

3 Arquitetura no Brasil em revolução¹

As transformações decorrentes da Abolição da Escravatura em 1888, da Proclamação da República, em 1889, e do processo de industrialização levaram ao surgimento de programas de renovação urbana nas principais cidades brasileiras nos primeiros anos do século XX. Elas são explicadas por duas razões principais: a urgência de modificar a imagem do Brasil no cenário mundial e a necessidade do implemento de novas habitações para abrigar a burguesia urbana que veio substituir a sociedade rural do Império.

O primeiro motivo relacionava-se à busca pela identidade nacional. Segundo Alberto Torres – um dos principais partidários da volta da corrente intervencionista do Estado –, a característica mais marcante do Império era o fato de que o Brasil ainda não constituía uma nação. No seu entender, cabia ao Estado “forjar a nação através de uma ação deliberada implementada por um governo forte”.² Além disso, nos primeiros meses de 1917, o Brasil vivia assolado por um clima de crescente pressão para que entrasse na Primeira Guerra Mundial, ao lado da *Entente*³. Os setores militares exigiam o estabelecimento do serviço militar obrigatório com total conveniência do presidente Hermes da Fonseca. Importantes personalidades do país, por sua vez, como o poeta Olavo Bilac e o jurista Rui Barbosa, também aderiram a este propósito nacionalista. A I Guerra Mundial serviu, assim, de pretexto para campanha patriótica nacional. Esta junção de fatores, intensificados pela idéia europeia de Civilização condicionaram o desenvolvimento do conceito de nação brasileira.

O segundo aspecto teve como consequência a importação de estilos arquitetônicos europeus, redundando na germinação do ecletismo em solo brasileiro, sobretudo na versão neoclássica, que passou à preferência da burguesia recentemente instalada nas grandes cidades.

A questão habitacional gerou importantes conflitos na Arquitetura; conforme abordou Paulo Santos, ao analisar o período republicano em seu livro *Quatro Séculos de Arquitetura*:

¹ Este título é uma alusão ao capítulo *Arquitetura ou Revolução* de Le Corbusier (1998).

² TORRES, 1914, p. 150.

³ Acordo político entre a França e a Inglaterra estabelecido em 1904, no qual ambas potências prometiam-se apoio recíproco na solução de possíveis questões diplomáticas (NOVA Enciclopédia Barsa, 1999. v. 5).

A passagem de uma para outra sociedade – a do Império para a República – introduziu como tributo certa vulgaridade de costumes e gosto que só agora começa a ser compreendida como inevitável consequência de uma época de compromisso entre duas culturas distintas, e que na arquitetura e na construção se fez acompanhar de múltiplos conflitos, causas principais da desorientação de arquitetos e construtores: 1^o) conflito de classes: aristocracia versus burguesia; 2^o) conflito de programas: a casa grande rural e a casa apalacetada urbana versus a fábrica ou usina de tamanho médio ou pequeno, mais tarde substituída pela casa coletiva de apartamentos; 3^o) conflito no agente de trabalho: o escravo submisso e desinteressado versus o homem livre arrogante e ambicioso; 4^o) conflito de técnicas: a artesanal [...] versus a mecânica [...]; 5^o) conflito dos métodos de trabalho: trabalho por unidades, [...] individualizado, versus trabalho despersonalizado, em série; 6^o) conflito nos materiais: alvenaria e madeira versus ferro, cimento Portland, concreto armado, e, de modo geral, invasão de produtos industrializados.[...]; 7^o) conflito nas estruturas dos edifícios: varandas postiças de abobadilhas e colunetas de ferro; arranha-céus** com as paredes perimetrais sustentantes de tijolo e o miolo de ferro [...]; edifícios todos de ferro imitando no ferro as formas peculiares à madeira [...] – através dos quais conflitos e aparecimento de novos materiais, as novas condições: de técnica, de trabalho, de vida, da Era Industrial acabariam inevitavelmente por se impor. [sic]⁴

Em decorrência desses conflitos a arquitetura moderna encontrou terreno propício para desabrochar no ambiente brasileiro, como mostraremos a seguir.

3.1 A Cisão entre os Arquitetos da Tradição e da Modernidade

Diante dos impasses apontados nas primeiras décadas do século XX, a arquitetura no Brasil assume sua divisão em duas tendências opostas: de um lado as tradicionais, de outro, as modernas. Recolocava-se a querela entre os tradicionais e os modernos então apontada pelo professor Antonio Edmilson Martins Rodrigues*na conferência sobre a Semana de Arte da Escola de Belas Artes, proferida em 1997. Ao discorrer sobre a transição dos cenários dos séculos XV ao XX, este historiador mostrou que determinadas questões constantes na cultura ocidental, se renovam a cada final de século:

Ao percorrer esses cenários, nota-se que suas genealogias apresentam, entre os vários fins de século, um elemento constante: a cada cem anos se recoloca a querela entre antigos e modernos. A cada novo século, a construção de sua identidade passa pela definição de um campo de diferenciações que produz um novo moderno.⁵

⁴ SANTOS, P., 1977e, p. 80-81.

⁵ Este texto foi originalmente apresentado sob a forma de conferência, em dezembro de 1977, na Semana de Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - EBA/UFRJ (RODRIGUES, 1977; RODRIGUES; FALCON, 2000, p. 245-246).

Edmilson reportava-se ao artigo⁶ em que Hans Robert Jauss discutia a modernidade, situando a primeira querela no século V, para sublinhar ser “obrigatório [re]tomar o tema em três momentos diferentes:”⁷ o primeiro, no Renascimento, pautando-se sobre as reflexões de Giorgio Vasari; o segundo, no final do século XVII, iniciado em Paris a partir do conhecido debate “a querela entre antigos e modernos”,⁸ que se desdobrou no Iluminismo e o terceiro, estabelecido durante o século XIX no cenário europeu ocidental, fundamentado sobre os conceitos de modernidade e da teoria racional da arte formulados por Baudelaire.

