos arquitetos modernos apoderam-se dos princípios da nova arquitetura, e os fazem curvar-se ante o peso da tradição nacional — nada, agora, que Lúcio Costa não aprovasse.

Mas é justo aí que, surgido quase do nada, se encaixa o neocolonial, explicando a continuidade entre um passado longínquo e a modernidade: ele seria uma espécie de elo perdido na transição entre o "verdadeiro" colonial, portador da tradição, e a nova arquitetura brasileira. Ao que tudo indica, é desde essa época (início da década de 50, nessa passagem dos estudos da arquitetura da colônia aos da origem da arquitetura moderna), que Paulo Santos atribuirá à influência do movimento neocolonial, ainda acadêmico, a explicação das singularidades da modernidade nacional. Se ele acompanha Lúcio Costa nessa polarização colonial-moderno da história da arquitetura brasileira, seu modo de encaixar estas duas peças — distantes mais de um século uma da outra — é bem diferente. Para o autor do *Depoimento*, as trocas entre as duas épocas, independente do grau de profundidade, em princípio são feitas diretamente de um tempo a outro, sem que no entanto ele precise como isto acontece. Em Paulo Santos, ao contrário, o movimento acadêmico nacionalista aparece exatamente no papel de condutor, entre passado e presente, da nossa "verdadeira" tradição artística. Este elo, é justo supor, segundo ele explica de modo concreto o ressurgimento da cultura local depois de um intervalo supostamente estrangeirizante. O tema da conferência de 1951 deve ter surgido, portanto, de uma espécie de imposição lógica ao historiador da arquitetura nacional: descrever como duas épocas tão iguais (no espírito) e tão distantes (no tempo) podem ser colocadas lado a lado (pulando — quase excluindo da história — todos os acontecimentos entre uma e outra), e, mais ainda, justificar como essa semelhança pode estar na base de um programa coerente de pesquisa.

À questão metodológica — que talvez nem fosse, então, a preocupação maior, mas a que os autores posteriores não poderão escapar<sup>11</sup> — acrescenta-se a participação de

---

<sup>11</sup> Yves Bruand, por exemplo, que também segue, em suas linhas gerais, a periodização de Lúcio Costa, quando se depara com o problema da transição da arquitetura acadêmica "sem originalidade" a uma ar-

Paulo Santos nos dois lados da barricada, o tradicional e o moderno. Nada sabemos de sua obra na década de 20, mas é quase certo ter projetado em neocolonial, como a maioria dos colegas recém-formados na Belas Artes. Do ponto de vista de sua experiência particular, a passagem do estilo histórico nacional ao movimento moderno deve ter sido percebida mais como uma evolução natural que como ruptura: ele não se investiu da responsabilidade de renegar o passado, como fizera Lúcio Costa. Natural, tudo leva a crer, também no sentido de que o mesmo modo de apreensão a que a academia submetia os exemplares do período colonial — a técnica *Beaux-Arts* da decomposição e livre recombinação dos "estilos" — era reeditado, revisado, pelos modernos, em especial pelo próprio Lúcio Costa. À parte a oposição estilística entre as arquiteturas acadêmica e moderna, o tempo todo convalidada por Paulo Santos, ele não parece considerar problemático que o método *Beaux-Arts* seja perpetuado pelos anti-acadêmicos.

O problema, é claro, não é apresentado nestes termos. Para resguardar a autonomia da arquitetura moderna, o elo de transição precisa, no fim das contas, tornar-se tão abstrato quanto em Lúcio Costa. Daí que o neocolonial influa, acima de tudo, na redescoberta de um valor intemporal: "... mais do que a forma o que importa à tradição é o espírito; é ele que, se sobrepondo às contingências efêmeras de cada momento da História dos povos, perpetua no tempo as constantes da sensibilidade nacional"<sup>12</sup>. Contudo, o "saldo negativo" do movimento não estava na sua existência (como dizia o autor do *Depoimento*), mas na sua falta de legitimidade: a tentativa de reproduzir, tal e qual ("como expressão da sensibilidade romântica da época"<sup>13</sup>), uma arquitetura que só se justificava em função do modo de vida para o qual fora concebida. Mantendo o "culto à tradição"<sup>14</sup>, e atualizando a forma, o movimento moderno inverteria o sinal e transformaria o saldo em "positivo".

A combinação da tradição com a forma moderna não era, entretanto, das mais sim-

---

quitetura moderna nacional, recorre precisamente à solução dada por Paulo Santos: o papel de transição exercido pelo neocolonial.

<sup>12</sup> Paulo F. Santos, *Quatro Séculos de Arquitetura*, cit., p. 95

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> "Culto à tradição", sempre segundo as "Notas biográficas", é o tema de uma aula inaugural ministrada por Paulo Santos, na década de 50, na Universidade do Brasil.

ples, nem muito menos automática. "A ajustagem perfeita entre a arquitetura dessas velhas casas [coloniais] e o sistema de vida que elas expressavam lhes dava esse tono de genuinidade brasileira que tanta vez falta às casas dos nossos dias, mesmo às melhores e que também na maior parte esteve ausente das experiências Neocoloniais, já que a pretensa ajustagem a que elas aspiravam assumia um tom de falsete, que não convencia. E é o que tem levado muitos dos nossos arquitetos de vanguarda, no afã de quebrar a frieza das casas que projetam — frieza que é uma inelutável consequência da Revolução Industrial e da padronização geométrica de linhas imposta pela produção em série, melhor: pela máquina —, a ir buscar para essas novas casas, dos ambientes de outrora, o contrapeso de que necessitam para restabelecer aquele calor de tradicionalidade tão caro à alma brasileira: móveis, prataria, porcelanas, tapetes, azulejos e portas de almofadas obtidos em demolições (uma delas usada por Alcides Rocha Miranda na capelinha da casa Almeida Braga à Rua Icatú), telhões de louça esmaltada (empregados por Lúcio Costa na casa da Baronesa de Saavedra em Itaipava), etc"<sup>15</sup>.

A reutilização de materiais originais é, por certo, mais legítima que a falsificação (o envelhecimento aparente de materiais novos), praticada largamente no neocolonial. Mas não era desconhecida, e tampouco privilégio da nova geração: a casa de José Mariano Filho no Rio de Janeiro, o Solar Monjope, planejada pelo proprietário para ser o principal manifesto do estilo, incluía elementos decorativos coloniais autênticos. Dela, Lúcio Costa teria afirmado ser "mais museu do que casa"<sup>16</sup>. A semelhança do método compositivo moderno (nos exemplos mencionados) com o neocolonial — guardadas todas as proporções — é por demais evidente para passar despercebida. Ainda que Paulo Santos não faça o confronto desses exemplos por ele mesmo lembrados, sua análise do neocolonial enfatiza, como temos insistido, a importância desse movimento — e não da própria arquitetura colonial — para a arquitetura moderna. Sua ênfase, claro, é matizada pelo recurso ao espírito da tradição, e nem poderia ser diferente para o apologista dos modernos. Contudo, paralelamente a essa consideração de ordem geral, ele não apenas

---

<sup>15</sup> Paulo Santos, *op. cit.*, p. 94.

<sup>16</sup> *Apud* Paulo Santos, *op. cit.*, p. 92.

não exclui do âmbito da arquitetura moderna técnicas características da acadêmica, mas parece avalizá-las como desejáveis.

Entre parênteses, para concluir, é necessário dizer que a observação de que à tradição mais vale o espírito que a forma é feita a propósito do Palácio da Alvorada, de Niemeyer. A este, exemplo máximo do grupo dos assim chamados "criadores de formas novas", não pode ser facilmente creditada a utilização das técnicas *Beaux-Arts* em seus projetos, como Paulo Santos dá a entender quanto ao outro grupo, dos "tradicionalistas", encabeçado por Lúcio Costa<sup>17</sup>. Mas não se trata de atitudes antagônicas; antes, são complementares, e o Palácio da Alvorada parece entrar justamente para exemplificar que, por mais que a "mesma nostalgia" — da perda dos valores do passado colonial — seja "sensível na obra de Lúcio Costa"<sup>18</sup>, em momento algum este deixa de ser moderno. E, vice-versa, para demonstrar que as formas novas estão por sua vez imbuídas da "nostalgia" da nação que se pretende (re)construir: o perfil parabólico dos suportes do Palácio tem o mesmo valor (ingenuamente?) simbólico da espiral desenhada para as comemorações do IV centenário de São Paulo — a representação da idéia de um progresso independente, de raízes locais, bem como da decorrente independência cultural —, como se materializando uma espécie de marxismo muito peculiar, presumidamente nacional e orgânico<sup>19</sup>.

Em 1965, em comemoração ao quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro, a Universidade do Brasil organizou um ciclo de conferências, sob o título geral de "Quatro Séculos de Cultura". A Paulo Santos coube falar dos "400 anos de arquitetura"<sup>20</sup>. A exposição, seguindo a cronologia política, foi dividida em três períodos: colonial, imperial

<sup>17</sup> Esta distinção "tradicionalistas"- "inovadores", que pode ser encontrada no próprio Lúcio Costa, e que, sem ser formulada explicitamente, faz parte do raciocínio de Paulo Santos, tornou-se um dos grandes lugares-comuns dos estudos (e do senso comum dos arquitetos) sobre a arquitetura moderna no Brasil, embora tenha sido de fato pouco pesquisada.

<sup>18</sup> Paulo Santos, *op. cit.*, p. 95.

<sup>19</sup> A interessante observação sobre a "organicidade" histórica das formas do Palácio da Alvorada é de Jorge Coli.

<sup>20</sup> Segundo o autor, teria sido essa a denominação de sua conferência, que foi publicada sob o título "Quatro Séculos de Arquitetura" (in: *Quatro Séculos de Cultura*, Rio de Janeiro, Universidade do Brasil, 1966, pp. 43-202). O trabalho foi republicado em 1977, pela Fundação Rosemar Pimentel (Barra do Pirai, RJ), e em 1981, pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil.

e republicano. Em face de suas publicações anteriores, o tema era-lhe quase todo novo: nos períodos imperial e republicano, à exceção, obviamente, da arquitetura moderna, ele tocara apenas indiretamente quando de seu comentário sobre a revolução industrial e as novas técnicas construtivas surgidas no século XIX.

A familiaridade com a arquitetura carioca do período colonial é compreensível. A surpresa está no espaço dedicado ao neoclassicismo e ao ecletismo, até então ausentes do rol de suas preocupações históricas (salvo, aqui, o neocolonial<sup>21</sup>). Das quarenta páginas do período republicano, vinte e cinco são para os acontecimentos que vão da proclamação da república à revolução de trinta, e apenas as quinze restantes para o movimento moderno. O número de páginas, por certo, não dá a ordem de importância dos fatos: a arquitetura moderna será sempre a fiel representante da sociedade industrial. Em todo caso, mostra como a arquitetura acadêmica adquiria o direito de figurar na história quase sem restrições (as páginas a ela reservadas por Lúcio Costa no *Depoimento*, apesar de significativas, são em número bem menor).

O estudo da arquitetura dos períodos imperial e republicano precisaria ter-se iniciado alguns anos antes para que o autor pudesse, em 1965, esboçar uma síntese dos quatrocentos anos da arquitetura carioca — ainda hoje uma obra de referência, embora envelhecida. Tudo indica que este trabalho, facilitado pelo envolvimento direto do autor nos principais episódios arquitetônicos das primeiras décadas deste século (os estilos históricos europeus, a experiência acadêmica nacionalista e a introdução do modernismo), já se iniciara com o reconhecimento da influência do movimento neocolonial sobre a arquitetura moderna. Apesar do reconhecimento não se estender, necessariamente, ao conjunto da arquitetura acadêmica (esta será sempre mantida do lado da forma tradicional), indiretamente diminui a distância entre ambas, e estabelece pontos de contato, favorecendo uma abordagem um pouco mais objetiva da época. O estreitamento dos vínculos aplicava-se, sem dificuldade, à arquitetura neoclássica de Grandjean, e, de modo geral, ao

---

<sup>21</sup> E salvo, também, uma possível conferência sobre "O Álbum da Avenida Central". Nas "Notas biográficas", esta aparece erroneamente com a data de 1908, que é, evidentemente, a data da publicação do álbum, e não da conferência. Como a indicação resume-se ao nome do álbum e à data, ficamos sem saber do que se trata.

século XIX. A esta altura Paulo Santos quase certamente encontrava mais proximidade entre a arquitetura das primeiras décadas do século XX e a moderna, que entre esta e a colonial.

Paralelamente a essa tímida reviravolta historiográfica, desaparecem as referências ao "espírito barroco" da arquitetura brasileira. As "constantes de sensibilidade", entrando mais ou menos em seu lugar, sem excluir a relação com o barroco, não remetem mais nominalmente a ele. A ênfase agora é outra: no *Quatro Séculos*, a expressão "constantes de sensibilidade" surge a propósito da relação neocolonial-modernismo, representando o conjunto da tradição do passado, em "espírito", mas não necessariamente barroco. A mudança aparentemente não tinha qualquer significado especial ao autor, posto que não vê necessidade de explicá-la; não há, de nosso conhecimento, menção a isto nem nos textos dessa época, nem nos posteriores. É difícil saber até que ponto existe ligação entre essa mudança e a ampliação do horizonte histórico que se processava. Tem-se a impressão, contudo, que o nível de exigência teórica de Paulo Santos diminuía com o tempo; e ainda, ou principalmente, que este diminuía à medida em que acumulava informações pouco compatíveis com a periodização histórica emprestada de Lúcio Costa. O que o apanhado de quatrocentos anos da arquitetura carioca tem de esforço de organizar e descrever a massa de dados reunida, falta no de articular teoricamente os novos problemas daí decorrentes. E de ora em diante a pesquisa quase não se desenvolveu; os trabalhos que ele publicou desde então trazem uma ou outra nova contribuição e longos trechos literalmente transcritos dos anteriores.

O fato é que, por volta de 1965, Paulo Santos praticamente encerrara seus estudos sobre a arquitetura colonial<sup>22</sup>, para concentrar-se nas "raízes" da arquitetura moderna, incluindo aí a arquitetura do século XIX e início do XX. Em função também da data comemorativa, publica, em caderno especial do *Jornal do Brasil*, *A arquitetura e o urbanismo do Rio de Janeiro republicano*<sup>23</sup>. De ora em diante, segundo nosso levantamento, publica

<sup>22</sup> Esta será objeto apenas de algumas conferências e comunicações; à exceção de uma conferência sobre o Aleijadinho, o barroco desaparece por completo de seus trabalhos e publicações (isto é, a confiar nas sempre mencionadas "Notas biográficas").

<sup>23</sup> O artigo não foi republicado. Nas palavras de Mário Barata, o "excelente *Caderno* inclui alguns textos tam-

os seguintes trabalhos (em ordem cronológica): *A Arquitetura do romantismo* (1979)<sup>24</sup>; *A Revolução Industrial e a mecanização das artes* (1979)<sup>25</sup>; *A arquitetura moderna e suas raízes* (1981)<sup>26</sup>; *Arquitetura e Urbanismo na Avenida Central* (1982)<sup>27</sup>; *Interação do passado e presente no processo histórico da Arquitetura e do Urbanismo* (1986)<sup>28</sup>; e *Constantes de sensibilidade na arquitetura do Brasil* (1988)<sup>29</sup>. A redação dos dois últimos, porém, é bem anterior ao ano da publicação: o *Constantes* data de 1975, e o *Interação do passado e presente* deve datar também de meados da década de setenta<sup>30</sup>.

Destes textos acima relacionados, excluindo-se o *A arquitetura e o urbanismo do Rio de Janeiro republicano*, reproduzido no *Quatro Séculos*, nenhum merece atenção especial de nossa parte. Em *A arquitetura do romantismo*, no trecho em que analisa o suposto prolongamento do fenômeno até as primeiras décadas do século XX (no neocolonial, e, até, na arquitetura moderna, por influência daquele), transcreve passagens inteiras do *Quatro Séculos*, sem nada acrescentar. *A arquitetura moderna e suas raízes* não vai muito além, ao que parece, de uma colagem de publicações anteriores, uma parte saída do *A Arquitetura da Sociedade Industrial*, e a outra, se não entendemos mal, de *A Revolução Industrial e a mecanização das artes*<sup>31</sup>. Deste, as poucas observações que nos

---

bém aproveitados na conferência do autor, 'Quatro séculos de arquitetura', inicialmente editada pela antiga Universidade do Brasil, em 1965" ("Século XIX. Transição e início do século XX", in: *História Geral da Arte no Brasil*, Walter Zanini, org., São Paulo, Inst. Walther M. Salles, 1983, v. 1, p. 450, nota 13).

<sup>24</sup> In: *Século XIX: o romantismo*. Rio de Janeiro, M.N.B.A., 1979, pp. 137-152.

<sup>25</sup> Segundo informação do autor, foi publicado em *O Estado de São Paulo*, 30/12/1979. Não o conhecemos (vide nota 31).

<sup>26</sup> In: *O período moderno*, Rio de Janeiro, M.N.B.A., 1981, pp. 61-92. Republicado em *Arquitetura Revista*, v. 5, 1987, pp. 60-79.

<sup>27</sup> In: Marc Ferrez, *O Álbum da Avenida Central*, Rio de Janeiro, João Fortes Engenharia/Editora Ex-Libris, 1982, pp. 25-47.

<sup>28</sup> *Arquitetura Revista*, v. 4, 2º semestre 1986, pp. 3-9.

<sup>29</sup> *Arquitetura Revista*, v. 6, 1988, pp. 52-70.

<sup>30</sup> A nota do editor (*Arquitetura Revista*, vls. 4 e 6) diz apenas que os dois artigos compõem um trabalho intitulado "Raízes históricas da Arquitetura e do Urbanismo no Brasil". Na biblioteca da FAU-USP, há cópia de um texto de Paulo Santos com o título: "Constantes de sensibilidade do brasileiro. Paralelo com as do Português. Comunicação apresentada ao 1º colóquio do Comitê Nacional de História da Arte, a realizar-se no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, nos dias 29 e 30 de agosto de 1975". Com algumas poucas modificações, o conteúdo é o mesmo da publicação de 1988. Nas "Notas biográficas", encontramos referência a duas comunicações do autor entre 1975 e 1977, uma com o título acima, outra com o título "Interação do passado e presente no processo histórico da arquitetura" (as datas, nas "Notas", devem estar trocadas). Dado que este título é quase exatamente igual (a não ser o adendo "e do urbanismo") da publicação de 1986, trata-se, ao que tudo indica, de um único trabalho, escrito, como o primeiro, na década de setenta, e publicado tardiamente.

<sup>31</sup> Em nota deste artigo, Paulo Santos afirma que extraiu matéria, para sua primeira parte, de "A

interessam diretamente, quanto ao *art-nouveau*, também já estavam no *Quatro Séculos. A Arquitetura e Urbanismo da Avenida Central* fica um pouco à parte dos demais, porque, a rigor, é o único cuja redação não inclui transcrições (ou, pelo menos, transcrições longas) de trabalhos já prontos. Mesmo assim, a descrição detalhada que faz de alguns poucos edifícios da Avenida, e a descrição geral do fato, não trazem muita novidade em relação ao que já se sabia sobre eles. Os dois últimos, *Interação do passado e presente* e *Constantes de sensibilidade*, bem anteriores à data de publicação, dão a falsa impressão, pelos títulos, de textos conclusivos das pesquisas históricas de Paulo Santos. São, ainda outra vez, a retomada das considerações anteriores, a par de transcrições literais do que escrevera uma ou duas décadas antes.

Um detalhe, no entanto, chama a atenção. O autor define as "constantes de sensibilidade" do seguinte modo: "Sua arquitetura [do brasileiro], no que tem de mais característico, organiza-se através de volumes de uma geometria clara e simples, de sentimento tectônico na origem, tipicamente Português, em que domina a linha reta e só excepcionalmente se intromete a curva, ainda assim, as mais das vezes, em formas geometricamente definidas, e elementares... Qualidades que embora sejam comuns a toda Arquitetura do Brasil, de modo geral são mais facilmente identificáveis na Arquitetura Doméstica"<sup>32</sup>. Ou seja, exatamente o oposto do que pretendeu dizer com seu "espírito barroco", na década de cinquenta. Não obstante, isso em nada altera suas idéias anteriores: no fim das contas, mesmo se não fica dito, as duas noções se complementam, aplicando-se a casos distintos, conforme se pretenda enfatizar este ou aquele aspecto (as "constantes de sensibilidade" mais adequadas à arquitetura "popular"; o "espírito barroco", à "erudita"), sempre vinculados à existência da suposta identidade nacional.

Em suma, nessa segunda fase da obra de Paulo Santos a elaboração teórica não

---

Arquitetura da Sociedade Industrial". Quanto à segunda parte, denominada "A forma plástica decorrente da Revolução Industrial", o autor insere uma nota no próprio subtítulo, que diz o seguinte: "Mecanização das Artes, Comunicação nossa ao Comitê Internacional de História da Arte, publicado no *Suplemento Cultural de O Estado de São Paulo*, em 30-XII-1979". Donde concluímos que aplicou aqui o mesmo procedimento que afirma ter adotado para a primeira parte, isto é, que da comunicação extraiu matéria para a segunda parte.

<sup>32</sup> "Constantes de sensibilidade na arquitetura do Brasil", cit., p. 56.

acompanha o alargamento do horizonte histórico ou a ampliação do campo de estudos da arquitetura do país, que aos poucos se impunham ao autor. Suas reflexões permanecem, mesmo se a seu modo, dentro dos pressupostos um tanto reducionistas sobre os quais Lúcio Costa moldou seu modelo de análise. Se as "constantes de sensibilidade" sobrepõem-se ao "espírito barroco" quase ao mesmo tempo em que o estilo acadêmico nacionalista sobrepõe-se à própria arquitetura da colônia, isto não corresponde a nenhuma alteração significativa nas referências teóricas de fundo, embora a mudança de terminologia demonstre as dificuldades de compatibilizar os estudos da primeira fase com os da segunda. As publicações posteriores ao *Quatro Séculos*, longe de resolverem os novos problemas de método que a própria revalorização do neocolonial e, por tabela, de toda a arquitetura acadêmica, punha em questão, limitaram-se no mais das vezes a reproduzir, e raramente desenvolvendo-as, algumas passagens deste trabalho de síntese.

De Paulo Santos, ficam, destarte, a caracterização do movimento neocolonial como o necessário elo transmissor, entre passado e presente, da identidade artística nacional, e, mais importante, o *Quatro Séculos de Arquitetura*, o ponto alto de sua contribuição no que se refere ao período aqui em estudo.

## 2. As décadas acadêmicas no *Quatro Séculos de Arquitetura*

O capítulo "O Período Republicano" do *Quatro Séculos de Arquitetura* está dividido em três seções: 1. "Da proclamação da república à revolução de trinta"; 2. "Da revolução de trinta à eclosão do movimento moderno"; e 3. "Realizações dos arquitetos cariocas fora do Rio de Janeiro". Dessas, nos interessa a primeira, compreendendo os anos 1889-1930.

Desde as linhas iniciais, é visível a influência do *Depoimento de Um Arquiteto Carioca* no tratamento dado por Paulo Santos a esse período. Ou melhor, principalmente no preâmbulo, quando o autor enuncia os fatores sobre os quais se assentam as transformações analisadas ao longo de todo o capítulo. Todavia, não registra os créditos do método ao autor de direito: nisso inaugura a tradição historiográfica a que chamamos atenção no

capítulo anterior. Se, como veremos em seguida, as explicações históricas gerais derivam do texto acima, o desenvolvimento ponto por ponto do tema toma caminho próprio e dá origem, em grande parte, a uma versão diferente para estes acontecimentos. Veja-se o papel conferido ao neocolonial. As diferenças, no entanto, não se esgotam aí. Como no estudo da arquitetura barroca, Paulo Santos parte de Lúcio Costa para construir uma interpretação que, tudo somado, choca-se com a dele. De qualquer maneira, as interpretações convivem lado a lado, sem problemas (sem o perceber?): em alguns casos saem diretamente do *Depoimento* e, em outros, são contrárias às deste. Mais exatamente: quanto à primeira década do século, os textos são quase coincidentes; quanto à segunda, há uma coincidência parcial; e, quanto à terceira, coincidem em um único ponto (a suposta hegemonia do neocolonial) e se contradizem em todo o resto.

Se a forma de conceber a história os une, a forma de organizar a sequência dos acontecimentos os afasta. A exposição, no *Quatro Séculos*, é rigorosamente cronológica: segue de década em década, a cada uma correspondendo situações distintas, articuladas segundo um processo de evolução estilística. No *Depoimento*, vimos, o critério cronológico dita a ordem da exposição mas não é predominante, e não tem a função de caracterizar nenhuma evolução estilística: as décadas anteriores ao surgimento da arquitetura moderna são, afinal, marcadas por "acontecimentos contraditórios". Isto não o impedia, porém, de reconhecer um pequeno grau de continuidade entre ambas. No *Quatro Séculos*, ao contrário, há uma inequívoca linha de continuidade, começando na primeira década e culminando na nova arquitetura — linha que vai no sentido da "maior coerência estilística e apuro formal" (p. 85)<sup>33</sup>.

Para Paulo Santos há três fatores na base das transformações do Rio de Janeiro na passagem do século (nessa ordem): a abolição, a república e a industrialização. Destes, o primeiro e o último já nos são conhecidos: foi o ponto de partida da análise de Lúcio Costa das primeiras décadas do século. A abolição exigia a racionalidade dos espaços doméstico e produtivo, e a industrialização fornecia os instrumentos materiais e técnicos

---

<sup>33</sup> As indicações de páginas entre parênteses referem-se sempre, daqui em diante, a *Quatro Séculos de Arquitetura*, Rio de Janeiro, Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1981.

à essa demanda racionalizante. A república vem completar o quadro das mudanças iniciadas com a abolição. Sinônimo de democratização, dá suporte ao paulatino progresso que conduz da grande propriedade à habitação coletiva: inicialmente, aquela divide-se em pequenos lotes individuais; em seguida, as casas individuais, de um único proprietário, tornam-se coletivas; adiante, substitui-se a casas por edifícios de habitação coletiva, com um proprietário por andar; finalmente, estes fragmentam-se em múltiplas unidades por andar, pertencentes a vários proprietários. À parte a singularidade do motivo, a "democratização" dos espaços estava contemplada no *Depoimento*. Disso tudo, entretanto, o autor tira uma conclusão que não figurava neste texto: a época era "de compromisso entre duas culturas distintas, e que na arquitetura e na construção se fez acompanhar de múltiplos conflitos, causas principais da desorientação de arquitetos e construtores" (p. 76). São eles (os conflitos): de classes, de programas, de técnicas, de materiais, etc. A idéia da "época de compromisso" já estava latente em Lúcio Costa; o fato de Paulo Santos a ela referir-se com todas as letras tem, a nosso ver, o papel não só de enfatizar o caráter "de transição" dessa arquitetura, mas também, e principalmente, de estreitar os vínculos (técnicos, mas também estilísticos) com a arquitetura moderna. Sem a ênfase, o enfoque era familiar ao primeiro; Lúcio Costa, porém, reservara o estreitamento dos vínculos às transformações "radicais" da cultura acadêmica, enquanto Paulo Santos estende-o a todas as manifestações do período.

Apesar das divergências, cujo desenvolvimento, em última análise, os põe em campos quase opostos, fica a impressão que Paulo Santos pretendia tão somente, de forma coerente, submeter todo o período a uma lógica puramente evolutiva. Afinal, o determinismo progressista da história é a grande lição recebida, pelo autor, de Lúcio Costa — mas voltando-a contra ele. Embora, à parte o determinismo, essa amarração da experiência acadêmica à arquitetura moderna dê o que pensar, não é este o principal valor do *Quatro Séculos*. O autor participara pessoalmente dos acontecimentos da terceira década do século e, além disso, a arquitetura das duas primeiras décadas, em boa medida de autoria de seus próprios professores, formara a cultura arquitetônica de sua geração. Tiran-

do partido da familiaridade com o assunto, dele quis dar um testemunho relativamente minucioso, enxertando no plano principal da obra diversos detalhes que lhe pareciam esclarecedores. Nesta descrição de fatos, nomes, edifícios, etc, reside a contribuição maior do trabalho ao estudo do período. Os detalhes, como veremos, em algumas ocasiões contradizem ou desmentem a interpretação geral. Entretanto, o autor não teve preocupação nenhuma em documentar ou dar as fontes dos dados, notas, atribuições, etc, que se avolumam no texto, talvez confiando apenas em sua memória, mas com isso deixando o pesquisador de hoje em apuros para controlar seus comentários, em função da dificuldade de localização e do desaparecimento de documentos. Em certos casos, todavia, assinalados adiante, nossas pesquisas não confirmaram uma ou outra proposição do autor, levantando dúvidas quanto à total confiabilidade da obra, via de regra utilizada justamente como fonte indiscutível de informações sobre a arquitetura dos anos 1900-30.

No *Quatro Séculos*, a avenida Central introduz a arquitetura da era republicana: "De todos os fatos que assinalaram a passagem do Império para a República, nenhum excedeu em importância para o Rio de Janeiro, à remodelação da cidade, empreendida no Governo Rodrigues Alves (1902-1906)" (p. 77). Acompanhando a opção de Lúcio Costa, que no *Depoimento* abria o histórico arquitetônico da primeira metade do século XX com este episódio administrativo de impacto, Paulo Santos pula uma década da arquitetura republicana (os anos 1889-1900), e a suprime da história. Eis porque, tanto em um quanto no outro, a "variedade de estilos" da avenida Central apareça quase de surpresa. O autor por certo não ignora a última década do século XIX (mesmo porque o capítulo precedente fora dedicado ao século passado), mas dela limita-se a observar que a Escola Nacional de Belas Artes diplomou tão somente três arquitetos (entre eles Heitor de Mello), acrescentando serem estes em número reduzido quando dos trabalhos de abertura da avenida.

Preteridas as construções menos vistosas (mas provavelmente não menos importantes) da década anterior, ou contemporâneas à abertura avenida Central, a ênfase recai na "variedade" estilística: "Além dos premiados no concurso [de fachadas], praticamente to-

dos os principais arquitetos, engenheiros e construtores da época realizaram projetos de prédios para a nova avenida, os quais ainda que rotulados sob os mais diversos estilos, na maioria não o possuíam, resultando cada qual frequentemente da associação de formas oriundas de estilos distintos. A preocupação maior era a variedade, seguindo-se a inspiração vinda de fora, inclusive para os prédios mais qualificados" (pp. 79-80). O autor destaca (nessa ordem) o edifício da Escola de Belas Artes e o Teatro Municipal. Da obra de Morales de los Rios, diz que a fachada principal vem do Louvre, da ala de Lefuel e Visconti; as laterais, do renascimento italiano; e que a posterior é composição livre. Essa descrição das fachadas da Escola em três estilos diferentes não é de autoria de Paulo Santos: ele toma de empréstimo a hierarquização entre fachada principal, laterais e posterior, como também a comparação com o Louvre, que o filho do arquiteto fizera na biografia escrita em homenagem ao pai, e acrescenta apenas a derivação do renascimento às fachadas laterais<sup>34</sup>. É através dele, porém, que a referência, em especial a relação com o edifício de Lefuel e Visconti, torna-se um lugar comum, frequentando todas as páginas de publicações especializadas<sup>35</sup>. Ele não hesitou, modificando-a a seu favor, em adotá-la como sua: serve magnificamente ao propósito de mostrar a "variedade" e a "inspiração vinda de fora" da arquitetura da avenida Central ("Misturavam-se assim os estilos no mesmo edifício..." [p. 80]).

O paralelo com a caracterização da avenida por Lúcio Costa é inevitável. De um lado, a "variedade de estilos", substituindo a expressão "consagração do ecletismo arquitetônico": a maioria dos edifícios da avenida tem "gosto duvidoso". De outro, edifícios

---

<sup>34</sup> Adolfo Morales de Los Rios Filho diz que o projeto da Escola foi "baseado no monumental francês do século XVIII, que Lefuel [sic] e Visconti imprimiram ao Palácio do Louvre, de Paris". As fachadas laterais tinham "que ser menos suntuosas"; a posterior, "tendo de ser diferente das outras... lhe permitiu fazer de uma parede cega uma obra de arte" (*Adolfo Morales de Los Rios. Figura, Vida e Obra*, Rio de Janeiro, Editor Borsoi, 1959, pp. 185-6).

<sup>35</sup> Em ordem cronológica, eis a fortuna do comentário: 1. Giovanna R. Del Brenna, "Rio Eclético", in: *Rio. Guia para uma História Urbana*, Giovanna R. del Brenna e Irma Arestizábal, org., Rio de Janeiro, Fundação Rio, 1981; 2. Mário Barata, "Século XIX. Transição e início do século XX", cit., p. 439; 3. Giovanna R. Del Brenna, "Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX- XX)", in: *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*, cit., p. 57; neste trabalho, a autora cita Paulo Santos exatamente para validar a comparação entre a Escola de Belas Artes e o Louvre de Lefuel e Visconti; e 4. *Guia do Patrimônio Cultural Carioca. Bens Tombados*, Rio de Janeiro, Depto. Geral do Patrimônio Cultural da Prefeitura da Cidade, 1990, p. 26.

qualificados — a Escola e o Teatro — que, embora igualmente compósitos, sobressaem-se em relação ao conjunto. A inclusão do Teatro, ausente no *Depoimento*, fica por conta da filiação à Ópera de Paris, de Charles Garnier. Apesar do paralelo até aqui visível, os critérios de atribuição da qualidade arquitetônica não coincidem. Para o primeiro, a Escola distingue-se, vimos, pelo excepcional talento — a "versatilidade e mestria" — do autor. Paulo Santos discrimina a Escola e o Teatro tanto pela fonte de inspiração (a Paris do Segundo Império e o renascimento italiano) quanto pela funcionalidade das instalações. Enquanto um nega qualidades ao teatro, não o nomeando, o outro o iguala à Escola. Mais importante, Lúcio Costa abre exceção para mencionar em destaque, nos trabalhos de abertura da avenida, apenas o edifício de seu antigo professor Morales, o "mago" do historicismo *Beaux-Arts*. Aquele provavelmente não percebeu este detalhe; de qualquer modo, seus critérios, neste caso, eram menos exclusivistas. A execução do Teatro, para os padrões nacionais da época, foi primorosa; todos os detalhes técnicos e funcionais foram bem calculados e, no acabamento, utilizou-se quase sempre material de qualidade. A arquitetura "de compromisso" tem nele um de seus principais representantes<sup>36</sup>. Mas não era o tipo de compromisso que buscava Lúcio Costa; sua preocupação sempre esteve, acima de tudo, nos aspectos compositivos. Daí que para este a avenida Central fosse um fato já perdido no tempo, a ser evocado tão somente para o necessário contraste qualitativo, enquanto seu ex-colega de Belas Artes ainda voltará ao assunto, confirmando o imenso destaque a ele conferido desde o *Quatro Séculos*. Contudo, o interesse de Paulo Santos pelo episódio é circunscrito, e não influi em nada no andamento de sua sequência histórica. À medida que avança no tempo, sua atenção concentra-se cada vez mais nos arquitetos saídos da Escola.

O neogótico, os estilos orientais e o *art-nouveau* completam, no texto, o repertório dos estilos da primeira década. Os exemplos do neogótico, ou, numa outra denominação

---

<sup>36</sup> Quando retoma o tema, em 1982, em "Arquitetura e Urbanismo na Avenida Central", cit., Paulo Santos começa a descrição dos principais edifícios da avenida justamente pelo Teatro, invertendo a ordem de 1965. Seus critérios são agora ainda mais abrangentes, como se a avenida fosse a expressão acabada da arquitetura "de compromisso". Inclui, entre os "bem qualificados", além do Teatro e da Escola, a Biblioteca Nacional, o Palácio Monroe, a Caixa de Amortização, a Companhia Doca de Santos, o Clube de Engenharia, e os Jornais do Brasil, do Comércio e O País.

do autor, do "neoromânicogótico", são poucos: uma casa, na praia do Russel, de autoria de Thomas Driendl (de quem não nos dá informações), e duas igrejas, N. S. da Paz, em Ipanema, e Senhor do Bonfim, em Copacabana, "ambas de autoria do professor Gastão Bahiana que nelas fez praça dos seus conhecimentos de estereotomia, imitando na argamassa do revestimento as juntas de pedraria da arquitetura medieval, de que se mostrava autoridade nas suas lições na ENBA" (p. 82). Segundo nossas pesquisas, as duas igrejas de Gastão Bahiana mencionadas datam provavelmente da década de 20<sup>37</sup>, e não de 10, como quer Paulo Santos. Ele poderia, no entanto, ter acrescentado, às igrejas, as fachadas também "neoromânicogóticas" (neste caso, espécie de neoromânico mesclado com um ou outro arco ogival) projetadas por Bahiana para a avenida Central, estas sim da primeira década do século. Mas Gastão Bahiana, fato descuido pelo autor, destacava-se também como representante da escola clássica francesa. Isto é, ao contrário do que, como veremos em seguida, Paulo Santos pretende, o fenômeno não é específico da primeira década nem muito menos é inseparável do historicismo classicizante: os estilos medievais, assim como os pitorescos, são a outra face da nova liberdade técnica e formal conquistada pelos arquitetos desde a segunda metade do século XVIII<sup>38</sup> — onde a face principal é a própria liberdade frente ao princípio da "beleza absoluta" atribuída pelos "antigos" ao repertório clássico das ordens arquitetônicas<sup>39</sup> —, e só desaparecerão quando

<sup>37</sup> No Núcleo de Pesquisa e Documentação (NPD) da FAU-UFRJ há duas plantas de igreja de autoria de Gastão Bahiana, que pertenceram a Paulo Santos. Uma delas é visivelmente da mencionada N. S. da Paz, em Ipanema, pois confere com o edifício, ainda existente. O desenho está assinado e datado: 30.03.1922. O outro também está assinado e datado (8. 1929), mas não o identificamos; pode se tratar da igreja de Copacabana, não localizada (deve ter sido demolida). Agradeço aos pesquisadores do NPD a gentil permissão da consulta aos originais de Gastão Bahiana, bem como as informações sobre os desenhos.

<sup>38</sup> Cf., a propósito, esta passagem fundamental de Georges Teyssot: "La signification du Sublime est énoncée clairement. Refus des règles et de l'"imitacion", exigence de "liberté" subjective, ne sont pas seulement là pour concevoir le nouvel "art", la nouvelle nature — celle de la ville et du territoire —, et, moins encore, pour annoncer une ère "pré-romantique" ou un "classicisme romantique", mais pour préparer les conditions matérielles d'une rationalisation formelle. La "liberté" doit permettre de dominer mieux les processus de réalisation de la forme... Abandonner les règles (celles de l'architecture "classique") signifie, pour l'architecte et l'ingénieur du XVIII<sup>e</sup> siècle, accéder à une liberté qui ne doit pas être seulement entendue comme liberté de penser la réalité, mais surtout d'éditer de "nouvelles règles", qui, tenant compte d'un plus grand nombre de données et d'informations, ont une possibilité majeure de domination sur le réel. La liberté est alors liberté pour la technique" (Georges Teyssot, "Klassizismus et 'Architecture révolutionnaire'", prefácio a: Emil Kaufmann, *Trois Architectes Révolutionnaires. Boullée, Ledoux, Lequeu*, Paris, Éditions de la SADG, 1978, pp. 12-31; a passagem citada está à página 28).

<sup>39</sup> Refiro-me, evidentemente, à conhecida querela dos antigos e modernos travada na França na segunda metade do século XVII, quando Perrault opunha ao princípio da "beleza absoluta" dos antigos a "beleza

desaparecerem os estilos classicizantes, com a chegada, na década de 30, do movimento moderno.

A rápida caracterização dos estilos orientais também visa pôr em evidência apenas o lado exótico do episódio, para melhor ilustrar a "variedade de estilos" com que se inaugurava a arquitetura do período republicano. Há quatro exemplos: o Instituto Oswaldo Cruz, "obra do arquiteto Moraes Jardim"<sup>40</sup> (p. 82), o Café Mourisco e o Restaurante Assírio, ambos atribuídos a Morales de Los Rios, e ainda o Pavilhão Mourisco, sem autoria. A Moraes Jardim (ou Luís Moraes), Paulo Santos atribui também, sem apontar o estilo, dois outros edifícios, a Beneficência Portuguesa e a Igreja da Penha, dos quais não temos qualquer notícia. O chamado Café Mourisco, de Morales, já aparecera um pouco antes, classificado em estilo "arábico-persa"<sup>41</sup>, para ilustrar a justaposição e a diversidade estilística da avenida Central — e sempre que reaparecer, de ora em diante, será nesse posto, em fim de contas, muito pouco honroso<sup>42</sup>. A atribuição a Morales do Restaurante Assírio, situado no pavimento térreo do Teatro Municipal, é duvidosa: não consta a origem da informação, e seria preciso explicar como uma decoração do Morales foi parar no Teatro, projetado por uma equipe da prefeitura da capital. O Pavilhão Mourisco, "situado no fim da Praia do Botafogo, no qual predominavam os dourados e azuis de vistoso efeito" (p. 82), atribuído a Morales por Lúcio Costa, ficou sem autoria. Neste caso Paulo Santos foi mais prudente, e sua dúvida (ou desinteresse) se justifica<sup>43</sup>.

