

‘Brazil Builds’

e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

C823b **Costa, Eduardo Augusto**
‘Brazil Builds’ e a construção de um moderno, na arquitetura
brasileira / Eduardo Augusto Costa . - - Campinas, SP : [s. n.],
2009.

Orientador: Iara Lis Franco Schiavinatto.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arquitetura Moderna – Brasil – séc XX. 2. Fotografia
arquitetônica. 3. Arquitetura e história. I. Schiavinatto, Iara
Lis Franco II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

(sfm\ifch)

Título em inglês: ‘Brazil Builds’ and the construction of a modern, in the
Brazilian architecture.

Palavras chaves em inglês (keywords) : Modern Architecture – Brazil – sex XX
Architectural Photography
Architecture and history

Área de Concentração: Política, Memória e Cidade

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora: Iara Lis Franco Schiavinatto
José Tavares Correia de Lira
Silvana Barbosa Rubino

Data da defesa: 27-01-2009

Programa de Pós-Graduação: História

EDUARDO AUGUSTO COSTA

**'BRAZIL BUILDS' E A CONSTRUÇÃO DE UM MODERNO, NA
ARQUITETURA BRASILEIRA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de
História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da
Prof.^a Dr.^a Iara Lis Franco Schiavinatto.

Este exemplar corresponde à redação final
da Dissertação defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 27/01/2009.

BANCA:



Prof. Dr. Iara Lis Franco Schiavinatto (Orientadora)



Prof. Dr. José Tavares Correia de Lira



Prof. Dr. Silvana Barbosa Rubino

Prof. Dr. Maria Stella Bresciani (Suplente)

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca (Suplente)

Janeiro 2009

200904053

Resumo

Esta dissertação de mestrado trata da compreensão de uma das mais importantes obras publicadas quanto a uma arquitetura moderna brasileira. Publicação realizada pelo MoMA/NY, em 1943, intitulada *Brazil Builds* e que, ainda, instaura uma matriz historiográfica para a arquitetura brasileira, vinculando a arquitetura tradicional com as realizações dos arquitetos modernos. Trata-se do dimensionamento da cultura nacional, na primeira metade do século XX, especificamente em relação à política cultural levada a cabo pelo ministro Gustavo Capanema, durante a República Nova e sua decorrência no campo da arquitetura. Finalmente, discute-se a construção de uma cultura visual da arquitetura a partir de uma série de documentos visuais realizados por diversos fotógrafos, dentre os quais se destaca G. E. Kidder Smith. Cultura visual que se pretendia como ordem da cultura nacional, neste caso, ordem de uma cultura arquitetônica moderna brasileira.

Abstract

This Master's dissertation aims to understand one of the most important works published about a Brazilian modern architecture. Publication accomplished by the MoMA/NY, in 1943, entitled *Brazil Builds* it was responsible for the foundation of a historiographic matrix for the Brazilian architecture, vinculating the traditional architecture with the modern architects. It is also about the dimensioning of the national culture in the first half of the 20th century, specifically related to the national cultural politics taken by the minister Gustavo Capanema, during the New Republic and its influence to the architecture. Finally, it talks about the construction of a visual culture to the architecture by a series of visual documents done by photographers, amongst who G. E. Kidder Smith stands out. Visual culture that was intended as an order of the national culture, in this case, order of a Brazilian modern architectural culture.

Agradecimentos:

Não há como expor aqui meus mais sinceros agradecimentos à pesquisadora, professora e gentil amiga, Iara Lis Franco Schiavinatto, por quem guardo uma grande admiração, que tomou corpo nestes dois anos de sugestões, provocações e incentivos intelectuais da mais preciosa ordem. Admiração que guardo desde minha graduação em Arquitetura e Urbanismo, quando pude assistir como ouvinte a uma de suas aulas, na Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp.

Devo ainda o reconhecimento, pela minha formação intelectual e incentivo à pesquisa desta dissertação, a diversos professores, dentre os quais destaco: Silvana Rubino, pelas importantes e fundamentais sugestões para este trabalho; Cristina Meneguello, orientadora, amiga e incentivadora do meu trabalho como pesquisador, fotógrafo e arquiteto; Marcos Tognon, pelo contato com as obras do patrimônio da arquitetura brasileira e Fernando de Tacca, por importantes apontamentos.

Pela amizade, pelas muitas conversas e constantes críticas ao meu trabalho, agradeço aos muitos amigos, arquitetos, fotógrafos e historiadores com quem compartilho meu trabalho e compreendo minha formação pessoal – seria descabido citar aqui todos os nomes. Porém, devo a referência ao amigo Paulo Tavares que suscitou provocações e incentivos determinantes e, ainda, aos amigos do Grupo Risco. Agradeço também aos colegas de mestrado, que muito me ajudaram com suas reflexões; Erika Zerves, Vanessa Lenzini, Francisco Dias, Caion Meneguello, Sônia Gouvêa, Diana Dobranszky entre outros.

Agradeço, ainda, a todos os meus familiares, que me acolheram e contribuíram de alguma forma para esta pesquisa. Em especial, aos meus pais, que sempre apoiaram meus projetos.

À CAPES e à FAPESP, agradeço pelo importante apoio financeiro através das bolsas de Mestrado. Ao Arquivo Central do IPHAN – Rio de Janeiro – e Arquivo Wanda Svevo – Bial, SP – pela disponibilidade e pelos documentos.

À Ana Saito, dedico este trabalho com amor.

Sumário

1. Introdução	13
2. Uma escrita da cultura	21
3. ‘Seios Fecundos’	55
4. A ordem do livro	99
5. Memória pautada	141
6. Conclusão	227
 Série documental	 233
Bibliografia	237
Anexo 1. Relação de fotografias do <i>Brazil Builds</i>	251
Anexo 2. Pauta IPHAN – Marcel Gautherot	277
Anexo 3. <i>How to photograph architecture</i>	281
Anexo 4. Apontamentos Biográficos	287

“O conhecimento tem diante de si, a fim de decupá-la e recompô-la a partir de fragmentos, a cidade histórica já modificada.”

Henry Lefebvre

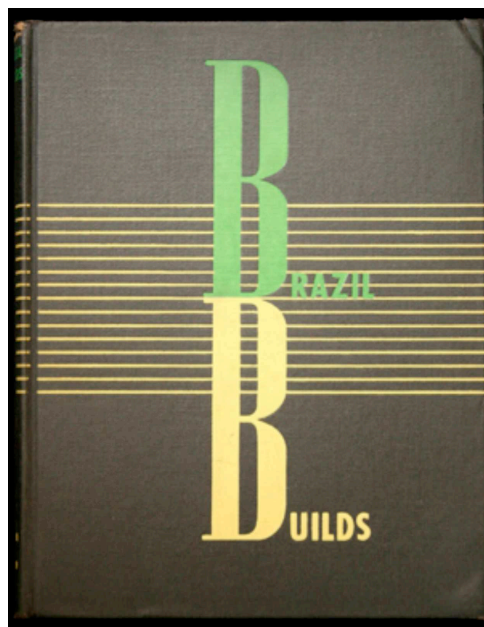
“A máquina é aquilo pelo qual o homem se opõe à morte do universo...”

Gilbert Simondon

1. Introdução

“...Brazil Builds, de Philip Goodwin, uma magnífica apresentação da antiga e da nova arquitetura no Brasil, publicado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, e ilustrado com esplêndidas fotografias de G. E. Kidder Smith.”

Henrique Mindlin¹



Reprodução da capa do livro 'Brazil Builds'²

¹ Para tanto, ver: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. 2ª ed. Trad. Paulo Pedreira. Rio de Janeiro. Aeroplano Editora / IPHAN, 2000. (1ª edição, 1956). p.21.

² GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652 – 1942. Photographs by G. E. Kidder Smith*. New York: Museum of Modern Art 1943; 2ed Setembro de 1943; 3ed Novembro de 1944; 4ed de Maio 1946).

A aproximação entre as duas disciplinas, a arquitetura e a fotografia, sempre esteve presente – a partir da invenção desta tecnologia moderna – no desenvolvimento da arquitetura, mas, igualmente, influenciou de maneira decisiva na determinação de questões importantes à fotografia. Assim, a partir do momento em que este modo de documentação visual – neste caso específico o da fotografia de arquitetura – tornou-se uma prática cultural, tanto quanto à maneira de conceber como de determiná-la, a fotografia acabou por moldar ou, ao menos, influenciar este diálogo entre ambas as disciplinas. Finalmente, esta aproximação se tornou determinante para o desenvolvimento de uma história cultural e que, assim, tornara-se estreitamente vinculada às questões que envolvem estas disciplinas.

Para o caso específico da cultura brasileira, a situação não é diferente. Em Janeiro de 1943, o Museu de Arte Moderna de Nova York – conhecido como MoMA – lançava uma publicação, ao mesmo tempo em que abria a sua exposição de número 213³, que levava o nome de *‘Brazil Builds: Architecture new and old – 1652 – 1942’* e, assim, pontuava um dos mais paradigmáticos eventos para a arquitetura brasileira. O livro, logo em seguida à exposição, iria se tornar uma importante peça, apesar de rara. Das 3.200 cópias inicialmente impressas, em maio – cinco meses após a abertura da exposição – já não restava nenhuma. Posteriormente, outras impressões foram feitas, chegando a quarta – à última delas – três anos depois⁴. Esta publicação é considerada pela historiografia brasileira de arquitetura e, ainda, pela crítica internacional como o mais representativo e importante evento no reconhecimento da arquitetura brasileira, mas também importante na determinação de uma matriz histórica e, ainda, – visual – do pensamento da arquitetura brasileira. Quanto ao reconhecimento desta exposição como marco importante na determinação de uma cultura nacional brasileira, o texto crítico de Mário de Andrade –

³ A exposição ficou aberta no MoMA entre os dias 13 de janeiro e 28 de fevereiro. Posteriormente, circulou em diversas cidades dos Estados Unidos, assim como em Toronto – Canadá – e Cidade do México – México. Ainda, o MoMA elaborou uma versão reduzida, com 60 imagens, destinada a colégios e galerias. Para mais detalhes, ver: DECKKER. Op. Cit. pp.127-134. Simultaneamente, entre os dias 27 de janeiro e 28 de fevereiro, no Foyer do museu, podia-se ver uma outra exposição de fotografias de autoria de Genevieve Naylor, estas de cenas do cotidiano e retratos. Para tanto, ver: MAUAD, Ana Maria. *Genevieve Naylor, fotografa: Impressões de viagem (Brasil, 1941-1942)*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v.25, n°49 (2005). pp. 43-75.

⁴ Para tanto, ver: DECKKER. Op. Cit. pp.135-144.

Brazil Builds –, apresentado em 1944⁵ durante a passagem da exposição pelo Brasil⁶, revela a importância deste evento para a cultura nacional. Ele escreve: “*Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado diante desse livro que prova possuírmos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo.*”⁷. Mário de Andrade compara, ainda, esta ‘descoberta’ da arquitetura brasileira pelos Estados Unidos como um evento de igual importância ao reconhecimento do pintor Cândido Portinari e, também, o da obra erudita de Heitor Villa-Lobos, todos eles artistas expoentes da década de 1930 e igualmente reconhecidos pelos Estados Unidos.

A compreensão da importância do trabalho realizado pelo MoMA passa, ainda, pelos diferentes trabalhos historiográficos de arquitetura, que, apesar de guardarem diferentes visões neste campo, são unânimes em considerar esta exposição não só como marco fundador para a história da arquitetura, mas também de importante influência para a história cultural brasileira. Importante deixar claro que, antes da publicação em questão, algumas revistas internacionais, como a americana *Architectural Forum* ou a italiana *Casabella*, já haviam tratado de algumas obras de arquitetura brasileira. Porém, nenhuma delas teve a amplitude ou a repercussão que a exposição realizada pelo MoMA. Deve-se ainda atentar ao fato de que nem a crítica brasileira havia até então editado um volume de tal amplitude, questão apontada no trabalho ‘Arquitetura Contemporânea’, de 1947 e reconhecida por Henrique Mindlin, ao tratar sua publicação como uma continuação da edição do MoMA. Nas palavras de Mindlin: “*Este trabalho foi concebido inicialmente como um suplemento ao livro Brazil Builds (...). Como Brazil Builds está esgotado há vários anos, decidiu-se mais tarde incluir aqui alguns dos exemplos mais importantes ali mostrados anteriormente.*”⁸. Carlos Alberto Martins, em trabalho realizado em 1999 para um compêndio de textos críticos e historiográficos da arquitetura brasileira organizado por Adrián Gorelik, outro importante crítico da arquitetura moderna na América Latina e

⁵ Apresentado no jornal Folha da Manhã de 23 de março de 1944. Para mais detalhes, ver: ANDRADE, Mário de. *Brazil Builds*. In: XAVIER, Alberto (org.) *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo. Cosac & Naify. 2003. pp.177-181.

⁶ O Rio de Janeiro foi a primeira cidade a receber a exposição, aberta em 23 de novembro de 1943, sediada no MESP e organizada por Oscar Niemeyer. No ano seguinte, a exposição seguiu para São Paulo, quando provavelmente Mário de Andrade pode vê-la, tendo seguido posteriormente para outras cidades do interior. Para mais detalhes, ver: DECKKER. Op. Cit. p.133.

⁷ Para tanto, ver: ANDRADE. Op. Cit. pp.180-181.

⁸ Para tanto, ver: MINDLIN, Henrique E. Op. Cit. p.21.

editor da revista argentina Block, escreve: “*El trabajo de Goodwin es importante por la proyección internacional que dea a la arquitectura brasileña pero también porque inaugura una matriz de lectura que se tornará recurrente en la historiografía*”.⁹ Compreensão que coaduna com o entendimento de outros historiadores como no trabalho de Yves Bruand, apresentado em 1981: “*O sucesso internacional da nova arquitetura brasileira deve-se a essas concepções expressivas (Lúcio Costa, Irmãos Roberto, Atílio Correa e Niemeyer), marcadas por um cunho todo particular, e divulgados em 1943 pela exposição das fotografias de R. (sic) Kidder-Smith no Museu de Arte Moderna de New York e pelo livro que se seguiu.*”¹⁰.

Esta publicação tratava de reconhecer o legado arquitetônico brasileiro das edificações antigas e das mais recentes produções do movimento modernista brasileiro, principalmente quanto às soluções e questões técnicas desenvolvidas pela *escola carioca*¹¹. Leitura que envolvia as resoluções quanto ao controle climático do interior das edificações, principalmente o da insolação – ou o uso inovador em grande escala do ‘*brise soleil*’¹², para Philip L. Goodwin, o verdadeiro motivo desta exposição¹³. Este paralelo, apresentado por esta publicação, entre arquitetura antiga e nova, tratava de estabelecer bases referenciais para poder justificar a produção contemporânea dos arquitetos modernos brasileiros. Opção que fica clara na forma como a exposição foi organizada, na seleção das edificações antigas – que optou por ‘apagar’ as construções do século XIX –, assim como na forma privilegiada de tratar as construções recentes –

⁹ “O Trabalho de Goodwin é importante não só pela projeção internacional que deu a arquitetura brasileira, mas também porque inaugura uma matriz de leitura que se tornará recorrente na historiografia” – tradução livre. Para mais detalhes, ver: MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *‘Hay algo de irracional...’: Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña*. Block n4. Buenos Aires, 1999. p.10.

¹⁰ Para mais detalhes, ver: BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.81.

¹¹ Entende-se como ‘escola carioca’ a geração de arquitetos que foi decisivamente influenciada pelos conceitos e teorias do arquiteto franco-suíço Le Corbusier. Lúcio Costa – conhecido pelo seu legado crítico e pela realização do plano piloto da capital Brasília – ao lado de Oscar Niemeyer – arquiteto brasileiro de maior reconhecimento nacional e internacional – foram talvez os dois arquitetos que melhor souberam interpretar as doutrinas corbusianas e aplicá-las em solo brasileiro e, assim, são reconhecidos como os grandes nomes desta escola que se formou no Rio de Janeiro.

¹² O ‘Brise Soleil’ é uma proteção contra a incidência de raios solares no interior das edificações. Em sua forma moderna, foi inicialmente proposto por Le Corbusier, mas utilizado pela primeira vez no projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, projeto comissionado pelo governo, tendo Lúcio Costa como coordenador da equipe e que contava com Oscar Niemeyer, entre outros.

¹³ Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit.

modernas –, algo que se evidencia na leitura dos documentos do MoMA, apresentados no amplo trabalho de Zilah Deckker¹⁴. Esta determinação na leitura histórica por parte do MoMA revela ainda a presença brasileira do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – recém criado pelo Governo Vargas em 1939¹⁵. A leitura do museu a partir de uma viagem pelo território brasileiro, mesmo com toda sua influência que esta instituição exercia no meio cultural, não poderia ser realizada sem o aval deste departamento brasileiro, já que, nestes anos de guerra, as intenções norte americanas passavam necessariamente por questões de relações exteriores – de boa vizinhança¹⁶ –, no sentido de determinar um domínio político sobre a América Latina¹⁷. Ação esta que se dava através do ‘Office of Inter-American Affairs’ (OIAA), dirigido por Nelson Rockefeller. Finalmente, a presença do DIP fazia com que toda manifestação cultural envolvendo o circuito brasileiro, passasse pela aprovação, no Brasil, de tal departamento, que visava a construir uma imagem positiva da nação.

Assim, para esta publicação, uma série de documentações foi apresentada: desenhos técnicos de arquitetura – desenhos esquemáticos de algumas das igrejas barrocas e coloniais, além de outras plantas, cortes e fachadas mais elaboradas dos projetos modernos –, mapas físicos da geografia do país e da cidade do Rio de Janeiro – então capital federal – e maquetes de alguns projetos, todos eles ambientados por uma dezena de vasos de plantas nativas das florestas brasileiras. Porém, a documentação de maior importância e repercussão foi sem dúvida as 300¹⁸ fotografias apresentadas, além

¹⁴ Para tanto, ver: DECKKER. Op. Cit. pp.111-126.

¹⁵ O DIP foi criado como substituto do DOP, fundado em 1931, como forma de ampliar os poderes deste departamento.

¹⁶ O MoMA, a partir de 1941, esteve ligado às forças armadas. Além de ter apresentado quase uma dezena de exposições relacionadas à guerra ou à defesa civil. No livro editado pela exposição ‘Brazil Builds’ pode-se ler: “On duty with the armed services (mobilizado)”. [“Em obediência aos serviços armados (mobilizado)” – tradução livre. Para mais detalhes, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.6.

¹⁷ Pode-se ver nas exposições do MoMA um crescente interesse do museu em promover exposições de artistas latinos, principalmente em relação ao México, com quem dividem fronteira. No início da década de 1940, poucos anos antes da exposição sobre arquitetura brasileira, Cândido Portinari teria uma exposição individual no museu – a primeira de um artista da América Latina –, além de receber prêmios e encomendas de obras de arte.

¹⁸ Número aparentemente aproximado, seguindo informativo de 1943, do MoMA, já que a mesma numeração – 300 – aparece, no mesmo informativo, quanto ao número de fotografias apresentadas no livro, sendo que este dispõe somente de 245.

de uma exibição contínua em ‘slide show’ de 48 fotografias coloridas, em *Kodachrome*¹⁹, para a exposição. As fotografias apresentadas por esta publicação são em sua extensa maioria de autoria de George Everard Kidder Smith, o fotógrafo chamado pelo MoMA para realizar esta documentação²⁰, que ainda contou com diversos outros fotógrafos, muitos deles vinculados ao SPHAN – Secretaria do Patrimônio Artístico Histórico Nacional²¹. Nas palavras de Goodwin, na primeira edição deste livro: “*Muitas das fotografias aqui publicadas são devidas a G. E. Kidder Smith. Outras foram tiradas pelos seguintes fotógrafos: no Rio, Marcel Gautherot e Eric Hess, Carlos, Photo Rembrandt e Photo Stille; em Recife, Benicio Whatley Dias; nos Estados Unidos, a Biblioteca Pública de Nova York, Burton Holmes (por intermédio de Ewin Galloway), Samuel Gottscho (por intermédio de Tow & Country). The Architectural Record, amavelmente, emprestou-nos planos e gravuras; The Architectural Fórum, planos; e Acrópole, uma fotografia.*”²². Porém, a figura central desta exposição é certamente Kidder Smith, pela expressiva qualidade de seu trabalho como fotógrafo de arquitetura e pela importância como referencial na determinação de uma memória cultural da arquitetura brasileira. Assim, esta dissertação pretende tratar do reconhecimento destas fotografias de arquitetura, apresentadas no livro editado por esta exposição, na formação de uma cultura e, ainda, na determinação de uma matriz historiográfica da arquitetura brasileira, preenchendo uma lacuna da historiografia brasileira como já apontou o historiador da arquitetura Hugo Segawa²³.

¹⁹ As 300 fotografias apresentadas na exposição representam uma parcela reduzida das mais de 650 fotografias em preto e branco, além dos 250 em Kodachromes realizadas durante a estada da comitiva do MoMA em 1942, no Brasil, além de outras 200 fotografias de arquivo do IAB e do SPHAN. Para o livro editado para a exposição, foram escolhidas 233 fotografias, além de outras 4 em *Kodachrome*, que, como aponta Deckker, garantia, pela novidade desta tecnologia – criada em 1935 e, naquele momento, recentemente colocada à disposição comercial –, a curiosidade dos espectadores à exposição. Para tanto, ver: DECKKER. Op. Cit. p.128.

²⁰ Consta nos arquivos do MoMA que, inicialmente, o fotógrafo seria enviado sem a companhia do curador Goodwin, que ficaria responsável somente pela organização da exposição. Para mais detalhes, ver: Ibidem, p.114.

²¹ Instituição fundada em 1937, que hoje leva o nome IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

²² GOODWIN. Op. Cit. p.8.

²³ O historiador Hugo Segawa comentou sobre esta lacuna na historiografia brasileira durante o seminário “*Fotografia e documentação em arte: Arquitetura*”, realizado no dia 02 de setembro de 2003, no Centro Cultural São Paulo e organizado pelo professor e historiador da fotografia Ricardo Mendes.

Inicialmente, trata-se de reconhecer características presentes neste campo da fotografia – o da fotografia de arquitetura – como forma de determinar parâmetros importantes para a leitura e compreensão dos documentos fotográficos apresentados por esta exposição. Seu reconhecimento se deve também pela forma de contribuir para os estudos da fotografia de arquitetura, campo este, no Brasil, com restrita iniciativa científica e também carente de um reconhecimento cultural mais abrangente. Assim, pretende-se compreender as práticas culturais e intelectuais, dentro do campo da fotografia e da arquitetura, que se entende como inerentes a uma mesma cultura, compartilhada por ambas as disciplinas e determinantes para o entendimento desta prática cultural. Seguidamente, no segundo capítulo, busca-se compreender nas figuras de três intelectuais brasileiros – Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lúcio Costa – um circuito histórico cultural formado durante a República Nova e que se mostra seminal na maneira como a cultura arquitetônica aparece representada nesta exposição. Nesta convivência intelectual – cultural –, compreende-se, ainda, um reflexo das opções de Philip Goodwin, ao delimitar o paralelismo entre as obras antigas da arquitetura brasileira – estas pensadas dentro do SPHAN e seus subseqüentes estudos – e as recentes obras do movimento modernista, liderado por Lúcio Costa. Através desta opção, busca-se, ainda, reconhecer a clivagem cultural do Brasil em busca de uma matriz cultural para a nação determinada entre o binômio tradição - modernidade. O terceiro capítulo trata de reconhecer nesta publicação as mais variadas influências que acabaram por compor a dimensão crítica delineada pela narrativa. A ordem dimensionada pela intencionalidade das instituições por trás da sua realização: A ordem do livro. Para tanto, busca-se reconhecer no SPHAN, no D.I.P – portanto, no governo –, na arquitetura brasileira e no MoMA como articulador de um projeto internacional para a reconfiguração da arquitetura moderna em seu cenário pós Segunda Guerra, como instituições fundamentais para a leitura da narrativa apresentada. Finalmente, o último capítulo trata de reconhecer nas fotografias apresentadas na publicação, a intencionalidade por trás destas imagens como documentos culturais capazes de delimitar e construir um dado estado crítico da cultura. Para tanto, será tomado como ponto inicial o projeto imagético de dentro do SPHAN, instituição responsável por grande parte dos documentos apresentados e, finalmente, a fotografia de G.E. Kidder Smith, responsável majoritário pela

documentação apresentada neste livro. Com esta finalidade, fotografias, livros editados, manuais e textos críticos servirão como referenciais de embasamento teórico, para assim apresentar da melhor maneira esta espécie de projeto visual referente à arquitetura que se equacionava neste momento.

* * *

2. Uma escrita da cultura

“Le rapprochement des deux disciplines, architecture et photographie, suppose probablement une connaissance réciproque, une connivence intellectuelle, voire une communauté d’esprit.”

Olivier Tomasini¹

“Falar não da fotografia, mas da natureza do índice, da função de traço em sua relação com o significado, da condição dos signos dísticos”.

Rosalind Krauss²



Arthur Köster – Série de fotografias da Ein Wohmhauss, 1927.

Projeto de Bruno Taut³

¹ “A aproximação das duas disciplinas, arquitetura e fotografia, supõe provavelmente um conhecimento recíproco, uma convivência intelectual, ou mesmo uma comunhão de espírito” – tradução livre. Para mais detalhes, ver: TOMASINI, Olivier. *Défi au temps*. In: *Veus d’architecture: Photographies des XIXe et XXe siècles*. Paris: Musée de Grenoble, 2002. P.32

² KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. (1ed. 1990). p.16

³ Seqüência de fotografias extraída do livro *O olho fotográfico*. Para tanto, ver: LUGON, OLIVIER. *Séries, Seqüências e Pranchas – Contato*. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *O olho fotográfico – Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007. p.305.

Num breve comentário do arquiteto Vilanova Artigas, em entrevista concedida em 1952, pode-se compreender a importância que a fotografia assumia durante a primeira metade do século XX⁴, como meio de assimilação das vanguardas internacionais pelos arquitetos brasileiros. Segundo ele: “... *não existia projeto, mas fotografias daquilo que Le Corbusier e outros arquitetos europeus ou norte americanos haviam feito.*”⁵. Era pelas fotografias e não por desenhos técnicos de arquitetura – a linguagem por excelência desta disciplina⁶ – que os arquitetos e outros intelectuais brasileiros visualizavam – liam – o que a arquitetura moderna intencionava e produzia. Assim, era pela leitura visual destas fotografias que os arquitetos aplicavam seus conhecimentos técnicos para chegarem a resultados próximos ao que se podia ler – formalmente – por estes documentos⁷.

Partindo deste relato, uma série de problemáticas fundamentais para a compreensão da fotografia são colocadas. Se, além de estudarem os manifestos e outros textos escritos pelas vanguardas modernas, os arquitetos brasileiros compreendiam as intenções e materializações destas correntes arquitetônicas através de fotografias, é preciso pensar pela sua especificidade, principalmente no que tange à fotografia de arquitetura. É preciso, ainda, pensar como ela carrega uma série de questões fundamentais para o seu entendimento como documento técnico – mas principalmente documento de uma inteligência – em relação à disciplina da arquitetura. Trata-se, finalmente, da compreensão de um documento produzido por meio de uma tecnologia – ou várias⁸ –, com suas características intrínsecas, mas fundamentalmente de um

⁴ Período que assimila a ‘gestação’ da publicação do *Brazil Builds* e por isso tão importante para esta reflexão.

⁵ ARTIGAS, Vilanova. *Depoimento*. In: XAVIER, Alberto (org.), *Depoimento de uma geração: Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003. p.219.

⁶ Esta é a linguagem pela qual o arquiteto ‘escreve’ o projeto e, ainda, é por ela que se executa uma edificação, por isso sua linguagem por excelência, seu meio de realização. No entanto, compreende-se que, ao mesmo tempo, a disciplina da arquitetura se utiliza de uma infinidade de outras linguagens.

⁷ Nesta mesma entrevista, Artigas fala da leitura das fotos das casas de Frank Lloyd Wright por meio de fotografias e, ainda, como tentou chegar através de cálculos estruturais – executados por ele mesmo – a resultados semelhantes ao do arquiteto norte americano. Assim, tentando reproduzir a medida ‘visível’ no documento fotográfico através da medida técnica proporcionada pelo cálculo estrutural – um saber científico, uma outra linguagem que virtualiza – entendida aqui como potência – uma edificação. Para mais detalhes, ver: Idem, p.219.

⁸ Seguindo a reflexão de Roland Barthes: “*Tecnicamente, a fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo ótico.*”. Outras tecnologias como a mecânica ou a marcenaria também podem ser vislumbradas através da fotografia. Para

documento produzido, lido e disseminado dentro e por uma determinada cultura visual. Inicialmente, a noção de documento apresenta questões próprias ao domínio da história e de fundamental importância para a compreensão do que a imagem fotográfica carrega como – documento – registro da ‘realidade’.

Para além do entendimento positivista da ‘história clássica’ de que um documento seria um ícone – uma entidade irrefutável, uma prova⁹ da realidade – a história contemporânea, a partir dos debates desenvolvidos por Bloch e Lefebvre na revista ‘Annales d’histoire économique et sociale’¹⁰ –, altera a aproximação do historiador em relação à documentação, com o objeto de analisar, compreender e debater por tudo o que lhe é intrínseco, aceitando-o não como uma verdade – do real – mas como um artefato que carrega um traço da realidade. Com a reflexão da Escola dos Annales, o historiador passa a trabalhar com a idéia de que mesmo um documento falso é igualmente importante para suas pesquisas assim como um documento verdadeiro, pois, em ambos os casos, trata-se de uma construção intencional daquele que o realizou. Neste sentido, importa ao historiador não a compreensão do documento sob a noção de real, mas sim como um artefato realizado – por e através de – sob determinadas intenções, que trazem em si elementos de acesso ao fato histórico. Assim, o que o documento carrega é uma verdade que lhe é intrínseca no que se refere à intenção daquele que o produziu – que passa a ser a matéria prima de reflexão no debate historiográfico – e não necessariamente de acesso direto ao fato histórico.

A compreensão do que consiste um documento histórico dimensiona um debate próprio – e extenso – ao domínio da fotografia no que se refere à compreensão da realidade através do documento fotográfico. Tema importante para o debate da fotografia de arquitetura, já que esta trata do tectônico e, por isso, da dimensão de uma materialização – da realidade. Dentro do campo da fotografia, a genealogia apresentada por Philippe Dubois¹¹ dimensiona diferentes momentos ao longo do tempo quanto à

tanto, ver: BARTHES, Roland. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (1ed. 1980). p.21.

⁹ Comparado aqui com a idéia de documento dentro do campo jurídico, que o toma como um elemento de comprovação de uma determinada tese.

¹⁰ Fundada pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre, em 1929, que acabou por constituir a Escola dos Annales.

¹¹ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus Editora, 1993. (1ed. 1990). pp.45-53

questão do ‘real’ – trajetória que muito se assemelha aos debates dentro da história e que elucida uma melhor compreensão de como se dá a leitura da fotografia no campo da arquitetura. Segundo ele, podemos distinguir três etapas de reconhecimento da fotografia em relação à realidade e que vieram se sobrepondo ao longo do tempo: a da verossimilhança – que compreende a fotografia como um registro preciso da realidade –, a da transformação do real – em que o registro seria dimensionado essencialmente pelas imposições técnicas da fotográfico e, assim, distanciando-se da realidade – e, finalmente, a de traço do real – em que o que se visualiza indica a presença de um objeto, seguindo o debate inicialmente proposto por Rosalind Krauss¹², com um panorama melhor acabado desta questão.

A dimensão de ‘real’ não se perde no trabalho de Krauss. Em seu debate crítico, fica clara a aproximação da fotografia em relação ao objeto diante da câmera fotográfica, pois trata-se, segundo ela, de um registro que depende de um referente – diante da câmera fotográfica¹³ ou, precisamente, diante do fotógrafo – para poder se realizar sobre o suporte sensível, assim como uma sombra projetada sobre uma superfície também depende da existência de um objeto da qual descenda¹⁴. Refuta-se portanto a idéia de que a fotografia, pelas suas condições técnicas de registro, não trata do real, mas de uma realidade fotográfica inscrita no aparelho técnico da fotografia. Assim, a ordem da reflexão traz o real como elemento inerente à fotografia, já que é a partir dele – do objeto real – que o registro se dá como co-natureza. Discussão que coaduna com a reflexão apresentada por Ginzburg no início da década de 1990, refutando o radicalismo da Escola dos Annales e retomando a idéia de que uma representação não pode descartar o princípio da existência de um real¹⁵. Porém, não se trata de um real inicialmente compreendido

¹² KRAUSS. Op. Cit. O fato das duas publicações serem do mesmo ano demonstra a forte presença que os trabalhos de Krauss, inicialmente apresentados em congressos, tiveram no meio acadêmico, já que é sobre eles que Dobuis elabora sua reflexão, como ele mesmo nos coloca.

¹³ Idéia inicialmente defendida por Barthes, que debate a inevitabilidade do real diante da câmera fotográfica como elemento inerente – co-natural – ao registro fotográfico, ao contrário da pintura que pode ser realizada a partir da imaginação daquele que coloca a tinta sobre a tela ou suporte. Para tanto ver: BARTHES. Op. Cit. pp.114-116.

¹⁴ Quanto à idéia de sombra, Krauss trabalha a noção de fotografia como um duplo projetado – com as devidas ambigüidades da palavra: que se reflete num suporte ou que se ‘desenha’ no suporte. KRAUSS. Op. Cit. pp.34-38.

¹⁵ Para mais detalhes, ver: GINZBURG, Carlo. *El juiz y el historiador: anotaciones AL margen del caso Sofri*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1993.

como duplo da realidade, mas de um real que esteve diante do fotógrafo e que, por isso, o suporte fotográfico carrega um vestígio, como a cinza de uma fogueira extinta.

Assumindo este posicionamento quanto à dimensão do real, Krauss transporta sua reflexão para a ordem do índice – das intenções que se escondem por trás da fotografia e que se explicitam na maneira como o traço, a sombra projetada, dimensiona uma determinada representação daquilo que se registra ou, ainda, da forma como a sociedade apreende e se utiliza daquele registro. Neste sentido, importa ao historiador, para além do entendimento do documento sob a noção de real – se aquilo que se vê existiu ou não –, a sua compreensão como uma intenção real – um índice – em acordo com uma determinada lógica de pensamento – um intelecto – construído a partir de um objeto real, uma estrutura, um tectônico, neste caso. Trata-se de uma linguagem marcada por significados, trabalhando em acordo com o pensamento, sob uma escrita própria – a da fotografia. Nas palavras de Krauss: “*A escrita é a transcrição do pensamento, e não apenas do traço de um objeto material.*”¹⁶. Assim, pode-se equacionar o que envolve uma fotografia que visa a registrar uma arquitetura ou uma idéia de arquitetura, transpondo a dificuldade apresentada na maioria dos trabalhos historiográficos de fotografia de arquitetura, em que o debate recai sobre a noção de que a fotografia traria essencialmente informações formais¹⁷.

Para esta reflexão, o debate do real é o ponto inicial ou referente fundamental à fotografia, uma vez que parece inevitável retomar esta temática, já largamente debatida no campo da fotografia – mas também no da história –, ao tratar de registros de arquitetura, que, de uma forma ou outra, questionam a materialidade do que se entende como arquitetura¹⁸. De outra forma, o que trilha este debate são as práticas intelectuais do conhecimento, que se apresentam inerentes às práticas de representação¹⁹. Reflexão

¹⁶ Idem, p.32.

¹⁷ Crítica apontada – dentro do campo da fotografia de arquitetura – no trabalho de Beatriz Colomina, seis anos após a publicação dos trabalhos de Dubois e Krauss. Para tanto, ver: COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Public: Modern Architecture as mass media*. New York: The MIT Press, 1996.

¹⁸ A compreensão de arquitetura como matéria, ao mesmo tempo que dialoga com o debate do real na fotografia, coloca em pauta as contradições que esta compreensão traz à disciplina de arquitetura. Num exemplo simples, o modernismo trata a dimensão da arquitetura pela medida espacial. Porém, entende-se que a arquitetura, de uma forma ou outra, trata da matéria como elemento fundamental para a sua construção, mesmo quando entendida como espaço vazio, ausência de matéria.

¹⁹ É preciso reconhecer que a idéia de fotografia como meio de leitura não contemplativa do mundo – ou seja, uma idéia de construção e reflexão do mundo – nasce no século XX, principalmente em função dos

colada à idéia de representação apontada por Giulio Carlo Argan sobre o tratado de Alberti *De reedificatoria*, quando este trata da catedral florentina de Brunelleschi, especificamente quanto ao seu Duomo. Nas palavras de Argan: “...a representação não é a cópia do objeto, mas a configuração da coisa real enquanto pensada por um sujeito.”²⁰. Assim, pretende-se colocar esta reflexão não só sob a dimensão crítica do real na fotografia, mas, principalmente, sob a compreensão da fotografia como prática de representações culturais, envolvendo alguns dos principais debates da arquitetura como referente crítico da prática fotográfica. Entende-se que o que importa para a reflexão da fotografia de arquitetura é a inteligência que ilumina a sua prática, que não é própria de um determinado período ou corrente, mas que percorre todo e qualquer registro fotográfico²¹. Como nos apresenta Barthes: “... a verdade não é a do indivíduo – da coisa –, que permanece irredutível; é a da linguagem.”²². Assim, a importância presente na fotografia encontra-se no que ela nos dá a ver, não na irredutibilidade natural do objeto que nos apresenta, mas nos agenciamentos intelectuais da memória proporcionados por ela.

Partindo das primeiras fotografias do século XIX – registros feitos por Niépce, Daguerre e Talbot – podemos traçar a importância que o tema da arquitetura adquiria como temática para estes fotógrafos – espaço dividido somente com o retrato²³. As iniciais implicações técnicas da fotografia – pela baixa sensibilidade química dos suportes ou, ainda, o grande peso dos equipamentos fotográficos – impunham uma

trabalhos desenvolvidos por Benjamin ao tratar da produção fotográfica de Eugène Atget em Paris, como apresentado por Laymert Garcia dos Santos: “Assim, para Benjamin, Atget inaugura a mudança no plano da percepção visual, ao suscitar o entendimento da fotografia como uma nova possibilidade de leitura do mundo e de investigação da realidade, e não como possibilidade de contemplação.”. Para mais detalhes, ver: SANTOS, Laymert Garcia dos. *Politizar as novas tecnologias: O impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: Editora 34. P.155.

²⁰ Para tanto, ver: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (1ªed. 1984). pp.95-103.

²¹ Muito se tentou caracterizar as diferenciações entre fotografia de arquitetura, fotografia de cidade, podendo até pensarmos numa fotografia de arquiteto. Porém, para esta reflexão, esta diferenciação não será utilizada, pois entende-se que as questões que movem a disciplina de arquitetura e a da fotografia – guardando suas especificidades – pertencem a uma mesma ordem de entendimento intelectual, uma mesma ordem de espírito cultural.

²² Para tanto ver: BARTHES. Op. Cit. p.153.

²³ “The two great domains of early photography were architecture and portraiture...” [“Os dois grandes domínios no início da fotografia era a arquitetura e o retrato...” – tradução livre. Para mais detalhes, ver: PARE, Richard. *Photography and Architecture: 1839-1939*. Canada: Canadian Center for Architecture, 1982. p.13

prática demorada e muito sensível a grandes deslocamentos, que aconteciam apenas com a inclusão de grandes comitivas voltadas ao transporte dos equipamentos de registros e laboratoriais. E, ainda, a própria necessidade de uma iluminação satisfatória para a sensibilização, fez do sol uma fonte luminosa de grande eficiência, tornando os registros de edificações – pela sua imobilidade e disposição em ambientes abertos - um temática sugestiva²⁴. Porém, se as limitações técnicas da fotografia faziam da arquitetura, pela possibilidade de maior controle da cena enquadrada, um tema sugestivo para a fotografia, o interesse por esta temática não se justifica simplesmente pelas imposições técnicas. Se confrontada com a invenção da câmara escura, no século XV²⁵, a invenção da fotografia pode ser reconhecida no fim de uma linha evolutiva pela busca comum da sociedade por práticas de representação acuradas da realidade, de ‘vistas’²⁶. Ou seja, por práticas que pudessem carregar informações ricas ou detalhadas – muitas vezes científicas – e, assim, satisfazer uma necessidade cultural.

Nos debates teóricos apresentados pelos próprios inventores, ou mesmo outros críticos e intelectuais da fotografia, compreende-se melhor a dimensão da busca por um desenho preciso da realidade. Daguerre acredita que, através de seu invento, qualquer um seria capaz de ‘desenhar’ vistas com uma enorme riqueza de detalhes sem ter qualquer conhecimento de desenho, química ou física²⁷. Assim como Dominique Arago, que ao expor o invento ao governo francês, exalta a característica de exatidão proporcionada pelo invento de Daguerre. Segundo Arago: “*Since the invention follows the laws of*

²⁴ “One reason why there are very few examples of interior views is that, even with the introduction of the dry-collodion process, the necessary exposure times were very long, and with the wet-collodion process, they were almost completely impossible.” [“Uma das razões para o pequeno número de vistas internas existentes era que, mesmo com a introdução do processo de colódio seco, os tempos de exposição eram muito longos, e com o processo de colódio úmido, eram quase que completamente impossíveis.” – tradução livre]. Para mais detalhes, ver: Idem. p.15

²⁵ Instrumento ótico já conhecido no século XIII, mas que somente no século XV, com Leonardo Da Vinci, passou a ser utilizado por pintores na obtenção de vistas precisas. Já no século XVI, passou-se a utilizar lentes convergentes no orifício de entrada de luz da câmara, marcando o princípio do sistema de lentes próprios das câmeras fotográficas.

²⁶ O confrontamento da câmara clara com a fotografia torna inevitável a discussão no âmbito das tecnologias científicas como meio de reprodução mecânica, tema que será tratado posteriormente.

²⁷ Compreendemos também, que além da possibilidade de registro acurado das formas, Daguerre referia-se à questão da mecanização do registro, tema que será tratado adiante. Para tanto, ver: DAGUERRE, Louis Jaques Mandé. *Daguerreotype*. In: TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essay on Photography*. Leet’s Island Boooks, Inc. New york, 1980. p.12.

*geometry, it will be possible to reestablish with the aid of a small number of given factors the exact size of the highest points of the most inaccessible structures.”*²⁸.

Se a reprodução do ‘real’ se apresenta como uma das questões fundamentais no debate da fotografia, ao confrontá-la com o desenvolvimento e a importância – principalmente para os arquitetos²⁹ – das técnicas de representação do desenho de arquitetura, torna-se possível compreender o desenvolvimento desta técnica através de uma linha de pensamento, que visava a projetar o leitor – observador – para dentro da bi dimensionalidade do suporte³⁰, ou seja, proporcionar uma compreensão ilusória da realidade a partir do desenho – técnico, ‘geométrico’ – projetado. Pode-se citar a utilização de representações que emulam noções de espacialidade como a da perspectiva linear, composições axiométricas, estereometria e, ainda, os desenhos de planta, corte e fachada. No caso específico destas três últimas, as técnicas também evoluíram no sentido de proporcionarem representações mais fiéis à realidade, podendo citar o uso de sombreamentos a 45°, em meados do século XVIII³¹.

As inovações nas técnicas de desenho proporcionaram um avanço no campo da representação de arquitetura, no sentido de proporcionar imagens de um efeito de real ou de um real potencialmente presente no documento. O desenho técnico – pensado como desenho especificamente voltado para a compreensão métrica da edificação – seguiu existindo como linguagem entre a idealização do arquiteto e o canteiro de obras, local de execução física da arquitetura – dimensionamento do real. Paralelamente, com as novas técnicas de representação, o desenho adquiria um status artístico ‘ilusionista’ – de efeito –

²⁸ “Como a invenção segue as leis da geometria, será possível restabelecer com a ajuda de um pequeno número de fatores pré estabelecidos o tamanho exato das estruturas mais elevadas.” – tradução livre. Para tanto, ver: ARAGO, Dominique Fraçoise. *Report*. In: idem. p.17.

²⁹ “... *on peut dire sans exagérer que tout l’enseignement de l’architecture au XVIIIe siècle repose sur la pratique du dessin.*” [... nos podemos dizer ser exagero que todo o ensino de arquitetura do século XVIII dava-se pela prática do desenho” – tradução livre]. RABREAU, Daniel. *Les Dessins d’Architecture au XVIII siècle*. Paris: Bibliothèque de l’image, 2001. p.16.

³⁰ Idem. p.12.

³¹ Através desta técnica, a distância de qualquer elemento da arquitetura, como colunas, arcos ou paredes, em relação a um elemento disposto posteriormente a ele, pode ser mensurada pela distância do elemento em relação à sombra projetada sobre o elemento posterior. Trata-se de uma relação geométrica apreendida pela disposição da projeção da sombra a partir da relação de igualdade dos catetos de um triângulo retângulo. (45°, 45°, 90°). A distância do objeto até a sua sombra é a mesma distância do objeto até o anteparo posterior. Esta reflexão se faz importante, pois o ‘desenho’ da luz é um tema importante para a fotografia de arquitetura. Dependendo da escolha da luz e seu conseqüente sombreamento, uma edificação pode adquirir impressões diferentes e, em alguns casos, completamente opostas.

, dimensionando uma idéia de espacialidade que projetava o observador para dentro da uma cena realista. Neste sentido, a perspectiva linear é exemplar. Nela não há espaço para dúvidas, na medida em que torna os objetos isolados do mundo, com suas características formais e dimensionais, controláveis. Assim, este sistema de representação carrega uma intenção de imagem, que se traduz como idealização de um modo de conceber o mundo ou um desejo de dimensionar racionalmente o mundo – naturalizá-lo³² – a partir da medida humana – um espaço como experiência do corpo. É desta forma que a perspectiva é entendida, para além de forma de representação espacial, como forma de controle do espaço e, por isso, uma maneira eminentemente moderna de conceber o mundo.

Quanto à representação do mundo pensado como medida, é preciso ter como referência a influência que a cultura grega – a da razão, a da verdade – exercia sobre a cultura do século XVIII, a do Neoclassicismo, mantida como referencial para o conhecimento do mundo. Neste sentido, as ordens clássicas da arquitetura³³ apresentam-se, pela própria condição de síntese métrica, como paradigma fundamental de representação para a arquitetura e, conseqüentemente, para a fotografia de arquitetura, algo que já se projetava com os desenhos de Leonardo Da Vinci³⁴. Por este mesmo motivo é que alguns elementos como escadas e instrumentos de trabalho, mas principalmente o homem, pensado como escala ‘dimensionável’, foram e ainda são importantes para a fotografia de arquitetura – principalmente aquela com objetivos documentais³⁵ –, na medida em que servem como referências metricamente comparáveis

³² É preciso deixar claro que o sistema de representação proporcionado pela perspectiva linear difere da ‘natureza’ visual humana, uma vez que a projeção espacial idealizada pelos nossos olhos se dá por dois pontos de vista – através dos nossos dois olhos – e a imagem se projeta sobre a superfície esférica dos nossos olhos, ao contrário do plano do suporte. Para mais detalhes, ver: PANOFISKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Edições 70. 1999.

³³ As cinco ordens clássicas da arquitetura são: Toscana, Dórica, Jônica, Coríntia e Compósita.

³⁴ Quanto ao trabalho de Leonardo Da Vinci, é preciso reconhecer que o seu *Homem Vitruviano* – desenho realizado no final do século XV – exerceu grande influência nas artes, mas principalmente na arquitetura, por abordar o homem como medida e relacionar as partes de seu corpo, compondo relações métricas da mesma forma que os elementos da arquitetura – como as partes que compõem cada uma das ordens clássicas da arquitetura – guardam relações matemáticas entre si. Ainda dentro da racionalização do espaço, os trabalhos de anatomia de Leonardo guardam uma relação muito íntima com as técnicas de representação do edifício, como por exemplo a técnica de representar uma edificação seccionada – em corte. Para mais detalhes, ver: VALERY, Paul. *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci*. Editora 34. São Paulo, 1998.

³⁵ Eric de Maré, em 1961, tentou classificar a fotografia de arquitetura em acordo com três categorias: documental, ilustrativa e a foto de autor. Porém, entende-se que, apesar desta classificação ajudar na

a outros elementos da arquitetura. Um importante recurso utilizado por alguns fotógrafos do século XIX para indicar relações métricas, de escala – além da escala humana – era a utilização de elementos de medida conhecida como varões e tubos metálicos. Charles Marville, em 1860, utilizou extensamente este recurso durante os registros que realizou da ‘Fontaine des Innocents’, em Paris³⁶. Tratamento que faz compreender que a fotografia, como forma de representação particular da arquitetura, depende de uma determinada prática de registro como nos aponta Burns: “... *choice of and distance from the subject, cropping, composition, and the inclusion of such information as scale, location, and context...*”³⁷. Neste sentido é que a fotografia causou uma verdadeira revolução nos estudos patrimonialistas já correntes no início do século XIX.

Porém, para além da relação métrica racional da arquitetura, o Neoclassicismo aponta ainda para a uma construção de efeito – idéia que avança com os trabalhos de Boulée, Ledoux e Lequeu. A forma de Boulée conceber a arquitetura revela como esta disciplina adquiria uma outra conotação, que se voltava mais para a educação do olhar – no que tange à simplificação da arquitetura em elementos prismáticos, puros, como a esfera, o cubo e a pirâmide, uma forma cartesiana de conceber a arquitetura – do que para a relação com a construção, aos moldes de Vitruvius. Para Boulée, as formas arquitetônicas são causas diretas de determinados efeitos proporcionados pela luz³⁸ e não simplesmente resultados das técnicas construtivas, uma vez que algumas das edificações por ele projetadas não eram possíveis de serem realizadas estruturalmente. A compreensão da luz³⁹ como elemento fundamental no dimensionamento da volumetria se encaixa perfeitamente com o trabalho do fotógrafo de arquitetura, que procura a melhor

compreensão dos objetivos por trás do documento, ela não é suficiente para apontar as determinações contidas nele. Assim, ao caracterizar a fotografia como documental, não se perde a compreensão de que qualquer documento traz elementos que podem ser julgados dentro de outras determinações. Para tanto, ver: DE MARÉ, Eric. *Photography and architecture*. London: The Architectural Press, 1961.

³⁶ As fotografias em questão foram realizadas antes da desmontagem e deslocamento da fonte, durante os trabalhos de urbanização de Paris. Para mais detalhes, ver: ROBINSON, Cervin; HERSCHMAN, Joel. *Architecture Transformed*. New York. The MIT Press, 1987. pp.35-37.

³⁷ “...escolha do e distância em relação ao objeto, enquadramento, composição, e a inclusão de informações como escala, locação e contexto...” – tradução livre. Para tanto, ver: BURNS, Karen. *Topographies of Tourism: ‘Documentary’ Photography and ‘The Stones of Venice’*. In: *Assemblage*, No. 32, (abril, 1997), p.31.

³⁸ Para mais detalhes, ver: COLLINS, Peter. *Los ideales de La arquitetura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998 (1ªed. 1970). pp.15-22.

³⁹ Luz pensada como elemento indissociável da fotografia [luz + grafia].

luz para poder registrar o que aquela estrutura ou forma arquitetônica representa⁴⁰ – ou qual o seu melhor efeito. Esta mesma compreensão avança até algumas correntes das vanguardas modernistas, como fica claro na célebre caracterização de arquitetura por Le Corbusier⁴¹, assim como no dimensionamento dos princípios do International Style⁴² – e que caracteriza de forma muito particular uma determinada prática – mas não única – de representação na fotografia de arquitetura⁴³, assim como na arquitetura em sua compreensão moderna.

É a partir da intenção de naturalização do mundo que podemos compreender o caminho da idealização da invenção da fotografia em relação direta à arquitetura, onde encontramos em meio a este processo o desenvolvimento da câmara lúcida⁴⁴. Este instrumento ótico, visava a apreender o mundo em sua ‘naturalidade’ sem as devidas intervenções, manipulações inevitáveis provocadas pelo intelecto do desenhista ou pintor ao transpor o que vê para o suporte. Esta busca pela reprodução perfeita da forma e das variações de claro e escuro pode ser apontada na medida em que, para os artistas do século XVIII, a idéia de reprodução perfeita trazia o mesmo espírito do objeto em sua existência real. A beleza, ou o espírito do objeto, encontrava-se nos traços próprios daquele desenho – em sua aura, uma presença mística. Porém, como apresentado por Talbot, a apreensão das vistas através da câmara clara, não se realizava com facilidade,

⁴⁰ “*He [o fotógrafo] allows light to perfectly delineate the volumes of the building and leaves nothing open to question.*” [“Ele – o fotógrafo – faz com que a luz delinieie perfeitamente os volumes do edifício e, assim, não deixa nada aberto à interrogações.” – tradução livre]. Para tanto, ver: PARE. Op. Cit. p.17

⁴¹ “*L’architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière.*” [A arquitetura é o jogo, científico, correto e magnífico de volumes dispostos sob a luz” – tradução livre]. Para mais detalhes, ver: LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 1989 (1ªed. 1923). Importante ainda apontar seu trabalho de 1920, em que se verifica uma compreensão semelhante da arquitetura, dividida em massa, superfície e planta. Para mais detalhes, ver: LE CORBUSIER. *Towards a new architecture: guiding principles*. In: CONRAD, Ulrich. *Programs and manifestoes of 20th-century architecture*. London: The MIT Press, 1971. pp. 59-62.

⁴² Os três princípios do International Style são: Arquitetura como volume – tendo o material, sua superfície como fundamental – regularidade e ausência de ornamentação. Para tanto, ver: HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *The International Style; with a new foreword by Philip Johnson*. Norton. New York, 1995.

⁴³ Richard Pare, talvez influenciado por uma idéia de arquitetura, diz: “The description of volume is an essential attribute of a successful architectural photograph” [“A descrição do volume é uma atribuição essencial para o sucesso da fotografia de arquitetura” – tradução livre]. Para tanto, ver: PARE. Op. Cit. p.17.

⁴⁴ Instrumento ótico inventado por William H. Wollason, em 1806 que, pela visualização através de um prisma, pode-se ler simultaneamente o objeto desenhado e o suporte do desenho.

uma vez que era preciso extrema cautela e habilidade em sua utilização⁴⁵ – um desenvolvimento específico. Segundo Talbot: “*The pressure of the hand and pencil upon the paper tends to shake and displace the instrument... Besides which, there is another objections, namely, that it baffles the skill and patience of the amateur to trace all the minute details visible on the paper; so that, in fact, he carries away with him little beyond a mere souvenir of the scene...*”⁴⁶.

Mesmo se tratando de uma mecanização do registro do mundo, este instrumento ainda carrega a presença do homem como ‘câmara’⁴⁷ pela qual a imagem é apreendida, na mesma medida em que, na pintura, o homem é o principal agente formador da imagem – pela sua interpretação mental e disposição sobre a técnica – e, por isso, traz grandes problemas para a formação da imagem. Com a fotografia, esta dificuldade desaparece, na medida em que a química sensível do suporte quebra a última barreira para o registro mecânico; a grande ‘revolução’ que se equaciona. A possibilidade de qualquer pessoa, sem nenhum conhecimento da técnica do desenho, poder manipular a máquina fotográfica para a obtenção de uma imagem precisa, torna o ‘desenho’ de arquitetura uma possibilidade potencialmente presente à uma infinidade de novos artistas ou estudiosos, principalmente àqueles envolvidos com os estudos de preservação dos monumentos históricos⁴⁸.

O surgimento dos movimentos preservacionistas, poucos anos antes da invenção da fotografia, aponta para uma busca do reconhecimento do valor de certos bens materiais eleitos a representarem a especificidade de uma determinada cultura⁴⁹. Trata-se

⁴⁵ Para mais detalhes, ver: TALBOT, Willian Henry Fox. *A Brief Historical Sketch of the invention of the art*. In: *Classic Essay on Photography*. Leet’s Island Boocks, Inc. New york, 1980.

⁴⁶ “A pressão da mão e do lápis sobre o papel tendem a agitar e deslocar o instrumento... Além do que, existem outras objeções, a saber, que frustram a habilidade e paciência do amador para traçar todos os mínimos detalhes visíveis sobre o papel; por isso, o fato é que ele apenas consegue levar um mero souvenir da cena.” – tradução livre. Trecho extraído da Obra de Talbot “*The pencil of nature*”, citado por: BURNS. Op. Cit. p.26.

⁴⁷ Dubois traça um breve debate quanto à distinção entre a câmara lúcida e a câmara escura, comparando a caixa preta, onde é formado o desenho, com o cérebro do desenhista que utiliza a câmara clara, pois é também lá que o desenho se forma. Para mais detalhes, ver: Dubois (1990). pp. 128-132.

⁴⁸ O termo ‘monumento histórico’ foi utilizado pela primeira vez, em 1790, por Aubin-Louis Millin – naturalista francês envolvido com a arqueologia e a história da arte medieval - poucas décadas antes da invenção da fotografia.

⁴⁹ A França foi o primeiro país a criar um órgão oficial de preservação, no ano de 1837, A *Commission des monuments historiques* – Comissão dos monumentos históricos – com o objetivo de inventariar, classificar e designar os responsáveis pelas edificações.

fundamentalmente da construção de uma rede simbólica – um mapa, a partir dos bens tombados – que pudesse resguardar uma determinada identidade social – uma memória cultural e coletiva, viva⁵⁰. A compreensão da arquitetura destacada pelo seu valor patrimonial e a conseqüente rede formada pelo conjunto de edificações caracterizadas como bens históricos mundiais ou nacionais, é fundamental para a compreensão das intenções que envolveram a realização do *Brazil Builds* para o caso brasileiro. Numa passagem de seu livro ‘Registro de uma vivência’, Lúcio Costa aborda as principais obras arquitetônicas como se configurassem um álbum de família. Segundo ele: “*Ela (a arquitetura) engloba, portanto, a própria história da arquitetura, constituindo-se então, por assim dizer, no ‘Álbum de Família’ da humanidade.*”⁵¹. Para além das especificidades que englobam o caso brasileiro e precisamente a realização do *Brazil Builds*, entende-se o dimensionamento de um ‘álbum de família’ histórico de arquitetura a partir da idéia de seleção e apagamento o que, necessariamente, envolve a presença de um ‘editor’ ou ‘editores’, que atribuem, no conjunto amostral, valor cultural para determinadas obras. Paralelamente, é preciso pensar no desenvolvimento da sociedade industrial e o conseqüente crescimento dos centros urbanos, o que, necessariamente, aponta para uma pressão econômica sobre os bens antigos, o que faz com que uma das alternativas para a manutenção, sobrevivência de certas edificações, seja a sua preservação – o tombamento. Como nos aponta Mondenard: “*Les premiers discours de Charles de Montelembert, à La Chambre des pairs, contre lês destructions d’édifices médiévaux, ou la ‘Guerre aux démolisseurs’ lancée par Victor Hugo dans la ‘Revue des Deux-Mondes’ (1832) (...), sont contemporains des recherches de Niépce et de Daguerre.*”⁵². Neste sentido, a fotografia adquiriria um papel fundamental pelo seu reconhecimento como instrumento científico capaz de ler – desenhar – com acuidade os pormenores de qualquer edificação. Mas, essencialmente, como arma contra a destruição das cidades, principalmente de Paris pela imposição de novos planos urbanos como o de Haussmann. Assim, para além da

⁵⁰ O tombamento dos bens históricos faz surgir a idéia de museu a céu aberto.

⁵¹ COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997. p.443

⁵² “Os primeiros discursos de Charles de Montalembert, na câmara dos deputados, contra a destruição dos edifícios medievais, ou a ‘Guerra aos demolidores’ lançado por Victor Hugo na *Revolta dos dois mundos* (1832) (...), são contemporâneos das pesquisas de Niépce e Daguerre.” – Tradução livre. Para mais detalhes, ver: MONDENARD, Anne de. *Hymne à la mémoire*. In: *Veus d’architecture: Photographies des XIXe et XXe siècles*. Paris: Musée de Grenoble, 2002. p.13.

representação ‘perfeita’ a partir da acuidade técnica da fotografia como duplo do real, os registros documentais do patrimônio histórico guardam inscritos, na ‘realidade’ do documento fotográfico, a memória de um processo histórico de renovação do espaço urbano das cidades.

No caso específico da renovação urbana de Paris, pela imposição do plano de Haussmann, Charles Marville fotografou cada rua e cada cruzamento por onde o novo traçado de avenidas impunha a demolição⁵³. Uma forma de preservar – documentalmente – as características das ruas medievais de Paris, na metade do século XIX, mas, também, de preservar a memória de uma transformação urbana importante para a cidade, mas simbólica dentro de um contexto cultural de renovação, de transformação da sociedade. Assim, além de trazer informações importantes sobre as características ‘reais’ das edificações medievais da Paris anterior ao plano, estas fotografias revelam um ‘real’ que se encontra na intenção cultural de se preservar – memorizar – um momento, um instante daquele tempo ‘morto’ no presente do ato fotográfico, mas eternamente ‘vivo’ no documento fotográfico⁵⁴, fundamentalmente uma prática cultural. Importante apresentar, para o caso da fotografia brasileira, o paralelismo entre o trabalho de Charles Marville e o do fotógrafo brasileiro Militão Augusto de Azevedo. Os registros realizados por Militão são os únicos documentos conhecidos que apresentam os aspectos da cidade de São Paulo antes das remodelações urbanas do início do século XX, o que os tornam tão importantes para a cultura brasileira. Comparação já apresentada por Solange Ferraz e Vânia Carvalho⁵⁵, principalmente quanto às opções formais de registro, mas que não deixam de atentar a este paralelismo que apresenta o papel da fotografia em relação às transformações urbanísticas da cidade e, principalmente, em uma comunhão de espírito moderno⁵⁶.

⁵³ Para mais detalhes, ver: MONDENARD. Op. Cit. p.16 e p. 55.

⁵⁴ Neste ponto, vale a referência da reflexão de Barthes quanto ao capítulo em que trata do retrato fotográfico do jovem Lewis Payne aguardando o seu enforcamento. Barthes trabalha a noção dos tempos fotográficos, que englobam o tempo do ato fotográfico: “isto será e isto foi”. Para mais detalhes, ver: BARTHES. Op. Cit. pp. 141-144.

⁵⁵ Para tanto, ver: LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954. Campinas: Mercado de Letras, 1997. pp. 99-101.

⁵⁶ Quanto a esta noção de comunhão de espírito, importante citar a descoberta paralela e – isolada – do processo fotográfico por Hérculis Florence, no Brasil, três anos depois de Daguerre. O que nos permite atentar à difusão dos conhecimentos modernos de química e física, mas, ainda, uma comunhão cultural.

É neste sentido que a *Commission des monuments historique* criou, no ano de 1851, a *Mission Héliographique*⁵⁷ – Missão Heliográfica – responsável por inventariar – a partir de uma lista previamente elaborada – todos os bens representativos da cultura francesa, elegendo cinco grandes fotógrafos⁵⁸ para a realização deste trabalho. Fato importante para a compreensão da assimilação da fotografia, já nos primeiros anos de sua existência, como instrumento técnico – uma ferramenta de trabalho – nos estudos da cidade. Porém, além de terem sobrevivido apenas 300 negativos e algumas cópias destes registros, a missão, segundo Elwall⁵⁹, parece ter falhado por conta de uma falta de uniformidade no conjunto dos documentos. O grande motivo para esta dificuldade de reunir este conjunto sob uma composição homogênea – o que fez com que estas fotografias nunca tenham sido largamente utilizados para a sua finalidade inicial, nem mesmo publicadas de forma agrupada – decorre das diferentes formas de tratamento que cada um dos fotógrafos deu aos seus objetos retratados, ao contrário do que se esperava através de um registro ‘objetivo’ – documental. Fato este que aponta para uma problemática da natureza da fotografia, que, apesar de instrumento técnico, vincula-se necessariamente à natureza do fotógrafo – do seu olhar – que interpreta o objeto retratado.

Assim, já nos primeiros anos de vida deste instrumento técnico, a fotografia apresentava os seus ‘defeitos’ – aspecto inerente a qualquer máquina – na apreensão da realidade. Porém, compreende-se que, ao contrário de Elwall, a *Mission Héliographique* tenha atingido seu objetivo maior, não pelo conjunto documental realizado pelos fotógrafos – que, ainda assim, são documentos de extrema qualidade técnica e, principalmente, de grande importância para a nossa cultura – mas pela influência exercida sobre outros estudiosos, que, através desta experiência passaram a registrar por conta própria as cidades francesas e, ainda, levaram esta prática a outros países da

Para tanto, ver: KOSSOY, Boris. *Hercules Florence - 1833 - a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, 2ª edição, São Paulo, Duas Cidades, 1980.

⁵⁷ Além da *Mission Héliographique*, muitas outras missões pela Europa e outras partes do mundo foram realizadas durante o século XIX, com o intuito de inventariar importantes edificações da cultura mundial.

⁵⁸ Os cinco fotógrafos que compuseram esta missão foram: Gustave Le Grey (1820-1882), Auguste Mestral (1812-1888), Édouard-Denis Baldus (1813-1882), Henri Le Secq (1818-1882) e Hippolyte Bayard (1807-1887).

⁵⁹ ELWALL, Robert. *Building with light: The international history of architectural photography*. Riba / Merrell. London, New York, 2004. pp.15-16.

Europa, como nos aponta Mondenard⁶⁰. O que estava em jogo afinal era a difusão de uma prática cultural, pela compreensão da fotografia como um instrumento de precisão, no que se refere à documentação detalhada das edificações, compreensão inicialmente atendida por John Ruskin.

Já no ano de 1849, influenciado pela possibilidade de produzir registros detalhados das edificações, Ruskin passa a trabalhar com o daguerreótipo juntamente com o desenho, em sua pesquisa para o *The Stones of Venice*, publicado em 1851⁶¹. Ainda em 1845, logo após a sua graduação e poucos anos depois do anúncio da invenção do daguerreótipo – o que aponta para o seu conhecimento em relação às inovações científicas –, Ruskin mostrava-se interessado na possibilidade de utilizar a fotografia como instrumento de trabalho e pesquisa. Como nos apresenta Burns, Ruskin, em carta endereçada ao pai, relata a aquisição de alguns daguerreótipos das edificações que estudava em Veneza e comenta a potencialidade deste instrumento como meio de leitura dos mínimos detalhes arquitetônicos. Segundo ele: “... *certainly Daguerreotypes taken by this vivid sunlight are a glorious things. It is a very nearly the same thing as carrying off the palace itself – every chip of stone & stain is there – and of course, there is no mistake about proportions.*”⁶². A fotografia como meio acurado de percepção dos detalhes e das formas, principalmente para as práticas de documentação ligadas ao restauro, foi também percebido por Viollet-le-Duc, que a adotou como instrumento importante durante a realização de seus trabalhos. Assim como Ruskin, acreditava no uso da fotografia como meio de ampliar⁶³ a percepção dos detalhes executados ou existentes numa arquitetura, o

⁶⁰ Para mais detalhes, ver: MONDENARD (2002). p.14.

⁶¹ Importante atentar ao fato de que Ruskin já havia tentado trabalhar com a *câmara lúcida* por entendê-la dentro de um processo de documentação mecânica e de melhor precisão do que o desenho como registro das edificações.

⁶² “... certamente daguerreótipos tirados debaixo de uma vívida luz do sol são peças gloriosas. Isto é quase o mesmo que levar o próprio local – cada pequeno fragmento de pedra e mancha que estão lá – e claro, não há nenhum erro quanto à proporção.” – tradução livre. Para tanto, ver: BURNS. Op. Cit. p.24.

⁶³ A idéia de que a fotografia pode ampliar a percepção – neste caso, visual – vincula-se com a noção de *máquina* fotográfica como um ‘*agenciamento maquínico*’, onde a visão adquire propriedades ampliadas, para além da capacidade natural humana, capazes de tornar visível algo muito pequeno – como o microscópio ou a luneta.

que tornou a execução da própria arquitetura, e mesmo o projeto, uma atividade mais cautelosa e detalhista, onde tudo deve ser melhor acabado⁶⁴.

No entanto, o encantamento inicial dá lugar à decepção, três anos após o início de seus trabalhos com daguerreótipos. Anos suficientes para a sua compreensão de que este aparelho técnico – ao contrário da idéia de duplo do real e, ainda, de miniaturização do objeto para poder estudá-lo com maior cautela e precisão⁶⁵ – carrega uma série de problemáticas ou ‘defeitos’⁶⁶ inscritos e que, por isso, deve ser compreendido pelos fotógrafos e leitores a partir de suas limitações, para que, assim, possa-se entender qual a realidade que envolve o documento e a que o fotógrafo deu a ver. Trata-se finalmente de um modo particular de ver o objeto retratado, sob uma série de efeitos que projetam uma forma de entender a realidade. Assim, Ruskin compreende este meio de documentação como instrumento de importante funcionalidade no registro de edificações pela sua qualidade e aproximação com o real. Porém, pelas limitações técnicas da fotografia, considera a necessidade de uma documentação paralela por meio do desenho, já que, ao contrário da fotografia que carrega limitações e problemáticas visuais, esta é necessariamente uma realização direta do intelecto daquele que traça a linha sobre o papel, o que torna o desenho uma concepção a partir de escolhas potencialmente controláveis por aquele que realiza.

No entanto, a verdadeira questão para Ruskin trata de outra dimensão da fotografia, a da ascensão do papel mercantilista da fotografia e a conseqüente desvalorização dos trabalhos manuais, que, para ele, guardariam o verdadeiro valor da produção artística. A possibilidade de ‘desenho’ da edificação e dos detalhes, através de uma mecanização da produção – a da reprodutibilidade técnica – desvaloriza as técnicas de representação, como o desenho ou a pintura e, conseqüentemente, o homem e sua

⁶⁴ Para mais detalhes, ver: ELWALL, Robert. *Building with light: The international history of architectural photography*. Riba / Merrell, Londo, New York, 2004. p.54.

⁶⁵ Idéia posteriormente trabalhada por Walter Benjamin. Segundo ele: “Qualquer um terá podido observar que uma imagem, mas, principalmente, uma obra de arte plástica, sobretudo a arquitetura, se apreende mais facilmente numa foto do que na realidade”. Para mais detalhes, ver: BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’Água, 1992. p.131.

⁶⁶ “As for the medium itself, it is far from being a perfect tool.” [“Como para a própria mídia, ela está longe de ser um instrumento perfeito” - tradução livre]. STOLLER, Ezra. *Photography and the Language of Architecture*. In: *Perspecta*, Vol.8. (1963), p.43.

capacidade intelectual de trabalho⁶⁷. Compreensão também apresentada em relação à industrialização de ornamentos arquitetônicos, em substituição à produção artesanal. Afinal, como nos apresenta Benjamin, “... o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura.”⁶⁸, que carrega o valor de singularidade de um objeto – original, único. Assim, o importante nesta reflexão é a ascensão de uma sociedade eminentemente capitalista, industrial, na qual as relações sociais – e, conseqüentemente espaciais da cidade⁶⁹, pela forma de circulação dos bens – adquirem outras dinâmicas e valores. Fato que avançará igualmente sobre a prática da fotografia de arquitetura, além da própria arquitetura.

Benjamin é talvez quem tenha melhor compreendido, em seu tempo, a dimensão da fotografia como elemento moderno em sua acepção de produto de uma cultura capitalista. O destaque é dado em relação aos escritos dos primeiros fotógrafos, quanto ao desenvolvimento de uma forma de reprodução da imagem, o que causa uma verdadeira revolução na imprensa e na conseqüente troca e circulação de informações. Outro destaque dado por Benjamin, dialogando com a crítica de Ruskin, é o papel que a fotografia exerce ao dimensionar um mercado de circulação de imagens gerado pela rápida produção e reprodução fotográfica, impulsionada pelas viagens documentais e suas conseqüentes publicações. Citando Luis Figuer, escreve: “*No Salão de fotografia de 1859, numerosas ‘viagens’: ao Egito, à Jerusalém, à Grécia, à Espanha. Em sua apresentação, Figuer observa: ‘Mal se conheciam os procedimentos práticos da fotografia sobre papel, e já um enxame de operadores se aventurava por toda parte, para nos trazer vistas de monumentos, de edifícios, de ruínas, vistas tomadas de todas as terras do mundo conhecido’*”⁷⁰. A importância da fotografia para a cultura, nesta perspectiva, reside na circulação de imagens como objetos de consumo e,

⁶⁷ Para Viollet-le-Duc o desenho é entendido como processo analítico de compreensão da edificação, ao contrário da fotografia que revelaria apenas uma superficialidade – uma fina camada – do seu entendimento maior. Para mais detalhes, ver: ELWALL. Op. Cit. p.56.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN (1992). Op. Cit. p.168.

⁶⁹ A título de exemplo, podemos citar o projeto da cidade industrial (1904-1917) de Tony Garnier. Concebida como um grande sistema de destruição – funcionalização – das atividades, uma máquina de habitar. Para mais detalhes, ver: FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, 2003. (1ed. 1980).

⁷⁰ Para mais detalhes, ver: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. (1ed. 1982). P.

conseqüentemente, de ‘poder’, pelos quais se traçava e determinava valores da cultura mundial. Em Roma, a venda de ‘vistas’ fotográficas principalmente para turistas, tornou-se uma das primeiras atividades dos fotógrafos italianos⁷¹, o que aponta para o vínculo da atividade do fotógrafo com um – mercado – de consumo de imagens⁷². Neste sentido, entende-se a mudança de foco no tratamento discursivo da fotografia, que passa de uma compreensão de co-natureza do real para a de objeto de valor inserido num circuito – econômico industrial – de informações que passa pelo dimensionamento de uma rede de poder e que irá influenciar decisivamente nos valores culturais modernos.

Marx, ao tratar da ascensão da cultura moderna, aponta para a dimensão dos objetos resultantes dos sistemas de produção industrial. Segundo ele: “*Apenas após um melhor desenvolvimento da mecânica e a acumulação de experiências práticas, a forma é inteiramente determinada pelo princípio mecânico, libertando-se de vez da forma corpórea tradicional da ferramenta, que se transmuda em máquina.*”⁷³. A compreensão das novas técnicas de produção e os novos instrumentos de trabalho da sociedade moderna, compõem um novo estado da cultura social. O que está em jogo, segundo Marx, é a diferenciação entre ferramenta e máquina, debate que podemos traçar em paralelo às problemáticas sociais apontadas por Ruskin. Se antes o trabalho tinha como parâmetro exclusivo o homem como agente inerente na determinação de um objeto – ou aquele que manipula o instrumento, como quem manipula um pincel⁷⁴ –, com a industrialização, o homem passa a ser uma peça do jogo e não agente determinante, já que as máquinas possuem funcionamentos que independem de ações exclusivas do homem – sobre seu intelecto –, já que são programáveis.

Com o determinação da máquina, novas formas de compreensão do espaço urbano tomam lugar à razão métrica⁷⁵ – corpórea – antes apresentada pelos registros

⁷¹ “Photographers in Rome quickly set themselves up to provide prints to the tourist market...” [“Fotógrafos, em Roma, rapidamente adaptaram-se para fornecer imagens para o mercado do turismo...” – tradução livre]. PARE. Op. Cit. p.20.

⁷² Compreensão que se pode ler na rápida ascensão e circulação dos cartões postais.

⁷³ MARX, Karl. *O Capital*. São Paulo: Ciências Humanas, 1978.

⁷⁴ Importante deixar claro que o pincel é também entendido como uma tecnologia. As cerdas presas na ponta de uma haste tornam a distribuição da tinta sobre um suporte uma tarefa precisa, controlável.

⁷⁵ “*That, just as the ancients drew the inspiration for their art from the elements of nature, so we – being materially and spiritually artificial – must find this inspiration in the elements of the immensely new mechanical world which we have created, of which architecture must be the finest expression, the most complete synthesis, the most efficacious artistic integration.*”. [“Assim como os antigos projetaram sua

documentais da fotografia do século XIX. Quando Benjamin trata do ‘ferro’ em seu livro – As passagens –, compreende-se claramente a revolução – ou transferência de uma relação natural para uma relação industrial – que se equacionava na arquitetura com o domínio desta tecnologia⁷⁶, o que se entende simultaneamente com o domínio do concreto armado, onde se lê: pedra estruturada – armada – com ferro. Na citação de Benjamin, lemos: “*O ferro possui uma resistência quarenta vezes maior que a da pedra e dez vezes maior que a da madeira; seu peso específico, contudo, é apenas quatro vezes maior que o da pedra e oito vezes maior que o da madeira. Um corpo de ferro possui, portanto, em comparação a um igual volume de pedra, com uma massa quatro vezes maior, uma capacidade de carga quarenta vezes maior.*”⁷⁷. Ao entendermos a produção de novas tecnologias da construção civil – neste caso específico a do ferro – e sobrepor esta revolução ‘particular’ da arquitetura – mas condicionada a um estado comum ditado pelas novas formas mecânicas de produção – à fotografia do início do século XX, podemos compreender e refletir quanto à produção das imagens de vanguarda, na arquitetura. Como nos aponta Michael Jakob: “*...après la beauté harmonieuse, le sublime de la nature sauvage et le pittoresque, voice la ‘beauté technique’, le ‘sublime industriel’.*”⁷⁸.

Se, antes, um vão entre dois apoios – pilares, colunas – era vencido com um determinada viga de pedra ou madeira, com a possibilidade apresentada por esta nova tecnologia – e outras, decorrentes de produções industriais –, a carga estrutural suportada permite que um vão adquira uma dimensão maior do que a anterior – pela imposição de suas características técnicas. Esta mesma compreensão permite fazer um paralelo equivalente à carga suportada entre um pilar de pedra e outro de ferro. Se a resistência de

inspiração para a arte a partir de elementos da natureza, nós também – sendo material e espiritualmente artificial – devemos encontrar nossa inspiração em elementos do imenso novo mundo mecânico que criamos, a partir do qual a arquitetura tem como sua mais precisa expressão, a mais completa síntese, a mais eficaz integração artística” – tradução livre]. SANT’ELIA, Antonio; MARINETTI, Filippo Tommaso. *Futurist architecture*. In: CONRADS. Op. Cit. p.38.