No presente trabalho, empregamos *modernidade* ao invés de *moderno*, por nos parecer mais adequado, posto que nos referimos ao *mais moderno*, no próprio contexto da Idade Moderna, segundo a distinção entre os dois conceitos tratada no ensaio *Moderno e Modernidade* pelo historiador Francisco José Calazans Falcon*:

Temos assim diante de nós a exigência de um trabalho ainda um tanto incomum entre os historiadores: o de se distinguir, de alguma maneira, o “moderno”, como característica de fenômenos historicamente referidos à época moderna, da “modernidade”, como culminação-síntese de tendências e processos já presentes ao longo do período moderno e, simultaneamente, ponto de partida de um “novo-moderno”, vivido e pensado como intrinsecamente distinto daquele outro “moderno”, histórica e cronologicamente anterior.⁹

Não obstante, ao analisar as tendências arquitetônicas do início do século XX utilizaremos o termo *moderno* antepondo-o ao tradicional.

A corrente tradicional e conservadora, inspirada nos moldes acadêmicos, preconizava os estilos classicizantes para monumentos arquitetônicos de maior porte e o neocolonial para as edificações residenciais e escolares. Mais tarde, seria usado com sucesso nos pavilhões de exposição, acabando por penetrar também nos edifícios de grande envergadura.¹⁰ A moderna e vanguardista, por sua vez, influenciada pelos preceitos racionalistas de Le Corbusier*, viria, efetivamente, a se estabelecer entre nós no final dos anos 20, após a primeira visita do arquiteto franco-suíço ao Brasil, em 1929.

O Brasil deparava-se, assim, com a introdução de novas influências européias no âmbito literário e artístico, que difundiam os preceitos da vanguarda radical dos futuristas, em contraponto aos cânones tradicionais do

⁶ JAUSS, 1977 (apud RODRIGUES; FALCON, 2000, p. 284).

⁷ JAUSS, 1977 (apud RODRIGUES; FALCON, 2000, p. 250).

⁸ JAUSS, 1977 (apud RODRIGUES; FALCON, 2000, p. 250).

⁹ FALCON, 2000, p. 225, grifo do autor.

¹⁰ SANTOS, P., 1977e, p. 96-97.

Velho Mundo. O interesse dos intelectuais brasileiros por estes novos procedimentos logo resultou na Semana de Arte Moderna, cujas manifestações foram realizadas na cidade de São Paulo em 1922, situando o ingresso do Brasil no movimento moderno, conforme expôs Paulo Santos durante as conferências sobre Lucio Costa, pronunciada em 1962:

Paralelamente a corrente tradicional, desenvolveu-se a Moderna. Seu batismo foi na Semana de Arte Moderna de São Paulo, realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, sete meses antes da exposição do Centenário, isto é, sete meses antes da festa neo-colonial.[sic]¹¹

Referindo-se à enorme peculiaridade da realização de eventos e manifestações representativos e de sua relação com cada um destes movimentos contrastantes – o neocolonial e o moderno –, Paulo Santos fazia a seguinte observação:

O Movimento **Neo colonial** teve sua maior oportunidade na Expôsição do Centenário da Independência realizada no Rio de Janeiro em setembro de 1922; o **Movimento Moderno**, seu batismo na Semana da Arte Moderna realizada em S. Paulo nesse mesmo ano e apenas sete meses antes, também motivada pelas comemorações do Centenário. [sic]¹²

Assim, cada uma das correntes em que se polarizaram os arquitetos marcou presença durante as comemorações do Centenário da Independência, demonstrando que estavam, naquele momento, consubstancialmente consolidadas e claramente demarcadas.

Houve quem considerasse a arquitetura fragmentada em mais de duas correntes, como o professor Gastão da Cunha Bahiana*, um dos responsáveis pela criação do Instituto Central de Arquitetos, em 1921, e o primeiro presidente eleito pela agremiação.¹³ Para o professor Bahiana, a busca da arquitetura de caráter nacional constituía objetivo comum a todos os profissionais envolvidos com a matéria, divergindo apenas sobre os meios para alcançá-la. De sorte que, em seu artigo *Fundamentos da Architectura Brasileira*, Bahiana apresentava os quatro grupos distintos nos quais, a seu ver, se subdividiam os arquitetos brasileiros, segundo seus próprios interesses:

Está se intensificando cada dia o movimento a favor de uma orientação mais racional dos Architectos brasileiros, no sentido de adoptarem soluções originaes que resultem na formação de uma architectura nacional.

¹¹ SANTOS, P., 1962a, p. 13. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2.

¹² SANTOS, P., 1977e, p. 96, grifo do autor.

¹³ SERRAN, 1981, p. 3.

Os meios preconizados pelos nossos mais autorizados profissionais para se conseguir tão ambicioso propósito, divergem porém de tal maneira que seria radicalmente impossível firmar por enquanto qualquer doutrina definitiva.

Uns pretendem esmerilhar, em toda a extensão do nosso território, não só os raros elementos architectonicos como os multiplos motivos artisticos que n'elle appareceram na época colonial, e querem constituil-os em modelos insuperaveis que deveremos copiar e reproduzir até a consummação dos tempos.

Outros, menos rigoristas, repellindo embora o recurso a quaesquer outros estylos, pensam que esses mesmos motivos coloniaes devem ser considerados apenas como o ponto de partida, como a fonte de inspiração dos nossos estudos de architectura moderna.

Outros ainda, procurando mais longe no passado as raizes da arte transplantada em nosso solo, vêem no *manuelino* o unico estylo verdadeiramente caracteristico da nacionalidade portugueza, tronco ethnico d'onde se desligou o Brasil, e querem portanto fazer d'esta modalidade do gothico o modelo exclusivo das nossas elucubrações artisticas, desprezadas as formas decadentes do barroco** luzitano.