---

arbitrária". Esta baseava-se nas mesmas ordens arquitetônicas herdadas dos tratadistas, mas seria agora determinada pelo costume e pelo especialista, e não mais pela suposta superioridade ideal das regras clássicas. Em outros termos, a nova "beleza", antecipada por Perrault, é de ordem puramente convencional e cabe à Academia a necessária tarefa de arbitrá-la, sem o que a confusão linguística seria inevitável: mas a própria descoberta da convencionalidade da linguagem arquitetônica abre o caminho à total liberdade criativa.

<sup>40</sup> A respeito deste, escreve Mário Barata: "Um arquiteto português, Luís Moraes Júnior, projetava no começo do século o Instituto Oswaldo Cruz, em Manguinhos, numa recriação de estilo muçulmano, com certa fantasia e cromatismo" (op. cit., p. 439).

<sup>41</sup> Na biografia de seu pai pai, A. Morales de Los Rios Filho conta que o café era "erradamente conhecido como Edifício Mourisco quando devia ser chamado Persa" (op. cit., p. 182), por ser no estilo persa, e não mourisco. Paulo Santos parece ter aproveitado a retificação para somar o nome correto do estilo ao nome pelo qual a obra era popularmente conhecida, chegando a um estilo composto, de sua invenção.

<sup>42</sup> Yves Bruand, por exemplo, como veremos no próximo capítulo, destaca o "anacronismo pitoresco" do estilo persa de Morales, justamente para enquadrá-lo, de modo implícito, no mau-gosto (contrapondo-o ao "bom gosto" das realizações de qualidade).

<sup>43</sup> A pesquisadora Cláudia Ricci, do NPD/FAU-UFRJ, que estuda a obra de Morales já há alguns anos — a quem agradeço pelas inúmeras informações sobre o arquiteto — nos confirmou pessoalmente que o

E é quase também à maneira de um exotismo passageiro que ele apresenta o *art nouveau*. A começar que inclui sob essa denominação a arquitetura de Virzi, a quem, no entanto, reserva um lugar à parte no movimento. Para completar, não tem como apontar uma única grande realização, no Rio de Janeiro, que se encaixe completamente dentro dos padrões da nova arte. O mencionado projeto de Dubugras para o teatro municipal ficou no papel; além disso, o arquiteto estava estabelecido em São Paulo. Da capital paulista era também Carlos Eckman, que projetou, com um sócio, os edifícios Hasenclever e Herm Stoltz, na avenida Central. Estes, segundo o autor, eram muito simplificados, mal comparando-se com a Vila Penteado, construída por Eckman em São Paulo. Antes ainda de listar estas tentativas de pouco efeito, fizera referência às duas casas consideradas *art nouveau* por Lúcio Costa; então demolidas, o autor não as conhecera, e as inclui baseado apenas no comentário deste.

O único carioca conhecido a representar o estilo é Heitor de Mello, que "na primeira fase de sua carreira (1898-1905), hesitava entre o historicismo e a ruptura com o passado tendo realizado três trabalhos no estilo inaugurado por Joseph Olbrich na galeria da *Sezession de Viena* (1898) e logo depois faria mais um projeto nesse estilo" (p. 84). Paulo Santos, tudo indica, também não conhecera estes projetos, e provavelmente os relacionou à *Secession* vienense porque foram classificados pelos contemporâneos em "estilo *Secession*", do qual nem ele, supomos, sabia do que se tratava, pois deste não nos dá qualquer indicação precisa. Heitor de Mello transitava pelos mais diversos estilos, e é até provável que conhecesse razoavelmente o *art-nouveau*; mas aproveitar alguns recursos decorativos derivados do movimento não é o mesmo que tomar-lhe o partido, ainda mais considerando a forte origem acadêmica da tendência vienense. Em todo o caso, a relação do *art-nouveau* com a arquitetura acadêmica carioca é um capítulo dessa história ainda por ser estudado.

A essa série de empreendimentos frustrados ou desconhecidos, ele acrescenta uma espécie de *art nouveau* difuso: "Muitos prédios ainda existentes, sem que possam a rigor

---

Restaurante Assírio e o Pavilhão Mourisco não são de sua autoria.

ser considerados Art-Nouveau incluem elementos nesse estilo: grades, lambris, mobiliário, lustres, etc... Raro, aliás, é o prédio do centro da cidade construído por volta de 1910 cujas grades não sejam Art-Nouveau" (p. 83).

Resta, enfim, a obra de Virzi, que todavia foge à classificação proposta: "Lugar à parte na arquitetura do Rio de princípio do século deve ser conferido à arte pessoal do arquiteto Antônio Virzi" (p. 84). Aqui autor retoma diretamente o comentário de Lúcio Costa: "embora sem a nitidez de filiação, [as casas de Virzi] se aproximam mais do Modernismo Catalão de Gaudí em Barcelona ou de Riera em Madri do que dos múltiplos outros movimentos paralelos da Bélgica, França, Áustria, Inglaterra, Alemanha e Itália, que Benevolo (1961) e Schmultzler (1964) enfeixam na chave Art-Nouveau" (p. 84). A par do esforço para incluí-lo no *art nouveau* definido como tal pela historiografia<sup>44</sup>, ele também é obrigado a forçar a cronologia. Lúcio Costa deixara Virzi completamente fora do movimento, atrasando sua atividade para o pós-guerra. Paulo Santos a recua, para poder fazê-lo participar dos acontecimentos dos primeiros anos do século, mas não esclarece que o arquiteto se estabelece no Rio por volta de 1910-11, e que, portanto, sua atuação na cidade data da segunda década. Independente até das filiações que se dê a Virzi, aqui parece estar em jogo a necessidade de situá-lo na esteira de um estado de espírito — o gosto pela variedade, pela fantasia, além da sugestão de exotismo — circunscrito à primeira década do século, e, como veremos em seguida, a necessidade de deixar os anos 1910-20 livres para a emergência de um modo de operar que dele difere frontalmente.

No limiar dos anos 1910, outro evento de iniciativa pública encerra, no texto, a primeira etapa arquitetônica do século, à maneira de um grande final anticlimático dos anos precedentes: "A desenvoltura que caracterizou os projetos arquitetônicos da Avenida Central degenerou em licença na Exposição de 1908 na praia vermelha... em que a má imitação das formas que se haviam dado à Exposição de Paris de 1900 conduziu a soluções de uma hibridez e descomedimento que só podem ter sido intencionalmente procurados... Nem

---

<sup>44</sup> Em Benevolo, por exemplo, lemos: "À margem da *art-nouveau*, mas por certo conectado com o espírito inovador que percorre toda a Europa, trabalha na Espanha Antonio Gaudí (1852-1926)" (*História da Arquitetura Moderna*, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 322).

por híbrida e descomedida na sua arquitetura, deixou a Exposição de ser descrita na revista *Kosmos* como 'uma cidade de encantamento...'" (p. 85).

"A passagem da primeira para a segunda década do século — continua Paulo Santos — foi marcada por projetos que revelavam maior coerência estilística e apuro formal devidos entre outros a Rafael Rebecchi, Morales de Los Rios (pai), Armando da Silva Telles e Heitor de Melo" (p. 85). Se adiantarmos que a transição da segunda à terceira, "depois da apuração de formas da década anterior", segue na direção de uma "espécie de triagem, em que iriam disputar a preferência dois estilos, o Luiz XVI... e o Neocolonial" (p. 87-88), a intenção do autor se esclarece.

Segundo a sequência descrita, depois da profusão estilística do período 1900-1910, a arquitetura dá uma guinada e inicia um movimento progressivo de depuração das formas. A reviravolta já é patente nos anos 1910 e se acentua nos anos 1920, quando o neocolonial entra na história, e põe-se como alternativa aos estilos europeus. Neste processo, os arquitetos de formação *Beaux-Arts* desempenham um papel absolutamente central — mas isto não fica dito. Acompanhando a sequência da evolução estilística, a outra grande novidade da segunda década está na introdução da técnica do concreto armado, que dá então seus primeiros passos, e por volta de 1920 já é empregada na construção de arranha-céus. No conjunto dos anos 1910-1930, há, portanto, três níveis de transição arquitetônica: 1. a racionalização (simplificação) das formas no domínio dos estilos históricos importados; 2. a racionalização das técnicas construtivas, e sua conseqüente inserção na produção industrial (note-se: o autor transforma uma técnica então, e ainda hoje, predominantemente artesanal, como o concreto armado, em um índice da industrialização da construção) — a racionalização técnica e a estilística, em alguns casos, andando lado a lado; e 3. a volta ao passado nacional, em sentido oposto ao do progresso formal e técnico: o neocolonial, apesar de não desprezar as novas técnicas, é obrigado a fingir, em aparência, a feição de um passado tecnicamente rudimentar (na habitação, por exemplo), ou a retomar estilos, o barroco e o rococó, também em aparência pouco condizentes com

a imagem do progresso e da racionalização. Se no plano terra-a-terra da atividade profissional os três níveis, de um modo ou de outro, se complementam, no plano das idéias são antagônicos, ou melhor, o neocolonial é ideologicamente irreconciliável com as evoluções estilística e construtiva. O desfecho desse impasse histórico está, como esperado, na vinda de Le Corbusier, trazendo pronta a revolução disciplinar que permitirá a síntese dos três níveis: racionalização formal e técnica mais cultura nacional revisitada é igual a modernidade brasileira.

Se as coincidências com Lúcio Costa, quanto à primeira década, eram maiores que as diferenças, quanto às duas seguintes os contrastes são grandes. O empenho de Paulo Santos em demonstrar o apuro das formas acadêmicas choca-se com o panorama "contraditório" descrito pelo primeiro, que não constitui de modo algum um processo constante de evolução das formas. O andamento cronológico no *Quatro Séculos* é uma marcha contínua e cumulativa a preparar as inovações técnica e formal, tendo em Le Corbusier o desfecho natural e esperado (mesmo se implicando a superação da arquitetura acadêmica). Do ponto de vista lógico, o roteiro de Lúcio Costa é superior, visto que o discurso da superação revolucionária da academia só faz sentido se contraposto a um panorama cultural relativamente amorfo; do ponto de vista histórico, porém, o de Paulo Santos, descontado seu simplismo, tem a vantagem de lançar algumas luzes, normalmente despercebidas, sobre a linha de continuidade (técnica, mas também formal) entre a tradição acadêmica e a modernidade — isto num autor que também participou de ambos os horizontes culturais. É evidente que as duas explicações não se excluem; são, num certo sentido, complementares. Paulo Santos provavelmente tentou resolver essa complementaridade, sem sucesso, quando justapôs, evitando com isso confrontá-las, a sequência evolutiva das três primeiras décadas à viravolta de 1930.

Há um ponto, fundamental, em que os dois autores se encontram no tratamento da segunda década (ou naquilo que no *Depoimento* pode ser datado entre 1910-1920): o lugar de destaque fica para Heitor de Mello. No *Quatro Séculos*, entretanto, ele não é o único a se sobressair; está acompanhado de perto por Morales, Rebecchi e Silva Telles.

Estes, juntos, são os responsáveis pela "maior coerência estilística e apuro formal". O Palácio Cardinalício de São Joaquim, de Morales, nome que parece destoar da tendência ao apuro da nova década, é lembrado porque sua construção é atribuída (erroneamente) a Heitor de Mello<sup>45</sup> (a menção, entretanto, é oportuna, pois o Palácio talvez seja a obra mais classicamente comportada de Morales no Rio de Janeiro). Os Rebecchi (Rafael e Sylvio, pai e filho) comparecem com a "casa cem por cento francesa da família Grandmasson na Praia de Botafogo ... [e] a bonita casa de linhas florentinas dos irmãos Bernardelli na Avenida Atlântica esquina do Lido, cuja construção foi dos Rebecchi e o projeto é de admitir o tivesse sido" (p. 85), que Paulo Santos atribui ao filho, Sylvio. Silva Telles, "arquiteto sóbrio, de bom gosto e sólida cultura artística, foi o autor das casas apalacetadas de grande classe, em estilo francês, das famílias Lineu de Paula Machado, na Rua S. Clemente, e Eduardo Guinle no parque que lhe guarda o nome, hoje Palácio do Governador"<sup>46</sup> (p. 85).

A arquitetura de Heitor de Mello, na seção do *Quatro Séculos* dedicada à segunda década, está representada por sete edifícios, dos quais o autor nos dá o estilo de apenas um. Mas confrontando-os com a relação das obras do arquiteto publicada em 1921<sup>47</sup>, que discrimina estilo por estilo, encontramos, destes sete, três em Luís XVI e os demais, um de cada, em Luís XV, Luís XIV, renascimento e Francisco I. A seleção restringe-se aos estilos mais nobres, excluindo os estilos de menor interesse ou associados ao pitoresco: além dos estilos já referidos, ele utilizava, sempre segundo a classificação de 1921, os estilos neogrego, Tudor, moderno, alemão, Adams, colonial, inglês, suíço, suíço-alemão e anglo-normando (não sabemos hoje a que corresponde exatamente cada um desses nomes). O neogrego, usado preferencialmente para edifícios monumentais (Palácio da

<sup>45</sup> O envolvimento de Heitor de Mello com o edifício, como construtor, foi provavelmente retirado da biografia de Morales escrita pelo filho. Nossa pesquisa não o confirma. Nas plantas de aprovação existentes no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, o nome do construtor é Henrique de Almeida (nestas plantas, inclusive, não consta o nome do arquiteto).

<sup>46</sup> Segundo Giovanna R. del Brenna, Eduardo Guinle "contratou os arquitetos Armando da Silva Telles e J. Gire" para o projeto da residência ("Rio Eclético", in: *Rio. Guia para uma História Urbana*, cit., itinerário 3, local 6). A autora não diz como chegou à participação de Gire no projeto.

<sup>47</sup> A relação encontra-se em: *Architectura no Brasil*, ano 1, nº-1, out. 1921, pp. 29-30. A publicação da lista dos principais projetos de Heitor de Mello foi uma homenagem da revista, em seu primeiro número, à memória do arquiteto, falecido em 1920.

Justiça, etc.), que pela filiação clássica bem poderia figurar na seleção de Paulo Santos, ficou a maior parte das vezes no papel; ele se ateuve aos projetos construídos, e, mais provável, aos que conhecia. Apesar de não darem idéia da diversidade da obra do arquiteto, os sete provavelmente estão, talvez com uma exceção, entre suas realizações mais importantes.

São eles (na ordem do autor, um tanto casual): 1. residência Betim Paes Leme (ou Brant Paes Leme, segundo a publicação de 1921), em Luís XV (demolido?); 2. Hospital Central do Exército, em Luís XVI; 3. Polícia Central, idem; 4. Delegacia de Polícia, no Catete, em Francisco I; 5. Jockey Clube, em Luís XIV (demolido); 6. Derby Clube, em Luís XVI (demolido); e 7. residência Eduardo Theiler, em Renascimento (Paulo Santos o denomina "Renascimento Francês"), projeto "em que colaborou Gastão Bahiana — casa que dentro das idéias historicistas pode ser considerada de primorosa arquitetura — talvez [seja] o melhor exemplo em toda a cidade, do partido que pode tirar um bom arquiteto de um mau terreno" (p. 85). Este é o único comentário que acompanha a listagem dos edifícios. Os demais estão dispensados de maiores apresentações, como se bastasse a menção para dar-lhes o devido valor. Apenas a residência Paes Leme, da qual não temos notícia, parece figurar por preferência pessoal (ou, pressupondo que o edifício e seu estilo fossem à época muito conhecidos, ela pode ter sido escolhida como exemplo do Luís XV). O Hospital do Exército, a Polícia Central, o Derby Clube (os três em Luís XVI), a Delegacia do Catete (Francisco I), o Jockey Clube (Luís XIV), aos quais será acrescentado, adiante, o Conselho Municipal (Luís XIV), formam os edifícios mais importantes, na escala da hierarquia social, construídos por Heitor de Mello na antiga Capital Federal: a posição hierárquica traduz-se no emprego preferencial dos estilos Luís XIV e XVI, que por sua vez, como vemos, serão parte essencial no reconhecimento póstumo da obra do arquiteto.

Cotejando esse pequeno grupo com a sequência cronológica dos projetos incluídos na referida relação, verifica-se que o sentido evolutivo das formas pretendido por Paulo Santos é apenas imaginário. De início, nem todos os sete datam da segunda década do

século. Nesse apanhado de 1921 a obra de Heitor de Mello foi dividida em três fases: 1898-1905, 1906-1913 e 1914-1920, mas sem a indicação do ano exato de cada projeto; ainda que isto dê uma idéia apenas aproximada das datas, é o suficiente. A residência Paes Leme está na primeira fase (1898-1905): é, portanto, bem anterior a 1910. A Delegacia do Catete e o Hospital do Exército são, respectivamente, o segundo e o terceiro da segunda fase (1906-1913): talvez pertençam ainda ao final da primeira década. Do Jóquei e da residência Theiler temos as datas de aprovação na prefeitura: 1911 e 1912. Além disso, da terceira fase (1914-20), o autor retira um único exemplo, o Derby Clube, justamente o primeiro a ser enumerado nessa fase. Disso resulta, então, que o Heitor de Mello de década 1910-1920 de Paulo Santos é, em realidade, o dos anos 1900-1915, isto é, quase exatamente o das duas primeiras fases. Embora com alguma desigualdade, estas têm muito em comum: na primeira fase já havia os estilos neo-grego (3 exemplos), Luís XV (2) e Luís XVI (1), acompanhados, porém, de 3 em secessão e 5 modernos, que não sabemos de que se trata. O grande senão está na presença do estilo Tudor, mas para uma situação totalmente apropriada e única: o Quartel de Infantaria da Marinha (e a casa do comandante), na Ilha das Cobras. Excetuando este caso isolado, não há em Heitor de Mello nenhuma transição, entre a primeira e a segunda décadas, para um maior "apuro formal"; a depender das características do secessão e do moderno, gradativamente abandonados, a hipotética transição seria antes no caminho inverso, do menor apuro e da ênfase na variedade. De fato, além do progressivo abandono destes dois estilos, nota-se, na fase que se inicia em 1914, o aumento dos estilos ligados ao pitoresco: inglês, suíço, suíço-alemão e anglo-normando, entre os quais pode-se incluir o colonial. Não há, todavia, nenhuma involução, dado que, via de regra, estes são empregados em residências ou uma ou outra situação particular (exposição rural, parque, etc.); nos estratos mais altos da escala tipológica mantinha-se intacto o emprego dos mesmos estilos historicamente nobres das primeiras fases.

Em suma, a transição que Paulo Santos quer fazer crer evolutiva é tão somente uma compartimentação de ordem tipológica, verificável ao longo de toda a carreira do

arquiteto. O critério para a divisão das fases de 1921, vê-se, também não tem nada de evolutivo; o mais importante parece ter sido a vontade de discriminar estilo por estilo. O critério da classificação por tipos, igualmente perceptível em Morales de Los Rios, é, afinal, um dos traços mais evidentes da arquitetura do século XIX. Seu prolongamento no Brasil, até por volta de 1930, foi obra, especialmente, tudo indica, dos arquitetos de formação *Beaux-Arts*.

O outro grande acontecimento da década, para Paulo Santos, foi a introdução das estruturas em concreto armado. As novidades técnicas decorrentes da produção industrial não eram desconhecidas na engenharia civil: quando da abertura da avenida Central, a estrutura metálica foi largamente utilizada nas partes internas das construções, e, pelo menos desde 1887, o Rio de Janeiro contava com edifício quase todo nessa nova técnica (apenas o saguão de entrada e, conseqüentemente, a fachada, são em alvenaria), o Gabinete Português de Leitura, do português Raphael da Silva e Castro. Mas é ao concreto que se atribui as potencialidades revolucionárias da forma, de Lúcio Costa em diante. A razão disso está, de um lado, no atraso industrial e econômico do país, favorecendo o emprego de uma técnica ainda bastante artesanal, de ocupação maciça de mão-de-obra não especializada, e, de outro, na influência exercida por Le Corbusier, através de quem os brasileiros descobrem suas vantagens estéticas. Nessa perspectiva, a pré-história da arquitetura moderna no Brasil deve muito ao alemão R. Riedlinger; chegando "em 1912, no ano seguinte já inaugurava o escritório de onde saíram os cálculos estruturais para os edifícios do Hotel Central... Copacabana Palace Hotel e Hotel Glória... No seu escritório ingressou desde o começo (1912) o estudante Emílio Baumgart, avô das estruturas de concreto-armado de brasileiros, introdutor do concreto ciclópico nas peças de grande volume e calculista, entre outros (Jermann), do edifício do Cinema Capitólio (o primeiro do Rio com dez pavimentos em estrutura de concreto-armado, do de A Noite (o primeiro de vinte e dois pavimentos com esse tipo de estrutura)" (p. 87).

Os estrangeiros estiveram intimamente vinculados à história do concreto armado no país, a começar por Riedlinger. O Copacabana Palace e o A Noite, por exemplo, parte

dessa história, foram projetados pelo francês Joseph Gire, também de formação *Beaux-Arts*; o primeiro, "com a sua planta funcionalmente admirável, impecável ajuste na distribuição dos serviços de abastecimento e manutenção e imponente massa arquitetônica, figura até hoje entre o que de melhor se fez no gênero entre nós" (pp. 86-87). Concreto armado, funcionalidade e "apuro estilístico"<sup>48</sup> são fatores que têm histórias convergentes, rumo ao progresso material e formal. Se, portanto, sempre no raciocínio de Paulo Santos, nossos arquitetos acadêmicos não exploravam ainda o concreto armado, nem por isso, podemos concluir, deixavam de alinhar-se na direção correta, do apuro das formas. O tempo se encarregaria de completar a transição.

Para que na linha de chegada técnica construtiva e forma finalmente coincidissem, a terceira década só poderia ser estilisticamente ainda mais despojada. Os últimos passos da arquitetura acadêmica, nos anos 1920-1930 — fica implícito no texto —, inserem-se perfeitamente nos requisitos da atualidade. Esta expressa-se em duas faces: a redução dos estilos históricos aos estilos classicizantes, dando prosseguimento ao processo, iniciado na década anterior, de acomodação da cultura vigente às novas técnicas construtivas, e o surgimento do neocolonial, representando a porta de acesso dessa cultura às vanguardas modernistas, que se batiam por uma arte nacional. E apesar de que a resolução do impasse cultura acadêmica-concreto armado-passado nacional só será resolvido pela mediação direta do movimento moderno europeu, no *Quatro Séculos* a última década historicista desempenha um papel — fundamental — na transição à nova arquitetura.

Nenhuma semelhança com a "feira de cenários arquitetônicos improvisados", do pós-guerra, descrita por Lúcio Costa. Inclusive no ponto em que os dois autores concordam, a saber, a existência de um movimento neocolonial distinto e, sob alguns aspectos, superior aos estilos históricos estrangeiros, a coincidência mostra-se, no fim das contas, muito pequena. Ambos apresentam o estilo nacional em conflito com os demais estilos;

---

<sup>48</sup> Dos também franceses Viret e Marmorat, Paulo Santos afirma que "foram os autores de um dos primeiros prédios de apartamentos da cidade, o edifício Lafont, situado na Avenida Rio Branco, esquina de Santa Luzia, que com suas circulações verticais e horizontais bem estudadas e suas fachadas de grande apuro estilístico, tipicamente francesas, contribuíram para a apuração formal do ecletismo" (p. 86).

em Lúcio Costa, sua superioridade, implícita no argumento, está em opor à superficialidade do "cenário" a relevância cultural da volta ao passado da nação (mas de maneira ainda falsa); em Paulo Santos, o conflito é antes entre duas correntes legítimas, e a superioridade do neocolonial é devida mais à sua vitória sobre os demais estilos, fruto de umas tantas circunstâncias, que propriamente a qualidades especiais: a vitória desencadeia o resgate da "sensibilidade nacional", não o contrário. A história do estilo que ele escreve é uma outra história.

Estilos classicizantes e neocolonial constituem a tendência que o autor denomina "tradicional", em conflito com o modernismo. "Na linha tradicional, depois da apuração de formas da década anterior, entrava-se numa espécie de triagem, em que iriam disputar a preferência dois estilos, o Luiz XVI ou, num sentido mais exato, os estilos classicizantes, variantes estilísticas de uma orientação que já vinha desde princípios do século XIX, preconizados para os edifícios de porte monumental, e o Neocolonial que, recém-adotado em residências, hotéis e escolas, seria usado com sucesso em pavilhões de exposição e acabaria por penetrar também nos edifícios de porte monumental, afirmando-se como o estilo mais característico dessa fase" (pp. 87-88).

A frase praticamente resume o período. Há o conflito mais geral tradição-modernidade e o interno à tradição, estilos classicizantes-neocolonial. A solução do primeiro, a vitória do modernismo, é conhecida, e não precisa ser enunciada. No conflito entre os estilos tradicionais, os classicizantes iniciam a década em alta e são progressivamente substituídos pelo neocolonial, que se impõe até o seu final. A história do estilo já está esboçada: da adoção em residências, hotéis e escolas, passando pelos pavilhões de exposição, ao sucesso final nos edifícios monumentais. Linhas adiante o próprio autor se encarrega de relativizar a veracidade dessa brilhante e avassaladora trajetória. Por ora notemos que a "recém-adoção" do estilo é uma alusão aos projetos neocoloniais de Heitor de Mello, que os adotara em programas ou ocasiões de menor alcance. Os estilos classicizantes são agora identificados aos edifícios "de porte monumental", isto é, ao topo da escala tipológica. Na sequência descrita, o estilo neocolonial é introduzido na base da

escala e, em seguida, conquista o topo anteriormente consagrado àqueles. Aqui Paulo Santos valida o critério tipológico típico da cultura acadêmica, evitando, no entanto, generalizá-lo, pois ele, em última análise, vai de encontro à pretendida evolução em favor do apuro formal. E mesmo com a vitória do neocolonial, os estilos classicizantes conservam uma posição de honra: filiam-se à "orientação que já vinha desde princípios do século XIX", ou seja, ao neoclássico de Grandjean. A idéia, uma vez mais, vem de Lúcio Costa, mas com outro valor: Montigny agora não é comparado a Le Corbusier, e sim ao Luís XVI da década de 1920. Este, como veremos em seguida, não desaparece com a afirmação do neocolonial, alcançando, e indo além deles, os anos finais da década; de um modo ou de outro, seu caminho cruza com o da arquitetura moderna.

"Quando Heitor de Mello faleceu em agosto de 1920 — prossegue —, tinha em andamento os edifícios do Conselho Municipal e Derby Club e havia projetado o Congresso Nacional (para a Praça da República), todos em estilo Luiz XVI<sup>49</sup> e já com uma sobriedade de gosto que se distanciava de muitos dos seus projetos anteriores a 1910. O Palácio do Congresso não chegou a ser executado e os outros dois foram terminados pelos seus antigos auxiliares Arquimedes Memória (maior figura de arquiteto dessa fase) que o substituiu como chefe de escritório e professor de Composição de Arquitetura na Escola de Belas Artes (onde adquiriu renome e teve influência muito grande na formação de numerosas gerações) e Francisque Couchet, dos quais mantiveram no escritório o nome do mestre (Escritório Técnico Heitor de Mello), e sob as diretrizes dele projetaram em Luiz XVI o Palácio das Festas da Exposição do Centenário e a Câmara Federal (ambos de 1921) e o Prado do Jockey Clube (de 1924)... O Prado do Jockey Clube com suas arrojadas marquizes de concreto armado engastadas na arquibancada Luiz XVI faria dizer a Frank Lloyd Wright em 1932: 'é o futuro ancorado no passado'" (pp. 88-89).

---

<sup>49</sup> Na relação de 1921, o estilo do Conselho Municipal é denominado Luís XIV. O Palácio do Congresso não aparece nesta relação (isto é, não este a que se refere Paulo Santos; na primeira fase há um Palácio para o Congresso Nacional, em neogrego, que não é o mesmo, pois data dos primeiros anos do século). Na mesma publicação de 1921, porém, há um desenho com a seguinte legenda: "Perspectiva da projetada Avenida da Independência, vendo-se ao fundo o futuro Palácio do Congresso. Heitor de Mello. Arquiteto. (Último projeto)". O último projeto da lista é exatamente a Avenida da Independência, ou seja, este último Palácio do Congresso, em estilo denominado Luís XV.

Completando o panorama dos estilos classicizantes da terceira década, Paulo Santos acrescenta que em 1921, no concurso para a fachada do Fórum, apresentou-se projetos em neoclássico francês (dois projetos, um de A. Memória e outro de Nestor de Figueiredo), neoclássico italiano (Nereu de Sampaio e Gabriel Fernandes), neoclássico alemão (Ângelo Brunhs e Souza Camargo) e clássico romano (Saldanha da Gama)<sup>50</sup>. O edifício teria sido construído em neoclássico grego (Nereu de Sampaio). Os estilos classicizantes foram empregados também, segundo o autor, nos concursos da Escola Normal (1926, Raul Pena Firme), da Universidade de Minas Gerais (Ângelo Brunhs), da Embaixada Argentina (1928, Memória e Couchet) e da Mapoteca do Itamarati (Anton Floderer), "construção terminada com esmero em 1930" (p. 89).

Ficando só no nome que nos interessa, Archimedes Memória, basta acompanhar as datas para verificarmos que seus projetos em Luís XVI (o equivalente, para o autor, aos estilos classicizantes) distribuem-se ao longo de toda a década. Embora participe da voga neocolonial, o antigo colaborador de Heitor de Mello não abandona o gosto clássico recebido deste, que atravessa intacto os anos 1920-30, e vai além. Ou melhor, esta herança é simultaneamente conservada e superada, visto que Memória, à "sobriedade de gosto" de Heitor de Mello, justapõe o concreto armado, dando um passo a mais na direção da modernidade — como a suposta observação de Wright é chamada a confirmar. A confirmarmos no testemunho de Paulo Santos, o arquiteto chegou ao máximo de simplificação estilística, ao menos na sua atuação como professor da Belas Artes: "O prêmio de honra [referindo-se ao IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, realizado em 1930 no Rio de Janeiro] é conferido a Arquimedes Memória e Francisque Couchet pelo conjunto de seus trabalhos tendo pesado na balança a contribuição dos alunos do professor Memória, que até aos modernistas como Warchavchik causou boa impressão" (p. 102).

Mestre e discípulos, portanto, trabalhavam no limite de economia formal da cultura acadêmica, prenunciando os novos tempos. Entre os ex-alunos de Memória estão Lúcio Costa e Paulo Santos, e vários outros modernistas de primeira hora. O professor man-

<sup>50</sup> Esta informação ele retira da mesma *Architectura no Brasil* (ano 1, nº 1, out. 1921, p.32). A revista inclui a classificação do concurso, que Paulo Santos não dá. Memória ficou em primeiro.

tém-se na Escola depois da frustrada reforma conduzida por seu ex-aluno, substituindo-o como diretor, e dá sequência à orientação classicizante no ensino de arquitetura. Por suas mãos passou, provavelmente, Oscar Niemeyer, formado em 1934. Um pouco à margem do argumento principal, o autor estabelece o fio de ligação entre o aprendizado arquitetônico de sua geração e a tarefa histórica que estavam convocados a desempenhar: transpor esse limite, para completar o caminho da modernização da disciplina. O papel do então renegado professor fora, no fim das contas, fundamental no preparo da inquietação renovadora dos futuros arquitetos modernos — e não se deve descartar que dele retiveram mais do que simplesmente a disposição.

Tanto mais que Memória transitava, ou transitou durante algum tempo, nos dois pólos aparentemente antagônicos, os estilos europeus e o neocolonial. Trabalhando no escritório de Heitor de Mello, tinha familiaridade com o "estilo nacional" desde antes de 1920. Seu ex-chefe de ateliê, nas palavras de Paulo Santos, foi "um dos primeiros arquitetos a adotar o Neocolonial que no ano da sua morte (1920) já tinha feito nesse estilo sete projetos" (p. 90).

Quando se deteve na segunda década, ele não mencionou estes projetos do arquiteto; e agora são lembrados apenas de passagem, sem que os confronte com as afirmações anteriores: ou não vê incompatibilidade entre eles e a alegada sobriedade dos anos 1910-20, ou, mais provável, simplesmente ignora o problema. À parte o desencontro, resta o fato que, ao remontar a história do movimento neocolonial, o autor volta no tempo, e justamente a Heitor de Mello, o insuspeito representante da tradição francesa. Isto contradiz a hipótese do surgimento do estilo em termos de uma reação aos estilos europeus, como queria Lúcio Costa. A versão de Paulo Santos apresenta este outro ângulo da história do neocolonial, pondo à vista que, de início, no caso do Rio de Janeiro, ele não passava de um estilo complementar e secundário, e que, quando se impõe, por volta do final da década de 30, ele convive quase sem problemas com os estilos classicizantes, a despeito do suposto conflito ideológico entre eles — ou, pelo menos, ambos os estilos convivem, na prática cotidiana dos arquitetos, na mesma prancheta.

Registrada a pré-história, por assim dizer, do estilo, com Heitor de Mello, ele nota que a personalidade marcante em sua ascensão não foi Archimedes Memória, nem muito menos um arquiteto: "foi José Mariano Filho a alma do Movimento e seu chefe virtual, a partir de 1919-20, e quem o levou a adquirir aqui amplitude maior que em São Paulo. Embora não fosse arquiteto nem praticasse artes plásticas (médico de profissão) tinha a têmpera de um *condottieri*, a que a riqueza posta a serviço do que chamava 'a minha causa', 'a causa da nacionalidade', conferia ares de mecenas da arquitetura, facilitando que dominasse rapidamente o panorama — seja através da palavra falada e escrita, seja pela atuação direta junto aos arquitetos" (p. 90). Evidentemente, o estilo tinha conotações nacionalistas desde cedo, mas estas estavam associadas mais ao pitoresco que a uma grande causa; até em Ricardo Severo, o português que prega em São Paulo, a partir de 1914, o nacionalismo (brasileiro!) do estilo, há um quê de nobre excentricidade no uso do neocolonial. É José Mariano quem se dá conta das potencialidades de sua absorção pela cultura acadêmica (talvez interpretando em chave conservadora o fermento nacionalista das vanguardas literárias e artísticas paulistas), e, elegendo os estilos "estrangeiros" como o inimigo principal, transforma o estilo "brasileiro" em sinal da emancipação artística do país. Muito disso, vê-se, será absorvido pelos arquitetos, principalmente pelos mais diretamente envolvidos pelo mecenato de José Mariano, como Lúcio Costa. Mas seu domínio não é absoluto, e nem poderia ser diferente, pois ele não age contra a mentalidade historicista dos acadêmicos, e sim a favor desta, reforçando-a. Eis porque os arquitetos, embora orbitando, durante algum tempo, em torno do mecenas, oscilam entre a fidelidade ao neocolonial (supostamente incompatível com os estilos europeus), patrocinado por este, e a fidelidade à sua própria liberdade de escolha (dentro de uma tradição predominantemente européia), um dos fundamentos da composição, antes, do raciocínio acadêmico. Daí as duas faces, inseparáveis, da história do movimento, a ideológica (o conflito dos estilos "nacional" e "estrangeiros") e a profissional (a convivência entre eles), das quais, pelas razões óbvias — a necessidade de inventar nossa "autenticidade" artística — deu-se preferência à primeira: mas se no relato

de Lúcio Costa o episódio (à primeira vista) esgota-se na reação aos "pseudo-estilos" europeus, a descrição de Paulo Santos revela, indiretamente, que o problema é mais intrincado. Se ele também vê-se impelido, em função da necessidade de resguardar a originalidade da nossa arquitetura moderna (segundo ele próprio gestada no neocolonial, com a redescoberta das "constantes de sensibilidade" da arte brasileira), a dar ênfase ao conflito, ainda assim faz um relato relativamente imparcial dos acontecimentos (dando inclusive notícia dos bastidores do ofício), deixando ao leitor a possibilidade de tomá-los em sua complexidade.

As principais realizações do movimento devem-se, segundo o autor do *Quatro Séculos*, à intervenção pessoal de José Mariano, seja junto aos arquitetos, seja junto às autoridades responsáveis pela organização de concursos e construção de edifícios públicos. A escolha do neocolonial para alguns pavilhões da Exposição do Centenário da Independência, em 1922, "teria sido em parte devido ao clima criado por José Mariano" (p. 90). Pouco adiante acrescenta que a "conquista de posições do Neocolonial fez-se através de uma avalanche de concursos públicos de projetos que José Mariano patrocinou ele próprio no Instituto dos Arquitetos... ou interferiu junto ao Governo para que constasse do edital a obrigatoriedade do estilo: *Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia* (1925); idem na *Exposição de Sevilha* (1928); *Edifício da Escola Normal* (1928)... Participaram desses prêmios quase todos os principais arquitetos da época... Particular importância teve o concurso para a Escola Normal (hoje Instituto de Educação) que demonstrou a adaptabilidade do estilo a um edifício de porte monumental" (pp. 90-91). Entre os principais estão Lúcio Costa, primeiro colocado nos concursos do Pavilhão da Filadélfia e da Embaixada Argentina, além de Ângelo Brunhs (vencedor, com José Cortez, do concurso da Escola Normal), Souza Camargo, Nereu Sampaio e Gabriel Fernandes, que acima encontramos participando, em estilos classicizantes, de outros concursos da década.

Em 1926 José Mariano é nomeado diretor da Escola de Belas Artes, ampliando sua ação sobre os arquitetos, e erige (ou tenta erigí-lo) o neocolonial em uma espécie de estilo oficial da Escola; em 1930, no auge de seus poderes, faz do IV Congresso Pan-Ameri-

cano de Arquitetos, realizado no Rio de Janeiro, local de celebração de sua causa: enfim, o prestígio desfrutado pelo estilo entre público e profissionais foi construído palmo a palmo pelo aparentemente desinteressado mecenas, que não mediu esforços nem meios para impor suas idéias e controlar o movimento (nem para beneficiar-se de seu sucesso).

A trajetória de Archimedes Memória, pelo que podemos reconstituir das informações do autor, serve de contraponto à história triunfal do estilo — versão provavelmente criada pelo próprio José Mariano, e em parte retomada, mais tarde, por Lúcio Costa e mesmo por Paulo Santos. Assumindo, com Couchet, a frente do antigo escritório de Heitor de Mello, Memória herdava uma posição profissional invejável, que não iria arriscar facilmente; se o triunfo do neocolonial fosse completo, ele certamente o adotaria de forma irrestrita, o que não aconteceu. Os únicos edifícios nesse estilo dos dois arquitetos, de que hoje temos notícia, são: o Pavilhão das Grandes Indústrias, da Exposição de 1922 (reforma de uma autêntica construção colonial, a Casa e Arsenal do Trem), e a antiga sede do Botafogo Futebol e Regatas, inaugurada em 1928<sup>51</sup>. Para a Exposição de 1922, projetaram ainda o Pavilhão das Festas, em Luís XVI (projeto iniciado por Heitor de Mello, segundo Paulo Santos). Entre 1922 e 1928 (supondo que o projeto da sede do clube date desse ano), desaparecem do movimento. Nos vários concursos da década de 20 em que o estilo era obrigatório, ou não participaram, ou classificaram-se mal (desses concursos temos apenas, através de Paulo Santos, os nomes dos primeiros colocados). Só em 1928 encontramos Memória participando em um concurso (para a Embaixada Argentina), com um segundo lugar, "em que Lúcio Costa obteve o 1º lugar, com um trabalho em estilo Hispânico penetrado do espírito Neocolonial, e 4º (Florentino)" (pp. 93-94). Seu projeto, no entanto, era em estilo neoclássico. Ou seja, por volta de 1928, quando o movimento nacionalista supostamente triunfava sobre o historicismo europeu, Memória escolhe o neoclássico para um programa nobre (a representação diplomática, no Rio de Janeiro, de um país vizinho), deixando o neocolonial para uma sede esportiva. Além disso, pelos exemplos dados por Paulo Santos ao longo do texto, nota-se a predominância dos

---

<sup>51</sup> A data foi retirada do *Guia do Patrimônio Cultural Carioca. Bens Tombados*, cit, p. 15.

estilos classicizantes na obra do arquiteto. A derrota no concurso para o jovem ex-aluno, tudo leva a crer, tem o dedo de José Mariano, principalmente por se tratar de seu mais destacado protegido, e não constitui propriamente uma derrota dos estilos europeus, que parecem ainda manter grande prestígio (o mesmo Lúcio Costa, por precaução ou, quiçá, por gosto, apresentou no concurso um segundo projeto, em estilo florentino).