⁷⁶ O *Crystal Palace* – projeto de Joseph Paxton, executado em 1851 para a feira mundial de arquitetura em Londres – foi o primeiro edifício de grandes dimensões executado em ferro, tecnologia ainda pouco utilizada, por conta da indústria ainda em desenvolvimento.

⁷⁷ Para mais detalhes, ver: BENJAMIN (2007). Op. Cit. p.195.

⁷⁸ “...depois da beleza harmoniosa, o sublime da natureza selvagem e o pitoresco, fala a ‘beleza técnica’, o ‘sublime industrial’” – tradução livre. JAKOB, Michael. *La conquête de la modernité*. In: *Veus d’architecture: Photographies des XIXe et XXe siècles*. Paris: Musée de Grenoble, 2002. p.19.

um pilar de ferro é quarenta vezes maior do que um de pedra⁷⁹, a possibilidade de expansão vertical da arquitetura torna-se uma realidade⁸⁰. Assim, o ‘arranha céu’ é ‘inventado’⁸¹ e vãos maiores passam a ser vencidos – passa a se dimensionar uma outra arquitetura, possível pelo desenvolvimento de uma mecanização da produção. Ou seja, o que se equaciona com o ganho de novas técnicas de construção é a projeção de novas formas de conceber – pensar – a arquitetura, novas formas de dimensionar o espaço, o que, fundamentalmente, vincula-se com uma nova maneira de viver nas cidades, as grandes metrópoles urbanas – uma nova cultura, essencialmente urbana. Como aponta Frampton: “*O objetivo não era mais demonstrar o desejo de contrastar materiais e formas, em geral aglutinados como relevos, mas sim revelar as propriedades estáticas e estéticas das estruturas assimétricas livres.*”⁸². Neste sentido, o ‘desenho’ fotográfico documental do século XIX não mais se aplica com o mesmo objetivo, pois, a maneira de pensar a arquitetura não mais se justifica na relação métrica ou composição de ‘relevo’ – de ornamentos⁸³. Assim, compreende-se como a racionalização da produção industrial e o uso de novos materiais acabam determinando uma nova forma de conceber e dimensionar a arquitetura – a partir da verdade dos materiais. A medida, que antes era pensada pela relação métrica corpórea, passa a ser resultante de um processo industrial⁸⁴, da própria forma como a máquina trabalha a matéria prima. Assim, é preciso entender o papel da fotografia em relação a essa mudança de estrutura sócio cultural e em que medida este

⁷⁹ Importante deixar claro que estas relações são compreendidas como ordem de comparação e não necessariamente como a real ordem de grandeza física dos materiais, já que muitos fatores podem determinar as características técnicas dos materiais.

⁸⁰ Importante atentar ao fato de que a modificação do emprego dos materiais, além de implicar em significativas modificações na maneira de conceber os espaços ou as formas arquitetônicas, traz para discussão debates que antes não se realizavam. Como no caso desta comparação de Benjamin, entre o ferro e a pedra ou a madeira, em que o debate passa a ser fundamentalmente através de questões mecânicas, estruturais, do qual antes não faziam parte dos principais pontos de debate, o que aponta para uma clivagem no debate da arquitetura.

⁸¹ Compreende-se que o ‘arranha-céu’, além de consequência direta das novas tecnologias que permitiram, tecnicamente, a sua construção, trata de uma realização da arquitetura estreitamente vinculada à forma de vida urbana das grandes metrópoles.

⁸² FRAMPTON. Op. Cit. p.151.

⁸³ Em 1908, o arquiteto Adolf Loos escreveu um dos mais importantes manifestos da arquitetura em que condenava o uso de ornamentação. Para ele, a arquitetura deveria ser realizada a partir de seu processo industrial e racional. Idéias que irão refletir em muitos outros manifestos do século XX. Para tanto, ver: LOOS, Adolf. *Ornament and crime*. In: CONRADS. Op. Cit. pp.19-24

⁸⁴ Neste ponto, pode-se fazer uma comparação entre o Homem Vitruviano de Leonardo Da Vinci - dimensionado a partir de relações naturais – e o *Modulor* de Le Corbusier – um homem apresentado como medida para homogeneizar as dimensões industriais, um homem mecanizado.

meio técnico age como forma de intervir e dimensionar uma leitura desta nova realidade, principalmente quanto as suas conseqüentes influências através da fotografia de arquitetura.

A primeira questão a ser compreendida nesta mudança de foco da fotografia é a própria mudança visual imposta pela transformação das cidades, pela transformação de sua paisagem. Aviões, navios, bondes, trens, guias, silos, chaminés – uma infinidade de novas máquinas industriais passam a compor a paisagem da cidade moderna e, ainda, tornam-se imagens referenciais na caracterização desta nova vida, passam a representar uma idéia de cultura. Fotógrafos e arquitetos, muitas vezes, utilizaram essas máquinas como forma de comparação com a arquitetura, onde encontramos a máxima Corbusiana; *‘a casa é uma máquina de morar’*, assim como o automóvel – por exemplo – é uma máquina de se locomover – estratégia muito utilizada por Corbusier em seu livro *‘Por uma arquitetura’*, mas que já trazia de sua experiência como editor da *“L’Esprit Nouveau”*⁸⁵. Em outros momentos os automóveis eram incluídos, nas fotografias, simplesmente para compor uma relação de funcionalidade com a arquitetura, como se estivessem a serviço de uma compreensão visual de como aquela ‘máquina’ arquitetônica funcionaria⁸⁶.

Para além da transformação visual da paisagem, podemos compreender uma mudança na forma de ver a cidade – uma mudança no tempo de contemplação. Neste caso, compreende-se a transformação da compreensão das cidades em paralelo ao desenvolvimento do avião, que fez com que tomadas aéreas passassem a ser instrumento de fundamental importância na análise urbana. Segundo Le Corbusier: *“By means of the airplane, we now have proof, recorded on the photographic plate, of the rightness of our*

⁸⁵ Compreensão que passa pelo entendimento de que Le Corbusier tornara-se um grande entendedor da dinâmica de produção, mas principalmente, da construção ideológica por trás da produção de revistas. Conhecimento que, segundo Beatriz Colomina, adquiriu durante os anos em que fora responsável pela administração e pelas finanças da revista *L’Esprit Nouveau*, quanto teve grande relacionamento com vendedores, distribuidores e industriais. COLOMINA (1987). Op. Cit. p.11.

⁸⁶ Citando uma fotografia de Lucia Moholy, Cervin Robinson escreve: *“The vehicle was probably included not to suggest modernity and functionalism as it would be in many pictures of Le Corbusier’s buildings and in the pictures of 1930’s by the Chicago photographer Ken Hedrich since cars do not turn up in other pictures that Lucia Moholy took.”* [“O veículo foi provavelmente incluído não para sugerir modernidade e funcionalismo como era feito em muitas imagens dos edifícios de Le Corbusier e em imagens do fotógrafo de Chicago Ken Hendrich assim como não fora utilizado desta forma em outras imagens que Lucia Moholy fez.” – tradução livre]. Para tanto, ver: ROBINSON, Cervin; HERSCHMAN, Joel. Op. Cit. p.103.

desire to alter methods of architecture and town-planning.”⁸⁷. Não se trata aqui de uma leitura contemplativa da cidade a partir de uma tomada aérea, como Nadar já havia realizado no século XIX. Trata-se de uma abstração da leitura da cidade, uma funcionalização do ambiente urbano, transposto para visualidade a partir da máquina fotográfica. Ou seja, o que se expõem diante da lente da câmera fotográfica – ou, precisamente, diante do fotógrafo – é uma cidade regradada por uma outra dinâmica, a industrial e não mais a cidade naturalizada. A própria velocidade da máquina impõem uma outra leitura da cidade, agora mais rápida, veloz, tornando a apreensão pela contemplação uma leitura incongruente com a nova dinâmica da cidade. O ‘real’ – o espírito moderno da cidade – é industrial.

A indústria é o problema central não somente para arquitetos, mas para toda a comunidade artística no início do século XX. Deste modo, esta transformação ‘visual’ – que necessariamente aponta para uma mudança na estrutura social e econômica da vida urbana – torna-se o mote principal dos registros fotográficos, não só uma forma de memorizar esta transformação, mas, principalmente, projetá-la visualmente como meio de difusão desta revolução técnica. A fotografia, como meio de expressão artística, torna-se equipamento de fundamental importância para a difusão desta transformação e, conseqüentemente, arma poderosa como meio de persuasão em favor da cidade, da arquitetura moderna. Se a Bauhaus⁸⁸ for colocada como referencial de produção – pelas teorias mas também pela produção arquitetônica –, pode-se compreender melhor – pela inclusão dos ofícios artísticos em congruência com a estrutura maior desta escola⁸⁹ – a relação da fotografia com a arquitetura em acordo com um pensamento comum. Neste

⁸⁷ “Por meio do avião, nós temos agora a prova, gravada no negativo fotográfico, da altura do nosso desejo para alterar os métodos da arquitetura e do urbanismo” – tradução livre. Para tanto, ver: ELWALL. Op. Cit. p.122.

⁸⁸ A Bauhaus foi inaugurada em 1919 pelo governo Alemão, tendo sobrevivido até 1939, quando o Nazismo acabou por determinar o seu fechamento, entendendo que as intenções por trás da escola vinculavam-se com o Socialismo. Esta escola de arquitetura foi uma das mais influentes do movimento moderno e ficou conhecida pela sua proposta revolucionária, tendo baseado suas idéias em relação as condições industriais do início do século XX. A instituição era mista: contava com a Academia de Arte e a Escola de Artes e Ofícios.

⁸⁹ Na proclamação dos princípios da Bauhaus, em 1919, Bruno Taut atentava para a necessidade de integração das artes como meio de estabelecer uma arte única, pura e cristalina, expressa através da arquitetura. GROJUS, Walter; TAUT, Bruno; BEHNE, Adolf. *New ideas on architecture*. In: CONRAD. Op. Cit. pp.46-48.

sentido, o professor da Bauhaus, entre os anos de 1923 e 1928, László Moholy-Nagy é figura chave para a compreensão desta relação entre a fotografia e a arquitetura⁹⁰.

Ao lado de Alexander Rodchenko, Nagy é conhecido como um dos fotógrafos modernos de maior notoriedade pela sua contribuição para a fotografia, através de suas teorias – como o oitavo livro dos *Bauhaus Boooks: ‘Pintura, Fotografia, Cinema’*⁹¹, publicado em 1925 – mas, principalmente, pela sua contribuição imagética como fotógrafo⁹². Ainda dentro da Bauhaus, Nagy realizou modificações importantes para a constituição de um corpus crítico de produção, tratando os protótipos das oficinas em relação direta com a maneira como estes passariam a ser industrializados, e, assim, racionalizando a sua produção – inserindo-a dentro de um circuito cultural de mecanização da produção. Influência que trouxe diretamente do Construtivismo Russo⁹³, pensando a arte como uma realização determinada pela máquina e não mais pela projeção de um sublime artístico dimensionado pelo homem⁹⁴. Assim, a produção artística – tendo, na concepção da Bauhaus, a arquitetura como a integração das artes – determinada pela máquina em seu elementarismo construtivista passou a ser pensada sob uma nova concepção da cultura. Para isso, era preciso determinar uma nova concepção espacial, esta determinada sob a idéia de convivência intelectual com as novas formas de produção. Segundo Nagy: “*we have an enlargement and sublimation of our appreciation of space, the comprehension of a new spatial culture.*”⁹⁵.

⁹⁰ Importante deixar claro que Nagy não realizou registros específicos de arquitetura, como apontado por Cervin Robinson. Porém, importa o trabalho do fotógrafo na medida em que estava em acordo com o pensamento das novas vanguardas modernas e, assim, realizou fotografias que são de extrema importância para a compreensão de uma fotografia, de uma cultura visual. Para tanto, ver: ROBINSON, Cervin; HERSCHMAN, Joel. Op. Cit. p.118.

⁹¹ MOHOLY-NAGY, László. *Painting, photography, film*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1969. (1ªed. 1925).

⁹² Estes dois fotógrafos foram muito influentes na constituição do repertório estético formal dos fotógrafos do Foto Cineclube Bandeirante, que teve como diretores e associados importantíssimas figuras da fotografia brasileira como: Thomaz Farkas, German Lorca e Eduardo Salvatore.

⁹³ O Construtivismo Russo – cunhado por Kazimir Malevich, ao descrever o trabalho de Alexander Rodchenko – foi um movimento artístico desenvolvido no início do século 20, determinado pela produção em paralelo ao desenvolvimento industrial. Uma forma de dotar uma socialização da cultura – do trabalho artístico – a toda a comunidade socialista.

⁹⁴ Retomando a idéia já apresentada, quanto ao debate proposto por Walter Benjamin, de que a obra de arte perdera sua aura com a reprodutibilidade técnica.

⁹⁵ “Nós temos um aumento e uma sublimação de nossa apreciação do espaço, a compreensão de uma nova cultura espacial.” – tradução livre. Para mais detalhes, ver: ELWALL. Op. Cit. p.121.

Projetando a cultura sobre uma nova concepção espacial, Nagy, assim como Rodchenko, passou a produzir registros da cidade, que não mais se caracterizavam como objetivos – documentais, pelo uso determinado da perspectiva linear – mas que tratavam de pensar esta nova espacialidade estabelecida pela produção industrial. Buscava-se uma autonomia formal pela negação da importância do referente, mas que, ainda assim, tomava as formas dos objetos reais como fontes de inspiração ou mesmo referente físico para a determinação de suas composições – as máquinas eram seus referentes formais – assim como a arquitetura, já que esta passou a ser pensada como uma máquina. Assim, buscava-se uma estética formal, que viesse a caracterizar os ideais daquele momento histórico. Segundo Heloise Costa, buscavam “*dotar a fotografia de um projeto inteligente, atuante...*”⁹⁶, que pudesse influenciar, ou mesmo construir imgeticamente, a determinação da cultura moderna. Desta forma, apesar de suas fotografias não projetarem a realização formal da arquitetura, elas tiveram grande influência na cultura arquitetônica pelos seus ideais estéticos, mas, principalmente, intelectuais, de uma maneira de pensar a arquitetura.

Quanto ao tratamento dado por Nagy e Rodchenko, a concepção da arquitetura a partir da produção em série – da industrialização de seus elementos construtivos, da produção a partir do standard – dialoga com a intenção intelectual estética por trás das imagens produzidas pela vanguarda modernista. A repetição de elementos, ou a construção a partir de linhas repetidas e estruturais, nas imagens fotográficas, produz uma visualidade idealizada a partir de uma intenção de produção industrial. Trata-se, finalmente, de um gosto comum, difundido entre diferentes campos artísticos, pela beleza produzida através da padronização – uma estética da máquina, como aponta Muthesius: “*Standardization, to be understood as the result of a beneficial concentration, will alone made possible the development of a universally valid, unfailing good taste.*”⁹⁷

⁹⁶ COSTA, Heloise e SILVA, Renato Rodrigues da. *Fotografia moderna no Brasil*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004. p.28.

⁹⁷ “Standardização, entendida como o resultado de uma concentração benéfica, irá sozinha tornar possível o desenvolvimento de uma verdade universal, um gosto infalível” – tradução livre. Para mais detalhes, ver: DE VELDE, Henry Van; MUTHESIUS, Hermann. *Werkbund theses and antitheses*. In: CONRADS. Op. Cit. p. 28.

Nagy e Rodchenko ambos usaram o ‘worm’s view’ e o ‘bird’s-eye view’⁹⁸, tratamentos formais da fotografia, que muitas vezes são relacionados com o desenvolvimento de câmeras mais leves – como a 35mm⁹⁹, equipamento muito utilizado por estes fotógrafos¹⁰⁰ – ou lentes mais luminosas, mas que se referem a uma forma moderna de se construir a espacialidade, em oposição à perspectiva linear, esta com o observador no centro da tomada. Deve-se compreender que este enquadramento, ao negar o paralelismo das linhas verticais e um embasamento determinado por uma calçada ou pelo próprio terreno – no sentido de estabelecer um entendimento de estaticidade, gravidade, da edificação –, e ao construir uma visualidade da arquitetura que indica um encontro das linhas paralelas, sem a referência estática de sua base, dialoga com uma nova urbanidade, a do arranha céu. Quanto a esta reflexão, é preciso ter como paralelo referencial a estrutura compositiva das ordens clássicas – base, fuste e capitel – como elemento síntese da concepção de arquitetura. Ao negar uma base e sua estrutura gravitacional – a de um paralelismo e a de uma relação métrica dimensionada pela perspectiva linear –, os fotógrafos modernos negavam a forma tradicional de se compreender a arquitetura e, conseqüentemente, representá-la. Como apresentado por Gregori Warchavchik: *“Vejam as clássicas pilastras, com capitéis e vasos, estendidas até o último andar de um arranha-céu, numa rua estreita de nossas cidades! É uma monstruosidade estética! O olhar não pode abranger de um só golpe a enorme pilastra, vê-se a base e não se pode ver o alto.”*¹⁰¹. Neste sentido, estas fotografias vinculam-se a uma outra maneira de entender a arquitetura, que provém de uma concepção a partir da

⁹⁸ ‘visão de verme’ e ‘visão de pássaro’ – conhecidos como ‘enquadramento ascendente’ e ‘enquadramento descendente’ – foram muito utilizados nos anos 1920 e 1930.

⁹⁹ “These factors included the introduction of more versatile, lightweight cameras, such as Leica, (...), which enable the photographer to simulate the darting glimpse of the human eye...” [“Estes fatores incluem a introdução de câmeras mais versáteis, mais leves, como a Leica, (...), que possibilitaram o fotógrafo simular a rápida mudança do olho humano.” – tradução livre]. Para mais detalhes, ver: ELWALL. Op. Cit. p.122. Obviamente que os avanços tecnológicos da fotografia determinam novas formas e possibilidades de registro. Porém, apesar do peso das câmeras fotográficas do século XIX serem muito maiores do que as 35mm, entende-se que esta apreensão visual é determinada por uma cultura visual – moderna – e não pela potencialidade virtualmente inscrita no equipamento. Esta idealização imagética vem da tecnologia projetada por uma cultura.

¹⁰⁰ Tratava-se na verdade de uma ‘revolução’ para a fotografia, uma vez que a versatilidade apresentada por estas máquinas, possibilitaram uma democratização dos registros além de uma versatilidade maior em relação às tomadas, aos pontos de vista.

¹⁰¹ Para tanto, ver: WARCHAVCHIK, Gregori. *Acerca da arquitetura moderna*. In: XAVIER. Op. Cit. p.36.

máquina, que contaminava outros campos artísticos naquele período. Como aponta Richard Pare: *“The ways in which photographs analysed structure were influenced by movements in painting: expressionism, constructivism, and the modernist aesthetic...”*¹⁰². Assim, esta nova espacialidade, que a fotografia moderna constrói, deve ser compreendida em paralelo à clivagem – cultural e, conseqüentemente, tecnológica – entre ferramenta e máquina, apresentada por Marx, em que a ordem da relação dimensional a partir do homem dá lugar a uma relação referenciada na máquina.

No entanto, entende-se que a fotografia moderna desenvolvida por Nagy e Rodchenko figura uma singularidade que não é própria a toda a fotografia moderna, principalmente ao que se refere à de arquitetura. Ao mesmo tempo em que o desenvolvimento realizado por estes fotógrafos dava-se como meio de questionar e contribuir para a compreensão de uma nova forma de determinação do mundo moderno, a fotografia assumiu outros caminhos que também se apresentam como importantes na forma de compreensão do mundo moderno. O caso da experiência de Le Corbusier, em relação ao uso de câmeras fotográficas é elucidativo. Segundo Elwall: Le Corbusier *“...first used a Kodak camera, which, not surprisingly, he found unsuitable for architectural work, and then a larger format Cupido 80, which he acquired in 1911 at the outset of his formative voyage d’orient to the Balkans and Turkey.”*¹⁰³. O que é colocado por Elwall, quanto à mudança na escolha do equipamento apropriado por Corbusier, refere-se às características virtualmente inscritas nestes dois equipamentos fotográficos e como cada um deles possibilita um melhor controle da cena enquadrada, em diversos sentidos¹⁰⁴. Assim, importa compreendermos, para esta reflexão, as diferenças entre estes dois equipamentos, tendo os trabalhos de Nagy e Rodchenko como referências importantes quanto ao uso de câmeras rígidas, como a 35mm e, ainda, como

¹⁰² “As formas como os fotógrafos analisavam as estruturas eram influenciadas por movimentos na pintura: expressionismo, construtivismo e a estética moderna...” – tradução livre. Para mais detalhes, ver: PARE. Op. Cit. p. 25.

¹⁰³ Le Corbusier “...inicialmente utilizou uma câmera Kodak, que, esperadamente, ele achou inapropriada para o trabalho de arquiteto, e depois uma câmera de grande formato - ‘Cupido 80’ -, que ele adquiriu em 1911 no princípio de sua viagem de formação ao oriente para Balkans e Turquia.” – tradução livre. Para mais detalhes, ver: ELWALL. Op. Cit. p.91.

¹⁰⁴ Este paralelo entre a fotografia de câmeras de grande formato e câmeras de pequeno formato – as 35mm – faz-se importante nesta reflexão pela própria compreensão da maneira como os registros que o Kidder Smith realizou no Brasil em 1942, quando fez as fotos para o *Brazil Builds* – debate que será tratado no capítulo 5.

contraponto ao uso das câmeras de grande formato. Neste caso, os trabalhos desenvolvidos pelos fotógrafos do movimento ‘Straight Photography’¹⁰⁵ estabelecem um contraponto importante.

Dentro deste movimento, o grupo *f:64*, criado em 1936 por Ansel Adams e Edward Weston – além de outros fotógrafos –, assumiu importante posição na idealização da fotografia de arquitetura moderna, ao menos pela sua influência, e para a própria arquitetura, compreendida na maneira ‘industrial’ – entendida como precisão científica – de determinar os seus registros. A própria sigla do grupo representa em fotografia a menor abertura de diafragma da objetiva de uma câmera fotográfica – ou a menor abertura existente naquele período. Este recurso, além dos longos tempos de exposição, propicia uma maior profundidade de campo¹⁰⁶ aos registros, proporcionando uma maior clareza e definição dos elementos fotografados. Isto significa uma melhor definição das luzes, ou da variação delas – expressas nas tonalidades de cinzas, ao se referir a fotografias em preto e branco –, além de texturas e formas¹⁰⁷. O controle e a precisão dos registros eram tamanhos que estes fotógrafos não realizavam ampliações de seus negativos, mas contatos¹⁰⁸, como forma de preservar as características originais dos negativos e de diminuir os efeitos ‘pictóricos’ proporcionadas pelo aumento do tamanho dos grãos de prata, no processo de ampliação. Outro recurso de grande importância deste diálogo dos registros de fotografias de grande formato com a arquitetura é a possibilidade de poder controlar a perspectiva pela báscula do plano da objetiva em relação ao plano do

¹⁰⁵ ‘Straight Photography’ refere-se a uma fotografia direta, reta, precisa. As próprias câmeras de grande formato são tratadas como câmeras de precisão. Para mais detalhes, ver: NEWHALL, Beaumont, *History of photography : from 1839 to the present day*. New York : Museum of Modern Art, 1964. pp. 111-133.

¹⁰⁶ Este é um conceito técnico dentro do âmbito da fotografia. Através da ótica, é sabido que existe apenas um único ponto em foco no plano do negativo – ou, no caso da fotografia digital, no plano do CCD ou CMOS – condição determinada pela geometria física da lente da objetiva. Porém, existe um trecho além e aquém a este ponto em que a imagem também é considerada em foco. O intervalo entre esses dois trechos é chamado de “profundidade de campo”. Assim, a geometria da lente da objetiva determina que, quanto menor for a abertura do diafragma, maior será a profundidade de campo ou ainda, maior será quantidade de elementos “focados”.

¹⁰⁷ Para mais detalhes, ver: ADAMS, Ansel. *A câmera*. São Paulo: SENAC, 1999-2000. pp.92-105. Os livros de Adams – ‘A Câmera’, ‘O Negativo’ e ‘A Cópia’ – são até hoje umas das principais referências no que se refere às questões técnicas da fotografia, o que indica a determinação deste fotógrafo em estabelecer conceitos precisos da técnica fotográfica e, ainda, a influência que os seus trabalhos ainda exercem no meio fotográfico.

¹⁰⁸ Os negativos usados por estes fotógrafos eram de aproximadamente 8x10 polegadas, tamanho suficiente para realizar ‘ampliações’ – contatos – em grandes dimensões.

suporte sensível – o negativo¹⁰⁹. A partir deste recurso, as relações estruturais – mecânicas – dos materiais, dos elementos arquitetônicos são preservadas ou, ainda, cria-se uma visualidade que melhor dialoga com a relação mecânica dos materiais.

A qualidade técnica alcançada através dos recursos das câmeras de grande formato é superior em relação à qualidade de câmeras menores, justamente pelo seu maior leque de determinantes, no controle de certos aspectos que se refere à determinação de uma visualidade. Assim, a documentação realizada por Adams e Weston relaciona-se diretamente com uma idéia de precisão científica – industrial –, o que se pode colocar num diálogo direto com a arquitetura moderna e sua relação com a padronização e utilização de materiais – produzidos através de processo industrial, como o ferro. Simultaneamente, pode-se pensar esta prática com a da fotografia de arquitetura, uma vez que as câmeras de grande formato – utilizadas por estes fotógrafos – são consideradas como os equipamentos por excelência para este tipo de documentação¹¹⁰, por determinarem uma imagem que melhor condiz com a compreensão técnica da edificação além das características industriais dos materiais¹¹¹, questão claramente apresentada por Lúcio Costa num de seus mais importantes textos: ‘Razões da Nova Arquitetura’. Segundo ele: “*A produção industrial tem qualidades próprias: a pureza das formas, a nitidez dos contornos, a perfeição do acabamento.*”¹¹². Finalmente, é preciso compreender a relação que se estabelece entre o fotógrafo e o arquiteto como um meio de

¹⁰⁹ A câmera de grande formato é dividida em dois planos – a da objetiva e a do suporte sensível – que são unidos por um fole. Num registro de arquitetura, onde as linhas verticais são preservadas paralelamente, o plano do suporte sensível permanece paralelo ao plano da fachada da edificação ou paralelo a um plano de projeção ‘virtual’ – da mesma forma que se realiza um desenho a partir de uma projeção espacial, projeta-se sobre um plano – e a objetiva fica livre para ajustar o cone de luz que atravessa o diafragma. Para mais detalhes, ver: Idem.

¹¹⁰ Como em outros países, nos Estados Unidos, existem duas instituições governamentais responsáveis pela documentação ‘técnica’ de edificações: o HABS – Historic American Buildings Survey – e o HAER – Historic American Engineering Record. No caso destas duas instituições, como referências institucionalizadas, ambas assumem, segundo Michael Lynch, as câmeras de grande formato como câmeras por excelência para este tipo de documentação. “*Not smaller than 4’x5’ but no larger than 8’x10’*”. [“Não menor do que 4’x5’ mas não maior do que 8’x10’” – tradução livre]. Para tanto, ver: LYNCH, Michael F. *Photographic Documentation*. In: APT Bulletin, Vol. 19, No.4 (1987), p.6. [APT – Association for Preservation Technology International].

¹¹¹ É importante deixar claro que as câmeras de grande formato se relacionam diretamente com a prática de fotografia de arquitetura. Porém, não se pode perder de vista que, além do equipamento fotográfico, este tipo de documentação prescinde práticas que são importantes para realçar determinados aspectos da edificação, como a textura dos materiais, conseguida através da escolha da luz incidente sobre a superfície – escolha que se refere quase sempre às luzes rasantes.

¹¹² Para tanto, ver: COSTA, Lúcio. *Razões da Nova Arquitetura*. In: XAVIER. Op. Cit. p.49.

idealização de uma determinada idéia de arquitetura e a forma como estes documentos entram num circuito de consumo de imagens.

As associações entre arquitetos e fotógrafos¹¹³ foram freqüentes durante o modernismo e de muita importância para a construção de uma visualidade da arquitetura. Podem-se citar diversas destas associações: o arquiteto Walter Gropius e o fotógrafo Lux Feininger, Le Corbusier e Lucien Hervé, Frank Lloyd Wright e Henry Fuermann. No âmbito brasileiro, podemos citar a importante associação entre Oscar Niemeyer e Marcel Gautherot – além de G. E. Kidder Smith, em certa medida –, além dos fotógrafos que trabalharam como parceiros durante muitos anos dentro do SPHAN. Sobre este assunto, Lúcio Costa trata em seu livro *‘Registro de uma vivência’*: “Foram vários os fotógrafos que serviram ao SPHAN: O notável lituano Vosylius, Pinheiro, Benício Dias, Marcel Gautherot, o mais artista, que certa manhã irrompeu repartição a dentro sobraçando uma pasta com belas fotos da Acrópole, na companhia de Pierre Verger, que o visgo da Bahia iria pegar para sempre, e o simpático Erich Hass, disposto a voar fosse para onde fosse.”¹¹⁴. A presença desta relação entre arquiteto e fotógrafo leva a um pensamento comum entre estas duas profissões, já que estas apontam para um entendimento mútuo entre os dois profissionais. Porém, revelam ainda para uma estrutura de difusão da imagem da arquitetura, que não envolve somente um conhecimento do fotógrafo, mas uma rede de circulação de imagens. Como escreve Pare: “*In the 1920s and 1930s architectural photography became a commercial enterprise. The photographer began to*

¹¹³ Sobre este tema a entrevista realizada com Nelson Kon é bastante elucidativa, uma vez que o próprio Nelson Kon compreende o seu papel como militante e importante peça na construção da idéia do arquiteto – tanto no momento de realização da fotografia, como no momento em que o documento entra num determinado circuito de consumo de imagem. No caso deste fotógrafo, o seu trabalho, como ele mesmo aponta, está diretamente ligado à determinação de uma imagem – um valor – da arquitetura moderna paulistana. Para mais detalhes, ver: COSTA, Eduardo; GOUVEA, Sônia. *Nelson Kon – Uma fotografia de arquitetura brasileira*. In: Revista da Pós, nº23, 2008. No prelo.

¹¹⁴ Para mais detalhes, ver: COSTA. Op. Cit. p.441. Outros documentos que elucidam muito bem esta questão – para o caso brasileiro – são as cartas de trabalho enviadas as Rodrigo Melo Franco de Andrade enviadas por Mário de Andrade, que, apesar de não ser arquiteto, sempre esteve em diálogo com fotógrafos de arquitetura durante os anos em que fora diretor do SPHAN de São Paulo. Para mais detalhes, ver: ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: Cartas de trabalho – correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981.

function entirely as the instrument of the architect, his photograph a gloss on the architect's vision of the structure rather than an interpretative vision."¹¹⁵.

Se, como já apontado, a fotografia tornara-se um instrumento de comercialização inicialmente na Itália do século XIX, no início do século XX este circuito de disseminação e construção ideológica sobre a fotografia assumiu grandes proporções. Como mostra Colomina: *"The main mechanism by which this is accomplished is the 'culture industry', the vehicles of which are mass media, cinema, radio, publicity, and periodical publications"*¹¹⁶. Ao colocar esta compreensão a partir da indústria cultural num paralelo com a criação de revistas de arquitetura, o entendimento da importância da parceria entre fotógrafo e arquiteto torna-se um pouco mais precisa. As principais revistas de arquitetura, publicadas nos Estados Unidos, Inglaterra, França e Itália foram criadas num intervalo de menos de 30 anos e todas elas sobrevivem até hoje¹¹⁷. Neste intervalo de trinta anos, ao mesmo tempo em que se equacionava o surgimento destas revistas especializadas, a arquitetura atravessava um momento de mudança intelectual e produtiva. Ainda, simultaneamente, pode-se pensar nas modificações de pensamentos intelectuais que acabaram por trazer novas formas de pensar a arte e, conseqüentemente, a fotografia. A transformação destes diferentes meios cabe num momento cultural comum pelo qual a sociedade moderna atravessava como um todo, compreendendo este momento a partir de uma característica comum e, ainda, dividida, compartilhada entre todos estes meios.

Assim, as revistas passavam a assumir papel importante na disseminação das imagens das vanguardas de arquitetura para toda a comunidade de arquitetos e que, ainda, ampliava seus horizontes ao atingir outras classes sociais, além do grande público. O caso da relação entre o arquiteto Richard Neutra o fotógrafo Julius Shulman tornou-se

¹¹⁵ "Nas décadas de 1920 e 1930, a fotografia de arquitetura tornou-se um meio comercial. O fotógrafo passou a funcionar como um instrumento do arquiteto, suas fotografias tornaram-se um brilho para a visão estrutural do arquiteto mais do que uma visão interpretativa." – tradução livre. Para mais detalhes, ver: PARE. Op. Cit. p.24.

¹¹⁶ "O mecanismo principal pelo qual isto se realiza é a 'indústria da cultura', os veículos de que são mídias de massa, cinema, rádio, publicidade, e publicações periódicas." - tradução livre. Para mais detalhes, ver: COLOMINA, Beatriz. *Le Corbusier and Photography*. In: *Assemblage*, No.4, (Out., 1987), pp.11-12.

¹¹⁷ A revista *The Architectural Review* foi criada em 1896 – mesmo ano de publicação do também inglês *Arquitetural Jornal* –, a americana *Architectural Record* na primeira década do século XX, a italiana *Casabella* de 1928 e a francesa *L'Architecture d'aujourd'hui* da meados da década 1930.

paradigmático quanto a esta questão, principalmente no que se refere à divulgação da casa Kaufmann¹¹⁸. Como nos aponta Simon Niedenthal: *“The original impact of the Kaufmann house photographs must be considered as the result of carefully orchestrated publishing event.”*¹¹⁹. Esta orquestração de eventos, segundo Niedenthal, envolve não só a divulgação destas fotografias em importantes revistas de arquitetura, mas também em revistas de grande circulação semanal como a revista Times, que ainda guarda uma reputação de difícil questionamento. Neste caso específico, por ser assumida pelo grande público como referencial de bom jornalismo. Assim, compreende-se o papel destes periódicos que, além de informativos ao grande público, constroem uma reputação das obras e também dos arquitetos através de textos e fotografias glamorosas – para usar o adjetivo utilizado por Niedenthal – como forma de convencimento da boa qualidade da arquitetura em debate¹²⁰. Neste caso, a fotografia precisa de Julius Shulman – dentro das mais perfeitas regras de construção formal da imagem¹²¹ – trabalha perfeitamente como meio de representar imgeticamente uma idéia que se encontra para além das intenções diretas visuais da fotografia – em relação às qualidades físicas da arquitetura –, mas que dialogam com uma intenção de poder, de valor. Para Niedenthal: *“Shulman’s photograph of the Kaufmann house can be read, then, not just as a document containing a certain amount of formal information of the house with a superadded stylistic gloss, but as a construction that mirrors some of the architect’s tastes and habits, as well as the larger process by which images of architecture are produced and meaning is ascribed.”*¹²². Neste sentido, a fotografia de arquitetura deve ser necessariamente entendida através do papel que exerce dentro de uma rede à qual está inserida e não

¹¹⁸ Projeto de 1946 realizado por Richard Neutra.

¹¹⁹ Para mais detalhes, ver: NIEDENTHAL, Simon. ‘Glamourized Houses’: Neutra, Photography, and the Kaufmann House. In: Journal of Architectural Education (1984-), Vol. 47, No.2 (Nov., 1993), p.101.

¹²⁰ É preciso deixar claro que não se trata – em nenhum momento deste trabalho – de um questionamento da qualidade dos projetos arquitetônicos em questão, mas sempre a relação da fotografia com a arquitetura.

¹²¹ Para a compreensão desta dimensão da fotografia de Shulman, quanto às técnicas de construção da imagem, ver: SHULMAN, Julius. *Photographing Architecture and Interiors*. Los Angeles. Balcony Press, 2000.

¹²² “A fotografia da casa Kauffman realizada por Shulman pode ser lida, então, não apenas como um documento contendo determinadas informações formais da casa com um super ganho de brilho estilístico, mas como um grande processo pelo qual as imagens de arquitetura são produzidas e valores são atribuídos.” – tradução livre. Para tanto, ver: NIEDENTHAL. Op. Cit. p.111.

simplesmente pela compreensão formal ou técnica que se dispõe visualmente pelo documento – em sua superfície – questão amplamente debatida por Colomina¹²³.

Neste ponto, deve-se retomar a questão apresentada no início deste capítulo quanto à utilização de fotografias pelos arquitetos brasileiros durante a primeira metade do século XX. Antes de serem imagens que apresentam qualidades técnicas e métricas da arquitetura, estas fotografias que gravitavam no circuito da arquitetura – não somente brasileiro – devem ser compreendidas dentro de um domínio de construção de poder, de valor ideológico de uma determinada intenção. O que está em jogo com a fotografia de arquitetura, para além da sua superficialidade – do plano sensível que carrega a imagem – é o circuito de poder e consumo que envolve a difusão de uma determinada arquitetura, uma determinada cultura e, por isso, faz da construção fotográfica uma construção social. Construção que envolve tanto arquitetos, fotógrafos, meios de divulgação de massa e, assim, modos de determinação de valores. Como Ezra Stoller define o domínio da fotografia de arquitetura: “*The name of the game from beginning to end is control.*”¹²⁴. Controle que passa tanto pelo que se refere à construção formal – pensada como função de representação co-natural – como pela construção de intenções e valores por detrás da imagem. Finalmente, trata-se da atribuição de valores às pedras – às fotografias – como um ganho na determinação da arquitetura como bem cultural, de uma determinação de valor em torno de um determinado objeto, como Argan nos apresenta¹²⁵.

Seguindo esta reflexão, a sequência de fotografias realizadas por Arthur Köster, sobre a casa Ein Wohmhauss, projeto do arquiteto Bruno Taut, apresenta de maneira clara a dimensão da mudança de significado presente na linguagem fotográfica e como as revistas souberam apresentar esta significação. Esta sequência de fotografias retirada por Olivier Lugon de um periódico alemão especializado em arquitetura se apresenta, inicialmente, dentro desta rede de construção simbólica, rede de poder, pela qual o projeto visual da arquitetura se deu já nas primeiras décadas do século XX. Porém, é, ainda, síntese da mudança da linguagem fotográfica – da visualidade –, uma vez que,

¹²³ COLIMINA. Op. Cit.

¹²⁴ “o nome do jogo, do início ao fim, é controle” – tradução livre. ELWALL, Robert. *Building with light: The international history of architectural photography*. Riba / Merrell. Londo, New York, 2004. p.163.

¹²⁵ ARGAN. Op. Cit. p.228.

para além desta espécie de *trevelling*, caracterizado por Olivier Lugon¹²⁶, destaca a mesma obra arquitetônica sob diferentes concepções fotográficas. Questão que fica clara, inicialmente, pelo próprio formato do enquadramento escolhido pelo fotógrafo, que, se antes era horizontal relacionando o contexto exterior, a área envoltória, com a edificação, passa por modificações até chegar em sua forma final onde o edifício aparece somente a partir de um fragmento enquadrado pelo fotógrafo, num formato que tende à verticalidade. No entanto, a mudança da linguagem fotográfica frente à visualidade moderna é que fica patente neste último registro e, assim, apresenta esta sequência como uma síntese a ser apresentada nos periódicos alinhados com o modernismo. Se, na primeira fotografia, como nas duas que se seguem, a arquitetura apresenta o balcão e cobertura em balanço juntos ao corpo da edificação, na última fotografia esta relação se apresenta de forma diferenciada. Com a aproximação da câmera fotográfica, o uso da grande angular e, ainda, a correção da perspectiva estes elementos em balanço parecem se destacar do corpo da edificação, fazendo com que a leitura destes elementos fique necessariamente atrelada a uma concepção das novas tecnologias da construção civil. Com o domínio do ferro e, conseqüentemente, o do concreto armado, a forma final da arquitetura passa a ser outra e, assim, a fotografia a partir de seus recursos potencialmente inscritos trata de apresentá-la. Trata de apresentar a própria cultura moderna. Assim, nesta sequência de fotografias, Arthur Köster sintetiza o que esta em jogo com a fotografia moderna; a mudança da visualidade, da cultura visual. E, ainda, sintetiza a própria natureza da fotografia, que, necessariamente, dialoga com uma cultura a partir de sua linguagem.

* * *

¹²⁶ Para tanto, ver: LUGON, OLIVIER. *Séries, Sequências e Pranchas – Contato*. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *O olho fotográfico – Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007. p.305.

3. ‘Seios Fecundos’

“Não poderei nunca prescindir da opinião e conselhos do Lúcio.”

Mário de Andrade¹

“‘Brazil Builds’ é um livro que nos regenera em nosso valor normal.”

Mário de Andrade²

“...reconhecer no Estado não um cenário eventual, mas o impulsionador privilegiado das propostas arquitetônicas renovadoras desde os anos trinta, modifica nossas imagens sobre o conjunto da produção.”

Adrián Gorelik³



Vista do MESP com um ‘G’ formado em sua ‘fachada livre’ em referência ao presidente

*Getúlio Vargas – por volta de 1942*⁴

¹ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: Cartas de trabalho – correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981. [carta de 27.11.1942] p.150

² ANDRADE, Mário de. *Brazil Builds*. In: XAVIER, Alberto (org.) *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo. Cosac & Naify. 2003. p.180.

³ GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: Cultura urbana e arquitetura na America Latina*. (Tradução: Maria Antonieta Pereira). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

Mário de Andrade, em texto crítico sobre o caderno de viagem do poeta francês Blaise Cendrars ao Brasil, escreveu em 1925 sobre o desenho ‘A Negra’, dado de presente pela pintora Tarsila do Amaral ao poeta para que este o estampasse na capa de seu livro ‘Feuilles de route’, publicado no ano anterior. Neste desenho, uma figura feminina e negra expõe seus ‘seios fecundos’ – nas palavras de Mário – como se os oferecesse. Assim, na conclusão de sua crítica, Mário ressalta a importância de um desenho de ninguém menos do que Tarsila do Amaral – personalidade chave no Brasil não só para as artes plásticas, mas para todo um dimensionamento da modernidade brasileira – estampar a capa de um livro deste poeta francês. Trata-se de uma reflexão sobre esta comunhão de duas civilizações, duas culturas. E conclui escrevendo que: “desse casamento vão nascer filhos bem bons”⁵.

No entanto, o debate proposto por Mário não se estabelece, se conclui, neste diálogo direto entre duas civilizações – vai além. Sem perder o tom cordial, Mário não deixa de entoar críticas bastante ácidas, já que para ele Cendrars – um estrangeiro – tal qual um colonizador, parece mesmo estar saqueando as riquezas culturais do Brasil em busca de inspirações para o seu trabalho literário⁶. Porém, ao mesmo tempo, não deixa de compreender que é numa brasileira e negra com pés descalços e nada delicados – uma *urucaca*⁷, já anunciando outros não menos importantes quadros de Tarsila⁸ – que

⁴ Foto extraída do número especial realizado pela revista Projeto, em comemoração aos 15 anos de publicação. Fotografia não identificado. Para tanto, ver: Revista Projeto nº102. Agosto de 1982. p.150.

⁵ ANDRADE, Mário de. *Literatura Francesa*. In: CENDRARS, Blaise. *Páginas de Viagem*. Trad. de Sérgio Wax. Belém: Editora da Universidade do Pará, 1991.

⁶ Para além de uma exploração no sentido de inspiração para seus trabalhos, existe ainda uma outra compreensão da presença de alguns estrangeiros no Brasil. No caso de Cendrars, por trás deste convívio intelectual com os brasileiros, coexistiram seus interesses econômicos: “... *afinal* [Cendrars] *viera fazer a América*”. Para tanto ver; CALIL, Carlos Augusto. *Tradutores de Brasil*. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Ou, ainda, no caso do arquiteto Le Corbusier que após as autoridades parisienses não terem levado a sério suas propostas, passa a vender seus livros e as idéias de sua ‘*Ville Radieuse*’ pela América do Sul, já que também os EUA não haviam ‘comprado’ suas idéias, apesar do reconhecimento de sua obra. Para tanto, ver: KOOLHAAS, Ren. *Delirious New York*. New York; The Monacelli Press, 1994. (1ªed. 1978). p.261

⁷ Os traços toscos e pesados da figura feminina desenhada por Tarsila, denunciam esta *urucaca* – ‘Mulher Feia’ – com um torso completamente desproporcional, de pés e mãos grandes e lábios que não cabem na própria face, completamente fora dos padrões acadêmicos europeus, que se apresentam como uma síntese do trabalho de Cendrars, no Brasil, e também dos artistas deste modernismo brasileiro.

⁸ Podemos citar, além de ‘A Negra’ (1923), ‘Abaporu’ (1928) e Antropofagia (1929), que formam uma importante tríade ‘antropofágica’ no trabalho de Tarsila.

Cendrars resume imagetivamente sua busca no Brasil por uma referência bruta⁹ para o seu trabalho¹⁰. Nesta perspectiva, esta crítica apresenta um sentido de mão dupla, pois, ao mesmo tempo em que delineia esta espécie de saque à cultura brasileira – numa perspectiva que remete a uma atividade violenta e recorrente na história do país – compreende esta ligação de Cendrars entre a *tradição e a modernidade* – o antigo e o novo – dentro da perspectiva européia e principalmente francesa por um interesse no primitivo como substrato para o Expressionismo e o Cubismo. Assim, constitui-se uma importante referência chave para a construção de um ideal de cultura modernista¹¹ brasileira¹². Ideal que se avoluma, sob diferentes perspectivas, no discurso dos intelectuais dos anos 1920-40.

Neste sentido, os seios desta negra ‘deformada’ – ou geometrizada, distanciando-se da estrutura formal presente no academismo das Belas Artes – pelo pincel de Tarsila projetam-se no sentido oposto a este ‘saque’ de Cendrars e se oferecem, como se nascidos brasileiros a partir desse diálogo entre o nacional e o estrangeiro, à própria cultura brasileira, entoando um importante discurso que percorre a modernidade brasileira – oficial – e se revela, mais uma vez, na publicação do MoMA: ‘*Brazil Builds: arquitetura nova e velha, 1652-1942*’¹³. Este paralelo temporal dialoga claramente com a dualidade ‘modernidade/tradição’ – uma estrutura chave na compreensão do discurso por

⁹ Neste sentido, o termo ‘bruta’ refere-se a um estado natural, *in natura*.

¹⁰ Não por menos, Cendrars é tido como um importante intelectual dentro deste período da cultura brasileira. Já no início da década de 1920, estabelece um importante contato com Graça Aranha, quando este esteve na Europa, e, posteriormente com Tarsila e Oswald de Andrade. Assim, passa a contribuir direta ou indiretamente com a formação do pensamento moderno na cultura brasileira.

¹¹ É preciso fazer sempre a distinção entre os termos ‘moderno’, vinculado à idéia de modernização, e ‘modernismo’, vinculado à idéia de vanguardas artísticas, por saber que a sua diferenciação implica em visões e conceitos diferentes.

¹² Poderíamos estabelecer esta *urucaca* sob o ponto de vista da trajetória da produção de Tarsila, que acabaria por atingir um importante ponto anos mais tarde com seu quadro ‘Antropofagia’, dentro de uma leitura singular pautada sobre os movimentos modernistas vinculados à Antropofagia, à produção para exportação – *Pau Brasil*. Poderíamos pensar nessa negra como um resultado da ‘canibalização’ do estrangeiro – neste caso Cendrars – e devolvido à ‘civilização’ européia como uma cultura genuína brasileira, mas de extremo reconhecimento dos brasileiros da posição privilegiada da cultura francesa – canibalizar significa almejar o canibalizado. Porém, mesmo sabendo desse indissociável vínculo, se assim procedêssemos, restringiríamos nossa reflexão a uma leitura da cultura brasileira exclusivamente colada às teorias deste movimento o que faria necessário apagar ou diminuir determinados pontos importantes que se estabelecem paralelamente, e que se tornam mais precisos descolados desta visão singular. Mesmo assim, o diálogo com a Antropofagia é importante e inevitável e não deixa de ser um dos caminhos fundamentais para esta reflexão.

¹³ GOODWIN, Philipe L. *Brazil Builds*. New York: MoMA, 1943.

trás desse modernismo, vinculado a esta publicação. Assim, precisando um dimensionamento já iniciado nos primeiros decênios do século XX em busca de uma cultura genuína, própria, brasileira, que visava distanciar-se de uma ‘modernidade importada’¹⁴ e recorrente no país ligada às correntes artísticas afrancesadas, como o ecletismo na arquitetura.

Para esta compreensão, é preciso ainda atentar para os debates políticos e culturais traçados principalmente por intelectuais que buscavam compreender ou mesmo construir a nossa genealogia, a nossa natureza social. Tratava-se, para estes intelectuais, de uma rejeição dessa estrutura de dependência às tradições européias, principalmente francesas no âmbito cultural, impostas pelo antigo governo republicano¹⁵. Nas palavras de alguns estrangeiros viajantes, como o escritor francês Henri Michaux, o Brasil era uma país sem cultura própria¹⁶ e de inteligência “*cafeinada, toda em reflexos, jamais em reflexões*”¹⁷. Mesmo não sendo a única visão do Brasil entre os estrangeiros, estas críticas se apresentavam como mote para uma construção intelectual que viria a tomar corpo durante a República Nova – governo nacionalista e ditatorial, diga-se de passagem: a da necessidade de construção de um mito de origem para a cultura nacional de um referencial histórico, uma tradição. Inebriados pela importação direta da cultura européia, o discurso se constrói sobre a idéia de que os brasileiros teriam se esquecido de suas matrizes históricas e, assim, era preciso retomar, organizar, sistematizar e construí-las, discurso que ecoa na política nacionalista de Vargas. Tratava-se, na verdade, de uma clivagem de pensamento, no que se refere à sociedade brasileira, originária dentro dos debates de alguns dos mais importantes intelectuais como Sergio Buarque de Holanda,

¹⁴ A idéia de uma ‘modernidade importada’ foi assim entendida por Mário de Andrade, ou mesmo Lúcio Costa, na medida em que buscava uma representação genuína da cultura nacional. Tema este que será tratado adiante na presente dissertação.

¹⁵ “*Em 1816, d. João VI mandou vir um grupo de artistas franceses, chefiados pelo mesmo Lebreton que mais tarde organizou a Escola de Belas artes*”. Idem. p.23.

¹⁶ Importante, para uma leitura histórica, pensar na persistência desses relatos – uma memória – dentro das leituras historiográficas. Mesmo sabendo da convivência dos relatos pró ou contra a natureza da sociedade brasileira, ambos trabalham no sentido de construir uma mesma leitura histórica, ora colaborando como denúncia do nosso estado de imobilidade – uma nação que está para se realizar –, ora como forma de construir o discurso nacionalista de uma natureza rica e pura, mas ambas no sentido único de construir um país voltado às suas raízes.

¹⁷ Para tanto, ver: CALIL, Carlos Augusto. (2002). Op. Cit. p.326.

Gilberto Freyre, Caio Prado¹⁸ e, sem deixar de citar, Oliveira Viana¹⁹, que sempre fora radicalmente criticado, mas que contribuiu igualmente para os debates desta natureza. Tratava-se de revelar a estrutura sócio-política brasileira marcadamente irracional e construída sobre vícios sociais atrasados, que impediriam um desenvolvimento civilizado e racional, diretamente colado à idéia de *razão* proveniente da ética protestante. O que estava em jogo, para além de uma estruturação cultural, era o próprio dimensionamento da sociedade brasileira projetada sobre a idéia do que se compreendia como civilidade. Para esta pesquisa, adentrar nas particularidades deste tema seria pretensioso e, certamente, caminharia para uma avaliação rasa e ingênua. Assim, a intenção nesta reflexão é o âmbito cultural, sem perder de vista – é claro – este pensamento corrente na intelectualidade, que estrutura a transformação do país adentrando à modernidade. É sob este panorama de construção de um referencial crítico da construção de uma tradição para a cultura brasileira, que este capítulo propõe uma abordagem do panorama cultural dos anos que antecederam a publicação do ‘*Brazil Builds*’, traçando alguns dos principais debates e acontecimentos culturais deste período. E, finalmente, contextualiza esta exposição dentro deste panorama cultural, tencionando o discurso do MoMA, através da exposição, e a leitura cultural nacional – oficial – presente no debate intelectual, principalmente ao que se refere aos desdobramentos críticos da arquitetura e do urbanismo.

Para tanto, esta reflexão centra-se em três importantes intelectuais por suas produções críticas ou artísticas e por terem assumido posições de balizadores críticos sobre outros profissionais envolvidos com a construção de uma modernidade brasileira, assim como seus importantes papéis dentro da República Nova. São eles: Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lúcio Costa - alguns do time de

¹⁸ Trata-se de *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936) de Sergio Buarque de Holanda e *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942) de Caio Prado Júnior, títulos ainda hoje paradigmáticos no que se refere à compreensão da formação da sociedade no Brasil.

¹⁹ O trabalho de Maria Stella Bresciani elucida de forma clara o trabalho de Oliveira Viana quanto as suas reflexões e leituras da cultura brasileira. E, ainda, nos apresenta de forma clara a operação de apagamento desse intelectual, mantida pela intelectualidade brasileira, como Sergio Buarque. Fato importante para compreendermos as operações de construção narrativa de uma certa elite intelectual. Para tanto, ver: BRESCIANI, Maria Stella Martins. *O charme da ciência e a sedução da objetividade: Oliveira Vianna entre intérpretes do Brasil*. Editora da UNESP. São Paulo, 2005.

intelectuais do SPHAN [Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional]²⁰ - que temos até os dias de hoje como sendo alguns dos principais intelectuais no âmbito cultural da nossa sociedade, principalmente pela grande importância que tiveram em dois momentos fundamentais para a estruturação da leitura – oficial – da formação da arquitetura moderna, que se apresenta na estrutura da publicação do MoMA; a criação do SPHAN e a construção do MESP. Paralelo que raramente é devidamente debatido pela historiografia da arquitetura moderna, salvo raras exceções – como o trabalho de Carlos Alberto Ferreira Martins (1987), mas que se encontra no âmago da proposta desta leitura da arquitetura moderna brasileira e explicitamente apontado pela publicação do Museu de New York. Todos estes intelectuais empenharam-se em constituir, como muitos intelectuais deste período, uma estrutura referencial, um ‘mito de origem’, para a nação em busca de um modernismo genuíno brasileiro, embasado no que se propunha como parâmetro tradicional da cultura. E todos compromissados, em maior ou menor grau, com o estabelecimento de um referencial nacional para a arquitetura e sua projeção moderna e internacional, fazendo-se assim o paralelo com o ‘*Brazil Builds*’.

Apresentar este panorama sob a visão de alguns dos importantes debates traçados, tendo estes intelectuais como interlocutores, não se faz sem um sentimento de receio, já que se pode constituir um problema histórico. Por se tratar de intelectuais muitas vezes afinados entre si²¹ e que eventualmente embasam discursos e reflexões paralelamente; o fazer histórico, neste sentido, pode ecoar uma voz que se encontra no próprio diálogo intelectual destas figuras do modernismo e, assim, o trabalho do historiador passaria a assumir uma voz que reproduz um discurso, uma cópia deste ‘modernismo oficial’, e não um debate histórico desarmado²². Importante deixar claro que não se trata de uma crítica ao trabalho destes importantes intelectuais, mas sim de uma reflexão – como historiador –

²⁰ Podemos citar ainda importantes nomes como Carlos Drummond de Andrade, com quem Lúcio Costa dividiu durante anos a mesma baía de trabalho, Gilberto Freyre, Joaquim Cardoso e Sérgio Buarque de Holanda.

²¹ Importante deixar claro que muitas vezes estes intelectuais divergiam em algumas questões, mas acabavam condizendo em suas reflexões finais, como, por exemplo, nos aponta Guilherme Wisnik: “Assim, embora partindo de caminhos díspares, ambos [Mario de Andrade e Lúcio Costa] vieram a eleger fundamentalmente a manifestação cultural popular, coletiva, rural e anônima como base para a criação de uma cultura moderna erudita no país”. Para tanto ver: WISNIK, Guilherme. *A arquitetura lendo a cultura*. In: NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otavio; CONDURU, Roberto [orgs], *Lucio Costa: Um modo de ser moderno*. Cosac e Naify. São Paulo, 2004. p.32.

²²

sobre o papel que exerceram em seus campos de influência e na relação que tiveram com este projeto de construção de um referencial tradicional, original da cultura. Neste sentido, este capítulo pretende traçar o panorama da cultura nacional sobre estas três importantes personalidades, fazendo com que ‘conversem’ com outros intelectuais ou críticos, mas fundamentalmente entre si, para assim tentar compreender a estrutura discursiva da arquitetura moderna – recorrente até os dias de hoje na maioria dos trabalhos historiográficos da arquitetura moderna brasileira²³ – em paralelo com a leitura realizada pelo MoMA, para a exposição ‘*Brazil Builds*’, sobre a idéia de uma modernidade na arquitetura brasileira.

A aproximação dos estudos e trabalhos modernistas com elementos tradicionais se anunciava e circulava nos debates culturais, já no final do século XIX, mas principalmente no início do século XX, como reação à imposição cultural de uma ação governamental no sentido de ‘afrancesar’ a cultura nacional a partir do ano de 1822, com a independência do país²⁴. Este é um debate que irá perdurar por muitos anos, com força particular no âmbito da arquitetura, em que os arquitetos neocoloniais, até então ‘escolhidos’ pelo governo como o estilo ‘oficial’, irão se defrontar com os teóricos vinculados ao modernismo. Sobre esta questão, o ensaio crítico de Alexandre Eulálio²⁵ aborda o tema com bastante cuidado e não deixa de levantar pontos importantes quanto à adoção de técnicas européias por parte dos artistas brasileiros, no século XIX. Segundo Eulálio, não se tratava simplesmente de uma adoção direta de costumes europeus para o território brasileiro, mas, como qualquer outra inclusão de uma vertente cultural, de uma apropriação com releituras locais dessas técnicas, o que demonstra esse dinamismo das contaminações culturais. Porém, este não é o discurso adotado pelos modernistas brasileiros – ao menos os cariocas –, que, a fim de constituir uma narrativa original para a

²³ Tem-se como referência os trabalhos de Philip Goodwin (1943), Henrique Mindlin (1956), Geraldo Ferraz (1965), Yves Bruand (1981), Carlos Lemos (1983), Carlos Martins (1987), Agnaldo Farias (1990), Hugo Segawa (1998) e Adrián Gorelik (2005) o que demonstra, pela diversidade de trabalhos dedicados à compreensão da história da arquitetura brasileira, que este é ainda um campo muito conflituoso e de grande atualidade.

²⁴ Neste período, artistas como Debret teriam sido convocados pelo governo brasileiro a ensinar técnicas de suas áreas para artistas locais. Porém, a historiadora Lilia Schwarcz sustenta que alguns destes artistas teriam vindo ao Brasil por interesses pessoais ou profissionais e artísticas.

²⁵ EULALIO, Alexandre. *Escritos / Alexandre Eulálio*; organizadores: Berta Waldman, Luiz Dantas – Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora UNESP, 1992.

cultura brasileira, longe dos usos e costumes europeus ou mesmo dos ‘ismos’ importados da Europa, já nos anos 1920, buscavam encontrar um caminho próprio para a cultura brasileira. Questão equacionada pela historiadora Maria Stella Bresciani em seu trabalho, quando aponta para a dimensão do ‘mito de origem’ a partir da construção narrativa comum através da intelectualidade brasileira – dos intérpretes do Brasil –, constituindo um ‘lugar-comum’ historiográfico, que pudesse assumir uma naturalidade particularidade original em relação às origens do Brasil. Como nos aponta Bresciani: “A reiterada **volta às origens** [grifo no original] *marca até hoje os programas de busca de identidade, este mais um forte **lugar-comum** [grifo no original] dos trabalhos acadêmicos que aspiram a explicar o Brasil.*”²⁶. Assim, a importação de costumes ou movimentos artísticos – os ‘ismos’ – se apresentava, para esta intelectualidade em busca desta origem natural – a do bom selvagem –, como uma ação concomitante à trajetória degradada da sociedade brasileira. Nas palavras de Bresciani: “a teoria da **importação** [grifo no original] das idéias, instituições, costumes de outros povos, *fruto tanto de nosso mimetismo ou preguiça mental como da nossa capacidade de ver e avaliar a ‘real’ [grifo no original] situação do país; afirmação aceita e adotada por grande parte dos interpretadores do Brasil.*”²⁷.

Em carta a Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, no mesmo ano de sua segunda viagem às cidades históricas de Minas Gerais, entoava uma voz enérgica como se conclamasse o poeta mineiro a participar dessa empreitada de construção de um Brasil descolado de estilos ou correntes importadas, para, assim, adquirir voz própria e finalmente libertar-se de um colonialismo cultural, que, segundo ele, assolava o país: “*Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime*”²⁸.

Nesta publicação de algumas cartas aos mineiros, editada pela pesquisadora Eneida de Souza, fica claro o tom ‘revolucionário’ ao qual Mário assume e convoca a sua responsabilidade e a outros intelectuais com os quais compartilhava este compromisso.

²⁶ Para tanto, ver: BRESCIANI, Maria Stella Martins. *O charme da ciência e a sedução da objetividade: Oliveira Vianna entre intérpretes do Brasil*. Editora da UNESP. São Paulo, 2005. p.104.

²⁷ Idem. p.115.

²⁸ Carta de Mario de Andrade a Carlos Drummond de Andrade – 10.11.1924. Para mais detalhes, ver: SOUZA, Eneida Maria de; SCHMIDT, Paulo. *Mario de Andrade: Cartas aos Mineiros*. Belo Horizonte. Editora da UFMG, 1997. p. 135.

Em muitas outras cartas este tom se revela e estabelece, mas, fato importante, é que este discurso ecoa no próprio debate apresentado pela pesquisadora, em tempo presente, o que demonstra a força mítica aplicada a alguns destes intelectuais do modernismo, principalmente no caso de Mário, ou mesmo absorvido diretamente dos próprios discursos sem a devida distância crítica, o que cria estranhamentos ou alterações numa visão que presa pela claridade do fato histórico. Esta mesma força mítica, que se aplica a Mário, pode ser verificada no percurso dos debates internos do SPHAN, principalmente no ‘Período Heróico’, durante a presidência de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Segundo a historiadora Silvana Rubino, “*A origem [do SPHAN] no trabalho de Mário de Andrade [O Ante-Projeto do então SPAN] é um dogma no campo da preservação no Brasil*”²⁹, já que do Decreto-Lei nº25, que autoriza e regulariza a criação do serviço do patrimônio, pouco conserva do projeto original de Mário. Mas, devido à carga mítica e simbólica que se atribuiu aos trabalhos deste intelectual moderno, e principalmente pela idéia de um ‘mito de origem’ colada a sua produção intelectual, sua presença funciona como a de um ‘profeta’ que ilumina o pensamento crítico dentro desta instituição, como nos aponta Rubino. Assim, a presença destes discursos hoje implica numa necessidade de leituras, debates e constante atualização dos pensamentos que cercam o assunto, pois eles se encontram, no tempo presente, compondo um importante referencial teórico da nossa cultura. No caso de Mário, sua carga simbólica como importante intelectual deve-se ainda pela sua ampla participação nesta construção de algumas realizações autorais ou coletivas e seus importantes desdobramentos.

Em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*³⁰, Mário expõem a falta de civilidade da personagem, deste herói nacional, que – segundo Mário – apresenta, grafada em sua história, a própria trajetória dos brasileiros. A adjetivação de Macunaíma como um herói sem nenhum caráter aponta para a problematização proposta por Mário, que claramente apresenta uma construção histórica referente a uma falência, perda de sua condição natural, isento de uma tradição e nos mostra Macunaíma como um homem – um

²⁹ RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. IFCH-Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1991. p.69.

³⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte. Vila Rica, 1997. (1928, 1ª edição).

ser – pilhado, incivilizado quanto a sua matriz histórica, e, assim, destruído pelo ‘civilizador’³¹. Nesta leitura de Mário, a situação da cultura nacional resume-se sob uma redenção dos traços de origem do brasileiro em contrapartida à civilidade européia. Para Mário, um fracasso a ser ultrapassado pela retomada de um primitivismo brasileiro, de um vernáculo tropical³², para, assim, retomar a ordem natural da evolução civilizatória. Seguindo este raciocínio, Abílio Guerra apresenta esta questão da seguinte forma: “O fracasso final de Macunaíma, imobilizado para sempre numa posição contemplativa, é o fracasso histórico do caminho do homem e da cultura brasileira, que não souberam traçar o caminho evolutivo natural à sua condição tropical”³³. Este mesmo alinhamento discursivo, o de uma busca por uma matriz referencial brasileira, entoa muitos manifestos disseminados ou mesmo produzidos no Brasil, sejam trazidos pelos intelectuais que tenham ido à Europa, ou outros, como o próprio Mário, que nunca saíram do país, mas tiveram um farto acesso à produção intelectual da época, através de suas formações eruditas.

Pode-se ainda atentar para o trabalho de Graça Aranha – *Esthética da Vida* – pela sua circulação e grande influência que este intelectual exercia na sociedade carioca como diplomata, cargo que exerceu em diversos países europeus – mesmo sabendo que Mário de Andrade, assim como Carlos Drummond e outros intelectuais modernistas, não nutria com ele uma relação harmônica. Isto faz compreender que os Andrades não eram os únicos a refletirem, por textos ou manifestos, quanto à necessidade do desenvolvimento sócio-cultural e o dimensionamento de uma cultura genuína nacional do Brasil³⁴. Tratava-

³¹ Em recente entrevista ao jornal O Estado de São Paulo no ‘Caderno 2’, o renomado antropólogo brasileiro Viveiros de Castro, ao abordar os conflitos na reserva indígena Raposa Serra do Sol, em Roraima, e a ocupação destas terras por grandes latifundiários, muitas vezes estrangeiros, apontou para a ‘origem’ do mito de Macunaíma a partir do mito das tribos *Macuxis*, *Wapixanas*, que teria sido extraído pelo etnologista alemão Theodor Koch-Grünberg e adaptado por Mário de Andrade. *O Estado de São Paulo. Caderno 2. P.J4 (20.04.2008)*

³² Importante deixar claro que se entende a oposição intelectual entre Mario de Andrade e Oswald de Andrade, diga-se de passagem, dois dos mais importantes representantes na compreensão dos debates sobre a busca por um primitivismo. Compreendemos, no entanto, que, para esta abordagem crítica, Mario é aquele que dialoga com maior intensidade, pela sua ampla participação com os estudos patrimoniais, principalmente no campo da arquitetura, e, assim, neste caso, nos parece o que pode melhor nos ajuda a compreender tal ambiência.

³³ GUERRA NETO, Abílio da Silva. *O homem primitivo: Origem e conformação no universo cultural brasileiro*. IFCH-Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1990. p.154.

³⁴ Pode-se citar ainda, por exemplo, a produção como crítico de arte exercida por Monteiro Lobato, que mesmo guardando desavenças com os modernistas da semana de 22 – algo que se estabelece marcadamente

se sim de uma questão posta à ordem do dia. Em seu manifesto literário, de 1921, Graça Aranha apresenta similitudes aos projetos modernistas europeus, no que se refere a uma busca por um referencial primitivo para a estruturação da cultura nacional, estrutura igualmente encontrada nos trabalhos de Mário. Segundo ele: “*Pela disciplina da cultura esthética (sic) se realizará (sic) a união indissolúvel do homem brasileiro e da natureza tropical, a hypostase mystica (sic) do espírito e da matéria do Universo, que formará a alma e o corpo de um só deus, total e infinito*”³⁵.

Sobre a situação cultural daquele momento, Aranha – em acordo com Mário de Andrade – escreve sobre a necessidade de superar o atraso social, herdado da colonização portuguesa, pela imposição de uma estética – constituída pela união do homem à natureza – que viria superar o estado arcaico do país, pautado por trabalhos manuais e carente de reflexões artísticas ou intelectuais. Assim, o que chama a atenção no trabalho de Aranha, é a necessidade de imposição de uma disciplina, uma racionalidade – “*que será a esthetica*” – necessária para o desenvolvimento da cultura. Nesta mesma perspectiva, pode-se realizar um paralelo claro com o trabalho de Mário de Andrade, quando este propõe para o desenvolvimento da cultura, um organização dos trabalhos ou das lições do passado: “*O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar, metodizar as lições do passado*”³⁶. Para ambos era preciso impor uma estética, ou melhor, uma sistematização dos trabalhos, sejam eles de ordem cultural ou social, como forma de compor uma brasilidade, que pudesse estruturar a sociedade e, assim, dar base para o desenvolvimento de uma nação moderna – civilizada.

Quanto a Mário de Andrade é preciso ainda compreender seu importante papel como militante desta cultura moderna, neste cenário que se constrói durante estes anos. Segundo Marcos Antônio Moraes, em referência a uma de suas muitas viagens entre São Paulo e Rio; “[Mário de Andrade] *Tencionava arregimentar adeptos modernistas entre*

na crítica realizada por ele ao trabalho de Anita Malfati – nutria uma busca comum por um desenvolvimento artístico nacional. Para tanto, ver: CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Um jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil (1850-1919)*. Dissertação de Mestrado, 1989.

³⁵ ARANHA, Graça. *A Esthética da Vida*. Livraria Garnier. Rio de Janeiro, 1921. p.121.

³⁶ ANDRADE (1981). Op. Cit.

os escritores cariocas”³⁷. Em carta trocada com a artista plástica Tarsila do Amaral – com quem tinha grande afinidade e muito interesse por saber que Oswald de Andrade, outro importante intelectual do modernismo brasileiro, poderia ser um leitor secundário destas suas correspondências – em 1924, logo após a viagem de ‘descobrimento’ às cidades históricas de Minas Gerais, escreve sobre suas recentes conquistas em diferentes Estados: “*Em Minas, no Norte, Pernambuco, Paraíba, tenho amigos que estou paubrasileirando.*” – em referência ao manifesto de Oswald de Andrade, *Pau-Brasil* – e, curiosamente, escreve sobre Drummond: “*Conquista importante é o Drummond, lembras-te dele, um daqueles rapazes de Belo Horizonte. Está decidido a paubrasileirar-se e escreve atualmente um livro de versos com o maravilhoso nome de ‘Minha Terra Tem Palmeiras’*”³⁸. Assim, Mário estrutura um corpo de intelectuais aliados dispostos a cooperar na construção desse modernismo em diferentes campos, seja na pintura, na literatura ou mesmo na política.

Esta arregimentação de adeptos modernos aponta para outro ponto chave dos trabalhos de Mário para essa construção da cultura nacional: suas viagens pelo território brasileiro em busca de fontes e documentações de manifestações culturais sejam elas músicas, danças, trabalhos manuais – estes vivamente relacionados com seus estudos folclóricos no Dpto. de Cultura, em São Paulo – ou mesmo arquiteturas civis ou religiosas, que servirão como importantes referenciais para seus projetos literários ou mesmo seus trabalhos de gabinete vinculados ao patrimônio cultural. Importantes relatos destes trabalhos aparecem em seu projeto editado postumamente por Telê Porto Ancora Lopez³⁹, onde, em pequenas crônicas em forma de diário, traça aspectos de diversas cidades do Norte e Nordeste, entre os anos de 1927 e 1929.

Da Amazônia traça aspectos da fauna e da flora, bem como de tribos indígenas, coletando rituais e costumes desta cultura. Já nas cidades, registra materiais como

³⁷ Trata-se sua ida ao Rio de Janeiro para divulgar o seu poema, recém escrito, ‘Cenas de Crianças’ (1921) e seu, ainda em manuscrito, ‘Paulicéia desvairada’, quando conhece o escritor Manuel Bandeira. Para tanto, ver: ANDRADE, Mário. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira* / MORAES, Marcos Antônio (org.). São Paulo: Edusp, 2000.

³⁸ Carta enviada à Tarsila do Amaral em 1 de dezembro de 1924. Para mais detalhes, ver: ANDRADE, Mário de. *Correspondência: Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* / Organização, introdução e notas Aracy Amaral. São Paulo: Edusp, 1999. p.87-89.

³⁹ ANDRADE, Mário de. *O Turista aprendiz; estabelecimento de texto, Introdução e Notas de Telê Porto Ancona Lopez*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

cantigas e costumes, passando para o relato de igrejas, conventos, arquiteturas vernaculares ou ruínas, que acabam por delinear de forma mais clara esta cultura tradicional existente no país, carente de registro ou documentação, e fundamental para a estruturação de uma modernidade. Assim, faz considerações sobre algumas importantes construções religiosas como a Igreja de São Francisco em João Pessoa: “*Do Nordeste à Bahia não existe exterior de igreja mais graciosa do Brasil – uma gostosura que nem mesmo as sublimes mineirices do Aleijadinho vencem em graciosidade*”⁴⁰. Esse comentário de Mário de Andrade é interessante para esta reflexão, pois dialoga explicitamente com as construções religiosas das cidades históricas de Minas Gerais e, mesmo com o artista Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho. A peculiaridade da arquitetura da Igreja de São Francisco em João Pessoa parece impressionar o turista Mário, talvez pela relação entre os elementos arquitetônicos que compõem uma impressão inicial – a fachada, como uma exuberante manifestação do barroco toda engendrada por uma praça construída em piso de blocos de pedra e delimitada por duas grandes paredes recobertas de azulejos e esculturas religiosas. A comparação com a arquitetura religiosa de Minas Gerais parece um tanto exagerada diante da voz nacional que atribui ao Barroco Mineiro o status de representação máxima de qualquer manifestação arquitetônica antiga no país, sem deixar de compreender que esta edificação religiosa de João Pessoa guarda realmente características de grande importância cultural. Mas, conhecedor da qualidade artística intrínseca à arquitetura mineira, Mário reconhece o maior grau de importância das igrejas de Ouro Preto ou São João del Rei, principalmente pelos trabalhos de Aleijadinho, estes de “muito maior importância *estética, histórica e nacional*”⁴¹ do que a pertencente à igreja na Paraíba⁴², retomando o que já havia escrito em 1928⁴³.

⁴⁰ Idem. p.311.

⁴¹ Ibidem. p.311.

⁴² Importante ainda atentar para a importância de Minas Gerais numa perspectiva política mais ampla, em relação à idealização da República. Para além das qualidades artísticas inerentes às obras e arquitetônicas de Minas, a Inconfidência Mineira é um acontecimento político representativo e icônico para a República em contrapartida ao passado monarquista. Assim, mesmo que distante de um discurso que retoma esta temática, a exaltação de Minas, como da Bahia ou Pernambuco, estarão sempre relacionados a acontecimentos históricos importantes para a construção de uma política republicana nacional.

⁴³ FROTA, Lélia Coelho. *Mário de Andrade: Uma vocação de Escritor Público*. In: ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: Cartas de Trabalho – Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-*

Nos trabalhos de Mário, a articulação da arquitetura barroca mineira com a busca por um referencial tradicional para a cultura brasileira o aproxima muito dos trabalhos realizados posteriormente por Rodrigo Melo Franco de Andrade, de 1937 à 1967, quando diretor do SPHAN. Relação que se articula no que Mário e outros modernistas chamaram de a “viagem da descoberta do Brasil”, quando puderam visitar, durante duas semanas, algumas das cidades históricas mineiras no ano de 1924⁴⁴.

Ao mesmo tempo que para Tarsila, a pintura ‘Pau-Brasil’ teve origem nesta viagem⁴⁵, quando pôde definir as cores de sua paleta⁴⁶ diante da riqueza plástica da arquitetura, das pinturas de Mestre Ataíde, das esculturas de Aleijadinho ou das do Mestre Valentim e, ainda, das muitas manifestações anônimas presentes nestas cidades, o mesmo se deu com Mário e Oswald. Ambos vinham em busca de um referencial tradicional que pudesse sustentar teoricamente seus trabalhos literários modernos frente aos seus laços, sejam diretos ou indiretos através de obras estrangeiras que chegavam ao país. Mário havia realizado uma primeira viagem às cidades históricas em 1919, durante o cargo de chefia que exercia na prefeitura de São Paulo dentro do Depto. de Cultura, o que demonstra o seu interesse na arte barroca como fundamento estrutural da cultura nacional. No ano seguinte, em 1920, publica, na *Revista do Brasil*⁴⁷, um texto sobre as manifestações artísticas destas cidades, essenciais para a compreensão de uma tradição artística ou arquitetônica brasileira. Mas somente com a viagem de 1924, pode dimensionar um referencial mais consistente. O ponto chave para a compreensão deste ‘descobrimento’ das Minas Gerais se apresenta em Blaise Cendrars, que acompanhou a comitiva durante duas semanas às cidades históricas. Nas palavras de Schwartz, este foi um evento decisivo “*para a consolidação do movimento modernista no Brasil*”⁴⁸.

1945. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981. p.28.

⁴⁴ Participaram da viagem às cidades históricas; Oswald e Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Nonê (filho de Oswald), Gofredo da Silva Telles, Carolina Penteado, além do poeta francês Blaise Cendrars.

⁴⁵ SCHWARTZ, Jorge. *Tupi or not Tupi: Um grito de guerra na literatura do Brasil moderno*. In: SCHWARTZ (2002), Op. Cit. p.147.

⁴⁶ BARROS, Regina Teixeira de. *Tarsila Viajante*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. p.28

⁴⁷ ANDRADE, Mário de. *Arte religiosa no Brasil em Minas Gerais*. São Paulo; Revista do Brasil, 1920.

⁴⁸ SCHWARTZ (2002), Op. Cit. p.331.

A presença, em 1924, do poeta francês em território brasileiro, sua primeira de outras duas viagens que realizaria em 1926 e 1927, se faz a convite dos modernistas brasileiros – Tarsila, Oswald e Sérgio Milliet, para citar alguns – em Paris, no ano anterior⁴⁹. Assim, neste convívio de duas semanas, os laços já traçados entre o poeta e os modernistas aprumam-se e algumas das mais importantes manifestações da cultura moderna tomam formas definidas. É o caso do Manifesto Pau-Brasil, importante manifesto da cultura antropofágica, publicado ainda em 1924⁵⁰. Nele, Oswald expõe uma breve orientação de Cendrars aos modernistas brasileiros: “*Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do destino rotativo que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino*”⁵¹. A presença do negro na composição crítica da cultura brasileira, no início dos século XX, guarda ainda contradições mais profundas visto à recém declaração da Abolição da escravidão (1888), que ao ‘libertar’ os escravos passava a tratá-los como figuras socialmente potenciais como força de trabalho e, conseqüentemente, de consumo para o desenvolvimento do país.