Outros emfim, ponderando que a cada época deve corresponder uma formula peculiar na expressão architectonica do Bello, repellem um passado que se lhes afigura de pouca valia artistica; e pretendem crear sobre novas e ainda incertas bases, uma arte independente de quaesquer tradições e apropriada ás hodiernas condições mesologicas do Brasil. [sic]¹⁴

Com tantos interesse contraditórios, Bahiana indagava-se sobre a melhor maneira de discernir os “marcos ainda occultos que hão de guiar os nossos esforços na criação da sonhada *architectura brasileira*?” [sic]¹⁵ À luz desse artigo percebemos que as discussões em torno dos novos rumos da arquitetura, colocadas em destaque nos anos 1930, já vinham se processando desde meados da década anterior e, portanto, anteriormente à primeira visita de Le Corbusier ao Brasil, ocorrida em 1929. Além disso, na subdivisão apresentada por Bahiana, poderíamos citar o nome do médico José Marianno Filho, como referendário do Grupo dos que se inspiravam nos caracteres coloniais para conceber a arquitetura moderna e o do arquiteto Lucio Costa, como representante dos que pretendiam criar uma nova arquitetura de caráter universal. Naturalmente que esta correlação só pode ser feita, considerando-se o posicionamento de Lucio Costa pós-1930, pois, até então, o arquiteto parecia compartilhar as idéias de Marianno, acerca do estilo neocolonial, como detalharemos mais adiante.

O embate entre as correntes se acirrou após a instauração do Ecletismo no Rio de Janeiro, sobretudo na sua versão neocolonial, que foi combatida e conceitualmente repensada originando, de modo mais radical, importantes declarações e demonstrações como o Manifesto do arquiteto Gregori

¹⁴ BAHIANA, 1926, p. 164, grifo do autor.

¹⁵ BAHIANA, 1926, p. 164.

Warchavchic,¹⁶ publicado em 1925 e, mais tarde, o Salão de Belas-Artes de 1931, organizado por Lucio Costa. Neste contexto, promovia-se verdadeira renovação na produção arquitetônica, especialmente a partir da década de 1930.

O Manifesto de Warchavchic ocorreu sincronicamente a acontecimentos internacionais de grande importância para a nova arquitetura, como a consolidação da *Bauhaus*¹⁷, de Walter Gropius*, transferida em 1925 de Weimar para Dessau¹⁸, que, extrapolando o quadro institucional de escola, constituiu-se em movimento cultural e artístico de repercussão internacional. Houve também neste mesmo ano a realização da Exposição de Artes Decorativas de Paris¹⁹, na qual Le Corbusier apresentou o Pavilhão de *L'Esprit Nouveau*, como primeira concretização dos preceitos da arquitetura moderna. As influências recebidas destes dois arquitetos – Gropius e Corbusier – foram significativas para a estruturação do pensamento arquitetônico de Paulo Santos, como mostraremos ainda neste capítulo. Não fora casual, portanto, que as premissas *bauhausianas* tenham direcionado suas ações acadêmicas, enquanto as *corbusianas* nortearam suas concepções arquitetônicas propriamente ditas.

O Salão de 1931, conhecido por *Salão Revolucionário* ou *Salão do Século*, consagrou-se historicamente por constituir a primeira tentativa de apresentar de forma significativa a arte moderna, incluindo indiscriminadamente obras de todas as tendências sem limitações pré-estabelecidas. Foi revolucionário no sentido de buscar um sentido ético com o compromisso sociocultural, propondo desta forma renovação dos programas oficiais de Salões Nacionais de Artes Plásticas.

Esse *Salão Revolucionário* foi, na verdade, subsidiário da reforma de ensino intentada pelo arquiteto Lucio Costa no âmbito da ENBA, conforme ele próprio afirmou:

¹⁶ Este Manifesto foi originalmente publicado em língua italiana no jornal *Il Piccolo* sob o título *Futurismo?*, 1925; ACERCA DA ARCHITECTURA MODERNA, 1925; FERRAZ, 1965, p. 39-D; BRUAND, 1997, p. 64. Há divergência entre Geraldo Ferraz e Yves Bruand quanto à data do jornal *Il Piccolo*, este apresenta o dia 15 enquanto aquele, o dia 14.

¹⁷ Surgida em 1919 na cidade de Weimar pelas mãos do arquiteto Walter Gropius, a Universidade de Arte alemã *Bauhaus* objetivou transformar o ensino das artes aplicadas na Alemanha, fundamentando-se principalmente nas idéias de William Morris e Henry van de Velde. Mais do que uma escola de arte, a *Bauhaus* se constituiu como um movimento revolucionário na virada do século XIX para o XX. Em 1925, mudou-se de Weimar para Dessau, permanecendo até 1928 sob a direção de Gropius. Neste período, no qual a *Bauhaus* preconizava a idéia de que a derivação da forma devia partir do método de produção, da especificidade do material e da necessidade programática, a escola atingiu o auge da produção dos projetos implementados. Com a saída de Gropius, assume a direção da escola o arquiteto Hannes Meyer que, diferentemente daquele, encaminhou a *Bauhaus* para um programa de *design* mais socialmente responsável, reorganizando-a em quatro departamentos: arquitetura, publicidade, têxtil e produção em madeira e metal. Devido a pressões políticas, após 13 anos de atividade, a escola é transferida em 1932 para Berlim, sendo definitivamente fechada em 1933 (WARHAVCHIK, 1997; FRAMPTON, 1997).

¹⁸ ARGAN, 1990, p. 31.

O Salão de 31 foi o canto do cisne da tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país, e, no que se refere à arquitetura, da reintegração plástica – ou seja da arte – na nova tecnologia construtiva.²⁰

A preocupação ideológica do novo movimento, representada pela característica inusitada desse Salão, introduziu-se no campo acadêmico, marcando, sobretudo, o período de dez meses – compreendidos entre 8 de dezembro de 1930 e 10 de setembro de 1931²¹–, em que o arquiteto Lucio Costa dirigia a ENBA²². As reformulações implementadas na Escola pelo célebre arquiteto geraram grande polêmica entre os discentes e docentes de arte e arquitetura.

3.1.1 O Moderno no ensino acadêmico

A política centralizadora que se instaurou no país com a nomeação de Getúlio Vargas a Chefe do Governo Provisório, em 03 de novembro de 1930, tinha como uma de suas metas a reformulação das diretrizes educacionais no contexto do projeto de *modernização* do país. Logo no mesmo ano, foi criado o Ministério de Educação e Saúde Pública, sob a titularidade de Francisco Campos que sancionou, em 11 de abril de 1931, o projeto de Reforma do Ensino Superior²³, conhecida com o nome do ministro.