Em suma: 1. Memória, talvez o mais renomado arquiteto da década de 20 no Rio de Janeiro, e influente professor da Escola de Belas Artes, pouco interessou-se pelo movimento neocolonial, ou melhor, considerava-o um estilo dentre os demais, utilizando-o somente para programas específicos (exposições, sedes sociais campestres, etc., que tradicionalmente sugerem fantasias estilísticas): isto mostra quando menos que o colonial não era tão hegemônico quanto pretendem nossos historiadores; 2. em concursos em que não consta a obrigatoriedade do neocolonial, os estilos europeus estão sempre presentes (talvez até em maioria), às vezes pelas mesmas mãos (os projetos de Lúcio Costa para o concurso da Embaixada Argentina são um bom exemplo); e 3. são sempre os profissionais mais jovens, via de regra formados na Belas Artes, a se destacar nos concursos promovidos por José Mariano, justamente a quem ele procura atrair com seu mecenato — mas mesmo estes não abandonam a tradição européia (outra vez o exemplo de Lúcio Costa é significativo).

A história do movimento neocolonial, portanto, fica muito redimensionada quando confrontamos as afirmações de Paulo Santos com os dados que ele próprio se encarrega de nos trazer: o conflito dos estilos "nacional" e "estrangeiros", embora não seja de todo falso, dá uma idéia apenas parcial da arquitetura do Rio de Janeiro na década de 20. De qualquer modo, pelos motivos apontados, é esta idéia que ficará no imaginário dos arquitetos: a começar pelos protagonistas desses acontecimentos, principalmente Lúcio Costa, mas também Paulo Santos, para tornar-se, daí em diante, um dos mais repisados lugares-comuns da historiografia da arquitetura brasileira.

Resta, enfim, considerar um aspecto também muito repisado mas de fato pouco estudado: como explicar que, supondo o sucesso e a aceitação generalizada do movimento,

seus mais destacados representantes o abandonam justo no auge desse triunfo para defender a arquitetura moderna, e mais ainda, renegando publicamente seu passado neocolonial, como fez Lúcio Costa? A questão não é tão simples como parece, e vale a pena arriscar uma hipótese, que envolve justamente a face menos conhecida dessa história, isto é, a face profissional (dos métodos disciplinares específicos), parcialmente incompatível com a outra, ideológica. E independente do acerto ou não de nossa hipótese, ela serve como ilustração das diferentes possibilidades de releitura dessa história que os dados do texto de Paulo Santos permitem, à falta de pesquisas aprofundadas sobre o tema.

Nas palavras do autor, "Lúcio [Costa] era amigo de José Mariano. Quando esteve na Europa os dois se correspondiam afetosamente. Por isso todos acreditavam e também José Mariano que o seu ingresso na Escola seria a consagração do Neocolonial. Surpresa! Lúcio abandona a situação privilegiada que suas vitórias em concursos públicos de projetos lhe tinham granjeado e, influenciado pelas idéias de Le Corbusier, converte-se à corrente moderna, de que será no Brasil o principal doutrinador" (p. 103). A súbita conversão tem um quê de ato purificador. Lúcio Costa, um dos principais protegidos de José Mariano, se não o principal, comprometera-se com os métodos de alcance nada cultural das ações deste. Ele conhecia, portanto, mais do que ninguém, os bastidores do neocolonial. Estes, em vários sentidos, punham amarras ao pleno exercício da autonomia intelectual reivindicada pelo arquiteto no mundo moderno, do Renascimento em diante. A certa altura, confrontando com o largo horizonte cultural das vanguardas européias o horizonte estreito dos pequenos compromissos necessários à sua prática profissional, o discípulo de José Mariano deve ter tomado consciência que esse caminho não oferecia perspectiva alguma ao futuro da disciplina: reivindicar seu papel de vanguarda, e eis o ponto central de nossa hipótese, implicava renegar os métodos de atuação profissional do movimento liderado por seu protetor. Daí a enfática negação de qualquer continuidade imediata entre a academia e a modernidade, e principalmente da influência do neocolonial sobre a arquitetura moderna. A negação do estilo significaria, assim, antes de tudo, a rejeição dos métodos burocráticos e oficializantes de seu antigo protetor, que eliminava o debate

de idéias e reservava ao profissional uma função subordinada, ou pelo menos retirava-lhe quase toda liberdade de escolha (mais tarde utilizará métodos um pouco parecidos para salvaguardar a hegemonia do modernismo). Tal negação teve como objeto não só a própria arquitetura neocolonial mas, como vimos, todo o "ecletismo" dos "falsos estilos", do qual aquela também faria parte. Há nisso uma feliz convergência entre a necessidade de superar os entraves à livre atuação do arquiteto — a retomada de seu papel de vanguarda intelectual — e a descoberta das "verdadeiras" características da arquitetura nacional: à rejeição do falso exercício da profissão corresponde a rejeição da arquitetura nacional falsa; à descoberta do verdadeiro papel profissional corresponde a descoberta da arquitetura nacional verdadeira. Por sua proficiência, mas principalmente pela escolha estilística criteriosa e fundamentada, os momentos privilegiados, "radicais", da arquitetura acadêmica também escapam da condenação dirigida contra si mesmo por Lúcio Costa. Ele parece preferir, ao contrário de Paulo Santos, que narra em minúcias o episódio, o esquecimento das práticas profissionais que garantiram a ascensão do neocolonial — sem prejuízo, todavia, da permanência da imagem ideológica (o conflito "nacional"- "estrangeiro") do movimento, nem muito menos dos efeitos práticos resultantes da redescoberta cultural do país, itens fundamentais, segundo ele mesmo, para a gestação da nossa nova arquitetura.

No balanço final do *Quatro Séculos de Arquitetura*, o saldo é bastante positivo. Em relação ao período considerado, as três primeiras décadas deste século, o autor apresenta uma grande massa de informações, contribuindo significativamente para seu estudo; ele, vimos, facilita ao leitor o acesso a muitos dos meandros e detalhes das vicissitudes arquitetônicas do período, e não apenas no caso específico do neocolonial, mas de toda a arquitetura acadêmica. Contudo, no mais das vezes simplifica os termos dos problemas em questão, quase sempre com o propósito de enquadrá-los no modelo evolucionista de partida, comprometendo as novas possibilidades de análise que seus dados mesmos oferecem, e tornando necessário separar cuidadosamente suas interpretações um tanto apresadas e esquemáticas da realidade histórica que se pretende conhecer. Mais importante,

como veremos nos próximos capítulos, ao invés de procurar aprofundar as lacunas deixadas pelo texto de Paulo Santos, os autores mais recentes (com uma ou outra exceção) reeditaram muitas de suas simplificações — justamente, é claro, quando se trata de explicar a "autenticidade" nacional do modernismo brasileiro.

### 3. Conclusão

A trajetória de Paulo Santos é exemplar dentro do impasse metodológico que ainda hoje caracteriza, e dificulta, as pesquisas de história da arquitetura no país. 1. Ele parte dos mesmos problemas que moviam o pensamento de Lúcio Costa (quando, lembre-se, os textos principais deste ainda não tinham sido publicados), encontrando de início a resposta na idéia do "espírito barroco" nacional, resposta em última análise divergente da de seu ex-colega de curso na Belas Artes; 2. em seguida, descobre, por assim dizer, um dado novo na constituição da identidade artística do nosso modernismo: o neocolonial, responsável pela retomada recente, também em "espírito", das "constantes de sensibilidade" presentes na arte brasileira do tempo da colônia (as "constantes" parecendo ser mais abrangentes que o "espírito barroco"); 3. essa descoberta, por sua vez, abre-lhe o campo de estudo à arquitetura acadêmica das três primeiras décadas do século, da qual o estilo histórico "nacional" é parte inseparável; 4. enfim, ele estende os vínculos (indiretos) do modernismo com o neocolonial a todo o conjunto do historicismo acadêmico (a arquitetura "de compromisso"), pondo-o mesmo dentro de uma sequência evolutiva que culmina implicitamente na revolução formal moderna.

Todavia, apesar de todo o alargamento do horizonte histórico e de todas as novas informações acumuladas, Paulo Santos não ultrapassa os limites do modelo teórico de Lúcio Costa, ainda que o altere parcialmente. Ele herda-lhe, em especial, o princípio evolutivo das formas arquitetônicas, embora em suas mãos esse princípio resulte, como vimos, irreconciliável com a última versão das idéias do autor do *Considerações*.

Essa desigualdade entre o peso (cada vez maior) da pesquisa empírica e a fragilidade histórica (insuperável) do modelo original é a marca distintiva do trabalho de Paulo

Santos — e tal desigualdade, em maior ou menor proporção, pode ser encontrada em toda a produção historiográfica subsequente. Daí os altos e baixos de seus estudos: ora a pressa interpretativa reduz os dados disponíveis a uma simples equação evolucionista, ora a descrição factual, com frequência independente da interpretação geral, ou mesmo algumas vezes contradizendo-a, revela ângulos pouco conhecidos ou valorizados dos acontecimentos.

Nestas condições, o autor não poderia resolver as questões que seus próprios estudos punham em evidência. Seguindo, desde o início, a pista do elo cultural entre o longínquo passado da colônia e o modernismo, ele privilegia a *continuidade*, ou seja, os elementos constitutivos da identidade "nacional" no conjunto da arquitetura brasileira. A consequente revalorização do movimento neocolonial e, mais tarde, de toda a arquitetura acadêmica, resulta numa reviravolta *sui generis*: as vicissitudes arquitetônicas dos anos 1900-1930 decompõem-se numa série de estágios preparatórios à introdução e pleno desenvolvimento da nova arquitetura. Essa outra história — a linha de continuidade natural das formas, do início do século às vanguardas da década de 30 — conflita com a história oficial do modernismo (o culto à absoluta novidade formal) à qual, todavia, fica justaposta no texto. À parte o simplismo evolucionista, a combinação continuidade-novidade, em princípio contraditória, põe à vista a complexidade do problema, e dá o que pensar (principalmente porque trata-se de um autor protagonista desses acontecimentos). Entretanto, dentro de seu limitado horizonte teórico, Paulo Santos não tem os meios para enfrentá-lo adequadamente, ou melhor, sequer parece ter se dado conta da contradição.

A (despercebida) revisão da história arquitetônica das primeiras três décadas do século, ensaiada no *Quatro Séculos de Arquitetura*, foi praticamente ignorada por seus sucessores. Estes preferiram a facilidade das esquematizações interpretativas, de moldes evolucionistas, ao difícil trabalho de pesquisa, necessário ao aprofundamento dos temas deixados em aberto pelo autor. Não é por acaso que a fortuna de Paulo Santos não se iguala à de Lúcio Costa: ninguém, de nosso conhecimento, viu interesse ou razão em desenvolver a idéia da continuidade histórica, como evolução natural, entre a arquitetura

acadêmica e a moderna, nem muito menos em estudar os motivos que, contra a versão modernista oficial, possibilitaram o surgimento de tal idéia.

Num ponto, porém, sua fortuna é insuperável: dele em diante, ninguém historiou a arquitetura moderna brasileira sem destacar amplamente a influência — em "espírito" — recebida do neocolonial. Sua breve história do movimento (o triunfo do estilo na década de 20, a descoberta da identidade nacional, etc.) é também a base dos que o seguem na interpretação. Essa idéia da influência, à semelhança da posteridade do sistema de Lúcio Costa (o próprio Paulo Santos não lhe reconhece o débito), também circula sem que sua autoria seja identificada e a utilização reconhecida: as palavras do texto são tomadas como expressão fiel da verdade histórica, e dispensam comentários. Eis como reencontraremos o autor na obra de Yves Bruand e Carlos Lemos.

Há outro lado da fortuna de Paulo Santos, não relacionada à história da arquitetura moderna. Nos estudos específicos do "ecletismo", seus textos principais, *Quatro Séculos de Arquitetura e Arquitetura e Urbanismo na Avenida Central*, são frequentemente invocados como testemunho de época, seja por sua avaliação de conjunto do período, seja como fonte de informações históricas pontuais ou simplesmente como autoridade bibliográfica. Mas talvez por isso mesmo suas informações são consideradas indiscutíveis, sem o cuidado de se checar sua veracidade histórica. Eis como o reencontraremos em Mário Barata e Giovanna del Brenna.

Capítulo terceiro

Yves Bruand<sup>1</sup>

A validação historiográfica do programa teórico do modernismo brasileiro

O método de pesquisa de Yves Bruand difere radicalmente do método praticado pelos brasileiros, tanto daqueles que o antecederam, examinados nos capítulos anteriores, quanto dos que lhe vieram depois, objeto dos próximos capítulos (com a parcial exceção de Giovanna del Brenna). A diferença fundamental está em que ele pretende, antes de tudo, realizar um levantamento completo de seu objeto, a arquitetura moderna do país. Ou melhor, realizar um levantamento relativamente amplo e expressivo desta, posto que ele mesmo reconhece o caráter em parte subjetivo da seleção do material de pesquisa pelo historiador, especialmente quando se trata de um estudo de longo alcance como este.

Para um historiador estrangeiro interessado na arquitetura contemporânea local (atraído a ela, evidentemente, pela sua divulgação positiva no exterior) deve ter parecido curioso que os próprios brasileiros não se tenham empenhado em catalogá-la sistematicamente, esmiuçá-la em detalhes, enfim, escrever a história completa de seu sucesso, interno e externo. Bruand inclusive observa, indiretamente, que o fenômeno (a ausência de estudos históricos de maior fôlego pelos brasileiros) não se restringe à arquitetura

---

<sup>1</sup> A tese de doutoramento do francês Yves Bruand, *L'architecture contemporaine au Brésil* (Paris, 1971; a tradução brasileira data de 1981), é o único manual disponível para o estudo da arquitetura moderna do país, e portanto tem larga difusão. Além disso, conta a seu favor a qualidade da pesquisa documental que lhe deu origem; a obra hoje é referência obrigatória, e de relevo, na historiografia nacional. Atribuindo aos anos 1900-30 uma série de acontecimentos — a reação a um "ecletismo sem originalidade" e a redescoberta de uma cultura própria por parte dos arquitetos locais, através do movimento neocolonial — cujo desfecho será uma arquitetura moderna de grande originalidade no plano internacional, Bruand colabora para pôr em circulação uma determinada imagem da arquitetura desse período, que interessa discutir.

mais recente; sem desconhecer o apego nacional tanto pela sua arquitetura moderna quanto pela sua arquitetura barroca do período colonial, ele registra que esta última só fora estudada recentemente (isto é, de forma sistemática), e por outro pesquisador francês<sup>2</sup>. A seu ver, podemos concluir, a situação o credenciava, dada sua formação como arquivista na Escola des Chartes, a empreender a tarefa de estudar o período contemporâneo (então ainda à espera de tal estudo), sem que isto configurasse uma intromissão indevida de um pesquisador estrangeiro em outro país.

De fato, Bruand apresenta ao leitor um utilíssimo manual da história da arquitetura contemporânea no Brasil, sem similar nacional e até agora insuperado. A simples realização deste é bastante salutar no contexto brasileiro, via de regra infenso às dificuldades do trabalho do historiador. Isto não significa dizer, entretanto, que o trabalho seja irrepreensível. Em paralelo à tarefa de reunir uma amostra representativa e diversificada dessa arquitetura, ele pretende também explicar sua feição singular, ou seja, o porquê da originalidade, em relação à norma européia, dessa criação arquitetônica. Este é o lado vulnerável do *Arquitetura Contemporânea no Brasil*.

O raciocínio histórico de Bruand segue em boa medida uma perspectiva determinista. Basta por exemplo notar que sua introdução intitula-se "O Meio Brasileiro e sua Influência sobre a Arquitetura". Eis um aspecto, nada desprezível, que o autor francês tem em comum com os brasileiros, não obstante separá-los a importância atribuída (por ele) à pesquisa histórica propriamente dita (levantamento das fontes, reunião sistemática de documentos, rigor na seleção e organização destes, etc). Tanto Bruand quanto Lúcio Costa e Paulo Santos vêem na arquitetura moderna o resultado de um processo evolutivo, cujas etapas, teleologicamente, preparavam o caminho para o surgimento da arquitetura moderna. O qual, no entanto, era obstaculizado pelo "ecletismo" (melhor dizendo, a continuidade acadêmica das primeiras décadas deste século), que precisava ser superado para

---

<sup>2</sup> Justificando a escolha de seu objeto de pesquisa, Bruand aponta entre suas razões a "constatação de que a arquitetura brasileira só conhecera dois grandes períodos de atividade criadora: o da arte luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII, estudado por Germain Bazin numa tese recente, e o período atual, abordado apenas superficialmente em publicações de caráter documental" (p. 7). Note-se que "arte luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII" significa *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil* (título do estudo de Germain Bazin).

que as determinações históricas contemporâneas pudessem então frutificar (esse determinismo, um tanto paradoxalmente, é por assim dizer relativo: ele precisava ser redescoberto). Assim, a despeito de realizar uma pesquisa abrangente, segundo um procedimento desconhecido entre nós, não surpreende que Bruand aproxime-se — e muito — dos brasileiros na explicação dos fatos por ele descritos.

Em outras palavras, se por um lado Bruand realiza um levantamento abrangente de dados, organizando-os de forma sistemática, por outro ele compromete o rigor do método por adotar uma perspectiva teórica por demais estreita — o partido modernista e o preconceito em relação à arquitetura acadêmica — largamente difundida na historiografia internacional, e que ele encontra em boa parte reproduzida na historiografia local: o parentesco de idéias vem ao encontro da intenção de explicar as razões da originalidade da arquitetura brasileira, e ele finalmente fará seu (a seu modo) o modelo histórico nacional criado especialmente para dar lustre às singularidades artísticas do país<sup>3</sup>.

Se os altos e baixos dessa combinação (pesquisa histórica abrangente e perspectiva teórica enviesada) podem ser percebidos ao longo de toda a obra, o primeiro capítulo, "Os Estilos Históricos", é o mais comprometido: nele o autor pretende encontrar o tão procurado germe da originalidade formal da futura arquitetura moderna brasileira na suposta reação nacionalista do movimento neocolonial a um "ecletismo decadente" de procedência européia. E Bruand precisa demonstrar, portanto, que esse ecletismo é "decadente" e que o neocolonial, se pertence formalmente a ele, já tem um espírito moderno. É esta em síntese a tarefa a que se propõe o autor quanto ao período que nos interessa diretamente em seu estudo.

### 1. A "contribuição teórica" de Lúcio Costa segundo Yves Bruand

O débito de Bruand com os autores do país é considerável. Toda sua avaliação de

---

<sup>3</sup> A idéia do *comprometimento* da novidade metodológica trazida por Bruand seja pelos preconceitos historiográficos internacionais, seja pela adoção da perspectiva teórica dos brasileiros, é de Jorge Coli, a quem agradeço pela sugestão.

conjunto da arquitetura brasileira deriva de Lúcio Costa, com o qual em parte ele se identifica expressamente. Embora no plano específico da periodização dos anos 1900-1930 ele fique mais próximo da versão de Paulo Santos (que afinal descrevera o período de maneira bem mais minuciosa que Lúcio Costa), de forma geral seu pensamento prende-se diretamente ao do principal teórico do nosso modernismo.

A adesão de Bruand a Lúcio Costa não é entretanto incondicional. Ao contrário, é pontuada por uma série de restrições à teoria da arte deste; ele faz uma grande triagem nas idéias do brasileiro, de modo a separar-lhe os aspectos que lhe parecem positivos ou negativos. Feitas as contas, percebe-se que as reservas do autor francês dirigem-se ao exame, por Lúcio Costa, da arte e arquitetura no plano internacional, enquanto ele acata tal e qual suas palavras sobre a arte do país. Ora, como no modelo histórico do nosso arquiteto moderno os dois planos (reflexões sobre a teoria da arte e valorização do passado artístico nacional) a partir de um certo instante sobrepõem-se para constituir uma explicação inteiramente nova do modernismo local, dissociá-los significa praticamente perder de vista sua razão de ser. Ao refutar a teoria exposta no *Considerações sobre Arte Contemporânea*, de 1952, Bruand volta-se para os primeiros escritos, de combate, de Lúcio Costa, tomando-os como a última palavra deste sobre nossa história arquitetônica. A Bruand escapam assim as modificações no tempo da perspectiva histórica do autor do *Considerações*, que, acompanhando os novos acontecimentos, torna-se cada vez menos esquemática e mais refinada. Seu Lúcio Costa é o Lúcio Costa que advoga um funcionalismo artístico bastante estreito e, principalmente, como ficará claro adiante, o que condena em bloco o "decorativismo" acadêmico: não por acaso é aquele que coincide com seus próprios preconceitos históricos.

Bruand dedica algumas páginas exclusivamente ao exame da "contribuição teórica"<sup>4</sup> de Lúcio Costa. Invertendo a cronologia, ele parte do mais elaborado *Considerações* para chegar aos mais significativos dos primeiros textos do autor, *O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional*, de 1929, e o *Documentação Necessária*, de 1937. A sequência, como

<sup>4</sup> Cf. Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 119-124.

já observado, conduz da refutação da teoria universal da arte daquele, aparentemente pouco relacionada com a explicação da história arquitetônica do país (a não ser no caso explícito da arquitetura moderna), a uma apreciação de todo favorável às idéias contidas nos escritos iniciais do arquiteto.

Do *Considerações sobre Arte Contemporânea*, e de uma ou outra passagem desses mesmos anos, Bruand conclui que Lúcio Costa sempre se interessara pelos problemas estéticos, e que para ele a arquitetura sempre se definira antes de tudo como uma arte plástica, apesar da importância concedida aos aspectos técnicos e sociais. "Uma inclinação natural fez com que se voltasse para essa questão [estética] desde sua juventude, quando ingressou na Escola de Belas Artes. Para Lúcio Costa, o estilo neocolonial não fora uma questão de moda, mas sim um esforço consciente de regeneração de uma arquitetura decadente" (p. 120)<sup>5</sup>. Confrontando o brasileiro com Le Corbusier, ele o vê fiel às prescrições sociais e técnicas do mestre franco-suíço, e relativamente independente no setor estético, para o qual pretendia uma contribuição particular.

À essa "inclinação natural" soma-se a "tendência natural do caráter brasileiro [a] encarar permanentemente as questões em discussão sob o ponto de vista filosófico; a procura de uma explicação abrangente, expressa em termos dialéticos e que permita conclusões simples, é uma preocupação quase que sistemática nesse país. Assim, não surpreende ter Lúcio Costa tentado elaborar uma verdadeira teoria sobre a evolução das artes, desenvolvida com espírito semelhante ao das brilhantes construções intelectuais de Wölfflin, Eugenio D'Ors e Henri Focillon" (p. 121).

A teoria do arquiteto brasileiro é, portanto, "apesar de sua importância... muito discutível no conjunto e especialmente nos detalhes" (p. 121). Aqui Bruand está apontando as visíveis deficiências da historiografia nacional, para o que a participação de Lúcio Costa é decisiva: a predileção por esquemas interpretativos abstratos e simplificadores, frente aos quais a pesquisa histórica é não só desnecessária (dado que não há hipóteses a veri-

---

<sup>5</sup> As indicações de página entre parênteses, daqui em diante, referem-se sempre a Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, cit.

ficar) como pode inclusive atrapalhar (abalando as certezas pré-estabelecidas). Ele não tem, assim, nenhuma dificuldade em desmontar as idéias contidas no *Considerações*. Mas em nenhum instante ele atenta que está em jogo, mais do que uma nova teoria da arte, a construção de um fundamento histórico para a singularidade arquitetônica nacional, fazendo-a participar, na qualidade de síntese das tradições opostas, das grandes linhas mestras da história da arte.

Ele toca na questão quando nota que, se Lúcio Costa tivesse analisado a arquitetura contemporânea em escala mundial, "como fizera para a arquitetura do passado, e não apenas em escala brasileira" (p. 122), ele teria se dado conta da persistência da corrente orgânica na arquitetura moderna, através de Wright e Aalto, entre outros. Estes, segundo o autor, teriam prolongado a dualidade "orgânico-funcional"/"plástico-ideal" até o presente — o brasileiro a pretendia já superada pela liberdade espacial engendrada pelo concreto armado (para Bruand, então, o problema — um deles — do *Considerações* não está em postular a dualidade, mas em querê-la extinta). É bem provável, de fato, como este o afirma, que ao apresentar indiretamente Le Corbusier (sem nomeá-lo), como a síntese das tradições opostas-complementares do passado arquitetônico, Lúcio Costa objetivasse desqualificar a tendência oposta, por eliminá-la ostensivamente da história. Mas este não era o alvo principal das construções imaginárias do autor, ou pelo menos era apenas um dentre eles; seu intuito maior, como vimos no primeiro capítulo, era justificar historicamente as criações dos nossos arquitetos modernos, defendendo-os das acusações de gratuitidade formal. Bruand em nenhum momento dá-se conta disso.

O principal motivo para tanto está, tudo indica, em que o autor francês quer ver nas palavras do arquiteto uma fundamentação histórica de sua própria obra, e não, como é relativamente claro, do conjunto da produção dos anos 40 e 50, em especial a obra de Niemeyer. Segundo ele, "nesta última [a atividade prática de Lúcio Costa], não há o esperado equilíbrio entre a corrente orgânico-funcional e a plástico-ideal. Aqui, a célebre fusão dos dois conceitos que teria sido obtida na nova arquitetura é apenas ilusória, prevalecendo claramente a segunda tendência estética... Assim, é perfeitamente lógico que a arquitetura

de Lúcio Costa esteja, em termos estéticos, nitidamente orientada e se integre na tradição clássica da Europa Meridional, visando sempre a obtenção final de uma forma plástica que encante pela clareza e pureza" (pp. 122-123).

Restringindo o alcance da evolução da arte esboçada por Lúcio Costa ao puro e simples propósito de afirmar a hegemonia contemporânea do conceito "plástico-ideal" (e uma vez descartada a possibilidade da síntese moderna, advogada pelo brasileiro, dos dois conceitos artísticos do passado), Bruand pode estabelecer uma continuidade absoluta entre o texto de 1952 e os já referidos *O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional*, de 1929, e o *Documentação Necessária*, de 1937. A exposição muito mecânica da interpretação funcionalista do passado, a par da visão também estreitamente funcionalista da arquitetura moderna, visíveis nestes escritos, foram tomadas por ele simplesmente como uma manifestação da "inclinação clássica" do arquiteto, bem como de seu interesse constante pelos problemas estéticos, ambos identificados no *Considerações* — ignorando todo o teor de simplificação histórica daqueles, e também a distância entre eles e este último, fruto de uma considerável ampliação do modelo histórico funcionalista de partida.

Dessa leitura em parte reducionista e em outra parte pouco atenta de Lúcio Costa, resulta um retrato apenas pela metade do pensamento deste: "À primeira vista, pode parecer que ocorre uma contradição entre a inclinação clássica de Lúcio Costa e seu apego à arquitetura luso-brasileira, vinculada quase que sistematicamente ao movimento barroco. Isto, no entanto, não procede, por uma razão muito simples: a arquitetura colonial portuguesa é na verdade apenas parcialmente barroca e não são justamente esses traços que agradam a Lúcio Costa... O que Lúcio Costa efetivamente aprecia na arquitetura civil luso-brasileira é sua simplicidade e pureza" (pp. 123-124).

Bruand parece ignorar a comparação feita por Lúcio Costa, em mais de uma oportunidade, entre o Aleijadinho e Niemeyer, quando estes são apontados como os dois gênios da arte nacional, um representando o apogeu da arte da colônia, e o outro da moderna. O alegado gosto exclusivo pela "simplicidade e pureza" da arquitetura civil da colônia, e sua rejeição ao barroco, é retirado de *O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional*,

que é chamado a confirmar, em nota, a afirmação<sup>6</sup>. Isto é, é retirado justamente de um dos primeiros textos do arquiteto, no qual a intenção de polêmica o levou a desqualificar a obra arquitetônica do artista mineiro. Posteriormente, ele não apenas revê essa posição, como faz do Aleijadinho um tema absolutamente central de suas teorias sobre a vida artística nacional; é curioso que isto tenha passado despercebido a Bruand. Se o autor francês tem razão quanto às preferências manifestas por Lúcio Costa em sua própria obra, ele confunde a inegável "inclinação clássica" pessoal e profissional deste com sua fundamentação histórica do modernismo brasileiro, ou antes, de Niemeyer e alguns outros colegas cariocas — cuja explicação passa pela revalorização do barroco colonial, parte indispensável à pretendida síntese moderna do nosso passado artístico<sup>7</sup>.

Tudo somado, o modelo histórico de Lúcio Costa, construído em sucessivas reelaborações para superar o funcionalismo ainda mecânico de partida, e englobar as novas realizações arquitetônicas nacionais, fica reduzido, no *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, à sua equação mais simples. Para Bruand, a preferência pela "simplicidade e pureza" da arquitetura civil da colônia é o fio condutor de todo o pensamento e obra do arquiteto, da fase neocolonial à moderna: "Como vimos, desde sua fase neocolonial, ele vinha se empenhando em reencontrar essas qualidades tradicionais da arquitetura portuguesa, preservadas integralmente nas colônias. Mesmo depois de ter-se convertido ao racionalismo de Le Corbusier, preserva essa preocupação; o caráter perfeitamente funcional e lógico dessa arte antiga prestava-se, aliás, a uma aproximação com o movimento moderno" (p. 124). Ou seja, para o autor francês, é a "descoberta" (note-se: atribuída a um período anterior à própria conversão do brasileiro ao movimento moderno) da funcionalidade da "arquitetura tradicional" a origem e o acerto das reflexões e realizações de Lúcio Costa. Essa "descoberta" conduz ao programa de estudo proposto, e já iniciado, no

---

<sup>6</sup> Cf. *Arquitetura Contemporânea do Brasil*, cit., p. 123, nota 17.

<sup>7</sup> Um pouco antes (à p. 120), o próprio Bruand observara que Lúcio Costa pôs-se profissionalmente em segundo plano para deixar a liderança do movimento moderno a Niemeyer; se isto vale como sinal do reconhecimento do talento do ex-colaborador, vale também como indício de que suas reflexões visavam menos a auto-valorização que a valorização dos colegas e, em especial, do novo Aleijadinho. Bruand perde de vista este aspecto fundamental das construções teóricas do brasileiro a partir da década de 40.

*Documentação Necessária*; nele "Lúcio Costa concluía estar a arquitetura brasileira tradicional muito mais próxima do que se supunha da arquitetura contemporânea; descobrira que os verdadeiros problemas arquitetônicos tinham sido percebidos e resolvidos com bom senso pela arquitetura colonial" (p. 124).

Concluindo: Bruand não só reduz a análise da arquitetura do país, pelo autor brasileiro, aos aspectos funcionais mais visíveis, quanto os reconhece como critério historiográfico, ou igualmente, como critério de valor artístico, avalizando e filiando-se ao roteiro esquemático da história arquitetônica nacional do primeiro Lúcio Costa. Ele não hesita em fazer sua a "verdadeira" sequência histórica da arquitetura brasileira estabelecida no artigo de 1937: 1. a arquitetura "tradicional" dos mestres anônimos da colônia, expressão formal das imposições do meio, prolongada até o início do século XX pelos mestres-de-obra portugueses; 2. o intervalo "acadêmico-decorativo" dos estilos históricos importados, interrompendo-a; e 3. o movimento moderno, que enfim reata o fio da verdade funcional, característica do "espírito" da nossa arquitetura.

Embora isto vá de encontro a seu pressuposto de partida — a existência de dois grandes períodos de atividade criadora da arquitetura nacional, o barroco-rococó da colônia e o modernismo —, Bruand resolve facilmente a questão. A solução está uma vez mais na separação dos problemas: o barroco tem seu domínio na arquitetura religiosa e a arquitetura "tradicional" o tem na civil. Esta última lhe parece "fonte de inspiração seguramente mais interessante do que os edifícios religiosos, para um arquiteto contemporâneo" (pp. 123-124). O barroco é o barroco, com lugar assegurado na história da arte, e a arquitetura "tradicional", "funcional" e "lógica", a despeito de sua simplicidade artística, é exemplo aos profissionais do nosso século; um não exclui o outro, e o interesse de cada um depende do ângulo em que se os considera.

Há, em Bruand, algo de esquizofrênico nessa atribuição de valores à arte do período colonial: o barroco religioso, que "jamais se impôs de modo absoluto, a não ser no campo da decoração" (p. 123), tem um valor artístico em si, independente seja de qualquer consideração funcional, seja de sua inatualidade estilística, enquanto o valor da

arquitetura civil reside unicamente em sua funcionalidade histórica, e portanto nas possibilidades de sua parcial recuperação pela arquitetura funcional moderna — essa esquizofrenia conceitual, de resto, não é de todo estranha aos nossos arquitetos-historiadores filiados ao modernismo, desde pelo menos a reabilitação do Aleijadinho.

Quanto aos séculos XIX e XX, ele segue inteiramente o figurino da evolução linear dos acontecimentos: a arquitetura acadêmica dos anos 1900-1930 não passava de uma manifestação "decadente", à qual opuseram-se, cheios de razão, os movimentos neocolonial e moderno, para reviver a criação arquitetônica de "caráter local".

O autor, no fim das contas, encontra reproduzido nos textos de combate do jovem Lúcio Costa a mesma esquematização anti-acadêmica difundida na historiografia internacional no momento em que escreve, historiografia que está, bem analisado, na origem de seu próprio horizonte crítico<sup>8</sup>. Com a vantagem adicional de que o brasileiro já traduzira as palavras de ordem anti-historicistas do movimento moderno em termos locais, condenando o "decorativismo de fundo acadêmico" da nossa arquitetura das primeiras décadas deste século, exatamente quando valorizava a arquitetura "tradicional" dos séculos anteriores. Lendo o arquiteto a partir deste ponto de vista único e, porque não dizer, estreito, ele não pode ou não quer perceber as consequências em âmbito nacional da evolução histórica da arte exposta no *Considerações*, como também as novidades na abordagem da arquitetura acadêmica introduzidas por Lúcio Costa no *Depoimento de um Arquiteto Carioca*, de 1951.

Bruand, não querendo enxergar a reviravolta das reflexões do último Lúcio Costa, ignora também, ou simplesmente o desconsidera, o novo tratamento bem mais nuançado da arquitetura das três primeiras décadas deste século. Nada interessado nesta reavaliação da arquitetura carioca dos anos 1900-30, nem no posterior histórico ainda mais favorável do *Quatro Séculos de Arquitetura*, de Paulo Santos, Bruand, em seu capítulo inicial, "Os Estilos Históricos", repassa o tema rigidamente, sem esconder uma certa aversão por ele. Limita-se a desdenhar o "ecletismo" segundo os moldes anti-historicistas da crítica então

---

<sup>8</sup> A observação é de Jorge Coli.

corrente. Se destaca alguns edifícios de Heitor de Mello, a quem Lúcio Costa demonstra alto apreço no *Depoimento* (com implicações históricas de grande interesse, como vimos no primeiro capítulo), o faz apenas por considerá-lo o melhor exemplo de uma arquitetura fiel aos modelos europeus, e portanto nem um pouco original.

## 2. Os "Estilos Históricos" no *Arquitetura Contemporânea no Brasil*

O capítulo de Bruand dedicado aos estilos históricos é em grande parte uma colagem de idéias retiradas de Lúcio Costa (melhor: do primeiro Lúcio Costa) e de Paulo Santos. A elas, veremos, ele superpõe uma interpretação pessoal, adaptando-as à seus propósitos — cujo resultado é uma avaliação bem mais superficial, em relação a estes seus precursores, da nossa arquitetura acadêmica. De Lúcio Costa, vimos, ele retém a esquematização de conjunto da arquitetura brasileira e, em consequência, e principalmente, a depreciação do "decorativismo" historicista. De Paulo Santos ele absorve, especialmente, a simpatia pelo neocolonial (bem como a defesa da influência do movimento sobre a arquitetura moderna), e a organização em sequência evolutiva, década a década, dos anos 1900-30, que culmina no modernismo. Mas alterando o sentido da evolução, pois sob certos aspectos Paulo Santos aproxima academia e modernismo, enquanto Bruand rejeita *a priori* (como o jovem Lúcio Costa) qualquer parentesco entre ambos.

A primeira parte do *Arquitetura Contemporânea no Brasil* tem por título geral "De um Ecletismo sem Originalidade à Afirmação Internacional da Nova Arquitetura Brasileira (1900-1945)". O primeiro capítulo desta primeira parte é intitulado "Os Estilos Históricos"; o segundo, "As Premissas da Renovação (1922-1935)". A partir do índice, o leitor já fica informado que, para o autor, os "Estilos Históricos" — espremidos entre a ausência de originalidade e as premissas da renovação — não têm valor estético nem guardam relação alguma com a renovação, cujas premissas devem ser procuradas em outro lugar.

Convite a pular o capítulo e passar direto à arquitetura contemporânea<sup>9</sup>? Não exatamente. O primeiro capítulo tem dupla finalidade. O propósito inicial, obviamente, é demonstrar a falta de originalidade do "ecletismo" brasileiro, item necessário para a montagem do pano de fundo "negativo"<sup>10</sup>, que, gestando seu oposto, prepara as condições de implantação do movimento moderno. Mas é também preciso apontar o germe dos futuros desenvolvimentos, uma vez que uma arquitetura original não poderia brotar de solo totalmente estéril: o neocolonial entra como um fator determinante na constituição das qualidades arquitetônicas do país.

Considerando-o em face dos autores precedentes, verificaremos então que, de um lado, Bruand dá um (grande) passo atrás quanto aos estilos históricos e, de outro, um passo adiante (mas sem sair da superfície do problema) em relação ao neocolonial. E, como espera-se deixar claro, muito do perfil histórico superficial, e mesmo simplista, sob que a arquitetura dos anos 1900-1930 é hoje via de regra conhecida deve-se mais à imagem dela divulgada por Bruand que aos estudos já em si precários de seus precursores.

O passo atrás, fato já sublinhado, significa um retorno à visão puramente anti-acadêmica dos primeiros anos de afirmação do modernismo, visão em parte já superada pelos próprios modernos, seja no *Depoimento* de Lúcio Costa, seja no *Quatro Séculos* de Paulo Santos. Bruand não apenas não o leva em consideração, como faz questão de desqualificar genericamente toda o período: "O panorama oferecido pela arquitetura brasileira por volta de 1900 nada tinha de animador. Nenhuma originalidade podia ser entrevista nos numerosos edifícios recém-construídos, que não passavam de imitações, em geral medíocres, de obras de maior ou menor prestígio pertencentes a um passado recente ou longínquo, quando não eram meras cópias da moda então em voga na Europa. Ora, essa evolução só foi se acentuando durante as primeiras décadas do século XX" (p. 33). Com estas palavras abre-se o capítulo "Os Estilos Históricos"; a maior parte de suas páginas resume-se, por-

---

<sup>9</sup> Bruand diz preferir *arquitetura contemporânea*, como acepção cronológica, a *arquitetura moderna*, utilizada pelos arquitetos, por esta implicar um juízo de valor.

<sup>10</sup> "Portanto, o ecletismo que dominou plenamente as construções particulares e, em menor grau, os edifícios públicos, era por sua própria natureza um fato profundamente negativo" (p. 33).

tanto, à exemplificação dos estilos já previamente desqualificados.