O negro, que servira a Cendrars em suas pesquisas modernistas na África, é mais uma vez matriz primitiva, agora na busca de um referencial para a cultura brasileira. Neste sentido, o negro é a chave para o deslocamento dessa locomotiva, símbolo de modernidade, diga-se de passagem. Tratava-se de uma forma de redimensionar a base social da cultura brasileira sem escamotear a figura do negro, que traria uma visão colada ao processo histórico de formação social do país, em favor de uma determinação social de cunho europeu, tendo o branco como referencial idealizado. Cendrars, que havia escrito *Antologia negra* em 1921, pondera, desta vez ao lado dos intelectuais brasileiros, quanto à contribuição do negro para a cultura nacional brasileira, num paralelo claro com a presença do primitivo na estruturação do modernismo europeu. Negro este não numa relação estreita com a raça negra propriamente, mas como elemento síntese do até então

⁴⁹ Porém, é Paulo Prado, grande mecenas dos modernistas, quem paga suas despesas de viagem “*Consultado, Paulo Prado aceita de bom grado arcar com as despesas da viagem e o convite é formulado*”. Idem. p.331. A participação de Paulo Prado é de grande importância pelo fato de que em 1920 já havia publicado sua obra *Retrato do Brasil*, expondo a sua tentativa por uma compreensão da identidade brasileira.

⁵⁰ Publicado pela editora francesa Au Sans Pareil, de Cendrars.

⁵¹ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Pau Brasil*. São Paulo: Correio da Manhã, 18 de março de 1924.

excluído, do rural, do – primitivo –, do esquecido pela cultura nacional, a verdadeira matriz histórica para os modernistas. Como aponta a pesquisadora Maria Boaventura: “A preocupação em trabalhar com elementos primitivos como fonte de inspiração para a reconstrução geral marcou toda a Vanguarda [modernista].”⁵². A figura de Cendrars se mostra importante não só como um delineador das veredas investigativas do modernismo brasileiro, no que tange ao dimensionamento do tradicional, do antigo, mas é sobre ele que os brasileiros – da melhor forma antropofágica – abriram caminho para o reconhecimento internacional de seus trabalhos, mas principalmente no âmbito nacional, tendo Mário – mesmo com suas desavenças com Oswald – como assíduo interlocutor nacional⁵³. Em carta de dezembro de 1924, logo após o regresso de Tarsila a Paris a fim de preparar uma exposição de suas obras, Mário se dispõe a trabalhar em território nacional, cumprindo com a sua disposição de divulgador e crítico moderno: “*Espero-as [críticas] com ansiedade desesperada. Que venham assim que saírem. Faremos barulho aqui, te prometo*”⁵⁴. Esta exposição realizou-se somente no ano de 1926. Cendrars foi o realizador do prefácio do catálogo, apontando para o envolvimento do poeta como articulador do reconhecimento da produção artística de Tarsila em âmbito internacional. Da mesma forma, podemos traçar um paralelo – guardando as devidas proporções – com o reconhecimento das cidades históricas de Minas Gerais. Para Cendrars, as cidades históricas de Minas Gerais guardavam exemplares barrocos da melhor qualidade do território americano e não poderiam deixar de serem levados em consideração no desenvolvimento do modernismo. Na década seguinte, as cidades históricas de Minas Gerais passariam a assumir papel crucial na conformação desta tradição, muito pelo corpo crítico latente deixado pelo legado dos trabalhos modernistas da década de 1920. Assim, os quinze anos de Governo Vargas, principalmente os que se sucederam após o

⁵² BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A vanguarda antropofágica. Ensaio 114*. São Paulo: Editora Ática, 1985. P.18.

⁵³ Quanto à influência de Cendrars para a cultura brasileira, é preciso atentar para a mudança de foco dos modernistas, durante a década seguinte, o que o caracteriza como figura importante do modernismo da década de 1920, mas o torna antípoda na década seguinte. Oswald, no início dos anos 30, chama Cendrars de ‘pirata do Lago Léman’, acusando-o de ter desviado o foco da sua arte. Para tanto, ver: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1978.

⁵⁴ ANDRADE, Mário de. (1999). Op. Cit. p.90.

golpe ditatorial aplicado em 1937, irão moldar a estrutura final em que o ‘*Brazil Builds*’ fora dimensionado.

Em 1933, a cidade de Ouro Preto fora tombada⁵⁵, estabelecendo uma referência cultural paradigmática dentro do território brasileiro e, ainda, uma referência de processo de tombamento patrimonial. Vale dizer que, antes desta data, nenhum outro bem histórico havia sido tombado no Brasil e, assim, este processo de tombamento inaugura um precedente de referencial documental a ser seguido em outros processos vindouros. Deve-se ainda atentar ao fato de que, tombada a cidade, esta adquiria um valor cultural para a sociedade que nenhum outro bem histórico possuía e, assim, apresentava-se ao cenário nacional sob um valor distinto. Porém, é ainda preciso atentar para este importante momento histórico cultural diante do processo que vinha se consolidando ao longo dos anos republicanos – e que se acentuaram nos primeiros decênios do século XX – no sentido de estabelecer uma regularização de iniciativas preservacionistas, legalmente inexistentes até o tombamento da antiga capital mineira, a eclosão de um legado em desenvolvimento⁵⁶. É importante observar o olhar da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA – voltado às cidades históricas de Minas Gerais. Fato de extrema relevância dentro da perspectiva modificadora dos primeiros anos da década de 1930, já que as cidades mineiras mantiveram-se como referenciais do modernismo que se instalava com o governo republicano mas se contrapunha à estrutura desta escola. Mesmo em busca de uma outra perspectiva da cultura, a escola financiava viagens às cidades históricas a fim de que os alunos pudessem desenvolver seu olhar, seu trabalho artístico e enriquecer seus repertórios. Ainda no final da década de 1920, o então aluno Lúcio Costa fora um desses enviados pelo então diretor José Mariano Filho – com quem irá travar um importante debate, no momento da seleção do projeto do novo Ministério de Educação e Saúde

⁵⁵ Importante atentar ao fato de que o SPHAN foi fundado somente no ano de 1937, o que esclarece a importância do tombamento da Cidade de Ouro Preto como referencial de tombamento no Brasil. Para mais detalhes sobre o tombamento da cidade de Ouro Preto ver: NATAL, Caion Meneguello. Ouro Preto. A construção de uma cidade histórica, 1891-1933. (Mestrado). IFCH/UNICAMP – 2007.

⁵⁶ Para mais detalhes, ver o capítulo ‘*A próto-história*’ In: RUBINO, Silvana. (1991).

Pública⁵⁷. Ouro Preto tombada, abrem-se as portas para a criação e o desenvolvimento do SPHAN, que nasce em 1937, estruturando ou – organizando – os estudos patrimoniais.

Nomeado em 1930 chefe de gabinete do então Ministro da Educação e Saúde Pública Francisco Campos, Rodrigo Melo Franco de Andrade assume posição central no dimensionamento cultural da República Nova. O Ministério é visto como grande articulador entre a política e a sociedade, que, pela cultura – mas principalmente pela educação – o governo de Getúlio Vargas tentava homogeneizar, e, assim, moldá-la, racionalizá-la, para poder pôr em prática seu projeto de modernização nacionalista. Importante, aqui, notificar o paralelo entre esta homogeneização da cultura frente a grande quantidade de imigrantes que compunham a sociedade brasileira, naquele período. Se o governo pretendia um controle social, a educação lhe pareceu o melhor caminho, já que por ela poder-se-ia apagar as diferentes peculiaridades culturais, vistas potencialmente como desarticuladoras da cultura nacional⁵⁸. Importante atentar para o posicionamento político do novo governo brasileiro, pois o foco cultural, antes marcado pela busca de raízes pelo tradicional da cultura brasileira, adquiria um outro tom dentro da República Nova. Nas palavras de Schwartzman: *“O que preponderou no autoritarismo brasileiro, no entanto, não foi a busca das raízes mais populares e vitais do povo, que caracterizava a preocupação de Mário de Andrade, e sim a tentativa de fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte que se tratava de constituir. Capanema estava, seguramente, muito mais identificado com esta vertente do que com a representada pelo autor de Macunaíma, que não temia entrar em contato com a “sensualidade, o gosto pelas bobagens, um certo sentimentalismo melado, heroísmo, coragem e covardia misturados, uma propensão política e pro discurso” que faziam parte da visão andradiana do caráter brasileiro*”⁵⁹. Porém, mesmo com essa mudança estrutural no campo da cultura, a presença de Mário de

⁵⁷ Sobre este fato, ver o importante texto de: CAPANEMA, Gustavo. *Depoimento sobre o edifício do Ministério de Educação*. In: XAVIER. Op. Cit. pp.121-131. Publicado originalmente na Revista *Módulo*. Rio de Janeiro: n.85, maio de 1985.

⁵⁸ SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro, *Tempos de Capanema*. São Paulo. Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000. Ainda, para a compreensão da importância do papel deste ministério na política de Vargas, faz-se necessário ter sempre em vista que este ministério não existia antes de 1930.

⁵⁹ Idem. p.98.

Andrade nos debates – inclusive oficiais – continuou forte. Isto se deve à repercussão vindoura de seus trabalhos anteriores – por sua herança intelectual, no que tange à busca por uma brasilidade, o dimensionamento de um tradicional – e, ainda, pelos intelectuais, como Rodrigo Melo Franco de Andrade, Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Holanda – para citar alguns – com quem mantinha forte ligação e que assumiram importantes posições no governo, como é o caso de Carlos Drummond. A importância desse poeta neste panorama é fundamental. Para além de sua poesia – que viria a se consolidar nestes mesmos anos 1930 –, importante referência para esta modernidade brasileira, atua de forma determinante no meio burocrático da República Nova, articulando artistas e intelectuais⁶⁰.

Em 1937, durante a gestão do Ministro Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade, outro intelectual com quem Mário teve grande diálogo⁶¹, assumiu papel fundamental para o desenvolvimento do SPHAN, quando fora nomeado diretor do então criado órgão preservacionista. A nomeação viera de Capanema, mas por indicação do amigo Mário. Segundo o então ministro: “*Ele [Mário de Andrade] foi logo dizendo que (...) me trazia alguns nomes que lhe pareciam à altura do encargo. Vinham entre eles o de Rodrigo Mello Franco de Andrade*”⁶². Fato que, mesmo com a distância crítica ou intelectual entre a política da República Nova e o pensamento de Mário – ao menos no que tange a tradicionalização da cultura –, demonstra claramente a presença do pensamento desse modernista dentro do cenário cultural, ou mesmo político, dos anos 1930, refletido na aceitação imediata do nome de Rodrigo por Capanema. Esta articulação entre estes intelectuais, no que se refere aos seus compromissos com a cultura

⁶⁰ “Oficial de Gabinete de Gustavo Capanema desde 1930, quando este era Secretário e Interventor em Minas Gerais, Drummond transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1934 e continuou a desempenhar a mesma função até 1945, na gestão de Capanema como ministro da Educação e Saúde Pública. Teve relevante papel como articulador na vinda de Le Corbusier ao Brasil e da viabilização do projeto de Lúcio Costa e equipe para a sede do ministério. Trabalhou no IPHAN (1945-1962), chefiando a Seção de História da Divisão de Estudos e Tombamentos”. Biografia que nos dá uma breve compreensão de seu importante papel como articulador político dentro deste panorama intelectual, sabendo de suas afinidades com Mário de Andrade e que Lúcio – Diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos – dividia sala com o poeta. Para mais detalhes, ver: XAVIER, Alberto (org.) (2003). p. 386.

⁶¹ Importante não perder de vista a relação que Rodrigo tivera com os modernistas na medida em que fora representante da revista modernista Klaxon, no Rio de Janeiro. E, posteriormente, fundara, juntamente com Sergio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, a revista *Estética*.

⁶² CAPANEMA, Gustavo. *Rodrigo, espelho de crédito*. In: *A Lição de Rodrigo*. Recife: Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1969. p.42.

e a política, era de extrema importância para a sobrevivência de suas posições e suas incumbências intelectuais. Como nos aponta Gilberto Freyre em carta endereçada ao amigo, a situação de Rodrigo não era das mais confortáveis dentro do ministério. Gilberto escreve: “*Vejo, pelo que me diz, que a vida neste pobre Brasil post-Revolução não lhe tem saído um tapete de rosas, e sinceramente lamento suas dificuldades*”⁶³. Mesmo que os motivos não sejam revelados por Freyre, fica evidente a dificuldade que Rodrigo tinha em se manter no interior do novo governo, provavelmente pelas incongruências políticas do governo com suas idéias. Mesmo assim, sua posição será de extrema importância durante os anos em que dirigiu o Serviço de Patrimônio.

Em 1936, Rodrigo pede a Mário, pela sua experiência com o Departamento de Cultura em São Paulo, que elabore um ante-projeto para a fundação do SPHAN. Assim, as diretrizes do Serviço se estruturam. Mas, para além da regulamentação, o que estava em jogo era a mitificação do projeto pelas mãos de Mário. O projeto aprovado para o SPHAN sofreu significativas modificações em relação ao anteprojeto apresentado. Em carta à Rodrigo, Mário – que constantemente alterna sua posição entre colega e funcionário, demonstrando este comprometimento entre colegas dentro de um cenário político – ao entregar o anteprojeto para o então SPAN – ainda sem o atributo Histórico, que seria incluída por Rodrigo antes mesmo da homologação da lei – pede para que este fique à vontade para possíveis alterações ou acomodações necessárias. Segundo ele, o que fez “...não tomou em conta muitas circunstâncias porque não as conhecia”⁶⁴. Porém, no discurso interno do SPHAN, a presença de Mário é fundamental, como verificamos claramente no prefácio da reedição, de 1999, do *Arquitetura Moderna no Brasil* de Henrique Mindlin realizado pelo então diretor do IPHAN Carlos H. Heck e pelo diretor do Depron: “(...) o anteprojeto feito em 1936 por Mário de Andrade, e que deu origem ao SPHAN em 1937, é revelador da visão ampla que esta geração teve de nossa cultura”⁶⁵. Quanto a esta ‘geração’, é preciso ter em vista que a geração que aprovou a lei de

⁶³ Carta endereçada a Rodrigo por volta de 1932-33. Para tanto, ver: RABELLO, Sylvio (org.). Gilberto Freyre; Cartas do próprio punho sobre pessoas e coisas do Brasil e do estrangeiro. São Paulo: MEC, 1978. p.249.

⁶⁴ Carta de 29.07.1936, em que apresenta algumas das justificativas pelas suas escolhas e aprova, sem qualquer mágoa, as alterações realizadas por Rodrigo. Para tanto, ver: ANDRADE, Mário de. (1981). Op.Cit, p.60.

⁶⁵ HECK, Carlos H.; LIMA, Sérgio P. Souza. *Apresentação*. In: MINDLIN (1957). Op. cit. p.9.

regulamentação do serviço já é uma outra um pouco diferente daquela geração *pau-brasil* vinculada às vanguardas modernistas, uma vez que se encontra num momento político um pouco distinto daquele⁶⁶. A relação entre ambas é evidente, pela proximidade temporal e até mesmo pela grande contaminação de idéias, mas o contexto político já é outro, os ideais de nação são distintos. Rodrigo, sabe da necessidade de se preservar a figura do modernista dentro do serviço, para além dos debates ou propostas de tombamentos⁶⁷, não só por sua importante produção intelectual, mas também pelo seu trânsito com outros intelectuais. Por este mesmo motivo é que, através das cartas trocadas entre estes dois intelectuais, podemos compreender a insistência de Rodrigo para que Mário apresente um estudo – seja ele qual for – no primeiro número da revista⁶⁸ como forma de institucionalizar a relevância deste meio como importante campo de debates e estudos patrimoniais.

Assim, pela Revista, seria realizada, juntamente a outros tantos intelectuais⁶⁹ que contribuíram para a formação de um corpo crítico do SPHAN, a institucionalização de um debate – oficial – constituinte dessa cultura nacional, envolta no projeto político do governo de Getúlio Vargas, objetivando, “...civilizar o país, superar o atraso, igualar o Brasil aos países que reconhecem o valor do patrimônio de arte e história”⁷⁰, num propósito marcadamente de uma modernidade subdesenvolvida, que almejava igualar-se

⁶⁶ Importante atentar ao fato de que o pesquisador Guilherme Wisnik caracteriza esta geração modernista, que se encontrava dentro do Ministério da Educação, “*em certa medida uma dissidência cultural com alguma autonomia de atuação*”. O uso desta expressão cria uma distância própria e necessária para as ambigüidades da posição que cumpriam estes modernistas. Mas, em paralelo com as idéias de Schwartzman [pp.16-17 deste capítulo] para quem o Ministério distanciava-se dos ideais modernistas, parece-nos complicado, guardando as ambigüidades e contradições, desvincular estes intelectuais da política de Capanema. Para tanto, ver: WISNIK, Guilherme. *Lúcio Costa, entre o empenho e a reserva*. São Paulo. Cosac & Naife, 2001. p.8.

⁶⁷ Não por menos, Mário de Andrade é nomeado por Rodrigo diretor da 6ª Seção do SPHAN, responsável pelo Estado de São Paulo.

⁶⁸ Como também o fez com outros intelectuais, tendo que atrasar a publicação do primeiro número até o final do ano por conta dos atrasos nos envios dos trabalhos, necessários não tanto pela qualidade, mas pela presença simbólica dos artistas fundamentais para aquele serviço. Neste mesmo número, contribuíram o próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa e Gilberto Freyre, para citarmos alguns. Para mais detalhes, ver: RIBEIRO, Robson Orzari. *Revista do SPHAN (1937-1978): Um guia para o leitor*. Campinas: Iniciação Científica – Unicamp, 2007.

⁶⁹ Como Sergio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Lúcio Costa, Manuel Bandeira, Gilberto Ferrez, entre outros.

⁷⁰ RUBINO, Silvana. (1991). Op. Cit. p.44.

culturalmente aos países civilizados⁷¹. E é, primordialmente, sob os estudos da arquitetura colonial e barroca, que a estrutura do referencial primitivo, mítico ou simbólico – para assim ficarmos mais colados à política cultural do governo Vargas – que os estudos patrimoniais desenvolveram-se. Desta forma, para compreendermos melhor esta leitura presente na prática do SPHAN, é preciso retroceder a um ponto anterior à formação do Serviço, para, assim, melhor compreender o debate que se organizava pela arquitetura moderna brasileira, seguindo os passos da idealização proposta por Lúcio e seu diálogo com o dimensionamento do patrimônio sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Num paralelo muito semelhante ao que se verifica presente no debate literário ou artístico, a arquitetura também buscava caminhos para a sua modernização em paralelo à industrialização – ainda incipiente –, com aproximações, em maior ou menor grau, vinculadas às raízes nacionais, mais precisamente com as características do país. Assim, faz-se necessário pensar nos discursos provenientes da historiografia da arquitetura brasileira e, ainda, nos importantes manifestos de arquitetura moderna, que durante muitos anos foram ‘esquecidos’ – apagados, talvez por esta historiografia ávida em perpetuar com o discurso oficial – exceção feita ao trabalho de Gilberto Ferraz (1965), num momento pós-Brasília, quando se rediscutiam os caminhos do modernismo brasileiro, quando no mundo todo o modernismo já se apresentava como um movimento ultrapassado. Desta forma, poderemos compreender melhor a estrutura que se formou através da trama discursiva projetada pelo modernismo oficial e qual a sua relação com o pensamento que se encontra na argumentação – sob textos e fotografias – da exposição do MoMA.

O primeiro passo da narrativa historiográfica parece ter sido o dimensionamento de qual arquitetura o modernismo prestava-se a combater, a contrapor-se, para assim poder – pela oposição – construir um status crítico de sua própria formação e, conseqüentemente, estruturar suas bases, seu vínculo genealógico. Uma maneira de

⁷¹ Se a *Revista do SPHAN* cumpria o papel de meio pelo qual os intelectuais debatiam e divulgavam suas idéias, estudos e realizações, quanto ao patrimônio, o paralelo com a *Revista da Diretoria de Engenharia*, coordenada pela mulher de Reydi, também deve ser feito, sabendo que foi por este veículo que Lúcio Costa divulgou em 1936 um de seus manifestos mais importantes. Para tanto, ver: COSTA, Lúcio. *Razões da nova arquitetura*. Rio de Janeiro: Revista da Diretoria de Engenharia da PDF, nº1, janeiro de 1936.

justificar a necessidade de sua própria existência e urgência. Neste sentido, o modernismo brasileiro difere amplamente das manifestações modernas internacionais⁷². No Brasil, a opção foi por um vínculo com um passado mitificado ao passo que no exterior os modernismos negavam qualquer tipo de vínculo histórico como forma de libertação para a realização de uma sociedade dimensionada pelas novas tecnologias.

No Brasil, já nos primeiros decênios do século XX, antes mesmo de qualquer vínculo com as teorias que entendemos como modernas⁷³, surge o movimento *Neo-Colonial*, encabeçado por engenheiros-arquitetos vinculados aos grandes centros de ensino, como a ENBA. Segundo a historiografia, tratava-se de uma reação ao *Ecletismo*, uma ‘importação’ de gosto francês proveniente do século XIX, que dominava o ‘gosto’ geral – autorizado – pelo governo pós proclamação da República. Um gosto da elite – na maioria das vezes imigrantes, ‘importadores’ de gostos – que desfrutava de suas riquezas provenientes do cultivo de café, cacau etc. e almejava um vínculo social, no Brasil, com os parâmetros editados pela sociedade francesa. Para a historiografia da arquitetura moderna brasileira (sob a tônica dominante), uma importação completamente desvinculada das reais necessidades impostas pelas condições naturais, uma negação ao passado desejado. Nas palavras de Lemos; “*Era como si hubieran caído del cielo. El pasado era execrado.*”⁷⁴. Lemos, seguindo um discurso historiográfico, vincula a existência do estilo Eclético a uma negação à tradição. Argumentação que, para além da sua superficialidade, cria as condições necessárias para a articulação com um nova arquitetura – moderna – que pudesse dar conta de encaixar-se numa genealogia “autêntica” da arquitetura. Argumentação que Lemos reafirma e se encaixa, ainda no final do século XX, com a estrutura argumentativa da linhagem historiográfica iniciada por Goodwin, que trata o *Ecletismo* como uma ‘doença’⁷⁵. Mindlin, seguidor desta vertente historiográfica, defensor e realizador desta arquitetura moderna, nos anos 1950, dizia: “*Mas esse novo movimento, de origem estrangeira, sem raízes no país, refletindo*

⁷² Para mais detalhes, ver: Le GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

⁷³ Num paralelo com os modernismos internacionais, em 1909, Filippo Tommaso Marinetti publicara seu *Manifesto Futurista*, uma das mais importantes manifestações em prol da modernidade.

⁷⁴ “Era como se houvessem caído do céu. O passado era execrado.” – tradução livre. LEMOS, Carlos. *El estilo que nunca existió*. In: AMARAL, Aracy (coord.). *Arquitetura Neocolonial: America Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial: Fundo de Clultura Econômica, 1994.

⁷⁵ GOODWIN (1943). Op. Cit. p.25.

*uma história e uma cultura muito diferentes da tradição portuguesa, acabou por se tornar um fator de desagregação.”*⁷⁶.

Se a arquitetura modernista da ‘escola carioca’ precisava se apoiar na mitificação de uma cultura genuína nacional, a negação – apagamento – de um movimento arquitetônico que, na argumentação dos próprios intelectuais modernos, contrapõe-se ao passado – num momento completamente distinto, de negação à posição de antiga colônia portuguesa – parece mesmo ser o caminho a ser seguido. Se esta ‘construção’ da historiografia cria essa dualidade pela contraposição, é preciso ainda atentar para os trabalhos posteriores, que, apoiados nesta genealogia da arquitetura moderna brasileira, reafirmaram esta mesma leitura, que perdeu força principalmente na academia, mas ainda hoje persiste e é dominante. Num rápido paralelo, podemos fazer uma leitura dos trabalhos do SPHAN pela argumentação de Martins: *“O vasto espaço dedicado ao levantamento da produção colonial brasileira serve ao mesmo tempo para afirmar, por omissão, a irrelevância da produção eclética que marcou o ambiente arquitetônico durante os últimos decênios do século XIX e os primeiros do século XX e por apontar a naturalidade e a inevitabilidade da emergência da linguagem moderna”*⁷⁷. Leitura que se identifica claramente na seleção dos bens representativos, no mapa da arquitetura, que se cristaliza pela exposição do MoMA.

Porém, esta mesma estrutura de retomada do vínculo histórico e reação ao Ecletismo já se realizava pela manifestação do Neo-Colonial, como fica claro em seu manifesto *“Os Dez Mandamentos do Estylo Neo-Colonial”*⁷⁸, editado pelo então arquiteto José Mariano Filho – patrono do movimento. Neste manifesto, no décimo mandamento *A nacionalidade*, escreve: *“O retorno às formas lógicas do estylo colonial dos nossos antepassados, é o prelúdio de nossa emancipação social e artística.”*⁷⁹. No entanto, esta retomada ao colonial – ao tradicional –, mesmo que sob um grande repertório já levantado e estudado – pelo arquiteto Ricardo Severo – se fazia de maneira inteiramente falsa, sem uma compreensão clara da sua organização, ao menos na avaliação de Lúcio.

⁷⁶ MINDLIN (1957). Op. Cit. p.24.

⁷⁷ MARTINS (1987). Op. Cit. p.10.

⁷⁸ Caracterização extremamente católica, diga-se de passagem. A sua vinculação com ‘Os dez mandamentos’ desta religião é inevitável.

⁷⁹ FILHO, José Mariano. *Os Dez Mandamentos do Estylo Neo-Colonial*. In: AMARAL (1994). Op. Cit. p.161. Publicado originalmente em setembro de 1924.

Se o vínculo ao colonial era almejado⁸⁰, ele se dava sem uma base argumentativa consistente e, assim, não se distinguia do Ecletismo, acabando por ser tomado pela historiografia como uma manifestação estilística sem maiores precedentes. Nas palavras de Lúcio: “...um movimento inteiramente falso (...) o neocolonial era uma salada que misturava arquitetura religiosa com arquitetura civil.”⁸¹, mas que, para Bruand, lançava importantes determinações do que viria a ser o ‘verdadeiro’ vínculo com o tradicional, como podemos verificar na eleição de Mestre Valentin e Aleijadinho, pelo Neo-Colonial, como artistas paradigmáticos deste referencial tradicional. Ainda assim, mesmo não sendo consenso nas leituras historiográficas, o Neo-Colonial parece ter deixado uma herança fundamental para a formação da arquitetura moderna, diante do desenvolvimento que realizou no que se refere a novas formas de organização espacial ou quanto aos avanços tecnológicos, provenientes de uma industrialização ainda muito precária. Para Bruand: “Na época colonial, jamais houve semelhantes exercícios de virtuosismo gratuito, e tampouco era possível cogitar o grau de refinamento alcançado por Ricardo Severo. Portanto, suas obras eram modernas...”⁸². Se para Lúcio, na década de 1930, era preciso negar – ou mesmo apagar – esta corrente, para Gregori Warchavchik, o arquiteto que, para Mário, fecharia a ‘ausência’ da arquitetura durante a Semana de 22⁸³, era mais uma questão de oposição.

O segundo importante passo realizado pela historiografia da arquitetura moderna brasileira, disseminada numa articulação persistente em maior ou menor grau por Goodwin, Mindlin, Bruand e Lemos, parece ter sido o ‘apagamento’ ou a diminuição de importantes manifestos do início do século XX retomados tardiamente pela

⁸⁰ Importante deixar claro que Ricardo Severo foi o primeiro arquiteto a pensar na necessidade de retomar o vínculo com a tradição colonial, tendo como marco a sua palestra de 1914 proferida em São Paulo; “A Arte Tradicional no Brasil” e os subseqüentes artigos publicados através da imprensa do Rio de Janeiro; “Renascimento do espírito tradicional da arquitetura brasileira”.

⁸¹ Esta argumentação é importante para a perspectiva que iremos encontrar na estrutura genealógica apresentada por Lúcio Costa em seu trabalho para o SPHAN; “Documentação Necessária”, em que organiza o pensamento da arquitetura moderna partindo de uma ‘evolução’ de uma estrutura proposta a partir da arquitetura colonial, sempre focada na arquitetura civil. Sobre este trabalho, ver: COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo. Empresa das Artes, 1997.

⁸² BRUAND (1981). Op. Cit. p.53.

⁸³ Deve-se considerar a presença de dois arquitetos estrangeiros, representantes da arquitetura, durante a Semana de 22: o polonês Georg Przyrembel e o espanhol Antonio Garcia Moya, ambos radicados em São Paulo. Porém, é somente com Warchavchik, um autêntico arquiteto dentro das correntes modernistas, que a arquitetura teria representantes à altura do que se almejava para as transformações desejadas pelos artistas e intelectuais deste evento.

historiografia. Muitos deles foram elaborados por diferentes arquitetos, podendo citar dentre os mais importantes os de Rino Levi em seu *A arquitetura e a estética das cidades*⁸⁴, Gregori Warchavchik com *Acerca da arquitetura moderna*⁸⁵, e, finalmente, Flávio de Carvalho com *A cidade do homem nu*⁸⁶, alguns anos mais tarde. Todos estes manifestos trazem semelhanças e alinhamentos parecidos, alguns por uma certa influência que carregavam das vanguardas modernistas européias. Sobre a obra de Warchavchik, José Lira apresenta a seguinte reflexão, quanto ao seu vínculo com as vanguardas modernas: “*Não tendo afinal se vinculado diretamente aos movimentos artísticos e políticos de vanguarda desses anos, nem se fechado em sua condição étnica particular, o fato é que Warchavchik parece ter deixado a Ucrânia sem remorsos nem muitas raízes a cultivar, mas com o fôlego da emancipação individual.*”⁸⁷. Assim, seguindo a agenda modernista de contraposição ao Neo-Clássico, Rino Levi critica o movimento pela falta de razão na articulação dos elementos decorativos⁸⁸, assim como Flávio de Carvalho, já num tom mais ácido, que denominava o estilo como uma simples realização burguesa, que, ao venerar o passado, destruía as possibilidades de ‘*progresso e mudança*’, fundamentais para aquele momento.

Deve-se notar, ainda, que, dentre todos os principais pontos argumentativos destes manifestos da arquitetura brasileira, podemos verificar, de algum modo, a forte presença das teorias corbusianas, principalmente no que diz respeito à caracterização da arquitetura ou mesmo da cidade como uma máquina, dialogando explicitamente com a máxima corbusiana: ‘*a casa é uma máquina de morar*’⁸⁹. Para Warchavchik: “*Uma casa é, no final das contas, uma máquina cujo aperfeiçoamento técnico permite, por exemplo, uma distribuição racional de luz, calor, água fria, e quente etc.*”⁹⁰. Para Flávio de Carvalho: “*Ela [a cidade] é um imenso monolito funcionando homogeneamente, um gigantesco*

⁸⁴ LEVI, Rino. *A arquitetura e a estética das cidades*. O Estado de São Paulo: São Paulo, 15 out. 1925.

⁸⁵ WARCHAVCHIK, Gregori. *Acerca da arquitetura moderna*. Correio da Manhã: Rio de Janeiro, 1 nov. 1925.

⁸⁶ CARVALHO, Flávio de. *A cidade do homem nu*. São Paulo, Diário da Noite, 01 jul.1930.

⁸⁷ Para tanto, ver: LIRA, José Tavares Correia de. *Ruptura e Construção: Gregori Warchavchik, 1917 - 1927*. São Paulo: Revista Novos Estudos N°78, julho de 2007. p.149.

⁸⁸ LEVI (1925). Op. Cit. p.1.

⁸⁹ Para tanto, ver: LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1998. (1ªed. 1923)

⁹⁰ WARCHAVCHIK (1925) Op. Cit. p.1.

motor em movimento”⁹¹. Sabe-se da disseminação no Brasil das teorias de Corbusier antes mesmo da assimilação destas por Lúcio que somente entre os anos de 1933-36, através de seu então sócio Carlos Leão – leitor ávido das teorias corbusianas, desde meados dos anos 1920, pela revista *L’Esprit Nouveau* –, teve conhecimento e que desde então se tornaria grande defensor. Numa importante passagem do livro *Caminhos da Arquitetura* de Vilanova Artigas, a presença das teorias do mestre francês parece fazer parte do dia a dia dos intelectuais modernistas, o que aponta para o conhecimento de suas primeiras obras como *Por uma arquitetura*. Segundo Artigas: “Conta-se que Sérgio Buarque de Holanda trazia debaixo do braço livros de Lê Corbusier para conveniente agitação dos círculos de intelectuais e artistas de vanguarda.”⁹², sem deixarmos de atentar ao fato de que a Revista *Martin Fierro* – importante veículo modernista, na argentina – publicou um artigo do francês ainda na década de 1920⁹³.

No entanto, as aproximações das teorias destes arquitetos com a formulação da arquitetura brasileira – oficial – não se restringem a estes pontos. Outro fator fundamental que coloca estes arquitetos num patamar investigativo semelhante ao que se assumia como brasileira pela historiográfica é a necessidade de pensar na arquitetura em relação às condições climáticas do país – algo já proposto pelo Neo-Colonial – principalmente ao que se refere ao controle de luz e ventilação. Porém, entendemos que é somente com a aplicação e adaptação dos cinco pontos da arquitetura corbusiana, que a historiografia assume a origem do desenvolvimento das tecnologias de controle climático, como as entendemos pela leitura de Goodwin, reforçada com o devido cuidado por Mindlin, já que, segundo ele: “...foi a pesquisa sobre os problemas de insolação. (...) Alexandre Albuquerque, querido professor de tantos arquitetos, publicou o primeiro ensaio científico relevante sobre o assunto em 1916. (...) Desenvolveu uma base científica para orientar os edifícios em relação ao sol. Por influência desse trabalho, o Código de Obras de São Paulo foi o primeiro do mundo a adotar as recomendações do I Congresso Internacional sobre Higiene da Habitação, realizado em Paris em 1904, e a explicar as regras matemáticas que deveriam ser seguidas para se obter a insolação necessária em

⁹¹ CARVALHO (1930) Op. Cit. p.1.

⁹² ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. p.125

⁹³ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1983. p.62

todo edificio.”⁹⁴. No entanto, é de fundamental importância a compreensão do estado crítico que estes manifestos modernistas trazem para dentro do debate arquitetônico brasileiro que, dessa maneira criaram uma dimensão crítica para este desenvolvimento. Para estes arquitetos modernistas, o controle climático do ambiente construído era uma questão de adaptação dos ditames internacionais – fundamentais para o desenvolvimento de uma sociedade moderna racional e civilizada – às reais necessidades do país; uma forma de moldar a estrutura internacional da arquitetura – muito colada ao *International Style*⁹⁵ – às raízes do Brasil. Porém, esta não é a leitura, o discurso, adotada majoritariamente pela historiografia, que, quando não nega a existência ou as origens da arquitetura moderna nos trabalhos destes modernistas – como o fez Goodwin, apesar de sua breve citação⁹⁶ –, opta por classificá-los temporalmente como ‘*antecedentes*’ da verdadeira arquitetura moderna brasileira, como o fez Mindlin⁹⁷ ou mesmo Bruand, ao precisar o valor secundário desta arquitetura: “*Duvida-se que isso (a renovação da arquitetura) pudesse ocorrer sem a ação pioneira de Warchavchik*”⁹⁸. Seguindo esta leitura, é preciso compreender a influência deste arquiteto dentro do circuito modernista, principalmente em São Paulo, mas que se estendeu claramente para a esfera do Rio de Janeiro, apoiado por Lúcio, que posteriormente tratou de minimizá-la.

⁹⁴”. Para tanto, ver: MINDLIN (1957). Op.Cit. p.32.

⁹⁵ O *International Style* foi um movimento que se desenvolveu pela disseminação de idéias de importantes arquitetos modernos como Walter Gropius, Miës van der Rohe, Frank Lloyd Whight, Oud e, finalmente, Le Corbusier. Suas características [volume, regularidade em oposição à simetria e, finalmente, elegância dos materiais, perfeição técnica e proporções equalizadas em contraponto à ornamentação] estariam presentes na arquitetura de todos estes arquitetos e representariam a forma de reconhecimento da arquitetura moderna. É preciso ainda apontar que este movimento internacional fora dimensionando pelo MoMA, durante uma exposição realizada em 1932, sob a curadoria de Henry-Russell Hitchcock, crítico de arquitetura já aclamado naquela época, e Philip Johnson. HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *The international Style: With a new foreword by Philip Johnson*. New York. Library of Congress Cataloging-in-Public Data. 1995. (1ªed. 1932). Fato curioso, que demonstra a grande sensibilidade ou a atualidade do pensamento de Mário de Andrade, é o comentário que proferiu sobre a casa de Warchavchik, inaugurada em 1928, quatro anos antes da exposição realizada pelo MoMA: “É a composição de volumes (apossentos), a distribuição das superfícies (paredes), das aberturas (janelas, portas), e o caráter do material, que originado a forma e o jogo de luz, são os motivos legítimos de beleza arquitetônica”. In: FERRAZ (1965). Op. Cit. p.65.

⁹⁶ No caso de Goodwin, a arquitetura destes modernistas é visivelmente posta de lado, caracterizada como ‘importação’: “*Embora os primeiros ímpetus modernos tenham chegado por importação, bem logo o Brasil achou um caminho próprio.*” Para tanto, ver: GOODWIN (1943) Op.Cit. p.84.

⁹⁷ Para mais detalhes, ver: MARTINS (1987). Op. Cit. p.22

⁹⁸ BRUAND (1981). Op. Cit. p.71

Em São Paulo, Warchavchik era tido como o representante do modernismo dentro da arquitetura, muito pela sua proximidade com o grupo modernista conseguido, em grande parte, através de sua mulher Mina Klabin Warchavchik, pertencente à elite paulistana e que viria a ser conhecida como uma das principais paisagistas da época, incorporando a flora brasileira – principalmente pelo uso de cactos – ao paisagismo. Dentro do circuito modernista, era ele quem soubera expressar da melhor forma possível, através de suas primeiras casas⁹⁹, o sentido da nova arquitetura em acordo com a expressão modernista. E, como já apontado anteriormente, suas casas fechariam o lapso deixado pela arquitetura durante a Semana de 22, principalmente pela dimensão adquirida com a *Exposição de uma casa Modernista*, realizada em 1930¹⁰⁰, durante a sua inauguração, tendo a presença do arquiteto francês Le Corbusier, em sua primeira viagem à América Latina, quando proferiu palestras em Buenos Aires, Montevideu, São Paulo e Rio de Janeiro¹⁰¹. A importância da arquitetura de Warchavchik alcançava o Rio de Janeiro pela imprensa e pelo destaque que o arquiteto adquirira ao ser nomeado como representante da América Latina do CIAM [Congresso Internacional de Arquitetura Moderna], por indicação do próprio Corbusier. Apesar da dimensão da arquitetura de Warchavchik, adquirida por estes vínculos importantes, a sua posição de destaque seria alterada radicalmente com o início da República Nova.

Lúcio, que há pouco mais de um ano ainda executava projetos em estilo Neo-Clássico e se iniciava no contato com a arquitetura moderna, fora nomeado, em 1930, por Rodrigo Melo Franco de Andrade para assumir a Diretoria da Escola Nacional de Belas Artes, até então dirigida por José Mariano Filho. É neste momento que Lúcio, nomeado pelo Ministério da Educação e da Cultura para que realizasse modificações no ensino para que a ENBA assumisse posição de vanguarda na determinação da cultura, chamou

⁹⁹ Casa da Rua Santa Cruz, 1927-28 e Casa da Rua Itápolis, 1930, para citar dois dos mais importantes projetos que executou no intervalo de 1927-30.

¹⁰⁰ Esta exposição contou com exposição simultânea de diversos outros artistas modernistas. Fazendo desta uma manifestação de igual importância – se não maior – em relação à Semana de 22, pela inclusão da arquitetura.

¹⁰¹ As conferências no Brasil foram articuladas por Cendrars, colega de Le Corbusier e intelectual de grande inserção no circuito paulistano. Nas palavras de Pietro Maria Bardi: “... poucos, no Brasil, estavam ao par do movimento pela arquitetura contemporânea, a não ser Paulo Prado e pouquíssimos outros.”. Apontando novamente a Paulo Prado a responsabilidade pela vinda de Corbusier, como antes fizera para Cendrars. Para tanto, ver: FERRAZ (1965). Op. Cit. p.9.

alguns importantes arquitetos como Alexander Buddeus e, ainda, Gregori Warchavchik¹⁰². O ‘alinhamento’ de Lúcio com arquitetos vinculados às transformações modernas da arquitetura demonstra o anseio do arquiteto carioca ou, talvez mais precisamente, a busca do Ministério pela renovação cultural. Mesmo que ainda sem uma agenda precisa, sem o dimensionamento exato de uma ação governamental, a opção de Lúcio por uma renovação no ensino da arquitetura é clara. A opção pelo modernismo, neste momento – tendo em vista a posterior rejeição por esta mesma vertente – lhe parece o caminho mais rápido para a modernização, a renovação, e o mais seguro neste momento em que seu ‘esquema’¹⁰³ ainda não estava formulado. Esta ‘revolução’ iria tomar dimensão ainda maior com a realização do *Salão*, em meados de 1931, que teve a inclusão de obras modernistas como as de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e a revelação de Cândido Portinari, que passaria a adquirir uma forte relação com os projetos de arquitetura moderna para os quais realizou uma dezena de trabalhos¹⁰⁴. A presença de trabalhos de artistas modernistas parece ser resultado da estratégia realizada pela comissão organizadora¹⁰⁵, que abriu o Salão para a participação de qualquer um que se interessasse em expor seus trabalhos, facilitando, assim, a inclusão dos modernistas.

Estes dois acontecimentos: A presença de Warchavchik na ENBA e a inclusão de artistas modernistas durante o Salão, poderiam apontar para uma clivagem da vida profissional de Lúcio, dimensionando uma opção pelo modernismo e, conseqüentemente, uma aproximação da vanguarda paulista, que neste momento já se encontrava bastante consolidada – perspectiva em acordo com a construção argumentativa de Geraldo Ferraz¹⁰⁶. Tensão ainda mais clara se considerada a associação de Lúcio e Warchavchik durante os anos de 1931-33, no Rio de Janeiro, sucedida através de um ideal comum por

¹⁰² Fazendo um paralelo entre a nomeação de Costa por Rodrigo e a sua apresentação à Warchavchik por Mário de Andrade¹⁰², podemos compreender a construção das articulações entre estes intelectuais dentro do circuito governamental. “... através de Mario de Andrade, que também me levou às casas de Paulo Prado e de Olívia Penteado, conheci finalmente o ‘Gregório’”. Para mais detalhes, ver: COSTA (Registro de uma vivência).

¹⁰³ O termo ‘esquema’ refere-se à análise realizada por Otília Fiori Arantes sobre a dimensão do trabalho de Lúcio Costa. ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da Formação: Três estudos sobre Antônio Cândido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1997.

¹⁰⁴ O trabalho de Portinari tomará grande dimensão pelo reconhecimento de sua obra pelo MoMA e pelo Metropolitan de New York, em grande parte, dentro do jogo de recrutamento de países ao grupo dos Aliados.

¹⁰⁵ Lúcio Costa, Manuel Bandeira, Candido Portinari e Celso Antônio.

¹⁰⁶ FERRAZ (1965). Op. Cit.

uma arquitetura racionalizada, pensada em paralelo à produção industrial e uma utopia social. Porém, apesar desta evidente aproximação, não se tratou de uma filiação, mas de uma breve congruência entre os anseios de renovação social pela arquitetura, que podemos considerar materializados nas casas econômicas de Gamboa (1932-33), projeto realizado pelos dois arquitetos. Tanto foi assim, que a associação não perdurou por muitos anos.

Neste sentido, se esta aproximação dos ideários se dava na compreensão do papel da arquitetura moderna como um renovador da sociedade, pela racionalização de seu papel, Lúcio, dialogando com o programa governista por uma busca de uma idealização – uma mitificação da cultura nacional –, não chega a vincular-se às correntes modernistas¹⁰⁷, talvez pela compreensão de que a redoma que cercava as os ideários dimensionados por Oswald ou Mário “*não passava de um mito*”¹⁰⁸, como nos aponta Otília. Mas, certamente, por contar com o apoio governamental para a realização de seu ‘*esquema*’ de modernidade, que condizia com a busca mítica que se construiria sobre o diálogo tradicional – moderno, apoiado em figuras singulares¹⁰⁹.

Quanto à gênese do modernismo brasileiro, esta caracterização da arquitetura de Lúcio fica clara no diálogo travado com Geraldo Ferraz provocada por uma publicação¹¹⁰ de grande alcance nacional, quando as realizações da arquitetura brasileira eram amplamente divulgadas internacionalmente¹¹¹, ao passo que, no Brasil, “*não havia (...) uma publicação periódica que revelasse o árduo e contínuo trabalho que vinham*

¹⁰⁷ E por isso mesmo os seguidores da ‘linhagem’ de Lúcio Costa preferem caracterizar sua arquitetura como ‘Contemporânea’ e não como moderna ou modernista. Assim, compreendemos melhor a leitura de Carlos Lemos, por exemplo, que define, já em seu título – *Arquitetura Contemporânea* – o alinhamento historiográfico que prefere seguir. O mesmo que Yves Bruand apresenta em seu – *Arquitetura Contemporânea no Brasil*.

¹⁰⁸ ARANTES (1997). Op. Cit. p.121.

¹⁰⁹ Importante atentar para a diferenciação da relação antigo/moderno dentro das diferentes correntes modernistas – neste caso, uma relação de negação – e a relação proposta pela República Nova – uma busca pela retomada do vínculo histórico, uma busca pelas raízes.

¹¹⁰ Nesta publicação dos alunos da Faculdade Nacional de Arquitetura – quatro anos mais depois da publicação do *Brazil Builds* – dedica-se a publicação a Lúcio Costa: “*Ao arquiteto Lúcio Costa mestre da arquitetura tradicional e pioneiro da arquitetura moderna contemporânea*”. Fato curioso é a ausência de projetos de Lúcio Costa ou mesmo de Oscar Niemeyer. Para mais detalhes, ver: *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Rio de Janeiro: Ante-projeto, 1947.

¹¹¹ Neste momento, as revistas *L'Architecture D'Aujourd'Hui* e *Architectural Forum* e *Architectural Review*, já haviam publicado números especiais sobre a arquitetura brasileira. Além de diversas outras matérias sobre arquitetos brasileiros.

realizando os arquitetos brasileiros”¹¹². Para Ferraz, o pioneirismo da arquitetura moderna no Brasil, que a publicação atribuía à Lúcio, deveria ser creditado a Warchavchik, pela primeira casa modernista, ou a Flávio de Carvalho, pelo projeto para o Palácio do Governo. Lúcio, num jogo argumentativo muito bem equacionado¹¹³, trabalha sua contra argumentação sobre dois importantes pontos.

O primeiro trata de diminuir a arquitetura de Warchavchik, que para Lúcio se tratava de um “*modernismo estilizado*”¹¹⁴ – importado –, um romantismo do que verdadeiramente viria a ser a verdadeira arquitetura moderna. Para Lúcio, a arquitetura de Warchavchik não passava de uma transposição de ideais modernos sem a necessária compreensão da cultura brasileira, questão que já havia sinalizado em texto clássico sobre a reforma que conduzia no ensino da ENBA¹¹⁵. O forte vínculo de Warchavchik com os ideais modernos da Bauhaus¹¹⁶ carregado em seus projetos, garantindo-lhe essa feição dentro do *International Style*, dificultava uma leitura apropriada de sua arquitetura em relação à cultura brasileira. E, ainda, o fato de ser russo, num momento de homogeneização cultural e ‘repressão’ contra importações carregadas pelos imigrantes, dificultava a sua presença no cenário nacional. Naquele momento não havia espaço para contaminações desta natureza.

Finalmente, Lúcio, invertendo o jogo argumentativo de Ferraz, atribui a importância da arquitetura moderna brasileira ao diálogo entre o tradicional e o novo – ‘constatação’¹¹⁷ realizada pelas revistas internacionais e pelo próprio *Brazil Builds* – e

¹¹² *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Rio de Janeiro: Ante-projeto, 1947. p.3.

¹¹³ A historiografia da arquitetura brasileira, considera Lúcio Costa como um arquiteto de prancheta, pelos seus projetos arquitetônicos, mas também arquiteto de papel, alcunha recebida pelos inúmeros manifestos e textos por ele realizados.

¹¹⁴ COSTA (1997). Op.Cit. p.72.

¹¹⁵ “Que [a renovação] venha de dentro para fora, e não de fora para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academismos.”. COSTA, Lúcio. *A situação do ensino de Belas-Artes*. In: XAVIER (2003). Op.Cit. p.58.

¹¹⁶ O diálogo com a Bauhaus torna-se ainda mais carregado com a realização da *Exposição de uma casa modernista*, pela dimensão que adquiria com a integração de todas as artes pela arquitetura – uma arquitetura como *arte total*.

¹¹⁷ Importante atentar para a edição de janeiro de 1943 da revista *Architectural Record* – um resumo do que seria a exposição ‘*Brazil Builds*’. Se para Lúcio tratava-se do reconhecimento – constatação – internacional da qualidade da arquitetura nacional – o que fica claro no texto apresentado na revista – fato curioso é a presença em todas as páginas ímpares do brasão oficial dos ‘Estados Unidos do Brasil’, seguido da inscrição sobre tarja preta “Architecture of Brazil”. Impossível afirmar, mas a presença de um símbolo oficial aponta para uma abertura desta revista para uma espécie de ‘propaganda’ nacionalista brasileira

não ao pioneirismo da arquitetura moderna. Nas suas palavras: “*Não adianta, portanto, perderam tempo à procura de pioneiros – arquitetura não é ‘Far-West’*” – grifo do autor – “*...há precursores, há influências, há artistas maiores e menores: e Oscar Niemeyer é dos maiores; a sua obra procede diretamente da de Le Corbusier (...). No mais, foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito parecidas, através da personalidade de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.*”¹¹⁸. Aleijadinho, Niemeyer – Tradição, Modernidade¹¹⁹. O mito estava projetado. Como apresenta Hugo Segawa: “*Assim como ‘inventou’ uma cidade [Brasília], ele [Lúcio Costa] também ‘inventou’ uma história*”¹²⁰. O que fora preciso, pelas realizações da arquitetura moderna, foi retomar o fio da história e, paralelamente, dimensionar a importância das realizações históricas, equacionar o que seria o nosso referencial tradicional – institucionalizado pelos trabalhos do SPHAN, serviço que, além de Rodrigo, Lúcio teve presença marcante por muitos anos do seu funcionamento¹²¹ – e, finalmente, dimensionar a importância de Niemeyer, o ‘gênio’ da arquitetura moderna brasileira.

No SPHAN, a tônica que marcou os primeiros trabalhos¹²² de muitos dos intelectuais¹²³ que contribuíram com estudos para a Revista do SPHAN e com os próprios

inserida em veículo dos Estados Unidos. Talvez, uma abertura deste importante movimento de conquista de novos parceiros para o bloco dos Aliados na 2ª Guerra Mundial.

¹¹⁸ COSTA, Lúcio. *Carta depoimento*. O Jornal, 14 mar. 1948. Republicado em COSTA (1997) Op. Cit. p.199.

¹¹⁹ Mesma estrutura mítica dimensionada por Lemos, que trata de incluir as realizações bandeiristas do início da colonização portuguesa como ponto anterior à obra de Aleijadinho, momentos distintos mas que juntos determinam o período tradicional da arquitetura brasileira. Para Lemos, o paralelo seria: Casa bandeirista + Aleijadinho, Niemeyer – Tradição, modernidade.

¹²⁰ SEGAWA, Hugo. *O fio de Lúcio Costa*. NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otavio; CONDURU, Roberto [orgs], *Lucio Costa: Um modo de ser moderno*. Cosac e Naify. São Paulo, 2004. p.45.

¹²¹ Não se sabe exatamente quais foram os motivos, mas Lúcio Costa fora afastado, pelo governo de Vargas, da coordenação do projeto do MESP e, já no ano de 1937, transferido para um posto de menor visibilidade dentro do SPHAN. Dentro do serviço, compreende-se o seu papel fundamental como consultor e, posteriormente, como figura emblemática. Em depoimento para o filme *O Risco* de Geraldo Motta Filho, a presença de Costa se mostra marcante: “*...nada era feito sem a aprovação dele.*” Para tanto, ver: WISNIK, Guilherme (org.). *O Risco: Depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho*. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes Produções Ltda, 2003. p.79.

¹²² Esta reflexão destaca os primeiros seis números da Revista do SPHAN, por considerar que estes volumes apresentam-se como referenciais bases – ou ao menos cristalizados – na determinação do

inventários de tombamento foi o dimensionamento do barroco de Minas Gerais – símbolo político – ao lado de Salvador – antigo centro político do país – e Rio de Janeiro – então capital federal¹²⁴. Além de algumas contribuições referentes a obras artísticas e principalmente ao legado de Aleijadinho – dentre as quais destaca-se o importante trabalho de Rodrigo Melo Franco de Andrade¹²⁵ – percebe-se um foco centrado nos estudos de bens patrimoniais imóveis, principalmente àqueles referentes às obras arquitetônicas religiosas¹²⁶. Ainda, verifica-se estudos quanto às artes menores, conectadas com a arquitetura, como pinturas nos interiores das igrejas, talhas de altares, douramentos, azulejaria, além de outros ofícios como a litografia ou a fotografia. Pode-se, em paralelo a este legado sedimentado nestes estudos, conectar ao dimensionamento de uma idéia de arquitetura por Lúcio Costa, que a tomava como arte maior capaz de absorver e apresentar uma série de outras artes menores vinculadas ou conectadas. Como se verifica nos projetos da arquitetura moderna brasileira, a arquitetura carrega em seu projeto uma série de outras obras como pinturas, murais, azulejaria, esculturas e ainda o paisagismo. Ainda assim, no primeiro número da Revista do SPHAN, Lúcio apresenta trabalho¹²⁷ de fundamental relevância para o vínculo histórico da arquitetura moderna – da escola carioca – com o passado histórico. A partir deste ensaio, que o arquiteto lança de dentro do SPHAN, estrutura-se a base de sua construção conceitual, de ressonâncias fundamentais para o andamento da arquitetura moderna. Questão fundamental, quando

referencial intelectual deste serviço em relação à edição do *Brazil Builds*, em 1942 – ano da viagem de pesquisa da comitiva do MoMA –, já que apenas estes volumes haviam sido publicados até então.

¹²³ Dentre os inúmeros intelectuais que contribuíram para este estudo, pode-se citar Mário de Andrade – com contribuições no primeiro e quinto volume –, Rodrigo Melo Franco de Andrade – com textos nos dois primeiros volumes –, Noronha Santos – com contribuições no primeiro, quarto e sexto volume –, Gilberto Freyre – no primeiro volume –, Lúcio Costa – no primeiro, terceiro e quinto volumes –, Sergio Buarque de Holanda – com contribuição no quinto volume – e Roberte C. Smith – no quarto e quinto volumes – dentre outros autores. [Nesta relação constam as contribuições destes autores realizadas nos primeiros seis volumes, por razões que já apontadas anteriormente].

¹²⁴ Entre os anos de 1937 – ano em que o Serviço começou a atuar – e o ano de 1942 – ano em que o MoMA viera ao Brasil – foram tombados respectivamente 114 bens em Salvador, 90 no Rio de Janeiro e 62 em Minas Gerais, os três estados melhores representados na lista do SPHAN. Para tanto, ver: CARRAZZONI, Maria Elisa. *Guia dos bens tombados*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1987.

¹²⁵ ANDRADE, Rodrigo Melo de Franco de. *Contribuição para o estudo da obra do Aleijadinho*. In: Revista do SPHAN, nº2, 1938. pp. 256-312.

¹²⁶ Quanto ao destaque dado à arquitetura religiosa, o segundo número da revista apresenta destaque mais equilibrado em relação aos estudos da arquitetura civil. Porém, além de não se apresentar como maior destaque, este é o único número em que os estudos de arquitetura religiosa não são a grande maioria.

¹²⁷ Trata-se de: COSTA, Lúcio. *Documentação necessária*. In: Revista do SPHAN, nº1. 1937. pp.31-39. Este estudo foi posteriormente republicado no livro *Lucio Costa: registro de uma vivência*.

colocado em paralelo o fato de que este arquiteto já havia publicado seu mais importante manifesto da arquitetura moderna brasileira – *Por uma arquitetura*, de 1936 – realizando o paralelismo necessário para a construção do alinhamento entre estas arquiteturas.

Entre a fundação do SPHAN e os primeiros anos da década de 1940, ainda num momento de extrema proximidade com os projetos modernos da escola carioca, visto que o novo edifício do MESP estava apenas no início de sua construção¹²⁸, Lúcio apresenta, em 1937 no primeiro número da Revista do SPHAN, um estudo que buscava equacionar o traço ‘verdadeiro’ das edificações brasileiras. Ao contrário do que se vê em geral nos estudos apresentados na revista por outros pesquisadores, o arquiteto dedica-se à arquitetura até então menor; a arquitetura civil¹²⁹. Assim, propõe seu estudo – a documentação – como uma “...oportunidade de servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos...”¹³⁰.

Este vínculo entre a arquitetura civil e a arquitetura moderna trata-se de uma das mais bem equacionadas construções teóricas na medida em que elas servem para cristalizar esta herança da arquitetura, e, principalmente, justificar uma arquitetura já corrente dentro do modernismo brasileiro: a arquitetura carioca derivada das lições do mestre Le Corbusier e implantadas por Costa. A seqüência de desenhos explicativos apresentando uma evolução da relação ‘vão e parede’ são ainda mais elucidativas. Em seis desenhos de fachadas, Lúcio vincula a casa colonial do século XVI com a casa moderna – corbusiana – do século XX, como um descendente direto da evolução social e tecnológica. Argumentação que cria o vínculo direto com um dos cinco pontos propostos

¹²⁸ Apesar de ser o coordenador da equipe que realizou o projeto, Lúcio encontrava-se afastado por medida do próprio governo, certamente por suas tendências ‘reacionárias’ encontradas em seu posicionamento ideológico claramente voltado ao social. Ainda quanto ao edifício do MESP, realizado entre os anos de 1936 e 1945, ele é considerado pela historiografia brasileira como marco referencial da arquitetura moderna brasileira, a da ‘escola carioca’.

¹²⁹ No primeiro número da revista, Paulo Thedim Barreto apresentou um estudo de uma casa de fazenda, distanciando-se, assim como Lúcio Costa, da tônica regente nos trabalhos do SPHAN sobre a arquitetura religiosa. O segundo número da revista apresenta uma série ainda maior de trabalhos – três estudos – sobre arquitetura civil, apontando para uma adequação mais próxima dos trabalhos realizados naquele momento, se pensarmos no primeiro volume da revista como um compêndio determinado pelos estudos já correntes mesmo antes da fundação do SPHAN. Para tanto, ver: BARRETO, Paulo Thedim. *Casa de fazenda em jurujuba*. In: Revista do SPHAN, nº1, 1937. pp. 69-76.

¹³⁰ Idem. p.458.

por Le Corbusier para a arquitetura moderna: “*The horizontal window*”¹³¹, consequência direta de uma estrutura *dom-ino*¹³² – conquistada pela tecnologia do concreto armado – com pilares – *pilotis* – recuados da fachada, utilizada amplamente no novo Ministério. Lúcio, ainda, precisamente quanto às técnicas construtivas, relaciona o concreto armado – tecnologia ícone e amplamente empregada pela arquitetura moderna – com o pau-a-pique, que ele chama de ‘*barro-armado*’ – tecnologia característica das construções civis simples empregadas durante o Brasil colonial¹³³. Da mesma forma, em seu artigo posterior *Mobiliário Luso Brasileiro*¹³⁴, publicado no terceiro volume da Revista do SPHAN, articula a produção moderna do mobiliário com as verdadeiras origens do mobiliário colonial; simples e claros; para Lúcio, uma consequência direta da racionalização de sua função. E, se antes apresentou uma fachada tipicamente corbusiana como produção moderna no extremo contemporâneo da linha evolutiva da arquitetura, desta vez, não será diferente ao apresentar, entre outras cadeiras paradigmáticas do modernismo, a *chaise long* de Corbusier.

É bom fazer um breve balanço desta leitura deixada por Lúcio, que a historiografia, seguindo este receituário moderno para além de uma leitura histórica, toma esta fórmula explicativa como um método investigativo a ser seguido. Em seu livro *Quadro da arquitetura no Brasil*¹³⁵, uma coletânea de textos produzidos na década de 1960, Nestor Goulart Reis aplica a mesma estrutura evolutiva – genealógica – para explicar a contemporaneidade do lote urbano desenhado por Lúcio em Brasília. Para Reis, o urbanismo desenvolvido em Brasília, especificamente no que se refere às *super quadras*, trata-se de uma evolução natural do lote urbano brasileiro, que antes de liberar o

¹³¹ Traduzido no Brasil como “janela horizontal”. Para mais detalhes, ver: LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. *Five points towards a new architecture*. In: CONRADS, Ulrich. *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*. Massachusetts: The MIT Press, 1970. pp.99-101.

¹³² Quanto à esta questão da ‘janela horizontal’, ver o estudo de Beatriz Colomina, que compara a dimensão industrial da janela horizontal de Corbusier – por criar uma determinação visual de separação entre o interior da edificação e o espaço infinito da paisagem. – em contra partida à porta janela de Perret. Para tanto, ver: COLOMINA, Beatriz. *Le Corbusier and Photography*. In: *Assemblage*, No.4, (Out., 1987), pp.6-23.

¹³³ Lúcio, em seu projeto – rejeitado – Monlevade, obra paradigmática dentre as ‘realizações’ do arquiteto, utilizou a técnica do ‘barro armado’ e outras técnicas tidas como primitivas para suas construções. Para mais detalhes, ver: COSTA, Lúcio. *Documentação Necessária*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nº1, 1937. p.34.

¹³⁴ COSTA, Lúcio. *Mobiliário Luso Brasileiro*. In: Revista do SPHAN, nº3. 1939

¹³⁵ REIS, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo. Editora Perspectiva, 2004 (1ªed. 1978).

‘volume’ sobre *pilotis* para que a ventilação das residências – edifícios – e principalmente das cidades fosse atendida, uma expressão típica do urbanismo corbusiano, passou por transformações sequenciais que escamotearam a verdadeira natureza – técnica – de ventilação propiciada por porões, pisos de madeira e bandeiras. Uma argumentação que lembra muito aquela feita por Lúcio em seu texto da segunda metade da década de 1930.

Retomando às construções históricas de Lúcio Costa, elas guardam ainda uma compreensão com vínculo crítico corrente entre os intelectuais que projetavam a construção cultural que se prolongava desde os anos 1930. A projeção da matriz histórica realizada pelo arquiteto, a partir da arquitetura civil, dialoga coladamente com a idealização proposta por Mário de Andrade, tendo o índio e, mais precisamente, o negro ou – o primitivo – como o verdadeiro veio cultural do país¹³⁶. Nas palavras de Lúcio: “...o índio (...) estranhou, com certeza, a grosseira maneira de fazer dos brancos apressados e impacientes, e o negro, conquanto se tenha revelado com o tempo, nos diferentes ofícios, habilíssimo artista, mostrando mesmo uma certa virtuosidade um tanto ‘acadêmica’, muito do gosto europeu...”¹³⁷. Neste ponto, em 1937, apesar dos seus poucos anos no cenário cultural moderno, articula – em sua primeira contribuição à Revista do SPHAN – o seu pensamento com o de Mário e, assim, atribui uma carga de verdade pela uso da voz andradiana ou mesmo a de Gilveto Freire¹³⁸. Como apresenta Guilherme Wisnik, o vínculo do pensamento de Mário com o de Lúcio já estava datado nas palavras do escritor: “...é interessante constatar que se as artes à medida que foram evoluindo e se refinando, se afastaram da mais primária, mais fatal das manifestações artísticas, a arte folclórica, a arquitetura modernista que é socialmente falando a mais adiantada das manifestações eruditas de arte, voltou de novo a se confundir com a essência fundamental do folclore: a presença do ser humano com abstenção total da individualidade.”¹³⁹

¹³⁶ Como na obra, já apresentada, *A Negra*, de Tarsila do Amaral.

¹³⁷ COSTA (1937). Op.Cit. p.458.

¹³⁸ Constatado duplamente ao comparar o trabalho de Costa com o de Gilberto Freyre apresentado no mesmo número da revista. Freyre aponta que a “força criadora do português [...] ligou-se ao poder artístico do índio e do negro e, mais tarde, de outros povos”. Para tanto, ver: FREYRE, Gilberto. *Sugestões para o estudo da arte brasileira em relação com a de Portugal e a das colônias*. In: Revista do SPHAN, nº1. 1937. p.42.

¹³⁹ ANDRADE, Mário de. *Arquitetura colonial*. Arte em Revista 4. São Paulo: Kairós-CEAC, 1980. Publicado originalmente em 1928. Citado em WISNIK, Guilherme. *A arquitetura lendo a cultura*. In:

Assim, Lúcio constrói, pelo seu trabalho institucionalizado na classe da verdade e governamental do SPHAN, um laço de família para a sua arquitetura moderna ou a da escola carioca com a arquitetura civil colonial. Desta forma, o que mais importa para esta leitura da estrutura do *Brazil Builds* é como a construção do passado, de sua genealogia, implica numa afirmação sempre demarcada no presente, neste caso, do que se realizava na arquitetura moderna. Ou seja: naquele momento o que importava era traçar uma argumentação ‘verdadeira’ que pudesse ser aceita por passadistas e, ao mesmo tempo, fazer com que a arquitetura moderna vigente, ou a que estava naquele momento se desenvolvendo, fosse institucionalizada pela voz de uma ‘verdade’ histórica, traçada por uma construção lógica argumentativa – racional – da evolução. Por meio desta articulação, a arquitetura moderna da escola carioca passava a ser tomada como o vínculo direto do original, a verdadeira expressão em tempo presente da arquitetura brasileira. Porém, se são nas palavras do arquiteto que a estrutura desta relação entre passado e presente se ‘materializam’, é pela voz de Rodrigo, como diretor do serviço, que esta articulação é ‘legalizada’.

Ícone na história do SPHAN, Rodrigo institucionaliza este vínculo temporal entre o passado e o presente – como nos apresenta Rubino¹⁴⁰ – articulando os trabalhos do serviço com a necessidade de dialogar com os países civilizados, modernizados. A dimensão crítica dos trabalhos propostos por Rodrigo como diretor SPHAN, institucionaliza a vertente modernista carioca – a de Lúcio – uma vez que este elo com os países civilizados realiza-se pela adoção, de Rodrigo, da arquitetura moderna corbusiana como fundamento a ser implantado naquele momento histórico, o que se verifica em seu comentário referente ao termo 66 da Carta de Atenas¹⁴¹ - documento tirado do CIAM e publicado posteriormente por Le Corbusier. Nas palavras de Rubino: “*Essa menção ao Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, que se realizou em Atenas é crucial. Evidencia, de um lado, a necessidade de se igualar às nações civilizadas, via sua modernidade. E de outro, a vinculação do modernismo do SPHAN especificamente a esse grupo do movimento moderno: o grupo do Rio de Janeiro, Lúcio*

NOBRE; KAMITA; LEONÍDIO; CONDURU [orgs]. (2004). Op.Cit. pp.33-34.

¹⁴⁰ RUBINO (1991). Op. Cit. p.91-94.

¹⁴¹ LE CORBUSIER. *Carta de Atenas*. São Paulo. Hucitec, 1993. (1ªed. 1944).

Costa, Niemeyer, Reidy e não a vertente paulista, de Warchavichik e Flávio de Carvalho”¹⁴². Outro fato, não menos importante para o dimensionamento desta construção historiográfica a partir do elo entre o passado e a arquitetura moderna, é sem dúvida o papel crucial que Rodrigo teve ao propor certos aspectos e condições ao projeto do Hotel de Ouro Preto, realizado por Niemeyer. Em carta enviada ao arquiteto, Rodrigo escreve: *“Me pergunto também, e ainda sem perder de vista, nem os CIAM nem o SPHAN se, em casos assim tão especiais, e dadas as semelhanças tantas vezes observadas entre técnica moderna – metálica ou concreto – e a tradicional do ‘pau-a-pique’, não seria possível de se encontrar uma solução que, conservando integralmente o partido adotado e respeitando a verdade construtiva atual e os princípios da boa arquitetura, se ajustasse melhor ao quadro e, sem pretender de forma nenhuma reproduzir as velhas construções nem se confundir com elas, acentuasse menos ao vivo o contraste entre passado e presente...”*¹⁴³. É preciso, ainda, ter no horizonte desta ‘recomendação’ o fato de que Rodrigo retirou este projeto das mãos de Carlos Leão, por acreditar que Niemeyer seria capaz de realizar uma obra mais condizente com os anseios desta nova arquitetura que se instaurava, neste caso, no coração paradigmático da cidade histórica de Ouro Preto, tombada pelo serviço em 1933¹. Assim, a partir destes dois acontecimentos, podemos compreender o horizonte sedimentado na visão de Rodrigo, que, juntamente a Lúcio, projetava o modernismo carioca de dentro do SPHAN.

Outro ponto importante é o fato de que os trabalhos do SPHAN dedicaram-se ao dimensionamento de um legado artístico da cultura brasileira, estabelecendo artistas, artesões, arquitetos – e, conseqüentemente, suas realizações –, que fundamentam e representam a idéia de cultura brasileira editada tida como ‘verdadeira’. Deve-se, quanto à importância da revista do SPHAN, observar o comentário de Rodrigo em seu texto introdutório do primeiro número da revista¹⁴⁴, quanto à necessidade de organizar os trabalhos críticos ou investigativos que já existiam, mas que se encontravam dispersos em

¹⁴² RUBINO (1991). Op. Cit. pp.92-93.

¹⁴³ Trecho de carta apresentada por Carlos Martins. Para tanto, ver: MARTINS (1987). Op. Cit. p.181.

¹⁴⁴ ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. *Programa*. In: Revista do SPHAN, nº1. 1937. pp.3-4.

revistas ‘não autorizadas’ no meio reconhecido de expressão artística¹⁴⁵. Assim, a reunião destes trabalhos em volumes autorizados deste Serviço implica numa seleção do que seria válido dentro do panorama de construção desse ideário nacional, o que aponta para a publicação de trabalhos – autorizados – pela instituição e, ainda, na omissão de outros que não estariam em acordo com a leitura oficial da nossa cultura, leitura que Rodrigo teve papel fundamental como editor – da revista e da cultura. Desta forma, além do escamoteamento de trabalhos vinculados ao *Ecletismo* ou ao *Neo-Clássico*, não é difícil pensarmos no trabalho de ‘edição’ realizado pela própria comissão editorial, visando à homogeneização¹⁴⁶ do legado crítico cultural proposto, como verificamos em nota ao final do trabalho de José de Almeida Santos¹⁴⁷, apontando divergências nos entendimentos do autor em relação à compreensão do Serviço. Trata-se, portanto, de dimensionar uma memória do passado, elegendo aquilo que prestaria à lembrança – persistente sempre no tempo presente e projetado para o futuro, dimensionando um legado. E assim, omitindo o que pudesse criar conflitos dentro desta leitura cristalizada, homogênea e, portanto, racionalizada. Paralelamente, ocorre na constituição do legado ‘vivo’ presentificado nas edificações tombadas pelo serviço. Importa, assim, tornar tradicional um legado cultural, para, desta forma, colocá-lo em posição de destaque dentro do que entendemos como válido ao que desejamos transmitir. Assim, a revista do SPHAN seria não só o espaço legalizado de comunicação entre os intelectuais, mas também para com a sociedade, dimensionando este legado desenhado e autorizado¹⁴⁸ junto aos tombamentos, referenciais vivos de nosso legado cultural.

É sob esta dimensão que se entende o panorama cultural por trás desta publicação do MoMA. Se, por um lado, tratava-se de projetar edifícios modernos que pudessem estabelecer novos paradigmas tecnológicos da construção civil, de outro tratava-se de

¹⁴⁵ Fato que marca esta produção anterior à fundação do SPHAN é a realização de mais da metade dos tombamentos realizados, na primeira década deste Serviço, logo em seu primeiro ano de existência. Para tanto, ver: RUBINO. Op. Cit.

¹⁴⁶ Perspectiva que casa perfeitamente com a política sociocultural empregada pelo governo Vargas.

¹⁴⁷ SANTOS, José de Almeida. *O estilo brasileiro D. Maria ou Colonial brasileiro*. In: Revista do SPHAN, nº6. 1942. pp. 295-317.

¹⁴⁸ Importante que fique claro que não se trata de uma crítica no sentido de diminuir o trabalho do SPHAN, durante o ‘*período heróico*’, através reflexão de nosso patrimônio cultural, o que apressadamente poder-se-ia concluir. O que se pretende nesta reflexão é pensarmos na importância que este serviço presta na construção de um ideário – uma identidade – cultural e na sua condição como reflexo de um determinado contexto crítico de nossa intelectualidade.

dimensionar um passado que determinasse uma base histórica, as raízes que deveriam ser seguidas – tradicionalizadas – por esta nova modernidade possível pela realização do Estado Novo, pelo Governo de Vargas. Se o pensamento de Mário e Lúcio se aproximam, pelo entendimento das manifestações populares, é preciso compreender que este último trabalha muito próximo ao Estado Novo, já distante de uma socialização da cultura, apesar do que apresenta em seu discurso. Num paralelo à reflexão de Maria Stella Bresciani, quanto à realização do *Raízes do Brasil*, encontra-se Lúcio dimensionando os caminhos da nova arquitetura¹⁴⁹. Não há como dissociar a evolução crescente das teorias do arquiteto e sua presença, neste momento, dentro do cenário nacional, em relação à existência do governo.

Quanto à base sob a qual ele trabalha, alinhada com a idéia de construção de um referencial mítico, destina-se a dimensionar a necessidade, em tempo presente, de um ‘gênio criador’ – Niemeyer – que se encontrará referenciado em Aleijadinho – o ‘gênio criador’ estudado e apresentado, em sua mais lapidada forma, pelo SPHAN de Rodrigo. Por este motivo é que se entende que o paralelismo entre a obra dos arquitetos modernos do Rio de Janeiro e o legado do SPHAN – ao contrário do entendimento comum apresentado pela historiografia da arquitetura moderna – é inevitável e necessário para uma compreensão do dinamismo crítico entre estas duas ‘instituições’ de singular importância na construção da utopia moderna brasileira, esta encontrada cristalizada na publicação do *Brazil Builds* e, por esta razão, tão comemorado por Mário, em seu texto de 1944¹⁵⁰ – escrito no momento em que a versão brasileira da exposição *Brazil Builds* encontra-se na Galeria Prestes Maia, onde compareceram 66.388 pessoas –, que encontrara neste ‘gesto’ dos Estados Unidos a realização de um legado crítico – o seu, em certa medida. Para ele, tratava-se de um dos mais significativos reconhecimentos da cultura brasileira: o reencontro do fio de sua história. O que coaduna com a leitura tão difundida pela historiografia brasileira – editada pelos intérpretes do Brasil – em busca de

¹⁴⁹ “Sem dúvida, levo em consideração o momento em que *Raízes do Brasil* foi escrito, momento pouco promissor para os que não concordavam com as propostas de governo autoritário prevalecentes”. BRESCIANI, Maria Stella Martins. *O charme da ciência e a sedução da objetividade: Oliveira Viana entre intérpretes do Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005. p.113.

¹⁵⁰ Para tanto, ver: ANDRADE. Op. Cit.

um ‘lugar-comum’ – carregada de conceitos e preconceitos, como nos aponta Bresciani¹⁵¹ – que pudesse dar conta de uma outra narrativa à tradicional – Colônia, Império e República. Neste sentido, pode-se pensar na estrutura discursiva, argumentativa da exposição do MoMA como um descendente direto, uma vez que cria uma outra narrativa, estabelecendo o referencial primitivo – a arquitetura colonial e a barroca – e relacionando-o com o que seria o seu referencial contemporâneo – a arquitetura moderna brasileira – através de sua estrutura antigo/novo, tradicional/moderno.

Porém, é preciso não perder de vista esta realização do modernismo como disciplina sob a ótica da realidade social que o Brasil se encontrava naquele momento. Nas palavras de Otilia Arantes: “...como implantar uma arquitetura diretamente vinculada ao progresso técnico num país que ainda estava por ser feito?”¹⁵². O próprio Warchavchik apontava, em carta ao CIAM¹⁵³, para as dificuldades em se realizar uma arquitetura moderna – industrializada a partir de uma racionalização da produção – diante da incipiente condição industrial e das péssimas condições da mão de obra, apesar de sua grande oferta e o que também preocupava Goodwin, já em 1943¹⁵⁴. Trata-se de um episódio icônico da irracionalidade brasileira, o que Goodwin também apontava diante do extenso uso do concreto armado em relação à “*escassez do uso de madeira*”¹⁵⁵, frente à grande disponibilidade de oferta pelas florestas. Irracionalidade maior que se realizava, para Otilia, na incongruência de um projeto moderno voltado para a eleição de um mito – o mito da nação projetado, na arquitetura, no ‘gênio’ Niemeyer – e não para uma inteligência coletiva, como propunha o modernismo internacional. Este, já na década de 1940, revendo suas teorias após a catástrofe da Segunda Guerra. Por isso, a historiografia da arquitetura moderna brasileira, hoje, num momento de maior abertura social e política – conquistado há pouco mais de duas décadas – e, ainda, frente as antíteses sociais e grandes contradições o espaço urbano brasileiro, preocupa-se em revisar o legado deixado por este modernismo do *Brazil Builds*, tão cheio de contradições; um enigma persistente.

¹⁵¹ Para tanto, ver: BRESCIANI. Op. Cit.

¹⁵² Para tanto, ver: Otilia. Op. Cit.