Então, o jovem arquiteto Lucio Costa, apesar de ser pessoa estranha aos meios universitários foi nomeado por Vargas como diretor da ENBA. A indicação de Lucio para dirigir a Escola, ao que tudo indica, foi sugerida por Manuel Bandeira a Rodrigo Melo Franco de Andrade, então chefe de gabinete do ministro da Educação e Saúde Pública, que a encaminhou ao ministro Francisco Campos. Sua nomeação surpreendeu a maioria dos docentes da Escola, como informou o professor Archimedes Memoria:

Veio a revolução de 1930 e a nomeação de Lucio Costa para Diretor da E.N.B.A. causando esse fato grande surpresa a todos os professores catedráticos da E.N.B.A. pois era de todos conhecido que Lucio Costa não sendo professor

¹⁹ FRAMPTON, 1997, p. 197.

²⁰ COSTA, L., 1984.

²¹ GALVÃO, 1954, p. 22

²² Há divergências quanto à indicação do nome de Lucio Costa para a direção da ENBA. Enquanto Paulo Santos creditou tal indicação a Manuel Bandeira, José Marianno Filho afirmou, em entrevista a *O Jornal*, que esta se deveu à intervenção do esteta Rudi Siqueira. Já Lucio Costa, no pronunciamento feito em 19 de setembro de 1931, disse apenas que foi “chamado pelo então diretor do gabinete [ministerial], Dr. Rodrigo de M. F. de Andrade, que eu também não tinha o prazer de conhecer, tive a surpresa de saber da intenção do Govêrno” (SANTOS, 1977e, p. 115; MARIANNO FILHO, 1931a; XAVIER, 1962, v. 1, p. 41).

²³ FÁVERO, 2000, p. 40.

nunca havia se interessado pelas questões do ensino, entretanto todos os professores o receberam com toda a lhanesa e urbanidade. [sic]²⁴

Apesar da declaração de Memoria, a congregação da ENBA vetou o nome de Lucio Costa para a sucessão da Diretoria. A evidência da opção feita pelo jovem arquiteto resultou na reação combatida dos docentes da Escola, como ainda relatou Memoria:

[...] Lucio Costa não pode ser indicado por não ser ele professor tendo esse mesmo arquiteto a dignidade de não aceitar a indicação de seu nome para **reger uma das cadeiras recém creadas, quando para isso fora indicado**. Esse foi o motivo pelo qual Lucio Costa não pode continuar na direção da Escola. Lucio Costa tem sido um ingrato em não querer se render dessa bondade dos professores da Congregaçã da Escola para com sua pessoa. [sic]²⁵

Rejeitar “reger uma das cadeiras recém creadas, quando para isso fora indicado”[sic] foi certamente para a congregação da Escola o ponto nevrálgico para o veto de Lucio Costa. Ora, ser professor não lhe interessava, mas diretor sim, o que para os professores da Congregaçã causava indignaçã e ironia, contidos no pronunciamento do professor Memoria, referindo-se aos nobres sentimentos de Lucio Costa de dignidade, ao recusar o convite para ministrar disciplina e de ingratidã, por não reconhecer o altruísmo dos professores da Casa.

O *bom-tom* empregado no juízo de Lucio Costa por Archimedes Memoria refletia, justamente, a postura de indignaçã daqueles professores, consubstanciada no teor da correspondência recebida, em 16 de fevereiro de 1954, pelo diretor da FNA – Paulo Pires –, quando Lucio Costa declinou o convite feito pela congregaçã da Faculdade para ministrar ensinamentos no recém-criado Curso de Urbanismo, como demonstrou na seguinte passagem:

Lamento não poder corresponder, como seria de meu desejo ao nobre gesto da Congregaçã mas não me sinto com aptidã nem ânimo para o desempenho da tarefa. É que ando agora, tal como em 1931 sendo tolhido pela falta congenita de vocaçã para o magisterio. Aceite e transmita aos demais professores da Faculdade com as minhas desculpas o meu reconhecimento por essa inequívoca prova de consideraçã. [sic]²⁶

Além disso, entre Archimedes Memoria e Lucio Costa já existia a questão do concurso do MESP. Ainda, em 1954, transpareciam em Lucio Costa

²⁴ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1954 b, Livro n. 7, f. 43.

²⁵ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1954 b, Livro n. 7, f. 43-44.

²⁶ COSTA, L., 1954a; UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1954 a, Livro n. 7, f. 29-30.

ressentimento relativos aos eventos ocorridos em 1931, pois somente atuara como docente, uma única vez, em 1934, na Universidade do Distrito Federal, no curso do qual gerou o ensaio *Razões da Nova Arquitetura*²⁷.

Anteriormente à Reforma Francisco Campos, a ENBA se constituía dos Cursos de Pintura, Escultura, Gravura e Arquitetura, todos possuindo o mesmo peso na estrutura acadêmica, em conformidade com o Regulamento fixado pelo Decreto nº 11.794,²⁸ de 13 de outubro de 1915.

O *Curso de Arquitetura*²⁹ compreendia, em média, cinco anos, sendo os três primeiros de estudo geral, e os outros de ensino especializado. No curso geral se ministravam as matérias relativas a desenho, matemática, história e escultura. O curso especial de arquitetura apresentava caráter mais técnico e se dedicava quase exclusivamente à cadeira *Composição de Arquitetura*, que constituía a espinha dorsal do curso, se dividindo em duas séries.

O período que intermediou os Decretos de 1915 e de 1931 aos quais nos referimos, foi elaborado um Projeto de Reforma do Regulamento³⁰ da ENBA, que entraria em vigência a 01 de janeiro de 1924. Nele, o Curso de Arquitetura passaria a se constituir de seis séries, já apresentando determinada autonomia, embora ainda mantivesse cadeiras comuns aos demais, sobretudo nas duas primeiras séries (Quadro 1). Na última série do curso, “os alumnos pode[ria]m permanecer pelo praso maximo de 3 annos, depois de ter obtido a medalha de ouro no concurso final, desde que não [tivessem] atingido a idade de limite para o premio de viagem”[sic],³¹ ao qual se reportou o arquiteto Raphael Galvão* em *O Jornal*:

O curso de architectos da nossa Escola de Bellas-Artes é feito em seis annos, sendo que tres de curso geral, onde o alumno se adapta ou não ao ambiente artistico, sem esquecer a technica que lhe é ministrada pelas aulas de calculo, geometria analytica, resistencias dos materiaes, mecanica, geometria descriptiva, topographia, etc. Os tres annos do curso especial de architectura, são devotados quasi exclusivamente á composição de architectura, pois as cadeiras de economia, politica e direito administrativo, historia e theoria da architectura e hygiene dos edificios são dadas em um só anno e juntamente com a cadeira de Composição. [sic]³²

²⁷ COSTA, M., 2000, p. 163.