O passo adiante está, não na importância atribuída ao neocolonial, que é comum, de maneiras diferentes, aos três autores, mas em considerá-lo parte essencial na criação da nova arquitetura, e, mais ainda, na ênfase no papel formador do movimento: "Mais importante entretanto é o fato de alguns pioneiros da nova arquitetura brasileira (Lúcio Costa, Atílio Correa Lima, Paulo Antunes Ribeiro, Raphael Galvão e outros) terem passado por uma fase neocolonial antes de se tornarem discípulos de Le Corbusier... Até mesmo Niemeyer, que sempre recusou tomar de empréstimo formas do passado, jamais renegou a influência difusa que a arte colonial teve sobre ele, em consequência do ambiente que o cercava" (p. 58). E conclui: "Por conseguinte, por mais estranho que possa parecer, *a priori*, o estilo neocolonial constituiu-se numa transição necessária entre o ecletismo de caráter histórico, do qual era parte intrínseca, e o advento de um racionalismo moderno, cuja origem foi a doutrina de Le Corbusier, mas cuja grande originalidade local não pode ser questionada" (p. 58). Se para Paulo Santos há "constantes de sensibilidade" inatas, aproximando passado e presente, despertadas pelo neocolonial, para Bruand este é fruto do clima de inquietação cultural dos anos vinte, formando a geração dos futuros modernos dentro de uma nova mentalidade. No raciocínio do autor, o movimento, "símbolo da tomada de consciência nacional" (p. 58), é peça imprescindível para o salto, por outras vias inexplicáveis, de um panorama medíocre a uma criação arquitetônica atual e com inflexão brasileira. A solução é sem dúvida audaciosa, por vincular indissolivelmente o imaginário moderno ao estilo de origem acadêmica, se bem que o passo adiante quanto a este último derive do passo atrás em relação ao historicismo como um todo: o avanço crítico, no final das contas, é mais aparente que real, e não tem desenvolvimento. Em todo caso, visto apenas sob esse aspecto, Bruand vai mais longe que seus antecessores, e quase põe o neocolonial dentro da nova arquitetura — vai mais longe ao estabelecer um núcleo mental comum a ambos, independente inclusive da oposição modernismo-"ecletismo decadente", uma vez que o estilo pertence formalmente a este último<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> A independência surge porque a oposição arte nacional-imitação européia, que determina a oposição

Apesar da novidade, também aqui, à semelhança da "personalidade nacional" de Lúcio Costa e das "constantes de sensibilidade" de Paulo Santos, a transição do movimento acadêmico nacionalista ao modernismo de "caráter local" dá-se em abstrato, no plano de uma suposta cultura genérica que paira sobre toda a produção intelectual (e nela incluindo tacitamente o neocolonial). Bruand em nenhum momento desce ao domínio da prática e dos métodos profissionais vigentes. Se evita explorar a hipótese (dada por ele como certa) que havia uma mentalidade sob certos aspectos comum às concepções arquitetônicas acadêmica e moderna, é para ficar com uma solução fácil problema, pondo a perder as muitas consequências históricas que seu passo a princípio audacioso permitiria — pois em última análise este vai de encontro a seu preconceito anti-acadêmico de partida. Limitando-se a retomar o tema da transição na esfera de uma cultura genérica, ele pode fechar o capítulo, justamente no neocolonial, como se nada interferisse na sua demonstração tanto do valor "negativo" do "ecletismo" brasileiro quanto da ruptura total com esse passado levada a efeito pelos modernos.

No *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, a Escola Nacional de Belas Artes é, portanto, no seu conjunto, um dos componentes do panorama nada favorável das primeiras três décadas deste século. Nem a Escola distingue-se, no texto, por uma arquitetura particular, nem tampouco pela formação de alguns dos principais arquitetos do período. Se em um único caso ela aparece com maior destaque, por ocasião de uma alegada "conversão" de seu ensino de arquitetura ao neocolonial, em 1925, é porque Bruand pretende que o academismo Belas Artes capitula frente ao movimento, cedendo-lhe o lugar (quando é evidente ter a academia absorvido mais este estilo).

---

modernismo-"ecletismo", neste único caso não coincide por inteiro: o neocolonial não é de todo decadente, nem é ainda verdadeira criação nacional. Essa dupla personalidade do estilo, meio acadêmico e meio pré-moderno, cuja origem remonta a Lúcio Costa, passando por Paulo Santos, é certamente o ponto alto deste capítulo de Bruand, apesar da superficialidade com que o problema é tratado. Carlos Lemos, depois dele, e talvez mesmo por causa dele, transfere totalmente o neocolonial para o campo da modernidade, fazendo então coincidir os dois pares de oposição: ao invés de desenvolver criticamente a questão aberta pelo autor francês (como seria de se esperar), ele a repõe nos termos pouco adequados da oposição arte nacional-modernismo/imitação-"ecletismo".

O papel da instituição, desde os tempos da antiga Academia Imperial, resume-se, no ponto de vista de Bruand, à reprodução e difusão dos modelos franceses no Brasil. Ele dá como pacífico que o ensino Belas Artes é varrido, junto com os estilos históricos, pelo modernismo.

Não obstante, ele toca diversas vezes na relação existente entre a Escola e os arquitetos que estiveram igualmente do lado acadêmico e moderno. Na introdução, afirma que a ascendência cultural francesa da Belas Artes teria facilitado e até predisposto a influência da obra e da personalidade de Le Corbusier: "era também a França a única opção dos que desejavam trilhar novos caminhos libertando-se do jugo do academicismo" (p. 26). No caso do neocolonial, o vínculo, apesar de não estar explícito, é mais direto: a lista de Bruand dos "pioneiros da nova arquitetura brasileira" que tomaram parte no neocolonial, acima transcrita, é constituída exclusivamente por formados na Escola (embora o autor nada afirme a este respeito, a relação pode ser verificada em seu próprio texto). E dos nomeados, dois deles, Lúcio Costa e Raphael Galvão, diplomaram-se antes da suposta "conversão" do ensino ao neocolonial, isto é, diplomaram-se em plena vigência do historicismo europeu.

O tratamento dispensado aos estilos históricos, no conjunto, vai em outra direção. Bruand não vê motivos para individualizar qualquer característica especial Belas Artes na arquitetura de extração francesa, nem muito menos para atribuir-lhe qualidades que a distingam do contexto geral "negativo" da época. Como também não vê motivos para ampliar e aprofundar a questão, nem ainda para chamar a atenção do leitor a ela. Porém, no balanço do capítulo, boa parte dos edifícios comentados pelo autor, e em âmbito carioca a quase totalidade deles, é de autoria dos arquitetos de formação Belas Artes, seja na condição de ex-aluno da Escola, seja na condição de professor, como Morales de los Rios, treinado na *Ecole de Paris*.

"Os Estilos Históricos" é dividido em quatro seções: 1. "Os estilos classicizantes"; 2. "Os estilos medievais e pitorescos"; 3. "O 'art nouveau'"; e 4. "O estilo neocolonial". Os edifícios cujos autores têm ligação com a Escola de Belas Artes estão concentrados

principalmente nas seções 1 e 4; na seção 2 estes aparecem apenas secundariamente, e simplesmente não figuram no *art nouveau*. Se a concentração na primeira e na última seções reflete os traços mais óbvios (estilos classicizantes) ou de maior interesse para o autor (o neocolonial), a presença secundária nas outras duas não faz justiça nem à difusão dos estilos medievais e pitorescos na produção Belas Artes, nem ao contato mais ou menos estreito, no início do século, entre esta e as tendências do *art nouveau* diretamente ligadas à modernização do vocabulário acadêmico (ainda que este contato seja pouco perceptível no Brasil).

A seção 1 subdivide-se em três tópicos, compreendendo o estudo em separado dos casos do Rio de Janeiro, São Paulo e demais capitais. No trecho reservado ao Rio de Janeiro, com exceção do Teatro Municipal, todos os edifícios comentados por Bruand são de autoria de Morales de los Rios, Heitor de Mello e Archimedes Memória, ou seja, pertencem à linhagem talvez mais caracteristicamente Belas Artes da Escola; de modo involuntário, Bruand a reconstitui em seu percurso dos anos 1900-1930. Praticamente todo o espaço dedicado ao neocolonial é ocupado por arquitetos diplomados pela instituição, e neste caso, como vimos, com ampla divulgação do fato; os dois representantes do estilo em São Paulo, Ricardo Severo e Victor Dubugras, são postos em nítida desvantagem em relação aos colegas cariocas.

Ao contrário, nos estilos medievais e pitorescos a participação da Escola é visivelmente sub-dimensionada. A começar pela falta de Gastão Bahiana, com seus projetos neoromânicos. Os edifícios nos estilos medievais e "pitorescos" de Morales na Avenida Central não são esquecidos, mas Bruand prefere censurar o gosto pela fantasia e a "preocupação superficial com uma erudição mal compreendida" (p. 44) a destacar a dimensão do fenômeno. Na seção destinada ao *art nouveau* ele detém-se apenas nos aspectos mais evidentes do problema. Não menciona os projetos denominados "Secessão" de Heitor de Mello nem discute a possibilidade do movimento ter repercussões na arquitetura acadêmica. A ausência, nesse caso, é de outra ordem: posto que o autor parte do princípio do *art nouveau* não ter passado, no Brasil, de apenas um dentre os estilos

históricos, ele não pode identificar nenhuma instância de modernização na academia, mesmo se esta diz respeito mais ao emprego dos novos materiais e à simplificação do aparato decorativo que à renovação da linguagem arquitetônica operada pelo movimento moderno.

Bruand abre a seção "Os estilos classicizantes", primeira do capítulo, com o prédio da Escola de Belas Artes, de Morales de los Rios. Construído em 1908 na então Avenida Central, o autor atribui o projeto à atração generalizada, na primeira década do século, pela Paris do Segundo Império. A abertura da Avenida Central, nessa ótica, seria o sinal manifesto do desejo de imitá-la, dos bulevares à arquitetura: a Escola representa o "edifício mais nítida e conscienciosamente Segundo Império... uma imitação do Louvre de Visconti e Lefuel" (p. 34). Desta vez a comparação com o Louvre, certamente tomada de empréstimo de Paulo Santos<sup>12</sup>, ganha um sinal negativo: "O resultado, contudo, é infeliz: a obra de Morales de los Rios, muito atarracada, não tem distinção nem equilíbrio de proporções; o sentido de majestosidade que o novo Louvre transmite transforma-se, aqui, em uma coisa pesada, desprovida de harmonia" (p. 34).

A imitação dos modelos parisienses, portanto, parece não constituir um mal em si; é Morales quem não teria sabido valer-se dela a contento. Afinal, a cultura arquitetônica francesa, em declínio na segunda metade do século XIX, "quando a Renascença italiana e os palácios romanos do século XVII eram fonte de inspiração muito freqüente"<sup>13</sup> (p. 34), é então reavivada pelo "estilo Napoleão III". Retomava-se, portanto, a tradição iniciada com a vinda da missão francesa e com a introdução do neoclássico por Grandjean de Montigny. De Grandjean a Le Corbusier: o itinerário histórico pretendido por Lúcio

<sup>12</sup> Se considerarmos que a comparação já é antiga e ainda hoje corrente, dificilmente ela surgiu da simples observação pessoal de Bruand, pouco interessado nesse tipo de arquitetura. Morales filho, autor de uma biografia do pai, e quem provavelmente inventou essa comparação da Escola com o Louvre, não consta da bibliografia; Bruand ou não conheceu esse texto ou não se interessou por ele. A idéia, retomada por Paulo Santos no *Quatro Séculos de Arquitetura*, só pode, então, ter-lhe chegado através deste último, que é apresentado no *Arquitetura Contemporânea* como um "estudo muito importante" (p. 387).

<sup>13</sup> Fica, porém, sem explicação porque isto significou o declínio da cultura francesa, uma vez que esta não deixou de estar na ponta do historicismo internacional da segunda metade do século XIX, em que o vocabulário do Renascimento italiano era presença obrigatória.

Costa em seu *Depoimento de um Arquiteto Carioca* reaparece com muitas semelhanças em Bruand (outra vez sem os devidos créditos ao autor da idéia).

Mas também com grandes diferenças. Se em Lúcio Costa a tradição — modernizadora — francesa é interrompida pelo "ecletismo" das primeiras décadas do século, em Bruand é justamente este, igualmente francês, que a continua, depois do intervalo italiano dos anos 1860-1900. O brasileiro, vê-se, jamais admitiria a paternidade dessa explicação; ele distinguira com cuidado os arquitetos enraizados na história disciplinar, que, na melhor tradição *Beaux-Arts*, dominam com proficiência o ofício, dos "ecleticos", isto é, a grande maioria dos colegas apenas superficialmente ligada aos estilos históricos. Somente dos primeiros, exceções à regra, pode-se dizer que o autor considera dignos de participar da linhagem iniciada com Grandjean; mesmo assim (para evitar mal-entendidos) ele prefere deixar a conclusão ao leitor. A Bruand é indiferente a maior ou menor proficiência em relação aos modelos para determinar se a arquitetura do período insere-se ou não na tradição francesa; apesar da falta de originalidade, os estilos classicizantes guardam essa marca de origem. Em suma, é o afrancesamento como uma espécie de fonte genérica de inspiração seu princípio unificador de todo o ciclo que se estende de Grandjean a Le Corbusier (e termina nos modernos brasileiros), passando pela arquitetura "decadente" dos anos 1900-1930, independente de toda sua irrelevância estética.

Por isso o autor não vê conflito algum em apontar para o mesmo período seja a retomada de uma linha de continuidade seja a interrupção da boa arquitetura. As duas explicações convivem lado a lado: acompanhando a periodização do primeiro Lúcio Costa, ele parte do princípio que o "ecletismo" estrangeiro opõe-se ao percurso histórico da arte nacional; e para justificar a futura preferência dos modernos por Le Corbusier, atribui a esse próprio fato "negativo" a retomada da tradição francesa. Para Bruand, a má arquitetura historicista produziu bons arquitetos modernos: aqui, como faz adiante com o neocolonial, ele em momento algum põe em questão os métodos e práticas da disciplina, fazendo-a pura criação ideal. Outra vez o autor dá um passo atrás em relação a seus precursores; estes, bem ou mal, tematizavam os meios específicos da concepção arquitetô-

nica, e indiretamente reconheciam a sobrevivência de parte dos instrumentos da composição acadêmica na nova arquitetura.

A análise do projeto de Morales para a Escola de Belas Artes é o melhor exemplo dessa atitude crítica. Dos três autores até agora comentados, Bruand é o único a referir-se à formação do arquiteto na *Ecole* de Paris; isto, no entanto, ao invés de levá-lo a procurar na obra o exercício do método acadêmico, o conduz simplesmente a enxergar nesta uma imitação do Louvre de Lefuel e Visconti — para obviamente concluir ser uma má imitação. A lição da estadia parisiense de Morales resume-se, no texto, à sua familiaridade com o "estilo Napoleão III", capacitando-o (e todavia mal) à tarefa de materializar o vago espírito Segundo Império que, segundo o autor, pairava no ar do Rio de Janeiro na primeira década do século. Como já observamos, quando Morales reaparece, adiante, na seção "Os Estilos Medievais e Pitorescos", o julgamento é novamente negativo: o mais genuinamente francês dos "eccléticos" é para Bruand o menos feliz dentre eles.

O Teatro Municipal, "inspirado vagamente na Ópera de Charles Garnier" (p. 35), também não figura entre as principais realizações do período, embora ele ressalte a correção técnica e estilística do edifício. O Teatro e a Escola de Belas Artes pertencem à primeira década, supostamente marcada pelo "estilo Segundo Império"; na segunda, o gosto por este "declinou... e assistiu-se a um retorno aos estilos anteriores, que continuaram a ser essencialmente franceses" (p. 35). As mudanças estilísticas são acompanhadas pela emergência de um novo nome, e também por um salto qualitativo: "O arquiteto carioca que ocupou então o primeiro plano foi sem dúvida Heitor de Mello... Todas essas obras [seus principais edifícios nos estilos classicizantes] possuem uma distinção que geralmente faltava às construções da época e trazem a marca pessoal [do arquiteto]" (p. 35).

Se na preferência a Heitor de Mello, em detrimento de Morales, Bruand segue Lúcio Costa, a separação estilística em décadas ele deriva de Paulo Santos. Como neste último, há um evidente sentido de evolução na passagem da primeira para a segunda

década, cujos projetos "revelavam maior coerência estilística e apuro formal"<sup>14</sup>. Paulo Santos atribuía estas qualidades a diversos arquitetos, entre eles Morales, além de Heitor de Mello; Bruand aplica a fórmula à primazia concedida por Lúcio Costa ao último. Este brilha solitariamente na segunda década, os anos de seu "apogeu", mas depois de 1920, ano de sua morte, sua arquitetura é suplantada pelo classicismo modernizado de seus colegas franceses em atividade no Rio depois da guerra.

Os edifícios de Heitor de Mello comentados são o Jóquei Clube (1912), no estilo Luís XIV, o Derby Clube (1914) e o Conselho Municipal (1920), apresentados ambos como sendo em Luís XVI, todos construídos na avenida Central. Não há justificativas para a seleção; considerando-se que o comentário é precedido de um rápido apanhado do conjunto da obra do arquiteto, onde lê-se que "o exame da obra de Heitor de Mello revela uma nítida predominância dos estilos classicizantes, tanto em número... quanto em importância" (p. 35), os três edifícios figuram como as realizações mais representativas de sua carreira (isto, por exemplo, não acontecera quanto a Morales; seus dois projetos criticados, a Escola e o Café Mourisco, são retirados do contexto de sua obra e considerados isoladamente). O fato de serem os principais projetos de Heitor de Mello na avenida Central, e esta ser a principal avenida da cidade, parece também concorrer a essa representatividade. É muito provável, porém, que a escolha derive da observação de Lúcio Costa, no *Depoimento*, destacando o "bom gosto" e o "*savoir faire*" encontrados no "pequeno prédio *Luís XV* da Avenida Rio Branco, 245, ou na sede social do Jockey Club, anteriormente ao acréscimo de 1925 que tanto a desfigurou, e ainda, no *Luís XVI* modernizado do Derby Club contíguo"<sup>15</sup>. Em nota, Bruand faz menção a uma residência Luís XV do arquiteto na avenida Central, mas não é possível saber se se trata da mesma; em todo caso, a natureza do juízo do autor francês é muito coincidente com a do brasileiro, à diferença que aquele estende a observação ao Conselho Municipal (este talvez Lúcio Costa nem considerasse obra genuína de Heitor de Mello, por ter sido

---

<sup>14</sup> Paulo Santos, *Quatro Séculos de Arquitetura*, cit., p. 85.

<sup>15</sup> Lúcio Costa, *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*, cit., p. 183.

terminado por Memória e Couchet depois de sua morte).

A inclusão do Conselho, por sua vez, deriva de Paulo Santos. Como este, Bruand diz que o edifício classifica-se no estilo Luís XVI, quando na relação dos projetos do arquiteto publicada em 1921<sup>16</sup> ele é classificado sob Luís XIV. O detalhe importa porque Paulo Santos faz do Luís XVI o resultado da evolução estilística em curso na segunda década, dando como exemplo da nova "sobriedade de gosto" justamente o Derby Clube e o Conselho Municipal, projetos posteriores a 1914<sup>17</sup>. Percebe-se claramente os ecos dessa interpretação na análise do autor: ele põe o Jóquei a meio termo entre o Luís XIV e o "espírito do Segundo Império" (aproximando-o, assim, ao "espírito" da primeira década), e deixa as características próprias à segunda aos outros dois. O Jóquei "tem uma decoração muito carregada"; de seu lado, "Mais autênticos e mais harmoniosos são os dois edifícios 'Luís XVI', o Derby Clube (1914, contíguo à sede do Jockey Clube) e a Prefeitura (1920), ambos derivados da arquitetura clássica francesa" (p. 36). Eis porque Heitor de Mello tem uma posição à parte na história do "ecletismo": o uso dos estilos clássicos franceses, mais sóbrios, em lugar dos excessos decorativos à moda Segundo Império da década anterior.

Some-se a isto a "autenticidade" no uso do Luís XVI, muito embora o próprio Bruand ressalve que "empregava-se indiferentemente nos mesmos edifícios o vocabulário formal das diversas épocas do classicismo francês, e a distinção entre os estilos Luís XIV, Luís XV e Luís XVI devia-se, antes de tudo, a algumas características genéricas: coroamento do edifício com mansardas para o primeiro, corpos avançados ligeiramente salientes e decoração mais ou menos rococó para o segundo, fachadas retilíneas em planta e retangulares em elevação, tetos planos mascarados por balaustradas para o último, mais ou menos inspirado na arquitetura de Jacques-Ange Gabriel. Fazia-se uma distinção cuidadosa entre o Luís XVI e o neoclássico, chamado neogrego, mais austero, sem decorações em relevo, com o volume cúbico ainda mais acentuado pelo fato de a elevação da fachada

---

<sup>16</sup> Cf. nota 47 do capítulo anterior. Bruand conhecia essa publicação, referindo-se a ela no texto.

<sup>17</sup> A respeito, ver o trecho do *Quatro Séculos de Arquitetura* transcrito à pp. 77-78.

desenvolver-se no plano único da parede nua, coroada por um grande frontão sustentado por uma ordem colossal" (p. 37). Um pouco dessa mistura de estilos é, afinal, uma característica comum a toda a arquitetura historicista de meados do século XIX em diante, mas outro tanto vem da confusão armada pelo próprio autor, quando ele comete o engano, com Paulo Santos, de classificar o Conselho Municipal no estilo Luís XVI, ao invés de Luís XIV. Mantendo-se o edifício no Luís XIV, lugar a ele destinado pelos contemporâneos, as gradações devem tornar-se mais sutis, mesmo porque a definição deste estilo somente pelo emprego das mansardas não diz muito; esse cuidado, entretanto, é indiferente a Bruand. Note-se também que o Luís XVI fica numa situação por assim dizer de equilíbrio, nem tão movimentado quanto os demais luíses, nem tão austero quanto o neoclássico, agradando, podemos supor, todos os gostos.

O arquiteto, em conclusão, "possuía um indiscutível conhecimento da arquitetura do passado; evitava tomá-la como modelo e copiá-la fielmente; de fato, não existia qualquer preocupação arqueológica; misturava estilos, utilizava certos elementos formais num contexto completamente diferente do original, mas sabia efetuar esses arranjos e dava um toque particular a cada um de seus edifícios... Existia, conseqüentemente, uma grande unidade arquitetônica nas obras de Heitor de Mello, embora uma análise detalhada evidencie seu ecletismo acadêmico... Seus sucessores, pelo contrário, não souberam manter esse equilíbrio" (p. 37). Em outros termos, ele destacava-se solitariamente pelo respeito à história e pelo "bom gosto" e "*savoir faire*" apontados por Lúcio Costa, destacava-se também pela evolução à "sobriedade de gosto" atribuída por Paulo Santos à crescente predominância do Luís XVI, mas no final fora tão "ecletico" quanto os colegas, e sua experiência ficou isolada, sem exercer qualquer influência futura. Ou antes, ele fora o mais "ecletico" dentre os "ecleticos", fiel ao passado sem imitá-lo fielmente, misturando formas mas mantendo uma unidade de estilo. Limitando-se a exercer com correção o ofício, Heitor de Mello seria apenas, assim, a prova mais evidente da absoluta falta de qualidade do conjunto da arquitetura acadêmica. Esta, depois de sua morte, nunca mais recuperaria o mesmo prestígio, quase desaparecendo. Sem deixar rastros (a não ser um ou outro edi-

fício ainda existente), e, quanto ao autor, nem saudades.

À maneira de um ato final, o ciclo clássico fecha-se na Câmara dos Deputados (1922), de Memória e Couchet, herdeiros do escritório de Heitor de Mello. Os dois arquitetos "realizaram um monumento medíocre, pesado e sem o menor interesse estético... por causa de sua feiúra, [o edifício] nem chega a alcançar a monumentalidade e imponência desejadas" (p. 37). Disto Bruand conclui que o fraco desempenho de ambos nos estilos classicizantes devia-se ao pouco interesse por eles e sua predileção pelo neocolonial. Neste estilo teriam obtido resultados muito superiores; mais adiante, o Palácio das Grandes Indústrias da exposição de 1922, em neocolonial, será tido na conta de um grande êxito estético dos dois arquitetos. É mais ou menos claro que o autor ofusca propositalmente o desempenho deles na tradição européia em favor do neocolonial; no capítulo anterior vimos como a simples leitura do *Quatro Séculos*, de Paulo Santos, basta para evidenciar que Memória continuou fiel aos estilos classicizantes ao longo de toda a década de 20, e que é bem provável serem os projetos do arquiteto nestes estilos em número muito superior aos projetos em neocolonial<sup>18</sup>.

Portanto, com pouca consideração aos fatos, a linha de chegada das vicissitudes históricas narradas em "Os Estilos Classicizantes" é calculada para ir ao encontro do propósito, previamente traçado por Bruand, de demonstrar a má fortuna dos estilos históricos na arquitetura brasileira das três primeiras décadas do século.

Mas há ainda mais. Bruand afirmara que a "morte súbita de Heitor de Mello marcou o início do declínio dos estilos classicizantes" (p. 37); a frase, aparentemente dirigida aos sucessores de Heitor de Mello, explica-se logo adiante. Ela refere-se ao aparecimento, depois da guerra, do classicismo modernizado trazido por arquitetos franceses também de formação *Beaux-Arts*, que "sofriam a influência de Perret": as novas tendências "condenavam irremediavelmente a arquitetura formal das duas primeiras décadas do século" (pp. 37-38). A periodização em décadas dos anos 1900-1930, de Paulo Santos, é retomada quase ao pé da letra pelo francês, mas com substanciais modificações para alterar o rumo

---

<sup>18</sup> Cf. p. 78 e segs.

da evolução arquitetônica pretendida. No *Quatro Séculos*, a "variedade de estilos" da primeira década é superada pela tendência à "coerência estilística" e "apuro formal" da segunda; estes traços, por sua vez, afirmam-se na terceira, quando a "sobriedade de gosto" coincide com a generalização das construções em concreto armado, e Archimedes Memória conquista uma posição relativamente honrosa com seu Luís XVI "modernizado"<sup>19</sup>. Bruand substitui a variedade da primeira década pelo "estilo Napoleão III", dando quase no mesmo, pois este acaba caracterizado pelo excesso decorativo; a preferência pelos estilos franceses por Heitor de Mello, na segunda, não deixa de ser um progresso em face do cenário anterior; mas na terceira, o classicismo ou é esporádico e de mau gosto, como em Memória e Couchet, ou dá lugar à simplificação estilística dos seguidores de Perret. A linha evolutiva, entretanto, não se interrompe; na última década "ecclética", a involução dos estilos classicizantes nas mãos dos brasileiros é paralela à modernização desse mesmo vocabulário pelos colegas vindos da França: a evolução não se dá mais dentro do historicismo, mas fora dele. Ele praticamente já desaparecera nos anos vinte: "Com efeito, ao contrário do que por vezes se pensa, não foi este movimento [a arquitetura moderna] que matou o ecletismo inspirado nos estilos clássicos; o ecletismo já havia sido quase completamente abandonado no Rio nos últimos anos que precederam a revolução política de 1930, ponto de partida da reforma da Escola de Belas-Artes sob a direção de Lúcio Costa" (p. 38).

Bruand aplica sem nenhum cuidado o cronograma da formação do movimento moderno europeu ao contexto brasileiro: uma primeira geração moderna corrói as bases do academismo, abrindo o caminho para a revolução disciplinar da segunda (no nosso caso, a primeira seria ainda importada e a segunda, embora passando pelo aprendizado com um estrangeiro, já seria nacionalizada). A terceira década do século no Brasil equivaleria às duas primeiras da Europa: quase nada eclética e bastante moderna — passando-se por cima do fato que, mesmo na Europa, este cenário válido para os pólos culturais mais avançados nem sempre vale para todos os países. Esta era, afinal, a solução mais cômoda

---

<sup>19</sup> Cf. p. 59 e segs.

para explicar: 1. porque a geração treinada no método acadêmico estava relativamente pronta para abandonar o "ecletismo" e aderir ao modernismo, rompendo completamente com o passado; e 2. porque o neocolonial não é mais fruto da mentalidade "ecclética", e também porque, graças a isso, na terceira década ele ocupa quase todo o espaço dos estilos históricos na arquitetura brasileira.

Concluindo: Bruand não só desqualifica completamente a arquitetura dos estilos classicizantes, como reduz sua vida útil, encerrando sua validade histórica na obra de Heitor de Mello. Posto que no Brasil a fortuna dos estilos medievais e pitorescos e do *art-nouveau* é, aguardando prova em contrário, inferior à daqueles estilos, na prática ele está decretando o fim de toda a arquitetura acadêmica em 1920, ano da morte do arquiteto. E deixando a terceira década livre para realizações supostamente já anti-acadêmicas, como o neocolonial.

"Os estilos medievais e pitorescos" reúne, aos olhos de Bruand, o pior de toda a arquitetura acadêmica no Brasil. No lado medieval, gótico e românico, "é preciso lembrar que a tradição acadêmica era muito menos forte nesse setor do que na construção não-religiosa" (p. 42); por sua vez, "o anacronismo pitoresco era um perigo temível" (p. 44).

Há uma certa lógica nessa aproximação de estilos com históricos tão diferentes. A validade dos estilos medievais é medida segundo a classificação do edifício, isto é, segundo seu fim seja religioso ou civil (público ou particular): a utilização do neogótico e neoromânico é considerada aceitável para os primeiros (por motivos psicológicos) e pouco justificável para os últimos. Se aceitáveis, são medievais; se pouco justificáveis (mas aqui a depender da situação), são transferidos para o domínio do pitoresco. O castelo de ares medievais, por exemplo, construído por Lúcio Costa em Itaipava, é, para o autor, uma manifestação do "anacronismo pitoresco". Este, no arquiteto, "não passou de um pecado de sua juventude do qual logo se desvencilhou, mas muitos outros, que não possuem o mesmo talento nem o mesmo discernimento, caíram na armadilha, a começar por Morales de los Rios (autor da nova Escola de Belas-Artes) que não deixou passar a oportunidade de

construir em estilo persa na Avenida Rio Branco. O aspecto carnavalesco que assumiram entre 1900 e 1920 as grandes avenidas do Rio e, pouco mais tarde, as de São Paulo, foi consequência desse gosto mórbido pela fantasia e dessa preocupação superficial com uma erudição mal compreendida" (p. 44). O pitoresco tem, portanto, a função de acolher os estilos nem clássicos nem medievais, mas também a de receber os edifícios nestes estilos supostamente considerados de mau-gosto: servindo de linha demarcatória entre os bons e maus clássicos e medievais (note-se que Moraes construiu na avenida Rio Branco, antiga avenida Central, vários edifícios nos estilos classicizantes e medievais, além do referido em estilo persa e da Escola de Belas Artes).

No setor de maior aplicação dos estilos medievais, as igrejas, o resultado, nas palavras de Bruand, "deixou muito a desejar: não só é difícil citar um único êxito do ponto de vista estético, como também parece que os arquitetos e construtores rivalizavam-se numa incrível competição de feiúra" (p. 42). Menos convinte ainda é a distinção das preferências estilísticas entre Rio e São Paulo; neste estado predominaria o neoromânico, adotado pelos mestres-de-obra italianos, e naquele, zona de influência francesa, o neogótico. Mesmo uma comparação superficial mostra um quadro diferente: no Rio, além de não haver equivalente para o projeto neogótico de Max Hehl para a catedral de São Paulo, há pelo menos as bem concebidas, mas atarracadas, igrejas neoromânicas construídas por Gastão Bahiana (duas, segundo Paulo Santos, das quais uma ainda sobrevive). Bruand nem menciona Gastão Bahiana; da alegada predominância do neogótico pelos cariocas, ele refere-se apenas a um projeto de Raphael Galvão, ao que parece não construído.

Os edifícios públicos e particulares nos estilos medievais são genericamente relegados, como vimos, ao domínio do pitoresco: "É curioso observar que em fim do século XIX eles [os estilos medievais] foram bastante utilizados na construção de casernas e prisões; de fato, é principalmente ali que parece existir gosto duvidoso pelo pitoresco e pela literatura romântica". Em nota, acrescenta: "Exemplo típico dessa arquitetura de fachada é o quartel de infantaria da Marinha (de 1898), primeira obra de Heitor de Mello (em estilo 'Tudor')" (p. 44). Não faltam, contudo, exceções; as escolas e prisões construídas por Victor

Dubugras entre 1891 e 1902 no interior de São Paulo, em neoromânico e neogótico, não são incluídas no excesso pitoresco. Mas o leitor que espera saber porque o quartel de Heitor de Mello é arquitetura de fachada e porque as escolas e prisões de Victor Dubugras não o são, fica sem resposta.

Enfim, para Bruand os estilos medievais e pitorescos não passam, no Brasil, de um sub-produto do historicismo de origem européia. Não apenas não atingem um patamar mínimo de qualidade que lhes garantam ao menos figurar na história, como, na grande maioria, não ultrapassam o limite da mediocridade. São eles os grandes responsáveis pelo panorama arquitetônico "negativo" das primeiras décadas do século. E, bem analisado, o Rio de Janeiro tem a primazia na falta de gosto: Morales, Heitor de Mello e as grandes avenidas da cidade, entre 1900 e 1920 estão por assim dizer na vanguarda da "feiúra" arquitetônica, como a demonstrar a necessidade da renovação da disciplina.

No Brasil, porém, a renovação não poderia vir do *art nouveau*. Na virada do século, o país praticamente desconhecia o fenômeno da industrialização, faltando-lhe a necessária base econômica e social que na Europa dera origem à nova arte. Na ausência de motivações locais seja para o domínio dos novos materiais, seja para a criação de uma arte da sociedade industrial, o movimento europeu de renovação artística chega aqui tão somente como a última moda estrangeira em matéria de decoração, cuja imitação é sinal de atualidade e prestígio. Ao contrário, portanto, de opor-se ao "ecletismo" vigente, o *art nouveau* integra-se nele, reproduzindo o mesmo espírito decorativo. Eis as razões de Bruand para classificá-lo dentro dos estilos históricos.

Antes de qualquer verificação histórica, portanto, o autor já descartara a possibilidade do novo estilo ter vida própria no Brasil. Ainda que ele parta corretamente do atraso econômico e social do país, esta é apenas uma das faces do problema, e não o esgota. O atraso se mede em relação à norma européia, tornando evidente nossa participação na ordem material e cultural da matriz; e nada impede, por exemplo, que um olhar atento perceba no atraso de hoje o relativo progresso de amanhã, e resolva antecipar-lhe as

formas. Este, muito genericamente, era o programa do modernismo no Brasil, incluindo também o movimento moderno na arquitetura. Se quando Bruand os tematiza ele bem ou mal toca no problema, quanto ao *art nouveau* ele simplesmente o ignora, concluindo de antemão pela impossibilidade deste ter produzido qualquer renovação artística no Brasil.

Em todo caso, conta a seu favor a inexistência, no país, de obras rigorosamente *art nouveau*. Mas talvez deva-se procurar sua presença mais nos efeitos indiretos e parciais que nos resultados finais. Algumas vertentes do movimento, na Europa, estavam preocupadas também, entre outros objetivos, com a simplificação da herança acadêmica, antes a renovando que a descartando totalmente. É o caso de Otto Wagner e da *Secession* vienesa. Alguns projetos de Heitor de Mello na primeira década, vimos, foram denominados "Secessão"; por menos que correspondessem ao modelo original, são indício de algum interesse na modernização, ou pelo menos seu reconhecimento, da linguagem das academias. O episódio é aparentemente isolado na obra do arquiteto, mas fica por estudar suas consequências no seu método de projeção. E, de maneira geral, fica por estudar a relação (indireta, por certo) da Escola de Belas Artes com os movimentos europeus de modernização da arquitetura acadêmica nas duas primeiras décadas do século.

Bruand nem menciona os projetos "Secessão" de Heitor de Mello, dos quais ele tinha notícia pela referida relação da obra do arquiteto. Isto significa que o autor sequer considera a hipótese do *art nouveau* ter dado início, mesmo se involuntariamente, à renovação dos métodos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Limitando-se aos edifícios facilmente identificáveis neste estilo, ainda (então) existentes ou mais conhecidos, ele pode concluir facilmente pela irrelevância histórica do movimento no Brasil — quer dizer: pela sua irrelevância histórica na formação do modernismo.

Na geografia do autor, São Paulo leva vantagem neste caso. A ascensão financeira da aristocracia rural e da nova camada burguesa na virada do século, facilitando o contato com a Europa, predispõe à importação das últimas modas do velho continente, dentre elas o *art nouveau*. O dinheiro atraiu arquitetos estrangeiros dispostos a satisfazer a vontade de seus comitentes, e capazes de fazê-lo, mesmo sem o conhecimento pessoal e

direto do estilo. Dessa combinação de fatores resultaram, nos primeiros anos do século, algumas residências razoavelmente inspiradas na nova arte, e de boa qualidade. Mas passada a moda, já na primeira década, o estilo desaparece, sem exercer qualquer influência nos acontecimentos posteriores. Os dois principais arquitetos foram o sueco Karl Ekman, que trabalhou anteriormente nos Estados Unidos e na Argentina, e o franco-argentino Victor Dubugras. Ekman construiu a Vila Penteado, apresentada como a obra prima do estilo no Brasil, e Dubugras algumas residências onde mesclou o *art nouveau* com uma decoração derivada do gótico, seu estilo predileto nos anos precedentes.

O Rio de Janeiro está representado por Silva Costa, o português cujas residências apenas Lúcio Costa conheceu, e Virzi, a quem, na prática, para Bruand, se resume o *art nouveau* na cidade. Definidos como uma mistura de estilos históricos com o novo estilo, os projetos do italiano Virzi são uma vez mais, depois de Lúcio Costa e Paulo Santos, comparados com Gaudí, "que também tinha partido de uma inspiração de origem medieval para chegar a criações totalmente inéditas" (p. 51). A aproximação garante-lhe um lugar especial na arquitetura do período, mas também o deixa mais próximo dos "eccléticos" que da renovação disciplinar, afinal inexistente. O autor lembra a difusão, apontada por Paulo Santos (sem citá-lo), da decoração *art nouveau* por toda a cidade, prolongando por algum tempo o uso do estilo. Mas deixa passar um detalhe de algum interesse, também apontado por aquele: o uso dessa decoração por Morales em um edifício do centro da cidade. É evidente que Bruand tomaria o dado como um exemplo a mais do gosto pela fantasia do arquiteto; este, porém, é um indício, entre outros, da penetração dos novos problemas estéticos na arquitetura acadêmica, mesmo se neste caso superficial.

À diferença de seus precursores, o autor dá uma atenção especial ao *art nouveau*, ressaltando sua importância, em âmbito europeu, no interior dos acontecimentos que culminaram na total renovação da linguagem artística no início do século. Não obstante, o destaque, no fim das contas, é justo para enfatizar a inexistência de qualquer função renovadora do estilo no Brasil, precisamente por tornar-se um estilo, integrando-se à prática "ecclética". Fazendo-o aparecer e desaparecer repentinamente sem deixar marcas,

no decorrer da primeira década, ele pretende mostrar que a renovação teve início por outros e inesperados caminhos.

Descartada a contribuição do *art nouveau* à superação do panorama arquitetônico "negativo" do início do século, resta, então, para esse papel de honra, o neocolonial.

Antes de tudo, era necessário demonstrar que o estilo nacional triunfara sobre os estrangeiros, ocupando hegemonicamente a prática profissional nos anos imediatamente anteriores à conversão dos arquitetos ao modernismo. A demonstração já estava em curso desde as primeiras linhas do capítulo: o cenário "desanimador" da arquitetura brasileira por volta de 1900; a baixa qualidade média da reprodução dos estilos classicizantes nas duas primeiras décadas; o esgotamento do repertório clássico depois da morte de Heitor de Mello em 1920; o mau gosto dos estilos medievais e pitorescos, que toma conta das cidades brasileiras nesse período; e, finalmente, a vida efêmera e inconsequente do *art nouveau* na primeira década, devido a sua integração ao "ecletismo" vigente. Bastava agora, em contraponto a essa exposição da decadência de uma cultura "ecclética" já em si "decadente", historiar a ascensão avassaladora do neocolonial na década de 20.

Para então concluir que o último dos estilos históricos, "símbolo de uma tomada de consciência histórica, que a seguir iria se desenvolver e dar um caráter particular às realizações brasileiras" (p. 58), era, por isso mesmo, o menos acadêmico dos estilos acadêmicos, e passo necessário e fundamental para a criação de uma arquitetura moderna de "caráter nacional".

A periodização, que, com vários retoques, era até agora muito próxima de Paulo Santos, tem uma alteração significativa. Encerrando a vida útil dos estilos classicizantes, e com ele de toda a cultura "ecclética", na morte de Heitor de Mello, Bruand suprime o conflito entre o Luís XVI e o neocolonial nos anos 1920-30, firmado pelo autor do *Quatro Séculos*. Com isso a década sobra inteiramente livre para a supremacia do movimento nacionalista, dado que a outra face da evolução estilística do período, o classicismo modernizado dos seguidores tardios de Perret, no pós-guerra, era praticado apenas pelos

profissionais estrangeiros, e não passava de uma saída sem futuro da tradição acadêmica.