¹⁵³ Para tanto, ver: FERRAZ. Op. Cit.

¹⁵⁴ Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. pp.87-89.

¹⁵⁵ Idem. p.89.

Nesta perspectiva, a fotografia apresentada no início deste capítulo parece ser um resumo da cultura que se propunha para aquele momento. Um resumo cultural do *Brazil Builds*. O fotógrafo, a partir do enquadramento delimitado pela sua máquina fotográfica, coloca em diálogo uma igreja antiga – na qual se perceberia o papel fundamental do SPHAN – e a obra paradigmática do modernismo carioca, o modernismo oficial proposto por Lúcio, defendido por Rodrigo e aclamado por Mário: o MESP¹⁵⁶. Relação que é retomada no livro de Mindlin, na fotografia que abre a publicação e que, segundo Hitchcock; “*The frontispiece of this book, with the glazed slab of the Ministry of Education rising behind a splendidly maintained colonial church, well illustrates the breadth of Costa's tastes and capacities as sponsor of the new and protector of the old*”¹⁵⁷. Porém, a fotografia que abre o presente capítulo, além desta relação entre a arquitetura antiga e a arquitetura nova pela justaposição de edifícios representantes de diferentes momentos da arquitetura, apresenta o MES, edifício síntese da nova arquitetura, com sua pele, sua ‘fachada livre’ – este grande pano de vidro corbusiano – que neste momento se apresenta como um grande painel publicitário, sustentando um grande ‘G’ de Getúlio Vargas. Uma forma de ostentação da figura do ditador, que tornara possível esta empreitada. Ostentação a um governo totalitário mas que, paradoxalmente, foi o responsável pela implementação e afirmação desta arquitetura projetada e, ainda, pela criação do SPHAN, o órgão capaz de dimensionar a base tradicional da cultura nacional, fundamental para o projeto modernista carioca, como apontado por Adrián Gorelik¹⁵⁸. Assim, a figura projetada por Tarsila do Amaral, esta urucaca que oferece seus seios negros à cultura nacional, seios sínteses da dimensão cultural que a cultura tradicional assumia para a vanguarda modernista, parece travestida de Governo, neste grande ‘G’ que se projeta como o grande pai, fornecedor vital para a empreitada modernista carioca.

¹⁵⁶ Diálogo que já se encontra na fotografia de abertura do livro de Mindlin [fotógrafo não identificado]. Para tanto, ver: MINDLIN (1956). Op. Cit. p.4.

¹⁵⁷ “O frontispício deste livro, com a fachada de vidro do Ministério da Educação surgindo atrás de uma esplendorosa igreja colonial, ilustra bem o nascimento das teses e capacidades de Costa como responsável pelo novo e protetor do velho.” – Tradução livre. Para tanto, ver: HITCHCOCK, Henry-Russel. *Modern Architecture by Henrique E. Mindlin*. In: The Journal of the Society of Architectural Historians. Vol. 17, N°2 (Summer, 1958), p.30.

¹⁵⁸ Para tanto, ver: GORELIK. Op. Cit. p.161.

Realizar este registro, fotografar este grande ‘G’ marcado entre estes dois edifícios símbolos do dialogo tradição/modernidade é deixar registrado – projetar, memorizar – para os tempos futuros esta união que tornou possível uma utopia idealizada por estes intelectuais, entre as décadas de 1920 – 1940, e, ao mesmo tempo, financiada por este governo. A projeção desta fotografia frente à determinação da cultura nacional, principalmente quanto à da arquitetura, é, ainda, singular se considerada a ferrugem do clipe que resta sobre a ampliação fotográfica. Elemento que dimensiona, mas uma vez, a carga simbólica desta imagem, ou, ainda, a significação que esta imagem carrega como síntese deste projeto modernista. Um projeto que teve, desde sua idealização, a perspectiva de que deveria passar a compor a referência da cultura nacional. Um projeto que olhava para a cultura tradicional e que, ao mesmo tempo, designava se como a evolução desta cultura e que, por isso, deveria ser imediatamente colocada ao lado da referencia institucionalizada do tradicional. Um projeto a ser arquivado para, assim, passar a compor referência institucionalizada da memória dos brasileiros; a memória oficial. Não por menos, a Igreja da Pampulha fora tombada apenas dois anos depois de sua inauguração e, assim, elevada a símbolo de nossa cultura. Arquivada como representante singular da cultura brasileira, como se seguiu em relação a outros edifícios, como o próprio MES, tombado no final dos anos 1940, e mitificado pela palavra institucionalizada de Lúcio Costa e outros críticos e historiadores da arquitetura brasileira.

* * *

4. A ordem do livro

“O livro sempre visou instaurar uma ordem...”.

Roger Chartier¹



Sobrecapa do livro ‘Brazil Builds’

¹ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora UNB, 1994. p.8.

A figura de Don Quixote, já muito explorada por autores como Foucault² ou Michel de Certeau³, apresenta-se como uma caricatura do ávido leitor – este, o de novelas de cavalaria –, que, a partir das histórias tomadas para si como a própria realidade, busca construir a sua própria história, posicionar-se diante ou mesmo dentro dela. Assim, nas desventuras da *triste figura*, o leitor apreende, pelo descompasso da vida de Don Quixote, com aquela que busca reconstituir a partir do conhecimento apreendido nos livros, a distância entre o texto e a realidade, tomando o saber dos livros com a necessária distância crítica, fora de sua forma cristalizada. Neste sentido, a natureza do trabalho histórico, que antes de dar um ponto final dentro de uma linha discursiva delineada através de um texto histórico ou mesmo um romance busca compreender as estratégias discursivas que o fazem se apresentar como tal, revela-se em seu compromisso de compreender o espaço legível inscrito no texto. Matriz que se inaugura com o romance de Miguel de Cervantes, o romance moderno por excelência. Abre-se então a necessidade de compreensão do livro ‘*Brazil Builds*’ dentro de suas tramas discursivas, para que, assim, a leitura deste documento histórico não seja tomada por um conhecimento ajustado, estabelecido dentro da historiografia da arquitetura, mas por uma leitura em busca das evidências que circundam esta publicação.

O livro homônimo editado junto à exposição ‘*Brazil Builds*’ nasce, nas palavras do então diretor do MoMA, Alfred H. Barr, Jr., como a verdadeira obra que se produzia naquele momento. Para Barr, era a exposição que funcionava como ‘*a kind of magnificent poster for the book*’⁴. Ao contrário de uma leitura deste livro como um ‘catálogo’ proveniente da exposição – leitura até certo ponto recorrente na historiografia da arquitetura brasileira –, entende-se, a partir da fala institucionalizada de Barr, que o livro é em si a obra realizada e não uma referência ou um subsequente daquilo que a exposição apresentava. De fato, a compreensão do livro como catálogo muito se deve ao próprio tratamento discursivo apresentado pelo MoMA, como se comprova a partir de alguns memorandos apresentados por este museu. E, ainda, pelo fato de ser uma obra

² Para tanto, ver: FOUCAULT, Michel. *Representar: Dom Quixote*. In: _____. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. pp. 61-65.

³ Para tanto, ver: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

⁴ ‘Uma espécie de pôster magnífico para o livro’ – Tradução livre. Carta de Alfred Barr endereçada à Philip L. Goodwin. Para tanto, ver: DECKKER, Zilah Quezado. *Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil*. Spon Press – Taylor & Francis Group. London and New York, 2001. p.124.

realizada dentro de um museu, que, num primeiro momento, entende-se como um local privilegiado para a realização de exposições e catálogos e não para edição de livros. Seguindo esta compreensão, inicialmente, a edição de um livro por um museu apresenta-se como um subproduto de uma exposição, e faz desta o seu ponto de referência e, assim, determina-o como catálogo. Porém, o que se busca tratar neste texto é a cristalização de uma idéia, possível somente através de uma obra perene, capaz de sedimentar sua narrativa. Obra que pudesse se tornar independente da exposição ou que já nascesse assim – o que se afirma através da voz de Alfred Barr, Jr.. Tratamento este que o MoMA sempre soube fazer, como se pode compreender através da clássica obra de Beaumont Newhall⁵, institucionalizando uma história da fotografia através da voz do museu⁶, ou, ainda, a também clássica de Hitchcock e Philip Johnson sobre a arquitetura moderna em sua configuração internacional⁷. Ambas publicações são lançadas em paralelo a exposições, mas que se tornaram independentes destas, ou possivelmente assim já tenham nascido, ao se consolidarem como referências para suas respectivas disciplinas.

Esta compreensão coloca o livro numa posição privilegiada ao que se refere à trama sob a qual este episódio da cultura brasileira ganhou corpo e que, assim, traz consigo a exposição como uma espécie de apresentação – um pôster, nas palavras de Barr – para aquilo que realmente se intencionava produzir: o livro. Assim, pensar no ‘*Brazil Builds*’ como um *livro* e não como um *catálogo da exposição*, traz a reflexão para dentro de uma tradição historiográfica que coloca este objeto no centro das argumentações teóricas, no centro do pensamento, podendo assim levantar questões fundamentais para a compreensão desta obra na formação da determinação de uma historiografia da arquitetura brasileira e, também, de uma visualidade desta arquitetura – ambas vinculadas com uma proposta de cultura. Isto se dá, pois um livro, pelas características que o torna apreensível como tal, carrega em si elementos que o insere dentro de uma linha de

⁵ Para tanto, ver: NEWHALL, Beaumont, *History of photography : from 1839 to the present day*. New York : Museum of Modern Art, 1964. (1ªed. 1937).

⁶ Compreensão que se delineia a partir da forma como este trabalho foi tomado como referência fundamental para a história da fotografia e que se apresenta a partir de evidências apresentadas no trabalho de Diana Dobranszky. Para tanto, ver: DOBRANSZKY, Diana de Abreu. *A Legitimação da Fotografia no Museu de Arte: O Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de Fotografia*. IA-Unicamp. Tese de Doutorado. 2008.

⁷ HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *The International Style; with a new foreword by Philip Johnson*. Norton. New York, 1995. (1ªed. 1932)

construção narrativa, de um circuito de poder, de uma intencionalidade cultural. Âmbitos passíveis de análise e reflexão, quando se trata desta obra.

A idéia de construção narrativa, definida sob a caracterização de poder, se dá a partir da noção de que a produção do livro elenca elementos discursivos que acabam por trabalhar no sentido de dar a este texto um sentido, por instaurar uma ordem e cristalizar um saber. Esta medida que se desenvolve através das tramas narrativas constituídas sobre o discurso proposto pelo autor – aquele que cria e organiza as idéias sobre a forma de texto – e por outros elementos constitutivos do processo de edição do livro – que igualmente contribuem através de outras formas ou níveis textuais. Assim, o entendimento desta natureza presente no livro passa pela reflexão apresentada por Michel de Certeau, para quem “...[a escrita] *é uma prática social que confere ao seu leitor um lugar bem determinado, redistribuindo o espaço das referências simbólicas e impondo, assim, uma ‘lição’; ela é didática e magistral.*”⁸. Ou seja; entende-se, a partir da reflexão proposta por de Certeau, que o texto é trabalhado para conferir um sentido àquilo que o autor quer construir ou àquilo que se intenciona estabelecer. Seguidamente, ao propor um livro, os atores construtores, que engendram a organização discursiva, interferem em certos valores culturais, que passam pelas idéias presentes no corpo do texto. Trata-se, afinal, de uma reordenação destes valores pelo acréscimo de um novo, dado a partir do livro, que, pela sua presença, contribui para a formação de um estado crítico sobre um determinado assunto, uma disciplina. Assim, pelo poder presente na escrita – compreendida aqui como forma acabada, materializada, de um conhecimento –, delimitam-se novos campos de poder na medida em que os valores são redimensionados neste espaço *entre* obras. Nesta perspectiva, a idéia de poder se coloca, pois é na estrutura formal, nos agenciamentos trabalhados pelo autor, que o texto é dado a fazer sentido dentro de uma trama discursiva, que visa a conduzir o leitor para uma conclusão, que é apresentada como uma ordem final a ser seguida. Ou seja; o livro, ao partir de um espaço argumentativo, contribui na formação de um estado crítico da cultura.

Outro historiador, ainda dentro da tradição francesa, compreende, de forma análoga, as forças que se apresentam por trás de um livro. Nas palavras de Roger

⁸ Para tanto, ver: CERTEAU. Op. Cit. p.95.

Chartier: “...não há produção cultural que não empregue materiais impostos pela tradição, pela autoridade ou pelo mercado e que não esteja submetida às vigilâncias e às censuras de quem tem poder sobre as palavras ou os gestos”⁹. Dando continuidade à compreensão de que um livro traz instituído em si a presença de poder como meio pelo qual se busca estabelecer um sentido ao leitor, percebe-se um outro nível que governa a sua realização. Trata-se do estado gestor, que vigia e censura a ordem do discursivo apresentado. Figura que muitas vezes se confunde com a do próprio Estado – principalmente em governos ditatoriais, como é marcado no caso específico do livro tratado nesta reflexão – mas que não é particularmente único e singular, pois muitas vezes pode ser apresentado na figura de um mecenas ou editor, presente dentro de um determinado circuito social. Assim, a trama argumentativa traz consigo, necessariamente, a presença deste meio onde o objeto deve-se encaixar, pautado por uma tradição, uma autoridade ou um mercado, como apontado por Chartier. Elementos estes fundamentais no processo de compreensão histórica que circunda uma obra; neste caso, o ‘*Brasil Builds*’.

Assim, é preciso compreender a ordem estabelecida pela narrativa por trás do texto ou o que ele pretende comunicar. Ou seja; na ordem estabelecida pela estrutura proposta através da narrativa autorizada no livro, existe uma intencionalidade que não deve ser desprezada pela leitura crítica do historiador. A ordem do discurso, da narrativa delineada, deve ser considerada como elemento formador de uma construção institucionalizada pelo texto. Prática esta que se revela, para a presente reflexão, na voz autorizada de muitos autores que souberam retomar esta obra como elemento fundamental na determinação de uma nova cultura brasileira, que vinha se delineando – como apresentado no capítulo anterior – através de importantes intelectuais brasileiros, tidos, até hoje, como fundamentais para a cultura brasileira.

Sob esta reflexão, vê-se no texto de Mário de Andrade – ‘*Brazil Builds*’¹⁰, uma espécie de resenha crítica do *livro*¹¹ – um duplo do texto presente na obra em questão,

⁹ Para tanto, ver: CHARTIER, Roger. A História Cultural: Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Editora Bertrand. 1988. p.137.

¹⁰ É preciso dizer que este texto se encontra hoje editado dentro de um importante livro organizado por Alberto Xavier – assim compreendido pela importância histórica de muitos dos textos apresentados. Porém, como livro organizado, traz consigo uma série de problemáticas que não está exposta – evidente – mas se

algo que o próprio nome sugere. Ou seja, que a voz que se encontra dentro do livro do MoMA traz consigo a voz que se instaura, ou se reafirma, no trabalho de Mário de Andrade, mas também em outros trabalhos como o de Gilberto Freyre, quando trata da arquitetura moderna brasileira. Neste último caso, a trama argumentativa sobre os trabalhos da arquitetura moderna se apresenta como uma releitura quase explícita do trabalho do MoMA. Sobre este trabalho, Freyre assumidamente se apóia quase vinte anos depois, já num momento pós Brasília. Fato que reforça a argumentação de que este livro virou referência para a cultura brasileira e também para Freyre e que apresenta uma tentativa de restaurar a boa produção da arquitetura moderna diante da catástrofe, que, para ele, foi a realização da arquitetura da nova capital. Durante o desenvolvimento argumentativo de Freyre, Goodwin é retomado frequentemente, algo que ele mesmo assume ao dizer “... o já tão citado Goodwin...”¹² – citado por ele e ainda, quem sabe, uma referência aos trabalhos de Mário e outros que souberam retomar o autor como voz que inaugura uma leitura historiográfica ou, ainda, consolida a voz dominante naquele momento. O próprio posicionamento da arquitetura como importante disciplina na formação da cultura junto a outras áreas culturais coloca ambos os autores – Mário e Freyre – num mesmo patamar de argumentação. Se para Mário a arquitetura vinha formando uma tríade importante ao lado das artes plásticas e da música – áreas igualmente aclamadas por instituições norte americanas durante a Segunda Guerra¹³ –,

revela sob uma cautelosa leitura de seu inter-texto e em seus recursos e escolhas editoriais, para o qual Mário de Andrade assume papel importante como não-arquiteto, mas como voz intelectual que reafirma um discurso em meio aos arquitetos. Obra esta – um livro – que carece de atenção no meio acadêmico. Para tanto, ver: ANDRADE, Mário de. *Brazil Builds*. In: XAVIER, Alberto (org.) *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo. Cosac & Naify. 2003.

¹¹ Importante ficar claro que, nesta resenha crítica, Mário de Andrade não coloca em questão a exposição, que, na data em que de produção do texto, já havia circulado no Rio de Janeiro e São Paulo. Tendo compreendido a sua importância, para ele é o livro a obra que interessa.

¹² Deve-se notar ainda que este texto foi escrito inicialmente em inglês, para leitores norte americanos, o que traz para a reflexão a opção de Freyre por Goodwin, talvez o interlocutor melhor conhecido de seu público. No entanto, sabe-se que a leitura narrativa apresentada no *Brazil Builds* inaugurou uma linha historiográfica da arquitetura moderna brasileira e, assim, compreende-se esta leitura como recorrente na cultura arquitetônica de uma maneira geral. FREYRE, Gilberto. *A moderna arquitetura brasileira*. In: _____. *Novo Mundo nos Trópicos* (Tradução de Olívio Montenegro e Luiz de Miranda Corrêa. Companhia Editorial Nacional. São Paulo, 1971. (1ªed. 1963 – New York).

¹³ Durante a Segunda Guerra, os Estados Unidos souberam, através de suas influências políticas, aproximar outras países da América Latina para sua área de influência política. Isto se deu, muito pela política cultural realizada a partir de suas instituições culturais, como o MoMA. Em relação ao Brasil, realizaram-se exposições e concertos musicais, nos quais as obras de Villa-Lobos e Candido Portinari foram as que mais

Freyre somava a esta lista a culinária, a literatura e a própria sociologia. Elementos estes que, juntos, compunham a natureza produtiva da cultura brasileira naquele momento, mas que não deixavam de retomar o vínculo histórico com a tradição repetidamente presente na argumentação destes e outros intelectuais, que buscaram durante aqueles anos dar “... *um lugar na história para o presente...*”, como aponta Adrián Gorelik.¹⁴ Neste sentido, a estrutura, sob a qual o *Brazil Builds* se organiza, reafirma esta leitura brasileira, que, na arquitetura, credita-se muito ao pensamento crítico de Lúcio Costa, como aponta Freyre neste mesmo texto, mas que se divide entre outros intelectuais como Rodrigo Mello Franco de Andrade, grande conhecedor das vanguardas na arquitetura.

Dividido em dois blocos ou dois capítulos; arquitetura antiga e arquitetura moderna, algo que reaparece em seu próprio subtítulo – ‘*architecture new and old*’¹⁵ –, o ‘*Brazil Builds*’ retoma a construção argumentativa que aparece nas falas dos arquitetos alinhados com a ‘*escola carioca*’ e intelectuais que compartilhavam esta narrativa, fato que expõe uma das origens que se herdava pela linha argumentativa. A própria capa do livro, onde duas letras ‘B’ sobrepostas e marcadas em verde e amarelo – esse duplo sobreposto como uma construção que se ergue em concordância com a caracterização brasileira ufanista típica da produção cultural do período em que Capanema esteve diante do comando do Ministério¹⁶, questão que reaparece na sobrecapa do livro com o verde das imagens e o amarelo das orelhas –, parecem apontar para esta retomada da linha histórica, onde se encontram estes dois momentos da arquitetura, dois momentos de uma cultura, sedimentados numa única estrutura, unida e erguida através destes dois tempos. Leitura que já se apresenta na sobre-capas do livro, que, dividida por uma linha curva, apresenta em sua parte superior o Profeta Naum – uma das doze obras em pedra sabão de Aleijadinho, para a Basílica de Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas do Campo – e

se destacaram. Tratava-se, finalmente, da cultura como uma moeda de grande importância, nesta política cultural.

¹⁴ GORELIK, Adrián. Das vanguardas a Brasília: Cultura urbana e arquitetura na América Latina. (Tradução: Maria Antonieta Pereira). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.160.

¹⁵ Importante atentar ao fato de que o museu optou por outras opções para o sub título, antes de optar definitivamente por “New and Old”. Dentre as opções estavam: “Old Gold, New Concrete” e “Building in Brazil From Gold to Concret”. Comparação – entre ouro e concreto – que reforça o tom discursivo da publicação. Para tanto, ver: DECKKER (2001). Op. Cit. p.124.

¹⁶ Sobre a caracterização do período de Gustavo Capanema diante do Ministério da Educação e Saúde, ver: SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro, Tempos de Capanema. São Paulo. Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.

em sua parte inferior a Estação para Hidroaviões de Atílio Corrêa Lima – tendo como elemento marcante, oposto numa mesma diagonal, uma escada em espiral realizada em concreto armado. Nos dois casos, a espiral – caracterizada pela curva da talha do escultor barroco e pelo desenho, utopia conquistada pela ‘pedra líquida’, como muitas vezes Lúcio Costa e Oscar Niemeyer souberam designar a plasticidade inscrita no concreto armado – retoma a linha histórica proferida por estes intelectuais. E, assim, a ordem do discurso apresentada acaba por classificar as obras no sentido de dar-lhes uma ordem de valor dentro de uma trama discursiva, que apresenta estas construções na forma de um guia – essencialmente visual – desta leitura.

Finalmente, ainda dentro da leitura historiográfica proposta a partir de uma publicação: um livro, tem-se como de fundamental importância a compreensão das formas como o seu conteúdo foi – e ainda é – recebido e apropriado por outros críticos, como, em certa medida, pode-se compreender nesta recepção calorosa a qual Mário e Freyre apresentam em seus textos. Para Chartier: “... *os contrastes na recepção do texto que ele [o autor] propôs têm que ver, em primeiro lugar, com os próprios leitores, cujos juízos contraditórios devem ser inscritos na diversidade dos caracteres e dos humores (...) e também na pluralidade das aptidões e das expectativas.*”¹⁷. As formas de apreensão marcadas pela crítica, que soube ler e se apropriar de certas leituras, marcam o diálogo entre leitores autorizados deste livro que, de uma forma ou outra, propõem esta reestruturação dos significados, se não reafirmação de alguns. Pode-se, portanto, a partir deste paralelo entre a produção intelectual do autor e recepção de sua obra em meio a uma comunidade de leitores, compreender o papel desempenhado pelo livro ou, mais precisamente, uma certa intencionalidade que já se anunciava em seu texto – uma verdadeira emanção de poder e controle. Assim, passando por estas três ordens – a da produção, da comunicação e da recepção –, sob as quais um livro encontra-se atrelado, busca-se reconhecer o espaço legível do ‘*Brazil Builds*’. Trata-se, finalmente, de reconstruir este *entre* textos que pode ser lido e reconhecido através da própria obra como um guia de uma comunidade. Guia que pode ser reconhecido pela sua visualidade, através de suas fotos e imagens, mas também através de seus atores, de seus textos –

¹⁷ CHARTIER (1988). Op. Cit. p.122.

escritos e visuais – e das conseqüentes recepções atreladas a ele. Uma verdadeira ordem. Um guia – um decalque – de um modo de pensar a cultura brasileira. Para tanto, as últimas imagens apresentadas pelo livro¹⁸, estas de personalidades e não de edifícios, mostram-se como referências fundamentais para esta leitura, uma vez que determinavam visualmente importantes atores da trama narrativa.

Partindo, assim, da compreensão de que, se há um autor – Goodwin –, há também uma comunidade que, se não teve ação direta sobre a produção do livro, soube se utilizar desta leitura na construção de um discurso, fazendo com que a própria compreensão de quais os autores responsáveis por esta publicação seja colocada em xeque, no momento em que melhor se delimita a presença de cada um deles no discurso narrativo do texto. Assim, as personalidades apresentadas; de Gustavo Capanema, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Oscar Niemeyer, Atílio Corrêa Lima, Marcelo e Milton Roberto, Álvaro Vital Brazil, Bernard Rudofsky, G. E. Kidder Smith e Philip L. Goodwin, pode-se ler a presença de algumas instituições: O Ministério da Educação e Saúde – sob a figura do Estado brasileiro –, o SPHAN, os arquitetos e o MoMA, que, para este estudo serão tomadas como pontos de partida para a leitura. Paralelamente, entende-se a partir das personalidades agraciadas por Goodwin, ao longo do texto, mais especificamente no ‘prefácio’ da edição, um duplo desta comunidade determinante para a construção narrativa que se impõe. Importante, ainda, atentar ao fato de que o conhecimento do MoMA em relação à arquitetura brasileira era ainda incipiente, quando a comitiva norte americana aportou no Brasil¹⁹. Fato que, ao traçar o paralelo com as instituições e personalidades referenciadas nesta publicação, reforça a importância destes como críticos, ou quem sabe autores da narrativa.

No que concerne ao papel dos brasileiros, Goodwin presta sua primeira homenagem ao Ministro Gustavo Capanema, pelo acompanhamento *in loco* do estudo da arquitetura brasileira. A figura do Estado, já reconhecida como agente fundamental para a realização da moderna arquitetura brasileira, pelos textos teóricos produzidos pelos próprios arquitetos, apresenta-se assim como evidência na construção narrativa disposta

¹⁸ GOODWIN, Philip L. Brazil Builds: architecture new and old, 1652 – 1942. Photographs by G. E. Kidder Smith. New York: Museum of Modern Art 1943; 2ed setembro 1943; 3ed novembro 1944; 4ed maio 1946). p.196.

¹⁹ Para mais detalhes, ver: DECKKER (2001). Op. Cit. pp.111-126.

pelo estudo de Goodwin²⁰. Algo que se aproxima do papel de estado gestor, daquele que atribui uma determinada censura ao discurso. Para o caso brasileiro, principalmente no que concerne às determinações da censura, é ainda preciso apontar a presença do D.I.P. – Departamento de Imprensa e Propaganda –, que, segundo a definição do próprio Capanema, “*deverá ser um aparelho vivaz, de grande alcance, dotado de um forte poder de irradiação e infiltração, tendo por função o esclarecimento, o preparo, a orientação, a edificação, numa palavra, a cultura de massas.*”²¹. Determinações que apontam para a atuação intervencionista desempenhada pelo amplo poder concedido a este departamento, diretamente ligado à presidência.

Partindo da compreensão de que este departamento, além de atuar com fortes poderes intervencionistas na construção de uma mitificação do Estado brasileiro, analisando e censurando toda e qualquer produção cultural realizada no território nacional e que, ainda, intervinha sobre a produção de trabalhos realizados no Brasil por estrangeiros²², é possível entender o seu papel determinante na leitura cristalizada pelo livro. Papel que se evidencia quando Goodwin, logo após agradecer Capanema, refere-se ao trabalho incansável de F. P. Assis Figueiredo – Francisco de Paula Assis Figueiredo²³ –, que ocupava o cargo de Presidente do Departamento de Turismo vinculado ao D.I.P. As obrigações do Departamento de Turismo, que buscava criar uma unidade no reconhecimento do patrimônio pelos brasileiros, estendiam-se para além das fronteiras territoriais do país, na medida em que tratava de apresentar o Brasil da melhor maneira acabada, através de publicações²⁴, cumprindo assim suas obrigações como órgão responsável pela divulgação do país. A presença de Francisco Figueiredo, nos agradecimentos de Goodwin, aponta, portanto, para uma dupla leitura, fato que coloca o

²⁰ Para mais detalhes sobre o papel do Estado como fomentador desta arquitetura, ver: GORELIK, Adrián. (2005). Op. Cit. Ou, ainda: MARTINS, Carlos Alberto F. Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para a investigação sobre a construção do discurso moderno no Brasil; A obra de Lúcio Costa, 1924 – 1952. Dissertação – FFLCH - USP, 1987.

²¹ Para tanto, ver: SCHWARTZMAN (2000). Op. Cit. p.104.

²² Para mais detalhes sobre a atuação do D.I.P. como órgão censor do Estado, ver: SOUZA, José Inácio de Melo. O estado contra os meios de comunicação. (1989-1945). São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2003.

²³ Francisco de Paula Assis Figueiredo, antes de ocupar o cargo de Presidente do Departamento de Turismo do D.I.P, foi prefeito de Poços de Caldas, entre os anos de 1931 e 1939. Durante sua gestão, impulsionou o turismo na região, fazendo com que a cidade caminhasse no sentido de se tornar instância turística, pela qualidade de suas águas naturais e, também, pela multiplicação de cassinos abertos na cidade, o que determinou sua nomeação ao cargo no D.I.P.

²⁴ Como a publicação ‘*Travel in Brazil*’.

'Brazil Builds' sob uma perspectiva onde o foco narrativo aparece, para além de uma reflexão crítica quanto à arquitetura, sobre influência da propaganda brasileira a ser veiculada em países estrangeiros. Assim, o vínculo a estas duas figuras estadistas, diretamente ligadas com setores importantes na configuração de um reconhecimento homogêneo do Estado Brasileiro, aponta para questões fundamentais na maneira de conduzir a leitura das edificações e na forma como estas são apresentadas pela publicação.

Ao contrário das edificações antigas, agrupadas em função dos Estados, a produção moderna aparece caracterizada em função das tipologias – “*grouped by type*”. Se a leitura for seguida por este viés, o IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil –, também reconhecido por Goodwin como instituição atuante na condução dos estudos no Brasil e, ainda, representante dos arquitetos²⁵, parece estar diminuída na formatação narrativa escolhida. Isto se justifica, pois a apresentação destas edificações privilegia uma leitura das realizações estatais a partir de um viés que provém do Estado – o grande fomentador desta arquitetura moderna – e não dos arquitetos – a comunidade que soube melhor se apropriar desta publicação. Destaca-se, ainda, pela presença do D.I.P., esta leitura tipológica das construções em paralelo a uma prática que muito se destaca na projeção dos *cine jornais*, que tinha como objetivo a divulgação das realizações do governo. Assim, seguem os seguintes temas²⁶: 1 - “Reinforced concrete construction”, 2 - “Office Buildings, Apartments, Hotels”, 3 - “Schools, Hospitals, Libraries”, 4 - “Transportation Buildings”, 5 - “Miscellaneous”, 6 - “Private Houses” e 7 - “Buildings

²⁵ A voz dos “arquitetos”, ao invés de se dar através de seu órgão institucional – o IAB –, parece firmar-se de maneira mais consistente a partir do Estado, na medida em que Lúcio Costa, o arquiteto brasileiro de maior influência sobre esta geração de arquitetos, encontra-se dentro do SPHAN e, portanto, dentro do Estado. Deve-se levar em conta, em contra partida, que o nome de cada um dos arquitetos é apresentado na ficha de identificação de cada uma das obras, além da relação disposta no final da publicação.

²⁶ É necessário fazer uma breve mas muito importante consideração sobre o texto. Mesmo sabendo que o texto apresentado aparece em duas línguas; o inglês e o português, o tratamento dado pelo discurso, transposto pela escrita do livro, será privilegiado, nas citações, em sua forma Inglesa, entendida aqui como língua ‘oficial’ da edição. Isto se dá, pois o português é entendido e apresentado como tradução da primeira língua. Ainda assim, o texto em português será considerado, pois, como se verá em muitos casos aqui tratados, a discurso da trama narrativa apresentada por cada uma das línguas é distinta em conteúdo. Assim, pela diferenciação de tratamento narrativo de cada uma das línguas, pode-se encontrar chaves discursivas importantes, pensando, principalmente, na diferenciação entre as comunidades de leitores.

for Recreation”²⁷. Se assim seguir a leitura, pode-se compreender melhor a presença do Estado como gerenciador deste objeto, onde os sistemas de infra-estrutura estão privilegiados, dando um sentido ao livro de veículo com uma propaganda²⁸.

No primeiro grupo apresentado – ‘construções em concreto armado’, pp. 104-105 – Goodwin parece buscar, para além da arquitetura, a base industrial por trás destas edificações. Seguindo suas palavras, esclarece: “*Cement is made in a huge modern plant near Niteroi, the kilns relying on imported fuel now difficult to come by. Reinforcing rods are made in Brazil, but very little structural steel, although a large mill is now under construction for this propose. The mountains of Minas Gerais hold the finest grade of iron ore with no economical way of transporting it down to the sea.*”²⁹. Para além da questão de disponibilidade de recursos minerais, como se pode ver ao que se segue no texto, com a apresentação da madeira, do mármore e do granito, a linha discursiva segue uma leitura da potencialidade presente nas indústrias brasileiras, que, apesar de passarem naquele momento por grandes dificuldades em decorrência das imposições da guerra, apresentavam dependências modernas e de tamanho considerável, justificando os impressionantes números do crescimento urbano, maiores do que Detroit e Huston, segundo o autor.

Ainda sobre o trecho em questão, este parece trabalhar – para a leitura do estrangeiro – no sentido de prover informações à busca de novas fronteiras econômicas para o fornecimento de produtos e matérias primas, neste momento, com baixa disponibilidade no mercado mundial. E, ainda, apresenta-se a leitura da infra-estrutura dos transportes, no sentido de fornecer informações quanto à possibilidade de

²⁷ 1- Construções em concreto armado’, 2- ‘Edifícios de escritórios, apartamentos e hotéis’, 3- ‘Colégios, Hospitais, Bibliotecas’, 4- ‘Edifícios de Transportes’, 5- ‘Diversos’, 6- ‘Casas privadas’ e 7- ‘Edifícios de Recreação’ – Tradução Livre. Sobre estes nomes, o único que apresenta diferenças consideráveis

²⁸ Obviamente, compreende-se, pela leitura dos textos e das próprias fotografias que acompanham cada uma das edificações, o destaque narrativo dado às resoluções de projeto apresentadas pelos arquitetos. Ainda assim, pela compreensão do momento histórico e pelo destaque dado a instituições e personalidades, entende-se a necessidade de traçar leituras que possam atentar para outras chaves discursivas, que caminham paralelamente.

²⁹ “Cimento é feito em uma grande fábrica moderna próxima à Niterói, sendo que seus fornos necessitam de combustível importado, agora em grande escassez. Os vergalhões são feitos no Brasil, mas com muito pouca estrutura metálica, no entanto uma grande fábrica está sendo construída neste momento para este intuito. As montanhas de Minas Gerais guardam minério de ferro da melhor qualidade, embora faltem condições econômicas para transportá-lo até o mar.” – Tradução Livre. Para tanto, ver: GOODWIN (1943). Op. Cit. p.90.

movimentação dos recursos minerais pelo território do país, mas, principalmente, para o mar – os portos –, fronteira econômica entre os países. Estas informações tornam-se ainda mais compreensíveis no momento em que as relacionamos com os vínculos sedimentados pelo MoMA com 20 importantes agências da inteligência norte americana, voltados essencialmente para a guerra, dentre as quais se destacam: Department of State-Division of Cultural Relations, Department War, Library of Congress, Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), Office of War Information³⁰. Relação que se evidencia na página 6 do livro em questão, quando se destaca a condição de alguns ‘*Trustees*’ – patronos – do museu: “**On duty with the Armed Services (mobilizado)*.”³¹. Deve-se, ainda, considerar a presença de Nelson Rockefeller, herdeiro fundador do MoMA, como presidente a frente do OCIAA. Através de sua influência, Rockefeller soube se utilizar das disponibilidades políticas do governo norte americano para ampliar seu poder econômico sobre a America Latina, tendo o meio cultural – principalmente, através do MoMA – como rica fonte de troca. Fato que se comprova no envio dos três fotógrafos: G.E. Kidder Smith – encarregado de fotografar os aspectos da arquitetura brasileira –, Genevieve Neylor – encarregada de fotografar os aspectos culturais, como festas e comemorações – e, finalmente, Alan Fisher – designado para registrar condições sanitárias, dependências medicas e, ainda, instalações militares na região do Amazonas –, todos eles nomeados por Rockefeller³². O que aponta para esta determinação imposta pelo

³⁰ Para mais detalhes, ver: The Museum and the War. The Bulletin of the Museum of Modern Art, Vol. 10, No. 1, (Oct. - Nov., 1942), pp. 3-19. Neste texto, torna-se evidente a participação do Museu em promover exposições relacionadas à guerra – como Road to Victory e Camouflage for Civilian Defense, ambas do final de 1942 – fazendo de sua curadoria uma verdadeira montagem do discurso oficial. Algo que muitos outros periódicos não só como a revista Life, mas também outros vinculados na divulgação da arquitetura – como a Architectural Record e The Architectural Fórum – dedicam-se quase que exclusivamente a construções e debates sobre o tema.

³¹ “Em obrigação com os Serviços Armados (mobilizado)” – tradução livre. Para tanto, ver: GOODWIN (1943). Op. Cit. p.6. Deve-se aqui fazer uma breve consideração quanto à capa do *Brazil Builds*. Esta foi desenhada pelo renomado designer Inglês Edward McKnight Kauffer (1890-1954), conhecido pela sua influência no design de cartazes publicitários, principalmente na Inglaterra, e que, ainda, teve sua obra reconhecida pelo MoMA, a partir de 1940, quando iniciou diversas contribuições. É, ainda, responsável por uma série de cartazes publicitários para instituições como War Relief, Red Cross e Office of Civilian Defense, o que aponta para o seu envolvimento com a política nacional norte americana em relação à 2ª Guerra. Fato que aproxima, novamente, o *Brazil Builds* a esta leitura que percorre o dimensionamento de uma política norte americana em prol da arregimentação de países aliados.

³² Para tanto, ver: LEVINE, Robert. M. *The Brazilian Photographs of Genevieve Neylor, 1940-1942*. Durham and London: Duke University Press, 1998. p.37. E, ainda: MAUAD, Ana Maria. *Genevieve*

lado americano em busca de uma leitura dos recursos potencialmente presentes no Brasil.

Ao apresentar as condições industriais do país, o texto sedimentado pelo *‘Brazil Builds’* parece trabalhar, portanto, num duplo sentido. Se de um lado, informa ao governo norte americano os recursos brasileiros, informação vital para seus planos de expansão, do outro, apresenta, na forma de propaganda governamental brasileira, as realizações que tornaram possível este destacado crescimento da construção civil. Informações que as próprias imagens trazem, como se vêem nas duas fotografias da Companhia Nacional de Cimento Portland – p.104 – e nas muitas edificações ainda em construção, dentre as quais o próprio Ministério de Educação e Saúde – p.107 –, o mais celebrado de todos os edifícios, trazendo em sua fachada tapumes, andaimes, máquinas e placas de empreiteiras relacionadas com a obra. Assim, se no texto em inglês a indústria é *huge* – enorme –, no texto em português, ela é *importante*. Alteração mínima, que direciona o leitor para as diferentes leituras e, assim, para construções narrativas direcionadas possivelmente a distintos leitores. Porém, se esta pequena alteração não modifica a abordagem positiva diante do rápido surto industrial, Sigfried Giedion – importante crítico da arquitetura moderna – caminha, como leitor, reconhecido e autorizado, deste desenvolvimento urbano, num viés contrário.

No prefácio do livro de Henrique Mindlin – *Arquitetura Moderna no Brasil*, livro tido pelo próprio autor como uma continuidade do *Brazil Builds* –, Giedion, após salientar a contribuição e a riqueza da produção brasileira, aponta para o que chamou de “*câncer do desenvolvimento do Brasil*”; a especulação imobiliária³³. Ao traçar o paralelo entre desenvolvimento da indústria e proliferação das construções – num sentido positivo – com a negatividade da especulação, com o qual este desenvolvimento não deixava de estar atrelado, este crítico salienta um outro ponto, que pode ser lido através das fotografias de Kidder Smith e, ainda, no próprio texto de Goodwin. Sobre Copacabana, diz-se o seguinte: “*The edge of the great ellipse is punctuated by the regularly spaced verticals of lofty hotels and apartment buildings. As the sun sets, their shadows stretch*

Naylor, fotografa: *Impressões de viagem (Brasil, 1941-1942)*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v.25, n°49 (2005). pp. 43-75.

³³ GIEDION, Sigfried. O Brasil e a Arquitetura Contemporânea. In: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. 2ª ed. Trad. Paulo Pedreira. Rio de Janeiro. Aeroplano Editora / IPHAN, 2000. (1ª edição, 1956). P.17

over the water.”³⁴. Se por um lado a fotografia de Kidder Smith – capa da revista *The Architectural Review*, em setembro de 1944 – instaura o sentido positivo deste desenvolvimento da construção civil, impulsionada pelo avanço industrial, que parece colaborar para a leitura do Estado e dos arquitetos – neste caso, sedimentada em texto de Lúcio Costa³⁵ – encontra ainda um paralelo negativo, na medida em que as sombras que se projetam sobre a praia de Copacabana denunciam a forma como este desenvolvimento foi tomado pelo Distrito Federal, alterando a própria beleza natural da paisagem carioca, negatividade que encontra o seu correlato principalmente em São Paulo. Neste caso, Goodwin escreve: “*High-priced space was wanted near this important center so both sides of this street some two hundred yards long by twenty feet wide were completely torn down and rebuilt fifteen stories high (by regulation) within two or three years.*”³⁶.

Vale aqui, ainda, uma outra reflexão quanto às características da modernização brasileira, que podem ser apreendidas a partir da documentação realizada por Kidder Smith. A apresentação das fotografias do conjunto habitacional do Realengo, projetado por Carlos Frederico Ferreira – conhecido pela grande contribuição frente ao desenvolvimento de projetos habitacionais vinculados ao IAPI, Institutos de Aposentadorias e Pensões, importante instituição do governo de Getúlio Vargas, frente ao desenvolvimento de diversos conjuntos habitacionais no país –, destaca-se pela sua singularidade na narrativa do desenvolvimento industrial e, conseqüentemente, o social, promovido pela política habitacional. O caso específico do Realengo é certamente único, principalmente, pela sua característica de canteiro de experimentações para diversas tipologias habitacionais, que variavam de residências uni familiares até as duas lâminas horizontais dos conjuntos multe familiares. Este programa habitacional instituiu, de certa forma, a concepção dos blocos laminares, característicos da arquitetura moderna. Leitura

³⁴ “A borda da grande elipse é pontuada pelas verticais regularmente espaçadas de diversos hotéis e edifícios de apartamento. Quando o sol se põe, suas sombras projetam-se sobre a água.” – Tradução livre. Para tanto, ver: GOODWIN (1943). Op. Cit. pp. 26-27.

³⁵ Trata-se do texto: “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre.” (1951).

³⁶ “O rápido aumento do valor do metro quadrado foi determinado às proximidades do centro. Assim, ambos os lados desta rua – algo em torno de 170 metros de comprimento por 20 metros de largura – foram completamente postos abaixo e reconstruídos 15 andares (a partir de regulamentação) em dois ou três anos” – Tradução livre. GOODWIN (1943). Op. Cit. p.95. Importante destacar, mesmo que rapidamente, as grandes demolições transcorridas nas grandes cidades do Brasil. Fruto dos planos de urbanização de Pereira Passos, no primeiro decênio do século XX, e Alfred Agache, entre os anos 1940-50, ambos no Rio de Janeiro e, ainda, Prestes Maia, urbanista e prefeito de São Paulo entre o final de 1930 e meados de 1940.

que se destaca no enquadramento e na escolha das luzes, características das fotografias de Kidder Smith, sobre as diferentes tipologia, apontando para o vínculo entre o projeto habitacional e o projeto fotográfico. Mas, ainda, se destaca na apresentação deste projeto a partir do trabalho de Nabil Bonduki. Segundo ele: “*Com base nesta experiência [a do Realengo], o IAPI optará, de uma maneira geral, por blocos laminares nos grandes centros urbanos e por casas geminadas nas cidades do interior, sempre considerando em primeira instância a questão do melhor aproveitamento dos recursos.*”³⁷. Portanto, a partir destas imagens, além das questões industriais da política desenvolvimentista do governo, destaca-se a própria cristalização da política habitacional do Governo Vargas, via IAPI, que se daria no conjunto do Realengo. Porém, deve-se aqui, uma breve reflexão, quanto à fotografia da página 161³⁸ – página inteira, diga-se de passagem –, que foi mote para uma reflexão de Roberto Conduru, em seu livro *Vital Brasil*. Nesta breve passagem do trabalho de Conduru, trata-se da leitura, a partir da documentação fotográfica do edifício sede do Instituto Vital Brasil, das incongruências entre o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira e as precárias condições sociais do país e, ainda, a da própria construção civil. Fato ressaltado pelo contraste entre o projeto moderno de Vital Brasil e a precária condição do transporte de tração animal e, ainda, as condições precárias dos trabalhadores no canteiro de obras. Questão ainda destacada em outros documentos fotográficos, como nas que retratam a construção do Conjunto Habitacional do Realengo. Segundo Conduru: “*O que o flagrante fotográfico exhibe é a incongruência entre o modo de produção e a simbólica inerente à imagem do produto.*”³⁹. Questão importante para uma leitura contraposta à narrativa positiva engendrada pela argumentação presente no texto do *Brazil Builds*. E que, ainda, atestam novamente para a potencialidade presente nesta documentação, uma vez que trata-se de uma série de registros vinculados diretamente a um importante momento da história da arquitetura brasileira. De qualquer forma, apesar das eventuais críticas apresentadas ao longo dos anos, a leitura autorizada trabalha no sentido positivo, já que, para o próprio

³⁷ Para tanto, ver: BONDUKI, Nabil. *Origens da habitação social no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2ªed., 1999. p.180.

³⁸ Para tanto, ver: Idem. p.161.

³⁹ Para tanto, ver: CONDURU, Roberto. *Vital Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. p.39.

Goodwin, o concreto seria o novo ouro, a nova preciosidade do território brasileiro. Paralelo já apontado anteriormente no presente texto.

No que segue a narrativa apresentada pelo *Brazil Builds*, encontra-se uma relação de projetos de escolas, hospitais, bibliotecas e aeroportos. Uma verdadeira apresentação das recentes realizações governamentais, no que se refere à infra estrutura urbana. Neste ponto é importante comparar esta leitura das realizações nacionais com o trabalho de Roy Nash, *The Conquest of Brazil*⁴⁰, a única referência quanto à história do Brasil, destacada por Goodwin⁴¹. Neste trabalho, Nash desenvolve a narrativa – um tanto idílica, diga-se de passagem⁴² – sobre as formações físicas do país, como florestas, recursos hídricos, clima e relevo, e também a narrativa de fatos marcantes da história do país, como o momento pré colonização portuguesa, escravidão, ciclo do açúcar, ciclo do ouro e desenvolvimento da produção cafeeira. No entanto, a construção que se segue no livro de Nash é a problematização de características da sociedade brasileira como o analfabetismo – na ordem de 71% da população, neste período – e as epidemias, decorrentes das péssimas condições do sistema de saúde e saneamento, características de regiões endêmicas típicas de “*países atrasados*”.

Assim, esta apresentação de projetos, muitos deles em construção, parece trabalhar como um contraponto compreendido a partir da narrativa negativa estabelecida pela obra de Nash, e que, assim, pudesse demonstrar o empenho do governo brasileiro em superar o atraso social do país. Questão identificada na fala de Goodwin, quando trata da Escola Normal de Salvador, atentando para este projeto como um bom *começo* para se eliminar o analfabetismo. Tema que, na tradução para o português, aponta para a

⁴⁰ Para tanto, ver: NASH, Roy. A conquista do Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939. (1ed., 1926).

⁴¹ Para tanto ver: GOODWIN (1943). Op. Cit. p.19. Vale aqui uma breve reflexão: A influência do trabalho de Nash parece se projetar para o exterior do território norte americano, na medida em que se percebe o uso desta obra por outros pesquisadores brasileiros, como é o caso de Estevão Pinto, em seu ensaio sobre *Muxarabis e Balcões*. Fato revelador é que este ensaio foi publicado originalmente no sétimo volume da Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o que aponta para entendimento desta obra como material que circulava dentro do próprio SPHAN, legitimando a voz do Serviço, neste compartilhamento de referências usadas por Goodwin, na construção narrativa do *Brazil Builds*.

⁴² Esta leitura idílica do país parece ser consenso de Goodwin, que apresenta o Brasil a partir desta visão naturalizada. Para Kidder Smith esta leitura também não é diferente. Sobre a relação entre a natureza e a Casa Ribeiro – fotografia da p.31 –, escreve: “... a world removed from the world. It is called Paradise.” [“...um mundo removindo do mundo. É chamado de Paraíso.” – Tradução livre]. Para tanto, ver: SMITH, G. E. Kidder. Looking at Architecture. Harry N. Abrams. New York. 1990. pp.148-149.

atividade do governo brasileiro com um tom um tanto mais animador, ressaltando o projeto como um exemplo do *excelente esforço*, neste sentido⁴³. Se no texto em inglês o programa brasileiro parece estar ainda em seu início, no português este projeto já se encontra em seu estado de excelência. Fato reforçado através da compreensão de que a própria educação era considerada meio estabilizador da sociedade na medida em que através dela poder-se-ia moldar, homogeneizar a sociedade, tornando-a ponto fundamental da política de Vargas. Algo que se mostra novamente, se considerado que no ‘*Brazil Builds*’ são apresentados cinco projetos modernos e uma construção antiga onde funcionavam escolas⁴⁴ – locais onde o poder controlador do governo se apresentava materializado em sua maior expressividade. Além da Biblioteca Pública de São Paulo – obra do Departamento de Cultura, chefiado por Mário de Andrade –, que, nas palavras de Goodwin: “*It will house a million volumes and provide all the usual facilities found in our big cities.*”⁴⁵.

A partir dos projetos apresentados, pode-se construir, portanto, uma trama narrativa, que, apesar de não ser entendida como única, é facilmente apreendida pelo paralelo instituído na presença de Capanema como personalidade empenhada legalmente e legitimada por Goodwin, na determinação da cultura nacional e, igualmente, de uma leitura das realizações governamentais. Projeto que era homogêneo e centralizador, idealizado pelo Governo e posto em prática pelo Ministério da Educação e Saúde Pública. Algo que pode, assim, ser lido no próprio projeto de edição do *Brazil Builds*, vinculando as realizações dos jovens arquitetos com a proposta governamental de edição de uma nova cultura para o país, atrelado ao discurso dos próprios arquitetos. Sob esta perspectiva, pode-se ler o *Brazil Builds*, tendo Estado por agente na determinação da narrativa, como um livro editado para fazer parte desta política educacional do governo⁴⁶,

⁴³ Para tanto, ver: GOODWIN (1943). Op. Cit. 92.

⁴⁴ Esta tipologia é a melhor representada, ao lado das antigas igrejas, no *Brazil Builds*.

⁴⁵ “Ela irá abrigar um milhão de volumes e prover todas as facilidades encontradas nas grandes cidades.” – Tradução livre. Para tanto, ver: Idem. p.93.

⁴⁶ Obra importante de ser colocada em comparação ao *Brazil Builds*, tomando o devido cuidado de colocá-la dentro desta linha discursiva de construção narrativa do Governo, é a ‘Obra Getuliana’. Publicação que não chegou a ser realizada pelo governo, mas tomou muitos anos de Capanema, responsável por sua organização, e que se encontra hoje em estado bruto no Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas. Segundo Aline Lopes de Lacerda, esta obra pretendia apresentar as realizações do governo de Getúlio Vargas com um claro tom de propaganda, cercando seus mais diversos temas. Interessa ainda notar

que, ao mesmo tempo em que apresenta suas realizações como órgão legal, parece pautar uma política educacional para os próprios arquitetos brasileiros do que seria a boa arquitetura, sua melhor expressão, sua melhor linguagem. Desenvolve-se, então, como uma espécie de cartilha, guia da melhor arquitetura, organizador das idéias, com todas as questões que um documento desta espécie pode trazer. Vínculo educacional que o próprio Goodwin enfatiza: “*The new architecture has come to stay in Brazil, and it will demand a very different type of training from that which has been offered by Brazil’s academically-minded schools of the Belas Artes.*”⁴⁷. Fato ainda importante dentro da política educacional, se pensado na padronização dos currículos universitários durante este período e, também, dentro de um alinhamento da arquitetura moderna em contrapor-se à arquitetura tradicional das belas artes. Tal homogeneização da cultura pode ser encontrada, novamente, na apresentação da arquitetura antiga determinada pelo *Brazil Builds*. Algo que se mostra igualmente como uma política da cultura nacional, empenhada em mitificar uma referência tradicional sobre a qual a modernidade tornava-se justificável.

Rodrigo Mello Franco de Andrade, além de aparecer na página de personalidades – diga-se de passagem, ao lado de réplica de uma escultura de Aleijadinho, a do profeta Ezequiel – é lembrado por Goodwin, juntamente a outras personalidades responsáveis, pelo grande auxílio dos trabalhos desenvolvidos, no Brasil. Destaque atribuído em paralelo ao papel pioneiro desenvolvido pelo SPHAN, que, para Goodwin, contrapunha suas atividades ao processo de renovação urbana impulsionado pelo desenvolvimento industrial. Segundo suas palavras; “*In the sweeping demolition which accompanied the great building boon of the nineteen thirties, it is fortunate that Brazil, since 1936, has had its SPHAN (...) to preserve some of the more important monuments of this splendid*

que dois dos fotógrafos contratados por Capanema – Erich Hess e Paul Stille – para cobrirem certas regiões do país estão também presentes no *Brazil Builds*, o que aponta, mais uma vez, para a presença do Governo na edição. Para mais detalhes, ver: LACERDA, Aline Lopes de. *Fotografia e propaganda política: Capanema e o projeto editorial Obra Getuliana*. In: GOMES, Ângela de Castro. *Capanema: O Ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

⁴⁷ “A nova arquitetura veio para ficar no Brasil, e demandará um tipo de treinamento muito diferente daquele oferecido pelas escolas brasileiras atreladas a uma mentalidade acadêmica das Belas Artes.” – Tradução livre. Ibidem. P.102.

past.”⁴⁸. Assim, o SPHAN apresenta-se como elemento fundamental deste processo de construção narrativa sob o qual a moderna arquitetura brasileira se estabelece. A este serviço, vincula-se, pela sua contribuição, o encargo de preservar e, assim, estabelecer as bases referenciais da construção narrativa apresentada pelo livro, vinculando um determinado referencial tradicional – histórico – capaz de dar leitura à arquitetura moderna carioca. Assim, se a mão de Rodrigo, como diretor do Serviço, parece impor-se na escolha das obras apresentadas para a publicação, Robert C. Smith⁴⁹, intelectual de grande estima desde sempre pelos seus importantes estudos no campo patrimonial da arquitetura brasileira – muitos deles apresentados na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –, apresenta-se igualmente revelador, já que é principalmente a partir de seus estudos⁵⁰, que Goodwin toma, inicialmente, a referência de sua leitura⁵¹.

Em 1939, Robert C. Smith publicou um importante estudo sobre a arquitetura mineira, salientando suas derivações em Salvador e Rio de Janeiro e traçando o paralelo entre a arquitetura brasileira e a portuguesa. Construção narrativa transposta quase que literalmente do texto de Smith por Goodwin, como se vê na seguinte passagem: “As Robert C. Smith (...), has pointed out, a more strongly original native architecture might have been developed if the Brazilian colonists (...) had had to meet a wholly different set of building conditions from those which they had known at home.”⁵². Paralelo novamente

⁴⁸ “Ante a onda demolidora que acompanhou o grande boom imobiliário dos anos 1930s, é salutar que o Brasil, desde 1936, tenha tido o SPHAN (...) para preservar alguns dos mais importantes monumentos do seu esplendido passado.” – Tradução livre. Para tanto, ver: Ibidem. P.24.

⁴⁹ Fato curioso foi a elaboração da sala especial “Robert C. Smith”, na IV BIA – Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo –, onde também se elaborou uma exposição de aproximadamente 90 fotografias realizadas por Kidder Smith para o *Brazil Builds*. Consta, ainda, no site oficial da mostra, que esta edição fora realizada para celebrar os cinquenta anos da realização do *Brazil Builds*. Para tanto, ver: http://www1.uol.com.br/bienal/4bia/salas/ppe_01.htm. Último acesso: 19.12.07. 13hs06.

⁵⁰ Junto aos estudos de Robert C. Smith encontra-se referência, apontado por Goodwin, aos estudos de Lincoln Kirstein (1907-1996), importante crítico de arte, principalmente ao que se refere à dança. Este, além de trabalhar como coreógrafo do *American Ballet* – hoje, conhecido como *New York City Ballet* –, escreveu uma série de livros sobre dança e, ainda, textos sobre artistas latino americanos para a exposição *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, realizada no MoMA, também no ano de 1943, em função de seu envolvimento com a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, a qual Robert C. Smith também fazia parte. Anteriormente, foi o responsável pela idéia de chamar artistas de toda a América para pintar murais em exposição no MoMA, em 1932. Para tanto, ver: LEVINE, Robert. M. *The Brazilian Photographs of Genevieve Neylor, 1940-1942*. Durham and London: Duke University Press, 1998. pp. 24-26.

⁵¹ Para tanto, ver: GOODWIN (1943). Op. Cit. p.7.

⁵² “Como colocou Robert C. Smith, uma arquitetura mais forte e genuinamente nativa poderia ter se desenvolvido caso os colonizadores brasileiros tivessem encontrado condições de construção

retomado na conhecida relação do jardim da Catedral de Braga e sua série de esculturas com os profetas realizados por Aleijadinho, que no *Brazil Builds* aparecem como; “...reminiscent of the great 18th century religious gardens...”⁵³. Esta relação com a arquitetura portuguesa de Braga ressurgiu, na argumentação referente à Casa da Sra. D. Elvira de Moraes, quando Goodwin destaca “*The tile walls surmounted by glazed pottery urns...*” como as do “...famous rococó Palácio do Mexicano...”⁵⁴. Fala que aparece como um eco da voz de Robert C. Smith. Além deste ponto, outras leituras apresentadas pelo texto de Robert C. Smith, são transpostas para o livro de Goodwin, chegando ao ponto de, em ambas as publicações, se usar um mesmo desenho, possivelmente realizado por Smith – um desenho esquemático da planta duplamente oval da Igreja Nossa Senhora dos Pretos, em Ouro Preto⁵⁵ –, destinadas ao tratamento formal das plantas dos edifícios religiosos, leitura que parece ter sido retirada, novamente, do texto de Smith.

Tendo o trabalho intelectual de Robert C. Smith como importante referência na construção narrativa do *Brazil Builds*, compreende-se, neste sentido, uma aproximação de Goodwin com o próprio trabalho do SPHAN, ainda num momento anterior à viagem ao Brasil. A relação deste intelectual com Rodrigo Mello Franco de Andrade se estabeleceu já em meados de 1937, segundo o próprio Robert C. Smith, “...quando visitava os velhos sítios do Brasil colonial e lá descobria a maravilha da transplantação do barroco português.”⁵⁶, tendo seus trabalhos sido apresentados em alguns dos volumes da Revista do SPHAN. Compreende-se, portanto, que, através deste vínculo estabelecido entre o intelectual norte-americano com o Serviço, a leitura da arquitetura colonial e barroca – focos centrais das pesquisas de Smith – realizada por cada um deles, voltava-se para um mesmo foco argumentativo, que se afirmava no trânsito de idéias, debates e documentos

completamente diferentes das que conheciam em casa.” – Tradução livre. Para tanto, ver: Idem, p.20. Para o correlato no texto de Robert C. Smith, ver: SMITH, Robert. C. *The colonial architecture or Minas Gerais*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 21, No. 2. (Jun., 1939), p. 110.

⁵³ “...reminiscência dos grandes jardins de Braga do século 18th...”. Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.44. Um estudo mais detalhado sobre esta relação pode ser verificado na publicação de Robert C. Smith em parceria com o fotógrafo francês, radicado no Brasil, Marcel Gautherot. Para tanto, ver: SMITH, Robert C.; GAUTHEROT, Marcel. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973.

⁵⁴ “As paredes de azulejos encimadas por urnas viradas...”, “... famoso palácio rococó do Mexicano...” – Tradução livre. Para tanto ver: GOODWIN. Op. Cit. p.72.

⁵⁵ Para tanto, ver: Idem. p.54.

⁵⁶ SMITH, Robert C. *Depoimento*. In: *A Lição de Rodrigo*. Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Recife, 1969.

compartilhados por estes intelectuais. Por tanto, entende-se, na autorização e apropriação da leitura de Robert C. Smith pelo SPHAN e seu correlato em sentido oposto, que a linha argumentativa realizada por Goodwin, derivada de Robert C. Smith, é também autorizada pelo SPHAN. Se a leitura inicial de Goodwin, quanto à tradição da arquitetura brasileira, se dá por Robert C. Smith, ela não deixa – em certa medida – de se influenciar pela própria narrativa veiculada e aceita por Rodrigo, pelo SPHAN. Compreensão tomada com maior acuidade pela presença de Rodrigo, nas fotografias de personalidades, e também quando se compara a apresentação destes projetos com as edificações já tombadas – cristalizadas – pelo Serviço. Fato determinante para a leitura do referente tradicional, antigo.

Dos projetos antigos apresentados, no *Brazil Builds*, uma grande parte já se encontrava tombado. Muitos deles provenientes da grande leva de tombamentos realizados ainda em 1938, quando se iniciaram os processos através deste serviço. O destaque narrativo dado às regiões de Rio, Minas e Bahia, algo que se apreende pelo grande empenho descritivo e visual das cidades e edificações, confere certa legitimidade ao próprio trabalho do SPHAN, que tinha predileção pela arquitetura destes três estados, algo que se comprova pelos inúmeros estudos relacionados aos seus centros históricos, na Revista do SPHAN, além de outras publicações. Legitimidade novamente compreendida na medida em que se percebe, pela ausência de outros edifícios também tombados, que a tônica narrativa privilegiou uma determinada construção que se iguala ao discurso preservacionista autorizado pelo SPHAN, colaborando com uma narrativa histórica afirmativa do movimento modernista carioca. Assim, a narrativa escolhida dá destaque a obras do Rio de Janeiro – capital federal –, Salvador – a antiga capital –, Minas Gerais – pela Inconfidência e local de desenvolvimento de uma fase histórica, onde a exploração do ouro prevaleceu – e, com um destaque um pouco menor, mas não menos importante, Pernambuco – local de grande importância na caracterização do ciclo da cana de açúcar, ao lado de Salvador, uma das fases históricas do país. Construção que se iguala ao tom privilegiado pelo Serviço, marcado através dos tombamentos e publicações, durante os seus primeiros anos de existência – que se seguem até a publicação do *Brazil Builds* – e

que permanece constante até o fim da direção de Rodrigo, trinta anos depois da criação do SPHAN⁵⁷.

Tomando os trabalhos desenvolvidos pelo SPHAN através de suas publicações e, principalmente, os bens tombados até aquele momento, pode-se melhor compreender a seleção de edificações apresentadas no *Brazil Builds*. Poucas delas não haviam sido tombadas ou mesmo destacadas em estudos deste Serviço até aquele momento, como é o caso, por exemplo do Teatro Santa Izabel, Casa da Senhora Donna Elvira Gonçalves de Moraes, Capela da Jaqueira, no Recife, e, finalmente, o Forte Montserrat, em Salvador. A ausência de estudos relacionados a estas edificações, indica uma certa narrativa que desto⁵⁸ ou se distancia do controle – mesmo que mínimo – da leitura do Serviço em relação ao apresentado pelo *Brazil Builds*. Este fato que se comprova na medida em que estas edificação não tombadas estão todos distantes do centro administrativo – o Rio de Janeiro –, sob influência direta de Rodrigo, tornando assim possíveis leituras dissonantes, pelo apontamento de obras que estavam fora da composição crítica estabelecida pelas publicações e estudos do Serviço, mas que, ainda assim, não destoavam intensamente da narrativa autorizada. Fruto este, possivelmente, de interpretações paralelas desenvolvidas a partir das secretarias regionais do SPHAN.

Caso singular, ainda dentro desta narrativa ‘destoante’ à autorizada pelo Serviço, é a presença da já citada Capela da Jaqueira – conhecida como Igreja de N. S. da Conceição e tombada somente no ano de 1984. Se entre a sua apresentação no *Brazil Builds* e o seu tombamento existe uma distância de mais de quarenta anos, Gilberto Freyre já a havia registrado em seu Guia da Cidade do Recife, em 1934⁵⁹, sendo esta como uma das poucas edificações apresentadas e, assim, destacadas a partir de ilustração – de Luiz Jardim, desenhista que teve grande espaço nas publicações do SPHAN – no

⁵⁷ Quanto ao desenvolvimento dos trabalhos do SPHAN e as predileções temáticas desenvolvidas dentro do serviço durante os anos em que Rodrigo Mello Franco de Andrade assumiu a diretoria, ver: RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. IFCH-Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1991.

⁵⁸ A idéia de uma narrativa destoante não pretende aqui sugerir uma narrativa paralela desenvolvida pelas regionais do SPHAN, mas sim que cada uma destas regionais desenvolvia trabalhos que não necessariamente eram conhecidos em sua totalidade pelo Serviço. Neste sentido, a idéia de uma narrativa destoante refere-se aos desdobramentos intelectuais determinados por um distanciamento, conferindo características próprias aos trabalhos.

⁵⁹ FREYRE, Gilberto. *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942. (1ªed. 1934). p. 107.

livro de Freyre. Aponta-se aqui para a presença deste intelectual como autor conhecido de Goodwin, ou mesmo como reflexo das referências presentes na Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, nos Estados Unidos⁶⁰. Neste sentido, através desta edificação e de outras como os mucambos – “palhoças” – e a casa com balcão em muxarabis – p.75 –, compreende-se que, dentre as obras de Recife e Olinda, existe uma forte presença de uma leitura da arquitetura desenvolvida pelo autor recifense, apesar de seu nome não ser citado em nenhum momento deste livro. Sabe-se, ainda, da influência de seus estudos da cultura brasileira, especificamente quanto a aspectos da arquitetura, tendo publicado alguns artigos em alguns números da Revista do SPHAN, além do primeiro volume publicado pelo Serviço⁶¹.

No caso específico do sobrado à praça João Alfredo, em Olinda, a relação com Freyre mostra-se mais evidente, uma vez que existe uma correlação temática muito forte desta obra com os trabalhos realizados por ele. Porém, não se deve deixar de destacar, que a Revista do SPHAN – volume 7 – publicaria, em 1943, um longo estudo sobre o uso de muxarabis e balcões nas residências de Recife e Olinda, texto de Estevão Pinto⁶². Estudo que, além de ter dado destaque a esta residência, apresentando detalhadamente todos os aspectos construtivos e espaciais característicos desta obra, com plantas e uma série de fotografias, apresentou, com a mesma acuidade de detalhes, o sobrado da Rua do Amparo, tombada igualmente em 1939 e apresentada por Freyre em seu *Guia de Olinda*⁶³. Relação destacada pela presença do mesmo balcão em muxarabis, que, apesar de terem suas dimensões diferentes, destaca-se pela presença da mesma estrutura com *cachorros*⁶⁴ de pedra destacados em suas fachadas, servindo de sustentação ao balcão, este formado por “*almofadões e reixas em xadrez*”.

⁶⁰ Esta análise não deixa de compreender o fato de que Freyre teve grande parte de seus estudos acadêmicos vinculados a instituições dos Estados Unidos, o que contribui para o entendimento colaborativo de sua obra na leitura de Goodwin.

⁶¹ Trata-se de: FREYRE, Gilberto. *Mucambos do Nordeste*. Publicação Nº1 do SPHAN, 1937.

⁶² Para tanto, ver: PINTO, Estevão. *Muxarabis e Balcões*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nº7, 1943.

⁶³ Para tanto, ver: FREYRE, Gilberto. *Olinda: 2º Guia Prático, Histórico e Sentimental de Cidade Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944. (1ªed. 1939). P.187.

⁶⁴ Cachorros são elementos que se destacam da estrutura interna das edificações e destinam-se a sustentação dos balcões destacados nas fachadas. Estes elementos podem aparecer em diferentes formatos em suas extremidades, desenhados como modenaturas. Estes elementos são típicos dos antigos sobrados de Recife e

Outra evidência da presença narrativa vinculada aos estudos destacados na Revista do SPHAN, é a apresentação da Igreja Nossa Senhora da Guia, única representante do Estado da Paraíba. Vínculo que se refere ao estudo de Ayrton Carvalho, apresentado no volume 6, em 1942, ao tratar tal igreja como uma das manifestações mais expressivas do uso da pedra na arquitetura religiosa do Nordeste⁶⁵. Destaca-se ainda, na fala de Carvalho, a seguinte passagem: “*Frutas regionais, saborosamente plásticas, ele [o escultor] as esculpiu em pedra, em torno ao nicho de Santo Elias, de mistura com flores e frisos quasi (sic) acadêmicos, num conjunto de fato impressionante.*”⁶⁶. Leitura que Goodwin também soube fazer, mas que ainda, coube uma visível intervenção de Robert C. Smith pelo vínculo com a arquitetura portuguesa, relação não apresentada na publicação do SPHAN, para a qual o escultor era “*provavelmente inculto*”. Já Goodwin, escreve: “*The twisted Salomonic columns and rope-window seem to be a rare offshoot from Portugal’s Thomar style, while the coarse, naturalistic carving of vegetable forms may be a belated derivation from the Manueline, although considerably more robust, less sophisticated.*”⁶⁷. Fato que, antes de legitimar a edificação em sua condição de valor artística, contrapondo-se à leitura apresentada pelo SPHAN, destaca o trânsito intelectual entre as instituições e faz, assim, do *Brazil Builds* um campo para o desenvolvimento desta relação. E, hoje, um guia testemunho deste trânsito intelectual, determinante na construção desta narrativa.

O volume 7 da Revista do SPHAN guarda ainda um segundo ensaio de grande importância para o entendimento da relação entre SPHAN e a publicação do MoMA. Trata-se do texto; “*Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio*”, realizado por Joaquim Cardoso⁶⁸. Se este estudo institucionaliza-se, no SPHAN, somente em 1943, um ano após a presença de Goodwin no Brasil, compreende-se que este já

Olinda. Para mais detalhes, ver: PINTO, Estevão. *Muxarabis e Balcões*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N°7, 1943.

⁶⁵ Para tanto, ver: CARVALHO, Ayrton. *Algumas notas sobre o uso da pedra na arquitetura religiosa no Nordeste*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N°6, 1942.

⁶⁶ Para tanto, ver: Idem. p.293.

⁶⁷ “As torcidas colunas Salomônicas e “rope-window” parecem ser um raro exemplo externo do estilo Thomar de Portugal, enquanto a ‘coarse’, talha naturalista de formas vegetais parece ser uma derivação tardia do estilo Manuelino, no entanto, consideravelmente mais robustas e menos sofisticadas.” – Tradução livre. Para tanto, ver: GOODWIN (1943). Op. Cit. p.66.

⁶⁸ Para tanto, ver: CARDOSO, Joaquim. *Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N°7, 1943.

vinha sendo levado a cabo de dentro do SPHAN, antes de sua publicação. Aqui, vale um paralelo com a documentação presente na seção de Inventários do Arquivo Central do IPHAN. Percebe-se uma grande quantidade de fotografias de Erich Hess, nos arredores do Rio de Janeiro entre os anos de 1939 e 1941, dentre as quais, muitas delas são de fazendas do interior do Estado. Algumas, possivelmente, presentes neste estudo de Joaquim Cardoso. Assim, pelas fotografias – documentos que serão tratados com maior acuidade no capítulo seguinte – compreende-se que este estudo vinha tomando corpo já há alguns anos no SPHAN. Assim, se Cardoso apresentava uma série de 26 fazendas, Goodwin, reverberando esta voz proveniente de dentro do SPHAN, apresenta somente quatro, número considerável se pensado no conjunto de edificações, mas, certamente, algumas dos exemplos mais singulares, segundo o próprio estudo de Cardoso. Destaque que é dado à fazenda Colubandê – apresentada por Goodwin nas páginas 34 e 35 –, e que para Cardoso seria representante do grupo de maior destaque pelas suas peculiaridades compositivas, com destaque dado ao alpendre – também apontado pela publicação do MoMA – e à escada sempre destacada exteriormente ao corpo do edifício. Nas palavras de Cardoso: *“Os autores portugueses, (...), estão ambos de acordo em considerar os alpendres e as escadas exteriores como as duas principais características da casa portuguesa (...) são esses os dois elementos construtivos que, pelo menos, para um período de tempo não muito remoto, fornecem não só à portuguesa mas também à casa brasileira, o que elas possuem de mais peculiar na sua fisionomia.”*⁶⁹.

A fala de Cardoso é precisa. Ao estabelecer estes elementos compositivos como típicos da característica da casa portuguesa, faz-se o paralelo quase literal e necessário para a legitimação da arquitetura moderna brasileira. No caso da escada destacada, os projetos para Estação de Hidroaviões⁷⁰ e o Cassino da Pampulha⁷¹ – exemplos de grande destaque no *Brazil Builds* pela grande série de fotografias – apresentam estas mesmas características, que vão se seguir em diversos projetos modernos brasileiros. Assim, além de realizar este levantamento das edificações que dessem conta deste passado ‘mitificado’ da cultura brasileira, os projetos apresentados parecem seguir uma narrativa

⁶⁹ Para tanto, ver: Idem. p. 226.

⁷⁰ Para tanto, ver: GOODWIN (1943). Op. Cit. pp.150-153. Com destaque para a fotografia da página 151.

⁷¹ Para tanto, ver: Idem. pp. 182-187. Com destaque para a planta da página 185 e a fotografia da página 186, onde se pode ver com maior destaque a referente questão.

capaz de dar conta de um repertório a ser apreendido pela própria arquitetura moderna ou, ainda, capaz de apresentar elementos lingüísticos capazes de determinar esta arquitetura. Trata-se de delimitar uma espécie de *taxonomia*⁷² da arquitetura brasileira para, assim, instaurar um sistema de signos, construir uma ordem da tradição.

Esta relação dos projetos antigos compondo uma espécie de corpus crítico, repertório lingüístico, justificando as resoluções da arquitetura moderna brasileira – especificamente a carioca –, faz da argumentação de Goodwin, quanto à arquitetura do século XIX, uma intencionalidade que trabalha neste mesmo sentido, porém, como contraponto a ser negado. Nas palavras de Goodwin; “*Perhaps the less said about them the better.*”⁷³. Frase que sintetiza o posicionamento argumentativo, presente no livro, a partir da escolha das construções. As poucas edificações deste período que aparecem documentadas – muitas delas vinculadas com departamentos do governo – já se encontravam tombadas. O que aponta para a presença do SPHAN como regulador até mesmo daquela arquitetura, que para Goodwin era considerada uma representação de esterilidade⁷⁴. Leitura semelhante à apresentada pelos arquitetos brasileiros, como se vê nos embates travados, principalmente através dos textos críticos de Lúcio Costa em resposta a José Mariano Filho.

O *Brazil Builds*, a partir desta estrutura de guia síntese dos bens históricos, desenvolve-se como uma apresentação bem acabada do significado do próprio trabalho que SPHAN vinha realizando no Brasil e, assim, compondo um referencial, a partir do qual, a arquitetura moderna, ou os arquitetos, deveriam se instruir. Algo que a própria revista, como outras publicações editadas por este Serviço, teve papel fundamental, como apontado por Rubino: “*Esse espectro quase pedagógico das publicações do SPHAN se assentava sobre a relação, assinalada por Rodrigo entre a falta de informação e a falta de apreço que o brasileiro teria sobre seu patrimônio.*”⁷⁵. A partir deste livro, como síntese do trabalho deste Serviço, compreende-se a tônica narrativa estabelecida pelas

⁷² Trata-se a compreensão da noção de Representação apresentada por Michel Foucault. Para tanto, ver: FOUCAULT, Michel. Op. Cit. pp. 87-91.

⁷³ “Talvez, o quanto menos for dito sobre estas [obras do século XIX], melhor.” – Tradução livre. Para tanto, ver: GOODWIN (1943). Op. Cit. p.25.

⁷⁴ Para tanto, ver: Idem. p.25.

⁷⁵ Para tanto, ver: RUBINO, Silvana Barbosa. *Gilberto Freyre e Lúcio Costa, ou a Boa Tradição*. In: Óculum, nº2, 1992. p. 78.

próprias publicações editadas pelo Serviço, e, igualmente, entende-se como uma auto-referência desta estrutura pedagógica, que visava a apresentar ao público do que se tratava o tradicional da cultura brasileira – esta, autorizada pela voz oficial do SPHAN, como serviço diretamente vinculado ao Estado – e, assim, catalogar estes bens culturais. Trata-se, finalmente, de uma espécie de propaganda formatada para ser vista por estrangeiros e brasileiros – em acordo com as necessárias tramas narrativas, estabilizadoras de uma leitura – algo que o próprio Mário de Andrade já havia considerado em seu anteprojeto como fundamental para o funcionamento do Serviço⁷⁶.