²⁸ Regulamento da Escola Nacional de Bellas Artes, a que se refere o Decreto nº 11.749 de 13 de outubro de 1915, que reorganiza a Escola Nacional de Bellas Artes (BRASIL, 1915, p. 372-397)

²⁹ BRASIL, 1915, p. 372-397.

³⁰ UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO, 1923. Apesar de publicado em 1923, este Projeto entraria em vigor a 1 de janeiro de 1924, como consta num de seus artigos. *Pasta 1. Documentação Decretos de Criação da EBA de 1816 a 1933.*

³¹ UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO, 1923, p. 6. Apesar de publicado em 1923, este Projeto entraria em vigor a 1 de janeiro de 1924, como consta num de seus artigos. *Pasta 1. Documentação Decretos de Criação da EBA de 1816 a 1933.*

No programa da cadeira *Composição de Arquitetura* incluíam-se concursos mensais que culminavam com o *Concurso Grau Máximo*, para o qual se exigia do aluno a participação em, no mínimo, seis concursos mensais, cujas normas finais foram comentadas pelo arquiteto Raphael Galvão em 1927:

O concurso de gráo maximo é feito da seguinte maneira: tirado o ponto o alumno é encerrado só em uma sala que é cuidadosamente lacrada, tendo doze horas para fazer o esboço. Feito o esboço e aprovado, o candidato tem nove secções de oito horas para desenvolvê-lo. O programma exigido é vasto, pois consta de plantas, cortes, fachadas, perspectivas, detalhes, calculos, memoriaes explicativos, etc. Como vê, é um dos cursos mais sérios ministrados em escolas superiores do nosso paiz. [sic]³³

No contexto descrito por Raphael Galvão, se graduou Paulo Santos, em 1926, como engenheiro-arquiteto, obtendo a *Pequena Medalha de Ouro*, que correspondia ao 2º lugar das seis premiações do *Concurso de Grau Máximo*³⁴.

Cinco anos após a graduação de Paulo Santos, Lucio Costa empreendeu, em 1931, a Reforma de Ensino na ENBA, abrangendo todo o ensino ministrado na Escola, embora se direcionasse mais especificamente ao Curso de Arquitetura que, segundo o próprio, era o que necessitava de mudanças radicais:

Embora julgue imprescindível uma reforma em toda Escola, aliás como é do pensamento do governo, vamos falar um pouco sobre as necessidades do curso de Architectura. Acho que o curso de architectura necessita uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programmas das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino. A actual é absolutamente falha. A divergência entre a architectura e a estrutura, a construção propriamente dita tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas as fórmulas estheticas e estructuraes se identificaram. Nos verdadeiros estylos, architectura e construção coincidem. E quanto mais perfeita a coincidência, mais puro o estylo. [sic]³⁵

Segundo Lucio Costa, um dos pontos nevrálgicos do ensino da arquitetura consistia na desvinculação existente entre o ensino artístico e o técnico-científico, que ainda persistia no modelo acadêmico. Assim, para o Curso de Arquitetura era necessário sua urgente reformulação para superar sua deficiência e para torná-lo “technico scientifico tanto quanto possivel perfeito, e orientar o ensino artistico no sentido de uma perfeita harmonia com a

³² GALVÃO, 1927

³³ GALVÃO, 1927.

³⁴ UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO, 1933; SANTOS, P., 1951f. Pasta *Pessoais*, arquivo n. 1242/1.

³⁵ PINHEIRO, 1930.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES - CURSO DE ARQUITETURA							
PROJETO DE REFORMA DO REGULAMENTO ENBA - 1924		DECRETO Nº 19.852 - 11 DE ABRIL DE 1931		DECRETO Nº 22.897 - 06 DE JULHO DE 1933			
1924	CADEIRA	1931	CADEIRA	1933	CADEIRA		
Q U A D R O 1	1º		Desenho Figurado Desenho de Elementos de Arquitetura Geometria Descritiva e noções de sombras e perspectiva	1º	Matemática Superior Geom. Descr., Aplicação às Sombras, Perspectiva, Estereotomia Elementos Construção-Tecnologia-Materiais-Orçamentos Arquitetura Analítica (1ª parte) Desenho (1ª parte) Modelagem (1ª parte)	1º	Matemática Superior Geometria Descritiva Materiais de Construção - Terrenos e Fundações Arquitetura Analítica (1ª parte) Desenho (1ª parte) Modelagem (1ª parte)
	2º		Geometria Analítica e Cálculo Desenho de Modelo Vivo (preliminar) Composição de Elementos de Arquitetura Perspectiva e Sombras Modelagem Ornamental Mecânica. Grafo-estática. Resistência dos Materiais	2º	Resistência Materiais-Grafo-estática-Estabilidade Constr. (1ª parte) Sistemas e Detalhes de Construção (1ª parte) Materiais de Construção - Terrenos Arquitetura Analítica (2ª parte) Desenho (2ª parte) Modelagem (2ª parte)	2º	Resist.Materiais-Grafo-estática-Estabilidade Construções (1ª parte) Perspectiva - Sombras - Estereotomia Elementos de Construção - Noções de Topografia Arquitetura Analítica (2ª parte) Desenho (2ª parte) Modelagem (2ª parte)
	3º		História da Arte e Estética Composição Decorativa Estereotomia Modelagem Ornamental Estabilidade das Construções Mat. Construção. Tecnologia. Processos Constr. Higiene Edifícios	3º	Resistência - Grafo-estática - Estabilidade Construções (2ª parte) Sistemas e Detalhes de Construção (2ª parte) História das Belas Artes Artes Aplicadas - Tecnologia e Composição Decorativa (1ª parte) Teoria de Arquitetura (1ª parte) Composição de Arquitetura (grau mínimo)	3º	Resist. Materiais-Grafo-estática-Estabilidade Construções (2ª parte) História da Arte (1ª parte) Sistema e Detalhes de Construção (1ª parte) Arte Decorativa (1ª parte) Pequenas Composições de Arquitetura (1ª parte)
	4º		História da Arte e Estética Composição de Arquitetura Modelagem Ornamental Legislação das Construções. Topografia História e Teoria da Arquitetura	4º	Física Aplicada às Construções - Higiene da Habitação Estilo Artes Aplicadas - Tecnologia e Composição (2ª parte) Teoria de Arquitetura (2ª parte) Composição de Arquitetura (grau médio)	4º	Teoria e Filosofia da Arquitetura (1ª parte) História da Arte (2ª parte) Sistema e Detalhes de Construção (2ª parte) Arte Decorativa (2ª parte) Pequenas Composições de Arquitetura (2ª parte)
	5º		Composição de Arquitetura	5º	Urbanismo Topografia - Arquitetura Paisagista Legislação - Contratos e Administração - Economia Política Composição de Arquitetura (grau máximo)	5º	Teoria e Filosofia da Arquitetura (2ª parte) Física Aplicada Higiene da Habitação - Saneamento das Cidades Grandes Composições de Arquitetura (1ª parte)
	6º		Composição de Arquitetura			6º	Legislação - Noções de Economia Política Prática Profissional e Organização do Trabalho Urbanismo - Arquitetura Paisagista Grandes Composições de Arquitetura (2ª parte)