O papel do neocolonial de transição ao modernismo, inicialmente advogado por Paulo Santos em paralelo à "concentração formal" dos estilos classicizantes e às exigências estéticas do concreto armado, resulta, agora, absoluto. É ele o único responsável pelo surgimento de uma nova mentalidade que, se tem ainda traços historicistas, já é anti-acadêmica pela atitude: a reação contra o ensimesmamento formalista da academia (vale dizer, contra seu alheamento da realidade) e a conseqüente procura de inspiração fora dela. Se a reação resulta ainda uma vez em uma arquitetura "puramente plástica" e a realidade observada é apenas nosso passado colonial, isto advém dos resquícios da tradição acadêmica, e é parte constitutiva do estilo. Mas seu grande mérito não está nos resultados e sim na indicação do caminho a seguir: a busca de novas formas para a nova sociedade industrial, que só podem ser encontradas fora das academias. Ainda que de maneira contraditória, a nova mentalidade tem origem na inquietação renovadora das primeiras décadas do século — ela de certo modo antecipa o espírito de vanguarda que os antigos partidários do neocolonial professam logo em seguida.

Aqui o encadeamento imaginado por Lúcio Costa serve melhor a Bruand. Na interpretação do primeiro o neocolonial surge no pós-guerra em reação à "feira de cenários arquitetônicos improvisados", opondo-se em bloco aos estilos estrangeiros e tomando-lhes o lugar<sup>20</sup>. O estilo nacional era para o autor um sintoma da crise do "ecletismo" (e não uma saída dele), e como tal não tardou a mostrar-se igualmente artificial, criando um impasse que conduziu à renovação disciplinar, a arquitetura moderna. Sem dar atenção aos bastidores do estilo, tão bem conhecidos por Lúcio Costa, Bruand provavelmente não viu problema algum, ao retomar a equação, em inverter o severo julgamento do brasileiro — que não reconhecia nenhuma autonomia intelectual ao movimento — para fazer do neocolonial o resultado de uma mentalidade renovadora.

Essa inversão, afinal, não tem fundamento: Bruand simplesmente aplica a acolhida favorável ao neocolonial por ele tomada de empréstimo de Paulo Santos ao esquema de

---

<sup>20</sup> Cf. p. 17 e segs.

transição academia-modernidade de Lúcio Costa (onde a situação do estilo é totalmente desfavorável). É até possível encontrar um precedente em Paulo Santos para o passo central do raciocínio do autor, que quase transforma em vanguarda o movimento acadêmico. Aquele identificava pontos de contato, "em que pese os aparentes antagonismos", entre o modernismo literário e o neocolonial: "a procura da substância brasileira, da cultura brasileira, da realidade brasileira"<sup>21</sup>. Bruand não foi tão longe a ponto de indiferenciar o estilo acadêmico e a vanguarda literária; nem nesta seção, nem na dedicada à Semana de Arte Moderna, no capítulo seguinte ("As Premissas da Renovação"), ele estabelece qualquer semelhança entre ambos. Há, entretanto, um paralelo virtual (o leitor é quase levado a fazê-lo) na argumentação do autor, mesmo que ele se detenha, como indicamos acima, no caráter pré-moderno, ou pré-vanguardista, da mentalidade que produziu o neocolonial. Paulo Santos, em todo caso, não pretendeu fazer do movimento uma arte de vanguarda; apenas o inseriu no que considerava uma evolução geral dos acontecimentos em direção à nova arquitetura.

Para completar, na linha de chegada dos estilos históricos, sua versão sobre os anos 1900-1930, o autor precisa mostrar não apenas que o neocolonial conquista uma posição hegemônica na arquitetura da terceira década do século mas também que o estilo tem um apelo nacionalista inquestionável e um valor cultural efetivo, sem esgotar-se numa moda passageira. O primeiro item não apresenta dificuldades: já observamos que o autor empenhara-se desde o início em preparar o caminho para demonstrá-lo; o segundo não é tão simples: ele precisa forçar a situação para conseguí-lo, passando por cima de todas as evidências em contrário.

Por azar, o neocolonial nasce em São Paulo pela ação de Ricardo Severo, português exilado no Brasil. Desde 1914 ele faz campanha em prol do estilo, construindo em seguida algumas residências, inclusive as suas, na capital e no litoral paulistas. Seu nacionalismo é declaradamente português; mas em função dos antigos laços de metrópole e colônia, vê na arquitetura portuguesa uma fonte de inspiração perfeitamente adequada ao

<sup>21</sup> Paulo Santos, op. cit., pp. 95-96.

Brasil. Além de Severo, também Dubugras adota o estilo em São Paulo, quase certamente acompanhando o exemplo do primeiro; o franco-argentino por sua vez não iria preocupar-se em substituir a fonte portuguesa de Severo pela observação das construções coloniais brasileiras, pelo menos não de modo programático. Do ponto de vista da criação de um estilo brasileiro "autêntico" (isto é, organicamente nacional), para usar uma fórmula do autor, os primeiros passos do movimento, na capital paulista, nada tinham de animador (muito embora eles tenham sido o estopim da "descoberta" do passado arquitetônico nacional).

Bruand não ignora o fato, mas não o admite nestes termos. Contorna o problema argumentando que São Paulo reunia uma série de condições desfavoráveis à plena formação, e aceitação, do neocolonial — a pobreza formal da arquitetura do período colonial na cidade, a inexistência de interesse pelo passado do país, a avidez de progresso das elites economicamente prósperas — e que o Rio de Janeiro, ao contrário, reunia todas as condições propícias: a presença de uma elite intelectual interessada na arte do passado, a insatisfação com o "ecletismo" europeu e o desejo de independência cultural.

Era necessário apenas o surgimento de uma personalidade dinâmica e empreendedora para despertar nos arquitetos a mentalidade renovadora: José Mariano Filho, que a partir de 1921 promove, por iniciativa própria, uma série de concursos para a criação de um "estilo nacional", com a finalidade de difundir a idéia entre os supostos maiores interessados na questão, os arquitetos. A pretendida elite intelectual insatisfeita com a reprodução dos modelos europeus e desejosa de uma arte nacional resume-se ao solitário mecenas — a transformação do movimento paulistano de ares predominantemente portugueses em um estilo de marca nacional indiscutível é um projeto pessoal de José Mariano.

Paulo Santos recorda que a estratégia deste incluía, além da realização de alguns concursos de idéias, a interferência nos concursos públicos para fazer constar a obrigatoriedade do neocolonial, e também que ele estava por trás da utilização do estilo na exposição de 1922<sup>22</sup>. Bruand, todavia, quer ver na exposição uma espécie de divisor de

<sup>22</sup> Cf. pp. 80-82.

águas: o reconhecimento, e sucesso, do valor cultural do estilo pelo público, crítica e instituições oficiais, injetando vida própria no movimento até então capitaneado pelo seu grande mecenas. O Pavilhão das Grandes Indústrias, depois Museu Histórico Nacional, de Memória e Couchet, é tido como a grande realização não só do neocolonial mas de todo o período: "até então, nenhum resultado equivalente tinha sido alcançado com os outros estilos contemporâneos"; em nota, o autor completa: "Basta comparar o Museu Histórico Nacional com o fraco Palácio da Câmara dos Deputados, dos mesmos arquitetos, Memória e Couchet, para perceber que, em matéria de ecletismo, o estilo neocolonial correspondia melhor às possibilidades locais do que um pseudoclassicismo superficial fruto da total incompreensão dos atrativos do neoclassicismo" (p. 58). A supervalorização estética do neocolonial só é possível, portanto, como insistimos desde o início, em razão da total desvalorização dos demais estilos históricos (não é mera casualidade os estilos classicizantes terminarem na Câmara dos Deputados, do mesmo ano de 1922, excluindo da história da década de 20 a produção nesses estilos de Memória e de vários outros arquitetos igualmente envolvidos no neocolonial).

Do sucesso da exposição de 1922 à "verdadeira conversão ocorrida na Escola de Belas Artes, em 1925, cujos formandos apresentavam projetos em neocolonial" (p. 57) é um pulo. A "conversão" tem sabor de uma vitória final do estilo na suposta batalha entre o nacional e o estrangeiro. Para chegar a essa conclusão, o autor é obrigado a desconsiderar uma série de fatos diretamente relacionados entre si e com a Escola: os projetos em neocolonial de Heitor de Mello anteriores a 1920; os projetos de Memória nos estilos classicizantes; a docência destes na Belas Artes; e, finalmente, que todos os vencedores dos concursos patrocinados por José Mariano eram ex-alunos da instituição e praticavam o neocolonial lado a lado aos demais estilos. Em outras palavras, ele precisa desconsiderar que antes ainda de José Mariano iniciar sua campanha em favor do "estilo nacional", este já existia no Rio, concebido a partir do mais puro método acadêmico, sem grande conotação nacionalista (em Heitor de Mello predomina visivelmente a intenção pitoresca); e que depois da campanha o modo de compô-lo não se altera substancialmente, se é

que se altera, convivendo em paz — do ponto de vista da prática profissional cotidiana — com os estilos europeus.

No *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, a "conversão" da Escola de Belas Artes, como se enterrando definitivamente a imitação inadequada e superficial dos estilos históricos europeus, é um dos acontecimentos fundamentais na formação da nova arquitetura brasileira. O raciocínio (implícito) do autor pode ser reconstituído da seguinte forma: 1. abandonados os modelos estrangeiros, os recém-formados iniciam um caminho sem volta: a busca da arte nacional; 2. isto, bem ou mal (apesar da volta ao passado), põe os jovens arquitetos em sintonia com a mentalidade renovadora das vanguardas; e 3. esse episódio, meio tradicional, meio moderno, específico do contexto brasileiro, acaba por predispor-los à tarefa de revolucionar a disciplina. Faltava, para completá-lo, tão-somente o catalizador do processo: Lúcio Costa. Descobrimos as "verdadeiras características" da arquitetura colonial — sua funcionalidade histórica — o mais talentoso dos arquitetos ligados a José Mariano revela a si próprio e aos colegas mais novos, graças ao neocolonial, o caminho para a criação da "autêntica" arquitetura contemporânea do país.

Este honroso papel de transição garante ao vitorioso movimento um lugar à parte nos estilos históricos. Tal fortuna contrasta visivelmente com sua modesta origem: inventado por um português alheio aos destinos da cultura pátria, entra na academia carioca pela porta dos fundos (isto é, como um estilo secundário), e só mais tarde é transformado em símbolo da arte nacional por um médico de cultura diletante, operação na qual os arquitetos tiveram uma participação de todo subordinada.

No capítulo anterior, levantamos a hipótese de que o próprio Lúcio Costa deu-se conta que o neocolonial significava a negação mesma do papel de vanguarda reservado ao arquiteto, desde o Renascimento, pela tradição disciplinar<sup>23</sup>. Não que o simples uso dos estilos europeus fosse garantia da realização plena desse papel; eles, todavia, o representavam, perpetuando imaginariamente ou de fato a tradição (no caso brasileiro, ainda por investigar, talvez mais imaginariamente que de fato, à exceção provavelmente da

---

<sup>23</sup> Cf. pp. 84-85.

atuação excepcional de Morales de Los Rios). Não foi à toa que Lúcio Costa, justificando a introdução da arquitetura moderna no Brasil, estabeleceu o paralelo entre o neoclassicista Grandjean e o revolucionário Le Corbusier: ambos exerceram uma função de vanguarda na cultura nacional em suas respectivas épocas. O neocolonial (sempre no raciocínio de Lúcio Costa, segundo nossa hipótese) substituíra essa filiação de longa data por uma causa externa e estranha à história da disciplina, inclusive controlada também de fora dela: o domínio absoluto do movimento por José Mariano, com métodos burocráticos e oficializantes, eliminava o debate de idéias (o arquiteto não teria rompido definitivamente com seu antigo protetor se não visse fortes razões para isso).

Duplamente distante da tradição — esta, em fim de contas, era a expressão da autonomia intelectual do arquiteto — por abandoná-la e por aceitar a ingerência externa, o profissional, em função subordinada, emprega o estilo de modo antes mecânico (ou rotineiro, a preferir) que culturalmente motivado. Para Lúcio Costa, concluímos, ele mesmo um dos principais protagonistas do neocolonial, a negação deste era um passo necessário à reconquista do papel histórico de vanguarda da arquitetura (apenas a combinação de vanguarda moderna e "verdadeira" tradição nacional seria capaz de produzir uma arte local "autêntica").

Nos dois pontos, então, necessários à demonstração do argumento de fundo do autor, a saber: a posição hegemônica do neocolonial na terceira década e a motivação nacionalista inquestionável, e culturalmente relevante, do movimento, a argumentação é insatisfatória. Ou melhor, Bruand evita deliberadamente todos os problemas que esta abordagem lhe traz, escrevendo uma história do estilo tão heróica quanto deformada.

No primeiro capítulo do *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, "Os Estilos Históricos", ele não inova nem um pouco, em relação a seus precursores, em forçar a história a seu favor, desconsiderando, e relegando ao esquecimento, os fatos que não lhe interessavam: de um lado, o neocolonial é desmedidamente alçado a um movimento com ares de vanguarda; de outro, o "ecletismo", tido como estrangeiro, é reduzido a um fato meramente "negativo".

Não obstante, enfim, algumas boas observações sobre o neocolonial, a separação absoluta entre estas arquiteturas tão próximas, e que em realidade têm a mesma origem, é um retorno à imagem simplificada da cultura arquitetônica acadêmica criada no período de afirmação do movimento moderno, nacional e internacionalmente. Perde-se, em definitivo, com Bruand, o quadro bem mais nuançado da arquitetura dos anos 1900-1930 bem ou mal revelado nos estudos dos pioneiros, Lúcio Costa e Paulo Santos.

### 3. Conclusão

A grande contribuição de Yves Bruand ao estudo da arquitetura brasileira está na reconstituição minuciosa da trajetória do movimento moderno nacional. Sob este aspecto, seu trabalho é um ponto de referência fundamental em nossa historiografia. Uma vez porém que tomara incondicionalmente o partido de seu objeto, ele identifica-se plenamente com as idéias do teórico do movimento, Lúcio Costa, e termina por reeditar em seu texto as mesmas explicações triunfalistas que este, e também Paulo Santos, haviam dado ao surgimento da nova arquitetura no Brasil. A despeito portanto do levantamento abrangente de dados, da sistematização do material disponível, e do relativo respeito aos acontecimentos, a despeito, em suma, do controle metodológico da pesquisa, ele mantém-se o tempo todo dentro do modelo teórico de Lúcio Costa, e não escapa igualmente de uma perspectiva histórica generalizante.

Acontece que tais acontecimentos eram quase parte do passado, e não era mais hora de fazer história, mas apenas de historiar fatos em boa medida já concluídos: recapitulando a trajetória do modernismo brasileiro a partir da auto-imagem criada por seus protagonistas, Bruand confere estatuto de verdade histórica ao programa teórico do movimento, e dessa forma assimila-o definitivamente à historiografia.

Ele não se dá conta do contexto de emergência do pensamento de Lúcio Costa, marcado pela vontade de inserir a arquitetura (e isto vale, de maneira geral, para os movimentos de vanguarda artísticos e literários) no processo de desenvolvimento econômico

do país, vontade segundo a qual a constituição da identidade cultural garantiria o salto à modernização (portanto, à integração na ordem econômica internacional) sem a descaracterização das tradições locais.

O autor francês critica no modelo histórico do brasileiro, com certa justiça (mas sem compreendê-lo), aquilo que lhe parecia um simples programa estético (a "inclinação clássica" do arquiteto); a outra parte, exatamente nos aspectos coincidentes com seus pressupostos críticos (o preconceito anti-acadêmico), toma-as na conta de reflexões históricas bem fundamentadas. Como lhe escapam as motivações da primeira geração moderna, de que são indissociáveis tanto os textos de Lúcio Costa quanto os de Paulo Santos, Bruand não pode perceber, ou não o quer, o sentimento ambíguo destes em relação à arquitetura dos estilos históricos, misto de reconhecimento do valor da herança acadêmica (e seus bons frutos) e dever profissional do arquiteto de vanguarda em renegá-la. Leitor desavisado, ou intencionalmente predisposto a desconsiderar essa ambigüidade, ele não faz senão acentuar a face mais evidente dos escritos dos brasileiros, o manifesto anti-"ecletico".

Nesse sentido, Bruand praticamente redefine para o leitor de hoje o modo de ler os dois autores precedentes; ou antes, estes serão lidos a partir da mesma visão superficial e generalizante que ele contribuiu para divulgar. No entanto, é difícil dizer até que ponto ele é o único responsável por sua circulação recente. Ela por assim dizer fez parte (e faz ainda, embora hoje em dia o interesse pelos modernos tenha diminuído) da bagagem cultural de todo estudante recém-saído das escolas de arquitetura, como um requisito mínimo ao exercício da tarefa modernizante da profissão — e simultaneamente como o horizonte histórico máximo necessário à sua formação. É certo, porém, ter sido Bruand o primeiro no Brasil a reescrever a história da arquitetura dos anos 1900-1930 com o mesmo desdém tributado por nossas vanguardas à arquitetura acadêmica: a cultura arquitetônica modernista nacional ganhava assim, de uma vez por todas, prestígio historiográfico.

Não é casual que um autor mais recente como Carlos Lemos, também ele muito próximo a Lúcio Costa, acompanhe Bruand nessa leitura das vicissitudes arquitetônicas

das três primeiras décadas deste século. Lemos igualmente combina a desvalorização do "ecletismo" com a supervalorização do neocolonial, porém inserindo de vez o último no capítulo da arquitetura moderna, passo que o próprio Bruand não ousaria, em respeito à condição inegavelmente historicista do movimento.

Na outra vertente, a dos historiadores que tratam a arquitetura do início do século com certo cuidado, Mário Barata e Giovanna del Brenna, os dois excluem o neocolonial do "ecletismo": há nisso um eco dessa posição que, se não tem propriamente origem no autor francês, toma impulso com ele.

#### Capítulo quarto

### A posteridade do modelo nas décadas de 70 e 80

Os estudos dos três autores examinados a seguir têm envergadura muito diferente. Carlos Lemos refere-se ao "ecletismo" muito de passagem, num panorama geral da arquitetura brasileira (sem contar seu estudo específico sobre o "ecletismo" paulista, mas este não nos diz respeito diretamente). Mário Barata e Giovanna del Brenna, ao contrário, interessam-se mais de perto pelo período, estudando-o com um certo cuidado, seja em âmbito nacional (Barata), seja no âmbito específico do Rio de Janeiro (del Brenna).

Há contudo entre eles vários aspectos em comum, que em resumo concernem às suas ligações com os autores precedentes. Carlos Lemos deve muito à Lúcio Costa, e talvez a Bruand; Mário Barata até certo ponto apóia-se em Lúcio Costa; e Giovanna del Brenna, especialmente em Paulo Santos. Por outro lado, essa apropriação dos precursores tem implicações e resultados muito diversos, como veremos.

Estes três estudos completam o conjunto historiográfico em questão. Em medida muito maior que Yves Bruand (cuja tese, apesar de apresentada em 1971, foi preparada no Brasil ainda no final dos anos sessenta), seus autores já se beneficiavam do distanciamento em relação aos textos inaugurais, e contavam, além disso, no plano internacional, com um número crescente de boas publicações sobre o tema. O texto de Carlos Lemos a ser examinado data de 1979; o estudo principal de Mário Barata sobre o assunto é de 1983; e os trabalhos de Giovanna já são todos da década de 80. Este distanciamento porém nem sempre foi bem aproveitado; Carlos Lemos, por exemplo, quase não se benefi-

cia dele. E afinal foi Mário Barata, o mais próximo dos três da geração dos pioneiros, quem talvez tenha realizado a melhor contribuição recente ao assunto.

## 1. Carlos Lemos<sup>1</sup>

### O "ecletismo" como estilo importado

Além de vários estudos sobre a arquitetura paulista, tema que ocupa boa parte de suas publicações, a obra de Carlos Lemos inclui trabalhos num certo sentido já clássicos no plano da arquitetura nacional, como o *Dicionário da Arquitetura Brasileira* (com Eduardo Corona) e principalmente o *Arquitetura Brasileira*.

Síntese histórica da produção arquitetônica do país, é neste último texto que encontramos suas considerações acerca do "ecletismo" carioca, evidentemente dentro de um panorama geral do estilo. Concentrada em algumas poucas páginas, a avaliação do assunto é muito rápida e genérica. Ela interessa, assim, não tanto pelo que dá a conhecer mas, sobretudo, pela imagem do período construída e propagada pelo autor.

Afora algumas diferenças, seu *Arquitetura Brasileira* estrutura-se nos moldes do pensamento de Lúcio Costa. Como este, Carlos Lemos está interessado em salientar a "autenticidade" de nossa arte e em oferecer uma resposta global a esse problema, quer dizer, uma resposta abrangendo toda a história da arquitetura brasileira, de seus primórdios à atualidade. Como Lúcio Costa, ele encontra no panorama artístico do país momentos privilegiados de "manifestações nacionalistas". Finalmente, como Lúcio Costa, ele atribui ao historiador nacional a tarefa de centrar a atenção nestes episódios singulares de nosso passado arquitetônico, entre os quais decerto não figura o "ecletismo".

Mas Carlos Lemos, partidário igualmente incondicional da nova arquitetura, já não

---

<sup>1</sup> Carlos A. C. Lemos (São Paulo, 1925), é arquiteto e professor aposentado do Departamento de História da FAU-USP. Dedicou-se ao estudo e à defesa do patrimônio arquitetônico nacional, e especialmente do paulista. Sua contribuição está sobretudo na questão da preservação dos bens culturais. Entre suas principais obras estão: *Dicionário da Arquitetura Brasileira* (em co-autoria com Eduardo Corona), São Paulo, Edart, 1972; *Arquitetura Brasileira*, São Paulo, Melhoramentos, 1979; *Alvenaria Burguesa*, São Paulo, Nobel, 1985; "Ecletismo em São Paulo", in: *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*, cit., pp. 68-103.

pertence à geração dos pioneiros de nosso movimento moderno, e não vê motivos (se-quer biográficos), como aqueles viam, para conceder qualquer relevância aos mestres acadêmicos. Desse modo, à semelhança de Yves Bruand, para ele a arquitetura "ecletica" é um puro intervalo estrangeirizante entre momentos de produção artística genuinamente local. E se, como veremos, o Rio de Janeiro tem um lugar à parte nessa história, isto deve-se antes de mais nada, segundo o autor, ao fato da cidade ter mantido relativa distância de tal estilo importado.

### 1.1. O "ecletismo" no *Arquitetura Brasileira*

Embora a sequência dos seis capítulos do *Arquitetura Brasileira* seja predominantemente cronológica, há também uma ordem temática. No primeiro capítulo, "Panorama Geral", espécie de introdução, expõe-se numa perspectiva histórica os "condicionantes ou determinantes" da forma artística, instrumentos de análise fundamentais, segundo Carlos Lemos, para se compreender a arquitetura do país. Os três capítulos seguintes referem-se ao período colonial: "A arquitetura européia no litoral da colônia"; "A arquitetura paulista dos primeiros séculos"; e "O caso do barroco mineiro". Aqui ocorre uma subdivisão por temas; de um lado fica a arquitetura litorânea do colonizador português, e de outro a arquitetura brasileira do interior, em São Paulo e Minas Gerais. Os dois capítulos restantes seguem a cronologia: "O neoclássico e o ecletismo" coincide mais ou menos com o século XIX, e "Os tempos recentes", com o XX.

Eis, então, resumidamente, o argumento principal do livro: 1. o colonizador europeu, fixando-se sobretudo no litoral, transfere para este, "aclimatando"-os, seus modelos arquitetônicos: seria esta a arquitetura européia da colônia; 2. quase nos primórdios da colonização, porém, alguns portugueses sobem ao planalto paulista, constituindo uma sociedade mameluca de feição "brasileira" e "popular" (posto que inclui a cultura nativa); esta, no "isolamento" do interior, "recria" um modelo arquitetônico de origem paladiana, para adequá-lo a esse novo *habitat* e nova raça: seria esta a origem das casas

bandeiristas de São Paulo; 3. os mesmos paulistas, adentrando o país, descobrem o ouro de Minas Gerais; este atrai negros e portugueses, formando uma sociedade mulata, igualmente "brasileira" e "popular"; no seu "isolamento" interiorano esta também "recria" os modelos agora barrocos, segundo esse novo *habitat* e nova raça: isto explicaria a peculiaridade artística do Aleijadinho; 4. após a chegada da Missão Francesa, a influência européia é restabelecida no litoral, tornando-se outra vez dominante; tal influência irá prevalecer ao longo de todo o século XIX e início do XX, através dos modelos neoclássicos e "eccléticos" (com algumas nuances, como veremos); e 5. a arquitetura contemporânea, contrapondo-se à interrupção anti-nacionalista do neoclassicismo e do "ecletismo", volta-se para o passado artístico anterior à essa última manifestação arquitetônica litorânea e européia: restabelece-se assim a primazia da cultura nacional.

Não é difícil mostrar o parentesco dessa síntese histórica com o modelo interpretativo de Lúcio Costa. Os "condicionantes ou determinantes" da arquitetura, em Carlos Lemos, são as mesmas "determinações" de época, meio, técnica e programa (as "imposições do meio físico e social") relacionadas pelo autor carioca em sua definição da arquitetura<sup>2</sup>. As "dificuldades materiais de toda ordem" do processo de colonização, apontadas por Lúcio Costa<sup>3</sup>, aqui aparecem sob a forma seja da "aclimatação" arquitetônica do litoral, seja do "isolamento social" característico, este último, das civilizações do interior. Tais critérios prendem-se igualmente à supervalorização da arquitetura colonial (no caso, a do interior) e da moderna, e à virtual exclusão do período intermediário, europeizante, de nossa história artística, ou melhor, de uma história da arte "autenticamente" nacional.

Há contudo grandes diferenças. Ao passo que Lúcio Costa equilibrava pressupostos deterministas e autonomia da "intenção plástica", Carlos Lemos enfatiza visivelmente os primeiros, prendendo-se a um rígido determinismo geográfico e racial das formas. Todo seu raciocínio baseia-se no dualismo litoral-interior, o qual sobrepõe-se ao dualismo estrangeiro-nacional. O litoral, geográfica e racialmente vinculado à Europa, só pode pro-

---

<sup>2</sup> Cf. p. 12.

<sup>3</sup> Cf. pp. 7-8.

duzir uma arte estrangeira; e vice-versa, apenas a sociedade miscigenada do interior, distante dos contatos com a metrópole, pode produzir uma arte "autêntica". Assim, o traço distintivo da arquitetura brasileira vem a ser esta oscilação entre a predominância européia do litoral e a conquista da identidade artística nacional no âmago do país. Até que, fica subentendido, a arte contemporânea realize sua síntese. Lúcio Costa, porém, jamais pôs sob suspeita a unidade arquitetônica nacional, nem muito menos fizera recortes na cultura brasileira.

Para Carlos Lemos, a mediação entre as imposições do meio e a forma arquitetônica dá-se através do partido arquitetônico: "Partido seria uma consequência formal derivada de uma série de condicionantes ou de determinantes; seria o resultado físico da intervenção sugerida" (p. 9)<sup>4</sup>. Em outros termos, o partido é produto e expressão de uma determinada sociedade e cultura, delimitada, fica implícito, geográfica e racialmente (note-se de passagem que o partido é um fenômeno de cunho eminentemente antropológico: mais do que uma concepção formal subjetiva, ele é a própria representação abstrata de um dado contexto cultural). Pode-se então falar em partidos do litoral e do interior, mas não de partido estrangeiro, pois ele é por definição resultado de costumes específicos. Pode-se sim inventar uma arquitetura estrangeira, que seria estrangeira exatamente por não atender ao partido imposto pela cultura local: é aproximadamente esta a situação do "ecletismo", de acordo com os instrumentos analíticos do autor. A ausência de partido, isto é, a ausência de correspondência entre os "condicionantes ou determinantes" (brasileiros) e a forma arquitetônica (européia), faz do "ecletismo" um estilo puramente artificial, sem nenhum interesse para a cultura do país. Levando às últimas consequências as críticas de Lúcio Costa (que censurava no "ecletismo" precisamente a falta de ligação funcional com a vida), Carlos Lemos termina por construir uma imagem ainda mais vaga da arquitetura do período.

Sob o título de "O neoclássico e o ecletismo", o capítulo dedicado ao século XIX e

---

<sup>4</sup> As indicações de páginas entre parênteses referem-se, daqui em diante, a Carlos Lemos, *Arquitetura Brasileira*, cit.

início do século XX dá a impressão de reunir duas arquiteturas muito próximas não só no tempo mas também no resultado artístico. Afinal, além da origem mais ou menos comum, no Brasil, segundo a bipartição do autor, todo o período cai numa fase de predominância cultural européia e litorânea. Não é, porém, o que acontece. O modo de explicá-los é bem diferente, e põe o neoclassicismo em vantagem sobre o "ecletismo". A razão da desvantagem deste último é claramente anunciada: criado por profissionais estrangeiros, ele é puramente estrangeiro (por isso mesmo Carlos Lemos sugere que a "arquitetura popular urbana" da época, "igualmente eclética" mas erguida pelos anônimos profissionais do país, receba outro nome).

Mas desta forma o neoclassicismo do francês Grandjean de Montigny não seria então uma arte estrangeira. A grande diferença entre um e outro deriva antes de mais nada da existência ou não de vínculos com a base social: a arquitetura neoclássica é reflexo do partido imposto em sua época, enquanto o "ecletismo" não o é. Aliás, todo o período entre o neoclassicismo e o modernismo, descontadas as manifestações tardias da simplicidade neoclássica, fica na prática sem partido, pois esse intervalo conheceu um único estilo, o próprio "ecletismo". Numa palavra, Grandjean é estrangeiro mas também nacional, ao passo que o "ecletismo" é estrangeiro e portanto estrangeiro. Vejamos de que modo isto se explica no texto.

**"A vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro — afirma Carlos Lemos, introduzindo o capítulo — foi um marco decisivo no comportamento da arquitetura brasileira, por vários motivos, como veremos. Num período de quinze a vinte anos, a partir de 1808, ano da chegada de D. João, alteram-se fundamentalmente as regras do jogo".** As causas: "a abertura dos portos, a imprensa, as novas escolas, a chegada sistemática de profissionais qualificados e, principalmente, novos materiais, novos produtos industrializados..." (p. 103). Estes acontecimentos teriam alterado três "condicionantes" do partido: a técnica construtiva, os recursos disponíveis e a legislação.

Entre parênteses, note-se que a relação de causa e efeito estabelecida por Lemos em realidade não se baseia na verificação concreta dos fatos; ele reúne certos aconteci-

mentos que à distância formam um quadro relativamente coerente, e lhes confere teor de verdade histórica, muito embora não hajam provas a respeito. Além disso, as justificativas das mudanças no partido não são de todo convincentes. 1. Técnica construtiva: "Há de se falar inicialmente das novas técnicas construtivas baseadas, principalmente, no uso racional da alvenaria de tijolos... Enfim, esse período em estudo caracteriza-se pelo abandono do empirismo e pelo uso racional dos materiais, mormente o importado, fato relevante no condicionamento dos partidos" (pp. 104-106). A alvenaria de tijolo a rigor não é uma nova técnica, pois não difere fundamentalmente da taipa, da alvenaria de adobe (tijolo cru) e da alvenaria de pedra, já conhecidas há muito; ela no máximo simplifica o programa de execução (o "uso racional dos materiais" não constitui por si uma "nova técnica construtiva"). E quase nada se sabe de seu grau efetivo de difusão na época. 2. Recursos disponíveis: "Depois, houve alterações no poder aquisitivo do povo, surgindo uma classe média influente..." (p. 106). Pouco ou quase nada se sabe também da relação neoclassicismo-classe média; independente disto, porém, e a instalação da Academia de Belas Artes (fenômeno estritamente de corte) o demonstra, o florescimento do novo estilo não decorria, pelo menos não predominantemente, de alterações na organização social e econômica da colônia. 3. Legislação: "O novo governo tratou imediatamente de modernizar nossos principais centros urbanos... Deveria ser banido aquele ar orientalizador e grotesco [balcões de madeira, muxarabis de treliça, rótulas, etc] da cidade escolhida para ser a capital do Reino... As posturas regulando gabaritos e o ordenamento dos frontispícios foram revistos e seguidos à risca" (pp. 106-108). A modernização em curso não é certamente desprezível, mas suas consequências na arquitetura estão ainda igualmente por estudar. De qualquer modo, é possível pelo menos distinguir o grosso das construções medianas, estas sim diretamente afetadas pelas disposições legais, da arquitetura de exceção (o neoclassicismo), cujas formas nos chegam já completamente elaboradas (formas que as leis, entre outras coisas, visavam muito provavelmente normatizar). A legislação seria assim nesse caso antes complemento que condicionante no processo de irradiação de uma arquitetura já conhecida. Além do mais, todos os

aspectos apontados por Carlos Lemos (balcões, fachada, etc.) não interferiam senão secundariamente na edificação.

"Dos três determinantes do partido — prossegue —, pelo menos esses três, como vimos, sofreram alterações e a tal fato correspondeu a imposição de um novo estilo arquitetônico, o neoclássico" (p. 108). Logo em seguida, porém, o leitor depara-se com uma afirmação de sentido inverso: "O neoclássico ortodoxo, aquele depurado na França nos dias do Império de Napoleão, que ordenara composições arquitetônicas simétricas e extremamente contidas... foi introduzido no Brasil, primeiramente no Rio, é óbvio, pela chamada Missão Francesa" (p. 108). A chegada do neoclassicismo precede, então, as imposições locais do novo partido (embora não se trate, ao contrário do que afirma Carlos Lemos, do "neoclássico ortodoxo"). A situação descrita seria assim mais ou menos esta: 1. a corte portuguesa aqui instalada traz a Missão Francesa, e com ela Grandjean de Montigny, para modernizar as artes e os ofícios; 2. o arquiteto francês chega trazendo não só um novo estilo, mas uma nova didática e uma nova concepção, de base racional, da arquitetura (antes de instalada a Academia, ele "deu aulas particulares, fabricou tijolos e telhas e projetou obras públicas e particulares" [p. 108]); 3. a nova mentalidade, técnica e artística, atua sobre os antigos hábitos e práticas, modificando-os; 4. a emergência de um novo contexto cultural "determina" um novo partido; 5. finalmente, ao novo partido corresponde o novo estilo. À parte a tautologia, a proposição não é de todo inverídica, pois a vinda das novas formas coincide no tempo com a circulação das novas idéias liberais e progressistas, a face civilizada e moderna do regime escravista. Grandjean, apesar de estrangeiro, podia sentir-se em casa; seu neoclassicismo era francês mas correspondia a efetivas exigências culturais dos círculos educados do país. Eis porque o autor concede-lhe, indiretamente, o mérito da dupla cidadania.

Igualmente meritória é a participação de seus alunos e discípulos. Eles "se encarregaram de difundir por toda a área de influência direta da corte a arquitetura neoclássica, vestindo com a nova e equilibrada roupagem os edifícios públicos, os solares das chácaras próximas à cidade, as sedes das novas fazendas de café, chegando até Bananal, já o Estado

de São Paulo. E, assim, o neoclássico se tornou o estilo oficial do nosso Império, tendo acolhida em todas as províncias, dando *status* de modernidade às novas obras programadas, simbolizando, também, o progresso e a liberdade do país" (p. 110). Se o litoral não era propício à "recriação" (nacionalista) do novo estilo, a Grandjean e seus seguidores é atribuída, pelo menos (sem que fique dito expressamente), a criação de um neoclassicismo nacionalizado.

O "ecletismo", pura desnacionalização, fica do lado oposto: "Como em outra ocasiões, o ecletismo nos chegou de chofre, sem maiores especulações... Na verdade, somente se aliou essa miscelânea estilística, que invadiu nossas cidades a partir do último quartel do século XIX, com o progresso, com a abundância, com a liberdade de escolha, como se a obediência a um só estilo fosse sinal de atraso próprio de outras épocas. Agora, tudo era questão de imaginação" (p. 116). Importação irrefletida de idéias, progresso, riqueza, liberdade, imaginação; em suma, ausência de uma sólida base cultural, isto é, de partido. E se o neoclassicismo carioca de meados do século era símbolo do mesmo "progresso e liberdade", aí tratava-se, ao contrário, de uma representação formal refletida e consistente, imposta pelo partido.

Neoclassicismo e "ecletismo", além de terem histórias muito diferentes, tornam-se também incompatíveis. Isto não diz respeito somente ao contexto do país; tem alcance universal: "Enquanto o assunto ficasse num plano erudito como na Europa, tudo bem; era o sinal dos tempos... Enfim, com bastante bom gosto [os europeus] sabiam o que estavam fazendo, embora talvez não tivessem muita razão" (pp. 116-117). Lá como cá o "ecletismo" era "sinal dos tempos", mas sem razão de ser. O progresso, entretanto, era tão diferente assim, da primeira para a segunda metade do século XIX, que justificasse tamanha disparidade estilística? Certamente não. Se no final do século o acúmulo de capital era, evidentemente, mais veloz e dispunha de mais recursos que no início, a diferença é antes de grau que de gênero. Mudou o estilo? Sim, se, como faz o autor, confronta-se o despojamento neoclássico com o virtuosismo estilístico dos "eccléticos"; muito pouco, se a atenção for dirigida seja aos métodos de projeção (a "composição" acadêmica), seja à

produção média (de qualidade) dos dois períodos, igualmente destinada a satisfazer os requisitos racionalizantes da nova ordem econômica.

A separação absoluta destes dois estilos histórica e culturalmente tão próximos deve-se acima de tudo, afinal, a um simples juízo estético: a simplicidade clássica e a pureza geométrica qualificam o neoclassicismo, que pode ser lido como uma antecipação da arquitetura moderna (como em Lúcio Costa), enquanto a ausência desta mesma simplicidade e pureza (e de um cânone fixo) desqualificam o "ecletismo". Os critérios analíticos do partido, apesar de aparentemente conferirem rigor científico ao estudo histórico da arquitetura, no fim das contas servem para legitimar as preferências pessoais do autor, as quais derivam claramente do preconceito anti-acadêmico do ideário modernista. Preferências que, desde Lúcio Costa, confundiram-se, numa simbiose perfeita, com a marca desnacionalizante atribuída, no Brasil, à arquitetura dos estilos históricos (europeus).

À maneira de Yves Bruand, no *Arquitetura Brasileira* Carlos Lemos quase não reconhece o direito do "ecletismo" de figurar na história. Em seu caso, porém, isto é ainda mais acentuado, visto que ele limita-se a um simples apanhado generalizante, excluindo de seu histórico os próprios protagonistas: se nas páginas dedicadas ao neoclassicismo Grandjean e seus discípulos são cuidadosamente relacionados, nas dedicadas ao "ecletismo", ao contrário, não se encontra o nome de um único arquiteto da época. O descuido com os fatos, ou desinteresse, dá-lhe liberdade de fazer conjecturas as mais diversas, e também por isso mesmo o dispensa de verificá-las concretamente. Para o autor, por exemplo, contra várias evidências, o Rio de Janeiro praticamente não sofre a influência do novo estilo: "Nas grandes cidades — continua Carlos Lemos, no parágrafo seguinte à observação sobre a situação européia —, as pessoas de posse tratavam de providenciar projetos completos com arquitetos estrangeiros, que logo criaram fama. Os profissionais brasileiros, oriundos da única escola nacional, sempre se mantiveram dentro do neoclássico ensinado pelo velho patrono Grandjean de Montigny. Poucos saíram dessa linha. Daí a relativa coerência da arquitetura carioca do tempo do Império e da República nascente... Foram os arquitetos de fora que trouxeram os estilos múltiplos" (p. 117).

Pouco adiante, muito de passagem, ele informa que os novos bairros do Rio de Janeiro eram construídos conforme a nova moda. Não fosse esse pequeno adendo, nossa antiga capital ficaria caracterizada como uma cidade quase toda neoclássica, em plena era do "ecletismo". Os fatos não são bem esses, o sabemos através dos autores precedentes (sem dúvida conhecidos pelo autor). Ocorre que os arquitetos cariocas eram em parte brasileiros, e Carlos Lemos vinculava de antemão o novo estilo à importação de edifícios e profissionais, estes últimos responsabilizados diretamente pela descaracterização cultural de então. Reconhecer a existência de importantes manifestações "eclélicas" na cidade já no final do século XIX, ou ainda sua precedência na introdução do estilo, e além do mais por obra também de brasileiros (como de fato parece ter acontecido), significaria antes de tudo desdizer a explicação puramente conjectural do período. Ou seja, até por razões de método o Rio de Janeiro não poderia ter uma participação ativa no aparecimento do "ecletismo" no Brasil.