Paralelamente a este ‘guia’ referenciado nos trabalhos até então realizados pelo SPHAN, percebe-se a presença de um outro elemento, que, num certo sentido, difere da tônica predominante no discurso do Serviço, este tendo sempre tomado a arquitetura seu tema de maior destaque. Apesar de sua presença ser sensivelmente distinta da arquitetura – o grande tema desta publicação –, Goodwin, em alguns momentos, dá destaque a certas esculturas, compreendidas sempre em relação a uma edificação. Trata-se da presença de peças que, possivelmente, sobressaltaram-se aos olhos especialistas deste colecionador da comitiva do museu, mas que, ao mesmo tempo, se perdem em meio ao conjunto dos edifícios apresentados no livro, conferindo um certo estranhamento ao leitor – apesar do reconhecimento da arquitetura, para esta geração, como elemento síntese das artes

⁷⁶ Logo na primeira página do anteprojeto, quando estabelece as diretrizes que competem ao então SPAN, Mário escreve: “V – fazer os serviços de publicidade necessários para propagação e conhecimento do patrimônio artístico nacional.”. Para tanto, ver: ANDARDE, Mário de. *Anteprojeto para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*. M.E.S. – Gabinete do Ministro. 1936. p. 1. Vale ainda aqui uma breve consideração quanto ao primeiro texto, assinado por Rodrigo Mello Franco de Andrade, apresentado na Revista do SPHAN em seu primeiro Volume. Logo na primeira linha do texto, Rodrigo escreve: “A publicação desta revista não é uma iniciativa de propaganda do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional...”. Ao negar o vínculo da revista com a idéia de publicidade, Rodrigo apresenta evidências, em primeiro lugar, da própria situação em que o país se encontrava, sob a influência do D.I.P. como controlador e divulgador das publicações oficiais, como é o caso da Revista do SPHAN. Em segundo lugar, parece evidente que esta questão era importante para Rodrigo. Pois, tendo a referência salientada pelo próprio Mário em seu *Anteprojeto*, a propaganda parece ser questão que se apresenta como impedimento para conhecer os trabalhos científicos que se publicavam na revista. Assim, parece existir uma necessidade de negação da idéia de publicidade como forma de conferir um status de importância ao trabalho apresentado. A presença da idéia de publicidade, mesmo que negada, aponta para a contradição, que tem como contrapartida a colocação de Mário, pondo em questão a própria origem desta revista – diga-se de passagem, bem editada e com uma diversidade de documentos visuais, algo certamente dispendioso. Para tanto, ver: ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. *Programa*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nº1, 1937. p.1.

plásticas⁷⁷. O destaque dado à imagem de Santa Carolina – p.43 –, segundo Goodwin; “*One of the finest pices...*”⁷⁸, é singular. Esta escultura junto a outras pertencentes ao Museu da Igreja de São Miguel, confere um certo destaque dado ao acervo deste recém inaugurado museu, contrapondo-se, assim, à construção narrativa apresentada pelo texto de Goodwin, que prefere dar destaque ao projeto moderno realizado por Lúcio Costa – espécie de síntese da trama narrativa apresentada pelo *Brazil Builds*; o encontro entre arquitetura antiga e arquitetura moderna, tanto pelos caminhos tomados pelo projeto como pela mão do arquiteto referência.

Este breve destaque dado às esculturas revela um paralelo pouco explorado pela historiografia, que soube sempre retomar o *Brazil Builds* como marco inaugural. Segundo Deccker, apesar de ter sua formação como arquiteto, ser um dos responsáveis pelo projeto do próprio edifício do MoMA⁷⁹ e, ainda, ter grande interesse pelas soluções desenvolvidas pelos arquitetos brasileiros, no que se refere ao controle de iluminação, Goodwin foi contratado pelo museu como especialista e colecionador de obras de arte⁸⁰. Esta informação altera, em certa medida, a leitura que pode ser feita das intenções do MoMA ao realizar esta viagem ao Brasil⁸¹. Não se trata de contrapor à intenção original desta viagem – apresentar algumas das edificações da arquitetura moderna brasileira –, mas de pensar sobre as intenções paralelas, já que o MoMA sempre soube inventariar obras e levantar artistas de outros países, que pudessem contribuir com as discussões de arte moderna lançadas de dentro do museu e, ainda, apresentarem-se como possíveis peças de interesse para compor seu acervo. Esta compreensão do desenvolvimento do trabalho do MoMA, encontra-se no cerne das intenções por trás da publicação do *Brazil*

⁷⁷ Para tanto, ver: CAMPOFIORITO, Quirino. *As artes plásticas na arquitetura moderna brasileira*. In: XAVIER (2003). Op. Cit. pp.322-326.

⁷⁸ “Uma das peças mais finas...”. – Tradução livre. Para tanto, ver: GOODWIN (1943). Op. Cit. p.42.

⁷⁹ Goodwin projetou o edifício do MoMA juntamente com o arquiteto norte Americano Edward Durell Stone, em 1939. O edifício apresenta grande influência do International Style.

⁸⁰ “Goodwin’s association with the Museum was not as an architect, however, but through his activity as a collector of art.” [“A associação de Goodwin com o museu não foi como arquiteto, no entanto, mas através de sua atividade como colecionador de arte.” – Tradução livre]. Para tanto, ver: DECKKER (2001). Op. Cit. p.115.

⁸¹ Se as intenções de Goodwin como colecionador de obras de arte não se revela a partir das fotografias apresentadas no *Brazil Builds* nem no discurso corrente no texto, possivelmente podem tomar outras proporções, na medida em que os arquivos do Museu e as próprias fotografias realizadas por Kidder Smith – as mais de 1000 – possam ser tomadas como referência. Assim, uma outra narrativa das intenções do museu pode tomar corpo.

Builds, para além de relações governamentais e aproximação política para com o Brasil, em virtude das intenções da adesão brasileira ao bloco dos Aliados, na Segunda Guerra Mundial. Assim, seguindo a leitura narrativa proposta por este texto, faz-se necessário compreender, finalmente, a intencionalidade do MoMA ao promover o *Brazil Builds*, tendo como referencial a situação crítica em que a arquitetura moderna se encontrava.

Em 1932, o MoMA lançou o livro *International Style* – que também foi acompanhado por uma exposição, a primeira realizada pelo departamento de arquitetura do museu –, discorrendo sobre pontos fundamentais que caracterizariam a arquitetura dita funcionalista, além de apresentar os projetos que melhor a representariam⁸². O museu pontuava elementos que faziam das mais destacadas obras apresentadas um corpo único, abarcando diversos países como Alemanha, França e Holanda em que se podia encontrar diretrizes comuns entre cada uma das obras, uma linguagem única, vinculada diretamente com a estética da máquina. Assim, se a intenção do museu não era uma explícita tentativa de estabelecer ditames a serem seguidos pelos arquitetos – algo evidente no discurso apresentado a partir da linha narrativa construída desta publicação e refutado pelos autores anos mais tarde –, claramente, privilegiou-se uma relação da arquitetura com as artes plásticas – e, assim, com as obras do MoMA –, na medida em que a leitura que se fez podia ser relacionada intensamente com a arte moderna abstrata, como apontou Philip Johnson, alguns anos mais tardes. Em suas palavras: “... *he [Hitchcock] was very interested in abstract art – he brought up the connection between [Piet] Mondrian and modern architecture, which we liked very much.*”⁸³. De qualquer forma, além desta relação com as artes plásticas, esta publicação comemorava um certo estilo ou, ao menos, pontuava a idéia de arquitetura moderna como um movimento a ser considerado daí em diante pela historiografia da arquitetura, tornando-a parte indissociável da leitura ou repertório crítico dos arquitetos, ao menos como referência histórica. Assim, se a arquitetura destacada pelo MoMA, no início da década de 1930, era uma apresentação do que se produziu na década anterior e uma projeção do que se poderia realizar e pensar nos anos seguintes. O museu, novamente, soube apresentar, uma década depois da publicação

⁸² Para tanto, ver: HITCHCOCK; JOHNSON, Philip. (1995). Op. Cit.

⁸³ “... ele estava muito interessado na arte abstrata – ele trouxe a conexão entre Mondrian e a arquitetura moderna, da qual todos nós gostamos muito.” – tradução livre. Para tanto, ver: Idem. p.14.

do *International Style*, pontos singulares que viriam a ser fundamentais na composição teórica dos arquitetos.

A arquitetura vernacular – a arquitetura local – aparece como uma saída aos impasses e críticas que se fizeram ao estilo internacional. Se a primeira exposição do MoMA tratava de uma linguagem universal e funcionalista para a arquitetura de todos os países, homogeneizando a produção como um todo e, assim, eliminando as peculiaridades locais de cada uma das regiões, a reação – por parte de alguns arquitetos – foi no sentido de promover o encontro desta arquitetura moderna com características particulares com o local, com o uso de elementos compositivos ou mesmo materiais que estivessem em forte ligação com questões particulares de cada região, uma espécie de alternativa diante do cenário determinado pela recessão econômica. Como aponta o historiador da arquitetura, Willian Curtis; “*In the 1930s there was a species of ‘cross-fertilization’ in which modern architecture was drawn into a variety of local agendas, and in which regional preoccupations were also given an international stamp.*”⁸⁴. Neste sentido, os projetos realizados durante a década de 1930 por Le Corbusier⁸⁵ – um dos mais cultuados arquitetos pela exposição de 1932, principalmente pela apresentação da *Villa Savoye*, projeto de 1930 – no MoMA, são fundamentais. A partir deles, pode-se compreender, muito pela apropriação de materiais locais e sua justaposição com técnicas modernas: desta forma, abre-se uma espécie de diálogo entre o moderno e o tradicional, esta simbiose entre os preceitos levantados pela exposição do MoMA, em 1932, com as técnicas e linguagens locais⁸⁶. No entanto, é no trabalho dos arquitetos nórdicos, principalmente na Suécia, que a arquitetura moderna parece reencontrar uma linha de

⁸⁴ “Durante a década de 1930 houve uma espécie de ‘fertilização-cruzada’ sob a qual a arquitetura moderna foi desenhada sob uma variedade de agendas locais, e sob a qual preocupações regionais ainda eram dadas sob formatos internacionais.” – Tradução livre. CURTIS, Willian J. R. *Modern architecture since 1900*. London: Phaidon, 1995. (1ed. 1981). p. 372.

⁸⁵ Dentre os projetos deste arquiteto, pode-se encontrar a relação com o vernáculo nos projetos para a casa econômica de Mathes, nos arredores de Bordeaux (1935), o projeto para as casas de fim de semana nos arredores de Paris (1935), relação que se segue, por muitos outros projetos, até a famosa capela de Ronchamp, nos arredores de Belfort (1950-55).

⁸⁶ Esta breve apresentação dos trabalhos de Le Corbusier visa traçar um paralelo com o desenvolvimento da arquitetura moderna nos anos 1930, que será fundamental para a compreensão da leitura do MoMA em relação à arquitetura brasileira. Conseqüentemente, este rápido panorama não dá conta de todas as especificidades presentes nos trabalhos realizados pelo arquiteto neste período. Para mais detalhes, ver: FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Martins Fontes. São Paulo, 1997. pp. 271-279.

reflexão, ou ainda, a melhor forma acabada de sua expressão, alternativa à arquitetura em estilo internacional.

Alvar Aalto⁸⁷ foi um dos arquitetos que melhor soube incorporar o uso da madeira, recorrente em projetos tradicionais da Escandinávia, em seus projetos tipicamente modernos. Porém, não só os materiais foram fundamentais na articulação do vernáculo com técnicas contemporâneas – modernas –, mas também elementos compositivos, lingüísticos, além de técnicas construtivas locais. Estas características são evidentes no projeto apresentado pelo arquiteto finlandês durante a Feira Mundial de Nova York, em 1939. Porém, foi o Pavilhão sueco que trazia a expressão máxima desta simbiose entre o vernáculo e moderno. Para a revista *Architectural Fórum*, o pavilhão da Suécia era; “... unquestionably the most civilized piece of modern architecture in the entire Fair grounds. (...). Away from the other foreign buildings, the pavilion, nevertheless, was quickly discovered by visitors as one of the pleasantest spots in the Fair.”⁸⁸. A reação positiva da crítica foi acentuada, fazendo com que o MoMA desse início ao planejamento de uma exposição da arquitetura deste país a ‘*Stockholm Builds*’, que viria a ser apresentada pelo museu no ano de 1941⁸⁹.

A importância deste movimento em favor de uma arquitetura moderna vinculada ao local, ao ambiente particular de cada projeto de arquitetura e, ainda, da exposição realizada pelo MoMA sobre a arquitetura sueca, devem ser tomados como pontos determinantes de reflexão para o entendimento da construção crítica, narrativa ou também da ordem que se segue através da publicação do *Brazil Builds*. A exposição do MoMA sobre arquitetura sueca desenvolveu-se sob o mesmo paralelo encontrado na

⁸⁷ Alvar Aalto esteve também representado na exposição de 1932, no MoMA, com o projeto para “*Newspaper Presses*”. Ainda sem uma ligação forte com o vernacular, mas claramente dentro das características do *International Style*. Para tanto, ver: HITCHCOCK; JOHNSON, Philip. (1995). Op. Cit. p.107.

⁸⁸ “...inquestionavelmente a mais civilizada peça da arquitetura moderna de toda a Feira. (...). Afastado dos edifícios das outras nações, o pavilhão, no entanto, foi rapidamente descoberto pelos visitantes como uma das peças mais prazerosas da Feira.” – Tradução livre. Para tanto, ver: ‘New York World’s Fair’. *Architectural Forum* (Junho de 1939) pp. 444.

⁸⁹ Exposição de número 142. Cabe aqui, ainda, uma observação: Algo que foge da alçada deste texto, mas que deve ser levado em consideração, é o possível intercâmbio de idéias entre as revistas norte americanas de arquitetura e o MoMA. Uma vez que, como se verifica com a exposição *Brazil Builds*, existe uma similitude de idéias e uma veiculação quase simultânea dos mesmos assuntos, algo que se deve muito à mobilização em favor da guerra, mas que pode revelar um trabalho conjunto. Assim, deve-se tomar o cuidado, na leitura das críticas veiculadas pelas revistas, de não tomá-las como exemplos de congruência crítica, ou prova de um posicionamento crítico, mas, quem sabe de uma repetição da mesma voz crítica.

publicação editada sobre o Brasil: arquitetura tradicional – antiga – e arquitetura moderna – nova. Algo que se deve muito ao fechamento temporário do departamento de arquitetura do MoMA, durante a Segunda Guerra e à conseqüente ausência de um corpo de diretores capaz de estabelecer uma leitura particular em relação ao Brasil. Fato que resultou na apropriação de uma estrutura narrativa já realizada anteriormente pelo museu, fazendo com que a exposição sobre a arquitetura brasileira fosse realizada; “... *based on the example of ‘Stockholm Builds’*”⁹⁰. Porém, o que é mais evidente, neste caso, é o paralelismo entre a produção arquitetônica dos países nórdicos e a do Brasil, no que tange à arquitetura moderna vinculada ao vernacular, ao local, ao tradicional, que, no Brasil, muito se deve à influência dos trabalhos realizados por Le Corbusier, tão bem apropriados e ressaltados por Lúcio Costa e outros arquitetos da corrente carioca, mas que teve nos projetos deste arquiteto sua melhor forma acabada.

Um dos primeiros projetos brasileiros que melhor souberam tratar desta fusão foi, certamente, o realizado para o concurso da Vila Monlevade, realizado por Lúcio Costa, em 1934. Projeto perdedor, mas que serviu como uma das primeiras sínteses brasileiras deste paralelismo entre o tradicional – vernacular – e o moderno⁹¹. No entanto, parece ter sido o Pavilhão Brasileiro para Freira de Nova York que, em 1939, muito pela sua repercussão internacional, fez com que a arquitetura moderna brasileira – principalmente a arquitetura de Oscar Niemeyer, como nos apresenta o próprio Lúcio Costa – fosse reconhecida fora do país⁹², dentro desta linha narrativa que se construía na arquitetura moderna. Leitura que parece ser colaborada por Goodwin: “*There were a number of excellent modern buildings at the Fair, but none was more light-heartedly elegant than the Brazilian Pavilion. Frankly temporary, it was distinguished by its fluid space*

⁹⁰ Para tanto, ver: DECKKER (2001). Op. Cit. p. 112.

⁹¹ Para mais detalhes, ver: GUERRA NETO, Abílio da Silva. Lúcio Costa, Modernidade e Tradição – Montagem Discursiva da Arquitetura Moderna Brasileira (Doutorado). IFCH-Unicamp, fevereiro 2002.

⁹² Nas palavras de Lúcio Costa, o Pavilhão Brasileiro, além de ser uma colaboração, foi o “...lançamento mundial de Oscar Niemeyer”. Para tanto, ver: COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997. Toma-se aqui o devido cuidado quanto à eleição desta edificação como fundamental para o reconhecimento da arquitetura brasileira. Se este projeto foi determinante para a inclusão do Brasil dentro da história da arquitetura moderna, outros projetos foram anteriormente importantes e veiculados em revistas internacionais, como se pode ver em relação às obras de Rino Levi ou Álvaro Vital Brasil. Outro fato importante a ser considerado nesta leitura é a determinação deste projeto como “*obra-prima*”, pelo próprio arquiteto, conferindo, através de sua voz, autenticidade entre os arquitetos. Para tanto, ver: COSTA, Lúcio. *Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York*. In: XAVIER (2003).Op. Cit. pp.140-141.

treatment and its fresh detail.”⁹³. Aqui, deve-se tomar o devido cuidado de compreender esta leitura de Goodwin de dentro do *Brazil Builds*, o que influi na natureza da narrativa. Neste caso, faz-se importante atentar ao fato de que a revista *Architectural Forum* – no mesmo número especial sobre a Feira, que trazia as elogiosas considerações sobre o pavilhão da Suécia – deu um considerável espaço para a apresentação do projeto do Pavilhão Brasileiro. Porém, o destaque dado, além de considerações quanto à influência de Le Corbusier sobre os projetistas brasileiros, relaciona-se ao que se encontrava exposto – aquilo que fora projetado por Paul Lester Wiener. Nas palavras do editor: “*The exhibits are among the best in the Fair for interest, technique of display and quality of execution.*”⁹⁴. Longe de uma investigação quanto à construção narrativa em torno do Pavilhão Brasileiro, importa aqui compreender a ligação estabelecida entre os arquitetos brasileiros, principalmente através de Lúcio Costa, e os arquitetos norte americanos em relação ao MoMA.

Como nos aponta Goodwin, no prefácio do *Brazil Builds*, esta ligação parece ter tomado corpo principalmente pela ligação estabelecida entre o MoMA e o arquiteto austríaco – radicado nos Estados Unidos – Bernard Rudofsky, que na década anterior trabalhou no Brasil, e teve algumas de suas casas projetadas apresentadas na publicação do museu. Edificações estas que não foram aparentemente bem recepcionadas pela crítica dentro do conjunto da publicação. Para Hitchcock, estes projetos não traziam a verdadeira narrativa apresentada pelo livro, que tratava da adaptação do desenho do edifício e das opções materiais utilizadas pelos arquitetos, o que aponta claramente para a leitura de que este livro tratava de apresentar soluções tradicionais para questões particulares do local. Nas palavras de Hitchcock; “*The work of Rudofsky, which seems to have impressed Messrs. Goodwin and Kidder Smith particularly, is not very convincing in the*

⁹³ “Havia um número de excelentes edifícios modernos na Feira, mas nenhum deles era tão elegante e espiroso como o Pavilhão Brasileiro. Francamente temporário, foi distinguido pelo tratamento fluido dado ao espaço e por seu detalhe fresco” – Tradução livre. Para tanto, ver: GOODWIN (1943). Op. Cit. p.194.

⁹⁴ “A exposição está entre as melhores da Feira quanto interesse, técnica de apresentação e qualidade de execução” – Tradução livre. Para tanto, ver: ‘New York World’s Fair’. *Architectural Forum* (junho de 1939) pp. 448-449. Não se trata aqui de contrapor a leitura positiva apresentada quase que uma unanimidade pela historiografia da arquitetura – como o próprio Henry-Russel Hitchcock soube fazer – mas tentar compreender as evidências de uma possível construção narrativa, que parte de Lúcio Costa, já em 1939, para, assim, trabalhar dentro da disciplina da história.

*illustrations provided. It is more central European than French in background and seems less acculturated in design and materials, despite the interesting adaptation of the plan, with its many enclosed outdoor rooms, to the climate.”*⁹⁵. Fato que aponta para uma construção narrativa ainda incipiente e problemática, questão levantada pelo próprio Goodwin, como já apontado aqui, ou, ao menos, para a influência de Rudofsky frente às escolhas do museu. Porém, o que importa para esta reflexão é a aproximação que este arquiteto teve, durante toda a sua carreira profissional, de questões ligadas à pesquisa do vernacular, fato primordial para o entendimento da leitura do museu em relação ao trabalho que vinha sendo realizado no Brasil. A relação de Rudofsky com o Brasil teve um de seus mais representativos eventos na participação deste arquiteto em 1939, no 3º Salão de Maio – organizado pelo arquiteto modernista Flávio de Carvalho – onde despontava o internacionalismo na artes plásticas, com a presença de artistas como Alexander Calder e Josef Albers, e, também, na arquitetura. Evento considerado, pela crítica brasileira, como antecedente direto das Bienais Internacionais de São Paulo.⁹⁶

Em 1941, Rudofsky recebeu uma premiação do MoMA, pelos projetos de design que realizou, integrando conceitos modernos com técnicas locais brasileiras, tornando-o, assim, reconhecido pelo sua contribuição nos estudos do vernáculo para a arquitetura. Segundo Aracy Amaral: “*Rudofsky apresentou projetos de móveis com estruturas de madeira e ferro, realizadas com fibras brasileiras, como caroá, juta, cânhamo e algodão.*”⁹⁷ A partir de então, o arquiteto austríaco passa a contribuir em algumas exposições, tendo uma de suas propostas recusada, no ano de 1941, pela diretoria do museu. Proposta que seria retomada em meados dos anos 1960 com a publicação do livro editado pelo MoMA; ‘*Architecture without architects : a short introduction to non-*

⁹⁵ “O trabalho de Rudofsky, que parece ter impressionado o Senhor Goodwin e particularmente Kidder Smith, não é muito convincente a partir das ilustrações fornecidas. É mais Europeu central do que Francês em sua base e parece menos adaptado culturalmente em relação ao projeto e aos materiais, apesar da interessante adaptação ao clima, a partir dos muitos quartos ao ar livre.” – Tradução livre. Para tanto, ver: HITCHCOCK, Henry-Russel. *Brazil Builds (Construção Brasileira), Architecture New and Old, 1652-1942 by Philip L. Goodwin ;G. E. Kidder Smith*. The Art Bulletin, Vol. 25, No. 4 (Dec., 1943), pp. 383-385

⁹⁶ Para tanto, ver: Para tanto, ver: AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980 - 2005)*. Vol. 1. São Paulo. Editora 34, 2006. pp. 202-203.

⁹⁷ Para tanto, ver: Idem. p.128.

*pedigreed architecture*⁹⁸. Esta exposição tratava do levantamento discursivo e fotográfico de construções realizadas por pessoas que não tinham conhecimentos técnicos da arquitetura, mas que, através de conhecimentos locais, executavam obras das mais variadas formas. No entanto, apesar da recusa do museu, a proposição desta exposição, em paralelo ao prêmio recebido por Rudofsky, indica a propensão do MoMA pela busca de soluções técnicas alternativas, que pudessem contribuir com o desenvolvimento e reflexão da arquitetura moderna. Deve-se observar ainda que esta recusa é um fato que pode estar muito associado à dispendiosa necessidade de uma pesquisa complementar ao estudo, atrelada a um levantamento em diferentes países, num momento em que a Segunda Guerra consumia grande parte dos recursos norte americanos, fato que assim se comprova se contraposta à realização desta exposição nos anos 1960. E é assim que, através da aproximação deste arquiteto com a arquitetura brasileira, o MoMA tomou conhecimento de algumas das mais recentes realizações da arquitetura moderna brasileira, a da escola carioca, suprimindo a intenção do Museu em inventariar a arquitetura moderna brasileira, algo já despertado através do Pavilhão Brasileiro, na Feira de Nova York, mas igualmente, através de algumas fotografias – realizadas pelo próprio Bernard Rudofsky, durante a sua estadia no Brasil – desta arquitetura, publicadas nos periódicos de arquitetura⁹⁹.

A grande questão de interesse do MoMA, ainda dentro desta intencionalidade de travar um paralelismo entre arquitetura vernacular e a arquitetura moderna, no caso do Brasil, foram as soluções quanto ao controle climático realizadas pelos arquitetos brasileiros. Nas palavras de Goodwin; *“Her great original contribution to modern architecture is the control of heat and glare on glass surfaces by means of external blinds. (...). It was curiosity to see how the Brazilians had handled this very important problem that really instigated our expedition.”*¹⁰⁰. Questão evidente no tratamento destas

⁹⁸ “Arquitetura sem arquitetos: uma breve introdução da arquitetura sem pedrigri.” – Tradução livre. Para tanto, ver: RUDOFISKY, Bernard. *Architecture without architects : a short introduction to non-pedigreed architecture*. Garden City, New York : Doubleday, c1964.

⁹⁹ Bernard Rudofsky publicou, na revista italiana *Casabella* de 1939, um material sobre os recentes projetos brasileiros, tendo como destaque os edifícios ABI e o MES – ambos ainda em construção –, estes os mais aclamados por Goodwin, na publicação do MoMA. Para tanto, ver: RUDOFISKY, Bernard. *Cantieri di Rio de Janeiro*. In: *Casabella*, abril, 1939. pp.12-17.

¹⁰⁰ “Sua [a da arquitetura brasileira] original grande contribuição à arquitetura moderna é o controle do calor e do brilho sobre superfícies de vidro, por meio de Cortinas externas. (...). Era a curiosidade para ver

soluções por meio de texto, croquis e principalmente fotografias, fazendo, assim, com que esta questão, a da proteção contra as duras condições solares impostas pelo clima brasileiro, viesse a fazer parte da leitura realizada pela historiografia, do repertório dos arquitetos e, ainda, dos currículos disciplinares das universidades brasileiras, algo que pode ser compreendido até os dias de hoje, no caso brasileiro, com as disciplinas de “conforto ambiental”. Também igualmente foi apreendida pela crítica internacional da arquitetura, que tomou tais exemplos, principalmente pela leitura dos projetos de Niemeyer, como um caminho a ser investigado e possivelmente como um potencial a ser seguido¹⁰¹. Presença que, na construção narrativa apresentada por Goodwin, é singular e fundamental a esta determinação, institucionalização de uma ordem de valor, a partir da edição de um livro dentro do MoMA.

O interesse do MoMA pela arquitetura brasileira surge, assim, nesta confluência entre interesses particulares do Estado Norte Americano, em busca de novas fronteiras políticas e econômicas, e do MoMA, pela renovação do quadro da arquitetura mundial como propositor de novas agendas para a reflexão desta disciplina. Fato que pode ser verificado no leque de exposições relacionadas à arquitetura realizadas pelo museu durante os anos de guerra; como a “*U.S. Housing in War and Peace*”¹⁰². Diante das condições industriais impostas pela guerra, pela necessidade de reconstrução dos grandes centros urbanos, destruídos pelos bombardeios, a arquitetura brasileira aparece como uma

como os brasileiros tinham resolvido este problema muito importante que realmente instigou nossa expedição.” – Tradução livre. Para tanto, ver: GOODWIN. (1943). Op. Cit. pp. 83-84.

¹⁰¹ Quanto ao reconhecimento internacional da arquitetura moderna brasileira, no momento da publicação do *Brazil Builds*, é preciso fazer um breve comentário. Se a arquitetura moderna brasileira pode ser pensada internacionalmente como uma alternativa a ser reconhecida e possivelmente incorporada à reflexão do desenvolvimento da disciplina no pós-guerra, é preciso tomar o devido cuidado quanto ao seu reconhecimento, a partir do *Brazil Builds*, como uma alternativa singular. Para Hitchcock, importante crítico e historiador da arquitetura, “*Mr. Kidder Smith's photographs provide a very appetizing view of the Portuguese Colonial Baroque and suggest the richness and solidity of the early tradition. But I think they offer less of a clue to the present-day work than a few nineteenth-century monuments which are also included.*” [“As fotografias do senhor Kidder Smith fornecem uma visão apetitosa do Barroco Colonial Portugues e sugerem a riqueza e solidez da antiga tradição. Mas, acredito que oferecem menos do que uma pista para o trabalho atual além de alguns monumentos dos século dezanove os quais também estão incluídos” – Tradução livre]. Leitura que aponta para um caminho distinto da leitura realizada pela historiografia da arquitetura brasileira, que toma o reconhecimento desta publicação de forma homogênea e positiva, quanto ao tratamento da arquitetura moderna brasileira. Fato que Para tanto, ver: HITCHCOCK, Henry-Russel. *Brazil Builds (Construção Brasileira)*, *Architecture New and Old, 1652-1942* by Philip L. Goodwin ;G. E. Kidder Smith. The Art Bulletin, Vol. 25, No. 4 (Dec., 1943), p. 384.

¹⁰² Exposição realizada em 1944 pelo MoMA.

saída ‘regionalista’ para o desenvolvimento da arquitetura moderna, que apontava para soluções particulares ao local. Assim, se comparada à publicação de outros livros pelo MoMA, pode-se compreender a intencionalidade por trás do museu em cristalizar uma leitura da arquitetura moderna, que pudesse ser incluída como alternativa ao *International Style*. Compreende-se melhor, portanto, a intenção produtiva do museu em contrapartida a uma demanda por novas diretrizes da arquitetura, num momento em que a Europa, em meio a Segunda Guerra Mundial, produziu pouquíssimos exemplos de boa arquitetura e ainda teve uma considerável redução em sua fortuna crítica.

Já na especificidade das condições brasileiras, a leitura recai sobre a projeção estatal em consolidar uma leitura positivista do Estado verde-amarelo ufanista. Fato que aponta para a política cultural e, ainda, para a construção de uma leitura crítica – que os intelectuais desta geração preferem chamar de retomada, como Mário de Andrade registra em seu texto através da palavra ‘regenerar’ – capaz de dar conta a uma linha discursiva favorável a uma determinada arquitetura, a arquitetura de Lúcio Costa, a arquitetura carioca. Neste sentido, os projetos apresentados na seção “Buildings for Recreation”¹⁰³, são todos eles de Niemeyer, especificamente os três edifícios pagãos¹⁰⁴ para o projeto da Pampulha e o já apresentado Pavilhão Brasileiro, de autoria dividida com Costa e Wiener. Assim, Goodwin apresentava estes como um movimento final na trama discursiva. Como se o leitor, pela sequência de projetos apresentados, pudesse construir uma espécie de compreensão evolutiva da arquitetura brasileira, que teria sua expressividade final os projetos da Pampulha. Esta narrativa se acentua, ainda, pelo espaço dedicado a estas obras, principalmente em relação ao Cassino, que, além de ser apresentado em seis páginas, mesmo número dedicado ao MES – o edifício mais celebrado desta arquitetura moderna brasileira – ainda servia de fotografia inaugural para a abertura da narrativa, sendo esta uma das quatro fotografias coloridas apresentadas no *Brazil Builds*¹⁰⁵. Nas palavras de Frampton: “O Gênio Niemeyer atingiu seu ponto culminante em 1942,

¹⁰³ Deve-se destacar a presença desta seção pelo vínculo direto estabelecido principalmente pela presença do Cassino da Pampulha, como edificação representativa das ‘melhorias’ relacionadas ao Turismo, à Diversão. Destaque já apontado no presente texto pela presença de Francisco de Paula Assis Figueiredo, Presidente do Departamento de Turismo do D.I.P.

¹⁰⁴ O único projeto não apresentado, além do hotel que não chegou a ser projetado, foi a Igreja de São Francisco de Assis.

¹⁰⁵ Para tanto, ver imagem de abertura desta capítulo.

quando, aos trinta e cinco anos de idade, criou sua primeira obra prima, o Cassino da Pampulha. Nele, Niemeyer reinterpretou a concepção corbusiana de ‘promenade architecturale’ em uma composição espacial de extraordinário equilíbrio e vivacidade.”¹⁰⁶. Assim, a trama narrativa consolidava, na presença do arquiteto moderno, o paralelo necessário com o ‘gênio’ Aleijadinho, representante do extremo tradicional da arquitetura brasileira, dando leitura a uma construção narrativa – ‘construção brasileira’ – pela renovação da cultura e do Estado como um todo. Porém, o episódio final, que marca a determinação desta leitura, é certamente a vinda da exposição *Brazil Builds* para o Brasil, em 1944, quando Mário escreve o seu artigo.

O texto de Mário de Andrade é certamente fundamental para a cristalização da leitura proposta por Goodwin, pois como texto e, ainda pela influência crítica deste autor, torna-se referência singular para a leitura estabilizada pela publicação. Porém, a exposição do *Brazil Builds*, no Brasil, mostra-se ainda de maior importância. Segundo memorando do MoMA: “A special edition [da exposição ‘Brazil Builds’] was prepared for showing in Brazil and served to inaugurate the opening of the Brazilian Ministry of Education and Health in Rio. It was installed by Oscar Niemeyer, one of the architects of the building, and later went to São Paulo and other cities.”¹⁰⁷. A partir da fala do MoMA compreende-se este episódio de extrema importância para a história da arquitetura moderna no Brasil. Se a narrativa estabelecida pela publicação tratava de estabilizar uma certa leitura crítica da história da arquitetura, no país, o paralelo com a realização desta obra singular da história brasileira é, certamente, determinante para a sua concretização. Inaugurar o edifício tendo em seu interior a própria história da arquitetura – sua síntese autorizada e melhor acabada – parece ter sido um movimento vivaz na forma de determinar a própria história do edifício como síntese da história – como a própria

¹⁰⁶ Para tanto, ver: FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, 2003. (1ed. 1980). p.311.

¹⁰⁷ “Uma edição especial foi preparada para ser mostrada no Brasil e servir para inaugurar a abertura do Ministério de Educação e Saúde no Rio. Ela foi instalada por Oscar Niemeyer, um dos arquitetos deste edifício, e posteriormente foi para São Paulo e outras cidades.” – Tradução livre. *The Museum Goes Aboard*. The Bulletin of the Museum of Modern Art, Vol. 12, No. 2. (Nov., 1944), p.5. A relação entre as datas da exposição no Brasil e a inauguração do MES são incongruentes. Mesmo assim, apesar de ter sido entregue somente em 1947, o edifício parece ter sido palco de alguns eventos políticos antes mesmo de sua inauguração, algo necessário para a celebração do Governo Vargas, que viria a se encerrar no ano de 1945.

exposição – da arquitetura brasileira. Exposição concretizada materialmente através de uma obra – de arquitetura – perene.

Goodwin entoa esta narrativa, quando, ao tratar do MES, utiliza-se do mais elogioso comentário. Segundo suas palavras: “*Here is no merely skin-deep beauty. Each unusual element has resulted from fresh and careful study of the complicated problems of the modern Office building.*”¹⁰⁸. Compreensão que é dividida com unanimidade pela historiografia da arquitetura brasileira. Idéia que se consolida na própria fala de Lúcio Costa, em carta à Gustavo Capanema: “*Não se trata, na verdade, da simples inauguração de mais um edifício como tantos que se inauguram, a cada passo, por todo o país, mas da inauguração de uma obra de arquitetura destinada a figurar, daqui por diante, na história geral das belas-artes como o marco definitivo de um novo e fecundo ciclo da arte imemorial de construir*”¹⁰⁹. Se, por um lado, o MES é o *marco definitivo*, divisor de águas na determinação de um novo ciclo, o *Brazil Builds* é também o *marco definitivo* – em forma de livro, publicação – para a leitura histórica, que se pontuava naquele momento. Através deste paralelismo narrativo apresentado pela publicação e duplicado na edificação, coloca-se em questão qual era o objeto expositivo: A narrativa da história da arquitetura brasileira ou o Ministério da Educação e Saúde, como uma espécie de condensador da história?

Para o Brasil, o livro *Brazil Builds*, compreendido em paralelo com o projeto do MES, parece funcionar assim como este guia da própria história, que se confunde com a história do edifício. E, ainda, pela característica presente no livro como obra que circula, que viaja, que caminha entre circuitos sociais e críticos, apresenta-se como documento guia – ordenador – desta comunidade, desta cultura projetada durante a gestão de Capanema e que, ainda, dá conta de explicar a história do edifício esta *máquina de historiar* – paralelo necessário com a *máquina de morar* de Le Corbusier. No caso da arquitetura moderna, em seu plano mundial, o MoMA apresenta mais uma de suas obras destinadas a determinar – cristalizar – o que seria a agenda moderna para a arquitetura do

¹⁰⁸ “Aqui não há somente beleza superficial. Cada elemento incomum resulta de um fresco e cuidadoso estudo dos complicados problemas do edifício de escritórios moderno.” – Tradução livre. Para tanto, ver: GOODWIN (1943). Op. Cit. p.106.

¹⁰⁹ Para tanto, ver: SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro, *Tempos de Capanema*. São Paulo. Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000. p.372.

pós-guerra. Porém, mesmo com a insistente retomada da arquitetura brasileira e da mesma perspectiva crítica apresentada por Goodwin em revistas e publicações internacionais, esta arquitetura não se consolidou como saída para as questões necessárias daquele momento. Questão que foge da alçada deste estudo.

* * *

5. Memória pautada

“Fotografia, ou várias fotografias”

Mário de Andrade¹



G. E. Kidder Smith – Fachada frontal do Cassino da Pampulha, 1942
p.3 do *‘Brazil Builds’*

¹ Primeira recomendação para a composição documental de um processo de tombamento a ser realizado pelo SPHAN, apresentada no anteprojeto do SPAN elaborado por Mário de Andrade. Para tanto, ver: ANDARDE, Mário de. *Anteprojeto para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*. M.E.S. – Gabinete do Ministro. 1936. p. 11.

Num breve texto de Lúcio Costa, em que o arquiteto apresenta algumas determinações de qual seria a melhor maneira de se fotografar Brasília, entende-se, num primeiro momento, a importância que a fotografia assume como documento estabilizador de uma idéia, vinculada a uma cultura. Compreensão que se dá a partir de uma intenção em determinar, através de uma prática cultural, uma representação: o documento fotográfico. Em segundo plano, mas não menos importante, entende-se como a presença do arquiteto, do teórico, do pesquisador, que demanda ao fotógrafo um registro de uma determinada obra – neste caso, uma arquitetura –, influencia nas opções e escolhas tomadas pelo fotógrafo, durante todos os níveis de produção de uma fotografia, fazendo desta um documento carregado de intenções justapostas a um discurso. Assim, o proponente e o fotógrafo confundem-se como autores conjuntos do registro, já que as escolhas determinantes para o resultado apresentado não se restringem unicamente a um deles, mas se confundem entre intenções, saberes e culturas. Nas palavras de Lúcio Costa, as fotografias, a serem realizadas em Brasília, deveriam dar enfoque às seguintes questões: “*Fotografar: nas horas de entrada e saída dos ministérios; (...) A praça dos Três Poderes com grupos e gente circulando. (...) Tudo bem fotografado, de um ponto de vista a favor, otimista, e não ‘contra’. Nada de ‘contrastes’ demagogicamente escolhidos ou aspectos insólitos intencionais. Caras autênticas, saudáveis, otimistas, como as que eu vi.*”². Nesta série de recomendações ao fotógrafo, Lúcio apresenta uma espécie de pauta das imagens mentais que construiu para a cidade de Brasília. Uma verdadeira *utopia visual* da cidade desenhada, designada, desejada. Correlato importante, uma vez que se trata de uma cidade planejada. Um duplo projetado pelo urbanista.

Antes de pretender uma reflexão sobre o urbanismo ou a arquitetura de Brasília, o que se intenciona aqui é compreender a importância que a fotografia assumiu como elemento indissociável na afirmação de um discurso. Importância compreendida a partir da fala de uma das figuras mais importantes na determinação de uma linha historiográfica da arquitetura brasileira – principalmente para o que se entende como arquitetura moderna brasileira, a carioca. Algo fundamental para a leitura crítica, histórica, do que representa para a cultura brasileira, principalmente ao que se refere à arquitetura, a

² COSTA, Lúcio. *Como fotografar Brasília*. São Paulo: Folha de São Paulo. Caderno Mais, 11.02.2007. p.6.

documentação fotográfica apresentada no ‘*Brazil Builds*’, que teve também neste arquiteto um de seus principais atores. Assim, partindo da idéia de que a fotografia trata fundamentalmente de uma linguagem – uma escrita da cultura – e que esta traz necessariamente a presença de uma determinação e materialização da memória³, compreende-se este intercâmbio de relações, entre a determinação da escrita, de uma memória que é própria à linguagem inscrita na câmera fotográfica mas, ainda, pela imposição de uma leitura. Leitura que se dá, ainda, nas palavras do autor do objeto que se apresenta, representa e memoriza, mas que também percorre a linguagem desenvolvida a partir da cultura latente e indissociável da figura do fotógrafo, que a torna visível, compreensível, a partir da linguagem inscrita na – máquina – fotográfica. Deve, assim, nesta espécie de dupla autoria, compor sua forma final, que se apreende como cristalização projetada para, assim, pertencer sempre ao tempo presente, como uma memória visual.

Para esta reflexão, faz-se importante a compreensão da máquina fotográfica como uma espécie de prolongamento do corpo capaz de amplificar, como uma luneta⁴, a capacidade fisiológica de apreensão dos objetos e, conseqüentemente, pela capacidade de gravar uma imagem, sua relação direta com a expansão de uma memória social. Questão primordial para a construção narrativa delineada através da publicação do MoMA, principalmente no que concerne a seu viés da arquitetura tradicional. Seguindo a reflexão de Jaques Le Goff: “*A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.*”⁵. Partindo assim desta breve compreensão, entende-se que a memória trata necessariamente de um referencial básico pelo o qual o homem, ou uma cultura, associa-se em busca de determinações para o seu tempo presente. E, conseqüentemente, a

³ Tem-se aqui como ponto referencial a reflexão tratada por Rosalind Krauss em seu ensaio; *Quando falham as palavras*, onde trata da relação entre texto, fotografia e memória. Para tanto ver: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. (1ed. 1990). pp.205-215.

⁴ A analogia com a luneta ou com o microscópio é necessária, uma vez que, mesmo sendo estes instrumentos igualmente técnicos, libera a fotografia de uma compreensão restrita e, portanto, deturpada com a idéia de verossimilhança à visualidade humana. Assim, a idéia de mudança de escala, amplificação, liga-se a outros pontos cognitivos, que não dizem respeito diretamente com o formalismo daquilo que se dá a ver.

⁵ LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. (1ªed. 1977). p.419.

apreensão que se faz de uma memória estabelecida através de uma fotografia, ou de um outro documento, deve ser compreendida dentro da trama cultural que compõe e delinea o seu valor, na determinação de uma dada cultura.

Neste sentido, compreende-se a participação de Lúcio Costa – no caso da leitura fotográfica a ser realizada em Brasília, tendo como referencial o papel simultâneo que assume como projetista do plano urbano e, ainda, como propositor de uma leitura que deve ser encaminhada no plano visual – a partir de uma determinação de poder, de censura, a fim de construir uma leitura narrativa ‘*otimista*’, favorável ou congruente àquela delineada pelo urbanista, fazendo desta uma construção, uma determinação, necessariamente, tendenciosa. Dessa forma repete, a partir de sua influência sobre o fotógrafo ou mesmo como editor das fotografias, aquilo que diz ou pretende dizer – sedimentar –, com o projeto e com a escrita, assumindo o papel de leitor crítico da própria obra. O fotógrafo, ao respeitar ou se deixar influenciar por esta espécie de pauta – vista aqui como imposição de uma leitura, censura – determinada por um ator externo – neste caso o próprio autor da obra que visa registrar – ou, ainda, por uma dada cultura, insere-se nesta, inscrito numa rede de poder, numa linha argumentativa ordenada por um discurso de uma cultura. E, assim, o fotógrafo faz da sua linguagem uma porta-voz de uma dada cultura. Neste sentido, o paralelo com a reflexão de Roland Barthes, quanto à natureza da fotografia em relação à delimitação de sua carga simbólica como representação da memória, faz-se necessária. Segundo o autor: “*Não somente a foto jamais é, em essência, uma lembrança (...), mas também ela a bloqueia, torna-se rapidamente uma contralembrança.*”⁶. Entendimento que se evidencia na medida em que se compreende a delimitação de uma leitura por certos autores, ou seja, a imposição de uma narrativa que visa a fazer sentido dentro de uma linha discursiva; faz da fotografia um documento, uma memória, que se conecta necessariamente com uma construção delineada, inscrita a uma rede de poder e, por isso, parcial, restrita. Torna-se uma *contralembrança* do real e, por outro lado, a forma mais bem acabada de uma

⁶ Aqui, deve-se tomar o devido cuidado para não tomar a idéia de Barthes em sua irredutibilidade. A fotografia, se não é uma lembrança do real, ao menos, sempre será uma lembrança de intenções, de uma cultura. Não se pode perder de vista a idéia de que a fotografia é um *traço do real*. Para tanto, ver: BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.136.

determinada narrativa, que não isenta o documento fotográfico de suas propriedades intrínsecas, capazes de fornecer elementos importantes para a leitura de uma cultura, de uma ‘realidade’. Mas que, fundamentalmente, carrega uma carga simbólica que se encontra inscrita a uma dada cultura e, por isso, imbuída de elementos parciais.

Assim, partindo da compreensão de que a fotografia tem seu lugar dentro de uma rede simbólica, compondo uma dada memória, ligada necessariamente a um dado contexto cultural, o documento fotográfico não deve ser tomado como uma representação direta da realidade, mesmo que este dependa, necessariamente, do referente real e, ainda, traga elementos fundamentais para a sua leitura – compreensão estrutural na fotografia. No entanto, a fotografia deve ser lida como uma representação, uma construção, realizada a partir do real – e por isso o tem como intrínseco –, mas diretamente conectada com seu referente cultural e, em muitos casos, como em Brasília, pautado explicitamente pelas palavras de um autor ausente, mas latente na determinação da visualidade. Neste sentido, a compreensão de *História* como uma representação do passado, como apresentada pelo historiador Edgar De Decca⁷, é fundamental. A história é uma construção cultural sobre o passado e, por isso, necessita de uma leitura crítica, em vista de uma compreensão de suas articulações e construções. Assim, pensar na documentação fotográfica do *Brazil Builds* traz a necessidade de compreensão da ambiência cultural para dentro do documento fotográfico e a partir dele, uma vez que se apresenta como parte indissociável de sua composição. Isto se faz necessário principalmente pela carga simbólica que adquiriu ao longo dos anos ao ser constantemente retomada como ponto estruturante de uma historiografia da arquitetura brasileira e, ainda, como referência presente na representação visual de uma matriz da linha historiográfica dominante da história da arquitetura brasileira – como muito se vê pela repetição de certas imagens em periódicos e outras publicações especializadas.

As associações entre fotógrafos e arquitetos foram muitas ao longo da história e, em alguns casos, principalmente para a arquitetura moderna, que se estabeleceu paralelamente ao desenvolvimento da mídia impressa – ao das revistas de arquitetura –

⁷ De DECCA, Edgar S. *Memória e Cidadania*. In: *O direito à memória: Patrimônio histórico e cidadania*.

tornaram-se singulares como no caso de Julius Shulman e Richard Neutra⁸. Para os brasileiros, a relação não foi diferente. No caso de Oscar Niemeyer, a leitura é singular. Apesar de ter travado uma infinidade de parcerias com fotógrafos, o que confere uma certa irregularidade à compreensão visual da sua obra, dado que estes fotógrafos dispunham de técnica, conhecimento e características muito distintas uns aos outros, foi com o fotógrafo Marcel Gautherot que o arquiteto parece ter encontrado a singularidade visual capaz de dar voz à leitura que projetava para as suas obras e que se ampliava através da documentação deste fotógrafo. Muito por este motivo, pelo arquiteto ter tomado a expressão fotográfica de Gautherot como a que melhor caberia como forma de representação da sua arquitetura, é que se reconhece neste fotógrafo o meio pelo qual se identifica a obra de Niemeyer. Ou seja, é através das fotografias de Gautherot – da linguagem destes fotógrafo –, que as obras de Niemeyer são hoje visualmente melhor conhecidas. Quanto a esta parceria, segundo o arquiteto: “*Durante muitos anos, Marcel Gautherot foi o nosso fotógrafo preferido. (...) Como o Marcel sabia encontrar os pontos de vista adequados, os contrastes da arquitetura que tão bem compreendia!*”⁹. Neste caso, não é preciso uma reflexão muito grande para encontrar a mesma relação, o mesmo paralelo, com o delineamento impositivo da leitura proposta por Lúcio Costa para o caso de Brasília. Paralelo que se encontra até mesmo na idéia de ‘*pontos de vista*’, palavras novamente retomadas pela fala de Niemeyer¹⁰. Assim, através desta associação entre fotógrafo e, neste caso, arquiteto, a narrativa delineada anteriormente através da determinação escrita era ‘compreendida’, como Niemeyer apresenta, pela construção visual estabelecida através da interpretação do fotógrafo. Leitura que, nesta perspectiva,

⁸ Questão já abordada no capítulo 2 desta dissertação.

⁹ GAUTHEROT, Marcel. *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. p.7. Deve-se aqui, atentar ao fato de que Gautherot era graduado como arquiteto e decorador e, ainda, compartilhou dos ideais projetados por Le Corbusier na publicação *Esprit Nouveau*. Questões que, além de apontar para o entendimento da cultura moderna por fotógrafo, deve ainda significar a preferência dos arquitetos modernos brasileiros por Gautherot. Para tanto, ver: LUGON, OLIVIER. *Séries, Sequências e Pranchas – Contato*. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *O olho fotográfico – Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007. p.305.

¹⁰ Quanto a esta idéia da arquitetura e seus pontos de vista, deve-se levar em consideração o estudo de Beatriz Colomina, quanto ao desenvolvimento da arquitetura de Le Corbusier a partir de representações visuais. Questão potencialmente presente, também, na arquitetura de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que tinham no arquiteto franco-suíço como referência primordial para o desenvolvimento da sua arquitetura. Para tanto, ver: COLOMINA, Beatriz. *Le Corbusier and Photography*. In: *Assemblage*, N°4, (Out, 1987), p.7.

pode ser entendida como afirmação visual do discurso. Mas que, também, apresenta-se como elemento importante na construção da utopia moderna, visto que seus atributos intrínsecos colaboram positivamente para com o desenvolvimento da narrativa. Não por menos, Gautherot foi o fotógrafo preferido de uma geração¹¹ e teve seu trabalho veiculado em predominância nas revistas de arquitetura, principalmente através da revista *Módulo*¹² – um dos principais veículos de afirmação de uma certa narrativa da arquitetura, a de Niemeyer, seu editor chefe.

No entanto, é preciso deixar claro que a importância assumida pela fotografia como meio de afirmação de um movimento e, conseqüentemente, como importante elemento na afirmação de idéias em meio a um circuito cultural não se restringiu a uma dada comunidade de arquitetos e intelectuais. A fotografia, neste momento, assumiu papel importante como meio privilegiado na determinação da cultura, algo compreendido pelos arquitetos Flávio de Carvalho, Gregori Warchavchik¹³ e Rino Levi – para apontar três dos mais importantes arquitetos modernistas da arquitetura brasileira, atuantes, prioritariamente e não de maneira excludente, na capital paulista – o que se evidencia através dos inúmeros fotografos que contribuíram para com a construção da visualidade desta arquitetura, como, Hugo Zanella, José Moscardi, Hans Günter Flieg, Thomas Farkas e Peter Scheier – para citar apenas alguns. Associação determinante, ainda, para o

¹¹ É certo que Marcel Gautherot foi o fotógrafo preferido de uma geração, associada, principalmente à arquitetura de Niemeyer e muitos outros representantes da arquitetura moderna carioca. No entanto, é preciso tomar o devido cuidado ao se tratar deste fotógrafo, assim como muitos outros, uma vez que, hoje, toda a sua coleção fotográfica se encontra dentro de uma instituição privada. Assim, apesar destes documentos serem de grande valor para a compreensão do estado da cultura brasileira, é preciso não perder de vista que esta instituição – como qualquer outra que vise a projetar sua documentação dentro de um circuito cultural – carece de respaldo intelectual para a afirmação do valor destes seus bens. Portanto, deve-se tomar o discurso, quanto a esta documentação, atrelado a uma rede cultural que visa a construir ou estabilizar uma dada trama narrativa, fundamental para a manutenção deste estado crítico referente à documentação. Cuidado necessário que não se restringe a esta instituição, mas que se apresenta como necessário a toda e qualquer leitura histórica ou crítica, a toda e qualquer documentação, esteja ela ou não numa instituição.

¹² A revista *Módulo* foi criada em 1955 por Oscar Niemeyer. Apesar de ter sobrevivido até meados dos anos 1980, foi porta voz da arquitetura moderna, principalmente durante os anos 1950 e 1960, ao lado das revistas *Habitat* e *Acrópole*.

¹³ Segundo a historiadora Ana Luiza Nobre, estes dois arquitetos “...integrariam mais tarde o conselho editoria da revista de fotografia *Iris*...”. Para tanto, ver: NOBRE, Ana Luiza. *A eficácia do corte*. In: FRANCESCHI, Antonio Fernando de. et al. *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. p.20. Participaram ainda como atores importantes na determinação de eventos fundamentais para a construção engendrada pela cultura modernista paulista, como as edições do Salão de Maio, entre 1937 e 1939.

próprio arquiteto José Mariano Filho, opositor ícone da trama discursiva desenvolvida pelos intelectuais vinculados à cultura posta a cabo durante o período de gestão do Ministro Gustavo Capanema. Nas palavras da historiadora Ana Luiza Nobre: “*O interesse de José Mariano Filho pela fotografia é notável e ainda merecedor de atenção. Vale lembrar que um artigo seu abre um dos primeiros números da revista Photogramma, órgão oficial do Photo Clube Brasileiro (nº3, 30.09.1926), e que ele participa também da organização da comissão julgadora do concurso mensal de fotografia lançado no primeiro número da revista.*”¹⁴. Entendimento que aponta para o papel fundamental assumido pela fotografia como meio determinante para a construção de uma idealização artística – estética – da cultura nacional que, na República Nova, se engendrava oficialmente pelo Ministério da Cultura, assim como em outros âmbitos sócio culturais.

Deve-se, ainda, observar o fato de que, no Brasil, a fotografia já no início do século XX teve desenvolvimento singular no que se refere a seu vínculo com a cidade e a arquitetura, principalmente pelas freqüentes remodelações urbanas pelas quais passaram as cidades. Fato de grande expressividade, refere-se aos vínculos estabelecidos entre as remodelações urbanas e a fotografia, foi a realização do Álbum da Avenida Central, do fotógrafo Marc Ferrez, onde se pode ver uma extensiva documentação das fachadas dos novos casarões construídos após a abertura da nova avenida – atual Avenida Rio Branco –, resultado das intervenções urbanísticas de Francisco Pereira Passos, engenheiro e então prefeito da cidade do Rio de Janeiro. Neste caso, tratava-se de comemorar, ao lado do Estado, estas renovações a partir de uma perspectiva positivista, fazendo desta documentação uma verdadeira comemoração em relação às transformações¹⁵. Comemoração que se deu a partir de uma linguagem fotográfica específica. Assim, é a

¹⁴ Idem. p.18, Nota nº10.

¹⁵ Deve-se aqui tomar o paralelo importante com a documentação fotográfica realizada pelo fotógrafo Aristides Pedro da Silva – conhecido como V8 –, relativa às demolições decorridas, na cidade de Campinas, consequência do Plano de Melhoramentos de Prestes Maia, implementado em meados do século XX. Neste caso, as imagens tratavam de denunciar a demolição de importantes marcos arquitetônicos – como a Igreja do Rosário – e, ainda, preservar, além das cenas urbanas anteriores à remodelação, também o processo de apagamento destes importantes marcos culturais. Para, assim, denunciar – e não comemorar – o processo de remodelação. Para tanto, ver: COSTA, Eduardo. *Análise das rupturas urbanas da cidade de Campinas, através das imagens de Aristides Pedro da Silva*. (Iniciação Científica) – IFCH/Unicamp – 2003.

partir das parcerias estabelecidas entre fotógrafos e arquitetos, mas também pesquisadores, intelectuais e, ainda, para o caso específico do *Brazil Builds*, servidores públicos, na figura do SPHAN, e o Ministro Capanema, a visualidade dos bens patrimoniais e da arquitetura moderna toma sua forma melhor acabada. Uma vez que, se por um lado apresenta as edificações em seu estado ‘natural’, de outro as vinculam à natureza da linguagem fotográfica, que, também, apresenta seu projeto em favor desta narrativa. No caso específico do SPHAN, a narrativa, quanto à fotografia, apresenta-se de forma reveladora e, para o *Brazil Builds*, determinante.

Parte da documentação fotográfica – cerca de um quinto – disponível para a construção narrativa de Goodwin, foi previamente entregue por Lúcio Costa, de dentro do SPHAN, para a comitiva do MoMA¹⁶. Esta é uma questão importante, que traz para a leitura crítica do *Brazil Builds*, principalmente no que concerne a sua documentação visual, a importância assumida pela fotografia, visto que o SPHAN teve sempre nesta forma de documentação dos bens patrimoniais um meio privilegiado na divulgação do seu trabalho e, ainda, na forma como os intelectuais e servidores, vinculados a esta instituição, desenvolveram seus trabalhos. Nas palavras de Lúcio Costa: “*Foram vários os fotógrafos que serviram ao SPHAN: O notável lituano Vosylius, Pinheiro, Benício [Whatley] Dias, Marcel Gautherot, o mais artista, que certa manhã irrompeu repartição a dentro sobraçando uma pasta com belas fotos da Acrópole, na companhia de Pierre Verger, que o visgo da Bahia iria pegar para sempre, e o simpático Erich Hess, disposto a voar fosse para onde fosse.*”¹⁷. Vale ainda aqui um breve destaque aos fotógrafos apresentados pelo arquiteto, uma vez que, muitos deles compõem, em alguns momentos, a autoria das fotografias da publicação do MoMA. Nas palavras de Goodwin: “*Muitas das fotografias aqui publicadas são devidas a G. E. Kidder Smith. Outras foram tiradas pelos seguintes fotógrafos: no Rio, Marcel Gautherot e Eric Hess, Carlos, Photo*

¹⁶ “Costa was no longer involved on the Ministry of Education Building, but as Director of Research of SPHAN was able to give photographs and drawings of numerous Colonial buildings – many recently discovered – which Goodwin and Kidder-Smith were not able to visit.” [“Costa não estava mais envolvido com o Edifício do Ministério da Educação, mas, como Diretor de Pesquisa do SPHAN, forneceu fotografias e desenhos de numerosos edifícios coloniais – muitos descobertos recentemente – os quais Goodwin e Kidder-Smith não estavam autorizados a visitar” – Tradução livre. Para tanto, ver: DECKKER, Zilah Quezado. *Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil*. Spon Press – Taylor & Francis Group. London and New York, 2001. P.117.

¹⁷ Para tanto, ver: COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997. P.441.

*Rembrandt e Photo Stille: em Recife, Benicio Whatley Dias...*¹⁸. Autorias que não se configuram de forma clara, mesmo após a revisão ampliada proposta pela segunda edição do *Brazil Builds*, que salientou novos autores e omitiu outros presentes na primeira edição. Segundo Goodwin – vale aqui a longa citação: “*Most of the photographers in this book were taken by G. E. Kidder Smith. Credit is also due to the following photographers: Jorge de Castro, Rio: portraits of Gustavo Capanema, Rodrigo Mello Franco de Andrade and Oscar Niemeyer; Benício Whatley Dias, Recife: Colonial Church, Guia, Paraíba; Marcel Gautherot, Rio: Museum and Church of São Miguel, Rio Grande do Sul; Cassino, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais (page 182, upper and lower photographs; page 183; page 187, lower photograph); Island Restaurant, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais (page 189); Yacht Club, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais; Samuel Gottscho (through Town & Country), U.S.A.: Herbert Johnson House, Racine, Wisconsin, by Frank Lloyd Wright; Eric Hess, Rio: Fazenda Boa União, State of Rio de Janeiro; House in Vitória, State of Rio de Janeiro; Fazenda Colubandé, São Gonçalo, near Niteroi, Rio de Janeiro; Penha Convent, near Vitoria, State of Espirito Santo; Church and Convent, Paraguassú, Baía; Old house near Rio de Janeiro (page 102); Burton Holmes (through Ewing Galloway), U.S.A.: Cathedral at Braga, Portugal; Photo Jerry: Model of Industrial School, Rio de Janeiro; Model of Industrial School, São Paulo; Leon Liberman (through the magazine Acropole): a present-day “Colonial” house in Brazil; Photo Rembrandt, Rio: Opera House, Manáos, Amazonas; P.C. Scheier, São Paulo: Arnstein House, São Paulo (page 172, right photograph); Hugo Zanella: House in São Paulo by Gregori Warchavchik. The Architectural Record most kindly lent us plans and plates; The Architectural Forum; plans.*”¹⁹.

A importância da fotografia no desenvolvimento dos trabalhos do SPHAN parece se evidenciar, na fala dos próprios intelectuais e pesquisadores do Serviço. Em texto editado na revista nº7, em 1943, Joaquim Cardoso trata brevemente sobre a maneira

¹⁸ Para tanto, ver: GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652 – 1942. Photographs by G. E. Kidder Smith*. New York: Museum of Modern Art 1943; 2ed Setembro de 1943; 3ed Novembro de 1944; 4ed de Maio 1946). p.8.

¹⁹ Para tanto, ver: GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652 – 1942. Photographs by G. E. Kidder Smith. Second Edition Revised*. New York: Museum of Modern Art, 1943. pp 8-9.

como o estudo apresentado, referente às casas rurais do Rio de Janeiro, foi realizado. Segundo ele: “Realizamos aqui, com as fotografias de que dispomos, e com o exame in loco de alguns desses estabelecimentos rurais, (...), uma classificação inicial que servirá, cremos nós, de ponto de partida para pesquisas mais cuidadas.”²⁰. Assim, compreende-se a prática de pesquisa e determinação da leitura crítica desenvolvida de dentro do SPHAN. Como, em muitos casos, os objetos, centro das investigações intelectuais, apresentavam-se fora do alcance dos pesquisadores e que, ainda, impossibilitados de uma análise comparativa simultânea, pela própria característica intrínseca de imobilidade do objeto em questão – neste caso, a arquitetura –, a fotografia se tornou meio privilegiado através do qual as análises descritivas, comparativas, ou de qualquer outra natureza, foram tomadas a partir de documentações visuais, que, em sua maioria, assumiam a forma de fotografias. Na fala de Cardoso, fica clara a impossibilidade de acesso do pesquisador – neste caso, uma imposição física – a algumas das edificações, frente à diversidade a serem apresentadas no estudo, carentes de confronto tipológicos. Assim, a alternativa investigativa do pesquisador – diga-se de passagem, o pesquisador institucionalizado de dentro do SPHAN, órgão responsável pela atribuição e delineamento dos atributos legais e oficializados, referências primeiras no que concerne ao dimensionamento do que se entende como patrimônio histórico e artístico nacional – muito se dá a partir de uma análise dos documentos fotográficos. Fazendo, assim, com que a fotografia assuma um papel de suma importância na leitura do que se entende e do que se projetou como atributo referencial do patrimônio brasileiro. Neste sentido, compreende-se a medida de importância assumida pela seção ‘Inventário’ do Arquivo Central do IPHAN – antigo Arquivo Noronha Santos – composta primordialmente por séries fotográficas, fontes valiosas na apreensão dos pormenores particulares de cada bem tombado, mas também, para o desenvolvimento dos trabalhos críticos dos intelectuais do SPHAN, fazendo desta seção uma rica fonte de documentos para a compreensão da análise desenvolvida pelos funcionários, principalmente no que concerne aos processos de tombamento, referente às edificações históricas. Visto que, muitos destes edifícios, principalmente os tombados nos primeiros anos deste Serviço, apresentam

²⁰ Para tanto, ver: CARDOSO, Joaquim. *Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N°7, 1943. p.223.

documentações escritas muito enxutas – algumas com uma ou duas páginas –, limitadas a apontamentos objetivos e determinações legais, porém, isentas de descrições físicas quanto aos seus detalhes artísticos ou construtivos mas acompanhados de detalhadas documentações visuais. O que aponta para a compreensão da fotografia, por parte do SPHAN, como fonte capaz de dar conta dos pormenores artísticos e construtivos de uma dada edificação. Quanto a esta questão, faz-se importante o paralelo com o debate travado por John Ruskin sobre a característica da fotografia como documento carregado de atributos próprios, de uma linguagem própria, que, muitas vezes, mostram-se incompatíveis com uma leitura precisa das medidas naturais dos objetos e, muitas vezes, deformadores da dimensão real da arquitetura. Paralelo importante em vista da apropriação desta documentação por parte do IPHAN²¹.

Quanto a estas documentações visuais, uma breve reflexão deve ser feita. Inicialmente, a autoria de algumas das fotografias apresentadas na folha de contato relativa à Fazenda Colubandé – documento pertencente ao Arquivo Central –, apesar de não constar na documentação do IPHAN, pode ser atribuída, em parte, à Erich Hess, sendo que o formato 35mm – apresentado por esta documentação – era majoritariamente utilizado por este fotógrafo²². No entanto, a importância compreendida a partir deste documento refere-se à prática de documentação do bem histórico, recorrente no SPHAN, a partir de uma série de fotografias, que buscam dar conta dos diferentes níveis de detalhamento que envolvem a representação de uma dada obra²³. Trata-se de cobrir as diferentes características que tornam uma edificação apreensível como tal; uma espécie

²¹ Sobre esta problemática, ver Capítulo 2, desta dissertação.

²² Destaca-se o fato de que, segundo o Arquivo do IPHAN, este documento é de 1974, caracterizando-o como incongruente em relação à publicação do *Brazil Builds*. No entanto, este documento refere-se a um possível registro, em parte, de ampliações fotográficas do início da década de 1940 e de autoria de Erich Hess. Fato revelador, se atentado o fato de que cada fotograma apresenta margens brancas, além de uma baixa definição imagética, o que caracterizaria esta folha de contato como um registro fotográfico de ampliações fotográficas.

²³ Neste caso, os seguintes enfoques documentais apresentam-se em destaque: Implantação da edificação em relação à topografia apresentada pelo terreno, fachadas externas, relação entre interior e exterior e sua consequente relação entre edificações, aspectos do interior e, finalmente, detalhes construtivos. Aspectos importantes na representação de uma edificação, mas que não se limitam a estes. E, ainda, enfoques que traçam um paralelo com a própria prática do projeto de arquitetura, que, invariavelmente, apresenta-se a partir de diferentes níveis de detalhamento, dentre os quais, pode-se citar os seguintes: Implantação, elevações, plantas, cortes e detalhes.



Folha de contato de série de fotografias da Fazenda Colubandé, onde se pode verificar o fotograma 23 – em destaque – utilizado na publicação *Brazil Builds*²⁴.

[Referência: Arquivo Central do IPHAN – Inventário – cx. 547 / p.1 / env. 2 / foto 075144]

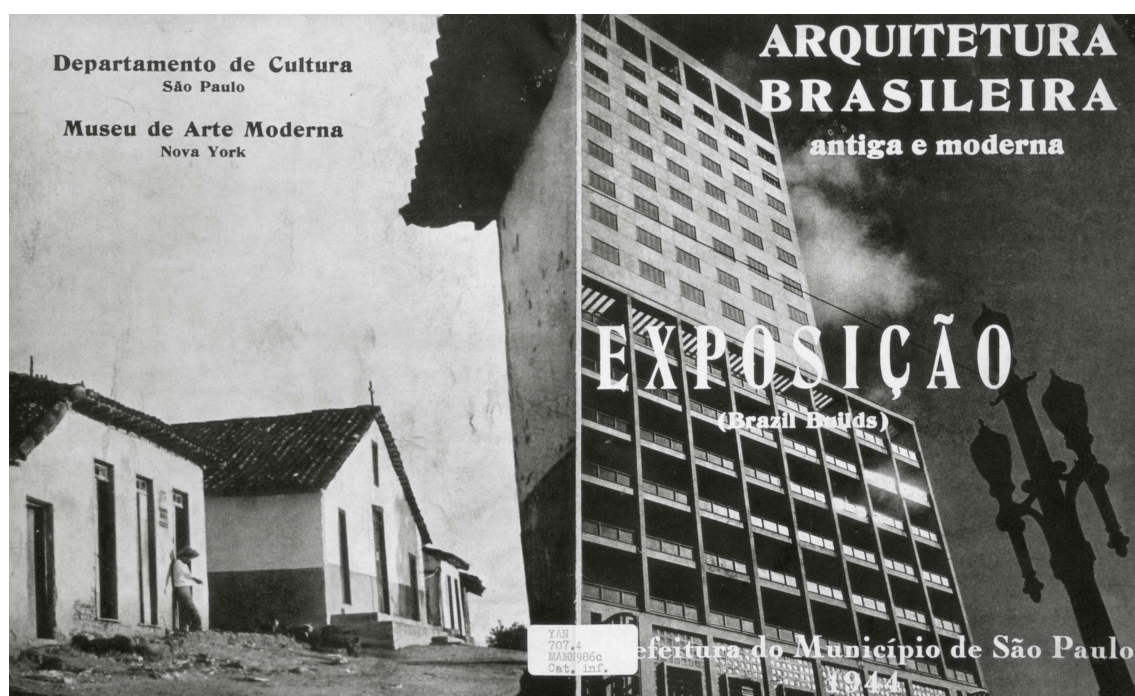
²⁴ Para tanto, ver: Goodwin. Op. Cit. p. 34.

de mapeamento dos diferentes aspectos presentes – sejam eles, por exemplo, relativos às técnicas construtivas, relações volumétricas ou de escala –, para que, assim, possa o pesquisador tomar a documentação fotográfica como referência capaz de suprir uma diversidade de aspectos necessários a sua leitura²⁵. Determinação amplificada na forma como o pesquisador elege certos documentos, e não outros igualmente pertencentes a uma mesma série, para assim determinar uma narrativa capaz de conferir autenticidade ao discurso projetado. E, assim, apresenta de forma melhor acabada a compreensão de como o intelectual ou arquiteto, ao selecionar os documentos, busca a leitura fotográfica que melhor apresente ou colabore com o seu discurso. No caso do documento ‘23’, apresentado nesta folha de contato, a sua importância na narrativa do *Brazil Builds* é autenticada na medida em que confere contraste ao alpendre exterior da Fazenda Colubandé, uma vez que retrata o pátio retirado da casa-grande. Comparação apresentada a partir de fotografias e que, nas palavras de Goodwin, assume a seguinte argumentação: “*Characteristic of old Brazilian houses is the fine contrast between the broad varanda with its sweeping view and the secluded court.*”²⁶. Prática que se apresenta como uma constância na documentação do SPHAN e, ainda, conseqüentemente, quanto a algumas fotografias apresentadas no *Brazil Builds*. Tal questão pode ser novamente vislumbrada – a partir da documentação do Arquivo Central do IPHAN – nos ensaios de Benício Whatley Dias, para a Igreja da Guia, em Lucena – Paraíba –, tendo sido apresentados, no *Brazil Builds*, apenas 3 dos 31 registros realizados em ensaio único²⁷. Esta prática é seguida nos ensaios de Erich Hess para o Convento e Igreja, em Paragaçu – Bahia –, Fazenda São Roque, tendo a Casa da Hera com destaque a seu interior, Fazenda Boa União em seus diferentes aspectos e conjuntos edificados; e, finalmente, o ensaio do

²⁵ Deve-se aqui fazer uma breve consideração em relação à leitura do trabalho documental de Gautherot, apresentada pelo pesquisador Rubens Fernandes Junior. Esta leitura visa à compreensão da prática documental de Gautherot, que se dava a partir de uma série de registros sobre uma mesma temática. Para assim, poder chegar num único documento capaz de singularizar a narrativa pretendida. Neste sentido, não se deve confundido esta prática como a idéia de serialização vinculada à leitura das características da arquitetura, questão importante para a reflexão da construção narrativa por trás das fotografias apresentadas no *Brazil Builds*. Para tanto, ver: JUNIOR, Rubens Fernandes. *O documento como arte*. In: GAUTHEROT (2001). Op. Cit.

²⁶ “Característico das velhas casas brasileiras, é o fino contraste entre a larga varanda com sua vista arrebatadora e o pátio recluso.” – Tradução livre. Para tanto, ver: Goodwin. Op. Cit. p.34.

²⁷ Como consta na documentação relativa a este bem histórico na seção de Inventários do Arquivo Central do IPHAN.



Capa do Catálogo da exposição *Brazil Builds*, quando realizada em
São Paulo pelo Departamento de Cultura.

As fotografias apresentadas neste catálogo são de autoria de B. J. Duarte²⁸.

²⁸ Para tanto, ver: *Arquitetura Brasileira: antiga e moderna – Exposição (Brazil Builds)*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 1944.

Mosteiro de São Bento, realizado por Paul Stille²⁹. Todos estes apresentados brevemente pela publicação do MoMA e, assim, tornando presente a referência de parte da documentação encaminhada por Lúcio Costa e utilizada por Goodwin. O que importa ainda, quanto a esta reflexão, refere-se ao fato de que esta prática não se restringia a fotografos vinculados à divisão central do SPHAN, no Rio de Janeiro, mas deriva-se à outros que contribuíram massivamente para o Serviço como no caso de Benício Whatley Dias, atuante restrito aos estados da Paraíba e Pernambuco³⁰ e, possivelmente, o Photo Rembrandt, responsável pela documentação do Teatro de Manaus³¹.

A importância do registro fotográfico, no caso do SPHAN, já se apresentava crucial no anteprojeto realizado por Mário de Andrade, que apresentava como item primeiro a necessidade de “*fotografia, ou várias fotografias*” a serem incorporadas aos processos de tombamento. A relação de Mário com a documentação áudio-visual, principalmente durante o período em que esteve à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, já foi muito explorada pelos pesquisadores brasileiros³², muito pela carga simbólica que este autor carrega como ícone modernista da cultura brasileira. Deve-se, ainda, destacar brevemente a relação deste intelectual com o fotógrafo oficial deste departamento; B. J. Duarte. Responsável pela documentação oficial das atividades culturais oferecidas pelo departamento, além da vida cultural da cidade de São Paulo, Duarte, como fotógrafo oficial, foi também responsável pela construção e difusão da visualidade – moderna – projetada de dentro do Departamento³³. Imagem que, a

²⁹ Neste caso, nenhuma das fotografias apresentadas do *Brazil Builds* foi encontrada no arquivo do IPHAN. Porém, pode-se atribuir estes documentos a este fotógrafo, por alguns aspectos fotográficos – como enquadramento, escalas de cinza, elementos compositivos da cena, dentre outros – compartilhados pelos documentos. Para um melhor detalhamento de cada documento fotográfico pertencente ao IPHAN e apresentado pela publicação do MoMA ver o Anexo 1, nesta dissertação.

³⁰ O fato deste fotógrafo ter atuado nestes dois estados parece apontar para um vínculo entre a sua produção e a narrativa institucionalizada a partir da leitura do patrimônio via Gilberto Freyre. Fato que poderia ser melhor compreendido na medida em que a documentação relativa a este fotógrafo e pertencente tanto ao Arquivo Central do IPHAN como à seção relativa a estes dois estados pudesse ser lida e analisada.

³¹ Dos documentos pertencentes à série *Inventários* do Arquivo Central do IPHAN e, ainda, relativos ao teatro amazonense não foi encontrado o documento apresentado por Goodwin e creditado à Rembrandt. Deve-se, ainda, atentar ao fato de que apenas 8 documentos deste arquivo são creditados à Rembrandt, sendo que todos eles se referem à documentos realizados em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro.

³² Para tanto, ver: ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: Fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: IEB/USP, 1993.

³³ Para tanto, ver: DUARTE, Benedito Junqueira. *B. J. Duarte: caçador de imagens*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

princípio, encontra-se vinculada à designada pelos fotógrafos modernistas de dentro dos foto clubes e que se revela contraditoriamente exposta no catálogo oficial para a exposição do *Brazil Builds*, em São Paulo³⁴. Assim, se as fotografias de autoria de B. J. Duarte se encontram neste catálogo, trata-se de uma evidência da parceria deste fotógrafo para com o Departamento, promotor desta exposição na cidade de São Paulo. Entretanto, apesar de destacar a relação entre o tradicional e o moderno a partir das duas fotografias que compõe capa e contra capa deste catálogo, a linguagem visual destacada por este fotógrafo difere em muitos aspectos da linguagem de Kidder Smith e de outros fotógrafos que compõem esta publicação. Assim, se por um lado, a presença de B. J. Duarte expõe uma contradição frente as distintas linguagens visuais, ela, ao mesmo tempo, expõem um projeto que se dimensionava de dentro dos foto clubes brasileiros, principalmente a partir do Foto Clube Bandeirante e que, ainda, apresentava-se com certa importância de dentro do próprio departamento oficial da cultural de São Paulo. Finalmente, esta contradição aponta para um possível antagonismo dos projetos visuais, no que se refere à visualidade das arquiteturas modernas brasileiras.

Considerada brevemente a documentação visual levada a cabo no Departamento de Cultura, chefiado por Mário de Andrade, é preciso fazer uma breve consideração quanto ao uso da documentação fotográfica por este intelectual e servidor público à frente da 6ª seção do SPHAN, relativa a São Paulo, o que colabora para a compreensão da maneira como esta documentação se apresentava vinculada ao trabalho do Serviço. Nas diversas cartas enviadas por Mário a Rodrigo Mello Franco de Andrade, compreende-se a importância que a fotografia assumia como instrumento intrínseco à prática diária do trabalho deste intelectual e, conseqüentemente, a de muitos outros ligados ao Serviço, visando à compreensão dos detalhes das obras estudadas. Num longo e importante esclarecimento de trabalho enviado a Rodrigo, Mário escreve: *“O problema do fotógrafo: levar um excelente e bem pago, ou mandar os fotógrafos do interior tirar as fotografias. Tudo indica que é preciso levar o fotógrafo, tirar as fotografias possíveis (questão de luz) e industriá-lo bem sobre as outras a tirar, quando refizer a viagem sozinho buscando nova luz mais propícia. Quantas cópias fotográficas tirar? O melhor (sic) é adquirir as*

³⁴ Para tanto, ver página 155 desta dissertação.

*chapas e desde logo no mínimo duas, uma pro primeiro recenseamento geral e outra para futuras propostas detalhadas de cada caso, para não obrigar, nestas, o serviço central a se reportar de cada vez ao primeiro recenseamento geral. O ideal, e talvez mais barato, será tirar desde logo três cópias, uma para ser guardada aqui comigo dentro do recenseamento geral, nas cópias para meu uso.”*³⁵. Compreende-se, assim, a importância e a necessidade da documentação como fonte de ‘qualidade’, riqueza de informação, uma vez que em muitos casos, como já apresentado no caso de Joaquim Cardoso e igualmente verificado no que se refere a Mário de Andrade apresentado nas *Cartas de Trabalho*, os autores dos artigos e trabalhos não se encontravam, necessariamente, presentes durante o trabalho de documentação fotográfica. Mesmo assim, estes autores tomavam o registro fotográfico como fonte importante na compreensão acurada das obras e, ainda, como representação ícone, capaz de *representar* um dado bem histórico. Compreensão clarificada na fala de Mário, em outra carta enviada a Rodrigo: “*De posse dessa documentação nova [fotografias dos quadros do Padre Jesuíno, na matriz de Itu], me dediquei imediatamente ao seu estudo.*”³⁶.