Fonte: Regulamento da ENBA de 01 de janeiro de 1924, Decreto nº 19.852, de 11 de abril de 1931 e Decreto nº 22.897 de 06 de julho de 1933, que altera as disposições do decreto nº 19.852.

construção. Os classicos serão estudados como disciplina; os estylos como orientação critica e não para applicação directa.” [sic]³⁶

A relevância da conjugação entre arte e técnica para a formação do arquiteto já fora destacada, em 1930, pelo professor Archimedes Memoria, era catedrático da cadeira *Composição de Arquitetura* na ENBA desde 1921,³⁷ como pode ser apreciado em seu próprio depoimento ao *Diario de São Paulo*:

Infelizmente no momento actual, existem duas correntes distinctas: uma que considera o architecto exclusivamente um artista, um idealizador; outra, que julga ser elle um technico.

A meu ver, o architecto deve ser as duas coisas, ao mesmo tempo. [...]

Verificamos, passando em revista todas as especies de construcção, existir uma verdadeira escala em que, decrescendo a parte emotiva, cresce a parte technica e vice-versa, havendo um ponto de escala em que a technica e a arte se encontram em uma mesma quota.

O architecto moderno não póde deixar de conhecer os systemas geraes de construcção e, como tal, ignorar os problemas da physica, no que concerne á electricidade e á custica, os principios actuaes de hygiene, as mathematicas elementar e superior, as suas multiplas applicações na mecanica racional e na mecanica applicada ás construcções, bem como não póde ignorar a economia política, na parte que, regula as relações do homem com as coisas e os bens. [sic]³⁸

Entretanto, se sobre o aspecto – arte conjugada à técnica –, os arquitetos Lucio Costa e Archimedes Memoria compartilhavam das mesmas idéias, eles divergiam integralmente no que se refere à qualidade do ensino ministrado na ENBA. O professor Memoria, sucessor de Lucio Costa na direção da instituição acadêmica, considerava a Escola devidamente aparelhada, conforme explicitou no mesmo artigo:

A nossa Escola de Bellas Artes está aparelhada para fazer verdadeiros architectos, porque ao lado do ensino artistico, ella ministra um curso theorico, que se desdobra nas cadeiras de geographia descriptiva, perspectiva e sombras, espereothomia, geometria analytica, calculo differencial e integral, mecanica, resistencia de materiaes, materiaes de construcção, estabilidade das construcções, historia e theoria da architectura, economia politica, direito administrativo e legislação das construcções. [sic]³⁹

Devido às inquietações culturais, a década de 1930 foi palco de manifestações dissonantes sobre questões de ensino na ENBA. Discordando da opinião de Archimedes Memória sobre as condições materiais do aparelhamento da Escola, José Marianno Filho, ex-diretor da instituição antes da nomeação de Lucio Costa para o mesmo cargo, se posicionava, por exemplo, favorável à reformulação do

³⁶ PINHEIRO, 1930.

³⁷ GALVÃO, 1954, p. 22.

³⁸ MEMORIA, 1930.

ensino da Escola, embora ressaltasse criticamente suas deficiências, em maio de 1930:

Defendendo, em these, o privilegio do architecto no que diz respeito ao exercicio legal da profissão architectonica, que é essencialmente uma profissão de arte, não levarei o meu entusiasmo ao ponto de considerar um modelo a actual organização do curso architectonico da Escola de Bellas Artes. Sem duvida, faltam ao seu aparelhamento cadeiras essenciaes ao estudo da architectura. Os laboratorios precisam ser recompostos.

O proprio ensino deveria ter um caracter essencialmente pratico, acompanhando os alumnos os trabalhos architectonicos da cidade, de modo a poderem applicar com proveito, á pratica, os conhecimentos theoreticos de que vivem intoxicados. [sic]⁴⁰

Ainda que as exigências sobre a estrutura da Escola não fossem totais, elas indicavam muito mais o caráter pessoal existente entre os envolvidos do que efetivamente o conceitual.

Assim a exposição das idéias dos ex-diretores da ENBA⁴¹ – José Marianno Filho, Lucio Costa e Archimedes Memoria –, cujas gestões corresponderam aos períodos de 1926/1927, 1930/1931 e 1931/1937, respectivamente, não se esgotaram, solicitando a continuação das investigações sobre as principais intervenções realizadas por Lucio Costa como diretor da ENBA.

Com o objetivo de integrar arte e técnica no ensino da arquitetura, o jovem diretor convidou o pintor Léo Putz, o escultor Celso Antonio e os arquitetos Alexander Buddeus e Gregori Warchavchik⁴² para ministrarem cursos paralelos, compostos por cadeiras de caráter especial, institucionalizados pela *Reforma de Ensino Francisco Campos*⁴³ (Quadro 1). A contratação de tais profissionais causou grande polêmica por serem três entre os quatro serem estrangeiros.