Completando o quadro da época, depois de ressaltar o caso do Rio, Carlos Lemos menciona São Paulo e Manaus como exemplos de grandes cidades cuja riqueza, na passagem do século, atraía o novo estilo. E conclui o capítulo fazendo menção ao que considera o segundo tipo de construções "eclélicas", a "arquitetura popular urbana" (construções segundo ele mesmo nada "eclélicas", visto que não estão ligadas a "movimentos alienígenas", às "obras importadas").

Falta, assim, nessa história, o fato "eclélico" por excelência da antiga capital do país, presença obrigatória em todos os demais autores, anteriores e posteriores a Carlos Lemos: a variedade estilística da avenida Central, de que o Rio ainda guarda bons exemplares. No capítulo seguinte, "Os tempos recentes", tal fato finalmente aparecerá, quase por acaso, em meio a um comentário sobre a decepcionante participação da arquitetura na Semana de Arte Moderna de 1922: "O grosso de nossos arquitetos [por ocasião da Semana] seguia as regras clássicas de composição, mercê dos ensinamentos de seus mestres antiquados, nos cursos de formação arquitetônica ministrados nas escolas de engenharia, a Politécnica e a Mackenzie. No Rio de Janeiro, a situação é bem semelhante, com alguns ar-

quitetos de bom gosto trabalhando dentro das regras do ecletismo, cujo momento de glória maior fora a construção dos edifícios da nova Avenida Central" (p. 134). Não ficamos sabendo quem eram estes arquitetos de bom gosto, nem tampouco se o bom gosto aplica-se também à avenida Central. Em todo caso, agora sim o Rio é incluído no "ecletismo", e através desse símbolo mesmo do estilo no país.

Mas aqui já se está nas primeiras décadas do século XX. Reunindo então as duas pontas dos acontecimentos cariocas relatados no texto, teríamos aproximadamente a seguinte periodização: durante o último quartel do século XIX, enquanto outras cidades, por causa do progresso e da riqueza, tornavam-se "ecletticas", o Rio de Janeiro era ainda uma cidade de feição neoclássica, guardando a tradição arquitetônica (a esta altura já nacionalizada) inaugurada por Grandjean; no início do século XX, impõe-se o "ecletismo" (sem que se explique como se deu essa transição), mas com "bom gosto" (neoclássico?). Outra vez, e num caso gritante como a av. Central, a desnacionalização estrangeirizante (a diversidade estilística) é minimizada, em favor do bom gosto dos nossos arquitetos. Arquitetos formados na Escola Nacional de Belas Artes, eis o ponto: genuinamente brasileiros, estão por assim dizer a salvo da artificialidade irrefletida dos "estilos múltiplos", sem prejuízo de os praticarem intensamente. Tudo somado, a cidade fica numa posição invejável no panorama "eclettico" do país, mas não por causa de alguma qualidade encontrada no próprio "ecletismo", e sim por ter mantido distância dele (preservando-se assim uma certa tradição nacional que terá continuidade através dos futuros modernos).

Isto por certo é um eco da distinção efetuada por Lúcio Costa entre o "ecletismo" genérico e os casos de exceção. Mas para Carlos Lemos a diferença é uma simples questão de nacionalidade, independente, no limite, de eventuais méritos individuais: de um lado estão os europeus; do outro, os brasileiros. Se o "ecletismo" ficou anteriormente vinculado à superficialidade estrangeira, os brasileiros precisam ficar desvinculados do "ecletismo", e mais ainda, desvincula-se dele toda a tradição arquitetônica carioca. Eis porque o bom gosto carioca do início do século não tem um lugar definido nessa história, ou melhor, fica sem lugar na história: não pertence mais (diretamente) ao neoclassicis-

mo, não pertence tampouco ao capítulo do "ecletismo", e muito menos à modernidade nacional (embora tenha parte nos "tempos recentes": estes seriam assim menos uma delimitação cronológica que qualitativa, destinada a abarcar justo tais episódios a meio termo entre um passado sem valor e um futuro ilustre).

É este também o caso do neocolonial, embora a solução seja mais simples: ele deixa o capítulo do "ecletismo" para integrar sem restrições os "tempos recentes". Não há explicação para o fato, mas não é difícil perceber-lhe as razões: "Coisa a ser averiguada — afirma Carlos Lemos, introduzindo o assunto — é quando surgiu a idéia, dentro do ecletismo, de se reviver o velho estilo português barroco, ou a velha moda brasileira, nas novas construções. Por que não se retornar à tradição, em vez de se macaquear os franceses, aqui fazendo um estilo como o *art nouveau*?" (p. 130). Tentativa de reviver os estilos nacionais do passado, o movimento já não teria parte alguma com a desnacionalização "ecléctica". Além disso, o neocolonial ganhou força através precisamente da Escola de Belas Artes, e com isto completa-se uma implícita tendência nacionalizante atribuída à arquitetura do Rio de Janeiro, que culmina em Lúcio Costa, como se verá a seguir.

A história dos "tempos recentes" principia com o neocolonial, para só então depois serem relatados os acontecimentos de vanguarda, como a Semana de 22, etc. A maior parte das páginas dedicadas ao movimento são ocupadas por seus dois principais protagonistas em São Paulo, Ricardo Severo e Victor Dubugras. O primeiro, um dos pioneiros na divulgação da idéia, teria sido pouco feliz em suas soluções, mais portuguesas que brasileiras; o segundo, "arquiteto eclético de real talento", teria realizado uma obra neocolonial de qualidade: as construções "no velho Caminho do Mar, na Serra de Santos, e o conjunto primoroso, como solução paisagística, do Largo da Memória" (p. 132). Outro aspecto ressaltado no texto é a "receptividade popular" do estilo. A vertente carioca quase não entra nessa descrição, a não ser para, no final, lembrar-se a atuação de José Mariano, "que ligou o jovem arquiteto Lúcio Costa a esses assuntos de revivescência arquitetônica, logo transformados em profundo interesse pela análise de nossa arquitetura

passada, cuja acuidade e pertinência levaram-no a ser a nossa maior autoridade no assunto" (p. 133).

O movimento era passadista, teve boas e más realizações, e por fim conduziu Lúcio Costa à descoberta da verdadeira arquitetura do país: salvo engano, a fórmula (descontando-se a ênfase paulista) é uma versão resumida e reticente da apresentada por Bruand no *Arquitetura Contemporânea no Brasil*<sup>5</sup>; falta nele apenas o último passo, segundo o qual é essa descoberta que leva o arquiteto carioca ao movimento moderno, e consequentemente, à modernidade nacional. Mas a independência em relação ao "ecletismo", a presença nos "tempos recentes", o retorno à tradição, o papel de Lúcio Costa, tudo concorre para fazer do neocolonial, no *Arquitetura Brasileira*, um elo imprescindível à criação da modernidade nacional, ou antes, à criação das bases culturais de um novo "partido", simultaneamente tradicional e moderno, cuja "consequência formal" é a terceira "manifestação nacionalista" da arte brasileira.

Os sinais agora se invertem: depois do despaisamento "eclétrico", é a tradição a vanguarda. O problema retorna em um texto recente do autor, em que a ausência de uma arquitetura efetivamente moderna na Semana de 22 não é mais decepcionante, antes o contrário: "No fundo, o *Neocolonial* passa a ser uma expressão libertária. Jogaram fora, após a Guerra, todo o receituário, todos os modismos, todas as regras da arquitetura do fim do Império e da República nascente. Agora, era a modernidade. Incongruentemente, modernidade expressa através da tradição. Não foi à-toa que a arquitetura mostrada no saguão do Teatro Municipal durante a Semana da Arte Moderna, em 1922, não passava de exercícios sobre o tradicionalismo"<sup>6</sup>.

Enfim, embora de fato pouco conhecida, a arquitetura acadêmica foi implícita e sumariamente classificada: de um lado fica o "ecletismo" estrangeiro; de outro, a "vanguarda" nacionalizante, o movimento neocolonial; e entre eles o "bom gosto" dos arquitetos brasileiros (no entanto tão "eclétricos" quanto os primeiros). Se ao longo de todo o

---

<sup>5</sup> Cf. p. 120 e segs.

<sup>6</sup> "Ecletismo em São Paulo", in: *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*, cit., p. 94.

livro a história é um objeto maleável, podendo assumir as mais diferentes configurações, nas páginas dedicadas ao nosso tema a generalização interpretativa atinge seu grau máximo: mera conjectura, tal classificação pretende-se definitiva, excluindo-se assim de uma vez por todas o "ecletismo" de uma história da arquitetura genuinamente brasileira.

## 1.2. Conclusão

O objetivo central de Carlos Lemos no *Arquitetura Brasileira* e, de modo geral, de todo sua obra, é analisar nossa história arquitetônica sob uma nova ótica. O estudo dos "condicionantes ou determinantes" do partido, inspirado no princípio lúcio-costiano da funcionalidade histórica dos estilos, seria uma maneira de controlar de modo rigoroso as diversas variáveis do fenômeno estético. Seria uma maneira, portanto, de fundar uma nova história da arquitetura brasileira.

Na prática, esse método de espírito materialista revela-se no mais das vezes pouco produtivo: de um lado põe uma moldura excessivamente rígida no objeto artístico, explicando-o via de regra através de fatores exclusivamente externos; de outro presta-se a todos os usos, permitindo ao autor tirar as conclusões previamente desejadas. O caso do "ecletismo" é um bom exemplo desse duplo funcionamento.

No plano mais geral, o autor credita a aceitação e difusão do estilo a circunstâncias de fundo econômico: a novidade dos "estilos múltiplos" chega ao Brasil por causa do enriquecimento rápido e da conseqüente importação desarrazoada de idéias, arquitetos e edifícios. Estaria assim demonstrada, sem a análise dos resultados artísticos concretos, a vida artificial e estrangeira do "ecletismo". Quanto ao contexto carioca, a explicação, diferentemente, tem fundamento estético: o prolongamento tardio do neoclassicismo e o bom gosto dos "eccléticos" brasileiros preservaram a cidade da nova moda. Ficava assim demonstrado, contra algumas evidências, que os arquitetos locais rejeitavam a artificialidade do estilo. Ou seja, conclui-se o que se desejava concluir: o "ecletismo" não passou de uma arquitetura importada, à qual desde o princípio opunha-se o gosto nacional.

A despeito, portanto, do controle metodológico anunciado, Carlos Lemos reedita uma série de lugares-comuns veiculados pelos autores precedentes, contribuindo por sua vez para a circulação recente de uma visão superficial do "ecletismo". De fato, seus instrumentos de análise não são de forma alguma neutros; derivados do modelo de Lúcio Costa, eles partem de uma interpretação já pronta e acabada. Além disso, muito dessa imagem um tanto simplificada da época deve-se provavelmente mais à criada por Yves Bruand, cujo trabalho é, como o seu, um estudo de história, que à formada pelo próprio Lúcio Costa.

Evocando tal e qual, no final dos anos 70, nosso ideário modernista de meados do século, Carlos Lemos prolonga todo o peso do juízo anti-"ecletico" nele incluso, mas, sobretudo, sem o reconhecimento tributado pelos primeiros modernos a seus mestres igualmente "ecleticos".

## 2. Mário Barata<sup>7</sup>

### O "ecletismo" entre a "falta de gosto" e o progresso material

Entre os autores brasileiros aqui considerados, Mário Barata tem uma posição singular. À diferença de Lúcio Costa, Paulo Santos e Carlos Lemos, todos os três arquitetos (e um pouco à semelhança de Yves Bruand e Giovanna del Brenna), Barata chegou à arquitetura através da história da arte. Seu campo mais vasto de reflexão traz-lhe algumas vantagens, em especial, no campo metodológico, o estudo da arte segundo a autonomia das formas. Isto possibilitou-lhe tocar em aspectos pouco examinados, e até hoje não resolvidos, de nossa história arquitetônica. Mas, por outro lado, ou porque tais questões lhe parecessem óbvias e claras o suficiente, ou porque não se interessou em aprofundá-

---

<sup>7</sup> Mário Antonio Barata é professor aposentado da Escola de Belas Artes da UFRJ. Seus estudos abrangem vários períodos da arte brasileira, mas concentram-se na arte e na arquitetura do século XIX e início do XX. Suas principais publicações sobre o tema que nos interessa são: *A arquitetura brasileira dos séculos XIX e XX*, separata do *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1952; "As Artes Plásticas de 1808 a 1899", in: *História Geral da Civilização Brasileira*, São Paulo, Difel, 1967, t. 2, v. 3, pp. 409-424; "Século XIX. Transição e início do século XX", in: *História Geral da Arte no Brasil*, cit., pp. 377-451.

las, seus estudos não tiveram continuidade. Desse modo, sua contribuição ao tema consiste mais em algumas boas observações que no desenvolvimento efetivo da pesquisa histórica.

Dado que seu primeiro texto sobre arquitetura data de 1952, em realidade Mário Barata foi um dos pioneiros no estudo do século XIX e início do XX no Brasil, seu tema preferencial de pesquisa. No caso específico da arquitetura acadêmica, Lúcio Costa publicara o *Depoimento de um arquiteto carioca* (cujo impacto sobre o autor é grande) havia apenas um ano. Mas, apesar de reencontrarmos uma ou outra idéia desse primeiro texto de Mário Barata nos estudos posteriores, como por exemplo no *Quatro Séculos de Arquitetura* (1966), de Paulo Santos, de modo geral seus aspectos mais importantes passaram praticamente despercebidos. Isto também porque de fato as novidades que trazia não estavam em evidência, e pelo já apontado motivo que ele próprio não se preocupou em desenvolvê-las desde então.

Apenas em sua publicação mais recente sobre o assunto, de 1983, estas novidades (ou algumas delas) reaparecem com maior evidência e alguma minúcia. Daí tomarmos esta última como ponto de referência cronológico para situar o autor em nosso percurso historiográfico, posto que este é também seu estudo mais completo sobre o "ecletismo". De qualquer modo, as questões levantadas por Barata (no fim das contas quase óbvias, mas significativas justamente por serem normalmente desconsideradas) continuam sem desenvolvimento. E mesmo uma historiadora da arte informada como Giovanna del Brenna, que deu a mais recente palavra sobre a matéria, não só não o leva muito em conta, como inclusive, o veremos mais à frente, num certo sentido trabalha sob um horizonte histórico menos amplo que o dele.

De Lúcio Costa, Barata herda em especial a avaliação negativa do "ecletismo", que recai sem exceção sobre todos os autores examinados. Todavia, a formação mais aberta e o interesse pela pesquisa proporcionam-lhe uma visão muito menos parcial, e, embora de modo implícito, ele reconhece ao período uma face modernizante, tão ou mais representativa que a primeira, da "falta de gosto". Eis porque, apesar de ter sua parte na circula-

ção de alguns dos lugares-comuns sobre a arquitetura acadêmica, Mário Barata pode ao mesmo tempo lançar-lhe algumas novas luzes.

### 2.1. A "transição" do século XIX ao XX em Mário Barata

Os três textos de Mário Barata que nos interessam aqui são versões diferentes de um mesmo trabalho<sup>8</sup>. O primeiro, *A arquitetura brasileira dos séculos XIX e XX*, onde o autor traça um panorama geral da arquitetura brasileira desde o neoclassicismo até o modernismo, saiu em 1952 no *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro), com edição em separata. O segundo, *As Artes Plásticas de 1808 a 1899*, foi publicado em 1967 na coleção *História Geral da Civilização Brasileira* (há várias reedições); ele engloba também as demais artes plásticas, mas quanto à arquitetura traz apenas a reprodução literal da parte correspondente ao século XIX do anterior, com um ou outro acréscimo. O terceiro, *Século XIX. Transição e início do século XX*, integra a coleção *História Geral da Arte no Brasil*, editada em 1983; este trabalho mais recente é uma ampliação dos anteriores, sem grandes alterações de fundo mas com alguns ajustes e acréscimos significativos.

Como se vê, não se trata de um conjunto articulado de estudos, e sim da sucessiva ampliação, quanto ao período que nos interessa, de um estudo inicial. O primeiro já apresenta todos os elementos principais da abordagem do autor, e vai incorporando seja alguma precisão teórica (caso do segundo texto), seja um número maior de informações históricas, ou ainda o desenvolvimento de alguns tópicos específicos (caso do terceiro).

Em 1952, quando Mário Barata escreve o breve artigo *A arquitetura brasileira dos séculos XIX e XX*, a principal referência para quem se detivesse no assunto era certamente Lúcio Costa. Este acabara de publicar, em 1951, o *Depoimento de um arquiteto carioca*, no qual, vimos, formulava uma interpretação unitária de todo o arco histórico compreendido entre a vinda de Grandjean de Montigny e a afirmação do movimento moderno no país. Era natural, portanto, que numa perspectiva também sintética do período,

---

<sup>8</sup> Para as referências bibliográficas dos textos relacionados a seguir, ver nota anterior.

Barata acompanhasse em suas linhas gerais o raciocínio de Lúcio Costa. Mas ao contrário deste, protagonista da linha de frente da etapa contemporânea dos acontecimentos relatados (e aos quais de certo modo estava conferindo uma ascendência nobre), o autor não estava comprometido diretamente com esta versão dos fatos, e podia sem problemas refletir sobre eles por outros caminhos. Além disso, e principalmente, seu olhar de historiador da arte o predispunha a resguardar, pelo menos parcialmente, a autonomia do fato artístico, permitindo-lhe seja inserir a arquitetura no conjunto da produção cultural do país, seja relacioná-la diretamente ao contexto da arte européia.

O primeiro estudo arquitetônico de Mário Barata resulta assim da combinação de duas abordagens em boa medida antitéticas: o princípio determinista do condicionamento da arquitetura pelo meio, característico dos escritos de Lúcio Costa, e o preceito estético da primazia do gosto. Essa combinação inesperada permite-lhe entrever, por vias oblíquas, um problema central da arquitetura dos séculos XIX e XX no Brasil. Se, como Lúcio Costa, Barata vê na arquitetura colonial uma perfeita adequação ao ambiente, para ele a partir da vinda da Missão Francesa, e até nossos dias, instaura-se uma profunda contradição entre a arte e a realidade nacional, precisamente pela ausência de denominador comum entre as novas formas (modernas) e o atraso social do país. O que de um lado o princípio funcionalista exigia (a equivalência forma-sociedade), de outro tornava-se (cada vez mais), desde o início do século XIX, uma impossibilidade histórica. Eis o ponto de partida do autor, e também a razão pela qual ele podia conceder plena autonomia ao gosto artístico sem invalidar a exigência funcionalista, ou antes, tomando-a mesmo com base.

A melhor aplicação desse verdadeiro achado teórico será quanto ao neoclassicismo. Lá onde os arquitetos, com seu viés determinista (com maior ou menor mecanicismo, com maior ou menor discernimento), estabeleciam obrigatoriamente correlações de causa e efeito entre a arquitetura e realidade do país, ora fazendo Grandjean incorporar-se ao meio (Lúcio Costa), ora o meio preparar-se para receber uma nova arquitetura (Carlos Lemos), Barata tem abertura suficiente para perceber a contradição entre as formas "de-

mocráticas" da arte neoclássica (como afirmará no texto de 1967) e a velha ordem social da Colônia e do Império.

Se a observação abre um importante campo de estudo do neoclassicismo no Brasil (não desenvolvido pelo autor nem, salvo engano, depois dele), quanto ao "ecletismo" o caso é bem outro. Na segunda metade do século XIX, desvanecido o gosto "democrático" das formas neoclássicas, resta a "falta de senso estético" do novo gosto, ou melhor, do "mau gosto". Nota-se aqui claramente o peso do juízo negativo de Lúcio Costa. Não se trata, porém, em Mário Barata, de qualquer suposta inadequação do estilo ao meio, posto que a inadequação tem origem no próprio neoclassicismo (cujas qualidades modernizadoras de modo algum expressavam a vida nacional). Mas sim da pura e simples (como ele precisará também no texto de 1967) "falta de uma consciência estética segura no Ocidente em vias de industrialização e transformação das condições civis"<sup>9</sup>. Quer dizer, o atraso social do país é o mesmo da primeira metade do século, mas agora as formas não têm mais, em seu próprio lugar de origem, o mesmo espírito civilizador e modernizador, e portanto não entram em contradição com nossa realidade (a contradição só reaparecerá com o modernismo). O problema não é local e sim universal, assim como as formas neoclássicas trazidas pela Missão Francesa correspondiam em seu tempo aos ideais democráticos vigentes na Europa.

Vinculado nosso andamento estilístico às vicissitudes européias, a "falta de gosto" fica redimensionada e ganha espessura histórica; uma vez que é produto de uma incerteza estética generalizada devido ao progresso, a que não tínhamos como escapar, é parte indescartável desse mesmo progresso, e pelo menos merece atenção como tal. Destarte, apesar do juízo negativo sobre o "ecletismo", herdado de Lúcio Costa, Barata indiretamente reconhece a face modernizante da arquitetura do período, que por outro lado lhe nega (essa dupla face do estilo, a da falta de gosto e a modernizante, aparecerá de forma mais acentuada no último texto do autor sobre o tema).

A periodização delineada no texto de 1952, e daí em diante apenas reajustada, re-

---

<sup>9</sup> "As Artes Plásticas de 1808 a 1899", in: *História Geral da Civilização Brasileira*, cit., p. 423.

flete em parte esta oscilação do "ecletismo" no plano da interpretação histórica. O autor divide os séculos XIX e XX em quatro fases arquitetônicas: 1. a severidade neoclássica, de Grandjean a aproximadamente 1870; 2. uma etapa de "transição para o excesso de ornatos e mau gosto", quando "os cânones severos da influência neo-clássica se abrandam"<sup>10</sup>, aproximadamente de 1870 a 1890; 3. o "ecletismo" propriamente dito, aproximadamente de 1890 a 1930; e 4. o modernismo, que opõe o "purismo e unidade" da concepção ao "excesso de ornatos" da fase anterior. A fase plenamente "ecclética" é caracterizada pela sobrecarga de "elementos pretenciosos e mal executados", enquanto a arquitetura que não é mais puramente neoclássica nem tampouco se encaixa nessa acepção de "ecletismo" fica numa etapa intermediária (as décadas 1870-80), cujos exemplares "não constituem ainda a arquitetura típica do final do século, devido a sua maior sobriedade"<sup>11</sup>.

Mais tarde, no texto de 1983, todo o período 1870-1930 é unificado sob a denominação comum "ecletismo", que é então subdividido em duas fases internas: a primeira correspondendo ao período intermediário, de 1870 a 1890 (aproximadamente), fase "mais sóbria que a segunda", e esta correspondendo ao antigo "ecletismo" dos anos 1890-1930. Sem alterar em nada o sentido do termo, embora a maior abrangência alivie um pouco sua carga pejorativa, o ajuste mostra a dificuldade do autor em situar esse intervalo, muito pouco homogêneo, entre o neoclassicismo e o modernismo; nele inclui-se tanto a falta de gosto de 1890-1930 quanto a precedente sobriedade, que contudo não tem a severidade neoclássica: o período intermediário 1870-80 é simultaneamente um prolongamento tardio do neoclassicismo e também "ecletismo".

Essa dubiedade no mínimo torna o "ecletismo" bastante elástico no tempo, ora recuando sua origem para a década de 1870 (com o que, coerentemente, como fizera por ocasião do neoclassicismo, Barata sincroniza com a Europa a ocorrência do "ecletismo" no Brasil, dentro do nosso relativo atraso nesses assuntos), ora avançando para as três primeiras décadas deste século sua vida plena e efetiva. Se esta maior abrangência no

---

<sup>10</sup> *A arquitetura brasileira dos séculos XIX e XX*, cit., p. 8.

<sup>11</sup> *Ibid.*

tempo (e nas formas) não chega a alterar significativamente o juízo do autor, ele indiretamente aproxima neoclassicismo e "ecletismo" (na sua primeira fase, pelo menos): Bethencourt da Silva, apontado como o principal arquiteto dos anos intermediários, é também lembrado como um dos discípulos de Grandjean de Montigny. Mário Barata, em outros termos, despercebidamente abre uma linha de continuidade, problemática por certo, entre a arquitetura neoclássica e a "ecléctica", remontando a difusão desta ao último quartel do século XIX.

Esta a grande novidade de seu estudo. Se, como Lúcio Costa antes dele, e todos os demais, depois dele, Barata põe a ênfase no "excesso" das décadas iniciais do século XX, ele não perde de vista a já significativa difusão do "ecletismo" no final do século XIX. E mesmo no caso em que sua presença não recue até 1870, o estilo no mínimo já se impõe desde 1890. Paulo Santos (que sob este aspecto parece ter levado em conta o texto de 1952 de Barata) e Giovanna del Brenna, mais recentemente, não deixam de notar a existência de exemplos "eclecticos" no século XIX; mas ambos (e Giovanna acompanhando Paulo Santos) identificam estes exemplos do século passado principalmente com o espírito romântico, transferindo para as décadas iniciais do XX a realização plena e efetiva do "ecletismo" no Rio de Janeiro (no próximo capítulo voltamos ao ponto, verificando suas implicações). À diferença, portanto, de todos os outros autores aqui considerados, em Mário Barata a transformação do Rio de Janeiro em uma cidade "eclectica" na primeira década deste século não é nenhuma surpresa, e sim uma decorrência normal e compreensível de acontecimentos anteriores (embora a maior fidelidade histórica não altere seu juízo sobre o estilo).

De qualquer modo, no primeiro texto a alusão ao problema é breve e quase de passagem: "O ecletismo arquitetônico que se desenvolveu no Brasil no final do século passado, com abuso de ornatos e elementos de fachada e ausência quase completa de compreensão e bom senso construtivo, vai caracterizar as três primeiras décadas do atual"<sup>12</sup>. Depois de registrar o fato, Barata passa diretamente ao "impulso de grandiloquência" das cons-

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 9.

truções da avenida Central, destacando suas principais realizações: a Biblioteca Nacional, o Teatro Municipal, a Escola de Belas Artes e o Jockey e o Derby clubes; estes dois últimos edifícios, "em suas variações Luís XV e Luís XVI indicam sobretudo o ecletismo da época e o 'gosto apurado de Heitor de Mello', como já disse Lúcio Costa"<sup>13</sup> (se já não o soubéssemos, eis uma prova da origem de seu juízo estilístico). Só mais tarde, apesar da av. Central ainda ocupar o centro das atenções, alguns exemplos anteriores a 1900 (ou por volta disso) ganham destaque.

O panorama do "ecletismo" encerra-se na Exposição Nacional de 1908, e mais exatamente na referência ao estilo "bolo de noiva" aí utilizado, para o qual "tendia o mau gosto ornamental da época"<sup>14</sup>. Em termos cronológicos, os mencionados edifícios de Heitor de Mello, de "gosto apurado", são posteriores à Exposição, e Barata provavelmente não o ignorava. Aqui trata-se também, como no *Depoimento* de Lúcio Costa, de enfatizar a gratuidade arquitetônica do período, para dar razão aos acontecimentos subsequentes: primeiro, a reação "mal orientada" do movimento neocolonial e, enfim, a criação da arquitetura moderna brasileira.

Desde o início, em suma, convivem lado a lado nos estudos de Mário Barata uma certa atenção aos fatos e o preconceito anti-acadêmico da época, do qual no Brasil Lúcio Costa era o principal porta-voz. Se de uma parte, assim, ele reproduz a explicação geral dada por este aos acontecimentos cariocas das primeiras décadas deste século, de outra ele toca em alguns pontos pouco considerados da história do "ecletismo" (embora sem desenvolvê-los), como sua difusão no Rio de Janeiro desde o último quartel do século XIX, e a vinculação do novo gosto ao contexto europeu (de forma mais ou menos coerente com a cronologia adotada). Na versão mais recente de seu estudo (que exclui o modernismo), mesmo sem alterar significativamente o enquadramento geral dado ao período, Barata irá deter-se com mais vagar em alguns dos novos aspectos por ele anteriormente levantados, à maneira de um reconhecimento da pertinência histórica do

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 10.

<sup>14</sup> Ibid., p. 11.

"ecletismo".

O segundo trabalho do autor que nos interessa aqui, *As Artes Plásticas de 1808 a 1889* (1967), se é mais abrangente por englobar as demais artes plásticas, quanto à arquitetura apenas reproduz, com um ou outro acréscimo, a parte correspondente ao século XIX do anterior. Bastam assim duas observações. 1. Barata vai agora mais longe em sua análise do descompasso entre a arte neoclássica e as condições sociais do país, afirmando que a "mudança de estilo caracterizada no século XIX veio duplamente servir à independência do país. O neoclassicismo indicava a vigência de uma nova organização do mundo, decorrente dos ideais democráticos da Revolução Francesa e ao mesmo tempo configurava-se como a imagem de um novo Brasil, politicamente em vias de separar-se ou já destacado da antiga Metrópole"<sup>15</sup>. A aproximação entre as "idéias democráticas" da Revolução Francesa e as formas neoclássicas amplia consideravelmente o teor de contradição, já apontado no primeiro texto, entre a esfera da arte e a realidade nacional, desconcerto originado com a chegada da Missão Francesa em 1816. Bem como confere outro papel ao novo estilo: de sintoma de nosso atraso, o neoclassicismo passa a agente efetivo de transformação política do país, posto que serviu, e duplamente, à independência.

A afirmação é certamente discutível, pois, além de atribuir inspiração política às formas, dá como certa sua capacidade de intervir diretamente na realidade, pelo menos nesse caso (e além do mais Barata não apresenta nenhum fundamento concreto para sua dedução). De qualquer modo, a contradição apontada é efetiva, e a disseminação das idéias liberais teve parte na independência; até onde, porém, a arte neoclássica, e principalmente a arquitetura, pesou no episódio, é ainda uma questão a ser examinada. O que está em foco, todavia, não é tanto a participação real das formas no acontecimento político, e sim o conteúdo simbólico por elas veiculado: antes de tudo, para o autor, o neoclassicismo representa o progresso e a modernização, e no país, particularmente, a necessidade de superar nosso atraso material (o raciocínio já estava implícito no primeiro

<sup>15</sup> "As Artes Plásticas de 1808 a 1889", in *História Geral da Civilização Brasileira*, cit., p. 409.

texto). Portanto, ao mesmo tempo em que toca num ponto central da nossa história artística do século passado, a contradição forma-sociedade, e com isso descortinando um novo horizonte de análise, Mário Barata dá-lhe uma solução convencional (ou que se tornará depois convencional), isto é, faz do neoclássico um instrumento de modernização do país e, vice-versa, da capacidade de modernizar, o critério de valoração artística. Eis porque, pode-se concluir, o autor não enxerga valor no "excesso de ornatos" do "ecletismo" vindouro: ele se opõe ao progresso iniciado pela arte neoclássica. E talvez por isso mesmo ele saberá mais tarde reconhecer-lhe um mínimo de pertinência histórica, ou seja, algum vínculo com o progresso.

2. Neste texto de 1967, Barata acrescenta alguns comentários, a título de conclusão, às considerações anteriores sobre o "ecletismo". Entre outros motivos, viu-se, ele atribui "a marcha para o ecletismo", no Brasil, à ausência de uma "consciência estética segura no Ocidente", ocidente que se modernizava e se transformava. Além da coerente aproximação do nosso "ecletismo" ao panorama internacional, nota-se também aqui o paralelo com o processo de modernização, nesse caso em geral. O mesmo processo que produziu, em seus primórdios, a moderna severidade neoclássica, conduziu mais tarde a arquitetura a uma indefinição, e esta levava ao uso e abuso dos estilos históricos. Quer dizer, a insegurança "eclectica" é da mesma ordem das formas "democráticas" do neoclassicismo, ambas expressando momentos diferentes da mesma modernização. Outra vez o juízo negativo sobre o "ecletismo" fica contradito pelo próprio autor, quando se vê às voltas com acontecimentos históricos que ultrapassam o âmbito restrito do "excesso de ornatos" do estilo. Isto contradiz inclusive a primazia estética concedida anteriormente ao neoclassicismo, embora ele não se dê conta disso. Eis por fim também mais uma razão pela qual Mário Barata acabará por reconhecer uma face modernizante, se não ao "ecletismo" tomado individualmente, edifício a edifício, ao menos ao período como um todo.

A versão mais recente do trabalho do autor, *Século XIX. Transição e início do século XX* (1983), é dividida em duas partes: 1. "A arte no século XIX: do Neoclassicismo

e Romantismo até o Eclétismo"; 2. "Transição do século XIX para o XX". Com isso, o eclétismo arquitetônico fica subdividido em duas seções, "O eclétismo do final do século XIX", última seção da primeira parte, e "Arquitetura durante a expansão do eclétismo", primeira seção da segunda parte. Uma terceira seção, sobre "Reformas Urbanas", complementa as duas anteriores, e justamente para dar notícia da modernização das principais cidades brasileiras no início do século, no exato momento da "expansão do eclétismo".

Como vimos, o período intermediário entre neoclassicismo e "eclétismo" formulado no primeiro texto, representado principalmente pela obra de Bethencourt da Silva, ex-aluno de Grandjean de Montigny, é aqui anexado ao próprio "eclétismo". A datação desse primeiro "eclétismo" é quase a mesma do antigo período intermediário, a não ser pelo retardamento de seu início de 1870 para 1880 (e isto pode até ser um erro tipográfico, pois, concluindo-se por volta de 1890, essa fase teria então, curiosamente, apenas uma década). O segundo "eclétismo", agora também denominado período de "transição" entre o século XIX e o modernismo (e "transição" sem dúvida dá uma idéia pouco abonadora do estilo), situa-se por volta de 1890-1930. Neste caso a datação também não se altera; o nascimento do pleno "eclétismo" na última década do século XIX fica contudo mais acentuado, na medida em que, além de salientar o fato, o autor comenta dois exemplares construídos ou concebidos nessa década.

Afora a transformação da fase intermediária em uma primeira fase de "eclétismo", as mudanças em relação ao texto de 1952 são quase imperceptíveis. De um lado, a obra de Bethencourt da Silva, antes espremida entre o neoclassicismo e o "eclétismo", o que inadvertidamente punha em cheque a compartimentação estilística em uso, fica agora em uma situação bem menos problemática. O arquiteto (e todo período) é objeto apenas de um rápido comentário, mais curto ainda que o anterior, e acaba perdendo-se em meio ao restante do "eclétismo" (isto é, a segunda fase), cujo espaço amplia-se. Sob este aspecto, Barata deixa escapar a oportunidade de desenvolver um dos pontos importantes de sua periodização do estilo.

O segundo "eclétismo", ao contrário, ganha mais espaço: se isto de um lado apenas

confirma a precedência dessa fase sobre a anterior, e sela um distanciamento ainda maior entre ambas, de outro é resultado de um tratamento um pouco menos preconceituoso, e portanto um pouco mais objetivo, dessa produção arquitetônica. Deve ter ficado suficientemente claro, em todo caso, que em momento algum o autor abdica do direito de condená-la estilisticamente; ele, isto sim, dá-lhe uma atenção maior, quando menos admitindo sua importância quantitativa e, por extensão, sua capacidade de atender às exigências da época (que não era de fato ainda totalmente moderna). Isto fica evidenciado principalmente em duas situações: o já referido recuo do início do "pleno ecletismo" à última década do século passado, eliminando qualquer possibilidade dele ter aparecido de surpresa quando da renovação do centro do Rio de Janeiro (e de outras cidades do mesmo porte); e também a justificação da funcionalidade modernizadora (a despeito do instrumental academizante utilizado) dessas mesmas intervenções urbanas do início do século.

"Esse pleno ecletismo — afirma Mário Barata, introduzindo a segunda fase do estilo — nascerá um pouco antes do novo século e da nova industrialização ainda incipiente, sobretudo no Rio de Janeiro e na capital bandeirante"<sup>16</sup>. Os dois exemplos cariocas dos últimos anos do século XIX comentados em seguida são os edifícios para uma agência do Banco do Brasil (depois utilizado para Tribunal Eleitoral), obra do engenheiro (?) Paulo Schroeder, e a antiga Associação Comercial, com projeto original de Bethencourt da Silva. O primeiro foi "realizado quase em 1900 e já apresentando o excesso de ornatos sobrepastos, caracterizador, ao lado de planos mais movimentados, do pleno ecletismo"<sup>17</sup>. O segundo teria sido concluído já na primeira década do século XX, com modificações na fachada do projeto original, bem anterior, de Bethencourt da Silva: "Possivelmente os atlantes e colunas livres da mesma resultam dessa mudança e marcam a grandiloquência do ecletismo desenvolvido"<sup>18</sup>.

Pelo simples acréscimo de alguns detalhes, Bethencourt da Silva chega à segunda fase do estilo: isto mais uma vez põe à vista (mas neste caso não para o autor) a unidade

<sup>16</sup> "Século XIX. Transição e início do século XX", in: *História Geral da Arte no Brasil*, cit., p. 432.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

e a ascendência mais ou menos distante, no Rio de Janeiro, do "ecletismo", cuja distinção em fases quase estanques deve-se a uma análise no mais das vezes de fachadas. Prolongando, pelo menos parcialmente, as lições de Grandjean, e por assim dizer atualizando-as estilisticamente, Bethencourt mostra-se em condições de atender à demanda da virada do século, isto é, de uma sociedade em vias de industrialização (exemplos similares talvez possam ser multiplicados). Isto seria um forte indício da existência de uma linha de continuidade arquitetônica atravessando todo o século XIX, ou pelo menos sua segunda metade, e chegando ao XX, se evidentemente quisermos examinar o problema do ângulo funcional-tipológico, respeitando todas as particularidades do neoclassicismo e do historicismo<sup>19</sup>.

Destarte, a avenida Central, aberta entre 1902 e 1906, não traz nenhuma novidade em termos estilísticos (à parte, claro, o aspecto qualitativo, nela talvez mais pronunciado): "Este — o "ecletismo desenvolvido" da década anterior — iria implantar-se em muitos edifícios da avenida Central"<sup>20</sup>. Os destaques da avenida ficam, como sempre, para o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional, a Escola de Belas Artes, o Palácio Monroe, o Derby e o Jockey clubes, e alguns outros, os quais são pormenorizados por Barata. O destaque maior fica para o Teatro, "soberbo palácio acadêmico, com seus mármore belíssimos de diversas cores, no saguão e escadarias, seus mosaicos e painéis de cerâmica esmaltada e de azulejos e os ladrilhos coloridos em locais de serviço e pavimentação. Pode ser considerado o maior símbolo do pleno ecletismo em nosso país"<sup>21</sup>. O brilho do Teatro ofusca a Escola de Belas Artes de Morales de los Rios, menos rica na execução, que merece apenas a tradicional comparação com o Louvre de Lefuel e Visconti. Morales,

<sup>19</sup> A rigor, o neoclassicismo trazido ao Brasil por Grandjean de Montigny já é parte do mesmo historicismo que está na origem do "ecletismo". No historicismo os estilos históricos são um vocabulário independente da composição do edifício, composição, desde o início do século XIX, no geral já codificada em tratados, em especial os de Durand. Apesar de herdeira, a arquitetura de Grandjean já não pertence mais ao neoclassicismo histórico do século XVIII, ou, numa denominação mais adequada, à arquitetura do Iluminismo: nesta, o retorno à antiguidade clássica é antes o ponto de partida que o fim das novas experiências geométricas e tipológicas, que então mais tarde serão codificadas nos tratados. Nesse sentido, pode-se dizer que, no Brasil, neoclassicismo e "ecletismo" são mais unitários que antitéticos.

<sup>20</sup> Op. cit., p. 432.

<sup>21</sup> Ibid., p. 435.

em todo caso, é lembrado também como professor da Escola e por outros edifícios representativos da época, como o Palácio São Joaquim, na Glória, "em ecletismo de elementos clássicos". Heitor de Mello, como não poderia deixar de ser, comparece com seus edifícios Luís XV e XVI, mas agora sem a observação sobre seu "gosto apurado", e além destes com um projeto em estilo neocolonial.