Assim, se existe uma compreensão inicial do objeto referencial a partir do documento fotográfico, a forma visual apresentada nos estudos – visualidade tomada como referência na determinação da narrativa – nem sempre está sob o domínio do autor, uma vez que, para além da compreensão de que a fotografia carrega uma linguagem que lhe é própria, a forma visual final passa, necessariamente, pelo fotógrafo, pela linguagem inscrita nas câmeras fotográficas e não simplesmente pelos autores das pesquisas. Por este motivo, muitos documentos fotográficos foram diversas vezes negados por Mário, que não aceitava a baixa qualidade dos serviços de alguns fotógrafos, como se vê em carta de novembro de 1937³⁷. Recusa que se dava muito pela baixa qualidade da

³⁵ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: Cartas de trabalho – correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981. Carta de 23.05.1937, pp.67-69.

³⁶ Idem, p. 160.

³⁷ A seguinte passagem é elucidativa: “*O Luiz [Saia] vinha desesperado porque afinal de contas, depois das muitas recusas dos fotógrafos daqui, quem conseguira o Graeser fora ele, amigo dele. E o tipo, nesta segunda empreitada, fizera porcaria grossa. Imagine que uma seleção severíssima, do próprio Luiz, só permitiria aceitar 9 em 170 fotos! Outra seleção mais razoável feita por mim, permitiu aceitar 46. Foi hoje ao Graeser a carta de recusa do resto, justificando caso por caso. Havia coisas de tal forma incríveis que às vezes eu imaginava ontem que o homem estivesse louco, palavra. Pela nossa combinação ele tem que*

documentação, no que se refere às propriedades vinculadas à informação – relativa à co-natureza do objeto –, mas, também, a um distanciamento lingüístico frente ao projeto visual destes bens. Fato apresentado no ‘problema do fotógrafo’, quanto à necessidade de retornos posteriores aos locais, para que novos registros fossem tomados, com ‘luz mais propícia’. Porém, um segundo motivo pode apontar para esta recusa, que se refere à incongruência quanto à informação visual em relação à argumentação pretendida pelo pesquisador, historiador, arquiteto. Questão fundamental para esta reflexão. Ou seja: trata-se da compreensão de que o documento fotográfico visa a dar voz, cristalizar uma leitura pretendida pelo autor do texto³⁸ – neste caso, Mário de Andrade através do SPHAN. Neste sentido, o depoimento do fotógrafo Erich Joachim Hess – um dos autores das fotografias do *Brazil Builds* – é elucidativo. Segundo ele: “*Mandava-me então, o diretor [Rodrigo Mello Franco de Andrade] do DPHAN documentar fotograficamente as relíquias históricas e artísticas de Minas; e gosto de recordar que, das instruções que recebi para a tarefa, constavam desenhos do punho do Mestre Lúcio Costa, onde se especificavam detalhes de monumentos ou obras de arte que deviam ser fotografados minuciosamente e especialmente.*”³⁹

Erich Hess, em seu depoimento, aponta para uma questão fundamental para a compreensão de como a narrativa, o discurso teórico apresentado nas pesquisas desenvolvidas por Lúcio Costa ou outros pesquisadores, neste caso, vinculados ao SPHAN, parece tomar forma visualmente através da documentação realizada por estes fotógrafos contratados e eleitos pelo Serviço. E, aqui, o paralelo com a visualidade e a narrativa teórica delineada no *Brazil Builds* é determinante, já que muitas destas fotografias – ainda, sem entrar no mérito da produção do fotógrafo americano, Kidder Smith – são de autoria vinculada a este Serviço. Assim, a partir de desenhos referenciais – croquis – o fotógrafo desenvolvia o seu trabalho, baseado numa construção a partir de instruções de Lúcio Costa. Questão importante que aponta, inicialmente, para a construção prévia dos focos visuais, das interpretações narrativas a serem tomadas pelos

refazer, por sua própria conta, todas as viagens já feitas e dar fotos novas.”. Para tanto, ver: Ibidem. pp.110-111.

³⁸ Quanto a determinação de uma visualidade por parte do arquiteto que contrata um fotógrafo, ver: COSTA, Eduardo; GOUVEA; Sônia. *Nelson Kon – Uma fotografia de arquitetura brasileira*. In: Revista da Pós, nº23, 2008. No prelo.

³⁹ HESS, Erich Joachim. *Isto é o Brasil!* São Paulo: Edições Melhoramentos, S/D. p.s/d.

fotógrafos. Ou seja; deve-se, a partir deste relato de Erich Hess, tomar a documentação de um bem histórico, requisitada pelo SPHAN, sob a possível influência narrativa de seus próprios servidores. Narrativa que, num segundo momento, pode influenciar até mesmo nos atributos qualitativos como enquadramentos, composição, destaques, informações – de uma maneira geral – alcançados através de escolhas do fotógrafo a fim de acentuar determinado aspecto, determinada narrativa, reforçada a partir da leitura visual proposta pelo documento fotográfico, o que faz com que este documento – o fotográfico – venha carregado de informações previamente delineadas pelo pesquisador – neste caso, Lúcio Costa – a fim de conferir sentido à trama discursiva que se pretende engendrar, para, assim, poder dar sentido a sua narrativa, a sua construção histórica. Não se trata aqui de isentar a influência que o fotógrafo exerce na determinação narrativa posta em prática através de escolhas que toma no ato fotográfico. Mas, fundamentalmente, compreender o documento fotográfico delineado por uma narrativa que se equaciona através da fala e, ainda, através de desenhos de outros atores institucionalizados no SPHAN, que, segundo este depoimento de Hess, era prática recorrente neste Serviço.

Apesar da atual escassa documentação relativa aos fotógrafos, no Arquivo Central do IPHAN – o que aponta, ao menos em relação aos primeiros anos de sua existência, para um certo descuido deste serviço para com esta importante documentação, fundamental para a compreensão de sua própria história – alguns documentos são valiosos para o entendimento desta relação do fotógrafo com os pesquisadores e servidores do SPHAN. Numa série de três documentos encaminhados ao fotógrafo Marcel Gautherot [Anexo 2, desta dissertação], e arquivados em duplicata no Arquivo Central, compreende-se que o serviço deste profissional funcionava a partir de uma pauta pré determinada⁴⁰, questão já levantada por Augusto Telles, que expõe esta relação da seguinte forma: “*Nestes casos [de viagens pelo Brasil], Gautherot informava ao Iphan seu roteiro de viagem e recebia do dr. Rodrigo cartas de apresentação para autoridades civis ou religiosos responsáveis pelos bens culturais, a fim de facilitar as visitas aos*

⁴⁰ É preciso deixar claro que, se estes três documentos auxiliam na compreensão da prática documental de alguns fotógrafos vinculados ao SPHAN, estes não são exemplares únicos. Mas, foram tomados como exemplos de uma prática, para que, assim, possa-se compreender melhor o papel da fotografia como documento inserido a uma dinâmica presente neste Serviço.

mesmos e a execução da documentação fotográfica que interessava ao Patrimônio.”⁴¹. No entanto, o que não fica claro, na fala de Telles, é o nível de ‘intervenção’ ou proposição do Serviço em relação à documentação de Gautherot, vinculada ao SPHAN – questão apontada pela fala de Erich Hess. Fato que pode transparecer uma completa liberdade nas escolhas e na leitura dos temas de interesse, especificamente dimensionáveis através das decisões do fotógrafo, o que não se verifica através das pautas encaminhadas a Marcel Gautherot e determinantes à leitura do fotógrafo.

As orientações presentes nesta documentação do SPHAN, relativa a uma série de bens históricos da região de Minas Gerais, são muitas e todas elas guardam, em certa medida, a influência que exerceram sobre as escolhas do fotógrafo. No entanto, algumas delas são fundamentais para a compreensão da dimensão da intervenção realizada por Lúcio Costa e outros servidores do SPHAN em relação às escolhas dos fotógrafos. No caso das recomendações de Catas Altas, lê-se o seguinte: *“Fotografar o Cristo que se achava no corredor da Tribuna da Capela mor do lado do Evangelho, procurando acentuar-lhe o character (sic) possante e dominador, sem contudo deformar o braço próximo da objetiva.”⁴²*. A precisão com que a pauta denomina um enquadramento e um enfoque expressivo, reforçado por um cuidado alcançado através de um possível destaque vinculado à técnica, à linguagem fotográfica – como o reforço de contrastes entre áreas claras e escuras, para assim acentuar uma expressividade, dar voz a uma projeção cultural –, faz desta documentação encaminhada ao fotógrafo uma verdadeira pauta de recomendações a serem seguidas e respeitadas a fim de dar voz, cristalizar visualmente a ordem projetada no discurso, na narrativa que se segue no trabalho dos pesquisadores do SPHAN. Recomendações que parecem não se restringir às determinações temáticas, mas, ainda, refere-se a própria linguagem fotográfica. Esta denominação do trabalho do fotógrafo segue em outros pontos, como em Sabará, onde se pode ler: *“Igreja de N. S^a do Carmo: [fotografar] O frontão da empena de frente e de três quartos procurando dramatizá-lo com o claro escuro denso apropriado.”⁴³*. Incumbência que parece certa a Marcel Gautherot, uma vez que Lúcio Costa o tinha como o mais artístico de todos os

⁴¹ TELLES, Augusto C. Da Silva. *Marcel Gautherot e o IPHAN*. In: GAUTHEROT, Marcel. *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. p.8

⁴² Documento Anexo 2, p.2.

⁴³ Idem. p.2.

fotógrafos. Assim, não se trata de apresentar estas pautas como simples guias, visto que esta é e sempre foi uma prática recorrente no trabalho do fotógrafo. A questão que se expõe através desta documentação é o grau de intervenção dos servidores do SPHAN na determinação de uma leitura documental no ato fotográfico. Leitura que se impõe a partir da determinação minuciosa das escolhas documentais, dimensionadas a partir destas pautas, e que, assim, projeta, organiza um discurso. Questão que se isenta o fotógrafo como agente determinante nas escolhas documentais, faz com que os servidores do SPHAN sejam também compreendidos como agentes importantes nas escolhas documentais. Compreensão importante na medida em que as fotografias, em paralelo ao texto organizado por Goodwin, fundamentam uma dada narrativa.

A partir destas pautas, compreende-se que o trabalho destes fotógrafos, contratados para documentações necessárias ao SPHAN, deve-se muito a uma influência exercida ou institucionalizada pelo discurso, pela narrativa, pela intencionalidade projetada nos trabalhos realizados pelos intelectuais pertencentes ao Serviço. Fato que expõe, no paralelo entre a construção cultural do país e o vínculo dos arquitetos com o Estado financiador de um projeto modernista, a presença dos fotógrafos como agentes importantes na determinação visual do que se pretendia instaurar como cultura nacional. O próprio Erich Hess foi fotógrafo que, além de muito ter contribuído com o SPHAN e, hoje, ser um dos fotógrafos de maior responsabilidade quanto à composição da documentação fotográfica da seção de inventários do IPHAN, atuou massivamente para a construção de um reconhecimento visual do Governo Vargas, principalmente no que se refere aos trabalhos vinculados ao Ministério da Educação e Cultura. Neste caso específico, destaca-se seu trabalho realizado a pedido do Ministro Gustavo Capanema em relação a uma documentação dos três estados sulistas⁴⁴, para compor o projeto '*Obra Getuliana*' da qual o fotógrafo Carlos, citado igualmente por Goodwin como autor das fotografias do livro do MoMA, fora posteriormente designado⁴⁵. Muitos dos outros fotógrafos relacionados pela publicação do museu, aparecem, novamente, vinculados à

⁴⁴ Documentação que se encontra, em parte, apresentada na coletânea *Isto é o Brasil!*, contendo fotografias editadas por Erich Hess. Para tanto, ver: HESS. Op. Cit.

⁴⁵ Para tanto, ver: LACERDA, Aline Lopes de. A "*Obra Getuliana*" ou como as imagens comemoram o regime. Estudos Históricos, vol. 7, n.14, 1994. p. 249.

construção de um ideário da cultura nacional. Porém, o que melhor caracteriza este paralelismo é Paul Stille.

Alemão radicado no Brasil, Stille é responsável, ao menos – já que grande parte desta documentação não se encontra creditada – por 481 documentos fotográficos pertencentes ao Arquivo Central do IPHAN, sendo Minas Gerais e Rio de Janeiro os Estados com maior presença⁴⁶. No entanto, o trabalho de Stille, apesar de sua reconhecida atuação como fotógrafo, é majoritariamente constituído pela produção de *cine-jornais*⁴⁷ destinados à política de manutenção do populismo ‘verde-amarelo’ engendrado pelo Governo Vargas e disseminado pelo D.I.P.. Fato que aponta para o envolvimento deste cineasta e fotógrafo para com a política nacionalista, especificamente com a política de propaganda disseminada a partir deste órgão censor. Aspecto importante para a compreensão do papel desempenhado pelos fotógrafos relacionados pela publicação do MoMA, em relação à política do Estado brasileiro e que, ainda, colabora para o entendimento do vínculo entre a construção de uma historiografia da arquitetura – sendo o *Brazil Builds* o referencial inicial desta linhagem historiográfica – e a construção cultural nacionalista, ambas permeadas pela influência de uma dada documentação, que circulava e compunha este meio cultural legalizado pelo governo. Fato igualmente revelador, em relação a Paul Stille, trata-se do Arquivo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e seus mais de 90 rolos de negativos, relativos aos cine-jornais produzidos por este cineasta⁴⁸, sendo que, dentre todas as produções, destacam-se duas linhas temáticas gerais, ambas recorrentes nas produções autorizadas pelo D.I.P..

⁴⁶ A importância da compreensão da documentação fotográfica pertencente ao Arquivo Central do IPHAN em relação aos Estados faz-se importante, uma vez que apontam para um paralelismo com a leitura preferencial adotada pelo IPHAN, ao longo de sua história. Dentre os fotógrafos representados na publicação do MoMA e que, ainda, assumiram papel importante dentro do IPHAN, Minas Gerais, Bahia e Rio de Janeiro – consecutivamente – são os estados melhor documentados, segundo consta nesta documentação. Informação importante que deve ser tomada como correlato do desenvolvimento das pesquisas e, assim, do interesse eletivo da narrativa assumida pelo IPHAN, principalmente em relação ao *Período Heróico*, que corresponde à direção de Rodrigo Mello Franco de Andrade.

⁴⁷ Para mais detalhes sobre os cine-jornais, ver: Fundação Cinemateca Brasileira. *Cine jornal brasileiro, Departamento de Imprensa e Propaganda, 1938-1946*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982.

⁴⁸ Dentre os 90 cine-jornais de Paul Stille, apenas um encontra-se telecinado e disponível, em formato VHS, para a consulta de pesquisadores, apesar de esta cópia encontrar-se em péssimas condições, apresentando riscos e algumas deformações visuais. Trata-se do trabalho *Arquitetura Moderna*, produzido posteriormente, nos anos 1960, a partir de arquivos documentais realizados por Stille ao longo de 20 anos. Para tanto, ver: STILLE, Paul. *Arquitetura Moderna*. B&W, 32'. Brasil, 1940-1960.

A primeira linha discursiva desta produção diz respeito à construção de uma imagem positivista do governo ditatorial de Vargas, algo que, muitas vezes, apresenta-se como uma propaganda das realizações do governo, mas que, também, destaca-se pela manutenção de certas leituras relativas às condições sócio econômicas do Estado. Compondo esta leitura, encontram-se os cine-jornais: *Porto do Rio de Janeiro* (1938), *Fabricação de Cimento* (1939) e *O Vidro na Indústria Farmacêutica* (1943), todos eles determinando o referencial necessário à produção e desenvolvimento industrial do país, paralelo preciso, relativo ao destaque dado no *Brazil Builds*, quanto ao desenvolvimento da indústria de cimento. Fato importante, na medida em que faz compreender melhor o discurso pelo qual passa a produção desta publicação a partir de uma leitura do Estado brasileiro. Ainda dentro desta linha positivista relativa ao Governo Vargas, Stille produziu os cine-jornais: *O Ensino Militar no Brasil* (1940) e *Não há falta de leite* (1941), apontando para a manutenção de uma narrativa capaz de manter uma leitura positiva em relação às realizações do governo, como se vê de forma recorrente na produção autorizada deste período. No caso específico deste último cine-jornal, o documentário – ou ao menos seu título – parece trabalhar no sentido de estabelecer uma ordem social, abafando possíveis entendimentos negativos da política urbana do governo⁴⁹, fazendo destes breves documentos, verdadeiros controladores sociais.

A segunda linha discursiva destes cine-jornais apresenta-se sob um estreito paralelo narrativo em relação à publicação do MoMA. Visava a difundir, na sociedade brasileira, aquilo que se entendia como bens culturais ou, precisamente, a tradição cultural do país. Neste sentido, entende-se, a partir do dimensionamento das diretrizes discursivas eleitas pelo D.I.P. – local de onde Paul Stille fala e produz esta documentação – o paralelo necessário com esta segunda linha narrativa, que propunha apresentar alguns dos referentes tradicionais da cultura brasileira, muitos deles já eleitos e debatidos a partir das pesquisas e publicações do SPHAN. Dentre os *temas privilegiados* pelo D.I.P., encontra-se em seu sexto item o seguinte: “*A arte colonial religiosa de Minas Gerais e as*

⁴⁹ Vale aqui um breve comentário: Com o rompimento da República Nova, em relação ao desenvolvimento econômico engendrado pela República Oligárquica – cafeeira –, o enfoque das políticas públicas dava-se sobre o desenvolvimento de uma cultura eminentemente urbana. Assim, o destaque relativo ao fornecimento de bens de consumo, neste caso o leite, deve-se à política de manutenção de uma leitura positivista das ações estatais – mantidas, principalmente, através do D.I.P. – destinadas ao bem estar social vinculado à urbanização da sociedade.

obras de Aleijadinho.”⁵⁰. Compreensão necessária para o entendimento sob qual âmbito cultural, ou ordem narrativa, encontra-se determinada a produção deste fotógrafo e cineasta, durante o período do Governo Vargas e, conseqüentemente, a própria edição do *Brazil Builds*. Questão importante para a leitura dos cine-jornais; *Monumentos de Ouro Preto* (1939), *Igrejas Franciscanas de Minas* (1943) e *Tesouros Artísticos* (1943), dentre muitos outros, que apontam para este paralelismo com a política cultural do país. Finalmente, destaca-se o cine-jornal: *Arquitetura Moderna (1941-1960)*⁵¹, onde Stille traça um paralelismo semelhante à linha predominante da historiografia da arquitetura brasileira, inaugurada pelo *Brazil Builds*, relacionando a tradição da arquitetura com o seu desenvolvimento – segundo esta perspectiva crítica – que viria a culminar na construção da nova capital Brasília. Algo que o narrador, que acompanha a apresentação de algumas das obras arquitetônicas, define de forma clara, quando diz o seguinte: “São duas épocas que se integram numa mesma existência artística e histórica”⁵².

O paralelo relativo à arquitetura moderna, representado no *Brazil Builds* a partir de documentação de maior extensão, aponta, em sentido contrário ao verificado à arquitetura antiga, para uma produção sensivelmente mais homogênea, quanto à autoria das fotografias. Fato compreendido na medida em que o fotógrafo americano G. E. Kidder Smith – co-autor desta publicação – apresenta-se como o responsável por quase a totalidade dos documentos fotográficos, apesar de algumas breves intervenções de fotógrafos externos. Fato que aponta, em parte, para o foco narrativo principal da publicação do MoMA – o que se produzia de arquitetura modernista naquele instante no Brasil –, mas, também, para a centralidade do desenvolvimento, ou ao menos da narrativa historiográfica adotada, desta arquitetura, distribuída, principalmente, entre São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Belo Horizonte.

Na *Apresentação* disposta na publicação do MoMA, Goodwin destaca, inicialmente, a contribuição da Revista Acrópole, que teria fornecido uma fotografia. Neste caso, destaca-se o documento realizado por Leon Liberman referente à fotografia

⁵⁰ Para tanto, ver: SOUZA, José Inácio de Melo. *O estado contra os meios de comunicação. (1989-1945)*. São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2003.

⁵¹ Deve-se aqui atentar ao fato de que este filme foi posteriormente utilizado, em parte, no filme de Geraldo Motta Filho – O Risco. Para tanto, ver: FILHO, Geraldo Motta. *O Risco: Lúcio Costa e a Utopia Moderna*. Color/B&W, 76’. Brasil, 2002.

⁵² Para tanto, ver: STILLE, Paul. *Arquitetura Moderna*. B&W, 32’. Brasil, 1940-1960.

da “*arquitetura colonial de hoje no Brasil*.”⁵³. No entanto, um outro documento utilizado pelo MoMA fora anteriormente apresentado pela revista e, assim, destaca-se, novamente, a leitura historiográfica privilegiada em relação à apresentação de uma trama discursiva pautada pela construção delineada a partir da arquitetura carioca, uma vez que se trata, neste caso de uma fotografia realizada por Hugo Zanella, da *Residência Clinton Edward Croke (1940?)*, projeto de Gregori Warchavchik, apresentado em 1941, nesta revista⁵⁴. Compreende-se, portanto, um certo distanciamento da leitura apresentada pelo MoMA, em relação à arquitetura moderna paulista – especificamente em relação à produção de Warchavchik –, que, se por um lado não deixou de recorrer a publicações anteriores que pudessem dar conta da trama narrativa apropriada e, neste caso, vinculando a atuação de Warchavchik como ponto referencial para o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira. Num outro sentido, não apresenta o mesmo cuidado quanto a esta arquitetura, na medida em que não vai até a edificação – com seu fotógrafo oficial – para fazer suas próprias leituras, mas as toma a partir de documentos apropriados de outras publicações – neste caso, a Revista Acrópole –, conferindo um certo distanciamento. Questão que se torna novamente importante, a partir da compreensão da maneira como Goodwin apresenta este projeto de Warchavchik. Segundo ele: “*Simple new house in São Paulo by Gregori Warchavchik*”⁵⁵. Tratamento breve e enxuto, isento de descrições e comentários particulares, o que parece apontar para a estratégia narrativa, apesar desta edificação não ser, dos muitos projetos deste arquiteto, a que melhor guarda sua expressividade moderna – ao menos em seu exterior.

No entanto, deve-se tomar um certo cuidado quanto a esta reflexão. Apesar de não apresentar prontamente as características marcantes da arquitetura de Warchavchik, este projeto apresenta uma síntese importante e muito próxima da própria narrativa que a publicação do MoMA carrega como fundamental; a junção entre modernidade e tradição, apesar de ser, aqui, compreendida a partir de outra estratégia, que difere da estrutura

⁵³ Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.100.

⁵⁴ Para tanto, ver: *Residência Clinton Edward Croke*. Revista Acrópole. Nov. 1941, p.265. Importante atentar ao fato de que este documento – uma fotografia realizada em 35mm encontra-se com parte da lateral esquerda cortada e, portanto, re-enquadrado, na publicação do MoMA. Fato que aponta para a prática editorial, privilegiando um dado formato fotográfico. Questão a ser tratada a seguir.

⁵⁵ “Uma nova casa simples, em São Paulo, de Gregori Warchavchik” – Tradução livre. Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.99.

carioca⁵⁶. A série documental presente na reportagem da Revista Acrópole e de autoria de Zanella⁵⁷ demonstra, pela sequência de registros do interior da residência, a ligação entre o moderno e o antigo. Este último, delineado a partir da utilização de móveis do século XIX. Assim, compreende-se melhor a organização da narrativa do *Brazil Builds* a partir da série documental disponível para a sua construção, que, ao selecionar um documento dentre uma série de outros igualmente presentes nesta reportagem, elege uma determinada narrativa, que se refere a uma visualidade capaz de apagar registros contrários a sua ordem planejada e, assim, dar voz àquilo que se pretende determinar. O enquadramento ou a eleição de um documento dentre muitos ajusta a medida do discurso e, neste caso, é dos mais importantes para o entendimento da construção historiográfica da arquitetura brasileira, desenrolada ao longo dos anos; a idéia de que a arquitetura de Warchavchik fora ‘eclipsada’ pela narrativa carioca⁵⁸.

Dois outros documentos, que se apresentam descolados do todo representativo estabelecido a partir do fotógrafo oficial da comitiva do MoMA, referem-se ao Edifício Esther, importante projeto da arquitetura moderna de Álvaro Vital Brazil e Ademar Marinho, finalizado em 1938, na cidade de São Paulo. Vital Brazil é certamente o representante ‘paulista’ eleito por Goodwin, fato expresso claramente a partir das personalidades apresentadas no final da publicação do MoMA⁵⁹ e, novamente, quando descreve este projeto e aponta o seguinte: “*It would be difficult to find more modern living arrangements than those provided by this handsome São Paulo apartment house.*”⁶⁰. Os documentos fotográficos, que seguem na publicação do MoMA, tratam de fotografias realizadas pelo fotógrafo Carlos, que, apesar da pequena quantidade de

⁵⁶ A diferença que se equaciona, neste caso, refere-se à compreensão de que a estratégia argumentativa da arquitetura carioca, em relação à tradição da arquitetura brasileira, faz-se a partir da constituição de um repertório lingüístico – este desenvolvimento principalmente a partir das pesquisas do SPHAN – sobre o qual os projetos dos arquitetos modernos partem como elementos compositivos a serem relidos a partir de estratégias modernas.

⁵⁷ Fotógrafo associado à José Moscardi, que também participou deste circuito da documentação da arquitetura paulista a partir dos anos 1940.

⁵⁸ FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. *A arquitetura eclipsada: Notas sobre a história e arquitetura a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil*. Campinas, IFCH, 1990.

⁵⁹ Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.196.

⁶⁰ “*Seria difícil encontrar mais vivos arranjos modernos do que os fornecidos por este belo apartamento em São Paulo.*” – Tradução livre. Para tanto, ver: Idem. p.118.

documentos no Arquivo Central do IPHAN⁶¹, contribuiu, em certa medida, para a divulgação do patrimônio histórico. Porém, seu trabalho como fotógrafo se dá fundamentalmente pelas inúmeras parcerias que estabeleceu com os arquitetos modernos, principalmente, durante as décadas de 1940 e 1950. Fato que se comprova na apropriação de documentos deste fotógrafo por Henrique Mindlin para a publicação em 1954 de seu livro *Arquitetura moderna no Brasil*⁶² e, ainda, na aquisição destes documentos por Alberto Sartoris, possivelmente através de Warchavchik, que, segundo Antonie Baudin, deve-se ao envio por este arquiteto para a quarta edição de seu *Guia Elementar* (1947), por intermédio de Pietro Maria Bardi, ou, ainda, quando esteve no Brasil conferindo palestras em janeiro de 1953⁶³. Assim, ao contrário da leitura realizada em relação à *Residência Clinton Edward Croke*, de Warchavchik, que demonstra um determinado posicionamento crítico por parte desta publicação a utilização de certas fotografias de arquivo do fotógrafo Carlos e, conseqüentemente, a não utilização de documentos realizados por Kidder Smith – que pode ter documentado este edifício, uma vez que esteve em São Paulo e documentou, por exemplo, o edifício de escritórios projetado por Ramos de Azevedo⁶⁴, nas proximidades – não parece se justificar a partir de uma opção do organizador desta publicação, uma vez que Vital Brazil é apresentado como um arquiteto importante na visão de Goodwin, como se vê nas fotografias de personalidades, no final da publicação.

O que se destaca, neste caso, é o fato de que tais documentos – principalmente o apresentado na página 119⁶⁵ – foram incorporados, desde a sua realização, a diversas

⁶¹ Constam, hoje, apenas 34 documentos fotográficos creditados a Carlos, no Arquivo Central do IPHAN.

⁶² Carlos contribui ainda com 13 documentos fotográficos apresentados na obra de Henrique Mindlin. Para tanto, ver: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. 2ª ed. Trad. Paulo Pedreira. Rio de Janeiro. Aeroplano Editora / IPHAN, 2000. (1ª edição, 1956).

⁶³ Segundo Baudin, estes documentos estão inclusos junto a outros 20 relativos ao Edifício Esther e outras duas edificações de Vital Brazil, na Coleção Alberto Sartoris de fotografia de arquitetura moderna. O que se comprova, em parte, pela apresentação de algumas fotografias da arquitetura de Vital Brazil, especificamente os projetos do Grupo Escolar, em Niterói, e o Instituto Vital Brazil, em São Paulo, na publicação da *Encyclopédie de L'Architecture Nouvelle*. Deve-se, ainda, atentar ao destaque dado por esta publicação à arquitetura de Warchavchik, o que evidencia a relação entre estes dois arquitetos. Para tanto, ver: BAUDIN, Antoine. *Photographie et Architecture Moderne: La collection Alberto Sartoris – les archives de la construction moderne*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2003. pp.201-203. E, ainda: SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de L'Architecture Nouvelle: ordre et climat américains*. Milão: Ulrico Hoepli, 1954. pp- 236-243.

⁶⁴ Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.89

⁶⁵ Para tanto, ver: Idem. p.119.

publicações que buscaram ler a produção brasileira de arquitetura moderna. O que aponta para a qualidade técnica deste documento realizado por Carlos, que apresenta claramente a volumetria edificada, com destaque à fachada frontal e à caixa de escada envidraçada destacada da volumetria principal, compostos a partir de rigoroso ajuste de perspectiva – resultado da utilização de instrumentos fotográficos compatíveis e apropriados para uma leitura ajustada à leitura da arquitetura – e a partir do destacamento deste edifício, consolidado a partir da projeção do sombreamento sobre a edificação vizinha. E, ainda, para a importância deste documento como referência primeira desta edificação – ou seja; a mais antiga delas –, projetando sobre este documento uma carga simbólica, que aponta para a determinação das características originais desta edificação e, conseqüentemente, determinantes para uma leitura vinculada à composição crítica da arquitetura moderna brasileira. Finalmente, faz-se necessária a compreensão da circulação de fotografias e desenhos técnicos deste projeto em revistas de arquitetura, nos Estados Unidos e na França, como numa longa reportagem sobre edificações modernas distribuídas ao longo dos diferentes países, dentre as quais se apresenta o edifício de Vital Brasil, na revista *L'Architecture D'Aujourd'Hui*⁶⁶, de outubro de 1939, erroneamente creditado como um imóvel da cidade do Rio de Janeiro. Assim, o determinante para esta leitura é o fato de que este edifício já se encontrava no circuito crítico internacional da arquitetura como uma das poucas expressões modernistas da América Latina, apontando, inicialmente, para a inevitabilidade destas informações como fontes primeiras na leitura crítica de Goodwin. Questão importante, que deve ser contraposta à difusão dos trabalhos de Rino Levi, principalmente em revistas internacionais, como a italiana *Architettura ed Arti Decorative*, em 1938, e diversas outras brasileiras como *Acrópole*, em 1940⁶⁷, sendo que a publicação do MoMA apresenta apenas uma edificação deste arquiteto; o Instituto Superior de Filosofia e Ciências, de 1942 e traz uma leitura enxuta e meramente descritiva, apesar da grande qualidade dos documentos fotográficos realizados pelo fotógrafo oficial da comitiva norte americana.

⁶⁶ *Immuable a Rio-De-Janeiro*. In: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 8, out 1939. p.VIII-25.

⁶⁷ Para mais detalhes sobre a presença de Rino Levi nas revistas nacionais e internacionais, ver: ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. Rino Levi – arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.

Outro autor que se destaca na documentação da arquitetura moderna é Peter Scheier, responsável por uma única fotografia da residência João Arnstein, projeto de Bernard Rudofsky⁶⁸. Apesar da autoria deste documento ter sido atribuído por Goodwin e, ainda pela revista *New Pencil Points*, de junho de 1943⁶⁹ – que apresenta, além deste projeto, a residência Frontini, também destacada pelo *Brazil Builds*, e, finalmente, a residência Henrique Hollenstein, esta última, a partir de documentação fotográfica realizada por Rudofsky e Thomas Farkas – esta aponta, inicialmente, para uma problemática que se segue, até os dias de hoje, nas publicações de arquitetura. Apesar de uma sensível melhora nas últimas décadas, muitos dos documentos relacionados pelas revistas e publicações especializadas em arquitetura – principalmente as brasileiras – apresentam, majoritariamente, um grande descuido em relação aos devidos créditos fotográficos. Questão relevante, uma vez que, esta informação é de grande valia para a crítica e, ainda, para o trabalho histórico, apontando para um certo descuido desta linha editorial. No caso das fotografias apresentadas pela *New Pencil Points*, a autoria das fotografias relativas às residências Arnstein e Frontini se deve a G. E. Kidder Smith – muitas delas já apresentadas na publicação do MoMA –, Rudofsky e, ainda, a Peter Scheier. Porém, apesar deste documento⁷⁰ estar claramente creditado a Scheier, em muitos momentos, a autoria não fica clara. Numa série de 5 fotografias da residência Frontini, a revista destaca a autoria da seguinte forma: “*Photos: G. E. Kidder Smith, A. I. A., and P. C. Scheier.*”⁷¹, impossibilitando a atribuição autoral de todos estes documentos. Compreensão que se faz necessária na medida em que Scheier é apresentado como fotógrafo presente somente na segunda edição desta publicação. E, ainda, na dificuldade em atribuir autoria, pelo uso do mesmo formato fotográfico – o 3½ x 4½ polegadas⁷² – e pela qualidade documental de ambos os fotógrafos em relação a um registro criterioso relativo à fotografia de arquitetura. Apesar dos documentos produzidos

⁶⁸ Trata-se da fotografia apresentada pelo *Brazil Builds*, na página 172, à direita. Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.172.

⁶⁹ RUDOFSKY, Bernard. *Three patio houses*. In: *New Pencil and Points*, nº6, jun, 1943.

⁷⁰ Idem. p.49.

⁷¹ Ibidem. p.57.

⁷² Apesar deste formato esta destacado por Goodwin, na *Apresentação* do *Brazil Builds*, como um formato de 3¼ x 4¼ polegadas, sabe-se que o formato tradicional desta câmera é o 3½ x 4½, conhecido como 9 x 12 cm.

por Kidder Smith apresentarem grandes maciços negros, como veremos a seguir, o que aponta para uma certa singularidade entre eles. No entanto, o que importa para esta reflexão é a compreensão de que Scheier, assim como Thomas Farckas, era também um fotógrafo importante na documentação e difusão da arquitetura moderna, no que tange o diálogo para com os periódicos internacionais e que faz deste fotógrafo, se não um autor presente na publicação do MoMA, uma personalidade que transita no circuito documental da arquitetura, nos anos 1940⁷³. Característica que se aplica a outros fotógrafos aqui já citados, mas também a Jerry, fotógrafo de estúdio, responsável pela documentações de maquetes e modelos dos projetos modernos da arquitetura brasileira⁷⁴. Em relação à produção documental realizada por G. E. Kidder Smith, compondo a maior parte destes documentos, deve-se atentar brevemente às questões fundantes que incidem sobre sua produção como fotógrafo. Questões que terão como referências fundamentais, suas publicações ao longo de sua carreira.

Porém, antes de prosseguir, é preciso fazer uma breve ressalva em relação à compreensão de Kidder Smith como fotógrafo. Apesar de ter desenvolvido esta atividade durante toda a sua vida profissional e, ainda, ter recebido o título de mestre em artes pela Universidade de Princeton, onde lecionou durante boa parte de sua vida, Kidder Smith formou-se em arquitetura por esta mesma universidade e, ainda, parece considerar esta sua primeira profissão, como deixa claro em sua fala: “*As an architect, author, and sometimes photographer,...*”⁷⁵. Relação que parece clara por ter ministrado aulas, escrito livros e batalhado na preservação de algumas edificações importantes para a história da arquitetura, como no caso da Robie House⁷⁶, projeto de Frank Lloyd Wright, e da Villa

⁷³ Relação que se estenderá por muitos anos. Para mais detalhes sobre a carreira de Peter Scheier, ver: Gouvêa, Sônia.

⁷⁴ Jerry trabalho intensamente em parceria com os arquitetos modernos brasileiros. Suas fotografias, essencialmente documentações de maquetes e modelos, são recorrentes nos periódicos especializados, mas também compõem diversas publicações importantes como o livro de Mindlin de 1954. Para tanto, ver: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. 2ª ed. Trad. Paulo Pedreira. Rio de Janeiro. Aeroplano Editora / IPHAN, 2000. (1ª edição, 1956).

⁷⁵ “Como arquiteto, autor e as vezes fotógrafo...” – Tradução livre. Para tanto, ver: SMITH, G. E. Kidder. *Looking at Architecture*. Harry N. Abrams. New York. 1990. p.7.

⁷⁶ “In 1957, he encouraged William Zeckendorf to donate funds to preserve the Robie House, an early Frank Lloyd Wright masterpiece in Oak Park, Ill.” [“Em 1957, ele encorajou William Zeckendorf a doar fundos para preservar a Robie House, uma das primeiras e das mais importantes obras de Frank Lloyd Wright no Oak Park, III” – Tradução livre]. Para tanto, ver: MUSCHAMP, Herbert. *G. E. Kidder Smith, 83, Historian Who wrote about architecture*. New York Times, 26 de outubro de 1997.

Savoye, projeto do arquiteto Le Corbusier, como apontado por Kevin Murphy: “*The efforts of [Sigfried] Giedion and of architectural photographer G. E. Kidder Smith to galvanize support for preservation of the Villa Savoye resulted in some 250 telegrams to [André] Malraux, many from modernist architects and their supporters in the United States*”⁷⁷. Assim, é preciso compreender que sua leitura fotográfica se destaca em alguns pontos por privilegiar uma documentação da edificação em relação aos seus pormenores arquitetônicos, como espacialidade, materialidade e volumetria, questões importantes para a fotografia de arquitetura e que se destacam a partir deste paralelismo profissional. Algo que o próprio Kidder Smith apresenta como ponto referencial no que concerne a sua motivação frente à documentação fotográfica da arquitetura: “...*I would like to help open more eyes to the provocative rewards of well-turned buildings in space.*”⁷⁸. Apontamento importante sobre a condição de Kidder Smith como fotógrafo e que deixa clara a motivação para sua atuação como docente. E, ainda, leitura da arquitetura igualmente ressaltada a partir do destaque de pormenores apreendidos a partir da determinação do enquadramento fotográfico, mas também através de certas características implícitas ao documento, como a imposição de uma escala de cinzas típica, como se vê ao longo de grande parte de sua documentação. Para esta leitura, a de sua relação com a determinação de uma visualidade da arquitetura brasileira, mesmo que o envolvimento de Kidder com a prática do ensino e da crítica de arquitetura tenha tomado forma somente na década seguinte, em 1950. Ainda assim, faz-se importante ter como referência este intercâmbio, o que torna a compreensão de suas fotografias a partir de uma leitura mais acurada, ou, ao menos, diferenciada, da arquitetura.

Quanto à produção fotográfica de Kidder Smith, um de seus mais antigos ensaios – visto que iniciou sua carreira em 1937 – e, ainda, de grande conhecimento público, principalmente por parte dos brasileiros, refere-se à documentação apresentada junto a

⁷⁷ “Os esforços de Giedion e do fotógrafo de arquitetura G. E. Kidder Smith para galvanizar sustentação à preservação da Villa Savoye resultaram em algo próximo de 250 telegramas a Malraux, muitos de arquitetos modernistas e dos seus apoiadores, nos Estados Unidos” – Tradução livre. André Malraux foi Ministro da Cultura da França e responsável legal pela preservação da Villa Savoye. Para tanto, ver: MURPHY, Kevin D. *The Villa Savoye and the Modernist Historic Monument*. In: *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 61, Nº1 (Março, 2002). pp. 68-89.

⁷⁸ “Eu gostaria de ajudar a abrir mais os olhos das pessoas em relação a provocante recompensa dos edifícios bem inseridos espacialmente.” – Tradução livre. Para tanto, ver: SMITH, G. E. Kidder. *Looking at Architecture*. Harry N. Abrams. New York. 1990. p.7.



G. E. Kidder Smith – Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, 1942
p.63 do *'Brazil Builds'*

outros fotógrafos – muitos deles já com uma carreira sólida no circuito de arquitetura, como Ezra Stoller –, na revista *The Architectural Fórum*, de 1939, relativa à apresentação da Feira Mundial de Nova York⁷⁹. A contribuição de Kidder Smith é relativamente pequena frente à volumosa documentação desta reportagem, porém, de grande importância para a compreensão inicial de alguns elementos que caracterizam a sua prática documental. Características estas, que permanecem, em certa medida, em outras publicações como no *Brazil Builds*. Os registros de Kidder Smith para a Feira de Nova York vão desde tomadas gerais das edificações centrais da feira, que compõem uma compreensão do plano urbano e, conseqüentemente, a relação espacial entre os edifícios, até 2 documentos⁸⁰ que apresentam de forma detalhada e particular o Pavilhão Brasileiro, projetado por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener. Certamente, o primeiro encontro entre a arquitetura moderna brasileira e o fotógrafo americano. Paralelo intermitente que parece cessar somente no início dos anos 1960, quando Kidder Smith documentou a recém inaugurada cidade de Brasília.

Uma das primeiras características documentais do trabalho de Kidder-Smith, e de grande relevância para a compreensão da sua documentação, repetida na publicação do *Brazil Builds*, pode ser acompanhada através de boa parte destas fotografias realizadas para a Feira de Nova York. Kidder parece recorrer, muitas vezes, a um enquadramento ortogonal em relação à edificação, possibilitando uma rápida compreensão das características estáticas, gravitacionais dos elementos arquitetônicos. Relação que acompanha toda a sua produção como fotógrafo com algumas raras exceções; como a fotografia do Pavilhão Brasileiro, por exemplo, que fora re-enquadrada na publicação do MoMA e, ainda, a fotografia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador⁸¹. Nestes casos, porém, a mudança do nível da câmera em relação ao horizonte, distingue-se da apresentada por László Moholy-Nagy, para quem este recurso estava

⁷⁹ *New York World's Fair – 1939*. In: *The Architectural Forum*, jun, 1939.

⁸⁰ Sendo um deles o documento utilizado por Goodwin, na publicação do MoMA, em que se pode ver o trabalho editorial, que optou por um novo enquadramento do documento. Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.88.

⁸¹ Neste caso deve-se levar em consideração que a Rua da Ordem Terceira, a qual esta Igreja faz frente, é muito estreita. O que faz com que o recuo necessário para uma tomada frontal, em acordo com a estabilização do ponto de vista e o paralelismo das linhas verticais, seja praticamente impossível. Fato que aponta para o recurso fotográfico como alternativa às limitações de enquadramento. Para tanto, ver: Idem. p. 63.



G. E. Kidder Smith – Casa Ribeiro, 1942
p.31 do '*Brazil Builds*'

diretamente relacionado com a idéia de uma nova cultura espacial⁸². As fotografias de Kidder Smith, ao contrário das de Nagy, distinguem-se pela busca de uma composição que traga mais informações e sejam mais expressivas no que se refere à uma qualidade pictórica da imagem. Características presentes a partir da riqueza de texturas e detalhes das edificações. No caso da Igreja em Salvador, esta relação apresenta-se de forma singular. Além dos detalhes e texturas, potencializados pela rica ornamentação compositiva da fachada em contraste com as fachadas laterais mais pobres, Kidder Smith opta por uma rotação do eixo vertical da câmera, fazendo com que, além de destacar as características do barroco, o frontão e a cruz – que compõem uma relação triangular – ocupem uma área do enquadramento muito próxima ao ser formato. Este recurso faz com que estes elementos, além de outros como a cantaria da muro em primeiro plano na extremidade oposta ao frontão, sejam enquadrados de tal forma a encaixarem no quadro do documento fotográfico, trazendo, assim, uma maior quantidade de informações da edificação e, ainda, diminuindo a área ocupada pelo céu, que, neste caso, pela ausência de nuvens, apresenta-se em cinza homogêneo e, conseqüentemente, pobre de informação.

Porém, a característica de maior importância do trabalho deste fotógrafo – visto que irá permanecer constante durante toda sua carreira, algo compreendido a partir da publicação de seu livro *Looking at Architecture*⁸³, uma reunião das suas melhores fotografias – é a recorrência de uma composição que privilegia áreas completamente negras, como apontado anteriormente, destacados nas extremidades de seus enquadramentos. Recurso, invariavelmente, compondo um primeiro plano e que, muitas vezes, resultava de composições a partir de folhagens, troncos de árvores, projeções de sombras sobre calçamentos ou outros elementos a partir de estruturas pertencentes às edificações como pilares e, principalmente marquises. Estruturas estas completamente sombreadas⁸⁴.

⁸² Para tanto, ver: ELWALL, Robert. *Building with light: The international history of architectural photography*. Riba / Merrell. London, New York, 2004. p.121.

⁸³ Para tanto, ver: SMITH (1990). Op. Cit.

⁸⁴ Esta composição, principalmente a partir de folhagens e vegetação, parece ser uma normativa para a geração de Kidder Smith. O fotógrafo Julius Schulman, em seu livro *Photographing Architecture and Interiors*, demonstra este recurso de forma desconcertante. Visto que apresenta um *jardim portátil*, capaz de fornecer as folhagens necessárias para a sua composição. Para tanto, ver: SHULMAN, Julius. *Photographing Architecture and Interiors*. Los Angeles. Balcony Press, 2000. p.96.

A compreensão da constância deste recurso, em relação ao seu trabalho documental, apresenta-se evidente na descrição que o próprio fotógrafo apresenta quanto ao trabalho que realizou em sua publicação *Italy Builds*, no ano de 1955. Segundo ele: “*Basic Black and White exposure for three-quarters of all pictures in sunshine – and using XX film – was 1/100 of a second at f11*”⁸⁵. Descrição que destaca, a partir de uma série de elementos, que serão tratados a seguir, uma constância no trabalho do fotógrafo, sob o qual se busca criar uma melhor compreensão espacial do próprio entorno da edificação. Esta, além de se apresentar sob uma ‘luz ideal’⁸⁶ capaz de demonstrar os seus pormenores referentes aos detalhes construtivos ou materiais empregados realçados através de uma luz rasante, destaca-se pelo contraste conseguido através da negação de outro elemento urbano completamente sombreado, compondo esta grande área negra. Linguagem que fica clara na documentação do edifício ícone do modernismo carioca, o MES⁸⁷, quando Kidder Smith, utilizando-se deste jogo entre claro e escuro, da destaque ao edifício modernista e mascara o edifício, em primeiro plano, com suas colunas salomônicas. Um perfeito representante da arquitetura do século XIX, combatida pela geração brasileira de arquitetos modernistas.

A própria descrição de sua prática, fotometrando sem compensações um enquadramento com três quartos em plena luz e o restante sombreado, aponta para o resultado qualitativo de seu negativo, que se projeta sobre a ampliação fotográfica. Nesta, percebe-se uma gama acentuada de contrastes, sendo que, na maioria dos registros, as áreas onde o sol incide diretamente apresentam uma certa perda de informação ou, como se costuma dizer na linguagem fotográfica, apresenta uma luz ‘estourada’, um branco puro. Esta característica aponta para uma prática documental, que se refere a um certo descuido para com a revelação do negativo após o ato fotográfico, uma vez que Kidder

⁸⁵ “A exposição básica para filmes preto e branco tendo três quartos do todo o registro à luz do sol – e usando película XX – era 1/100 de segundo com f11.” – Tradução livre. Para tanto, ver: SMITH, G. E. Kidder. *Italy Builds: Its Modern Architecture and Native Inheritance*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1955. p.264.

⁸⁶ A idéia de ‘luz ideal’ pode levar o leitor a crer que se trata de uma luz perfeita para a representação. No entanto, partindo da idéia de que a fotografia é uma linguagem a partir da qual se trata de uma narrativa, faz-se necessário compreender que não existe necessariamente uma luz perfeita ou ideal para todo e qualquer registro. Neste caso, trata-se de uma luz capaz de apresentar certas características da edificação, como volumetria, espacialidade, materialidade, dentre outras.

⁸⁷ Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.107.

Smith não se importava em revelar seus negativos em laboratórios locais, como o próprio fotógrafo aponta: “*Since almost all of the following photographs were taken on the rum, (...), film developing was done – and occasionally done in – by local photo labs*”⁸⁸. Questão que se mostra importante para a compreensão das características de sua documentação, principalmente em relação a seu trabalho frente à arquitetura brasileira, e que leva a uma certa perda de controle do resultado final – referente à escala de cinza. Porém, deve-se ater a esta característica do enquadramento típico de Kidder, como um recurso importante frente ao discurso predominante entre os arquitetos brasileiros e igualmente compartilhado por Goodwin.

A utilização destas composições privilegiando áreas sombreadas, principalmente a partir da escolha de folhagens ou vegetações – que se apresentam da melhor maneira, no *Brazil Builds*, nos registros feitos em Belém, principalmente no que se refere à Igreja de Santo Alexandre e ao Teatro da Paz, mas que se seguem em muitas das fotografias da arquitetura moderna – parece colaborar com a linha narrativa de que a arquitetura moderna brasileira teria como ponto fundamental a integração do espaço construído com as imposições do clima tropical e, ainda, em relação à vegetação típica do Brasil. Questões salientadas, principalmente, não só a partir da utilização do *brise-soleil* e marquises, mas também a partir da integração do espaço construído com a vegetação natural e os jardins modernos, projetados em sua maioria por Roberto Burle Marx. Relação esta que ganha destaque na própria narrativa construída posteriormente por Kidder Smith, quando apresenta a Casa Ribeiro⁸⁹, em 1990, da seguinte forma: “*...from it one enters a world removed from the world. It is called Paradise.*”⁹⁰ Mesmo não sendo as características da arquitetura moderna brasileira o motivo fundamental para a escolha compositiva do enquadramento fotográfico ou, ainda, para a determinação da tonalidade dos tons de cinza, visto que, na Feira de Nova York, este fotógrafo já se utilizava deste recurso, este parece funcionar perfeitamente para a trama narrativa que se projetava, no *Brazil Builds*, para a arquitetura brasileira. E, mostra-se, ainda, fator importante, na

⁸⁸ “Desde que quase todas as fotografias que se seguem foram feitas durante viagens, (...), a revelação dos filmes foi feita – e ocasionalmente feita dentro – por laboratórios fotográficos locais.” – Tradução Livre. Para tanto, ver: SMITH (1990). Op. Cit. p.7.

⁸⁹ Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.31.

⁹⁰ “... desta [a Casa Ribeiro] entra-se num mundo removido do mundo. Este é chamado de paraíso” – Tradução livre. Para tanto, ver: SMITH (1990). Op. Cit. pp.148-149.

medida em que se trava um correlato da documentação de Kidder Smith com alguns fotógrafos japoneses que foram os responsáveis pela difusão das obras de arquitetos como Kenzo Tange, um dos grandes representantes do *Metabolismo* japonês, que, em certa medida, foi tomado pela crítica internacional como uma das alternativas ou variações ao *International Style*, assim como fora compreendida a arquitetura brasileira.

O paralelismo entre a arquitetura brasileira e o *Metabolismo* japonês faz-se necessário, uma vez que apresenta a mesma idéia de integração com o ambiente, o local, guardando as devidas proporções, proposta pelos brasileiros. Ligação que se daria a partir da articulação entre o desenvolvimento da tecnologia da construção, conseqüentemente, o da arquitetura moderna, a natureza e o tradicionalismo das construções locais⁹¹. Neste sentido, pode-se compreender melhor este paralelismo a partir dos trabalhos de Yoshio Watanabe, o mais velho desta geração de fotógrafos japoneses e outros que o sucederam, como Yukio Futagawa, influente fotógrafo de arquitetura e editor chefe da revista GA. Se a relação entre as técnicas tradicionais de construção, a natureza local e a arquitetura moderna aparece explícita no trabalho destes fotógrafos japoneses, que souberam destacar, por exemplo, as diferentes texturas dos materiais utilizados pela arquitetura em contraste com as texturas presentes na natureza a partir de folhagens, rochas e outros elementos⁹², Kidder Smith, partindo de uma mesma referência crítica em meio ao pós-guerra, evoca relação semelhante com certa variação. Questão destacada a partir destes maciços negros presentes em suas composições, que, ainda, não deixam de preservar ricas texturas, como destacado na fala de Robert Elwall: “*Smith was the archetypal ‘photographer on the run’, travelling widely, seldom talking more than fifteen minutes over a shot, never using lights and relying on local labs to process his film, yet producing consistently impressive, richly texture prints.*”⁹³. Assim, a partir de linguagens que guardam pequenas variações, ambos os fotógrafos parecem compartilhar de uma mesma cultura crítica da arquitetura, um mesmo conhecimento. Destaque ainda reforçado pelo

⁹¹ Para tanto, ver: FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, 2003. (1ed. 1980).

⁹² Para tanto, ver: ELWALL. Op. Cit. p.157.

⁹³ “Smith era o arquétipo do ‘fotógrafo em movimento’, viajando muito, raramente levando mais do que quinze minutos para realizar um registro, nunca utilizando flash e confiando em laboratórios locais para processar seus filmes, mesmo assim produzindo registros impressionantemente consistentes e de ricas texturas” – Tradução livre. Para tanto, ver: Idem. p.158.

fato de que ambos são conhecidos internacionalmente pela influência que exerceram no pós-guerra, a partir da leitura que fizeram da arquitetura moderna em relação às apropriações modernas de construções tradicionais. Partindo assim destas breves características da documentação de Kidder Smith, faz-se necessário apresentar os recursos fotográficos utilizados por este fotógrafo na documentação da arquitetura brasileira, questão fundamental para uma leitura acurada deste trabalho vinculado a uma proposição narrativa da arquitetura brasileira.

Na *Apresentação do Brazil Builds*, Goodwin destaca as três câmeras fotográficas utilizadas pelo fotógrafo norte americano. Segundo ele, Kidder Smith “...*was armed with a Zeiss Juwel A camera, 3½ x 4½ inches, with 6-inch Carl Zeiss Tessar and other lenses where needed. The color pictures were taken with a Zeiss Contax on Kodachrome film. A series D Graflex was used on some of the scenic shots.*”⁹⁴. Estas três câmeras indicam uma ampla gama de recursos disponíveis pelo fotógrafo, que passam pelos três formatos tradicionais da fotografia: Zeiss Juwel A – o grande formato –, Graflex série D – o médio formato – e, finalmente, a Zeiss Contax – o pequeno formato, conhecido como 35mm. Quanto a este último formato é preciso localizar a sua importância em meio à política de aproximação dos Estados Unidos para com a América Latina, que, segundo Florence Arquin, teria sido implementado por meio do *The American Council on Education* como forma de disseminar a cultura dos países latino americanos pelo país. Segundo Arquin, “*Its purpose has been to provide visual aids to stimulate the study of Latin America and to contribute to the development of a discriminating appreciation of the cultural patterns existing in these countries today.*”⁹⁵. Sob este propósito, o Conselho Americano de Educação reuniu 1.429 documentos fotografias em Kodachrome, realizados por diversos fotógrafos, para, assim, projetar numa sequência de slides em escolas, universidades, museus e outras instituições culturais; uma narrativa que pudesse dar conta de variadas

⁹⁴ “... estava equipado com uma Zeiss Juwel A câmera, 3¼ x 4¼ polegadas, com um Carl Zeiss Tessar de 6 polegadas quando necessário. As fotos coloridas foram feitas com uma Zeiss Contax utilizando filmes Kodachrome. Uma Graflex série D foi usada em alguns registros cênicos.” – Tradução livre. Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.7.

⁹⁵ “O seu objetivo foi fornecer informações visuais para estimular os estudos sobre a América Latina e para contribuir no desenvolvimento da apreciação discriminada dos fundamentos culturais existentes nestes países.” – Tradução livre. Para tanto, ver: ARQUIN, Florence. *Kodachrome Slides of Latin America*. In: *Hispania*, Vol. 28, Nº3 (ago., 1945). p.377.

temáticas sobre a cultura latino americana. Além dos 44 documentos em Kodachrome, referentes à série temática 4 – *Brazil Builds* – outras séries relativas especificamente ao Brasil aparecem nesta coleção do Conselho Americano de Educação, como *Rubber in the Amazon Basin* – 24 documentos – e *Native Life in an Amazon Village* – 31 documentos. Séries que não deixam escapar o interesse norte americano pela potencialidade da Amazônia, paralelo importante, visto que existe um destaque, nestes documentos, em relação à disponibilidade dos recursos minerais e, ainda, quanto à infra estrutura já construída nestes países. Questões que se mostram importantes em paralelo à narrativa já apresentada referente ao *Brazil Builds*. Porém, o destaque desta documentação fica a cargo da cultura do México, vizinho de fronteira com os Estados Unidos, que se apresenta a partir de documentos das civilizações pré colombianas até os contemporâneos pintores muralistas. No entanto, o que importa nesta reflexão é a compreensão de que a documentação em Kodachrome realizada por Kidder Smith, passa por uma leitura estritamente vinculada a um propósito educacional relativo à política cultural dos Estados Unidos. Fato importante para a compreensão de que estas 4 fotografias realizadas com esta tecnologia e apresentadas na publicação passam pela imposição de uma narrativa própria, que, se não se distingue de toda a documentação, faz com que esta siga uma narrativa de cunho educacional. Algo que se projeta na exibição contínua de 48 Kodachrome, dos 250 realizados por Kidder Smith, durante a exposição do *Brazil Builds*⁹⁶. E, ainda, que tem seu paralelo com a própria política Governamental Brasileira da República Nova, que projetava na educação um meio de contenção; de determinação social.

Ao contrário da Zeiss Contax, a câmera fotográfica Zeiss Juwel A parece ser a eleita por Kidder Smith e talvez por Goodwin como o formato principal da documentação. Fato que se mostra importante, em primeiro lugar, frente à quantidade de registros realizados a partir desta câmera e apresentados na publicação. O motivo para a escolha deste formato parece se relacionar com a compreensão de que esta é, por excelência, a câmera que apresenta os melhores recursos quanto à documentação da arquitetura. A primeira questão que se apresenta importante para esta compreensão é a de

⁹⁶ Para tanto, ver: DECKKER. Op. Cit. pp.122-123.

que, pelo amplo controle da abertura do diafragma, característica intrínseca às câmeras de grande formato, o fotógrafo pode determinar da melhor maneira a ‘profundidade de campo’⁹⁷ do registro fotográfico. Questão que, para Kidder Smith, parece estar em segundo plano, visto que parece optar inicialmente por uma velocidade regulada em 1/100, capaz de congelar o movimento dos pedestres, imprescindíveis em relação à escala da edificação e, ainda, como elemento compositivo. Tal compreensão se apresenta detalhada em sua publicação *‘How to photograph architecture’*, da seguinte forma: “*Even if a longer exposure is required because of poor lighting conditions or because of the need of greater depth of focus, think at first in terms of the shutter at 1/100, and then adjust to meet local conditions.*”⁹⁸. Um segundo importante recurso para a compreensão deste equipamento refere-se à possibilidade de movimentação independente dos planos do negativo e da objetiva – movimentação conhecida como bácia –, fazendo com que a cena enquadrada possa ser ajustada a fim de que as propriedades arquitetônicas, como o paralelismo das linhas verticais indicando uma compreensão das características gravitacionais da edificação, sejam melhor dimensionadas. Outro fator, igualmente importante, refere-se ao fato de que a imagem construída pelo fotógrafo, nesta câmera fotográfica, apresenta-se projetada sobre um vidro polido, que no momento do registro é substituído pela chapa a ser sensibilizada. Deve-se ter em vista, ainda, que a imagem projetada sobre este vidro polido se apresenta invertida vertical e horizontalmente, o que aponta para a necessidade de uma forte abstração da imagem que se pretende construir. Abstração amplificada pelo fato de que o vidro polido carrega, muitas vezes, uma retícula quadriculada, auxiliando a construção compositiva do registro⁹⁹. Assim, a câmera de grande formato apresenta elementos importantes para a construção de uma visualidade

⁹⁷ Este é um conceito técnico dentro do âmbito da fotografia. Através da ótica, é sabido que existe apenas um único ponto em foco no plano do negativo - ou, no caso da fotografia digital, no plano do CCD - condição determinada pela geometria física da lente da objetiva. Porém, existe um trecho além e aquém a este ponto em que a imagem também é considerada em foco. O intervalo entre esses dois trechos é chamado de “profundidade de campo”. Assim, a geometria da lente da objetiva determina que, quanto menor for a abertura do diafragma, maior será a profundidade de campo ou ainda, maior será quantidade de elementos “focados”.

⁹⁸ “*Mesmo que longas exposições sejam necessárias por conta de condições de baixa iluminação ou pela necessidade de grande profundidade de campo, pense inicialmente em termos do obturador a 1/100, e, depois, faça os necessários ajustes para satisfazer as condições locais.*” – Tradução livre. Para tanto, ver: SMITH, G. E. Kidder. *How to photograph architecture*. In: Architectural Forum vol. 110. n°4, abril, 1959.

⁹⁹ A composição presente na documentação do *Brazil Builds* será tratada a diante, na reflexão sobre a documentação do *Cassino da Pampulha*.

capaz de dar voz a uma narrativa moderna para a fotografia e, assim, fazer com que este instrumento, esta câmera fotográfica, se apresentem como elementos chaves na organização da leitura empreendida.

O segundo motivo referente à escolha deste formato para a documentação do *Brazil Builds*, parece apontar para as dimensões do livro – 21.6 x 27.9 cm –, que se aproximam da proporção do negativo utilizado para grande formato – 3½ x 4½ polegadas e que, ajustados às proporções do livro, adquirem a seguinte proporção: 21.6 x 27.77 cm. Proporção praticamente idêntica ao formato do livro e que se aproxima, ainda, das dimensões do formato de papel ‘*US Letter*’ – 11 x 8½ polegadas ou 21.59 x 27.94 cm – que pode ser considerado o formato desta publicação, apesar da pequena variação, resultado de possíveis imprecisões no corte das folhas deste livro. Apesar da origem deste formato de papel ser desconhecida¹⁰⁰, deve-se ater a sua escolha em relação a um papel comumente empregado nos Estados Unidos e que, parece apontar como referência na determinação do formato do negativo 3½ x 4½ polegadas¹⁰¹. No entanto, a importância do formato da publicação em relação à documentação fotográfica, refere-se a uma opção editorial que acaba por privilegiar este formato documental e, conseqüentemente, as características implícitas frente a sua potencialidade como documento proveniente de uma câmera de grande formato. Relação que se destaca na fala de Kidder Smith, que apresenta este formato da seguinte forma: “*My favorite câmera (...) was a 1938 Zeiss Juwel, a marvelous, compact machine...*”¹⁰². Questão de grande relevância, quando comparado aos recursos editoriais utilizados para que os outros formatos se enquadrassem no projeto editorial, principalmente em relação à documentação entregue pelo SPHAN – em sua maioria documentos realizados em 35mm – que acabaram, em muitos casos, passando por re-enquadramentos, como apontado anteriormente, em relação ao documento fotográfico relativo à *Residência Clinton Edward Croke*, de

¹⁰⁰ “Unlike the A4 standard paper, which is a geometric subset of a range of paper sizes in a ISO standart, the origin of the dimensions of ‘letter’ size paper are lost in tradition and not well documented.”. [“Ao contrario do papel A4 padrão, uma configuração geométrica de uma série de tamanhos de um ISO padrão: as origens das dimensões do papel ‘Letter’ perderam-se na tradição e não estão bem documentadas.” – Tradução livre. Para tanto, ver: [HTTP://en.wikipedia.org/wiki/Letter_\(paper_size\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Letter_(paper_size)) - acesso em: 27 de nov. de 2008. 18hs.

¹⁰¹ Esta reflexão se deve à compreensão de uma possível padronização dos meios de produção industrial.

¹⁰² “Minha câmera favorita (...) era uma Zeiss Juwel de 1938, uma câmera compacta e maravilhosa...” – Tradução livre. Para tanto: SMITH (1990). Op. Cit. p.7

Warchavchik. Fato ainda revelador, na medida pode se verificar uma certa irregularidade na distribuição dos documentos e, ainda, a ausência de um ‘grid’ padrão ou regularidade na distribuição dos documentos capaz de absorver de forma homogênea todos os formatos fotográficos. Homogeneidade, ou regularidade editorial, que será melhor apreendida somente com a documentação da arquitetura moderna, realizada majoritariamente por Kidder Smith.

Tais questões mostram-se importantes quando comparadas com a quase ausência do médio formato, no *Brazil Builds*, salvo raras exceções como uma fotografia de uma rua em Recife¹⁰³. Este fato ganha relevância, novamente, com a apresentação que o próprio Kidder Smith fez de sua documentação fotográfica, no *Italy Builds*. Segundo ele: “A Rolleiflex with light yellow filter was often used as an inconspicuous auxiliary camera, especially in crowded squares and streets, and for architectural ‘notes’”¹⁰⁴. Mesmo que esta apresentação seja referente à sua prática de anos mais tarde, ela aponta para a utilização deste formato como um recurso importante no trabalho de investigação da cena a ser registrada. E, ao que tudo indica, não como formato final para a documentação do edifício e, conseqüentemente, para a publicação. Questão que se destaca, já referida nas próprias dimensões do livro do MoMA. Outro fator que deve ser levado em consideração, refere-se ao fato de que as pequenas dimensões deste formato agilizam a troca das chapas sensíveis, ao contrario do grande formato. Tal fato acaba por agilizar o trabalho de documentação, principalmente em locais públicos, como os descritos por Kidder, onde a aglomeração de pessoas, muitas vezes, não permite um trabalho cauteloso, necessário ao registro de grande formato, que, segundo Kidder Smith: “I generally spent no more than ten to fifteen minutes on a Picture, whether I was outside or inside.”¹⁰⁵. Assim, a documentação em médio formato, pelo seu tamanho e, ainda, pela agilidade nas tomadas de notas, aparece em segundo plano nesta publicação.

¹⁰³ Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.68.

¹⁰⁴ ““Uma Rolleiflex com o filtro amarelo claro foi freqüentemente usada como câmera auxiliar imperceptível, especialmente em quadras e ruas povoadas, e para notas arquitetônicas.” – Tradução livre. Para tanto, ver: SMITH. (1955). p.264. Apesar de se tratar de uma outra câmera fotográfica, esta enquadrar-se na mesa categoria de formatos em relação à Graflex D.

¹⁰⁵ “Eu geralmente não gastei mais do que dez a quinze minutos em uma foto, estivesse eu fora ou dentro.” – Tradução livre. Para tanto, ver: SMITH (1990). Op. Cit. p.7. Deve-se ainda ater ao fato de que, apesar dos dez ou quinze minutos gastos para o registro, o que já caracteriza uma prática que necessita de um tempo

Partindo assim da compreensão dos formatos documentais e de algumas características da linguagem do próprio fotógrafo, faz-se necessário, finalmente, um entendimento do trabalho que este fotógrafo realizou no Brasil. Trabalho atrelado às escolhas narrativas delimitadas por Goodwin e, conseqüentemente, à imposição de uma narrativa, que acabou por delinear uma memória ou, ainda, colaborou com uma linha historiográfica que se cristalizou. Para tanto, serão considerados, nesta breve leitura, documentos que apresentam uma noção de conjunto e, conseqüentemente, a compreensão de que alguns ensaios temáticos foram realizados por Kidder Smith. Ensaios estes que acabam por caracterizar as decisões da direção do departamento de arquitetura do MoMA – ou ao menos deste –, primeiramente, pela imposição e destaque destes focos narrativos, mas também pela escolha de certos documentos dentro destas séries fotográficas. E, ainda, estes ensaios apresentam, em certa medida, a prática fotográfica realizada, no Brasil, por este fotógrafo, devido a uma narrativa que visa apresentar a arquitetura destacada ou, ainda, a imposição da própria viagem da comitiva do museu.

A primeira documentação que merece destaque refere-se às 11 fotografias realizadas em Ouro Preto¹⁰⁶ – cidade esta melhor apresentada pela documentação fotográfica. Para esta reflexão é preciso ter como referência que esta documentação, apesar de apresentar uma série de edificações e ter, ainda, como título de suas fotografias o nome destes edifícios, aproxima-se de um ensaio que com o objetivo de apresentar uma cidade em seus diferentes níveis e não, especificamente, as edificações. Esta característica segue todos os outros ensaios referentes à arquitetura tradicional, principalmente na Bahia e no Recife, visto que aparecem representadas por cenas urbanas, edificações e raros documentos de detalhes das edificações. Ou seja; a arquitetura é tratada como elemento inserido à cidade e não a partir de seus pormenores construtivos ou artísticos. Porém, é em Ouro Preto que os documentos fotográficos destacam da melhor maneira a presença da cidade. Questão que deve ser compreendida frente a importância que esta adquiriu como referência crítica para o SPHAN, já que o seu tombamento, em 1933, fora compreendido como um marco para os estudos do

que foge dos registros instantâneos, este tempo é relativamente breve para a documentação neste formato. O que apresenta uma das características deste fotógrafo:

¹⁰⁶ Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. pp. 48-57.

patrimônio histórico, como sugere o historiador Caion Menegello¹⁰⁷. Também é, ainda, compreendida por toda a geração modernista como símbolo fundamental para renovação que se projetava para a cultura brasileira. Esta cidade ainda se caracteriza como referente mitificado da arquitetura do século XVIII, referência tradicional para a narrativa da arquitetura moderna carioca. Segundo Goodwin: “*Its 18th century character remains intact. The town is now a national monument, and no new buildings or alterations can be undertaken without the supervision of SPHAN.*”¹⁰⁸. Questão que deve ser somada ao fato de que Goodwin propusera, como já citado neste texto, alternativas ao nome deste livro, como: “*Brazilian Buildings – Old Gold, New Concret*” e, ainda, “*Building in Brazil From Gold to Concrete*”¹⁰⁹. Paralelismo explícito entre a arquitetura moderna e o ciclo do ouro mineiro, mencionando a importância de Congonhas do Campo, Mariana, mas, principalmente, Ouro Preto.

A fotografia que abre esta série da cidade de Ouro Preto refere-se a uma tomada urbana e tem como destaque a cadeia montanhosa, que circunda a cidade¹¹⁰. Apesar da ausência da pedra Itacolomí em todas as fotografias de Kidder, a topografia aparece como uma personagem importante, também na narrativa de Goodwin, que descreve a cidade da seguinte forma: “*The town is surrounded by high mountains. One of these, Itacolomí, provides the rich orange-colored sandstone used for the bases, pilasters and cornices of the ship-like churches which dot the hill-tops.*”¹¹¹. A relação com a formação rochosa reaparece novamente referenciada pelas escolhas narrativas de Goodwin, que, ao apresentar um quadro de Rugendas da cidade de Ouro Preto, faz da cadeia montanhosa uma referência visual necessária. Porém, são as torres sineiras que se projetam como marcos na paisagem, principalmente a partir da Igreja Nossa Senhora do Carmo, que, destacada pela sua implantação urbana, assume a centralidade do enquadramento. No

¹⁰⁷ Para tanto, ver: NATAL, Caion Meneguello. Ouro Preto. A construção de uma cidade histórica, 1891-1933. (Mestrado). IFCH/UNICAMP – 2007.

¹⁰⁸ “Suas caráter do século 18 permanece intacto. A cidade é agora um monumento nacional, e nenhuma nova edificação ou alteração pode ser feita sem supervisão do SPHAN.” – Tradução livre. Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.48

¹⁰⁹ “Edifícios Brasileiros – Antigo ouro, novo concreto”, ‘Construindo no Brasil do Ouro ao Concreto’. – tradução livre. Para tanto, ver: DECKKER. Op. Cit. p.124.

¹¹⁰ Para tanto, ver: Idem, p.48.

¹¹¹ ““A cidade é rodeada por altas montanhas. Uma destas, Itacolomí, fornece a pedra laranja usada para as bases, pilastras e cornijas das igrejas como navios que pontuam os topos das montanhas.” – tradução livre. Para tanto, ver: Ibidem. p.48.

entanto, é outra edificação que se impõe na narrativa escolhida pelo fotógrafo. Trata-se do Hotel de Ouro Preto, em fase de construção.

Neste paralelo entre edificações tradicionais do século XVIII, sublinhado pela edificação religiosa, e o projeto moderno de Oscar Niemeyer, o enquadramento fotográfico aponta para a narrativa que se projeta na publicação do MoMA; o paralelismo entre a arquitetura antiga e a moderna, o que faz desta cidade e, em certa medida, deste enquadramento, um ícone síntese do projeto da arquitetura moderna carioca. Relação que poderia ter sido negada no enquadramento fotográfico, visto que o texto referente a esta cidade não cita este paralelismo, apesar da sinalização de que o SPHAN seria o responsável por qualquer modificação urbana. Porém, é no texto de Goodwin para o Hotel de Ouro Preto que esta reflexão aparece de forma clara. Segundo ele: *“In the view of Ouro Preto on Page 49, the hotel (lower left corner) looks very much at home in its 18th century setting.”*¹¹². Assim, se o Hotel de Ouro Preto se encontra confortavelmente integrado ao contexto urbanístico da cidade é preciso ter em vista a narrativa construída pelo documento fotográfico. Se o Hotel está perfeitamente integrado à cidade, este se encontra em relação direta com a edificação religiosa e não com a arquitetura civil do século XVIII. Isto se dá pela escolha narrativa imposta pelo fotógrafo, que, a partir de um céu parcialmente encoberto, impondo uma sequência intercalada de faixas luminosas e sombreadas, constrói uma narrativa que coloca em paralelo de igualdade e, ainda, de destaque, o projeto de Niemeyer com o Barroco das construções religiosas. Faz destes, marcos urbanísticos da cidade, e, conseqüentemente, dá voz à configuração urbana da qual Goodwin dá destaque. Questão ainda importante é a relação entre cidade tombada, ou preservada e o edifício moderno recém projetado. Este, na medida em que passa a estar perfeitamente integrado à cidade – tombada –, a partir da narrativa de Goodwin, parece assumir o papel de bem patrimonial ou a ser preservado. Fato que aponta para a imposição desta narrativa cultural, que se vê a partir dos arquitetos modernos ou dos intelectuais vinculados ao SPHAN.

A sequência de fotografias que se segue, marca o trabalho de Kidder Smith, que, frente à diversidade de edificações a serem retratadas, parece ter conseguido manter uma

¹¹² “Na vista de Ouro Preto na página 49, o hotel (canto inferior esquerdo) parece muito ambientado nesta configuração do século 18.” – Tradução livre. Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.132.

boa qualidade de documentação, apresentando diferentes níveis de uma narrativa capaz de dar voz à cidade. Tomadas urbanas, edificações frente a sua implantação na topografia da cidade, edificações como objetos arquitetônicos isentos de seu contexto urbano, detalhes compositivos das fachadas dos edifícios religiosos, dando destaque a pormenores do entalhe em pedra sabão, um interior da edificação e, finalmente, a escultura da Santa Ifigênia compõem esta sequência narrativa, que visa a apresentar a cidade em seus por menores. Esta leitura se apresenta melhor adequada na medida em que se compreende que os documentos destacados neste ensaio foram realizados a partir de largos ou pontos de vistas em comum. É o caso, dentre outros, do largo da Igreja São Francisco de Assis, que, além de destacar a Igreja de mesmo nome, propicia a vista apresentada na fotografia da Igreja de Santa Ifigênia¹¹³. Documento este que é especialmente capaz de demonstrar o diálogo urbano entre a edificação religiosa, pontuando a paisagem urbanística, e, ainda, ao pé da montanha, o Chafariz Marília de Dirceu – apesar deste não aparecer como referência no texto de Goodwin –, tendo a sinuosidade da Ladeira de Santa Ifigênia, rodeada por residências, como referente. No entanto, o que é certo para esta compreensão, deve-se ao fato de que estas fotografias foram tomadas de poucos pontos estratégicos da cidade, o que fica claro pela própria característica deste sítio urbano composto por taludes e locais articuladores das perspectivas, como cita o historiador André Tavares¹¹⁴. E, ainda, faz referência a uma documentação rápida e, em certa medida, apressada – possivelmente, realizada num único dia –, diante da quantidade de edificações a serem documentadas em Minas Gerais e, ainda, frente aos poucos dias disponíveis para a realização deste extenso trabalho. Este fato se sobressai na compreensão do trabalho documental de Kidder Smith, que, segundo Deccker, “...*spent a week in Belo Horizonte and Ouro Preto*,...”¹¹⁵, tendo passado ainda pelas cidades de Mariana e Congonhas do Campo, neste período.

A compreensão do trabalho de Kidder Smith se destaca, novamente, no documento referente à Igreja Nossa Senhora dos Pretos. Apesar deste documento dar voz à leitura apresentada por Goodwin, para quem: “...*this church has an unusual double-oval*

¹¹³ Para tanto, ver: Idem. p.57.

¹¹⁴ Para tanto, ver: PEREIRA, André Luiz Tavares. *Arquitetura, Urbanismo e Topografia em Ouro Preto no século XVIII*. IFCH-Unicamp. Dissertação de Mestrado, 2000.

¹¹⁵ “...gastou uma semana em Belo Horizonte e Ouro Preto”. Para tanto, ver: DECKKER. Op. Cit. p.120.

plan (sketched on left) without precedent in Portuguese architecture.”¹¹⁶, este apresenta a fachada frontal da edificação completamente sombreada, o que poderia ter sido evitado, sem a perda do foco narrativo proposto pela publicação, caso o fotógrafo tivesse escolhido uma luz das primeiras horas da manhã e não do período da tarde¹¹⁷. O sombreamento, neste caso, mascara detalhes importantes da fachada, que, apesar de não trazer sofisticções, é também importante para a narrativa proposta por Goodwin, quanto à curvatura da fachada e, ainda, frente a simplicidade dos edifícios religiosos freqüentados pelos negros. Kidder Smith utilizou deste mesmo recurso, o sombreamento completo da fachada num outro documento apresentado no *Brazil Builds*, num documento referente ao Ministério de Educação e Saúde¹¹⁸. Porém, neste caso, a narrativa delineada pela fotografia, colabora com o discurso apresentado pelos arquitetos deste projeto, explicitamente à questão do controle climático e o uso do *brise-soleil*. Segundo Goodwin: “*The wall of Double hung Windows on the south side needs no protection from the sun.*”¹¹⁹. Leitura que o documento fotográfico, ao apresentar a fachada envidraçada sob completa sombra, ajuda a construir.