Além desse aspecto, é importante lembrar a comentada discussão conceitual sobre a questão arquitetônica travada entre o arquiteto Lucio Costa e o médico José Marianno Filho, considerado o mecenas⁴⁴ do neocolonialismo. O confronto entre os dois intelectuais, através de artigos publicados nos jornais da época, foi deflagrado devido a Lucio Costa ter abandonado a corrente tradicionalista pela moderna, na qual, segundo acusação de Marianno, se promoveu rapidamente passando de *cadete* a *general* por atos de bravura contra

³⁹ MEMORIA, 1930.

⁴⁰ MARIANNO FILHO, 1930b.

⁴¹ GALVÃO, 1954, p. 21-22.

⁴² A RENASCENÇA ... , 1931.

⁴³ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1954b, Livro n. 7, f. 43.

a tradição nacional. Na verdade, o defensor do estilo neocolonial se sentia bastante traído por aquele sobre o qual admitia, até então, ser “o mais valoroso cadete da esquadra tradicionalista”.⁴⁵

O fato de ter sido contemporâneo a este confronto não impediu que Paulo Santos analisasse com isenção a contenda, pois apreciava a ambos envolvidos e os considerava grandes personalidades nacionais. Para ele, mais do que disputa pessoal, tratava-se de drama pungente, baseado em episódio marcado pela polarização das tensões entre o mundo pré e pró-industrial. Este cenário transferiu-se para a polêmica entre os importantes nomes do pensamento arquitetônico, à época, da qual se beneficiava Lucio Costa, como sugere o próprio texto de Paulo Santos:

Mariano sentindo fugir-lhe o terreno embaixo dos pés, vendo desmonorar o seu mundo, descontrola-se. Esse é o destino contrariava-o em tudo. As parcas mudaram de uma maneira muito radical o rumo de sua vida. Ele quer a direção da Escola de Belas Artes e não consegue. Ele quer a direção do Museu Histórico e não consegue. Ele quer uma Cadeira de Arte Nacional, dentro da Escola de Belas Artes e não consegue. A sua causa – a causa da nacionalidade, como ele dizia – fracassava. [sic]⁴⁶

A distância temporal entre o *calor* deste debate e o depoimento, trinta anos depois, revela-nos a postura de imparcialidade do então jovem arquiteto e crítico ao analisar a questão entre o *neocolonial* e o *moderno* visto que, como apresentaremos mais adiante, ele efetivamente participara, em 1930, do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, que consagrou o neocolonial, dando ganho à causa de Marianno ao mesmo tempo que, como presidente em exercício do Instituto de Arquitetos do Brasil, se pronunciara, em 1931, favorável à arquitetura moderna.

Uma vez que a análise da cisão dos arquitetos entre *tradição* e *modernidade* é relevante para situar a própria atuação de Paulo Santos, nos deteremos particularmente nesta questão. Além de percebermos, no embate desencadeado entre Lucio Costa e José Marianno, certa analogia com a discussão levantada entre os professores Paulo Santos e Archimedes Memória, a respeito da política partidária que seccionava o meio acadêmico.

Inicialmente, José Marianno se pronunciou favorável à reforma de ensino implementada por Lucio Costa na ENBA, provavelmente por acreditar que o novo diretor da Escola mantinha-se solidário à causa do neocolonial,

⁴⁴ INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL, 2001, p. 7-9.

⁴⁵ MARIANNO FILHO, 1931b.

⁴⁶ SANTOS, P., 1962a, p. 23. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2.

conforme entrevista concedida por Marianno ao jornal *Diario da Noite* em abril de 1931:

O architecto Lucio Costa fez, honestamente, o que lhe foi possível fazer. Arejou a Escola. Deixou que a luz meridiana lhe illuminasse as sombrias alcovas, onde se refugiou o destino da arte nacional. A transição foi brusca. Dahi o attrito. Se a Escola tivesse naturalmente evoluído, se ella tivesse acompanhado o rythmo incessante da arte universal, não teriamos assistido á mudança brusca dos methodos pedagogicos.

Accusado de retrogrado, ou feticista do passado, só tenho louvores á obra que acaba de ser delineada. Aliás, por mais desconcertante que possa ser aos meus contradictores, os pontos de vista que eu defendi, foram quasi todos attendidos. [...].

Se eu tivesse de fazer um reparo, seria unicamente sobre a distincção **arbitraria** que se procura fazer, entre aquillo que se chama com boa dose de fantasia literaria, “futurismo architectonico” e os velhos estylos classicos. Porque, se não me enganam os livros, nunca houve futurismo architectonico. Todos os estylos que bem serviram ao homem, foram nas nossas epocas de eclosão, unicamente “presentistas”. [sic]⁴⁷

Além da ressalva “arbitraria” [sic] da conceituação “futurismo architectonico” [sic], prosseguiu Marianno aplaudindo a escolha de Léo Putz e afirmando que o pintor, em dois anos, fizera mais pela arte nacional do que meia dúzia de outros profissionais que pertenciam, há bastante tempo, ao quadro de docentes da ENBA. Entretanto, três meses depois, quando percebeu a nova postura arquitetônica de Lucio Costa, José Marianno condenaria não só sua mudança de posicionamento como também sua intervenção no ensino de arquitetura na ENBA, rompendo definitivamente os laços ideológicos que os ligavam, como declarou em entrevista para *O Jornal*:

Nesse entretempo, o cadete Lucio Costa, que até a vespera de sua nomeação, fazia praça de seu credo nacionalista, ingressava á capacho nas hostes da corrente ultra-moderna, concertando com os seus amigos literatos, o combate surdo e traiçoeiro ás idéas, de que, fôra até então adepto fervoroso. O paladino da arquitetura de fundo nacional, o evocador piedoso da gloriosa arquitetura brasileira, o poeta que partia cheio de fé para Diamantina, em busca de detalhes e sugestões para a reconstituição do velho estilo nacional, se fizera do dia para a noite agente secreto do nacionalismo judaico. Abaixo a tradição, diz o cadete Lucio Costa! Viva Le-Corbusier, o carrasco do sentimento academico! E abriu sem demora as portas aos artistas que iriam dentro da propria Escola trabalhar contra o sentimento nacional.[sic]⁴⁸

Como observamos, em exíguos três meses, José Marianno Filho mudaria frontalmente sua opinião sobre as atitudes de Lucio frente à ENBA, passando inclusive a condenar a contratação dos professores estrangeiros, que

⁴⁷ MARIANNO FILHO, 1931h, grifo do autor, negrito nosso.