Completando o panorama arquitetônico carioca da época (e com o que, depois de ter um pouco antes percorrido rapidamente o cenário nacional, ele conclui o capítulo dedicado à "expansão do ecletismo"), Barata relaciona também: Luís Moraes Júnior, segundo ele um arquiteto português, autor do Instituto Oswaldo Cruz, "uma recriação de estilo mulçumano, com certa fantasia e cromatismo"; alguns exemplos da "tendência setorial da época ao cromatismo"; a sobrevivência do "neo-renascentismo" dos construtores italianos Antonio Januzzi e Rafael Rebecchi; o "festival do ecletismo no Brasil", representado pela Exposição Nacional de 1908; a "moda neocolonial" que dominou a Exposição de 1922; e, por fim, Antonio Virzi, "a grande fantasia no plano de ligação com um Art-Nouveau assim ao catalão"<sup>22</sup>

O panorama geral do período tem um quê de desolador: mais parece uma sequência muito pouco coerente ou justificável de variações estilísticas. Feitas as contas, todavia, a arquitetura dos estilos históricos, especialmente no Rio de Janeiro, tem seu lado positivo, e o saldo final lhe é também parcialmente favorável. Assim, na ausência de um julgamento definitivo sobre a Biblioteca Nacional, pode-se dizer que, para o autor, ela cumpre bem suas funções e é passável como solução estilística; o Teatro Municipal, obra-prima do período (sempre segundo Barata), é um dos mais evidentes acertos arquitetônicos do "ecletismo" carioca; Morales de los Rios, apesar da variedade dos estilos por ele empregados na avenida Central (mourisco, "romano", etc.) tem também seus momentos de sobriedade, como no Palácio São Joaquim; o Instituto Oswaldo Cruz, de Luís Moraes Júnior, conquanto inspire-se em motivos orientais, possui "fantasia e cromatismo"; o cromatismo dos revestimentos cerâmicos parece dar vida à essa arquitetura normalmente

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 439.

revestida com argamassa acinzentada; e Virzi traz um certo espírito *art-nouveau*. Em suma, a arquitetura do período de transição entre o século XIX e o modernismo, apesar de tudo, de um modo ou de outro atendia a algumas necessidades da nova sociedade, e além do mais com resultado artístico por vezes aceitável. Se, como resultado de uma indecisão estética, ela não podia representar ou mesmo fomentar o progresso material (e também cultural, pode-se deduzir), como o fizera o neoclassicismo e o fará depois dela o modernismo, nem por isso deixava de estar a favor dele.

À face passadista — e condenável — do "ecletismo", vem somar-se, ainda que cautelosamente, a face modernizante, sendo que a última compensa em parte a primeira. Em Lúcio Costa e Paulo Santos, apesar deles creditarem aspectos positivos à arquitetura do início do século, este saldo credor era justamente, e quase só, aquele a ser depois resgatado pela arquitetura moderna. Mário Barata, e esta a sua contribuição, estudando agora o "ecletismo" sem o intuito único e exclusivo de validar o modernismo, percebe-lhe problemas próprios, que, correspondendo a seu tempo, conferem à arquitetura da fase de "transição" uma certa razão-de-ser histórica (um pouco disto pode ser encontrado também em Paulo Santos). Mesmo que tal fato não se traduza em boa vontade no julgamento estético, pouco abonador, traduz-se pelo menos em uma maior objetividade em seu estudo; o demonstram o desaparecimento do termo "mau gosto", a atenção a alguns acontecimentos normalmente desconsiderados, como os da última década do século passado, e, de modo geral, o tom menos preconceituoso dos comentários e a preferência pelas descrições e dados históricos.

A seção "Reformas Urbanas", fechando no texto o capítulo do "ecletismo" arquitetônico, dá uma boa medida dessa quase autonomia histórica concedida por Barata ao período. Vistas através do contexto das transformações políticas e econômicas do país, a renovação das principais cidades brasileiras era não apenas possível como, sob certos aspectos, necessária. Tratava-se da adequação do "equipamento urbano às necessidades de uma capital, no século XX"<sup>23</sup>, como seria o caso, segundo Barata, das transformações ur-

<sup>23</sup> Ibid., p. 441.

banas operadas por Pereira Passos no Rio de Janeiro, e de outras capitais; tratava-se, em outros termos, da modernização do país. Ocorre que esta deu-se em plena vigência e expansão do "ecletismo", e nossas capitais transformadas (ou recém-construídas, como Belo-Horizonte) nasceram dominadas por ele. E "domina a tal ponto, que se adotou, no caso da avenida Central do Rio de Janeiro, o precedente francês de concurso internacional só de fachadas"<sup>24</sup>. Nem por isso a renovação, feita entre "fachadas e realidades", foi menor: apesar da "feição tradicional francesa" dos planos urbanísticos, "a grandeza de ordem de várias das transformações então efetuadas marcam singularmente a posição desse período na história do urbanismo no Brasil"<sup>25</sup>.

Ou, concluindo e explicitando as palavras ainda reticentes de Mário Barata: seja nas suas melhores realizações, seja na sua mais trivial face urbana, e com todos os seus senões, a cultura arquitetônica do "ecletismo" correspondia perfeitamente às demandas do incipiente progresso do país, entre os anos 1890-1930, e dele é parte constitutiva e inseparável (mas desta vez sem contradições). Enfim, a força, e pode-se dizer até a imposição dos fatos obriga ao reconhecimento da pertinência histórica dessa cultura. Se de um lado, na falta dos ideais próprios ao neoclassicismo, a arquitetura "ecletica" fica destituída de valor formal intrínseco, de outro não há como não notar sua difusão generalizada nem tampouco o serviço prestado ao desenvolvimento material e cultural do país (goste-se ou não dela).

## 2.2. Conclusão

As publicações examinadas estão longe de constituir uma história propriamente dita do "ecletismo", brasileiro ou carioca. Não obstante, o trabalho de Mário Barata tem o seu lado positivo, e por motivos opostos aos dos autores precedentes, isto é, pela relativa distância mantida em relação à necessidade de validar a arquitetura moderna, motivação central de toda a historiografia até aqui examinada. Vindo da história da arte, nada mais

<sup>24</sup> Ibid., p. 442.

<sup>25</sup> Ibid.

natural que ele partisse da autonomia da vida artística, a despeito de manter inúmeros pontos de contato com o pensamento de Lúcio Costa. Seu horizonte bem mais aberto de reflexão dava-lhe portanto condições de tocar em problemas pouco explorados ou desconsiderados pelos demais.

A contribuição mais geral de Barata consiste no estudo da arte brasileira do século XIX não em função direta dos acontecimentos locais, e sim a partir do contexto original de sua criação, a Europa, e desse modo percebendo-lhe as razões históricas de fundo. Tanto o "ideal democrático" atribuído às formas neoclássicas quanto a "falta de consciência estética segura" conferida ao "ecletismo", se são propriedades estilísticas passíveis de discussão, de um modo ou de outro correspondem a problemas efetivos, em seu local de origem, da arquitetura do século passado. No primeiro caso, as formas têm valor positivo e seu confronto com a realidade nacional não só revela nosso atraso como colabora para superá-lo; no segundo, embora tenham valor negativo, este é um sintoma generalizado do ocidente, ao qual nós não tínhamos objetivamente como escapar.

Tomando assim um caminho diferente da simples explicação das formas através dos condicionantes do meio, claramente incapaz de dar conta da vida cultural do país, Barata abre novos caminhos para o estudo da arquitetura do período. Mesmo tendo incorporado, em definitivo, o preconceito anti-"ecletico" de sua época, ele ainda assim, graças a essa passagem pelo contexto europeu, pode considerar o historicismo com um mínimo de isenção, e reconhecer-lhe uma certa pertinência histórica.

Disto decorre sua contribuição específica ao período acadêmico: um certo cuidado com os fatos e a atenção a alguns tópicos normalmente despercebidos dessa história. Se isto no fim das contas é quase nada, e ainda que seus estudos pouco esclareçam da arquitetura brasileira dos séculos XIX e XX, Mário Barata tem o mérito de apresentar, entre os autores mais recentes, uma visão relativamente equilibrada sobre o assunto.

De qualquer modo, as questões que emergem de seus textos passaram e passam quase despercebidas (com a exceção de Paulo Santos, que também enxergava a face modernizante do período, mas a partir exclusivamente do surgimento das novas técnicas

construtivas e da tendência à simplificação das formas). Mesmo Giovanna del Brenna, como veremos a seguir, cujo estudo sobre a matéria é abrangente e documentado, não parece percebê-las; sob certos aspectos seu trabalho fica inclusive aquém do de Barata.

### 3. Giovanna del Brenna<sup>26</sup>

#### O "ecletismo" como perda do significado arquitetônico

Os estudos de Giovanna del Brenna publicados no Brasil sob vários aspectos lembram o de Yves Bruand. Ao contrário da tendência nacional às sínteses explicativas generalizantes, a formação européia de ambos implica, como etapa necessária de trabalho do historiador da arte, a realização de pesquisas sistemáticas sobre o objeto em questão. Por outro lado, no entanto, nem Giovanna nem Bruand escapam de todo à sedução das grandes linhas interpretativas do pensamento nacional, as quais são também incorporadas à suas reflexões históricas.

Bruand, viu-se, apoiando-se em Lúcio Costa, considera a arquitetura dos estilos históricos um simples hiato quase negligenciável entre um passado artístico "autêntico" e um modernismo igualmente de marca nacional, isto vindo ao encontro de sua própria predisposição anti-historicista. Del Brenna, como veremos, não obstante todo seu empenho em trazer à luz uma documentação sempre muito rica, acaba por reforçar, com novos argumentos, boa parte dos lugares-comuns anteriormente difundidos sobre o "ecletismo" carioca. Embora de âmbito e objeto diferentes, a contribuição desses dois pesquisadores europeus ao estudo da arquitetura brasileira guarda assim muitas semelhanças: se

<sup>26</sup> Giovanna Rosso del Brenna (Gênova, 1942) é formada em História da Arte pela Universidade de Gênova. Durante sua permanência no Brasil coordenou os programas do Solar Grandjean de Montigny — Centro Cultural da PUC/RJ, na área de História da Arquitetura e História Urbana. Seus textos publicados sobre a arquitetura carioca são: "Intenções de uma exposição", introdução a: *Uma Cidade em Questão I. Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, PUC/Funarte/Fundação R. Marinho, 1979, pp. 14-19; "Rio Eclético", in: *Rio. Guia para uma História Urbana*, cit.; "Rio: Uma capital nos trópicos e seu modelo europeu", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 19, 1984, pp. 149-156; "O Rio de Janeiro 'de Pereira Passos'", introdução a: *O Rio de Janeiro de Pereira Passos. Uma cidade em Questão II*, Giovanna R. del Brenna (org.), Rio de Janeiro, Index, 1985, pp. 7-13; "Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)", in: *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*, cit., pp. 29-66.

de uma parte são dignos de nota pelo método de trabalho e pelo esforço de sistematização, de outra parte delimitam seu horizonte histórico em função dos mesmos problemas construídos por nossos autores.

Entre ambos, porém, havia decorrido quase duas décadas, período no qual a historiografia da arquitetura, no plano internacional, alterara-se profundamente. Até a década de 60, quando Bruand realiza sua pesquisa no Brasil, apenas um ou outro historiador arriscara-se a estudar o século XIX (isto é, sem analisá-lo do ângulo exclusivo da formação do movimento moderno), como por exemplo Hautecoeur e Hitchcock. Nas décadas de 70 e 80 a situação já é diferente; surgem diversas publicações a respeito, enquanto paralelamente perdem força as histórias laudatórias do modernismo. Se na época de Bruand o que mais atraía a atenção do pesquisador estrangeiro no país era nossa arquitetura moderna, a escolha do "ecletismo" por Giovanna del Brenna deve-se certamente a esse novo clima historiográfico internacional.

É nesse contexto favorável que ela inicia sua pesquisa sobre a arquitetura acadêmica do Rio de Janeiro, que é de fato a primeira dedicada especificamente ao tema. Ao olhar de historiadora não passavam despercebidas as lacunas factuais e documentais dos estudos precedentes (embora não lhe tenha ocorrido relacioná-las à interpretação subjacente), bem como o vasto campo de pesquisa a ser explorado. Pode-se dizer então que a tarefa prevista por Giovanna del Brenna seria ampliar e desenvolver com método os trabalhos disponíveis, tanto realizando um levantamento sistemático da documentação existente quanto atualizando o discurso crítico.

Acontece porém que, de uma parte, ela toma Paulo Santos, a quem atribui uma abordagem exemplar, como uma fonte indiscutível sobre o período, e retém dele não apenas os dados factuais mas também, e sobretudo, a explicação histórica. De outra, ela deu grande ênfase aos estudos de sociologia urbana, então em voga, com o que situava a arquitetura em seu contexto mais geral, urbano e político, mas ao mesmo tempo retirava-lhe quase toda especificidade artística. Sobrepondo à descrição pouco favorável dos acontecimentos arquitetônicos e urbanos do início do século feita por Paulo Santos uma análi-

se que por princípio não reconhece autonomia ao objeto artístico, Giovanna del Brenna conclui, com argumentos de fundo científico, e ao contrário do que seria de se esperar, que o "ecletismo" já não teria significado estético algum.

Assim, por outros caminhos, apesar do apoio de uma bibliografia melhor aparelhada, e apesar ainda de toda pesquisa documental levada a efeito, uma vez mais a ênfase está antes no julgamento do valor que na efetiva ampliação do conhecimento histórico da arquitetura acadêmica.

### 3.1. O "Rio Eclético" segundo Giovanna del Brenna

Os textos de Giovanna del Brenna dedicados ao "ecletismo" datam todos da década de 80, tendo sido publicados entre 1981 e 1987<sup>27</sup>. O primeiro deles aparece como "Introdução" ao volume *Rio Eclético* (1981) da coleção *Rio. Guia para uma história urbana*, coordenada pela autora; pequeno esboço histórico do estilo, nele já estão delineados a periodização e os temas que, com pequenas modificações, farão parte de seus estudos daí em diante. O segundo, *Rio: uma capital nos trópicos e seu modelo europeu* (1984), retoma o problema sob o aspecto exclusivamente urbanístico. Em seguida, com *O Rio de Janeiro "de Pereira Passos"* (1985), ela redefine seu ângulo de visão sobre o período, ao mesmo tempo em que, como já se pode notar pelo título, confirma a prioridade concedida pelos autores precedentes, e anteriormente por ela mesma, à arquitetura da avenida Central. Por fim, o último de seus textos publicados sobre o assunto no Brasil, *Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)* (1987), revisita, desenvolvendo-o, o percurso histórico esboçado na primeira destas publicações, para agora apresentá-lo a partir da chave interpretativa anunciada na anterior. Muda, então (porém nem tanto, como veremos) a chave interpretativa, todo o resto permanecendo praticamente intacto, a não ser pela importante documentação que acompanha o texto. Não se sabe, evidentemente, qual rumo tomaria seu trabalho se depois disso a autora não tivesse voltado para a Itália; em todo caso, a

---

<sup>27</sup> Para as referências bibliográficas dos textos relacionados a seguir, ver nota anterior.

retomada da história do "ecletismo" carioca a partir do novo ângulo de análise, e sob a forma de uma síntese de todo o período, deixa a impressão que Giovanna o considerava sua contribuição definitiva ao tema, independente inclusive de eventuais futuras pesquisas.

No guia *Rio Eclético*, base dos trabalhos posteriores, o aparecimento desse novo estilo na antiga capital federal é explicado nos seguintes termos: 1. durante todo o século XIX, apesar da presença do neoclassicismo, a cidade manteve sua organização e seu ar coloniais; esta aparência, simbolizando nosso atraso, era causa de vergonha nos círculos progressistas; 2. desta atitude surge a idéia de modernizar a cidade segundo um modelo europeu, e em particular segundo a Paris de Haussmann, dando origem, ainda no final do século XIX, ao sonho de uma capital "digna desse nome"; 3. no governo Rodrigues Alves (1902-1906), os meios financeiros e técnicos disponíveis permitem a realização desse sonho; e 4. enfim, para completar a nova imagem que se quer da cidade, traz-se os estilos importados ou copiados do exterior, naturalmente estranhos ao Rio a às suas tradições arquitetônicas.

À parte a vinculação dos acontecimentos do início do século XX à mentalidade do XIX, o argumento nos é bastante conhecido: a tradição arquitetônica do país — isto é, "os valores urbanos de singeleza, homogeneidade, perfeita inserção na paisagem"<sup>28</sup> — está no passado colonial; o "ecletismo", estilo importado, não apenas é estranho à tradição nacional, mas principalmente, num momento em que esta apenas envergonha, é um instrumento para disfarçá-la ou destruí-la. A manifestação plena dessa arquitetura desnacionalizada, por isso, só poderia ocorrer em paralelo à plena realização do modelo europeu de cidade; é este o caso da reforma do centro do Rio de Janeiro na primeira década do século. Tal histórico poderia ter saído de Lúcio Costa ou Paulo Santos, com a diferença, no entanto, que Giovanna del Brenna enfatiza o "sonho" carioca do modelo europeu de capital, relacionando indissolvelmente a difusão do "ecletismo" à materialização da nova cidade. O tema da capital à européia pareceu-lhe, de início, tão essencial à compre-

---

<sup>28</sup> "Rio Eclético", cit., p. 1 da "Introdução" (o guia não é paginado).

ensão da arquitetura e do urbanismo cariocas da passagem do século que o segundo dos textos mencionados, *Rio: uma capital nos trópicos e o seu modelo europeu*, é dedicado exclusivamente a ele. Logo depois, porém, ela revê o problema, e chega à conclusão que seguira uma pista falsa. Mesmo assim, e por outros motivos, "ecletismo e transformação urbana" (título da última seção do seu estudo mais recente) continuam a andar inseparavelmente juntos, e sempre tendo como ponto de referência a nova imagem da cidade criada na época do prefeito Pereira Passos.

Ou seja, para a autora, o "ecletismo" carioca, pelo menos na sua forma mais acabada, não tem vida própria e se realiza apenas como imagem urbana, quer dizer, como falsa representação (não necessariamente representação de uma cultura importada, como ela imaginava de início, mas de qualquer modo representação *através* dos estilos importados). Signo da "riqueza, da modernidade e do progresso", a nova imagem, o "ecletismo" europeu, é a própria expressão do novo poder econômico, e revela a tomada de posse da cidade por uma nova classe, a burguesia industrial. Fundamentada em outras razões, a idéia do "ecletismo" como "cenário teatral" é a mesma de Lúcio Costa e Paulo Santos. O parentesco sugere que del Brenna imaginava atualizar criticamente, com espírito científico, a análise mais especificamente arquitetônica daqueles, porém com isso simplificando os vínculos entre produção artística e base econômica.

Logo adiante no texto, ela própria se encarrega de nuançar este enquadramento esquemático. Seria exatamente a "associação dessa classe social emergente [a rica burguesia industrial], de pouca cultura e de muita vontade de aparecer, com um tipo de arquitetura na qual dominam exuberância, efeitos de riqueza, procura de originalidade, a qualquer custo", a "responsável em larga parte pela avaliação negativa do ecletismo até tempos muito recentes". E continua: "na realidade a arquitetura do ecletismo é fenômeno bem mais complexo e importante, que merece atenção e estudo: não só deu o atual vulto à maioria das capitais e das cidades do mundo ocidental, mas foi o caminho através do qual uma sociedade dinâmica e contraditória materializou seu apoderamento do mundo, muitas vezes de maneira criativa e irônica, e expressou suas certezas, suas contradições, suas preocupações

ideológicas e morais"<sup>29</sup>. A ressalva garante a relevância do objeto de estudo, justificando o interesse por uma arquitetura de outro modo aparentemente sem valor. Porém não a livra por completo do estigma de uma produção menor, pura consequência de interesses acima de tudo econômicos, e por fim sem vida cultural autônoma. Ela vale assim sobretudo como símbolo de uma sociedade à qual retrata fielmente, e quase nada como forma artística, ficando privada de instrumentos próprios (adequados ou inadequados, pouco importa aqui) de reflexão e intervenção cultural e social.

Segundo Giovanna del Brenna, o "ecletismo" nasce na passagem do século XVIII ao XIX, em consequência de fatores "tais como a sensibilidade romântica e sua tendência à evasão no passado, o gosto e o prazer pelo exótico e pelo extraordinário (favorecido pelo desenvolvimento da arqueologia e dos conhecimentos da cultura dos países mais remotos), o amor pela história e pela arquitetura nacional etc."<sup>30</sup>. O que isto tem a ver com a emergência do capitalismo não fica dito (embora de fato não haja nenhuma incompatibilidade entre um e outro); afirma-se apenas que estes fatores produziram o ecletismo e que este, por sua vez, foi adotado pela burguesia industrial. Para a autora, em resumo, o percurso do "ecletismo", desde seu local de nascimento, a Europa, até o Brasil, dá-se nestes termos: 1. uma série de circunstâncias históricas de ordem puramente artísticas produzem uma nova sensibilidade e um novo gosto; 2. estes concorrem para a criação de novas formas, marcadas pela pluralidade estilística, exuberância, exotismo e busca de originalidade; 3. a burguesia emergente, culturalmente pobre e materialmente rica, se apossa da nova arte e faz dela sua própria imagem; 4. superficialidade cultural e variedade estilística combinam-se perfeitamente para materializar o progresso técnico e econômico da nova classe; 5. a vergonha do atraso nacional, em particular no Rio de Janeiro, então capital do país, faz os olhos progressistas voltarem-se para a arquitetura e o urbanismo de Paris, a capital por excelência do progresso burguês no século XIX; e 6. finalmente, na primeira década deste século, a renovação urbana de Pereira Passos concretiza o so-

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 8 da "Introdução".

<sup>30</sup> Ibid., p. 7 da "Introdução".

nho, importando tanto o modelo de cidade quanto o "ecletismo" europeus, que são também aqui expressão, com limitado valor cultural, do poder econômico.

Datando o surgimento do estilo, na Europa, no início do século XIX, e embora seu "pleno estouro" no Rio de Janeiro só aconteça já neste século, del Brenna remonta seu aparecimento na cidade também aos primórdios do século passado. Em 1816, a Quinta da Boa Vista, residência de D. João VI, recebe o acréscimo de um "pavilhão em estilo gótico", obra de um arquiteto inglês; em 1822 o mesmo pavilhão seria reconstruído, por um arquiteto português, em "estilo mourisco". Aos poucos, porém, sempre segundo a autora, o neoclassicismo da Missão Francesa tornava-se hegemônico, à custa de sufocar toda e qualquer manifestação "ecclética" no Rio de Janeiro; o próprio Palácio da Boa Vista, posteriormente uniformizado dentro dos padrões neoclássicos, seria uma prova da derrota do inimigo. O "ecletismo" só reapareceria, assim, depois de 1870, em duas vertentes: "na sua versão mais erudita, o neogótico de origem inglesa"<sup>31</sup>, dando-se como exemplos a então sede da Câmara Municipal (uma antiga escola), o prédio da Ilha Fiscal e o Gabinete Português de Leitura; e na versão mais simples dos chalés suíços e das varandas com colunas de ferro de fabricação industrial. Bethencourt da Silva é lembrado como o arquiteto que "melhor representa a transição do neoclassicismo acadêmico ao ecletismo"<sup>32</sup>, e isto porque alguns de seus edifícios do final do século, superando o rigor neoclássico, apresentam "exuberância decorativa"; dele são mencionados a Escola do Largo do Machado (1870-75) e a reforma do colégio D. Pedro II (1875).

De Bethencourt, isto é, de mais ou menos 1875, pula-se diretamente para a época de Pereira Passos, desde o início anunciada como a do máximo esplendor do estilo. Moraes de los Rios, cuja obra é caracterizada pela variedade dos estilos por ele utilizados, encabeça a relação dos envolvidos na remodelação do centro da cidade; destacam-se também Raphael Rebecchi, por ter vencido o Concurso Internacional de Fachadas para a av. Central; Antônio Januzzi, por ter construído o maior número de edifícios da avenida;

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 8 da "Introdução".

<sup>32</sup> Ibid.

General Souza Aguiar, pela autoria do Palácio Monroe; Luís Moraes Júnior, pelo "extraordinário prédio" do Instituto Manguinhos (hoje Fundação Oswaldo Cruz), em estilo mourisco; e Heitor de Mello, "um dos maiores arquitetos da época", pelo Derby Clube, construído na av. Central. Além destes ("todos os nomes à espera de maiores estudos, que continuem a pioneira, exemplar abordagem feita por Paulo Santos"<sup>33</sup>), são relacionados ainda alguns arquitetos da segunda década: Arquimedes Memória e Francisque Couchet, herdeiros do escritório de Heitor de Mello; os franceses Gire, autor do Copacabana Palace, e Viret e Marmorat; e por fim o alemão Riedlinger, ligado às vicissitudes do concreto armado no país.

Este breve histórico do "ecletismo" carioca concluiu-se no neocolonial: a terceira década fica reservada à afirmação do movimento, o qual no entanto é mencionado apenas de passagem na introdução, e é praticamente excluído do guia propriamente dito. Em todo caso, deve-se notar que, ao longo de seu *Rio Eclético*, a autora relaciona e descreve diversos edifícios que fogem a esse sumário introdutório, sem no entanto os levar em conta ao traçar sua periodização. Por exemplo, o mesmo Tribunal Eleitoral, de Paulo Schroeder, projetado antes de 1900, e a partir do qual (entre outros) Mário Barata conclui que o "pleno ecletismo" já se iniciara na última década do século passado, no guia de Giovanna é objeto apenas de uma boa descrição.

Isto quanto ao "ecletismo" da "arquitetura maior", pois há também outro "ecletismo", que os construtores encarregaram-se de difundir nas artérias menores e nos bairros, traduzindo à sua maneira as soluções dos "arquitetos eruditos". Esta é uma "espécie de arquitetura populesca, colorida e gostosa", porque os "signos da riqueza, da modernidade e do progresso"<sup>34</sup> são miniaturizados e perdem o sentido nessa transposição; daí o sabor e a ironia que ele veicula na sua combinação com as formas tradicionais de construir. Em se tratando de um guia, a distinção entre "ecletismo" "maior" e "menor" é perfeitamente adequada, e procura justamente atrair a atenção do observador para essa grande massa de

---

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid.

edifícios que ainda constitui em parte a feição atual da cidade. Mas também, por outro lado, da maneira como apresentada, reforça a pura e simples identificação do ecletismo "maior" ao poder econômico burguês, o que um pouco antes a autora afirma querer evitar. Como veremos a seguir, apesar da ressalva feita neste primeiro texto, ela tende a reforçar cada vez mais, nos estudos posteriores, essa identificação.

Se descontamos esta interpretação por assim dizer economicista do "ecletismo", resta a periodização do estilo estabelecida por Paulo Santos no *Quatro Séculos de Arquitetura*, com algumas alterações na terminologia. Paulo Santos dividiu a arquitetura do período Imperial, isto é, de quase todo século XIX, em Neoclassicismo, Romantismo e Ecletismo. Aqui interessam as duas últimas. Segundo o autor, são "de fundo romântico: 1. os jardins; 2. a persistência da casa de formas tradicionais; 3. o modismo dos *chalets*; 4. o apreço pelos estilos históricos (Neomanuelino, Neogótico, etc.)"<sup>35</sup>. Ecletismo, fusão do Neoclassicismo com o Romantismo, aplica-se às obras do último quartel do século XIX, ainda clássicas, mas "sem o apuro de forma, proporções e gosto que caracterizaram as obras de meados do século"<sup>36</sup>, dentre as quais se encontram as de Bethencourt da Silva.

Ora, o "ecletismo" do século XIX em Giovanna del Brenna é exatamente a sequência Romantismo-Ecletismo de Paulo Santos, sendo que o romantismo fica englobado dentro do termo mais geral "ecletismo". A própria definição do estilo pela autora italiana, a partir da sensibilidade romântica, da tendência à evasão no passado, etc., deve muito à maneira como o brasileiro descrevera o romantismo. E todos os fatos relacionados por del Brenna — a relativa difusão do neogótico, a moda dos chalés, a posição intermediária de Bethencourt da Silva, e outros — são os mesmos fatos encontrados no texto de Paulo Santos. A derivação é ainda mais clara quanto ao século XX: a divisão por décadas e, em especial, o triunfo do Ecletismo na av. Central. Com a diferença, neste ponto, que Paulo Santos não utiliza o termo Ecletismo para a arquitetura da primeira década deste século, termo por ele reservado à arquitetura da segunda metade do século XIX,

---

<sup>35</sup> Paulo F. Santos, *Quatro Séculos de Arquitetura*, cit., p. 66.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 70.

resultante da fusão do Neoclassicismo e Romantismo. Ele prefere falar em variedade de estilos, ou antes, na ausência de estilo, dado que, especialmente na av. Central, os edifícios resultam da combinação de formas as mais diferentes.

Enfim, a história do "ecletismo" esboçada por Giovanna del Brenna é a unificação de três momentos distintos porém relacionados do *Quatro Séculos de Arquitetura*: o Romantismo, o Ecletismo e o Período Republicano. A isto ela sobrepõe a explicação do estilo como imagem (européia) da riqueza, da modernidade e do progresso. Mesmo mais tarde, quando a autora reformula esta explicação, a sequência histórica tomada de empréstimo de Paulo Santos permanece quase inalterada.

Em seu estudo seguinte, *Rio: uma capital nos trópicos e seu modelo europeu* (1984), a autora dedica-se exclusivamente a aprofundar o enquadramento teórico da questão do modelo, remetendo, em nota, os aspectos arquitetônicos aos textos de Paulo Santos e a seu *Rio Eclético*. À diferença do guia, situado a meio termo entre um trabalho especializado e uma obra de divulgação, o artigo de 1984 visa intervir diretamente no debate sobre o assunto. É significativo que del Brenna priorize o desenvolvimento da análise de conjunto esboçada no estudo anterior, e ao mesmo tempo dê como certa a sequência factual estabelecida por Paulo Santos e, agora, também por ela. Isto é, o aprofundamento teórico praticamente prescinde, nesta primeira etapa de pesquisa, da ampliação do estudo da arquitetura, o que só acontecerá mais tarde, quando a interpretação já está quase toda ela elaborada: dentro, portanto, dos parâmetros históricos de partida.

O tema, no artigo, é o mesmo modelo europeu que introduzira o problema no texto anterior, retomado porém de forma mais abrangente. Primeiro, mais abrangente por remontar a origem do projeto de fazer do Rio de Janeiro uma capital de feição européia à instalação da corte portuguesa na colônia e à vinda da Missão Francesa, esta trazendo o neoclassicismo: "os profissionais franceses tornam-se os protagonistas de uma verdadeira batalha cultural contra o ambiente local"<sup>37</sup>. Segundo, e mais importante, por vincular este

<sup>37</sup> "Rio: uma capital nos trópicos e seu modelo europeu", cit., p. 151. Em realidade, Giovanna desde o início atribuíra à Missão Francesa e ao neoclassicismo a origem da importação do modelo cultural europeu (cf. "Intenções de uma exposição", cit.). Agora no entanto a idéia reaparece no âmbito de um projeto po-

projeto, na passagem do século XIX ao XX, a uma "lógica de dependência": "para garantir seu desenvolvimento agrícola e industrial, o país deve atrair capitais e mão-de-obra europeus; para atraí-los tornam-se necessários o saneamento e a transformação, à européia, da capital, que representa o país e que deve, aos olhos do europeu, ser um símbolo de credibilidade"<sup>38</sup>. O modelo seria então a Paris de Haussmann, e o Rio de Janeiro de Pereira Passos, sua concretização. O famoso prefeito carioca realiza assim "a mais pronta e funcional resposta dada, até nossos dias, aos pedidos da classe no poder"<sup>39</sup>.

Se sob o ponto de vista das intervenções estatais sobre o espaço urbano o argumento abre uma série de considerações (tema na verdade já tratado em estudos específicos de sociologia urbana, como a própria autora registra em nota), sob o "aspecto arquitetônico-urbanístico" (para usar suas palavras) não avança muito. Ou melhor, a arquitetura da av. Central — "verdadeira amostra das possibilidades do ecletismo internacional"<sup>40</sup> — indiretamente fica também atrelada à "lógica da dependência"; noutras palavras, a arquitetura perde praticamente toda especificidade e autonomia disciplinar que o estudo anterior em parte resguardava (logo veremos como a autora resolve este problema, quando mais adiante volta à história do "ecletismo" carioca). Além disso, essa nova perspectiva não apenas reforça a ênfase da historiografia na face mais visível do "ecletismo", e em especial a ênfase nas realizações da av. Central, como as elege ponto culminante de um projeto político de um século de história, a modernização dependente.

Apesar da afirmação categórica dos vínculos entre projeto político-econômico e realizações urbanísticas, o assunto era ainda objeto de pesquisas, e de fato constituía mesmo uma hipótese de trabalho, que logo seria abandonada, isto é, substituída por outra explicação. O pequeno texto *O Rio de Janeiro "de Pereira Passos"* (1985), publicado no ano seguinte (depois de concluídas tais pesquisas) como introdução ao catálogo da exposição *O Rio de Janeiro de Pereira Passos. Uma cidade em Questão II*, já apresenta um

---

lítico e econômico que não se limita à produção cultural.

<sup>38</sup> Ibid., p. 152.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid., p. 156, nota 20.

ângulo diferente de abordagem, embora sem alterar os termos propriamente históricos do problema. A autora se pergunta qual o verdadeiro conteúdo da operação realizada pelo então prefeito da cidade, para responder, ao contrário do que dissera anteriormente, que decerto não estava no plano urbanístico: a imagem de Paris vale "como modelo político e metodológico e como referência emotiva: instrumento de propaganda (o 'Hausmann tropical') e de ilusão ('Paris na América')", isto é, vale como "discurso ideológico que tem como principal objetivo legitimar a ação do poder"<sup>41</sup>. Fica descartado, portanto, o modelo europeu como instrumento de modernização dependente, e em seu lugar surge o haussmanismo como simples peça publicitária, visto que à cidade fica reservada, "a partir de agora, somente a função de palco, de cenário móvel para as representações do poder"<sup>42</sup>.

Mais uma vez, independente inclusive do grau de acerto da observação, a análise é feita à revelia da arquitetura, cujo papel, fato subentendido, é apenas compor o cenário de representação (já sem nenhum significado propriamente arquitetônico, como se verá adiante). São duas, então, as consequências dessa redefinição dos termos: haussmanismo e sua correspondente arquitetura são apenas transformações de fachada encobrando o discurso do poder, e o "ecletismo" fica subdividido em duas fases principais: esta mais recente, de caráter publicitário, e uma anterior, na qual, por oposição (pode-se concluir), este caráter está ausente. De qualquer modo, como veremos, a primeira, cujo exemplo máximo é a arquitetura da av. Central, é que representa a essência do "ecletismo", ponto de chegada ao qual inevitavelmente o estilo estava condenado por sua ligação com o poder. Eis, muito sumariamente, o percurso histórico do "ecletismo" formulado por Giovanna del Brenna quando volta à arquitetura, em seu texto mais recente, aplicando à antiga sequência esta nova explicação.

O estudo *Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)* (1987) tem quatro seções: 1. "Um precoce início: a residência de D. João VI em São Cristovão"; 2. "Chalés, quiosques, etc. O gosto do pitoresco no último quartel do século XIX"; 3. "O neogótico ro-

---

<sup>41</sup> "O Rio de Janeiro 'de Pereira Passos'". cit., p. 9.

<sup>42</sup> Ibid.

mântico do período imperial"; e 4. Ecletismo e transformação urbana" (esta última seção trata quase exclusivamente da av. Central). A periodização é praticamente a mesma do primeiro texto: no início do século XIX, a Quinta da Boa Vista, recebendo o acréscimo de uma ala goticizante, protagoniza o "primeiro episódio da arquitetura 'ecclética' [aspas da autora] na capital"<sup>43</sup>; no último quartel do século, as "tendências de caráter 'ecclético'" ganham força, com os chalés, os quiosques e o "neogótico romântico"; e, finalmente, a av. Central, ou, de modo geral, as transformações urbanas do centro da cidade levam o "ecletismo" a seu auge.

O desenvolvimento ponto por ponto dessa sequência é bastante documentado, seja com textos de época seja com um rico material iconográfico. E apesar de concentrado nestes episódios tidos por mais relevantes, toca numa série de outros aspectos significativos, como a combinação do gosto pelo pitoresco com os novos materiais e tecnologias, e também, conseqüentemente, a introdução de uma nova estética através da arquitetura dos pavilhões de jardins, das estruturas metálicas, etc. Mas, por outro lado, reduz talvez ainda mais drasticamente o campo de observação: por exemplo, a obra de Bethencourt da Silva é quase excluída dessa história, sendo deslocada para uma simples nota, a não ser por seu envolvimento, com uma proposta em estilo "neogótico", no projeto do Gabinete Português de Leitura. E, mais problemático, agora as vicissitudes do "ecletismo" encerram-se na av. Central, isto é, na primeira década deste século, excluindo-se toda produção subsequente, ou, na melhor das hipóteses, sugerindo-se que esta não tinha importância alguma (fica também a impressão que para a autora, nesta altura, o neocolonial não pertence mesmo mais ao estilo).

Romantismo e "ecletismo" confundem-se outra vez, como no primeiro estudo. Se antes, porém, a identificação entre os termos era completa, desta feita seu emprego é mais cuidadoso, apesar de não se fazer nenhuma distinção explícita entre eles. Embora afirme ser a ala goticizante da Quinta da Boa Vista o primeiro exemplo de arquitetura "ecclética" no Rio de Janeiro, Giovanna del Brenna prefere falar, quanto ao século XIX,

<sup>43</sup> "Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)", cit., p. 30.

em "tendências de caráter eclético", definidas como "expressão de um gosto diferente, ligado à estética do 'pitoresco' e a uma concepção 'romântica' da ambientação"<sup>44</sup>. Assim, o caso dos chalés e quiosques filia-se ao pitoresco (com as implicações já observadas: introdução de novos materiais, etc.), e os projetos do último quartel do século dados como neogóticos (o Gabinete Português de Leitura, a antiga Câmara Municipal, a Imprensa Nacional e o edifício da Ilha Fiscal), filiam-se ao romantismo. O Eclétismo propriamente dito (aqui sem aspas) só aparece no início do século XX, com as transformações urbanas de Pereira Passos.

Agora a passagem do "neogótico romântico" ao "eclétismo" é interpretada não apenas como a evolução natural do estilo (isto é, como seu "pleno estouro") mas também, e principalmente, como uma perda qualitativa: a escolha do neogótico, no final do século XIX, contém visíveis mensagens ideológicas, resultando em autênticos "monumentos falantes", ao passo que o "eclétismo" do início do XX, pura representação do poder, é vazio de significados.

Segundo Giovanna del Brenna, a "arquitetura falante" neogótica, ou mais especificamente o manuelino do Gabinete Português de Leitura, "simbolizava a 'resistência do naturalismo nacional contra o classicismo estrangeiro'"<sup>45</sup>; a av. Central, ao contrário, "foi uma brilhante amostra do eclétismo internacional"<sup>46</sup>, triunfo da importação artística. Ou, dito de outro modo, tivemos o nosso "eclétismo" nacional — o "neogótico romântico" —, cuja origem portuguesa é patente, e o "eclétismo" estrangeiro, ou internacional, que no início deste século impõe-se contra a mensagem de resistência cultural dos primeiros. Daí o fato que Bethencourt da Silva seja lembrado mais por seu projeto "neogótico" para o Gabinete Português que por seu "eclétismo" classicizante: efetivamente não pode fazer parte dessa história (final do século XIX e início do XX) a arquitetura que não se encaixe nem numa nem noutra destas duas categorias, a "arquitetura falante" e a retórica do poder. Com o que exclui-se de antemão uma parcela talvez expressiva da produção arquite-

---

<sup>44</sup> Ibid., p. 32.

<sup>45</sup> Ibid., p. 44.

<sup>46</sup> Ibid., p. 58.

tônica do período, de menor impacto porém igualmente envolvida no processo de desistoricização da cidade moderna (haja vista, exemplo claro, a já referida supressão dos acontecimentos posteriores à primeira década do século). Contudo, apesar de restringir seu horizonte de observação, del Brenna levanta alguns pontos de grande interesse em sua análise da arquitetura da av. Central, afinal o período que nos diz respeito diretamente em seu histórico do "ecletismo" carioca.