A leitura de Kidder Smith da cidade de Ouro Preto é preciosa, no que concerne à compreensão de sua prática documental. Se justaposta frente à caracterização apontada por Robert Elwell¹²⁰, para quem, Kidder Smith era um fotógrafo em movimento não só por ter viajado intensamente, mas pelo que se vislumbra a partir de seus não mais de dez a quinze minutos para realizar uma fotografia, a leitura da documentação de Ouro Preto e, igualmente, a de sua prática documental parece clara. Na publicação *Italy Builds*, este trânsito espacial pelo sítio urbano mostra-se evidente na medida em que, de porte de uma câmera de pequeno formato, Kidder Smith tenta apreender, numa série de registros seqüenciais, uma documentação capaz de apresentar a transformação espacial

¹¹⁶ “... esta Igreja possui uma planta pouco comum duplamente oval (desenho a esquerda) sem precedentes na arquitetura portuguesa.” – Tradução livre. Para tanto, ver: GOODWIN. p.54.

¹¹⁷ Esta reflexão baseia-se na leitura da Carta Solar – instrumento comumente utilizado na documentação fotográfica de arquitetura – referente à cidade de Ouro Preto. A leitura deste instrumento, frente aos meses em que a comitiva do MoMA esteve no Brasil, aponta para um registro realizado nas primeiras horas do período da tarde, questão que se comprova na verificação da projeção das sombras desta edificação.

¹¹⁸ Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p. 109.

¹¹⁹ “A parede de duplas janelas sobrepostas, no lado sul, não necessitam de proteção contra o sol”. – Tradução livre. Para tanto, ver: Idem. p.109.

¹²⁰ Para tanto, ver: ELWALL. Op. Cit. p.158.

compreendida através das tortuosas ruas medievais das cidades italianas. Ruas que guardam, em certa medida, uma relação espacial que se aproxima da compreendida a partir do traçado urbano em Ouro Preto. Na publicação referente à documentação da arquitetura italiana, Kidder Smith, em diversos momentos, apresenta esta narrativa, como nas 6 fotografias das proximidades da Basílica de São Francisco, em Assisi, ou na seqüência de 20 fotografias realizadas frente à escadaria da praça da Espanha, em Roma¹²¹. Assim, se a documentação fotográfica de Ouro Preto pode ser compreendida em paralelo à documentação das proximidades da Basílica italiana, a documentação da escadaria da praça da Espanha, aqui entendida como um objeto que, a partir dos seus patamares, apresenta diferentes configurações visuais do espaço, destaca-se como correlato importante na compreensão de um segundo ensaio apresentado no *Brazil Builds* e destacado aqui para a compreensão do trabalho desenvolvido por Kidder Smith, no Brasil; trata-se da documentação referente ao Cassino da Pampulha.

Para a compreensão deste trabalho documental realizado por Kidder Smith, serão tomadas as 6 fotografias de sua autoria, apresentadas no *Brazil Builds*, referentes ao Cassino da Pampulha e, ainda, outros 16 documentos desta edificação disponibilizados por periódicos internacionais, mas, ainda, pela CORBIS, atual detentora dos direitos deste fotógrafo; documentos estes apresentados em sua totalidade no final deste capítulo, além da fotografia colorida da abertura¹²². As fotografias realizadas por Marcel Gautherot

¹²¹ Para tanto, ver: SMITH (1955). Op. Cit. pp.98-99. O historiador Robert Elwall, aponta, ainda, para a presença de um texto do arquiteto Gordon Cullen, na edição Inglesa do *Italy Builds*. A importância da presença de Cullen frente ao trabalho documental de Kidder mostra-se importante na medida em que este foi responsável pela abertura dos debates do que se chamou de *Townscape* ou paisagismo urbano. Este tratava de um debate frente a prática projetual das cidades que privilegiasse uma compreensão seqüencial de marcos capazes de configurar uma narrativa dada pelo percurso do pedestre. Paralelismo evidente com a prática documental de Kidder Smith. Para tanto, ver: CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. Lisboa: Edições 70, 1993. (1ªed.1964).

¹²² Frente a diversidade de fontes necessárias para a composição desta série documental, muitos dos documentos apresentam características pictóricas, em certa medida, distintas, como, por exemplo; riscos provenientes de máis ampliações, escalas de cinza diferentes e retículas provenientes das características de impressão do *Brazil Builds*. No entanto, estas características foram preservadas para que se possa ter como referência a própria natureza da situação atual destes documentos. Deve-se, ainda, destacar o fato de que estes documentos foram mantidos agrupados nesta dissertação por guardarem características melhores apreendidas nesta configuração. E, ainda, faz-se necessário compreender que, apesar destes documentos representarem um conjunto capaz de dar leitura à edificação, estes não compõem, necessariamente, a totalidade de registros realizados pelo fotógrafo. Finalmente, estes documentos foram agrupados de forma a compreender a estratégia documental deste fotógrafo o que pode apresentar certas incongruências quanto à

também contribuem para a leitura desta edificação projetada por Oscar Niemeyer, na medida em que apresentam pontos importantes para a compreensão dos pormenores construtivos; especialmente por apresentar uma tomada noturna – diga-se de passagem, a única desta publicação – e outra da escultura de Zamoiski. No entanto, é preciso aqui notificar o fato de que estas fotografias foram feitas num momento posterior à documentação realizada pelo fotógrafo norte americano. Compreensão que se dá a partir da contraposição dos documentos, fazendo com que se perceba a ausência da escultura de Zamoiski, sob a marquise da fachada frontal, nos registros de Kidder¹²³. Deve-se, portanto, compreender estas fotografias como documentos importantes para a construção crítica da arquitetura moderna brasileira, que, neste caso, dialogam com a idéia de uma arquitetura como integração das artes. Se a escultura de Zamoiski não aparece nos documentos de Kidder, que apontam para a ausência desta obra durante a visita da comitiva do MoMA, a documentação de Gautherot é precisa na medida em que estabiliza a narrativa de um projeto a ser seguido pelos arquitetos e a ser afirmado pela historiografia da arquitetura. Assim, a presença destes documentos, atestam a construção narrativa delineada por esta publicação, mas, principalmente, dialogam com os agenciamentos construtivos da visualidade de uma arquitetura moderna brasileira, neste caso, a carioca. Agenciamentos delineados por uma comunidade em busca de uma linha narrativa singular, cristalizada. Finalmente, as fotografias de Gautherot trabalham como uma espécie de evidência do trabalho dos intelectuais brasileiros, mas, principalmente, arquitetos em busca de uma singularidade narrativa, neste caso, um guia visual. No entanto, é a partir dos 22 documentos realizados por Kidder Smith que se compreende da melhor forma o paralelo discursivo da arquitetura moderna brasileira, a carioca, frente à arquitetura brasileira tradicional; paralelo delimitado a partir destas duas séries documentais: Ouro Preto e Cassino da Pampulha.

A edificação de Niemeyer é singular frente à narrativa proposta pela publicação. Inicialmente, este destaque se apresenta cristalizado por uma das poucas fotografias coloridas apresentadas na edição e, dentre estas, a de maior destaque, visto que se refere

ordem real destes documentos, visto que, por exemplo, alguns dos registros mais gerais foram realizados no final do período da tarde.

¹²³ Para tanto, ver: GOODWIN. Op. Cit. p.182.

ao primeiro documento apresentado na publicação: o documento que abre a narrativa, uma precipitação da qual se visa a construir, tanto em relação à arquitetura como visualmente a partir da fotografia. Como se, pela apresentação desta primeira fotografia retratando o Cassino da Pampulha, a edição projetasse, em suas primeiras páginas, a forma final da cultura arquitetônica moderna dimensionada a partir de sua visualidade e, ainda, apresentando o arquiteto ícone, que a narrativa viria a estabelecer em paralelo ao escultor Aleijadinho, símbolo da arquitetura barroca de Minas Gerais do século XVIII. Mas é também na fotografia de Gautherot, referência à movimentação do solo para a realização do empreendimento da capital mineira, que os projetos de Niemeyer para Pampulha ganham destaque¹²⁴. Este documento se diferencia de todo o conjunto apresentado pelo livro, uma vez que não se refere a uma edificação nem a uma vista geral de edificações em relação ao ambiente construído ou a uma cidade. Assim, ele trabalha como uma espécie de interlúdio em meio à narrativa visual apresentada pela publicação, que, ao pontuar o início da apresentação dos projetos da Pampulha, faz com que estes sejam tratados de forma diferenciada frente aos outros projetos apresentados. Este interlúdio, singularizado pela fotografia da movimentação de terra, abre espaço, como um respiro, para uma leitura que descola e, portanto, destaca o conjunto de projetos seguintes frente ao conjunto apresentado pela publicação. Deve-se, ainda, ater ao fato de que os projetos da Pampulha são, junto ao projeto do Pavilhão Brasileiro da Feira de Nova York, os últimos projetos a serem apresentados, pontuando a precipitação que se delineava no início da publicação. Finalmente, destaca-se o fato de que o Cassino da Pampulha é a edificação melhor documentada pela publicação, até mesmo frente ao Ministério de Educação e Saúde, síntese desta arquitetura, trazendo, novamente, a compreensão de sua singularidade frente à narrativa. Singularidade que se dá, além do discurso descritivo, pela narrativa visual. Assim, O Cassino da Pampulha trata da síntese visual da arquitetura brasileira.

Diante desta compreensão, que destaca a Pampulha e, especificamente, o Cassino, o texto de Goodwin se apresenta consolidando esta mesma delimitação. Segundo ele: “*At Pampulha, the new development of the energetic upland city of Belo Horizonte, the*

¹²⁴ Para tanto, ver: Idem. p.181.

municipality has just opened Oscar Niemeyer's delightful casino. On a small promontory in the irregular artificial lake, its low cylindrical tower a landmark for the neighborhood, this elegant, light structure welcomes the pleasure-loving public. An airy canopy shelters the big bronze figure of a semi-reclining woman by the sculptor Zamoiski. Large areas of glass in metal frames make views of the lake and distant mountains a part of the decoration of the spacious interior."¹²⁵. A leitura de Goodwin é precisa ao pontuar esta arquitetura como brilhante, algo que se compreende pela própria documentação visual. Mas é, ainda, relevante na medida em que apresenta pontos importantes para a compreensão da leitura documental realizada pelo fotógrafo. Porém, antes de destacar os pontos delineados por Goodwin, é preciso compreender o dimensionamento da narrativa frente às escolhas do fotógrafo, questão que, em paralelo, parece delinear visualmente a leitura proposta a partir desta publicação. Kidder Smith apresenta uma espécie de mapa imagético do que seria esta edificação em seus mais variados detalhes espaciais e construtivos, fazendo assim com que estes documentos sejam apreendidos como uma síntese desta arquitetura e, ainda, do seu próprio trabalho como fotógrafo. Paralelo que se dá com a leitura realizada em Ouro Preto, que, se neste caso era destacada pela compreensão do 'objeto' cidade, aqui assume o foco narrativo sobre a leitura da edificação.

Esta documentação é singular, inicialmente, para a compreensão do trabalho deste fotógrafo. Ao tomar estas fotografias em sua totalidade, compreende-se uma espécie de

¹²⁵ "Em Pampulha, em meio ao desenvolvimento da energética da cidade de Belo Horizonte, a municipalidade acabou de inaugurar o brilhante cassino de Oscar Niemeyer. Sobre um pequeno promontório num irregular lago artificial, sua baixa torre cilíndrica marca a paisagem para a vizinhança. Sua elegante e leve estrutura dá as boas vindas para um público que se deleita. Uma leve marquise protege a grande figura em bronze de uma mulher semi-reclinada, realizada pelo escultor Zamoiski. Grandes áreas de vidro estruturadas por meio de estrutura metálica faz da vista do lago e das distantes montanhas parte decorativa do espaçoso interior." – Tradução livre. Para tanto, ver: Ibidem. pp.93-94. Deve-se, ainda, tomar a fala de Goodwin como importante fonte para a compreensão da construção narrativa da arquitetura moderna brasileira. Se, segundo o autor, Pampulha fora recém inaugurada e, ainda, os documentos fotográficos realizados por Kidder Smith não apresentam a escultura de Zamoiski, que viria a aparecer somente nos registros de Gautherot, é preciso atentar ao fato de que a leitura projetada frente aos documentos fotográficos em relação a fala de Goodwin fazem com que se compreenda a edificação num estado de inauguração 'precária' ou incompleta, no momento em que a comitiva do MoMA a visitou. Esta reflexão mostra a possibilidade desta edificação ter sido inaugurada para receber a comitiva do MoMA e, assim, apresentar-se como obra construída, realizada. Leitura que colabora para a narrativa que visa à compreensão das iniciativas governamentais do governo brasileiro e, principalmente, para a leitura de que o Brasil já teria exemplos concluídos da nova arquitetura brasileira.

apresentação das diferentes escalas de leitura deste edifício. Escalas que passam por diferentes níveis como; a edificação frente à topografia na qual está implantada, as relações volumétricas dos seus diferentes elementos compositivos, os acessos locais vinculados à topografia e a elementos característicos da edificação, as fachadas da edificação, a marquise em relação à fachada frontal, detalhes da fachada frontal vinculados ao interior do edifício e a paisagem que a circunda e, finalmente, uma série de documentos relativos ao seu interior. Frente a estas temáticas documentais, compreende-se que a documentação visa à leitura espacial da edificação em seus diferentes níveis; uma espécie de evolução da edificação frente à movimentação do observador, questão apontada, pelo próprio fotógrafo, em seu guia explicativo de como se deve realizar uma documentação de uma edificação. Segundo Kidder Smith: “...*plan a sequence of pictures in space before beginning to shoot. Frank Lloyd Wright has given us a new horizon of space in architecture; to interpret this we need a new photographing approach. The one-position ‘Renaissance’ view-point is no longer adequate.*”¹²⁶. Apontamentos que se seguem, novamente, na seguinte apresentação: “*After considerations of light and shade and ‘where’ and ‘when’, the first photographic task is to relate the building to its setting. Start from the over-all and work around the building, closing in until the sequence of pictures ends up with details and interiors.*”¹²⁷. Compreensão que trava um paralelo claro para com a documentação realizada em Ouro Preto e, conseqüentemente, apresenta de forma mais clara o trabalho documental deste fotógrafo. No entanto, para a documentação do Cassino da Pampulha, um outro fator se destaca, quando posto em paralelo à linguagem espacial proposta por Niemeyer para este projeto. Segundo Kenneth Frempton: “*O gênio Niemeyer atingiu seu ponto culminante em 1942, quando, aos trinta e cinco anos de idade, criou sua primeira obra prima, o Cassino da Pampulha. Nele, Niemeyer reinterpreto a concepção corbusiana de uma ‘promenade architecturale’ em*

¹²⁶ “...planeje uma seqüência de fotografias no espaço antes de começar disparar. Frank Lloyd Wright nos deu um novo horizonte especial para a arquitetura; para interpretar esta, nós precisamos de uma nova abordagem fotográfica. A perspectiva renascentista do ponto de fuga não é mais adequada.” – Tradução livre. Para tanto, ver: SMITH (1959). Op. Cit. p.1.

¹²⁷ “Depois de considerações quanto à luz e sombra e ‘onde’ e ‘quando’, a primeira tarefa fotográfica é apresentar o edifício frente a sua configuração. Parta ao redor e trabalhe em torno do edifício, aproximando-se até que a seqüência de fotografias termine como os detalhes e o interior.” – Tradução livre. Para tanto, ver: Idem. p.3.

uma composição espacial de extraordinário equilíbrio e vivacidade.”¹²⁸. Assim, nesta espécie de passeio visual pela arquitetura, Kidder Smith reinterpreta o conceito arquitetônico dimensionado pelo arquiteto, que se baseia nos preceitos da figura ícone – Le Corbusier – frente ao discurso empreendido pela crítica brasileira da arquitetura moderna, principalmente – mas não simplesmente – através dos arquitetos cariocas. A compreensão da espacialidade dimensionada pelo arquiteto a partir de pontos de vista variados que em seu conjunto apresentam uma compreensão da edificação, pode ser entendida pela fala do próprio Oscar Niemeyer, quanto a sua prática projetual. Segundo ele: “*Um dia, contei como as projetava [as colunas], como ao desenhá-las me via a circular entre elas e os edifícios, imaginando as formas que teriam, os pontos de vista possíveis de variar etc.*”¹²⁹. A fala de Niemeyer parece se alinhar perfeitamente frente à documentação do Cassino, realizada por Kidder Smith. Esta espécie de evolução espacial, conseguida a partir de um observador – de um ponto de vista – que circula em meio à espacialidade projetada a partir de cheios e vazios, claros e escuros, opacos e transparências, encontra seu correlato nas fotos de Kidder Smith.

Deve-se aqui, no entanto, fazer uma breve reflexão frente à aparente contradição do discurso de Kidder Smith, que destacava Frank Lloyd como o responsável pela imposição de uma nova espacialidade para a arquitetura, e o partido do Cassino da Pampulha, que se refere ao conceito de ‘*promenade architecturale*’ de Le Corbusier. Esta contradição se deve, inicialmente, ao vínculo de Kidder Smith com a cultura americana e não com a francesa. Relação clara a partir da compreensão de que o fotógrafo, além de ser americano, escreve este documento para uma revista dos Estados Unidos. No entanto, deve-se observar que, guardada as devidas contradições entre estes dois arquitetos, ambos comungam de uma mesma cultura arquitetônica: a cultura moderna¹³⁰. Assim, é preciso tomar um certo cuidado ao transpor a fala de Kidder Smith frente a compreensão espacial de Oscar Niemeyer. É preciso compreender que não se trata necessariamente de uma

¹²⁸ Para tanto, ver: FRAMPTON. Op. Cit. p.311.

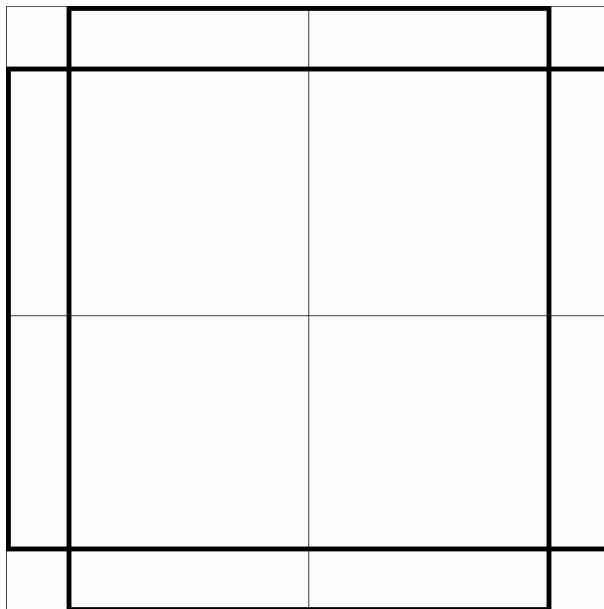
¹²⁹ NIEMEYER, Oscar. *A forma na arquitetura*. In: XAVIER, Alberto (org.) *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo. Cosac & Naify. 2003. P.144.

¹³⁰ Quanto a esta comunhão de uma mesma cultura entre intelectuais de diferentes nacionalidades, poder-se-ia apontar para outros arquitetos que também souberam desenvolver uma linguagem de projeto no que se refere a esta compreensão do espaço como matéria da arquitetura, como é o caso do arquiteto alemão Mies Van der Hor responsável por projetos como o Pavilhão de Barcelona, de 1936.

transcrição visual da concepção espacial dada pelo arquiteto. Trata-se da convivência destes diferentes atores frente a uma mesma cultura. Assim, não há como separar a concepção espacial da arquitetura frente a concepção espacial moderna engendrada pela visualidade, neste caso, especificamente, pela fotografia, que, nestes anos, passara a contar com câmeras e instrumentos mais ágeis, leves e por isso facilmente movimentados. A cultura moderna permeia a inteligência de arquitetos e fotógrafos – para ficar entre estas duas disciplinas – e que acaba apresentando da melhor forma a fotografia de arquitetura, que, neste caso, se destaca na fala de Kidder Smith. Segundo este fotógrafo: “*Le Corbusier has written that ‘The elements of architecture are light and shade, walls and space’. In photographing architecture it is essential to express a brilliant play of light and shade because through them a building is revealed.*”¹³¹.

Este jogo de luz e sombra, paredes e espaço aparece nesta documentação, como em todo o trabalho de Kidder Smith apresentado no *Brazil Builds*, como, de alguma forma, já fora explorado através da apresentação das composições priorizando maciços negros. No entanto, é nas fotografias do Cassino da Pampulha que o trabalho de documentação se apresenta cuidadosamente engendrado em seus pormenores frente à volumetria e à materialidade. A sequência inicial, destacando o edifício em relação ao seu entorno, é especialmente eficiente. Com luzes rasantes – principalmente sobre a forma cilíndrica do restaurante – e sombras que se projetam sobre outros elementos; outros volumes, a volumetria é destacada. Os contrastes entre claros e escuros, matérias opacas e transparências, faz com que a leitura visual desta volumetria seja rapidamente apreendida, como se vê pela escolha da luz da fotografia da página 206, como um sequência de claro, escuro, nas diferentes fachadas. Leitura que da voz à compreensão da arquitetura moderna por parte dos brasileiros, como destacado na fala de Rino Levi, para quem: “*A função do arquiteto é o estudo da forma, em ligação com o ambiente e o clima, dentro de condições funcionais e técnicas, visando a criação harmoniosa de ritmos,*

¹³¹ “Le Corbusier escreveu que ‘os elementos da arquitetura são luz e sombra, paredes e espaço. Na documentação da arquitetura isto é essencial para expressar um brilhante jogo de luz e sombra porque através deles um edifício é revelado’ – Tradução livre. Para tanto, ver: SMITH (1959). Op. Cit. p.1. Citação que dialoga claramente com a já apresentada fala de Le Corbusier, para quem: “*L’architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sur la lumière.*” [A arquitetura é o jogo, científico, correto e magnífico de volumes dispostos sob a luz” – tradução livre]. Para mais detalhes, ver: LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 1989 (1ªed. 1923).



Projeção do vidro polido da *D Graflex* – câmera de médio formato
utilizada por G. E. Kidder Smith¹³².

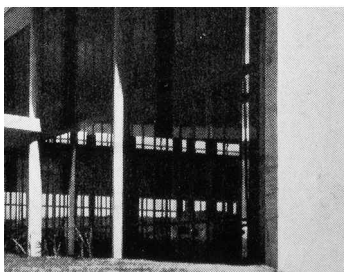
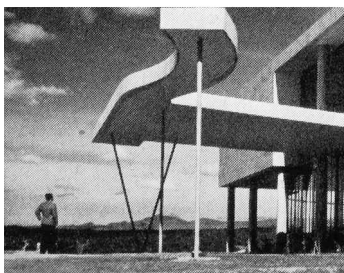
¹³² Segundo consta no manual da câmera D Graflex: “*The two sets of boundary lines show the limits of the field in each direction, and the center cross lines help in keeping the camera horizontal and in locating the center of the field.*” [As duas configurações de linhas mostram os limites do campo em cada sentido, e as linhas cruzadas ajudam a manter a câmera na horizontal e em encontrar o centro do quadro.” – Tradução Livre]. Para tanto, ver: <http://graflex.org/RBGraflex/back.html> [último acesso 20/11/2008]. Quanto à Juwel A, a câmera de grande formato, não foi encontrado um manual capaz de apresentar as características relativas ao vidro polido e seu grid. Porém, é quase certo que este tenha linhas regulares; um grid, visto que é comum a presença deste recurso nas câmeras deste formato.

ordenando volumes, cheios e vazios, jogando com a cor e a luz.”¹³³. E que, ainda, encontra correlato na fala de Niemeyer, para quem: “*Constantes [leis eternas de equilíbrio, proporção e harmonia] que encontrei invariavelmente nas grandes obras do passado, manifestadas na preocupação sistemática da criação artística, no apuro e inovação de suas formas, no jogo magistral de cheios e vazios, de superfícies planas, lisas ou transparentes, de linhas retas e curvas, dos complementos escultóricos que tanto a enriquecem, da pintura e do baixo-relevo.*”¹³⁴.

A importância desta escolha de contrastes luminosos entre as diferentes fachadas mostra, pela seqüência de registros, que o trabalho realizado por Kidder Smith se deu ao longo de um dia todo. Fato que se revela na compreensão de que fachadas opostas se encontram iluminadas em diferentes registros. O que faz desta documentação uma prova de que o fotógrafo esteve frente a esta edificação em diferentes horários na parte da manhã e da tarde de um dia. A compreensão desta prática documental se projeta frente a narrativa empreendida pela publicação, que, mesmo com poucos dias para documentar uma infinidade de edificações, manteve-se frente ao Cassino durante um dia todo. Assim, compreende-se melhor o destaque narrativo da publicação frente a importância desta edificação em conferir uma leitura argumentativa, mas, principalmente, uma melhor definição formal da visualidade desta arquitetura. A leitura das relações volumétricas também se destaca pela constante apreensão de elementos referenciais ao que concerne à escala da edificação, não só como pessoas, mas também escadas, cadeiras e carros. Principalmente, pela própria característica deste projeto que, implantado sobre um promontório, destaca-se como objeto pousado no solo, sem intermediação das edificações que compõem o seu entorno. Quanto à materialidade, o revestimento de travertino da fachada frontal é minuciosamente apresentado a partir de um cinza médio – e, portanto, ressaltado – em contraposição às áreas mais sombreadas, como se vê em algumas das fotografias como a da página 210, deste capítulo. Deve-se, ainda, notar um certo destaque

¹³³ Para tanto, ver: LEVI, Rino. *A arquitetura é arte e ciência*. In: XAVIER. Op. Cit. p.315.

¹³⁴ Para tanto, ver: NIEMEYER, Oscar. *Contradição na arquitetura*. In: Idem. p.246.



Desmembramento da fotografia da página 212 a partir de seus respectivos quadrantes.

dado ao azulejo, que, apesar da crítica explícita de Goodwin¹³⁵, apresenta-se como elemento importante para a compreensão visual desta arquitetura moderna brasileira, que, ao lado do jardim de Burle Marx e da escultura de Zamoiski, assumiria importante papel. Outro elemento detalhadamente trabalhado pelo fotógrafo para que, assim, desse voz a um discurso, refere-se ao vidro. Segundo Goodwin: “*One can look right through the glass and see clouds and water and mountains beyond.*”¹³⁶. Relação destacada no insistente posicionamento da câmera fotográfica sob um altura levemente rebaixada em relação à altura normal do olho, fazendo com que a cadeia montanhosa, ao fundo, seja posicionada, invariavelmente, de forma a ‘atravessar’ a edificação e, assim, dando voz à narrativa da materialidade, do ‘pano de vidro’ corbusiano. Assim, a partir do destaque dado a estes elementos apresentados visualmente, estas fotografias parecem trabalhar como um guia síntese – uma cartilha visual – das características desta arquitetura. Quanto à compreensão do minucioso trabalho compositivo desenvolvido por Kidder Smith, deve-se ater com um grande cuidado. Apesar de seu trabalho documental se caracterizar pela agilidade, este fotógrafo demonstra uma grande habilidade frente às composições do quadro fotográfico. Habilidade que pode ter sido potencializada pelas linhas regulares; pelo grid de um vidro polido das câmeras utilizadas. Se cada um dos documentos fosse desmembrado em quatro quadrantes, poder-se-ia compreender a dimensão deste trabalho de composição, visto que a divisão destes quadrantes é delimitada a partir de um eixo principal – vertical ou horizontal – tendo, invariavelmente, um elemento estruturante, como um piloti, uma viga ou um piso, por exemplo, através do qual se compõe uma narrativa dada por um diálogo de contrastes ou afirmações. Diálogo apresentado via massas de texturas, claros e escuros, cheios e vazios, entre outros. As quatro fotografias da página anterior – resultantes do desmembramento da fotografia da página 212 a partir de seus respectivos quadrantes –, de alguma forma, apresentam estas características compositivas do trabalho fotográfico de Kidder Smith, que, em certa medida, podem ser

¹³⁵ “*The one obvious criticism of the new Pampulha buildings is the weakness of color, smallness of design and antique look of the tiles, so unrelated to the buildings they cover.*” [“Uma crítica óbvia dos novos edifícios da Pampulha é a pobreza das cores, pequena escala do desenho e a aparência antiga dos azulejos, tão fora de sintonia para com o edifício que estes recobrem.” – Tradução livre]. Para tanto, GOODWIN. Op. Cit. p.90.

¹³⁶ “*Pode-se olhar através do vidro e ver nuvens, água e montanhas, ao longe.*” – Tradução livre. Para tanto, ver: GOODWIN. Idem. p.182.

encontradas em todo o trabalho documental deste fotógrafo. Questão importante, contraposta ao fato de que esta fotografia fora, dos inúmeros documentos realizados por este fotógrafo, uma das que mais vezes foi retomada pela historiografia e pelos periódicos especializados. Fato que, se por um lado aponta para a compreensão deque este documento apresenta uma das edificações ícones da arquitetura de Niemeyer, de outro, carrega elementos compositivos que fazem deste documento uma referência da linguagem fotográfica afirmada por esta geração.

No primeiro quadrante, a edificação é inexistente, e a composição fica a cargo somente da textura gerada por um céu carregado de nuvens. O quadrante que se segue apresenta um enquadramento dividido em sua diagonal, compondo um diálogo abstrato, milimetricamente desenhado, entre a natureza e a edificação, o claro e o escuro, a curva e a linha reta. O terceiro quadrante pode ser considerado o que melhor se aproxima de um enquadramento independente, visto que nele pode se vislumbrar importantes elementos compositivos como escala humana, o solo, a paisagem, a edificação e, finalmente, a marquise que se projeta para o eixo vertical central, para o qual a figura humana olha, acentuando o foco narrativo desta composição: a marquise. Finalmente, o último quadrante se destaca por um enquadramento de verticais marcadas pelos pilotis e, também, pela estrutura da caixilharia da fachada de vidro.

Pode-se, ainda, compreender a dimensão deste trabalho a partir do documento que abre a publicação do MoMA e que abre este capítulo. Muitos dos recursos compositivos aqui citados aparecem neste registro, como a regularidade das linhas verticais¹³⁷ e a textura dos materiais destacada por uma escolha da luz. Porém é na escolha do posicionamento da sombra projetada pela marquise que Kidder expressa de forma clara o seu trabalho. Se em outros documentos optou por um enquadramento que incluísse a marquise, neste, o fotógrafo se aproxima da edificação – para assim dar destaque aos pormenores de sua fachada – e, ao mesmo tempo, retira a marquise do quadro compositivo. No entanto, enquadra a sombra que se projeta e, assim, expõe o elemento

¹³⁷ Deve-se ater, neste caso, a esta característica em função de que se trata de um documento realizado em Kodachrome e, conseqüentemente, por uma câmera 35mm. Fato que aponta para o domínio da linguagem documental por este fotógrafo, visto que, por um lado, mesmo sem a bácia e, conseqüentemente, a correção de perspectiva, soube regular a verticalidade das linhas da edificação – talvez pela utilização de uma tele objetiva. Por outro lado, pode apontar para a utilização de uma lente PC (*“perspective control”* – controle de perspectiva), que, apesar de pouco usual e com grandes limitações, torna possível esta correção.

sem perder a referência principal da composição do documento encontrado na fachada da edificação em sua transparência. Trata-se do que Kidder chamou de procurar a fotografia no edifício e não a fotografia do edifício. Segundo ele: “*More important, I seek a Picture ‘in’ the subject, not ‘of’ it. If one seeks a good composition, the building generally will take care of itself.*”¹³⁸. Assim, a partir destes recursos documentais, como a escolha compositiva, Kidder dá voz à linguagem da própria arquitetura moderna. Apresenta ainda uma linguagem que é própria à fotografia e que se dá em seu trabalho.

Se a narrativa apresentada por Goodwin parece colaborar com o projeto crítico historiográfico dimensionado pelos intelectuais brasileiros, a documentação fotográfica contribui, novamente, a partir dos valores dimensionados, controlados e atribuídos pela sua linguagem para esta trama que se equaciona. Fato revelador da importância destes documentos, frente à narrativa que se delimitava, refere-se a primeira intenção do MoMA em enviar somente Kidder Smith para documentar as edificações brasileiras. Questão que apresenta a importância da construção visual destas edificações a partir da linguagem inscrita e inerente à fotografia. No entanto, a desistência deste primeiro projeto, pode marcar um grande interesse dos arquitetos e diretores do museu nos Estados Unidos – marcado na figura de Goodwin, já que era patrono do AIA e diretor do departamento de arquitetura do MoMA – em relação à arquitetura brasileira, visto que seria importante ver de perto estas edificações, para construir uma narrativa textual melhor equacionada, e não somente através de documentos fotográficos, como nos aponta Deckker¹³⁹. Da mesma forma, a escolha dos documentos fotográficos do SPHAN, previamente selecionados por Lúcio Costa, já demonstram, pela narrativa que se impõe, um paralelismo com o que se vinha projetando como arquitetura tradicional capaz de dar voz: sedimentar uma leitura histórica da arquitetura a partir da visualidade inscrita na documentação. Visualidade que se equacionava em estreito vínculo com a narrativa proposta por estes intelectuais e que, ainda, colaborava com a determinação de uma compreensão crítica da arquitetura moderna. Nesta perspectiva, muitos dos fotógrafos, em especial Kidder Smith, souberam contribuir a partir de suas linguagens – seus textos visuais – com esta narrativa. Esta

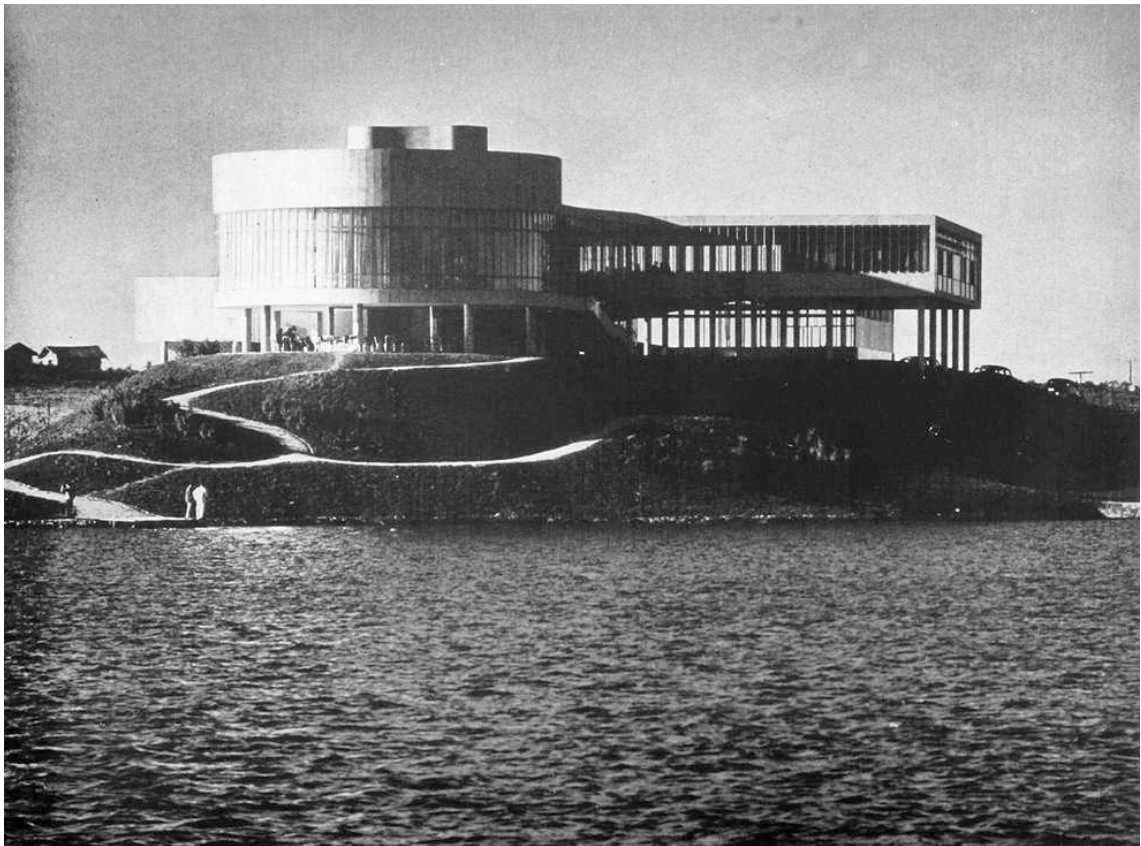
¹³⁸ “Mais importante, eu busco uma fotografia no assunto, não do assunto. Se buscado uma boa composição, o edifício geralmente irá tomar conta de si mesmo.” – Tradução livre. Para tanto, ver: SMITH (1990). Op. Cit. p.7.

¹³⁹ Para tanto, ver: DECKKER. Op. Cit. 116.

determinação deu-se frente à compreensão destes documentos visuais como ícones desta trama discursiva e, ainda, frente à persistente recorrência destas imagens em periódicos especializados, como se vê nas revistas americanas dos anos posteriores à publicação deste livro, nas edições européias do pós guerra e em muitas outras revistas que ainda carregam estes documentos. Portanto, se a fotografia que abre esta publicação pode ser lida como síntese co-natural da produção arquitetônica, ela deve, também, ser entendida como síntese da linguagem documental a ser empreendida pela fotografia de arquitetura na representação da arquitetura brasileira. Conseqüentemente, este livro pode ser entendido como um marco inaugural institucionalizado de um *modo de ver*, que se refere, ao menos, a uma arquitetura moderna brasileira. Se com esta publicação uma linha historiográfica da arquitetura é inaugurada ou institucionalizada, é também o momento chave para a construção de uma linguagem visual.

Enquanto o discurso projeta e a arquitetura materializa, a fotografia memoriza e instaura, visualmente, um determinado valor, uma memória, uma ordem que se dissemina a partir de sua linguagem. Questão que se resume na fala de Jaques Le Goff, para quem: “...a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder”¹⁴⁰. Portanto, frente ao projeto modernista da arquitetura carioca, o projeto de arquitetura tradicional do SPHAN e, finalmente, o debate de arquitetura moderna em relação às novas imposições da guerra, o valor que se equaciona a partir destes documentos não haveria como ser diferente, pois trata-se de um projeto que passa também pelo dimensionamento de uma visualidade da arquitetura. Uma ordem visual delimitada por uma cultura comum a uma comunidade. Assim, faz-se importante compreender os documentos do *Brazil Builds* como uma apresentação institucionalizada da comunidade de fotógrafos que gravitavam em torno da arquitetura e de suas linguagens frente à comunidade de arquitetos, de intelectuais.

¹⁴⁰ Para tanto, ver: LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. (1ªed. 1977). p.470.







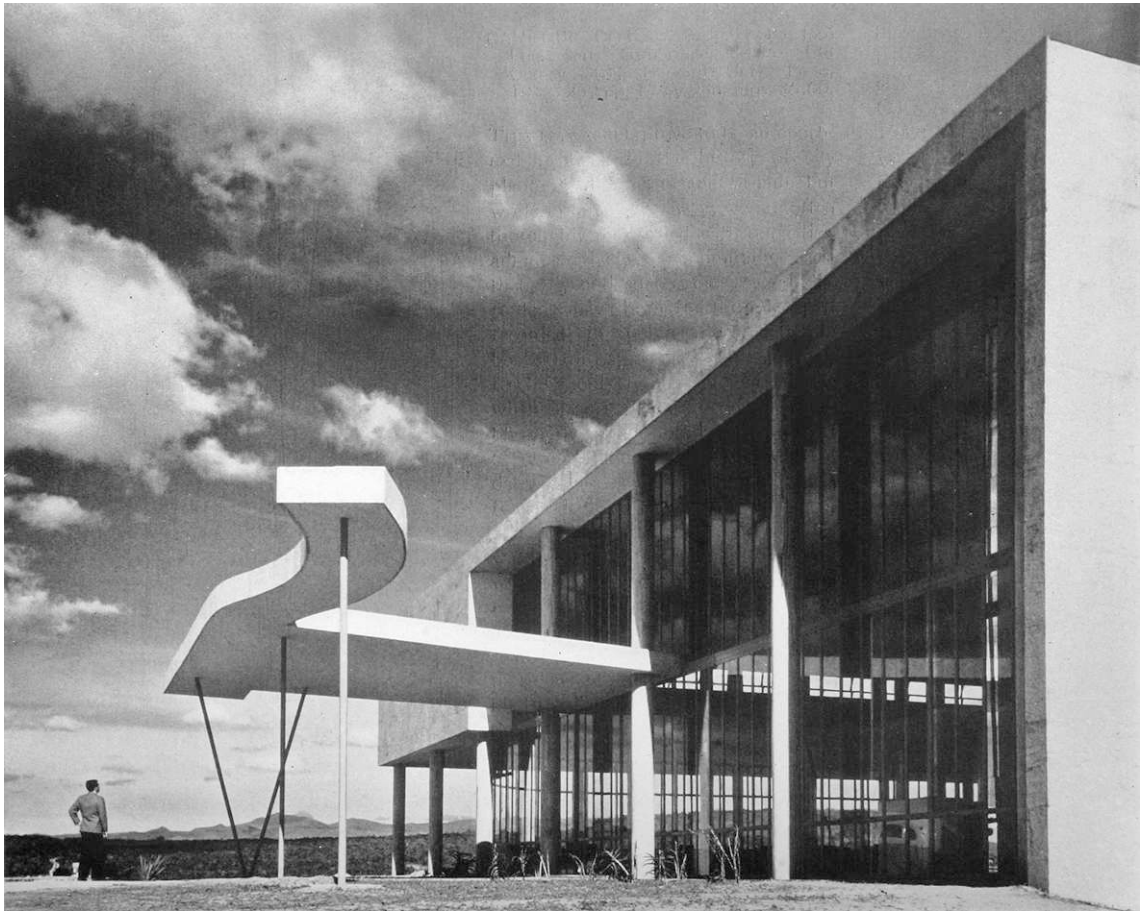
























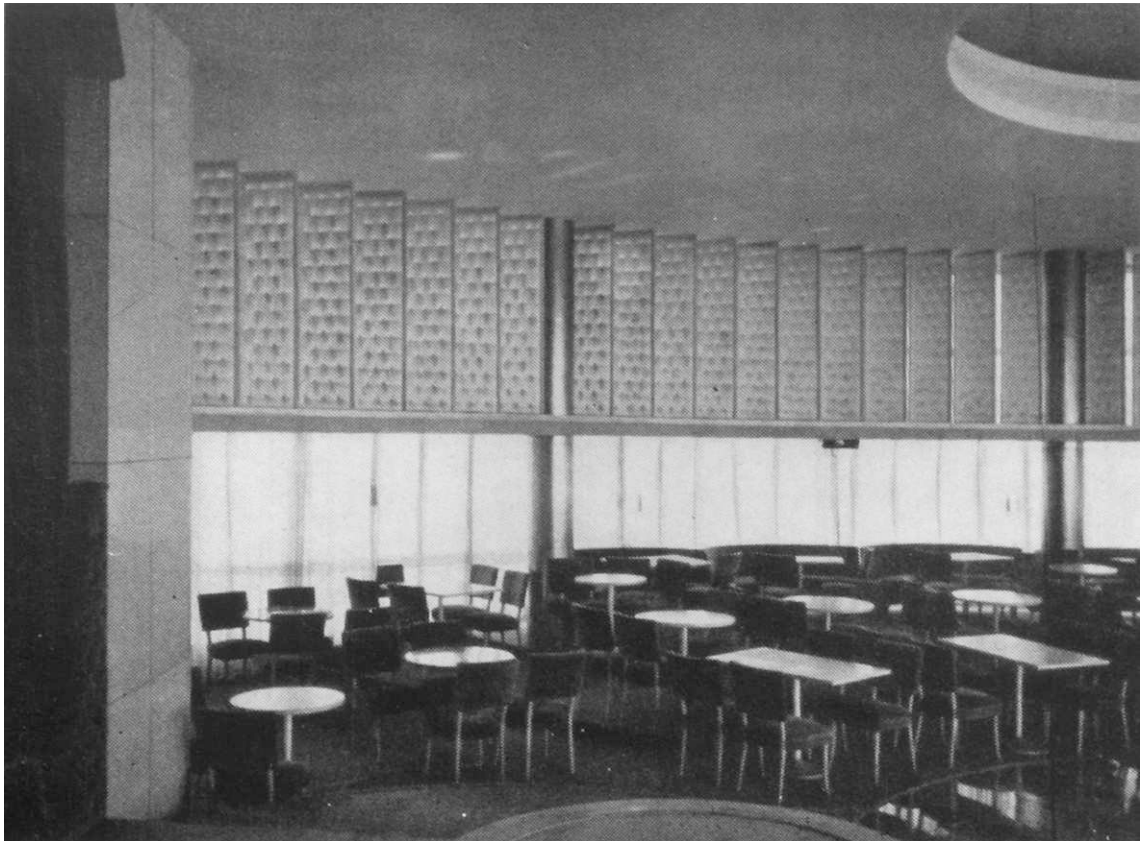














* * *

6. Conclusão

“Não há obra sem uma sucessão regulamentada de atos e de ações, de decisões e de condutas, sem mensagens e sem códigos.”

Henry Lefebvre¹

“The function of photography is not to reflect, in a mirror image, architecture as it happens to be built. (...) Photography and layout construct another architecture in the space of the page.”

Beatriz Colomina²

O *Brazil Builds* é ainda hoje obra obrigatória para a compreensão e, ainda, leitura crítica da história da arquitetura moderna brasileira. Movimento que encontra seu paralelo na idéia de construção da tradição brasileira frente à determinação de uma matriz cultural comum, primitiva e original para o país. Tradição desenhada em sua forma institucionalizada a partir dos trabalhos desenvolvidos pelo SPHAN, instituição que representara um verdadeiro duplo do movimento moderno da arquitetura – leia-se: a carioca – ao menos no que se refere ao seu *período heróico*. No entanto, se esta obra organizada pelo MoMA se refere à construção de um movimento que data da primeira metade do século XX, é preciso não perder de vista que a cultura arquitetônica e, ainda, a cultura fotográfica – ao menos ao que se refere ao campo da fotografia de arquitetura – apresentadas por esta publicação exerce, no tempo presente, influência fundamental frente à cultura brasileira. Influência que encontra sua potência nos mais diferentes âmbitos, que percorrem desde a materialidade da arquitetura, como a leitura historiográfica e crítica e, finalmente, frente à produção fotográfica da arquitetura brasileira: a sua representação visual. Portanto, deve-se partir do princípio de que tratar desta obra, sob quaisquer de suas dimensões, é necessariamente tratar do estado crítico da cultura contemporânea brasileira; cultura que passa pela história, arquitetura e fotografia, para ficar entre as disciplinas diretamente vinculadas a este estudo. Pois, como

¹ Para tanto, ver: LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991. p.48

² “A função da fotografia não é refletir, numa imagem invertida, a arquitetura como esta se apresenta construída. (...). A fotografia e a disposição constroem uma outra arquitetura no espaço da página.” – Tradução livre. Para tanto, ver: COLOMINA, Beatriz. *Le Corbusier and Photography*. In: *Assemblage*, No.4, (Out., 1987). p.13.

apresentado por Roland Barthes: “... *é culturalmente (...) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações.*”³, e, conseqüentemente, das obras e de suas linguagens como, também, nos documentos fotográficos. Ou seja: trata-se, necessário e invariavelmente, do tempo presente da cultura brasileira; da própria ordem da história, de sua força motriz. E, se este estudo percorre momentos chaves para a compreensão da composição narrativa, da ordem, equacionada frente à realização da publicação do MoMA a partir de suas fotografias, não deixa de atentar ao seu texto; ele se faz pela busca da compreensão do que regia a ordem institucionalizada por trás desta obra e, assim, também contribuiu para a construção de uma narrativa. Compreende-se, portanto, quais as chaves discursivas que se apresentam fundamentais, hoje, para a leitura crítica deste documento.

Pensar na influência que esta publicação exerceu sobre esta cultura moderna – cultura que continua presente no Brasil, principalmente no que se diz respeito à arquitetura e, ainda, muito em relação à fotografia – faz com que a compreensão deste livro seja contraposta à noção de representação. Se para Foucault, trata de signos legíveis que não mais se assemelham aos seres visíveis⁴, como apontado anteriormente frente à reflexão de Beatriz Colomina⁵, trata-se, invariavelmente, de pensar a fotografia em meio à cultura da qual descende, com a qual está diretamente vinculada e não propriamente do que esta nos dá a ver na irredutibilidade natural dos objetos, em sua irredutibilidade tectônica, neste caso. Trata-se, finalmente, de um debate frente às fotografias ou à visualidade apresentada por esta obra – documento, por excelência, de uma geração, de um moderno, na arquitetura brasileira – como reflexo desta cultura e por isso vinculada à inteligência que a circunda, inteligência que a faz ser apreendida como tal. Neste caso, a compreensão cultural que ambienta a construção imagética se faz fundamental para a compreensão da própria linguagem a partir da qual a fotografia se faz e a partir da qual se dá.

³ Para tanto, ver: BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.46.

⁴ Para tanto, ver: FOUCAULT. Op. Cit.

⁵ Para tanto, ver: COLOMINA, Beatriz. *Le Corbusier and Photography*. In: *Assemblage*, No.4, (Out., 1987).

Para tanto, este estudo buscou a compreensão do que se entende como visualidade fotográfica – especificamente no campo da fotografia de arquitetura – e que, assim, deve servir como ponto de partida para a reflexão, em tempo presente, do que estas fotografias pretenderam como projeto visual da cultura equacionada a partir dos atores desta publicação. Trata-se da linguagem que a fotografia apresenta para assim compreender o que ela quer concretizar ou cristalizar numa dada cultura, como foi o caso do *Brazil Builds*. Neste caso, a fotografia se apresenta sob sua carga simbólica como potência de uma cultura, que se pretendia memorizar, cristalizar e, assim, torná-la singular frente a uma narrativa institucionalizada e oficial para a cultura brasileira. Compreende-se nela a importância exercida pelos intelectuais responsáveis pela equação do legado crítico desta cultura. Neste caso, Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lúcio Costa, em meio ao trânsito de suas idéias e concepções modernas da cultura nacional, aparecem como figuras emblemáticas – ao lado de outros intelectuais não menos importantes – na determinação da cultura moderna brasileira, principalmente no que se diz respeito à arquitetura e à visualidade desta. Em meio às cartas e debates travados dentro do SPHAN e, ainda, em meio aos periódicos privilegiados destas disciplinas, entende-se a dimensão do trânsito destas idéias e de como determinados elementos foram destacados, ao mesmo tempo em que outros foram apagados do debate. Seguindo uma compreensão destes intelectuais frente à cultura brasileira, a leitura do *Brazil Builds* se torna singular, fazendo com que elementos anteriormente esquecidos ou apagados pela historiografia brasileira da arquitetura passem a fazer parte da trama discursiva deste projeto editorial que parece singularizar. Assim, personalidades envolvidas com o projeto maior da cultura levada a cabo pelo ministro Gustavo Capanema aparecem destacadas como a própria presença do D. I. P. em meio à construção, à organização da narrativa. Fato que traz para a leitura histórica deste documento outros fatores determinantes da política cultural da República Nova, pautada por um forte viés censor e pela intervenção dos Estados Unidos, neste caso específico. Os fotógrafos que participam desta publicação aparecem igualmente compondo um repertório crítico da cultura visual, alimentada pela SPHAN, pelo Governo e, finalmente, pelos arquitetos modernos brasileiros e, também, pela comunidade Norte Americana. Porém, visualidade marcada, principalmente, por uma comunidade de fotógrafos que, a partir de suas linguagens modernas, souberam apresentar da melhor

forma a visualidade da cultura que se engendrava oficialmente no Brasil. Assim, o *Brazil Builds* se apresenta como um guia histórico para a leitura da determinação narrativa seja de uma forma geral para a cultura, para a arquitetura e também para a fotografia, especificamente, a de arquitetura.

Nas últimas décadas, a historiografia da arquitetura brasileira busca revisitar o *Brazil Builds* e muitas outras edições ícones para a formação da cultura arquitetônica brasileira, como o também importante *Arquitetura moderna no Brasil* de Henrique Mindlin⁶. Esta revisão historiográfica, apesar de ainda escassa, mostra-se fundamental para a renovação da cultura brasileira, principalmente no que concerte à leitura histórica da arquitetura nacional. Mas, se este é o principal foco narrativo deste movimento atual, este se deve ao fato de que existe um movimento maior em busca da compreensão de qual a cultura brasileira em seu estado atual ou, ainda, de qual cultura se está a projetar, se está a pensar. Cultura que passa por diferentes níveis como o da própria produção da arquitetura e que, frente à rica produção desta em meados do século XX, se apresenta, hoje, muito inferior e carente de produções e reflexões consistentes. Assim, se estas revisões historiográficas forem tomadas como documentos que estão sendo produzidos hoje, elas serão, como qualquer outro documento, a realização, a cristalização de uma ordem narrativa, de uma organização do pensamento, de um movimento. Ou seja: trata-se da construção de uma inteligência, de um movimento de renovação ao menos em seu campo crítico.

Se a historiografia passou a revisar a cultura arquitetônica que moldou o que se entende hoje como arquitetura moderna brasileira, esta não deve deixar de pensar na construção desenvolvida no campo da visualidade desta arquitetura. Construção que se mostra fundamental na organização de um discurso e, assim, determinante para a compreensão deste movimento e que torna a revisão historiográfica da modernidade brasileira – neste caso, centrado no campo da arquitetura – um movimento ainda carente de contribuições e reflexões no campo da cultura visual do movimento moderno da arquitetura. Fato revelador, na medida em que se encontra, paralelamente às leituras historiográficas alinhadas à narrativa delineada pelo movimento moderno oficial – neste

⁶ Para tanto, ver: MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. 2ª ed. Trad. Paulo Pedreira. Rio de Janeiro. Aeroplano Editora / IPHAN, 2000. (1ª edição, 1956).

caso, o do *Brazil Builds* –, uma comunidade ainda muito pautada por uma linguagem visual que se deu a partir destes fotógrafos ícones da historiografia da arquitetura moderna. Entende-se melhor esta questão na medida em que os fotógrafos ou suas linguagens fotográficas, a partir da comunidade de intelectuais e arquitetos responsáveis pela construção narrativa do *Brazil Builds*, encontram-se ainda hoje como referências ícones para esta disciplina, sem a devida distância crítica frente à maneira como estes documentos foram produzidos ou qual a linguagem que estes utilizavam. Trata-se de um problema que passa pela própria compreensão de documento – neste caso fotográfico – e a apropriação que seus leitores fazem deste. Leitores que, freqüentemente, por não atentarem à natureza dos documentos, apropriam-se destes como se imagens espelhadas do objeto em sua natureza irredutível e não como uma linguagem que se dá a partir deste real, deste objeto e que, se assim o fazem, deixam de atentar para a carga simbólica atrelada ao documento ou ao que eles *representam*. Assim, se o *Brazil Builds* institui uma narrativa historiográfica, mas também uma narrativa da visualidade que se pretendia para esta arquitetura – para a representação visual desta arquitetura – e que por isto este documento se apresenta como obra ícone e fundamental para a nossa cultura, deve-se compreender que, hoje, a revisão historiográfica deve também passar pela revisão da determinação desta visualidade. E, assim, o *Brazil Builds* se apresenta como fonte determinante para o pensamento crítico desta cultura visual, desta cultura arquitetônica. Questão que este estudo buscou apreender.

* * *

SÉRIE DOCUMENTAL:

1. FONTE PRIMÁRIA E PESQUISA

GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652 – 1942. Photographs by G. E. Kidder Smith*. New York: Museum of Modern Art, 1943 (1ªed).

_____. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652 – 1942. Photographs by G. E. Kidder Smith. Second Edition Revised*. New York: Museum of Modern Art, 1943.

2. LIVROS E TEXTOS EDITADOS POR G. E. KIDDER SMITH

SMITH, G. E. Kidder. *The architects and the modern scene*, In: *Architectural Review*, vol. 095, nº 567, mar 1944, pp. 78-84.

_____. *Sweden Builds: Its Modern Architecture an land policy background, development and contribution*. New York & Stockholm: Albert Bonnier, 1950.

_____. *Switzerland Builds: its native and modern architecture*. London: The Architectural Press; New York and Stockholm: Albet Bonnier, 1950.

_____. *Italy Builds: Its Modern Architecture and Native Inheritance*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1955.

_____. *How to photography architecture*. In: *Architectural Forum* vol. 110. nº4, abril, 1959.

_____. *The new Architecture of Europe*. New York: Pelican Book, 1961.

_____. *The Architecture of the United States: An Illustrated Guide to Notable Buildings, A.D. 1115 to the Present, Open to the Public*. Anchor Books; 1981.

_____. *Looking at Architecture*. Harry N. Abrams. New York. 1990.

3. TEXTOS CRÍTICOS

ARQUIN, Florence. *Kodachrome Slides of Latin America*. In: *Hispania*, Vol. 28, Nº3 (ago., 1945), pp.377-379.

Arquitetura Brasileira: antiga e moderna – Exposição (Brazil Builds). São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 1944.

BIDEN, Alf. “Report on Brazil”, In: *Architectural Review*, nº 646, vol. 108, out 1950.

CALSAT, J.H. “Le brise-soleil”, In: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 03, set 1945.

CONRAD, Ulrich. *Programs and manifestoes of 20th-century architecture*. London: The MIT Press, 1971.

DECKKER, Zilah Quezado. *Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil*. Spon Press – Taylor & Francis Group. London and New York, 2001.

GROPIUS, Walter y otros. “Report on Brazil”, In: *Architectural Review*, vol. 116, out 1954.

Immueble a Rio-De-Janeiro. In: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 8, out 1939.

LE CORBUSIER. *Breve histoire du brise-soleil*, In: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 13/14, set 1947.

MURPHY, Kevin D. *The Villa Savoye and the Modernist Historic Monument*. In: *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 61, Nº1 (Março, 2002). pp. 68-89.

New York World's Fair – 1939. In: *The Architectural Forum*, jun, 1939.

NIEMEYER, Oscar. “Ce qui manque a notre architecture”, In: *L'Architecture d'Aujourd'hui* nº 13/14, set 1947.

Office Building in Brazil. In: *The Architectural Forum*, Vol.78, nº2, fev. 1943.

PERSITZ, Alexandre. “L'Architecture au Brésil”, In: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 13/14, set 1947.

Philip L. Goodwin, architect, 72, dies. New York Times, 14 de fevereiro de 1958.

Residência Clinton Edward Croke. Revista Acrópole. Nov. 1941, p.265

ROGERS, Ernesto N. *Pretesti per una critica non formalistica*. In: *Casabela Continuità*, nº200, fev-mar, 1954.

_____. “Report on Brazil”, In: *Architectural Review*, vol 116, out 1954b.

RUDOLFSKY, Bernard. *Three patio houses*. In: *New Pencil and Points*, nº6, jun, 1943.

SITWELL, Sacheverell. “The brazilian style”, In: *Architectural Review*, vol 095, nº 567, mar 1944.

Zevi, Bruno. “La moda lecorbuseriana in Brasile: Max Bill apostrofa Oscar Niemeyer (02/11/1954)”, In: *Cronache di Architettura I (1954/1955) – Da Wright sul Canal Grande alla Capelle de Ronchamp 1/72*. Bari, Laterza, 1971 (nº 1 a 72).

XAVIER, Alberto (org.) *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo. Cosac & Naify. 2003.

4. ARQUIVOS e ACERVOS FOTOGRÁFICOS.

Arquivo Central do IPHAN – Rio de Janeiro

Arquivo Cinemateca Brasileira – SP.

Arquivo Vanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Coleção “Marcel Gautherot”. Acervo do Instituto Moreira Salles.

CORBIS: <http://pro.corbis.com/search/searchFrame.aspx> [1846 documentos digitalizados]. último acesso em: 12 de março de 2007, às 13:00hs.

MUSCHAMP, Herbert. *G. E. Kidder Smith, 83, Historian Who wrote about architecture*. New York Times, 26 de outubro de 1997.

Link:<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C02E1D61F3EF935A15753C1A961958260> - último acesso em: 05 de agosto de 2008, às 16:00hs

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

* * *

BIBLIOGRAFIA:

1. TESES e DISSERTAÇÕES

ALONSO, Carlos Egídio. *Percepção tridimensional - representação bidimensional*. (Doutorado) – FAU/USP – 1994.

ANDRADE, Francisco Dias de. *Definindo arquitetura vernacular: A cabana de Thoreau*. 2008.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. *Arquitetura em Revista: Arquitetura Moderna no Brasil e sua Recepção nas Revistas Francesas, Inglesas e Italianas (1945-1960)*. São Paulo: (Doutorado) FAUUSP, 2005.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Um jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil (1850-1919)*. Dissertação de Mestrado, 1989.

COSTA, Eduardo. *Análise das rupturas urbanas da cidade de Campinas, através das imagens de Aristides Pedro da Silva*. (Iniciação Científica) – IFCH/Unicamp – 2003.

COSTA, Helouise. *Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo*. (Doutorado) – FAU/USP – 1998.

DOBRANSZKY, Diana de Abreu. *A Legitimação da Fotografia no Museu de Arte: O Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de Fotografia*. IA-Unicamp. Tese de Doutorado. 2008.

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. *A arquitetura eclipsada: Notas sobre a história e arquitetura a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil*. Campinas, IFCH, 1990.

GUERRA NETO, Abílio da Silva. *O homem primitivo: Origem e conformação no universo cultural brasileiro*. IFCH-Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1990.

_____. Lúcio Costa, Modernidade e Tradição – Montagem Discursiva da Arquitetura Moderna Brasileira (Doutorado). IFCH-Unicamp, fevereiro 2002.

LENZINI, Vanessa Sobrino. *Noções de 'moderno' no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)*. IFCH-UNICAMP. Dissertação de Mestrado, 2008.

MARTINS, Carlos Alberto F. *Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para a investigação sobre a construção do discurso moderno no Brasil; A obra de Lúcio Costa, 1924 – 1952*. FFLCH – USP. Dissertação de Mestrado, 1987.

MASCARO, Cristiano. *A fotografia e a arquitetura*. FAU-USP. Tese de Doutorado. 1994.

_____. *O uso da imagem fotográfica na interpretação do espaço urbano e arquitetônico*. FAU-USP. Dissertação de Mestrado, 1985.

MAUAD, Ana M. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social, na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*. UFF. Tese de Doutorado, 1990.

MONTEIRO, Gabriel Malard. *A fotografia da arquitetura e a arquitetura da fotografia*. ECA/USP – CAP. Dissertação de Mestrado, 2004.

NATAL, Caion Meneguello. Ouro Preto. A construção de uma cidade histórica, 1891-1933. (Mestrado). IFCH/UNICAMP – 2007.

PEREIRA, André Luiz Tavares. *Arquitetura, Urbanismo e Topografia em Ouro Preto no século XVIII*. IFCH-Unicamp. Dissertação de Mestrado, 2000.

RIBEIRO, Robson Orzari. *Revista do SPHAN (1937-1978): Um guia para o leitor*. IFCH-Unicamp. Iniciação Científica, 2007.

RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. IFCH-Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1991.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Das Tramas do Ver: Belmiro de Almeida*. Campinas: IA-Unicamp. Dissertação de Mestrado, 1990.

2. TEORIA E INTERPRETAÇÕES.

ANNATERESA Fabris (org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. Ed. Brasiliense, 1985.

_____. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. (1ed. 1982).

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili (Coleção Comunicacion Visual). 1980.

Cadernos de Fotografia Brasileira, São Paulo - 450 anos. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Public: Modern Architecture as mass media*. New York: The MIT Press, 1996.

CAMARGO, Mônica Junqueira de e MENDES, Ricardo. *Fotografia: Cultura e Fotografia Paulistana no século XX*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura / Centro Cultural São Paulo / Divisão de Pesquisas, 1992.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. In: *A beira da falésia*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFGS, 2002, pp. 61-79.

_____. *A História Cultural: Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand. 1988.

_____. CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora UNB, 1994.

COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues da. *Fotografia moderna no Brasil*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

DOBRANSZKY, Diana. “A Fotografia e o Museum of Modern Art (Nova York)/ origens II/II” in <http://www.studium.iar.unicamp.br/24/05.html?ppal=2.html>, acesso em 16 de julho de 2008.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993. (1ed. 1990).

FARIA, Daniel. *O mito modernista*. Uberlândia: Edufu, 2006.

FERRAZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil* (Revista do Patrimônio Histórico Nacional n. 10)

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Fontcuberta, Joan. *Estética Fotográfica – selección de textos*. Barcelona, Editorial Blume, 1984.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FRANCESCHI, Antonio Fernando de. et al. *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

FREUND, Gisele. *Fotografia e Sociedade*. São Paulo, Vega Editora, 1996.

_____. *La fotografia como documento social*. Barcelona, Gustave Gile, 1983.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo, Perspectiva, 1982.

GINZBURG, Carlo. *El juez y el historiador: anotaciones al margen del caso Sofri*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1993.

HERKENHOFF, Paulo. “Fotografia – o automático e o longo processo de modernização” In: BRITO, Ronaldo. Sete ensaios sobre o Modernismo. Rio de Janeiro. Funarte, 1983.

HESS, Erich Joachim. *Isto é o Brasil!* São Paulo: Edições Melhoramentos, S/D.

KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime: ensaio sobre as doenças mentais*. Campinas: Papirus, 1993.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas cidades, 1980.

_____. *Fotografia e História*. Editora Ática – Série Princípios. São Paulo. Ática, 1989.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia-SP, Ateliê Editorial, 1999.

_____. Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: Fotógrafos e ofícios da fotografia no Brasil 1833-1910. São Paulo. Instituto Moreira Salles. 2002.

_____. Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850-1950). In: PORTA, Paula (org). *História da Cidade de São Paulo*, v. 2: *a cidade no Império 1823-1889*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 387-455.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. (1ed. 1990).

LEBRUN, Gérard. Sombra e Luz em Platão. In: NOVAES, Adalberto (org). *O olhar*. Ed. Companhia das Letras. 1988.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. (1ªed. 1977).

Life Library of Photography. New York: Time-Life Books, 1971.

LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

MARX, Karl. *O Capital*. São Paulo: Ciências Humanas, 1978.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de Estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Unicamp, 1996.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A fotografia como documento: Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico" *Tempo*. Revista do depto. de história da UFF. N. 14, jan-jun 2003

MOHOLY-NAGY, László. *Painting, photography, film*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1969. (1ªed. 1925).

MIBELBECK, Reinhold. Fotografia do século XX – Museum Ludwig de Colónia. Lisboa. Taschen, 1998.

NEWHALL, Beaumont, *History of photography : from 1839 to the present day*. New York : Museum of Modern Art, 1964.

_____. *Photography: Essays and images*. New York, MoMA. 1980.

NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PANOFSKY, Erwin. *A perspective como forma simbólica*. Edições 70. 1999.

_____. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina: A era das tecnologias do virtual*. São Paulo. Editora 34, 1993.

SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Politizar as novas tecnologias: O impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: Editora 34.

SIMONDON, Gilbert. *Cultura e Técnica*. In: Nada, nº11, 2008. pp.169-175.

SONTAG, Susan - Trad: José Afonso Furtado. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986, coleção Arte e Sociedade, no. 5.

TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

TRACHTENBERG, Alan. *Classic Essay on Photography*. Leet's Island Books, Inc. New York, 1980.

VALERY, Paul. *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci*. Editora 34. São Paulo, 1998.

3. FOTOGRAFIA DE ARQUITETURA

ADAMS, Ansel. *A câmera*. São Paulo: SENAC, 1999-2000.

_____. *Natural Light Photography. Basic Photo 4*. Morgan and Morgan, inc. 1952.

BAUDIN, Antoine. *Photographie et Architecture Moderne: La collection Alberto Sartoris – les archives de la construction moderne*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2003.

CANNABRAVA, Iatã. *Casas Paulistas*. São Paulo. Funarte, 2000.

COSTA, Lucio. *Como fotografar Brasília*. São Paulo: Folha de São Paulo, 11 de fevereiro de 2007. Caderno Mais!, p.6.

- DE MARE, Eric Samuel. *Photography and Architecture*. New York, Praeger, 1961.
- ELWALL, Robert. *Building with light: The international history of architectural photography*. Riba / Merrell. London, New York, 2004.
- FUÃO, Fernando Freitas. Papel do papel: As folhas da arquitetura e arquitetura mesma. *Revista Projeto*, São Paulo, n. 176, p. 84-85, jul 1994.
- FUTAGAWA, Yukio. *Light & Space*. Tokyo. A.D.A. EDITA Tokyo Co, 1994.
- HARRIS, Michael. *Architectural Photography*. London. Focal Press, 1995.
- KON, Nelson. *Nelson Kon*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.
- MASCARO, Cristiano. *Cidades reveladas*. São Paulo: Editora Bei, 2007.
- _____. *O Patrimônio Construído: As 100 mais belas edificações do Brasil*. São Paulo: Editora Capivara, 2002.
- McGRATH, Norman. *Photographing Buildings Inside and Out*. New York. Whitney Library of Design, 1987.
- PARE, Richard. *Photography and Architecture: 1839-1939*. Canada: Canadian Center for Architecture, 1982.
- RABREAU, Daniel. *Les Dessins d'Architecture au XVIII siècle*. Paris: Bibliothèque de l'image, 2001.
- ROBINSON, Cervin; HERSCHMAN, Joel. *Architecture Transformed*. New York. The MIT Press, 1987.
- ROSA, Joseph. *A Constructed View The Architectural Photography of Julius Shulman*, NY. Rizzoli, 1994.
- SAUNDERS, William S. *Modern Architecture, Photographs by Ezra Stoller*. NY. Harry N. Abrams, 1999.
- SHULMAN, Julius. *Photographing Architecture and Interiors*. Los Angeles. Balcony Press, 2000.
- _____. *Architecture and its Photography*. Köln. Tachen, 1998.
- Spectacular City: Photographing the Future*. Rotterdam: Nai Publishers, 2006.
- Veus d'architecture: Photographies des XIXe et XXe siècles*. Paris: Musée de Grenoble, 2002.
- WAISMAN, Marina. O centro se desloca para as margens. Tradução de Anita Regina Di Marco. *Revista Projeto*, São Paulo, n. 129, p. 73-101, jan-fev 1990.

4. REVISTAS – SOBRE FOTOGRAFIA

BURNS, Karen. *Topographies of Tourism: 'Documentary' Photography and 'The Stones of Venice'*. In: *Assemblage*, No. 32, (abril, 1997), pp. 22-44.

CSORGEO, Tibor. *A missão e o campo de ação da fotografia moderna*. FCCB- Boletim, v. III, n. 31, nov. 1948.

LYNCH, Michael F. *Photographic Documentation*. In: *APT Bulletin*, Vol. 19, No.4 (1987), pp.6-7+54. [APT – Association for Preservation Technology International].

MAUAD, Ana Maria. *Genevieve Naylor, fotografa: Impressões de viagem (Brasil, 1941-1942)*. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.25, nº49 (2005). pp. 43-75.

NASH, Richard Eoin. *Follies and Falsities: Architectural Photography*. In: *PJA: A Journal of Performance and Art*, Vol. 23, No. 2 (May, 2001), pp.71-74.

NIEDENTHAL, Simon. *'Glamourized Houses': Neutra, Photography, and the Kaufmann House*. In: *Journal of Architectural Education* (1984-), Vol. 47, No.2 (Nov., 1993), p.101-112.

PARE, Richard. *A selection of architectural photographs from the Burnham Library*. In: *Art institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 13, No. 2 (1988), pp.158-157.

POLACOW, Jacob. *Arte Fotográfica em seus aspectos locais*. FCCB-Boletim, v. IV, n.43, nov.1949.

ROSENBLUM, Robert. *Modernism: Designing a New World, 1914-1939*. In: *Artforum Magazine*. Jan. 2006.

SEGAWA, Hugo. *Voyeurismo: Olhando a arquitetura*. In: *Projeto*, jun. 1994, pp.64-70.

STERENTAL, Volf. *Tendências da fotografia*. FCCB-Boletim, v. IV n.39, 1949.

STOLLER, Ezra. *Photography and the Language of Architecture*. In: *Perspecta*, Vol.8. (1963), pp.43-44

TACCA, Fernando de. *O prazer da (dupla) cumplicidade voyeur*. In: *Revista Eletrônica Studium* n. 1. [<http://www.studium.iar.unicamp.br/>].

5. CULTURA E ARQUITETURA

ADREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. *Brazilian's Modern Architecture*. Phaidon. 2003.

A Lição de Rodrigo. Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Recife, 1969.

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins

Fontes, 1970.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980 - 2005)*. Vol. 1-3. São Paulo. Editora 34, 2006.

ANDARDE, Mário de. *Ante projeto para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*. M.E.S. – Gabinete do Ministro. 1936.

_____. *Mário de Andrade: Cartas de trabalho – correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981.

_____. *A Enciclopédia Brasileira – Edição crítica e estudo de Flávia Camargo Toni*. São Paulo. Edusp, 1993.

_____. *Mário de Andrade: Fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: IEB/USP, 1993.

_____. *Correspondência: Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Aracy Amaral (org.). São Paulo: Edusp, 1999.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Fundação Nacional Pró-Memória. Rio de Janeiro, 1985.

ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio; KON, Nelson. Rino Levi – arquitetura e cidade. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *O olho fotográfico – Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo: FAAP, 2007

ARANHA, Graça. *A Esthetica da Vida*. Livraria Garnier. Rio de Janeiro, 1921.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da Formação: Três estudos sobre Antônio Cândido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (1ªed. 1984).

_____. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, S.A., 1978.

Arquitetura moderna Brasileira. New York. Phaidon, 2004.

BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1948.

BARDI, Pietro Maria. *Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Revista Habitat, maio-junho, 1958.

_____. *Lembranças de Lê Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. Nobel. São Paulo, 1984.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo. Perspectiva, 1998.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A vanguarda antropofágica. Ensaios 114*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BONDUKI, Nabil. *Origens da habitação social no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2ªed., 1999.

BOTEY, Josep Ma. *Oscar Niemeyer*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1996.

Brazil: Body and soul. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2001.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *O charme da ciência e a sedução da objetividade: Oliveira Vianna entre intérpretes do Brasil*. Editora da UNESP. São Paulo, 2005.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARRAZZONI, Maria Elisa. *Guia dos bens tombados*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1987.

CENDRARS, Blaise. *Páginas de Viagem*. Trad. de Sérgio Wax. Editora da Universidade do Pará. Belém, 1991.

CHOAY, François. *A alegoria do Patrimônio*. São Paulo. Estação Liberdade, 2001.

COLLINS, Peter. *Los ideales de La arquitetura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998 (1ªed. 1970).

COLOMINA, Beatriz. *Le Corbusier and Photography*. In: *Assemblage*, No.4, (Out., 1987).

COLQUHOUN, Alan. *Modern Architecture*. Oxford University Press. Oxford, 2002.

_____. *Modernidade e Tradição Clássica*. São Paulo. Cosac & Naify, 2004.

CONDURU, Roberto. *Vital Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

_____. *Arquitetura*. Ed. José Olympio. Rio de Janeiro, 2002.

CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. Lisboa: Edições 70, 1993. (1ªed.1964).

CURTIS, Willian J. R. *Modern architecture since 1900*. London: Phaidon, 1995. (1ed. 1981)

DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo*. São Paulo: Projeto, 1982.

DE CARLO, Giancarlo. “Formalismo continuità dell'academismo”, In: *Casabella*, nº 199, dez 1954.

DUARTE, Benedito Junqueira. *B. J. Duarte: caçador de imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

EULALIO, Alexandre. *Escritos / Alexandre Eulálio*; organizadores: Berta Waldman, Luiz Dantas – Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora UNESP, 1992.

FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925/1940*. SP, MASP, 1965.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, 2003. (1ed. 1980).

FREYRE, Gilberto. *A moderna arquitetura brasileira*. In: _____. *Novo Mundo nos Trópicos (Tradução de Olício Montenegro e Luiz de Miranda Corrêa*. Companhia Editorial Nacional. São Paulo, 1971. (1ªed. 1963 – New York).

_____. *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942. (1ªed. 1934).

_____. *Mucambos do Nordeste*. Publicação Nº1 do SPHAN, 1937.

_____. *Olinda: 2º Guia Prático, Histórico e Sentimental de Cidade Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944. (1ªed. 1939).

Fundação Cinemateca Brasileira. *Cine jornal brasileiro, Departamento de Imprensa e Propaganda, 1938-1946*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982.

GOMES, Ângela de Castro. *Capanema: O Ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

GORELIK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: Cultura urbana e arquitetura na America Latina*. (Tradução: Maria Antonieta Pereira). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

HITCHCOCK, Henry-Russel. *Brazil Builds (Construção Brasileira), Architecture New and Old, 1652-1942 by Philip L. Goodwin ;G. E. Kidder Smith*. The Art Bulletin, Vol. 25, No. 4 (Dec., 1943), pp. 383-385

_____. *Architecture XIXth and XXth Centuries*. Londres, Penguin Books, 1958.

_____. *Modern Architecture by Henrique E. Mindlin*. In: The Journal of the Society of Architectural Historians. Vol. 17, Nº2 (Summer, 1958), p.30-31.

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *The International Style; with a new foreword by Philip Johnson*. Norton. New York, 1995.

KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. Massachusetts: MIT, 2002.

LE CORBUSIER. *Ouvre Complète, Vol.3, 1934-38*. Publiée par W. Boesiger. Switzerland, 1938.

_____. *Por uma arquitetura*. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991.

LEMOS, Carlos. *Arquitetura Brasileira*. SP, Melhoramentos, 1979.

_____. *Arquitetura Contemporânea*. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo. Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 2v, il.

_____. *El estilo que nunca existió*. In: AMARAL, Aracy (coord.). *Arquitetura Neocolonial: America Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Memorial: Fondo de Cultura Econômica, 1994.

LEVINE, Robert. M. *The Brazilian Photographs of Genevieve Neylor, 1940-1942*. Durham and London: Duke University Press, 1998.

LIRA, José Tavares Correia de. *Naufração e Galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre*. Revista Brasileira de Ciências Sociais - Vol.20, nº57, 2005.

_____. *Ruptura e Construção: Gregori Warchavchik, 1917 - 1927*. São Paulo: Revista Novos Estudos Nº78, julho de 2007. pp.145-167.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *‘Hay algo de irracional...’: Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña*. Block n4. Buenos Aires, 1999.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. 2ª ed. Trad. Paulo Pedreira. Rio de Janeiro. Aeroplano Editora / IPHAN, 2000. (1ª edição, 1956).

MORAES, Marcos Antônio (org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000.

NASH, Roy. *A conquista do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939. (1ed., 1926).

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia Teórica 1965 - 1995*. São Paulo. Cosac & Naify, 2006.

NIEMEYER, Oscar. *Rio*. Avenir Editora. Rio de Janeiro, 1980.

NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otavio; CONDURU, Roberto [orgs], *Lucio Costa: Um modo de ser moderno*. Cosac e Naify. São Paulo, 2004.

- PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.
- PAPADAKI, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer*. New York. Reinhold, 1950.
- PARTENHEIMER, Jürgen. *Copan: Diário Paulistano*. Die Deutsche Bibliothek. Germany, 2006.
- RABELLO, Sylvio (org.). *Gilberto Freyre; Cartas do próprio punho sobre pessoas e coisas do Brasil e do estrangeiro*. São Paulo: MEC, 1978.
- REIS FILHO, Nestor. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.
- RUBINO, Silvana Barbosa. *Gilberto Freyre e Lúcio Costa, ou a Boa Tradição*. In: *Óculum*, nº2, 1992.
- RUDOFISKY, Bernard. *Architecture without architects : a short introduction to non-pedigreed architecture*. Garden City, New York : Doubleday, c1964.
- RUSKIN, John. *The seven lamps of architecture*. New York: Hill and Wang, 1989. (1ªed. 1849).
- SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de L'Architecture Nouvelle: ordre et climat américains*. Milão: Ulrico Hoepli, 1954.
- SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1983.
- SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro, *Tempos de Capanema*. São Paulo. Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- SEGAWA Hugo. *Bernard Rudofsky e a arquitetura sem arquitetos (ou: um velho conhecido dos brasileiros)*. Projeto, São Paulo, n. 45, p. 20-1, nov. 1982.
- _____. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____. *Prelúdio da Metrópole. Arquitetura e Urbanismo em São Paulo do séc. XIX ao XX*, Ateliê Editorial, 2000.
- SMITH, Robert C.; GAUTHEROT, Marcel. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973.
- SOUZA, Eneida Maria de; SCHMIDT, Paulo. *Mário de Andrade: Cartas aos Mineiros*. Belo Horizonte. Editora da UFMG, 1997.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *O estado contra os meios de comunicação. (1989-1945)*. São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2003.
- TAFURI, Manfredo. *The sphere and the labyrinth*. Massachusetts: MIT Press, 1990.

TELLES, Sophia Silva. *Arquitetura modernista – um espaço sem lugar*. in: Sergio Tolipan (org.). *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro, MEC/Funart, 1983.

The Museum of Modern Art, New York: the history and the collection. New York, N.Y.: Abradale Press/H. N. Abrams, 1997.

UNDERWOOD, David K. *Toward a phenomenology of Brazil's Baroque Modernism*. In: *Brazil: Body and Soul*. The Solomon R. Guggenheim Foundation. New York, 2001.

WILLIAMS, Daryle. *Culture wars in Brazil: The first Vargas Regime, 1930-1945*. London: Durham & London, 2001.

WISNIK, Guilherme (org.). *O Risco: Depoimentos do filme de Geraldo Motta Filho*. Rio de Janeiro: Bang Bang Filmes Produções Ltda, 2003.

_____. *Lúcio Costa, entre o empenho e a reserva*. São Paulo. Cosac & Naife, 2001.

ZEVI, Bruno. *Storia dell'Architettura Moderna*. Torino, Giulio Einaudi, 1950 (1ª edição italiana).

6. FILMOGRAFIA

CALDAS, Manfredo. *O Romance do Vaqueiro Voador*. Cor, 71'. Brasil, 2007.

FILHO, Geraldo Motta. *O Risco: Lúcio Costa e a Utopia Moderna*. Color/B&W, 76'. Brasil, 2002.

KROHN, Bill; MEISEL, Myron. *It's All True*. Color/B&W, 89'. Brasil, 1993.

SGANZERLA, Rogério. *Tudo é Brasil*. Color, 82'. Brasil, 1997.

STILLE, Paul. *Arquitetura Moderna*. B&W, 32'. Brasil, 1940-1960.

* * *

Anexo.1 Relação de fotografias do *Brazil Builds*¹

Foto	Pg. Título	data da obra	arquiteto 1	cidade	estado	
na pg.			arquiteto 2			
	Fotógrafo	data da foto	arquiteto 3			
		cromia	data 1	Publicação 1		
		dimensões (cm)	data 2	Publicação 2		
		formato	data 3	Publicação 3		
>>>> ARQUITETURA ANTIGA						
1						
3	Cassino da Pampulha	1942	Oscar Niemeyer	Belo Horizonte	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942		2002 Da Antropofagia a Brasília		p.389
		Cor / Kodchrome				
		21.7 x 28.1				
		35mm				
2						
18	Fazenda Boa União			Três Rios	RJ	
	Erich Joachim Hess	1940		IPHAN	Inventário	
		pb			cx.549 / p.3 / env.7	F. 021193
		17.1 x 11				
		35mm				
3						
19	Fazenda Boa União			Três Rios	RJ	
	Erich Joachim Hess	1940		IPHAN	Inventário	
		pb			cx.549 / p.3 / env.4	F. 021205
		8 x 4				
		35mm				
4						
19	Interior de Casa em Vitória			Vitória	ES	
	Erich Joachim Hess					
		pb				
		8 x 5.9				
		35mm				
5						
19	Fazenda Boa União			Três Rios	RJ	
	Erich Joachim Hess	1940		IPHAN	Inventário	
		pb			cx.549 / p.3 / env.7	F. 021202
		8 x 6				
		35mm				
6						
21	Catedral de Braga	sec XII		Braga	Portugal	
	Burton Holmes					
	(through Ewing Galloway)	pb				
		8 x 9.2				
		6 x 5 inch				
7						
22	Lavabo	1777 - 1779	Aleijadinho	Ouro Preto	MG	
	Igreja São Francisco de Assis					
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		8 x 10.7				
		3.25 x 4.25 inch				
8						
22	Velho Armazen	sec XIX		Recife	PE	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		8 x 9.4				
		3.25 x 4.25 inch				
9						
23	Teatro Santa Izabel	sec XIX		Recife	PE	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		8 x 9.4				
		3.25 x 4.25 inch				

¹ Algumas campos foram mantidos em branco em função da ausência de informações suficientes para a sua afirmação.

10					
23	Palácio Rio Negro	sec XIX		Petrópolis	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8 x 9.4 3.25 x 4.25 inch			
11					
24	Teatro de Manaus	sec XIX		Manaus	AM
	Photo Rembrandt	pb 8 x 10			
12					
24	Teatro de Manaus	sec XIX		Manaus	AM
	Photo Rembrandt	pb 8 x 4.6			
13					
26	Rio de Janeiro			Rio de Janeiro	RJ
		pb 20 x 9.6			
14					
27	Rio de Janeiro			Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch			
15					
27	Rio de Janeiro			Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch	set. 1944 set. 1947 nov. 1947	The Architectural Review L'Architecture D'Aujourd'Hui The Architectural Forum	Capa p.3 p.67
16					
28	Palácio do Itamarati	1851-1854	José Maria Jacinto Rebelo	Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 10.5 3.25 x 4.25 inch			
17					
29	Palácio do Itamarati	1851-1854	José Maria Jacinto Rebelo	Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 28.1 3.25 x 4.25 inch			
18					
30	Casa Rosa	sec XIX		Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 6 3.25 x 4.25 inch			
19					
30	Casa Ribeiro	sec XIX		Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 6 3.25 x 4.25 inch			

20						
30	Igreja da Gloria do Outeiro	sec XIX		Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 10.5 3.25 x 4.25 inch				
21						
31	Casa Ribeiro	sec XIX		Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 28.1 3.25 x 4.25 inch	1990	Looking at Architecture		p.149
22						
32	Igreja e Monastério de São Bento	1652		Rio de Janeiro	RJ	
	Paul Stille	pb 7.6 x 5.7 35mm				
23						
32	Igreja e Monastério de São Bento	1652		Rio de Janeiro	RJ	
	Paul Stille	pb 7.6 x 10.8 35mm				
24						
33	Igreja de Santo António			Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch				
25						
33	Igreja de Santo António			Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch				
26						
34	Fazenda Calubandé			São Gonçalo	RJ	
	Erich Joachim Hess	1939 - 1940 pb 7.6 x 8.5 35mm				
27						
34	Fazenda Calubandé			São Gonçalo	RJ	
	Erich Joachim Hess	1939 - 1940 pb 7.6 x 5.2 35mm	IPHAN	Inventário cx. 547 / p.1 / env. 2		F. 075144
28						
35	Fazenda Calubandé			São Gonçalo	RJ	
	Erich Joachim Hess	1939 - 1940 pb 18 x 13.7 35mm				
29						
35	Fazenda Calubandé			São Gonçalo	RJ	
	Erich Joachim Hess	1939 - 1941 pb 18 x 13.7 35mm				

30	36 Fazenda / Casa da Hera	séc XIX		Vassouras	RJ	
	Erich Joachim Hess	1941 pb 11.5 x 7.6 35mm		IPHAN	Inventário cx.001F	F. 021278
31	36 Fazenda / Casa da Hera	séc XIX		Vassouras	RJ	
	Erich Joachim Hess	1941 pb 11.5 x 7.6 35mm		IPHAN	Inventário cx.001F	F. 021276
32	37 Fazenda Vassouras	séc XIX		Vassouras	RJ	
	Erich Joachim Hess	1941 pb 21.7 x 14.2 35mm		IPHAN	Inventário cx.553 / p.3 / env.5	F. 021254
33	39 Fazenda Garcia - paisagismo			Petrópolis	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch				
34	40 Igreja de São Miguel	1760	Lúcio Costa	Rio Grande do Sul	RS	
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1940 - 1941 pb 7.5 x 7.5				
35	41 Igreja de São Miguel	1760	Lúcio Costa	Rio Grande do Sul	RS	
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1940 - 1941 pb 21.7 x 28.1 35mm				
36	42 Igreja de São Miguel	1760	Lúcio Costa	Rio Grande do Sul	RS	
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1940 - 1941 pb 7.6 x 10 35mm				
37	42 Igreja de São Miguel	1760	Lúcio Costa	Rio Grande do Sul	RS	
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1940 - 1941 pb 7.6 x 8.7 35mm				
38	42 Igreja de São Miguel	1760	Lúcio Costa	Rio Grande do Sul	RS	
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1940 - 1941 pb 7.6 x 5.9 35mm				
39	43 Igreja de São Miguel	1760	Lúcio Costa	Rio Grande do Sul	RS	
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1940 - 1941 pb 15 x 17.9 35mm				

40						
43	Igreja de São Miguel	1760	Lúcio Costa	Rio Grande do Sul	RS	
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1940 - 1941		1941	Revista do SPHAN	p.93
		pb				
		7.5 x 10.4			IPHAN	Inventário
		3.25 x 4.25 inch				cx.747 / p.2816 / env.10 F.045082
41						
44	Catedral de Braga	sec XII		Braga	Portugal	
	Burton Holmes (through Ewing Galloway)	pb				
		11.5 x 9				
		6 x 5				
42						
45	Congonhas do Campo			Congonhas do Campo	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		18 x 13.7				
		3.25 x 4.25 inch				
43						
45	Passos da Paixão	séc XVIII	Aleijadinho	Congonhas do Campo	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		18 x 13.7				
		3.25 x 4.25 inch				
44						
46	Profeta Jonas + Portada	séc XVIII	Aleijadinho	Congonhas do Campo	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		7.6 x 10.4				
		3.25 x 4.25 inch				
45						
46	Profeta Isaías	séc XVIII	Aleijadinho	Congonhas do Campo	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		7.6 x 10.4				
		3.25 x 4.25 inch				
46						
47	Profeta Isaías	séc XVIII	Aleijadinho	Congonhas do Campo	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		28.1 x 21.7				
		3.25 x 4.25 inch				
47						
49	Cidade de Ouro Preto	séc XVIII		Ouro Preto	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		28.1 x 21.7				
		3.25 x 4.25 inch				
48						
50	Nossa Senhora do Carmo	1766	Manuel Francisco Lisboa	Ouro Preto	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		7.6 x 10.5				
		3.25 x 4.25 inch				
49						
50	Nossa Senhora do Carmo	1784	Domingos Moreira de Oliveira	Mariana	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		7.6 x 10.5				
		3.25 x 4.25 inch				

50						
51	Nossa Senhora do Carmo	1766	Manuel Francisco Lisboa	Ouro Preto	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 28.1 3.25 x 4.25 inch				
51						
52	Igreja São Francisco de Assis	1772-1794		Ouro Preto	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 10.5 3.25 x 4.25 inch				
52						
52	Igreja São Francisco de Assis	1772-1794		Ouro Preto	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 6 3.25 x 4.25 inch				
53						
53	Capela de São José			Ouro Preto	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch				
54						
53	Igreja São Francisco de Assis	1772-1794		Ouro Preto	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch	jan. 1943	Architectual Record		p.34
55						
54	Chafariz dos Contos	1745	João Domingos	Ouro Preto	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 17.5 x 13 3.25 x 4.25 inch				
56						
55	Nss. Snha. do Rosário dos Pretos	1785	José Pereira Arouca	Ouro Preto	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 28.1 3.25 x 4.25 inch				
57						
56	Santa Ifigênia	1785		Ouro Preto	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.5 x 13.9				
58						
56	Convento da Penha			Vitória	ES	
	Erich Joachim Hess	1940 pb 21.7 x 28.1 35mm				
59						
56	Convento da Penha			Vitória	ES	
	Erich Joachim Hess	1940 pb 21.7 x 28.1 35mm				

60					
57	Santa Ifigênia	1785		Ouro Preto	MG
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	nov. 1947	The Architectural Forum	p.67
		pb			
		21.7 x 28.1			
		3.25 x 4.25 inch			
61					
59	Forte de Santa Maria	1696 (1638)		Salvador	BA
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	jan. 1943	Architectural Record	p.36
		Cor / Kodchrome			
		28.1 x 21.7			
		3.25 x 4.25 inch			
62					
59	Forte Montserrat	1586		Salvador	BA
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942			
		pb			
		21.7 x 16.4			
		3.25 x 4.25 inch			
63					
60	Salvador			Salvador	BA
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942			
		pb			
		7.6 x 10.5			
		3.25 x 4.25 inch			
64					
60	Largo do Pelourinho			Salvador	BA
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942			
		pb			
		7.6 x 10.5			
		3.25 x 4.25 inch			
65					
61	Orla / Mercado / Cidade			Salvador	BA
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	1990	Looking at Architecture	p.97
		pb			
		28.1 x 21.7			
		3.25 x 4.25 inch			
66					
62	Igreja de São Francisco	1710		Salvador	BA
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942			
		pb			
		12.4 x 9.5			
		3.25 x 4.25 inch			
67					
63	Ordem Terceira de São Francisco	1703		Salvador	BA
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942			
		pb			
		28.1 x 21.7			
		3.25 x 4.25 inch			
68					
64	Igreja de São Francisco	1710		Salvador	BA
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942			
		pb			
		17.3 x 13			
		3.25 x 4.25 inch			
69					
65	Igreja de São Francisco	1710		Salvador	BA
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942		www.corbis.com	GE004004
		Cor / Kodchrome			
		21.7 x 28.1			
		3.25 x 4.25 inch			

70						
65	Matriz de Nossa Senhora do Pilar	1756		Salvador	BA	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 16.4 3.25 x 4.25 inch				
71						
66	Igreja e Convento	séc XVIII		Paraguassú	BA	
	Erich Joachim Hess	1939 pb 7.5 x 11.8 35mm		IPHAN	Inventário cx.19 / p.2 / env.9	F. 000553
72						
66	Igreja da Guia	séc XVIII		Lucena	PB	
	Benício Whatley Dias	1941 pb 7.5 x 10.2 3.25 x 4.25 inch		IPHAN	Inventário cx.293 / p.1 / env.8	F. 017629
73						
67	Igreja e Convento	séc XVIII		Paraguassú	BA	
	Erich Joachim Hess	1939 pb 21.7 x 15.8 35mm		IPHAN	Inventário cx.19 / p.2 / env.8	F. 000544
74						
67	Igreja da Guia	séc XVIII		Lucena	PB	
	Benício Whatley Dias	1941 pb 10.5 x 9.8 3.25 x 4.25 inch		IPHAN	Inventário cx.293 / p.1 / env.3	F. 017590
75						
67	Igreja da Guia	séc XVIII		Lucena	PB	
	Benício Whatley Dias	1941 pb 10.5 x 9.8 3.25 x 4.25 inch		IPHAN	Inventário cx.293 / p.1 / env.3	F. 017592
76						
68	Recife	1548		Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18.2 x 19.7	jan. 1943	Architectural Record		p.48
77						
69	Recife	1548		Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch				
78						
69	Recife	1548		Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch				
79						
70	Capela Jaqueira	1794		Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.5 x 10.4 3.25 x 4.25 inch				

80						
70	Capela Jaqueira	séc XVIII		Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.5 x 6 3.25 x 4.25 inch				
81						
70	Igreja de São Pedro dos Clérigos	1794		Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.5 x 10.4 3.25 x 4.25 inch				
82						
71	Capela Jaqueira	séc XVIII		Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch				
83						
71	Igreja de São Pedro dos Clérigos	1794		Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch				
84						
72	Casa Sra. D. Elvira G. de Moraes	1850		Recife	PB	
	IPHAN	pb 20 x 16.4 3.25 x 4.25 inch		IPHAN	Inventário cx.341 / p.1 / env.2	F. 038471
85						
72	Casa Sra. D. Elvira G. de Moraes	1850		Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.5 x 6 3.25 x 4.25 inch				
86						
	Engenho de Açúcar			Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 16.4 3.25 x 4.25 inch				
87						
74	Igreja de São Bento	séc XVIII		Olinda	PE	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.5 x 10.5 3.25 x 4.25 inch				
88						
74	Cruzeiro			Olinda	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.5 x 10.5 3.25 x 4.25 inch				
89						
75	Palhoças			Olinda	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch				

90					
75	Sobrado da Rua do Amparo		Olinda	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch	jan. 1943 Architectural Record		p.52
91					
76	Igreja de Santo Alexandre	séc XVIII	Belém	PA	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 11.5 x 9.3 3.25 x 4.25 inch			
92					
77	Igreja de Santo Alexandre	séc XVIII	Belém	PA	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 28.1 3.25 x 4.25 inch			
93					
78	Colégio de Nazaré	1789	Belém	PA	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.5 x 10.4 35mm			
94					
78	Teatro da Paz		Belém	PA	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.5 x 10.4 3.25 x 4.25 inch			
95					
79	Colégio de Nazaré	1789	Belém	PA	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 14.6 35mm			
>>>> ARQUITETURA MODERNA					
96					
84	Ministério de Educação e Saúde	1937-1943	Lúcio Costa Oscar Niemeyer Afonso Reidy Carlos Leão Jorge Moreira set. 1947 Ernani Vasconcelos 2002	Rio de Janeiro RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 17.4 x 13.2 3.25 x 4.25 inch	www.corbis.com L'Architecture D'Aujourd'Hui Da Antropofagia a Brasília		GE004003 Capa p.402
97					
85	Ministério de Educação e Saúde	1937-1943	Lúcio Costa Oscar Niemeyer Afonso Reidy Carlos Leão Jorge Moreira Ernani Vasconcelos	Rio de Janeiro RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8 x 10.8 3.25 x 4.25 inch			
98					
86	Obra do berço	1937	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8 x 10.8 3.25 x 4.25 inch			
99					
86	Obra do berço	1937	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8 x 6 3.25 x 4.25 inch			

100	87 A. B. I.	1936-1939	Marcelo e Milton Roberto	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8.2 x 10.7 3.25 x 4.25 inch				
101	87 A. B. I.	1936-1939	Marcelo e Milton Roberto	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8 x 10.8 3.25 x 4.25 inch				
102	88 Instituto Vital Brazil	1942	Alvaro Vital Brazil	Niteroi	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8.1 x 10.8 3.25 x 4.25 inch				
103	88 Pavilhão Brasileiro	1939	Lúcio Costa Oscar Niemeyer Paul Lester Wiener	Nova York	USA	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1939 pb 8 x 10.3 5 x 6				
104	88 Hotel de Ouro Preto	1940-1942	Oscar Niemeyer	Ouro Preto	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8.1 x 6 3.25 x 4.25 inch		www.corbis.com		203-11GEK
105	89 Laboratório de Anatomia de Recife	1940	Luiz Nunes	Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8.1 x 6 3.25 x 4.25 inch				
106	89 Edifício de Apartamentos	1940	Dr. Saldanha	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8.1 x 6 3.25 x 4.25 inch				
107	89 Edifício de Escritórios		Ramos de Azevedo	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8 x 10.7 3.25 x 4.25 inch		www.corbis.com 2004 Building with light		GE004007 p.170
108	98 Residência Frontini	1940-1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8.1 x 10.6 3.25 x 4.25 inch	jun. 1943	New Pencil Points		p.55
109	98 Residência Frontini	1940-1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8.1 x 6 3.25 x 4.25 inch	jun. 1943	New Pencil Points		p.55

110						
99	Residência Frontini	1940-1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8.1 x 9.7 5 x 6				
111						
99	Residência Clinton Edward Croke	1940?	Gregori Warchavchik	São Paulo	SP	
	Hugo Zanella Revista Acrópole	1941 pb 8 x 6.7 35mm	nov. 1941	Revista Acrópole		p.265
112						
100	Casa Ouro Preto	séc XVIII		Ouro Preto	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8.1 x 6 3.25 x 4.25 inch				
113						
100	Arquitetura Colonial	séc XIX		São Paulo	SP	
	Leon Liberman	pb 8.1 x 6 3.25 x 4.25 inch				
114						
102	Velha casa			Rio de Janeiro	RJ	
	Erich Hess	pb 17.2 x 10.3 35mm				
115						
104	Cia. Nacional de Cimento Portland			Niteroi	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 10.1 3.25 x 4.25 inch				
116						
104	Cia. Nacional de Cimento Portland			Niteroi	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 6.1 3.25 x 4.25 inch				
117						
104	Edifício em Construção			Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 10.2 3.25 x 4.25 inch				
118						
105	Edifício em Cosntrução					
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch				
119						
105	Recebedoria de Rendas	1942	Saturnino de Brito	Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch				

120						
106	Ministério de Educação e Saúde	1937-1943	Lúcio Costa Oscar Niemeyer Afonso Reidy	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	Carlos Leão	fev. 1943	Architectural Forum	p.44
		pb	Jorge Moreira			
		7.6 x 5.7	Ernani Vasconcelos			
		6 x 5 inch				
121						
106	Ministério de Educação e Saúde	1937-1943	Lúcio Costa Oscar Niemeyer Afonso Reidy	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	Carlos Leão			
		pb	Jorge Moreira			
		7.6 x 10.9	Ernani Vasconcelos			
		35mm				
122						
107	Ministério de Educação e Saúde	1937-1943	Lúcio Costa Oscar Niemeyer Afonso Reidy	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	Carlos Leão		www.corbis.com	GE004001
		pb	Jorge Moreira	fev. 1943	Architectural Forum	p.42
		21.7 x 28.1	Ernani Vasconcelos	1948	What is happening to Modern Architecture?	p.18
		3.25 x 4.25 inch		1990	Looking at Architecture	p.159
123						
108	Ministério de Educação e Saúde	1937-1943	Lúcio Costa Oscar Niemeyer Afonso Reidy	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	Carlos Leão			
		pb	Jorge Moreira			
		7.5 x 6	Ernani Vasconcelos			
		3.25 x 4.25 inch				
124						
108	Ministério de Educação e Saúde	1937-1943	Lúcio Costa Oscar Niemeyer Afonso Reidy	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	Carlos Leão			
		pb	Jorge Moreira			
		7.5 x 6	Ernani Vasconcelos			
		3.25 x 4.25 inch				
125						
109	Ministério de Educação e Saúde	1937-1943	Lúcio Costa Oscar Niemeyer Afonso Reidy	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	Carlos Leão		www.corbis.com	GE004002
		pb	Jorge Moreira			
		21.7 x 28.1	Ernani Vasconcelos			
		3.25 x 4.25 inch				
126						
110	Ministério de Educação e Saúde	1937-1943	Lúcio Costa Oscar Niemeyer Afonso Reidy	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	Carlos Leão	1950	PAPADAKI, Stamo	p.61
		pb	Jorge Moreira			
		18.2 x 14	Ernani Vasconcelos			
		3.25 x 4.25 inch				
127						
112	Associação Brasileira de Imprensa	1936-1939	Marcelo Roberto Milton Roberto	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942		set. 1947	L'Architecture D'Aujourd'Hui	p.61
		pb				
		7.1 x 6				
		3.25 x 4.25 inch				
128						
112	Associação Brasileira de Imprensa	1936-1939	Marcelo Roberto Milton Roberto	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942		jan. 1943	Architectural Record	p.49
		pb		set. 1947	L'Architecture D'Aujourd'Hui	p.61
		7.1 x 8.9		ago. 1950	The Architectural Review	p.246
		3.25 x 4.25 inch				
129						
112	Associação Brasileira de Imprensa	1936-1939	Marcelo Roberto Milton Roberto	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942		set. 1947	L'Architecture D'Aujourd'Hui	p.61
		pb				
		7.1 x 6				
		3.25 x 4.25 inch				

130						
113	Associação Brasileira de Imprensa	1936-1939	Marcelo Roberto	Rio de Janeiro	RJ	
			Milton Roberto			
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942		jan. 1943	Architectural Record	p.49
		pb		set. 1947	L'Architecture D'Aujourd'Hui	p.60
		21.7 x 28.1				
		3.25 x 4.25 inch				
131						
114	Associação Brasileira de Imprensa	1936-1939	Marcelo Roberto	Rio de Janeiro	RJ	
			Milton Roberto			
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942		set. 1947	L'Architecture D'Aujourd'Hui	p.61
		pb		2002	Da Antropofagia a Brasília	p.391
		11.2 x 15.3				
		3.25 x 4.25 inch				
132						
115	Associação Brasileira de Imprensa	1936-1939	Marcelo Roberto	Rio de Janeiro	RJ	
			Milton Roberto			
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942		set. 1947	L'Architecture D'Aujourd'Hui	p.60
		pb		2002	Da Antropofagia a Brasília	p.394
		21.7 x 28.1				
		3.25 x 4.25 inch				
133						
116	Edifício de Apartamentos			Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		7.6 x 10.5				
		3.25 x 4.25 inch				
134						
116	Edifício de Apartamentos			Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		7.6 x 10.9				
		3.25 x 4.25 inch				
135						
117	Edifício de Apartamentos			Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		21.7 x 19.3				
		5 x 6				
136						
118	Edifício Barão de Limeira	1940	Gregori Warchavchik	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942		Jan. 1943	Architectural Record	p.50
		pb				
		7.6 x 10.3				
		3.25 x 4.25 inch				
137						
118	Edifício Barão de Limeira		H. E. Mindlin	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		7.6 x 10.9				
		3.25 x 4.25 inch				
138						
119	Edifício Esther	1937	Alvaro Vital Brazil	São Paulo	SP	
	Carlos				Núcleo de pesquisa e doc. da UFRJ	
		pb			Coleção Alberto Sartoris	
		21.7 x 16.9		1956	Arquitetura Moderna no Brasil	p.106
				2000	Alvaro Vital Brazil [Conduru]	p.55
				2002	Arquitetura Moderna Brasileira	p.61
139						
120	Edifício Esther	1937	Alvaro Vital Brazil	São Paulo	SP	
	Carlos					
		pb				
		7.7 x 6				

140					
122	Edifício Praia do Flamengo	1938		Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 17.5 x 13.1 3.25 x 4.25 inch			
141					
123	Edifício Praia do Flamengo	1938		Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 28.1 3.25 x 4.25 inch			
142					
124	Edifício Rua Bolivar	1940	Dr. Saldanha	Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 11.5 x 8 35mm			
143					
124	Edifício Rua Bolivar	1940	Dr. Saldanha	Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 11.5 x 8 35mm			
144					
125	Edifício Rua Bolivar	1940	Dr. Saldanha	Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 28.1 3.25 x 4.25 inch			
145					
127	Conjunto Realengo	1942	Carlos Frederico Ferreira	Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 10.2 3.25 x 4.25 inch			
146					
127	Conjunto Realengo	1942	Carlos Frederico Ferreira	Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 11.5 x 5.5 3.25 x 4.25 inch			
147					
127	Conjunto Realengo	1942	Carlos Frederico Ferreira	Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 11.5 x 5.5 3.25 x 4.25 inch			
148					
128	Conjunto Realengo	1942	Carlos Frederico Ferreira	Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 10.6 3.25 x 4.25 inch			
149					
129	Conjunto Realengo	1942	Carlos Frederico Ferreira	Rio de Janeiro	RJ
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 28.1 3.25 x 4.25 inch			

150						
133	Grande Hotel	1942	Oscar Niemeyer	Ouro Preto	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 28.1 x 21.7 3.25 x 4.25 inch				
151						
134	Asilo de Inválidos		Paulo Camargo Almeida	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 6 3.25 x 4.25 inch				
152						
134	Biblioteca Pública	1942	Jacques Pilon Matarazzo Departamento de Obras / SP	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 10.4 3.25 x 4.25 inch		www.corbis.com		GE004008
153						
134	Sanatório de Tuberculosos			Salvador	BA	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 5.7 3.25 x 4.25 inch				
154						
135	Biblioteca Pública	1942	Jacques Pilon Matarazzo Departamento de Obras / SP	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 28.1 3.25 x 4.25 inch				
155						
136	Obra do Berço	1937	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 17.6 x 13 5 x 6	1950 Oscar Niemeyer [PAPADAKI, Stamo]			p.9
156						
137	Obra do Berço	1937	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 28.1 3.25 x 4.25 inch		www.corbis.com		196-3GEK
157						
139	Obra do Berço	1937	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 17.9 x 13.7 3.25 x 4.25 inch	1950 Oscar Niemeyer [PAPADAKI, Stamo] 1996 BOTEY, Josep Ma.			p.11 p.101
158						
139	Obra do Berço	1937	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 17.9 x 13.7 3.25 x 4.25 inch	Set .1947 L'Architecture D'Aujourd'Hui 1950 Oscar Niemeyer [PAPADAKI, Stamo]			p.45 p.10
159						
140	Escola Primária Raul Vidal	1942	Alvaro Vital Brazil	Niteroi	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 6 3.25 x 4.25 inch				

160						
140	Escola Primária Raul Vidal	1942	Alvaro Vital Brazil	Niteroi	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 6 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1942	Architectural Record		p.42
161						
140	Escola Primária Raul Vidal	1942	Alvaro Vital Brazil	Niteroi	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 6 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1942 2002	Architectural Record Da Antropofagia a Brasília		p.42 p.399
162						
141	Escola Primária Raul Vidal	1942	Alvaro Vital Brazil	Niteroi	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 28.1 x 27.1 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1942 2000	Architectural Record Alvaro Vital Brasil [Conduru]		p.42 p.55
163						
142	Escola Industrial		Carlos Henrique de O. Porto	Rio de Janeiro	RJ	
	Photo Jerry	pb 17.5 x 7.5				
164						
142B	Escola Industrial		Carlos Henrique de O. Porto	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 Cor / Kodchrome 7.6 x 6 3.25 x 4.25 inch				
165						
143	Escola Industrial		Carlos Henrique de O. Porto	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 13.4 x 17.1 3.25 x 4.25 inch				
166						
144	Escola Normal			Salvador	BA	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 6.5 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1943	Architectural Record		p.41
167						
144	Escola Normal			Salvador	BA	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 10.7 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1943	Architectural Record		p.40
168						
145	Escola Normal			Salvador	BA	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 17.8 x 13.7 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1943	Architectural Record		p.41
169						
145	Escola Normal			Salvador	BA	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 17.8 x 13.7 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1943	Architectural Record		p.40

170						
146	Sedes Sapientiae	1942	Rino Levi	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942		2002	Da Antropofagia a Brasília	p.411
		pb				
		7.4 x 9.4				
		3.25 x 4.25 inch				
171						
147	Sedes Sapientiae	1942	Rino Levi	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		7.4 x 9.4				
		3.25 x 4.25 inch				
172						
149	Escola Industrial		Marcelo e Milton Roberto	São Paulo	SP	
	Photo Jerry					
		pb				
		18.5 x 7				
173						
149	Escola Industrial		Marcelo e Milton Roberto	São Paulo	SP	
	Photo Jerry					
		pb				
		18 x 10.3				
174						
150	Estação de Hidro-Aviões	1940	Atilio Corrêa Lima	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942		Jan. 1943	Architectural Record	p.47
		pb				
		7.7 x 6.1				
		3.25 x 4.25 inch				
175						
150	Estação de Hidro-Aviões	1940	Atilio Corrêa Lima	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		7.7 x 6.1				
		3.25 x 4.25 inch				
176						
150	Estação de Hidro-Aviões	1940	Atilio Corrêa Lima	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942		Jan. 1943	Architectural Record	p.47
		pb				
		7.7 x 6.1				
		3.25 x 4.25 inch				
177						
150	Estação de Hidro-Aviões	1940	Atilio Corrêa Lima	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942		Jan. 1943	Architectural Record	p.47
		pb		2002	Da Antropofagia a Brasília	p.393
		7.7 x 6.1				
		3.25 x 4.25 inch				
178						
151	Estação de Hidro-Aviões	1940	Atilio Corrêa Lima	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942		Jan. 1943	Architectural Record	p.46
		pb				
		21.7 x 28.1				
		3.25 x 4.25 inch				
179						
152	Estação de Hidro-Aviões	1940	Atilio Corrêa Lima	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		7.7 x 10.7				
		3.25 x 4.25 inch				

180						
153	Estação de Hidro-Aviões	1940	Atilio Corrêa Lima	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	Jan. 1943	Architectural Record		p.46
		pb				
		17.8 x 11.8				
		3.25 x 4.25 inch				
181						
153	Estação de Hidro-Aviões	1940	Atilio Corrêa Lima	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	Jan. 1943	Architectural Record		p.45
		pb				
		17.8 x 14.7				
		3.25 x 4.25 inch				
182						
154	Hangar #1	1940	Marcelo e Milton Roberto	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		7.5 x 6				
		3.25 x 4.25 inch				
183						
154	Hangar #1	1940	Marcelo e Milton Roberto	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		7.5 x 6				
		3.25 x 4.25 inch				
184						
155	Hangar #1	1940	Marcelo e Milton Roberto	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		21.7 x 12.4				
		3.25 x 4.25 inch				
185						
157	Estação de Barcas	1940	Atilio Corrêa Lima	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	Jan. 1943	Architectural Record		p.43
		pb				
		17.9 x 14				
		3.25 x 4.25 inch				
186						
157	Estação de Barcas	1940	Atilio Corrêa Lima	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	Jan. 1943	Architectural Record		p.43
		pb				
		17.9 x 14				
		3.25 x 4.25 inch				
187						
158	Torre d'água			Olinda	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	2002	Da Antropofagia a Brasília		p.391
		pb	2004	Arquitetura Moderna Brasileira		p.62
		21.7 x 16.3				
		3.25 x 4.25 inch				
188						
159	Pavilhão de Anatomia Patológica	1940	Saturnino de Brito	Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942	2002	Da Antropofagia a Brasília		p.391
		pb				
		21.7 x 16.3				
		3.25 x 4.25 inch				
189						
160	Instituto Vital Brazil	1942	Alvaro Vital Brazil	Niteroi	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942				
		pb				
		18.2 x 10				
		3.25 x 4.25 inch				

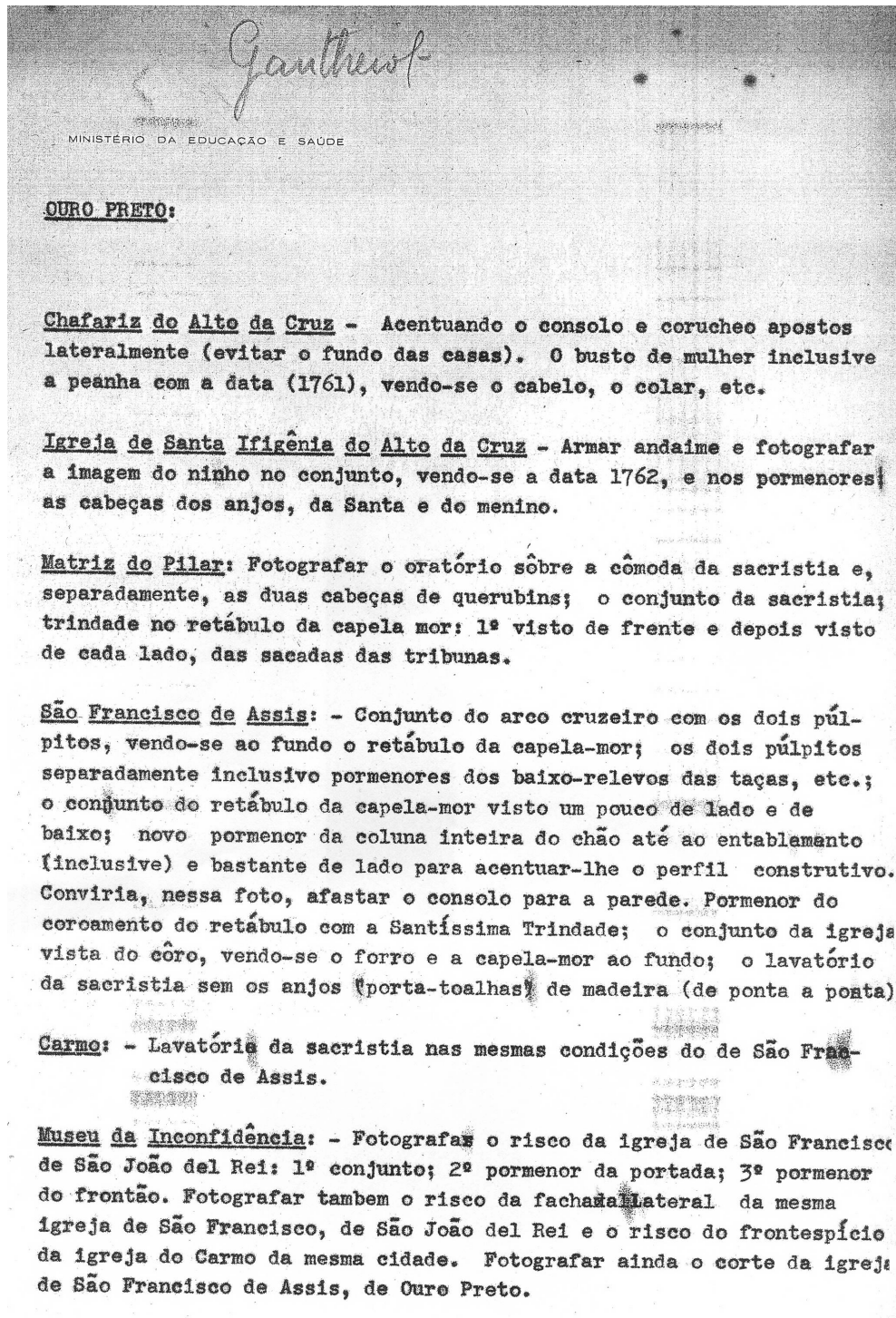
190						
160	Instituto Vital Brazil	1942	Alvaro Vital Brazil	Niteroi	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.5 x 6.2 3.25 x 4.25 inch				
191						
161	Instituto Vital Brazil	1942	Alvaro Vital Brazil	Niteroi	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 28.1 3.25 x 4.25 inch	2000	Alvaro Vital Brasil [Conduru]		p.55
192						
162	Residência Cavalcanti	1940	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 10.6 3.25 x 4.25 inch				
193						
162	Residência Cavalcanti	1940	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 10.6 3.25 x 4.25 inch				
194						
163	Residência Cavalcanti	1940	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 18 5 x 6				
195						
165	Residência Cavalcanti	1940	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 9 x 7.6 5 x 6				
196						
165	Residência Cavalcanti	1940	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 16.9 3.25 x 4.25 inch				
197						
166	Residência Oscar Niemeyer	1942	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 9.5 3.25 x 4.25 inch	2002	Da Antropofagia a Brasília		p.390
198						
166	Residência Oscar Niemeyer	1942	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 9.5 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1943	Architectural Record		p.56
199						
166	Residência Oscar Niemeyer	1942	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro	RJ	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 28.1 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1943 Set .1947 1950	Architectural Record L'Architecture D'Aujourd'Hui Oscar Niemeyer [PAPADAKI, Stamo]		p.56 p.48 p.66

200						
168	Herbert Johnson House	1937	Frank Lloyd Wright	Wisconsin	USA	
	Samuel Gottscho (1875 - 1971) (through Town & Country)	pb 17.5 x 5.7				
201						
170	Residência João Arnstein	1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.7 x 10 3.25 x 4.25 inch				
202						
170	Residência João Arnstein	1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.7 x 6.1 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1943	Architectural Record		p.55
203						
170	Residência João Arnstein	1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.7 x 10.4 3.25 x 4.25 inch	jun. 1943	New Pencil Points		p.51
204						
171	Residência João Arnstein	1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 17.9 x 14 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1943	Architectural Record		p.54
205						
171	Residência João Arnstein	1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 17.9 x 14 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1943	Architectural Record		p.55
206						
172	Residência João Arnstein	1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 17.9 x 14 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1943 jun. 1943	Architectural Record New Pencil Points		p.55 p.49
207						
172	Residência João Arnstein	1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	Peter C. Scheier	pb 8.2 x 9.8	jun. 1943	New Pencil Points		p.49
208						
174	Residência Frontini	1940 - 1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 10.5 3.25 x 4.25 inch				
209						
174	Residência Frontini	1940 - 1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 5.8 3.25 x 4.25 inch	jun. 1943	New Pencil Points		p.58

210						
174	Residência Frontini	1940 - 1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 10.5 3.25 x 4.25 inch				
211						
174	Residência Frontini	1940 - 1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.7 x 10.2 3.25 x 4.25 inch	jun. 1943	New Pencil Points		p.63
212						
175	Residência Frontini	1940 - 1941	Bernard Rudofsky	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 21.7 x 28.1 3.25 x 4.25 inch				
213						
178	Residência		H. E. Mindlin	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 10.5 3.25 x 4.25 inch				
214						
178	Casa do Dr. Arthur Moura	1940	José Norberto	Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 10.1 3.25 x 4.25 inch				
215						
179	Residência		Gregori Warchavchik	São Paulo	SP	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 17.9 x 13.6 3.25 x 4.25 inch				
216						
179	Casa do Dr. Arthur Moura	1940	José Norberto	Recife	PB	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 17.9 x 13.6 3.25 x 4.25 inch				
217						
181	Pampulha	1940	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG	
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1942 pb 21.7 x 16.4	Set .1947	L'Architecture D'Aujourd'Hui		p.23
218						
182	Cassino Pampulha	1940 - 1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG	
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1942 pb 7.6 x 5.9				
219						
182	Cassino Pampulha	1940 - 1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.6 x 6 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1943 2002	Architectural Record Da Antropofagia a Brasília		p.39 p.405

220						
182	Cassino Pampulha	1940 - 1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG	
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1942 pb 7.6 x 12				
221						
183	Cassino Pampulha	1940 - 1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG	
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1942 pb 21.7 x 15.1				
222						
184	Cassino Pampulha	1940 - 1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.7 x 10.2 3.25 x 4.25 inch		www.corbis.com		197-8GEK
223						
184	Cassino Pampulha	1940 - 1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 7.7 x 10.2 3.25 x 4.25 inch		www.corbis.com		193-12GEK
224						
186	Cassino Pampulha	1940 - 1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 12.8 x 9.8 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1943	www.corbis.com Architectural Record		198-2GEK p.37
225						
187	Cassino Pampulha	1940 - 1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 8.6 x 6.5 3.25 x 4.25 inch	Jan. 1943 2002	www.corbis.com Architectural Record Arquitetura Moderna Brasileira		196-8GEK p.39 p.119
226						
187	Cassino Pampulha	1940 - 1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG	
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1942 pb 17.5 x 14				
227						
188	Casa do Baile Pampulha	1942	Oscar Niemeyer	Belo Horizonte	MG	
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1942 pb 19.5 x 6.7 3.25 x 4.25 inch		www.corbis.com		196-12GEK
228						
189	Casa do Baile Pampulha	1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG	
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1942 pb 21.7 x 28.1				
229						
191	Yacht Club Pampulha	1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG	
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1942 pb 21.7 x 28.1				

230					
192	Yacht Club Pampulha	1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1942 pb 7.4 x 10.3			
231					
192	Yacht Club Pampulha	1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1942 pb 7.4 x 6			
232					
192	Yacht Club Pampulha	1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1942 pb 7.4 x 10.2			
233					
193	Yacht Club Pampulha	1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1942 pb 11.5 x 5.6			
234					
193	Yacht Club Pampulha	1942	Oscar Niemeyer	Belho Horizonte	MG
	Marcel Gautherot (1910 - 1996)	1942 pb 21.7 x 10			
235					
195	Pavilhão Brasileiro	1939	Lúcio Costa Oscar Niemeyer Paul Lester Wiener	Nova York	USA
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1939 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch			
236					
195	Pavilhão Brasileiro	1939	Lúcio Costa Oscar Niemeyer Paul Lester Wiener	Nova York	USA
	G. E. Kidder Smith (1913 - 1997)	1939 pb 18 x 13.7 3.25 x 4.25 inch	1950	Oscar Niemeyer [PAPADAKI, Stamo]	p.14
237					
196	Gustavo Capanema			Rio de Janeiro	RJ
	Jorge de Castro	pb 5.8 x 5.8			
238					
196	Rodrigo Mello Franco de Andrade			Rio de Janeiro	RJ
	Jorge de Castro	pb 5.8 x 5.8			
239					
196	Oscar Niemeyer			Rio de Janeiro	RJ
	Jorge de Castro	pb 5.8 x 4.2			



NOVA LIMA

Conjunto do retábulo do altar-mor, coroamento do retábulo com a Santíssima Trindade; o Cristo e o Padre Eterno, separadamente e mais de uma vez, em posições diferentes; pormenor da pilastra misulada com as cabeças de querubins; o sacrário abrangendo as respectivas volutas laterais (desarticular primeiro o suporte da cortina afim de removê-la completamente); uma das colunas dos retábulos dos altares laterais vista de baixo e de lado, inclusive a mísula com o mesmo propósito de atentar a sinuosidade característica (retirar primeiro o socket da lampada do seu fuste); o púlpito sem se ver a grade da escada; o retábulo da sacristia, a chave do arco do mesmo retábulo com a cabeça do Padre Eterno.

MORRO GRANDE

A imagem de São João Batista vista de baixo e do lado esquerdo de quem vê.

CAETÉ

Perfil da imagem que estava no altar mor (meio corpo)

CATAS ALTAS

Fotografar o Cristo que se achava no corredor da Tribuna da Capela mor do lado do Evangelho, procurando acentuar-lhe o carácter possante e dominador, sem contudo deformar o braço próximo da objetiva. Pormenores das mãos e dos pés.

SABARÁ

Igreja de N. S^a do Carmo - O frontão da empena de frente e de três quartos procurando dramatizá-lo com o claro escuro denso apropriado; conjunto do côro abrangendo dois terços do vão central, uma coluna inteira inclusive a bacia de que levanta e um dos arcos laterais com a respectiva represa rematada com o meio corpo do Atlante. Tudo com o propósito de valorizar a linha ondulante da composição (a grade do guarda-corpo propriamente dito não interessa). Caso o lustre de madeira também apareça não faz mal, senão fotografá-lo separadamente. Pulpitos - conjunto e pormenores do guarda-corpo.

* * *

How to photograph architecture

BY G. E. KIDDER SMITH*

Nearly everyone interested in buildings takes pictures of them—but not very good ones. Here are 13 suggestions for making finer photographs with a 35-mm. camera

*An architect by profession, G. E. Kidder Smith is noted for his architectural photographs and his richly illustrated books and lectures on Brazil, Sweden, Switzerland, and Italy. Although he claims little of the skill, know-how, and equipment—and none of the lights—of the professional photographer, his architectural photographs are acclaimed here and abroad. On these pages he reveals the simple secrets of his success, illustrated by some of the best photographs from his world-wide collection.—ED.

Although a 4 by 5 in. architectural camera with rising front, tripod, and other paraphernalia can obviously accomplish considerably more than a hand-held 35-mm. camera, the smaller machine can bring home a lot of architectural bacon if its limitations are realized and anticipated. All the illustrations for this article were printed from 35-mm. Kodachrome originals.

It should be emphasized at the beginning that all methods of approach and all techniques of the medium will mean little unless one can "see" photographically, imagining how an unlimited view in three dimensional space will appear in a flat picture. Architects in particular should be able to do this.

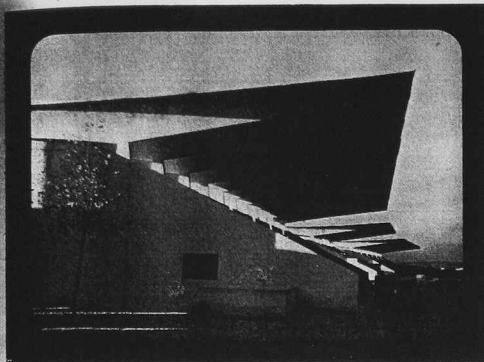
To reduce three difficult dimensions into two more manageable ones, I first of all squint while searching for what I hope will be the proper point of view. Squinting looks ridiculous and causes friends to wag their heads, but it suppresses the unessential and lets me concentrate on the prime composition elements of the picture. Second, I use only ground glass cameras: a 35-mm. single lens reflex, twin lens reflex, and an aged (21-year-old) Zeiss film pack camera. A 35-mm. single lens reflex is far superior to the range-finder camera for architecture. The greatest shortcoming of any miniature camera is, of course, the lack of a rising front by means of which vertical lines can be kept parallel (or walls from "leaning backward"). However, a great deal can be done with a fixed lens camera, if the camera is kept level. This, as will be seen later, involves using the foreground as an important composition element.

A word about exposure: for virtually all outdoor pictures set the shutter at 1/100 of a second and forget it. This speed stops people in motion, which is much better than using posed figures, and minimizes body vibration. The only unknown then is the diaphragm opening, the focus being taken care of by the ground glass. Using 1/100 second and Kodachrome film, four out of five exposures in sunlight will range within a half-stop plus or minus of f.5. By thus standardizing, one builds up an empirical knowledge which is often more reliable than an exposure meter. With other films the process is similar. Even if a longer exposure is required because of poor lighting conditions or because of the need for greater depth of focus, think at first in terms of the shutter at 1/100, and then adjust to meet local conditions. For interiors (and very important work outdoors) I do as the professionals do and bracket exposures. If, for instance, the meter estimates 1 second exposure at f.8, make additional exposures at f.6 and f.10, and then choose the best result. Bracketing is particularly important with color film, for it has little exposure latitude.

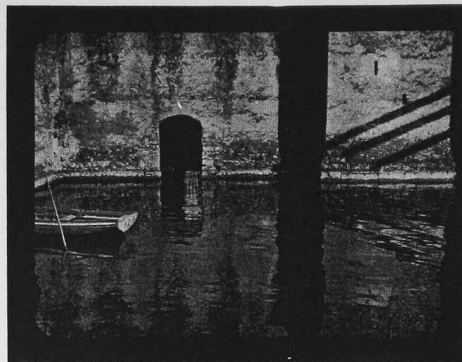
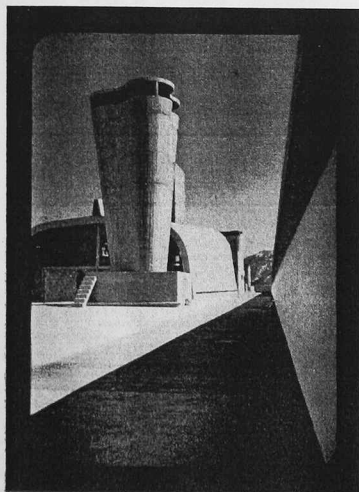
There are two general points of approach in architectural photography which I always try to follow. The first of these is to plan a sequence of pictures in space before beginning to shoot. Frank Lloyd Wright has given us a new horizon of space in architecture; to interpret this we need a new photographic approach. The one-position "Renaissance" viewpoint is no longer adequate. Do not take a dozen random shots *hoping* that a few will come out; take a sequence of half a dozen (from the over-all to the particular), bracket the exposures, and *know* that a useful set of photographs will result. The second major point is to seek a picture *in* the subject rather than *of* the subject. Search for composition first of all. The building will take care of itself, especially if a sequence has been followed. If the aim is merely to get a picture of the building, the result will rarely be worth looking at.

The illustrations which follow have been broken down into various categories to illustrate specific photographic points. Each picture or group of pictures, of course, combines a number of these points, but the primary emphasis in each

¹ Para tanto, ver: SMITH, G. E. Kidder. *How to photograph architecture*. In: Architectural Forum vol. 110. n.º4, abril, 1959.

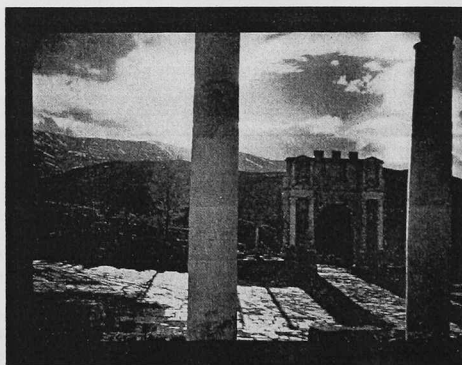


2. Capturing an expressive play of light and shade generally means that the sun must be on one side of the building and not on the other. As the sun is rarely on more than two sides at once, the photographer has only to move his camera until it is roughly at right angles to the sun. In the picture of Corbu's Unité at Marseille (below), just as much architecture would have been shown by shooting from the other end of the roof, but the form would have been washed out by uniform lighting. (Later in the day the reverse would, of course, be true.) With sun on one side and shade on the other, fuller expression and substance is given this extraordinary architecture.

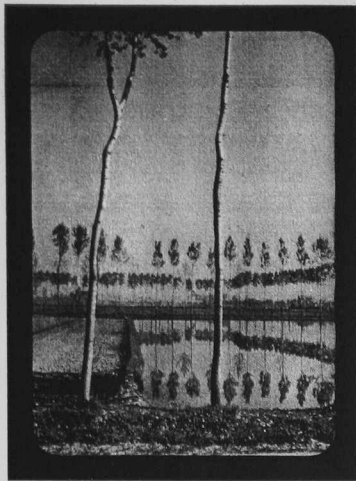


1. Le Corbusier has written that "The elements of architecture are light and shade, walls and space." In photographing architecture it is essential to express a brilliant play of light and shade because through them a building is revealed. Note how they are used in the two pictures above: in the first—of Eduardo Torroja's Hippodrome in Madrid—the low light not only brings out the form but emphasizes the roof's elegant floating quality. In the second—at Sirmione on Italy's Lake Garda—light and shade reveal the castle's plasticity, while the strong vertical and diagonal shadow bands are themselves main elements of the composition.

3. To add variety and to be more interpretative, the photographer can shoot into the sun, or against the light, if he shields the lens with a hood or, as in the picture of the Arch of Caracalla at Djemila, Algeria (below), with an element of architecture.

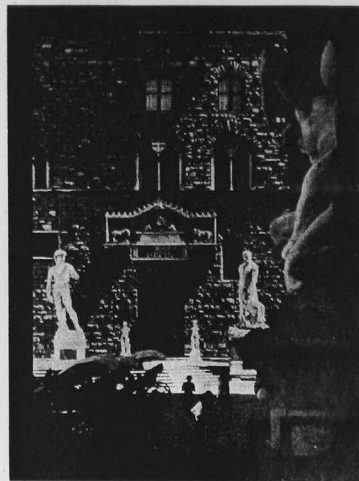
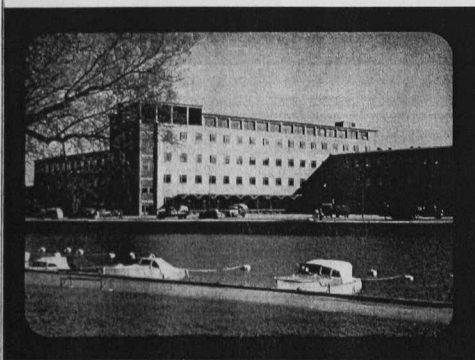


Composition must be "felt," but lighting can be analyzed. Given reasonable sunshine, the two main determinants are where one stands and when one stands there. Both aspects are usually closely interconnected, but in some cases one determinant can be of prime importance (see next page).

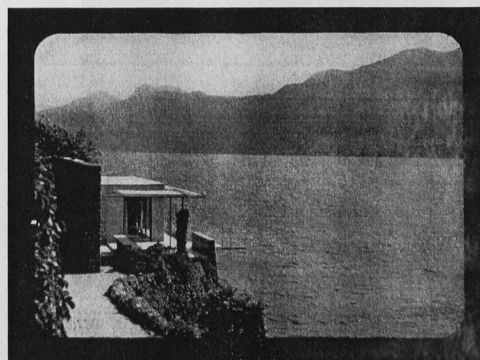


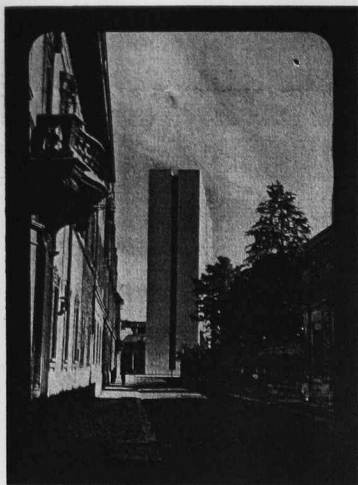
4. *Where:* In this picture of poplars in Italy's Piedmont, the camera position was all-important; lighting was secondary. A shift of only a foot to right or left would have made a marked difference in the composition. In photos 2, 3, 5, and 9, a shift of a few inches would have upset the compositions.

6. After considerations of light and shade and "where" and "when," the first photographic task is to relate the building to its setting. Start from the over-all and work around the building, closing in until the sequence of pictures ends up with details and interiors. The picture of the Railway Post Office in Stockholm (below) shows that the building's location is pleasant, and, in addition, reveals something about Swedish town planning. In the photograph of a week-end villa on Lake Como (below, right), the whole rationale of the design was generated by the lovely location. If the picture did not show this, it would not explain the architecture.



5. *When:* Use the sun as a private spotlight while taking photographs. In the early morning or late afternoon the sun obviously can pick out a building with particular emphasis. However, even in the middle of the day a subject can be highlighted by the sun when it bursts through a hole in the clouds, or, as in the picture of the Palazzo Signoria in Florence (above), when it starts to creep around the corner—as it does once every day. With the light source almost parallel to the façade of this building, all the rustication and all the importance of the statues in front were forcefully brought out. Flatter lighting would have been far less interesting.



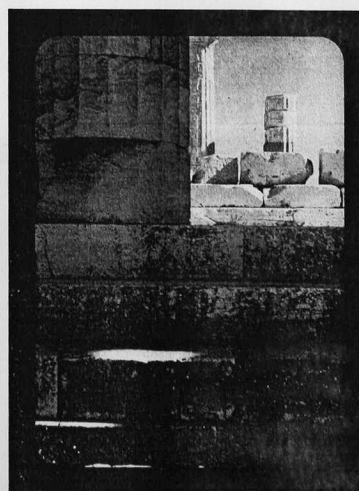


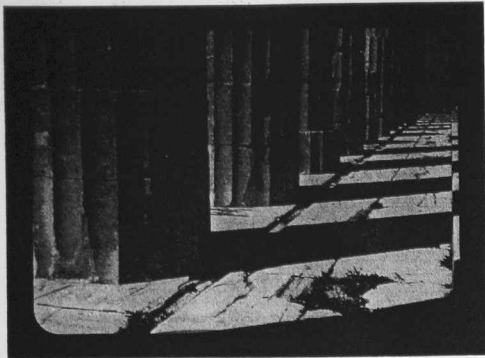
7. After the building has been established vis-a-vis nature, relate it then to its neighbors. This can be most effectively done by using a neighbor as contrast. In the illustration above, the clean simplicity of a modern apartment house in Milan is counterpointed by the elaborateness of the Baroque street front. Another method of relationship is shown in photos 4 and 9 wherein a foreground "detail" is played against a background entity.



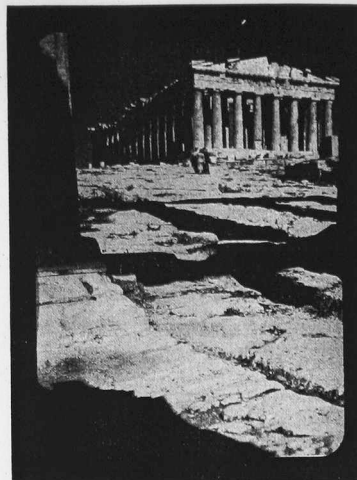
8. Next, move in and concentrate on those sections or details of the building which reveal the main character, the essence, the spice of the building—as do Ghiberti's bronze doors in the Baptistery of Florence (above). Most buildings say as much—sometimes more—in a well-chosen section as in the over-all. Seek this photographically. Always take one picture no more than 10 ft. from the subject.

9. One of the cardinal rules for use of 35-mm. cameras is to keep the camera level; otherwise, most annoying distortions will result. This means use of much more of the foreground than is theoretically desirable, and it generally means that the photographer must back off farther than planned. However, if the "excess" foreground is consciously pulled into the over-all composition, much of the limitation of having no rising front on the camera can be overcome. Note how the foreground was brought into the photograph of the Parthenon in Athens (right). Similar examples can be seen in photos 2, 10-right, and 12-left. Using the foreground as an active composition element can also be done with wide-angle lenses, if one is doubly sure the camera is level. In many cases the composition will have to be adjusted to fit the limitations of a 35-mm. machine, as in photo 13 (following page).

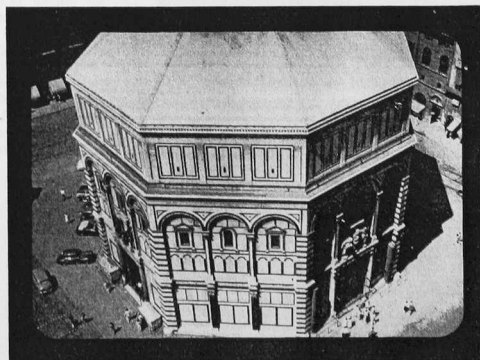


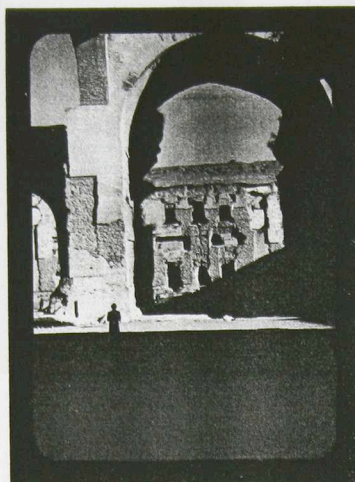


10. Sometimes a low camera viewpoint will be more informative or expressive than a high one. In these two pictures, both of the Parthenon, the low camera brings out the skill with which Ictinus and Callicrates joined column to stylobate (above) and emphasizes the superb crowning quality of the Parthenon on the Acropolis (left).



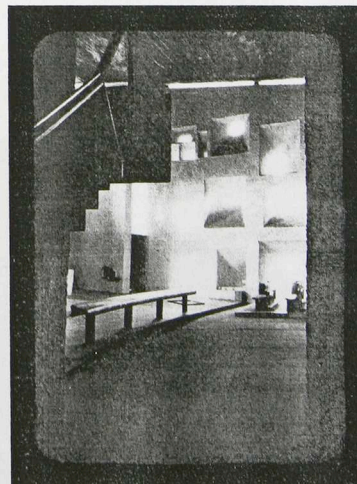
11. At other times a high vantage point will reveal more or give a better comprehension than an eye-level shot. The handsome paving at Vällingby in Stockholm (below, left) is spirited and delightful at eye level, but it can be best grasped from above. A photograph of the Baptistry at Florence taken from Giotto's Campanile shows an entire building, not just a street façade. Note that when this picture is combined with the detail in photo 8, much of the impact of this building and its art is revealed in just two photographs.





12. Human figures, singly or en masse, are almost universally desirable in architectural photographs if they are gracefully, or anonymously, worked in. Not only can figures give scale and vitality to the picture, they also can have an important effect on the composition, as above, in Rome's Baths of Caracalla. If the figure here is covered up, the whole composition falls apart. Scale figures are often best in silhouette; backing a friend against the wall is photographically fatal. In the view of the Pieve di Santa Maria in Arezzo (above, right) the lovely little square would be doleful without the market animations.

13. The last category, interiors, might seem the most difficult of all. I personally know nothing about lighting architectural interiors; I own no lights and would not know what to do with them if I did. But a great deal can be done by natural daylight, especially with large-scale rooms such as Corbusier's Chapel at Ronchamp (right). And in many instances the use of natural light will result in a less artificial impression than flooding the place like a stage set. A tripod is, of course, called for in most interior work, and a wide-angle lens is useful (but not essential) if the camera is kept strictly level.



In recapitulation: plan a photographic sequence in space; seek compositions in the subject; have sun on one side and not the other—or occasionally shoot against the light; be careful where you stand, and when you stand there; relate the building first to nature about it, then to its neighbors; close in and seek the character-giving parts; keep the camera level always; consider the low viewpoint vs. the high; use scale figures; and remember that much can be done indoors with existing natural light. END

Anexo.4 Apontamentos biográficos¹

A

Alexander Buddeus

Arquiteto belga e ex estudante da Bauhaus, foi incorporado ao quadro de professores da ENBA – especificamente à cadeira de Composição de Arquitetura para o 5º ano – durante a reforma realizada por Lúcio Costa, em 1930. Sua passagem pelo Brasil e inclusão no corpo docente da escola apontam para a presença do Nazi – Fascismo no Rio de Janeiro. Foi responsável por algumas importantes obras no início da década de 1930, sendo algumas delas de grande importância na introdução da arquitetura moderna na Bahia.

B

Bernard Rudofsky (1905 – 1988)

Arquiteto austríaco, atuou na Itália entre os anos de 1932 e 1938 e propunha, ainda na Itália, uma retomada dos valores do vernaculares, característica marcante de seu trabalho como arquiteto e designer. Em 1938, foi para o Brasil, fugindo da perseguição racial. No Brasil, realizou alguns importantes projetos como as casas Frontini e Arnstein, tendo o pátio central como característica e referência à arquitetura mediterrânea. No ano de 1939, participou do 3º Salão de Maio e, em 1941, recebeu uma premiação do MoMA pelos trabalhos de design que vinha desenvolvendo no Brasil. A partir de então, passou a contribuir constantemente com o museu de Nova York.

C

Carlos Leão (1906-1983)

Arquiteto, pintor e aquarelista, formou-se pela ENBA, em 1931. Considerado a figura que impulsionou Lúcio Costa no estudo da obra de Le Corbusier, formou, associação com Lúcio durante os anos 1933-36. Foi também um dos integrantes da equipe responsável pelo desenvolvimento do projeto para o Ministério da Educação e Saúde Pública (1937-1943).

Claude Nicolas Ledoux (1736-1806)

Um dos primeiros expoentes da arquitetura neoclássica francesa, foi responsável por importantes obras arquitetônicas e, também, obras no campo do urbanismo, como seu plano para a cidade ideal de Chaux. Foi, ainda, responsável por importantes publicações como a *‘Architecture considered in relation to art, morals, and legislation’*, em 1804. Seus trabalhos como arquiteto e teórico são hoje considerados, junto a

¹ Estas biografias foram organizadas como guias para os leitores, frente aos atores que passam por esta dissertação. No entanto, estas não pretendem dar conta de toda a extensão biográfica de cada uma destas personalidades, mas apresentar um breve esclarecimento de algumas de suas principais atividades.

outros arquitetos contemporâneos seus, como Étienne-Louis Boulée, foram fundamentais para a determinação da arquitetura moderna, no século XX.

E

Edward Weston (1886-1958)

Fotógrafo norte americano, foi um dos mais influentes fotógrafos de sua época, tendo utilizado quase que exclusivamente câmeras de grande formato com suportes de 8x10 polegadas. No início de sua carreira, trabalhou dentro da corrente pictorialista, tendo posteriormente se envolvido com o movimento da ‘Straight photography’, quando ajudou a fundar o grupo *f:64*.

Étienne-Louis Boulée (1728-1799)

Arquiteto parisiense, ao lado de Claude Nicolas Ledoux, Boulée é uma das mais influentes figuras do Neoclassicismo, na arquitetura. Reconhecimento que viera postumamente principalmente durante o século XX, quando a compreensão de seu legado fora melhor apreendido e, ainda, fora determinante para a construção argumentativa da geração dos arquitetos modernos. Boulée fora ainda considerado como um visionário para a arquitetura visto que projetara edificações que eram impossíveis de se realizar frente a tecnologia disponível em sua época. No entanto, estes projetos não executados, foram determinantes para o desenvolvimento da arquitetura moderna no século XX.

Eugène Viollet-le-Duc (1814 – 1879)

Arquiteto francês, tornou-se conhecido pelas restaurações em edificações medievais, como a da Catedral de Notre Dame, e, ainda, pela sua produção teórica. Em meados do século XIX publicou um dos mais importantes estudos de arquitetura francesa, conhecido como ‘*Dictionnaire raisonné de l’architecture française Du XIe au XVe siècle*’.

Ezra Stoller (1915-2004)

Após formar-se em arquitetura, passou a trabalhar como fotógrafo de arquitetura logo após completar seus estudos nos Estados Unidos, país onde nasceu. É conhecido como um dos mais importantes fotógrafos de arquitetura pela qualidade técnica de seus registros, mas, também, pelas obras de importantes arquitetos registradas por ele. Foi, ainda, o único fotógrafo a receber uma medalha do AIA, pelo reconhecimento de sua obra.

G

George Everard Kidder Smith (1913 – 26.10.1997)

G. E. Kidder Smith conta com uma notória carreira. Depois de receber título de Mestre em Artes pela Universidade de Princeton em 1938, atuou como arquiteto consultor de uma expedição arqueológica na Turquia, comissionada pela Universidade de Princeton e pelo Museu do Louvre. Em 1939, iniciou seus

trabalhos como fotógrafo de arquitetura, tendo participado dos registros oficiais da Feira Internacional de Arquitetura em New York neste mesmo ano, quando registrou o pavilhão brasileiro, uma das primeiras e mais importantes obras de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Posteriormente, como associado do AIA, trabalhou como fotógrafo para diversas exposições do MoMA, sendo a primeira delas um trabalho sobre a arquitetura Sueca – exposição realizada em 1941: ‘*Stockholm Builds*’. Seguindo a mesma proposta curatorial desta exposição – a do diálogo entre a arquitetura antiga e a nova – além da mesma estrutura no nome, Kidder Smith realiza, em 1942, as fotografias para a exposição de arquitetura brasileira – ‘*Brazil Builds*’ – certamente a que lhe rendeu maior notoriedade. Posteriormente, editou alguns livros de fotografia e crítica de arquitetura, alguns deles seguindo a mesma estrutura – arquitetura antiga e nova – presente no livro sobre arquitetura brasileira, sendo o que seu livro ‘*Italy Builds*’ recebeu premiação na Itália. Seu livro *Sweeden Builds* foi comissionado pela Guggenheim Foundation e pela American-Scandinavian Foundation. Tornou-se do AIA. Trabalhou como professor de história da arquitetura na Universidade de Princeton, além de outras instituições nos Estados Unidos e Europa. Participou ativamente na preservação de grandes obras da arquitetura moderna, como a Robie House de Frank Lloyd Wright, em 1957, e a Villa Savoy de Le Corbusier, em 1962. Finalmente, nos Estados Unidos, era conhecido fora do circuito da arquitetura como um ‘cão de guarda’ civil pelas inúmeras cartas que escreveu ao New York Times.

J

Jean-Jaques Lequeu (1757-1826)

Arquiteto francês, apesar de não ter sido reconhecido contemporaneamente, é hoje reconhecido pelo legado que deixou no campo do desenho da arquitetura. Apesar de não ter sido publicada, sua obra *Architecture Civile* é reconhecida pela grande contribuição para o desenho e, ainda, para o próprio desenvolvimento da arquitetura. Desenhos que se encontram hoje sob os cuidados da *Bibliothèque nationale de France*.

John Ruskin (1819-1900)

Britânico conhecido pelo importante legado crítico deixado para a arquitetura através de suas obras *The Seven Lamps of Architecture* (1849) e *The Stones of Venice* (1853), trabalhando sobre a cosmologia da arquitetura, tornou-se um grande crítico da desvalorização dos trabalhos manuais em decorrência das imposições do capitalismo. Foi ainda o primeiro professor de belas-artes da Universidade de Oxford, em 1868.

José Mariano Filho (1881-1957)

Médico e historiador da arte, teve grande influência como militante do movimento neocolonial, no Brasil. Assumiu a direção da ENBA, em meados da década de 1920 até Lúcio Costa tê-lo substituído. É ainda responsável pela publicação do manifesto ‘*Os dez mandamentos do estilo neo-colonial, em 1924*’, que definia as ambições e determinações a serem seguidas pelo estilo. Como presidente da Sociedade Brasileira

de Belas Artes, patrocinou viagens de arquitetos, visando o estudo de cidades históricas, tendo enviado Lúcio Costa para a cidade de Diamantina.

Julius Shulman (1910 - ?)

Fotógrafo norte americano especializado em fotografias de arquitetura, ficou conhecido pelo seu trabalho exercido na costa norte americana da Califórnia. Autor de uma dezena de livros especializados, Shulman é conhecido pelos registros que realizou das obras de Frank Lloyd Whighth e, principalmente, pela parceria estabelecida com o arquiteto Richard Neutra, que teve o reconhecimento de sua carreira relacionado ao forte uso do trabalho deste fotógrafo. Finalmente, nos anos 1990, Shulman teve sua obra novamente posta em voga pela critica, além de recentes publicações terem sido publicadas.

L

László Moholy-Nagy (1895-1946)

Pintor e fotógrafo, trabalhou na Bauhaus a durante os anos de 1923-1928, quando realizou importantes trabalhos na oficina de metal, além de cursos preliminares, para a compreensão da racionalização da produção industrial inserida no processo artístico. Desenvolveu ainda importantes trabalhos como fotógrafo, principalmente pelos seus '*fotogramas*', além de trabalhos teóricos.

M

Marc Ferrez (1843 – 1923)

Considerado um dos mais importantes fotógrafos brasileiros, nasceu no Rio de Janeiro onde permaneceu por grande parte da sua vida. Além de ter realizado inúmeros retratos da paisagem naturais e urbanas do Rio de Janeiro, Ferrez fora nomeado no início dos anos 1870 como 'Fotógrafo da Marinha Imperial'. Foi, ainda, nomeado fotógrafo da Comissão Geológica do Império, no ano de 1875, quando realizou inúmeros documentos pelo do Brasil. Em 1903, Ferrez da início ao álbum *Avenida Central*, onde retratava os casarões construídos em decorrência da abertura desta avenida, ao lado das respectivas plantas destes casarões. Plantas por ele também reproduzidas.

Marcus Vitruvius Pollio (80-70 AC – 15 BC)

Arquiteto romano responsável pelo único tratado – *De architecture*, conhecido como *Os dez livro de arquitetura* – sobrevivente do período clássico da arquitetura. Consta ainda neste tratado a descrição do Homem vitruviano que traria as proporções básicas ou clássicas fundamentais para a compreensão da arte e da forma como a arquitetura clássica era projetada em suas proporções, tornando possível um estudo mais detalhado dos edifícios clássicos remanescentes. O Homem Vitruviano de Leonardo é um desenho realizado sobre as descrições presentes no tratado de Vitruvius.

P

Philip L. Goodwin (1886-1958)

Apesar de seu envolvimento com o MoMA, já que fora o arquiteto responsável pelo projeto da sede do museu – havia sido recém empossado [1942] na cadeira dedicada a assuntos internacionais, no AIA – The American Institute of Architects [Instituto Americano de Arquitetos] – e não fazia parte do membro curatorial do MoMA. Para a exposição *Brazil Builds*, Goodwin fora contratado não como especialista em arquitetura, mas, como colecionador de obras de arte. Isto ocorreu pela extinção da cadeira de curador para o setor de Arquitetura no Museu, em função dos cortes sofridos durante a 2ª Guerra Mundial. Goodwin foi ainda um dos membros do comitê americano da sessão internacional, que negociou em Budapeste – Hungria –, em 1919, as condições de paz no final da 1ª Guerra Mundial, quando fora tenente. Para mais detalhes, ver: *Philip L. Goodwin, architect, 72, dies*. New York Times, 14 de fevereiro de 1958.

R

Ricardo Severo da Fonseca e Costa (1869-1940)

Nasceu em Portugal, formou-se em engenharia civil e exilou-se posteriormente no Brasil por questões políticas. É responsável pelo marco inaugural do movimento neocolonial – contraponto ao Ecletismo –, a partir de palestra proferida na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, em 1914, onde proferia-se uma re incorporação de técnicas tradicionais na arquitetura.

Richard Neutra (1892-1970)

Arquiteto austríaco se tornou cidadão americano, em 1929, onde teve o grande reconhecimento pela sua obra. Tendo estudado sob a direção de Adolf Loos e trabalhado com outros importantes arquitetos modernos, tornou-se um expoente da arquitetura californiana. Seu sucesso, alavancado pela pareceria estabelecida com o fotógrafo Julius Shulman, teve início em meados da década de 1940, quando sua obra foi tomada como referência de arquitetura moderna por revistas especializadas e foi capa da revista Time.

* * *