A seção "Ecletismo e transformação urbana", quarta e última do texto, principia com uma frase de Paulo Santos, em que este justamente afirma ser a reforma da cidade entre 1903-1906 o fato arquitetônico mais importante da passagem do Império para a República. Ao que a autora complementa: "As obras de transformação urbana marcam, de um lado, o ponto culminante do ecletismo arquitetônico, que irá se estendendo a toda cidade até compor a perfeita imagem *belle époque* da Capital Federal, de outro o seu esvaziamento, com o abandono dos significados e das intenções culturais atrás do 'decoro' das fachadas que, às pressas, vão revestindo as novas artérias e os novos alinhamentos"; predominando os objetivos políticos e econômicos, "pouco espaço é deixado ao conteúdo, no mais amplo sentido, das intervenções, tanto urbanísticas quanto arquitetônicas"<sup>47</sup>. Portanto, se "no Rio de Janeiro do final do Império considerava-se que o objetivo dos monumentos da cidade era 'sugerir, inspirar, comover', aos palácios da capital da República cabe agora o papel de 'representar'"<sup>48</sup>.

Este novo ângulo de abordagem (em parte, viu-se, já anunciado no texto anterior), fazendo coincidir a perda do significado arquitetônico com o auge do "ecletismo" na remodelação da cidade, confere por assim dizer autoridade científica à versão corrente do episódio; de um lado parte-se dela e de outro chega-se a ela, confirmando por outros caminhos sua validade. O recurso, nesta seção, em mais de uma oportunidade, às palavras de Paulo Santos, tem esse movimento circular: apóia-se na autoridade de um relato o mais das vezes confiável para explicar o "ecletismo" com métodos de análise mais ela-

---

<sup>47</sup> Ibid., p. 53.

<sup>48</sup> Ibid., pp. 56-57.

borados e atuais, e, vice-versa, essa explicação reforça o prestígio da fonte utilizada (além evidentemente de acrescentar razões posteriores ao desprestígio do "ecletismo").

Os comentários sobre arquitetos e obras específicas mostram, porém, outros aspectos dessa produção, não considerados no panorama geral descrito. O concurso de fachadas para a av. Central, primeiro item examinado em particular, serve ainda muito bem para aproximar arquitetura e poder; o patrocínio oficial é direto e parece resumir todo o episódio (imagem plenamente adotada por del Brenna) a uma dimensão de fachada. A obra de Morales de los Rios, porém, comentada em seguida, escapa a essa aproximação: arquiteto "dotado de uma vasta erudição e de múltiplos interesses... seu papel foi sendo limitado exclusivamente à confecção de projetos 'em série'"<sup>49</sup>, destacando-se inclusive suas sugestões no campo urbanístico. Os projetos "em série" não fariam portanto jus às qualidades de um grande profissional.

Ocorre que, do ponto de vista da atualidade de então, a concepção em série era o que havia de mais moderno em arquitetura, como demonstra o funcionalismo das vanguardas logo em seguida. Supondo que a autora tenha razão, e a obra de Morales, ou parte dela, constitua com efeito por assim dizer uma linha de montagem (e isto está por demonstrar), tal fato revela antes uma clara consciência, de sua parte, do novo papel do objeto arquitetônico na construção da cidade, que uma limitação de suas atividades. De qualquer modo, a serialização implica sem dúvida a perda do significado — o tradicional — do edifício isolado; o problema todo está em que Giovanna del Brenna quer ver nisto um aspecto negativo do "ecletismo" do início do século, contrapondo-o aos "monumentos falantes" do final do século passado.

Se de uma parte ela em boa medida segue a fórmula dos autores brasileiros, segundo a qual ao nosso passado autêntico, colonial, corresponde o despaisamento do "ecletismo", de outra faltou-lhe talvez justo a prova da contemporaneidade a que aqueles submetiam o último suspiro da tradição acadêmica. Evidentemente não para repisar o ideário modernista, mas, ao contrário, para tirar as consequências dessa grande proximi-

---

<sup>49</sup> Ibid., p. 56.

dade entre academismo e modernismo estabelecida, decerto de forma imprevista, pela abordagem dos projetos de Morales através da serialização. Em outras palavras, apesar de levantar uma questão diríamos mesmo essencial para o estudo do "ecletismo", e que concerne à história interna da disciplina (e esta vai no mesmo sentido dos acontecimentos gerais, modernizantes), a autora acaba por deixá-la sem desenvolvimento, tomando-a simplesmente como resultado de uma intervenção política externa (a reforma da cidade).

O mesmo acontece quanto aos principais edifícios construídos na avenida Central, logo depois brevemente enumerados. Precisamente a eles cabe a função de "representar" o poder: o "conteúdo, a mensagem ideológica e estética, são substituídas pela ênfase tipológica: o que mais importa, é que cada edifício seja logo reconhecível como 'o museu', 'a ópera', 'o banco', 'o palácio do governo' de uma grande capital"<sup>50</sup>. O nexos tipológico também subtrai, esse o ponto, o valor artístico da arquitetura, ou seja, seu significado, cuja perda é medida em contraste com os monumentos originais. Faltaria desse modo vida própria às nossas imitações. A Escola de Belas Artes, do mesmo Morales, seria sobretudo uma referência ao Louvre de Lefuel e Visconti (e aqui Paulo Santos é novamente citado para confirmar a relação efetuada); para a Biblioteca Nacional recorre-se à imagem clássica do pórtico sobre uma alta escadaria; para a Caixa de Amortização usa-se uma colunata, em mármore de carrara e com capitéis de bronze; o Teatro Municipal seria por sua vez a exata representação da Ópera de Paris; e no concurso para o Congresso Nacional (não construído), aparece inevitavelmente, em todos os projetos, a cúpula do Capitólio de Washington.

"Subordinados, como 'artistas', à nova lógica da organização urbana — e aqui Giovanna del Brenna adianta sua conclusão sobre o "ecletismo" —, os 'estilos' e suas combinações tornam-se de tal maneira simples e eficazes meios de tornar legível a nova ordem hierárquica, funcional, espacial e social da cidade"<sup>51</sup>, isto é, de tornar legível a lógica do mercado, ou, mais exatamente, a da especulação imobiliária. O hábil manuseio dos

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 57.

<sup>51</sup> Ibid., p. 58.

estilos revela, sempre segundo a autora, o caráter efêmero destes, manipuláveis para qualquer fim (neste sentido, a Exposição Nacional de 1908, e a Internacional, de 1922, dão vazão às "loucuras" estilísticas possíveis na época); revela também a tomada de posse da cidade pelas grandes construtoras (o exemplo é a de Antônio Januzzi e irmão) e grandes escritórios de arquitetura (o exemplo é o de Heitor de Mello).

Por "ênfase tipológica" ela entende, assim, pelo efeito de prestígio daí decorrente, a imitação (necessariamente sem originalidade) de um protótipo real, ou de algumas formas consagradas, da história recente ou clássica da arquitetura européia e americana, com o objetivo único e exclusivo de mascarar politicamente a exploração econômica. Pura propaganda enganosa, a arquitetura, agora sim plenamente "ecletica" (perdido o influxo romântico), não comunica mais nada, nem idéias nem gosto. Como no caso da produção "em série" de Morales, a ausência de significado dos edifícios públicos do Rio de Janeiro de Pereira Passos está também aqui na perda dos valores estéticos associados à unicidade e irrepitibilidade do objeto artístico tradicional, que por definição o apelo às ordens clássicas e aos estilos do passado deveria salvaguardar.

Uma vez mais pode-se dizer que faltou à autora submeter o "ecletismo" à prova da contemporaneidade, pois serialização e tipificação arquitetônica andam juntas e, como já observado, com o modernismo logo em seguida entrarão na ordem do dia da reflexão estética. E mais: desde o início do século XIX, se não desde meados do XVIII, o chamado método tipológico de projeção arquitetônica já era corrente na disciplina, e é isto que faz do neoclassicismo e do "ecletismo" muito mais do que simples "revivals". Dizendo de outro modo, o processo de desistorização da arquitetura — isto é, a crise do objeto artístico tradicional — é parte constitutiva da própria história moderna da arquitetura, do Iluminismo em diante, e, para além de qualquer aparência passadista, diz respeito precisamente ao teor de atualidade digamos social e econômica da cultura arquitetônica (sem prejuízo, antes o contrário, do resultado artístico).

Ora, a autora acertadamente separa tipologia e estilo, mas para ver no esvaziamento deste último a perda da essência do objeto arquitetônico (entendido como único e irre-

petível), e na primeira a causa da decadência do segundo, quando em realidade trata-se do deslocamento histórico, nestas alturas quase consumado, da própria noção de arquitetura: o objeto singular e original progressivamente dá lugar ao tipo e à série de unidades repetidas e repetíveis.

Isto em linhas muito gerais e aproximadas, já que não é o caso desenvolver o raciocínio; deve-se em todo caso notar que tipificação e serialização não são incompatíveis com o uso dos estilos históricos, pois na teoria acadêmica à repetibilidade abstrata do *tipo* corresponde o *caráter* do edifício real, obtido seja pela própria maleabilidade e adaptabilidade do *tipo* às circunstâncias concretas, seja pelo recurso aos estilos históricos, cujo papel é traduzir de forma inteligível ao usuário/espectador a função, o programa, etc., do edifício. (Muito disso chegou ao modernismo, do qual o brasileiro é exemplar: à universalidade dos tipos funcionais modernos corresponde o "caráter local" das formas nacionais, traduzidas edifício a edifício através de referências ao passado, à paisagem e ao clima do país, quando não, cujo exemplo clássico é Lúcio Costa, o vimos, através do uso de elementos diretamente derivados da nossa arquitetura colonial).

Enfim, Giovanna del Brenna lança mão de alguns dos instrumentos mais atuais da crítica histórica internacional, mas para tirar conclusões inesperadas. Tudo aquilo que em princípio retira do "ecletismo" a carga pejorativa que a crítica filo-modernista acumulou sobre o termo ao longo dos anos, ou seja, tudo aquilo que faz do "ecletismo" um não-"ecletismo", é para ela apenas o que o torna manipulável pelo poder, o torna não-arquitetura, pura "representação" a serviço da lógica política e econômica. E, vice-versa, exatamente o que concentrou todos os senões dos adversários, a face estilística mais visível, claramente inadequada à produção industrial, quer dizer, tudo o que faz do "ecletismo" o próprio "ecletismo" (na acepção pejorativa), ela reafirma como sua razão mesma de ser, para no entanto lamentar e condenar a suposta perda do significado comunicativo e estético do "ecletismo" realizado, o cenário urbano montado por Pereira Passos.

Resta observar que nessa perspectiva toda a arquitetura "ecletica" permanece indiferenciada, salvo a menção especial a Morales de los Rios, no entanto em seguida inclui-

do no quadro geral (arquitetos, construtores, engenheiros, para a autora todos projetam segundo as mesmas determinações). Escola de Belas Artes (de Moraes), Teatro Municipal (de uma equipe da prefeitura, oficialmente chefiada por Oliveira Passos, filho do prefeito), Biblioteca Nacional (de uma equipe chefiada oficialmente por Souza Aguiar), Caixa de Amortização (da equipe da Comissão Construtora da Avenida Central), edifícios particulares, etc., todos participam uniformemente da retórica oficial. Perde-se assim, uma vez mais, as nuances arquitetônicas que bem ou mal encontramos nos próprios fundadores da historiografia em questão.

### 3.2. Conclusão

As pesquisas empreendidas por Giovanna del Brenna ampliaram sob vários aspectos o conhecimento da arquitetura carioca do século XIX e início do XX. Sua contribuição ao tema é não apenas a mais recente como é também a primeira tentativa de historiá-lo de modo sistemático, através do levantamento de uma importante documentação inédita. Todavia, concentrando-se cada vez mais no estudo de um caso excepcional, embora significativo (o Rio de Janeiro "de Pereira Passos"), e principalmente tomando-o como a expressão acabada e exemplar de todo o conjunto da arquitetura "ecletica" (no entanto ainda em boa parte desconhecida), a autora não chega a escrever uma verdadeira história do "ecletismo" do Rio de Janeiro.

Ela parte da mesma ordenação, periodização e explicação veiculadas desde as primeiras sínteses históricas do período realizadas por Lúcio Costa e, sobretudo, Paulo Santos. Sua tarefa, ou pelo menos o resultado de seu trabalho, foi reler estes relatos exclusivamente arquitetônicos segundo os mais recentes estudos críticos da sociologia urbana. Ou seja, Giovanna pretendeu fundamentar de forma científica, no caso a inter-disciplinaridade, sua reflexão sobre o fato artístico. O problema porém, viu-se, está em que justamente a história da arquitetura, ou melhor, sua versão corrente, não foi objeto de reavaliação, dando-se como certo que ela já circunscreva os temas de maior relevância.

Essa combinação de, por um lado, uma perspectiva crítica sobre a inserção social do objeto artístico, e, por outro, o descuido quanto a suas razões internas, conduziu a uma noção bastante redutiva da forma arquitetônica, explicada como consequência de fatores quase exclusivamente externos. Se isto não é extensivo por completo às diferentes fases atribuídas ao "ecletismo" carioca, é válido especialmente para o caso das transformações urbanas da primeira década do século, apresentado como ponto culminante dessa sequência histórica.

Nesse sentido pode-se dizer que o trabalho de Giovanna consistiu em explicar com argumentos extra-artísticos os acontecimentos arquitetônicos descritos por Paulo Santos, cuja narração a autora acompanha literalmente, e a quem por sua vez confirma como autoridade indiscutível no que se refere às fontes de pesquisa. E como esta descrição, embora detalhada, era pouco favorável ao "ecletismo", em outras palavras tratava-se de explicar cientificamente (com análises sociológicas, econômicas, etc.) o porquê da falta de interesse estético do "ecletismo".

Apenas mais tarde entram os instrumentos da crítica específica da arquitetura, isto é, os problemas da produção em série, da tipologia e, sobretudo, do significado: para concluir-se que o "ecletismo" acabado, exatamente por causa da serialização e da tipificação, não comunica mais nada, nem mensagem, nem estética, e que portanto já não é mais arquitetura, e sim pura "representação" do poder. E apesar de no fim das contas comprovar-se o que já se sabia de antemão (o descrédito artístico do estilo), o caminho para isso não foi direto, como visto, e demandou pesquisas inéditas.

Em suma, não obstante toda uma série de contribuições pontuais, no conjunto os estudos de Giovanna acabam por reiterar, com o peso de métodos e instrumentos críticos atualizados e em princípio de maior alcance, a visão superficial do "ecletismo" difundida por seus antecessores, e particularmente pelos autores mais recentes.

## Conclusão

### Por uma história da arquitetura acadêmica no Brasil

A arquitetura acadêmica permanece sob vários aspectos uma grande incógnita em nossa história arquitetônica: o demonstra claramente o caso do Rio de Janeiro, que é afinal uma das principais expressões do período acadêmico no país, e nesse sentido dá a medida da historiografia sobre o assunto. No mais das vezes, ela é tematizada apenas em estudos panorâmicos, e mesmo quando deu-se-lhe atenção específica, não se foi muito além de uma avaliação generalizante e superficial. E mais, no Brasil (e também no plano internacional, mas principalmente aqui) até bem pouco tempo pesou sobre o historicismo, e ainda continua a pesar, um juízo estético eminentemente negativo.

Malgrado tal situação completamente desfavorável, o historiador dos acontecimentos recentes não pôde, e não pode, escapar à questão, especialmente quanto ao contexto carioca. E isto justo por um motivo que acabou entrando na ordem do dia do debate arquitetônico: os vínculos entre tradição e modernidade, quer dizer, entre o passado acadêmico e a nova arquitetura.

Pode-se portanto dizer que a tradição acadêmica é uma espécie de espectro que ronda a historiografia nacional, sem no entanto ter plenamente reconhecida uma razão-de-ser própria. De um lado, sua proximidade com o movimento moderno, tido por princípio e de forma abstrata como um ruptura total com o passado artístico, decretava-lhe um verdadeiro ostracismo histórico. De outro, esta mesma contigüidade, e mais do que isso, a convivência destas duas concepções arquitetônicas aparentemente antagônicas no principal teórico do modernismo brasileiro, Lúcio Costa, impunha irremediavelmente sua

presença na história. Bem ou mal (mais mal do que bem), e cada um a seu modo, nossos autores afinal põem à vista estes vínculos entre passado e presente, a despeito de quase sempre negá-los enfaticamente.

Eis então o principal saldo dos estudos examinados: identificar, embora de forma latente, os indícios de um forte parentesco tradição-modernidade, que não estaria assim apenas no plano geral e abstrato, mas seria profundo e além do mais de método e raciocínio. Esta contribuição, entretanto, é indireta e varia caso a caso e, como viu-se, é muito mais sensível e reveladora nos autores-protagonistas de ambos os lados da história (Lúcio Costa e Paulo Santos) que nos posteriores.

No geral, estes acenos a uma questão fundamental da história da arquitetura brasileira deste século perdem-se em meio à desqualificação genérica do "ecletismo". Os critérios nacionalistas e modernistas adotados por nossa historiografia, e particularmente por todos os autores que de um modo ou de outro analisaram o período acadêmico, conduziram de forma cada vez mais acentuada à redução da arquitetura dos estilos históricos à uma manifestação estrangeira, desvinculada e estranha a uma "autêntica" cultura nacional e moderna. Associada exclusivamente ao passado, melhor dizendo, a um passado indesejável, este conjunto arquitetônico heterogêneo e complexo será por isso quase sempre "ecletismo": será pura e simples decoração estilística sobrecarregada e sem gosto (além de estrangeira), avessa aos requisitos racionalizantes da atualidade. Essa tendência a uma análise superficial e reducionista do período, isto é, a partir predominantemente da roupagem dos estilos históricos, verifica-se de forma cada vez mais acentuada à medida que nos distanciamos dos autores pioneiros.

Desta forma, o conjunto dos estudos em questão divide-se em dois grandes blocos (internamente diversificados, por certo): o primeiro é formado por Lúcio Costa e Paulo Santos, cuja importância deve-se à dupla condição seja de protagonistas ou contemporâneos de parte dos acontecimentos, seja de narradores e intérpretes (ainda que parciais) desses mesmos fatos; e o segundo compreende todos os demais, cuja a principal característica em comum é fazer das experiências e relatos dos dois primeiros, simplificando-as,

verdades históricas indiscutíveis e base de seus próprios estudos. Nesse sentido Yves Bruand é uma espécie de divisor de águas, por conferir prestígio historiográfico ao programa modernista, e assim quase negando ao "ecletismo" o direito de figurar na história; Carlos Lemos, um pouco depois, segue-lhe muito de perto na avaliação esquemática do período; e, por fim, Mário Barata e Giovanna del Brenna, apesar de um interesse maior por ele, e de avançar alguns tópicos importantes em seu estudo, não ultrapassam os limites da condenação histórica do "ecletismo" decretada por Bruand e Lemos.

Não por acaso a origem de tal estreitamento historiográfico está em Lúcio Costa. Principal teórico do modernismo no Brasil, seus textos visam antes de tudo constituir o programa estético da vertente local do movimento. Para tanto ele confere à sua argumentação a autoridade da história: esta fica explicada como um processo evolutivo que culmina na arte e na arquitetura modernas, na qual não há lugar para o historicismo oitocentista (salvo a boa linhagem acadêmica francesa, base da formação do arquiteto). O teórico investe-se portanto do papel do historiador e concebe uma interpretação globalizante de todo o arco histórico de sua disciplina, de suas origens ao presente.

Se o observador de hoje vê nisto uma evidente instrumentalização do passado segundo os propósitos programáticos do autor, os contemporâneos, como também seus seguidores mais recentes, tomavam (e ainda tomam) os escritos de Lúcio Costa na conta de efetivos estudos históricos. Considerando sua atuação no âmbito do Sphan, e além disso a própria forma de exposição das idéias, apresentadas como verdades absolutas, verifica-se que no fim das contas ele mesmo pretendia estabelecer a maneira de se escrever a história da nossa arquitetura, se não pretendia já estar escrevendo, à sua moda, essa história.

Pelo menos no que se refere ao nosso tema, Paulo Santos é o primeiro a aplicar o modelo histórico de Lúcio Costa a uma narração fato a fato dos acontecimentos. Paulo Santos porém, de um lado, presenciara ou protagonizara como aquele parte dos episódios que relatava, e tal condição permitia-lhe retomar com certa fidelidade muitos desses episódios, e particularmente os vividos por ele mesmo; de outro, ele se empenhara em reu-

nir, ainda que não de forma sistemática, uma série de dados sobre o período. Sobrepondo assim os pressupostos generalizantes do pensamento de Lúcio Costa ao alargamento da base de conhecimento factual, a reconstituição histórica de Paulo Santos já evidenciava o impasse metodológico doravante característico da produção historiográfica sobre o tema (e, de modo geral, de praticamente todos os estudos arquitetônicos realizados no país): a dificuldade, e talvez mesmo a impossibilidade, dos estudiosos darem conta adequadamente da quantidade crescente das novas informações que as raras pesquisas de uma forma ou de outra revelavam; dificuldade seja do ponto de vista da compreensão desses dados, seja simplesmente do ponto de vista da sistematização do material histórico.

Paulo Santos contudo o evidenciava pondo à disposição do leitor toda uma série de episódios e dados que em muitos casos eram pouco compatíveis ou mesmo desmentiam a explicação geral apresentada. Há portanto duas leituras possíveis de sua obra: há o Paulo Santos seguidor (nem sempre fiel) de Lúcio Costa, quer dizer, o "teórico" interessado quase exclusivamente na genérica e abstrata essência artística da nação, e o Paulo Santos narrador muitas vezes confiável das vicissitudes arquitetônicas de seu tempo, no entanto submetidas a um enquadramento muito pouco adequado à compreensão de suas razões de época.

Os autores seguintes simplesmente ignoram o impasse metodológico perceptível nos estudos de Paulo Santos, tomando-os na conta de fonte histórica indiscutível, tanto em relação aos dados factuais quanto principalmente no que se refere à explicação dada pelo autor aos acontecimentos das três primeiras décadas do século (explicação que sob vários aspectos podia ser considerada complementar à de Lúcio Costa). Ou seja, dele em diante, ao invés de refletir sobre as razões desse impasse, a historiografia tão somente dá-lhe continuidade, prolongando-o até os dias atuais. Com o agravante que, distante dos episódios relatados, e por isso não dispondo do discernimento dos dois pioneiros, os autores mais recentes tendem a deter-se apenas nos aspectos mais gerais e superficiais do período acadêmico. Se em Lúcio Costa e Paulo Santos a desqualificação do "ecletismo" é

antes de tudo um instrumento de combate para afirmar a nova arquitetura (e portanto isto não os impede de reconhecer momentos de qualidade no suposto adversário), seus seguidores transformam a censura estilística dos modernos em critério de julgamento do valor estético e do período (e desse modo este é destituído de qualquer razão-de-ser histórica, com a única exceção, por seu teor nacionalista, do movimento neocolonial).

O mais significativo passo nesse sentido foi dado por Yves Bruand. Sua formação européia já incluía a predisposição anti-historicista ainda muito em voga quando ele vem ao Brasil para estudar nossa arquitetura moderna. Não é de estranhar assim que Bruand adote quase sem restrições o modelo histórico de Lúcio Costa, principalmente em relação à arte do país (seus reparos dirigem-se apenas às teorias artísticas deste no plano internacional). A esta altura porém não se tratava mais de fazer história, e sim de contar a trajetória de um sucesso artístico considerado ainda inabalável. Ou seja, tratava-se de encontrar os parâmetros adequados para reescrevê-lo. E como em linhas gerais o horizonte teórico do autor francês convergia para o do brasileiro, sua visão histórica da arquitetura brasileira forma-se precisamente a partir do pensamento generalizante deste: o programa de ação — e sobretudo de valorização — do modernismo local ganha estatuto de verdade histórica e passa em definitivo a fazer parte do raciocínio do historiador (e neste caso a condição de historiador estrangeiro torna o fato ainda mais eloquente).

Aplicando de forma bem mais rígida os princípios teóricos de Lúcio Costa, Yves Bruand dá o último e derradeiro passo para negar todo e qualquer valor histórico próprio ao "ecletismo" brasileiro, para enfim negar-lhe a condição de objeto de pesquisa: recapitulando-o em função dos acontecimentos posteriores (a viravolta modernista), caracteriza a existência do estilo como um "fato profundamente negativo", de tal modo que seu único e exclusivo papel na história teria sido demonstrar a absoluta necessidade da revolução arquitetônica moderna e nacional operada logo a seguir (para apagar da memória este passado pouco tolerável). Apoiando-se nos autores brasileiros, o francês reedita em termos locais o processo condenatório da historiografia internacional, e contribui com isso amplamente para sua circulação entre nós. E esta por sua vez será a maneira através da

qual, a partir de então, e talvez por causa dele mesmo, serão lidos os textos de Lúcio Costa e Paulo Santos.

Nesse sentido, o mais próximo de Bruand entre os autores seguintes é Carlos Lemos. Nele o "ecletismo", tratado muito de passagem num panorama geral da arquitetura brasileira, é também apenas um hiato estrangeirizante entre produções artísticas tidas como autenticamente nacionais. Nele também o intervalo historicista é desprovido de qualquer valor histórico próprio, com a única exceção, como em Bruand, do neocolonial. As referências de Carlos Lemos aos edifícios "eccléticos" resumem-se, nesse panorama, a dois ou três exemplos (mais algumas ilustrações), e sequer encontra-se no texto o nome de um único arquiteto do período. Finalmente, como em Bruand, o único papel do estilo na história é justificar a necessidade da nova arquitetura, para depois desaparecer sem deixar traço de si.

E como afinal de contas eram os vínculos academia-modernidade a razão pela qual Lúcio Costa e Paulo Santos ainda conferiam uma certa relevância à tradição passada (carioca), Bruand e Lemos, negando de antemão estes vínculos, já não vêem nenhuma especificidade na arquitetura acadêmica do Rio de Janeiro. Esta agora confunde-se com as demais variantes do genérico panorama "ecclético" nacional, e nem mesmo destaca-se sua grande participação numérica ou qualitativa neste cenário (embora Bruand reserve-lhe um espaço relativamente extenso em seu apanhado do período).

Nem Mário Barata, que deu maior atenção ao período, nem tampouco Giovanna del Brenna, que deteve-se especificamente no "ecletismo" carioca, alteraram substancialmente esta situação. Em ambos o interesse particular pelo tema traduz-se numa análise bem mais cuidadosa que as de Bruand e Lemos; e em alguns pontos eles inclusive tocam em questões de certa importância para o estudo da arquitetura acadêmica. Apesar disso, nem um nem outro sai dos limites de uma visão generalizante e superficial do fenômeno, contribuindo assim para divulgá-la; seus estudos ficam no geral igualmente aquém dos relatos dos pioneiros.

\* \* \*

Dos primeiros aos mais recentes estudos, implícita ou explicitamente, a arquitetura acadêmica do Rio de Janeiro é medida, analisada e criticada a partir dos padrões estéticos instaurados pela arquitetura moderna, e principalmente em função do "caráter local" advogado pelo modernismo carioca. Por um lado, e esta é a melhor contribuição dos melhores momentos da historiografia examinada, essa perspectiva lança algumas luzes sobre a relação academia-modernidade, tema afinal inescapável no estudo desse modernismo. Por outro, e apesar disto, tudo o que não possa servir diretamente à validação da nova arquitetura é relegado a um passado sem interesse, a uma espécie de limbo histórico. No seu conjunto, enfim, como regra, nossos autores não levam em conta os problemas específicos do historicismo.

É preciso portanto retomar a questão sob outro ângulo, evidentemente privilegiando o estudo do peso histórico efetivo desse passado. Os vínculos academia-modernidade revelados nos textos examinados já expõem um certo grau de atualidade da arquitetura das décadas iniciais do século. O problema todo reside em aprofundar justo o teor da atualidade da tradição acadêmica carioca, mas invertendo a perspectiva: em primeiro lugar e acima de tudo deve-se verificar ponto por ponto suas razões históricas, isto é, o conteúdo de progresso de seu método de concepção arquitetônica, para aí sim avaliar-se em que medida a "modernidade" do passado (o que ele tem de moderno) está presente na arquitetura moderna gerada no Rio de Janeiro. Em outros termos, trata-se de considerar a hipótese que, à luz dos pontos de contato reconhecidos pelos próprios protagonistas (principalmente Lúcio Costa), a idéia de progresso e de modernidade subjacente às realizações da nova arquitetura (carioca) tem suas bases no pensamento acadêmico (francês), e que, longe de opor-se a este, o modernismo o realiza plenamente, com recursos formais de outra ordem (porém agora segundo a ótica de uma cultura de fundo nacional).

A investigação desta hipótese pressupõe um programa de trabalho contrário ao adotado de modo geral em nossa historiografia arquitetônica (com uma ou outra exceção,

como é o caso de Yves Bruand): ao invés de partir-se e contentar-se com uma síntese no mais das vezes sem fundamento concreto, é necessário começar por estudos particulares, quer dizer, é necessário antes de mais nada conhecer melhor os acontecimentos arquitetônicos que se quer explicar. E, especialmente quanto à arquitetura acadêmica, tudo ainda está por fazer.

No plano da pesquisa teórica, a tarefa urgente é a atualização bibliográfica. Embora a bibliografia internacional tenha sido até há algum tempo predominantemente anti-historicista, desde pelo menos o final da década de 50 alguns textos, como o de Hitchcock e Hautecoeur, já apresentavam uma visão bem mais arejada sobre o assunto. Estes, porém, não tiveram nenhuma repercussão nos autores locais. E de lá para cá intensificaram-se os estudos acerca do historicismo oitocentista, trazendo contribuições relativas aos mais diversos aspectos da arquitetura do século passado (mas nem tanto no que se refere à sobrevivência dos estilos históricos no século XX, tópico de grande interesse para os países periféricos como o Brasil). O desnível entre a produção historiográfica nacional e internacional, que não é (ou não parece ser) tão sensível quando da publicação, no início da década de 50, dos principais textos de Lúcio Costa, cresceu vertiginosamente desde então; nas décadas de 70 e 80 há um verdadeiro abismo entre os estudos do "ecletismo" realizados aqui e os de fora (mesmo descontadas as óbvias diferenças quantitativas e qualitativas). Isto vale também para os outros períodos de nossa história arquitetônica, e uma das principais razões disso, viu-se, está na onipresença historiográfica do modelo de Lúcio Costa.

Uma tal atualização bibliográfica deve evidentemente ser seletiva, e ter como horizonte crítico nossos próprios problemas. Mas é fundamental ter presente, ao se estudar um fenômeno como a arquitetura acadêmica, todos os aspectos teóricos e históricos referentes ao contexto europeu (ao qual longinquamente pertencemos), sem o que não há como sair do estado da atual produção historiográfica.

No plano da pesquisa empírica, a tarefa é ainda descobrir que arquitetura é esta. Lúcio Costa individuara a tradição *Beaux-Arts*, mas selecionara dentro dela apenas uma

certa linhagem, de feição clássica, à qual ele mesmo estava se filiando. Paulo Santos fora mais compreensivo em seu relato, mas agrupara, sem diferenciá-los, arquitetos, engenheiros e mestres-de-obras. Por este caminho seguiram Mário Barata e Giovanna del Brenna, mais recentemente, em suas pesquisas. As informações reunidas por estes três autores (Bruand e Lemos não trazem dados novos) formam um quadro muito restrito da arquitetura do final do século XIX e início do XX. Com efeito, não temos noção desse conjunto, nem sabemos o peso real da tradição *Beaux-Arts* dentro dele; ignoramos o próprio grau de penetração dessa tradição na Escola de Belas Artes, bem como suas diferenças internas; desconhecemos os vínculos da Escola Politécnica com a tradição acadêmica francesa; não temos idéia da participação efetiva dos profissionais estrangeiros, mestre-de-obras, etc., na produção arquitetônica da época. Em suma, não sabemos exatamente o que é a arquitetura acadêmica do Rio de Janeiro, apesar de conhecermos uma parte significativa dela.

Esta pesquisa conseqüentemente demanda, além da sistematização dos dados já disponíveis, levantamentos amplos e abrangentes, de campo e de arquivos, para a realização de inventários representativos. Decerto aqui também o trabalho precisa ser seletivo, acompanhando a pesquisa teórica. Mas uma visão geral do período só será possível depois de um alargamento considerável do campo de observação factual, ainda muito restrito aos episódios mais à vista (e dessa forma no decorrer da pesquisa muito provavelmente aparecerão novos problemas teóricos).

Enfim, se está longe de poder reescrever a contento esta história. O caminho para isso passa necessariamente pela verificação concreta das hipóteses de trabalho, através de pesquisas parciais e de estudos de caso. Se de uma parte a releitura da historiografia permite identificar, em nosso passado arquitetônico, algumas questões relevantes ainda por serem resolvidas, de outra, e de forma mais acentuada, torna evidente a necessidade de repensá-lo em bases completamente diversas.

# Fontes e Bibliografia

## I. Fontes

### 1. Arquivos e outras instituições pesquisadas

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro - Serviço de Documentação Escrita.

Arquivo Nacional, Rio de Janeiro - Documentação Cartográfica.

Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro - Seção de Iconografia.

Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro.

Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro.

Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU-UFRJ.

### 2. Fontes impressas ou datilografadas

*Architectura no Brasil*. Periódico editado entre 1921 e 1926 no Rio de Janeiro.

Números localizados: 1 a 10 (1921-1922); 21 a 27 e 29 (1923-1926).

*Catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes*, Rio de Janeiro. Números localizados: IV a XXXIII (1897-1926).

- DIAS, Antonio Caetano. *Catálogo das Obras Raras ou Valiosas da Biblioteca da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945.
- Revista dos Construtores*, Rio de Janeiro. Volumes localizados: I, II, III (1886, 1888 e 1889).
- Universidade do Brasil. Escola Nacional de Belas Artes. *Catálogo da Biblioteca*. Rio de Janeiro, 1957. Organizado por Alfredo Galvão.
- VIANA, Ernesto da Cunha de Araújo. *Crônicas de Ernesto da Cunha de Araújo Viana publicadas na "Notícia" e na "Renascença"*. 3v., datilografado. Organizado por Mário Barata.

## II. Bibliografia

### 1. Brasil

- AMARAL, Aracy A. *A Hispanidade em São Paulo*. São Paulo, Nobel/Edusp, 1981.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.
- ARANTES, Otília B. F. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo, Página Aberta, 1991.
- BARATA, Mário. "A arquitetura brasileira dos séculos XIX e XX", separata do *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1952.
- \_\_\_\_\_ "As Artes Plásticas de 1808 a 1889". In: Sérgio Buarque de Holanda (org.), *História Geral da Civilização Brasileira*, São Paulo, Difel, 1967, t. 2, v. 3, pp. 409-424.

- \_\_\_\_\_ "Séc. XIX. Transição e início do séc. XX". In: Walter Zanini (org.), *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo, Inst. Walther Moreira Salles, 1983, v. I, pp. 377-451.
- BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Record, s.d.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo, Nobel, 1991.
- COMAS, Carlos E. D. "Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro". *Arquitetura e Urbanismo*, nº 26, out.-nov. 1989, pp. 92-101.
- \_\_\_\_\_ "Protótipo e monumento, um ministério, o ministério". *Projeto*, nº 102, agosto 1987, pp. 137-149.
- CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos A. C. *Dicionário da Arquitetura Brasileira*. São Paulo, Edart, 1972.
- COSTA, Lúcio. "A Arquitetura Jesuítica no Brasil". In: *Arquitetura Religiosa. Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo, Fauusp/MEC-Iphan, 1978, pp. 9-98.
- \_\_\_\_\_ *Lúcio Costa: Sobre Arquitetura*. Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.
- DEL BRENNNA, Giovanna R. "Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)". In: Annateresa Fabris (org.), *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*, São Paulo, Nobel/Edusp, 1987, pp. 28-66.
- \_\_\_\_\_ (org.) *O Rio de Janeiro de Pereira Passos. Uma Cidade em Questão II*. Rio de Janeiro, Index, 1985.
- \_\_\_\_\_ "Rio Eclético". In: Giovanna R. Del Brenna e Irma Arestizábal (org.), *Rio. Guia para uma História Urbana*, Rio de Janeiro, Fundação Rio, 1981.

- \_\_\_\_\_ "Rio: Uma capital nos trópicos e seu modelo europeu". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 19, 1984, pp. 146-156.
- FABRIS, Annateresa (org.) *Eclétismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo, Nobel/Edusp, 1987.
- LEMOS, Carlos A. C. *Alvenaria Burguesa*. São Paulo, Nobel, 1985.
- \_\_\_\_\_ *Arquitetura Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos/Edusp, 1979.
- MORALES DE LOS RIOS Filho, Adolfo. *Adolfo Morales de los Rios. Figura, Vida e Obra*. Rio de Janeiro, Editor Borsóí, 1959.
- REIS Filho, Nestor G. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- SAIA, Luís. *Morada Paulista*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- SANTOS, Paulo F. "Arquitetura e Urbanismo na Avenida Central". In: Marc Ferrer, *O Álbum da Avenida Central*, Rio de Janeiro, João Fortes Engenharia/ Editora Ex-Libris, 1982, pp. 25-47.
- \_\_\_\_\_ *Quatro Séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro, Inst. dos Arquitetos do Brasil, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- SILVA, Geraldo G. *Arquitetura do Ferro no Brasil*. São Paulo, Nobel, 1986.
- ZANINI, Walter (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Inst. Walter Moreira Salles, 1983, 2 v.

## 2. Geral

- ARANTES, Otilia B. F. & ARANTES, Paulo E. *Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas. Arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo, Brasiliense, 1992.

- BANHAM, Reyner. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- BRAHAM, Allan. *The Architecture of the French Enlightenment*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1989.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- DAL CO, Francesco & TAFURI, Manfredo. *Modern Architecture*. Nova Iorque, Harry N. Abrams, 1979.
- DE CARS, Jean & PINON, Pierre (org.) *Paris-Haussmann*. Paris, Ed. du Pavillon de l'Arsenal/Picard, 1991.
- DE QUINCY, Quatremère. *Dizionario Storico di Architettura. Le voci teoriche*. Veneza, Marsilio, 1985.
- DREXLER, Arthur (org.) *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*. Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1977.
- EGBERT, Arthur (org.) *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*. Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1980.
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture. A critical history*. Londres, Thames and Hudson, 1987.
- HAUTECOEUR, Louis. *Histoire de l'Architecture Classique en France. La fin de l'Architecture Classique 1848-1900*. Paris, Picard, 1957, t. VII.
- HITCHCOCK, Henry-Russel. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Londres, Penguin, 1989 (1ª edição: 1958).
- KAUFMANN, Emil. *Architecture in the Age of Reason*. Nova Iorque, Dover, 1968.
- 
- \_\_\_\_\_ *Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*. Milão, Gabriele Mazzotta, 1973.

- MIDDLETON, Robin (org). *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*. Londres, Thames and Hudson, 1984.
- MIDDLETON, Robin & WATKIN, David. *Neoclassical and 19th Century Architecture*. Londres, Faber and Faber, 1987, 2 v.
- MIGNOT, Claude. *L'Architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Moniteur/Office du Livre, 1983.
- MORACHIELLO, Paolo & TEYSSOT, Georges. *Nascita delle Città di Stato. Ingegneri e Architetti sotto Consolato e L'Impero*. Roma, Officina, 1983.
- MOSSER, Monique & RABREAU, Daniel. "L'Architecture des Lumières en France". *Revue de l'Art*, nº 52, 1981, pp. 47-53.
- PATETTA, Luciano. *L'Architettura dell'Eclétismo. Fonti, Teorie, Modelli. 1750-1900*. Milão, Gabriele Mazzotta, 1975.
- RYKWERT, Joseph. *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*. Cambridge (Mass.), Mit Press, 1983.
- SOLÁ-MORALES RUBIO, Ignasi de. "From Memory to abstraction: architectonic imitation in the Beaux-Arts tradition". *Lotus International*, nº 33, 1981.
- SZAMBIEN, Werner. *J.-N.-L. Durand. Il método e la norma nell'architettura*. Veneza, Marsilio, 1986.
- \_\_\_\_\_ "Neo-Classicisme et Rationalisme". *Monuments Historiques*, nº 108, 1980, pp. 63-67.
- TAFURI, Manfredo. *La Esfera y el Laberinto*. Barcelona, Gustavo Gili, 1984.
- \_\_\_\_\_ *Teorias e História da Arquitectura*. Lisboa, Editorial Presença/Martins Fontes, 1979.
- TEYSSOT, Georges. "Città-servizi. La produzione dei bâtiments civils in Francia (1795-1848)". *Casabella*, nº 424, abril 1977, pp. 56-65.
- \_\_\_\_\_ "Klassizismus et 'Architecture révolutionnaire'". Introdução a: Emil Kaufmann, *Trois Architectes Révolutionnaires. Boullée, Ledoux, Lequeu*, Paris, Les Éditions de la SADG, 1978, pp. 12-31.