⁴⁸ MARIANNO FILHO, 1931b.

anteriormente aprovara, para integrar o corpo docente da Escola. Em artigo para o *Diario de Noticias*, Marianno declarou:

O actual director da Escola, que foi o mais denodado cadete da columna tradicionalista, até o dia em que, para tomar a direção da Escola, se sentiu obrigado a fazer, a capacho, a apostasia de seu credo, pensa ao contrario, que a sorte da architectura nacional depende da opinião pessoal que l[h]e se forma do assumpto.

Contratou dois professores estrangeiros especialmente para demolir o pensamento classi[c]o academico. Assim criou-se na Escola de Bellas Artes um caso perfeitamente evitavel; o conflicto entre o pensamento academico classico e o expressionismo moderno de origem espuria, sem ligações ou compromissos com escola alguma de a[r]te. [sic]⁴⁹

Não nos aprofundaremos nesse assunto porque, ainda que seja de relevância para a arquitetura, não faz parte do escopo deste estudo. Foi apresentado como contextualização do trabalho realizado por Paulo Santos junto à Comissão responsável pela intervenção na ENBA, após a demissão de Lucio Costa.

Cabe ressaltar que a Reforma de Ensino empreendida por Lucio Costa, estabeleceu limite de transição no ensino arquitetônico e, apesar de muitos a considerarem fracassada, induziria as gestões posteriores a repensar o ensino da arte e da arquitetura no Brasil.

Analisando os desdobramentos da Reforma, deduzimos que a interlocução de Paulo Santos com Lucio Costa, que perduraria ao longo de sua trajetória como historiador, teve início quando ele participou da Comissão Interventora.

Quase um ano depois de Lucio Costa ter assumido a direção da Escola, professores da instituição, por não concordarem com o modo com que as reformulações estavam sendo processadas pelo novo diretor, apelaram para a lei de organização universitária, solicitando a intervenção do Conselho Universitário, como consta na ata da sessão da Congregação, de 21 de setembro de 1931:

O Snr. Lucio Costa, em torno de cujo nome se faz a Celeuma, foi nomeado provisoriamente director da Escola. Decretada a organização Universitária Brasileira foi a Escola incorporada a Universidade do Rio de Janeiro. Ficava assim a Escola sujeita a nova lei, devendo ficar para bem se integrar no organismo didatico que se creára totalmente reguladas pelas suas disposições. [...].O snr Director não quis entender o disposto legal. Apesar disso e no sentido de não perturbar o anno escolar, o Conselho Technico e Administrativo – órgão deliberativo – (Art. 29 do referido decreto) passientou para ver se o Snr. Lucio Costa dava uma orientação que não afastasse o Instituto das normas regulares da administração. Nada se conseguiu. O snr. Director nem só evitava de

⁴⁹ MARIANNO FILHO, 1931g.

convocal-o como fugia a cumprir-lhe as deliberações. Procurando diminuir a função daquelle orgão de administração não lhe fez conhecer o contracto de professores estrangeiros já existente como não o fez sciente das honrarias que lhe ficara tornando numerario das verbas patrimoniais. Informa tambem que os referidos docentes submeteram a sua aprovação os respectivos programmas para nada convocando a Congregação que passou a ser orgão morto, pois ignorava a vida administrativa e pedagógica da Escola. Acreditando-se director discricionario approvava sozinho actos de maior importancia que somente o Conselho Technico e a Congregação poderiam por maioria decidir. [...] Deante de taes factos e da gravidade das indisciplinas que se esboçava no corpo discente pela maneira insolita com que os alumnos se começavam a comportar estimulados pela acção do Director resolveu o Conselho Technico em officio escripto pelos professores Rodolpho Chambelland, Archimedes Memoria, Felipe dos Santos Reis* e Flexa Ribeiro⁵⁰ pedissem uma convocação urgente da Congregação. Reunida esta na totalidade dos professores em exercicio com excepção do Prof. Bahiana que se excusou por carta, foi votado por unanimidade um pedido ao Conselho Universitario para que a Escola se integrasse na lei de acordo com o disposto no Art. 27 e seus paragraphos do Estatuto das Universidades Brasileiras. O Conselho Universitario em uma de suas sessões resolveu que o Reitor officiasse ao Snr. Lucio Costa para convocar a Congregação da Escola no sentido de dar cumprimento a lei. [...] Em seguida, recebia o Snr. Lucio Costa do Prof Fernando Magalhães, Reitor da Universidade do Rio de Janeiro o officio claro e decisivo que se lê a seguir: “Ex. Snr. Lucio Costa. _ Tenho a honra de comunicar a V. Ex. que era do conhecimento do Conselho Universitario a autorisação do Snr. Reitor Carvalho Morão relativamente ao Instituto Nacional de Musica e a Escola Nacional de Bellas Artes. _ Na penultima reunião do Conselho e que infelizmente V. Ex. não compareceu e onde poderia ficar esclarecido este pormenor, mandei ler a acta da sessão de 2 de Maio ultimo que cogita do assumpto. Como nos termos do officio de 27 de Abril deste anno, do Snr. Reitor Carvalho Borão esta explicito “não se torna necessário agora a organização da lista tríplice,” por voto unânime do Conselho e entendendo que a data de abril significava uma oportunidade já passada, consultado o Snr. Ministro Francisco Campos sobre a situação de V. Ex. na Directoria da Escola Nacional de Bellas Artes. O Snr. Ministro Campos autorisou-me a declarar ao Conselho não ter V. Ex. mais nenhuma investidura especial, sendo assim indispensavel o cumprimento do Art. 27 do Decreto 19.851. [...] Apresento a V. Ex. os protestos de minha elevada consideração. (a) Fernando Magalhães. Reitor. [...] O Snr. Lucio Costa terminou pedindo demissão, dizendo-se demittido e retirando-se abruptamente da sessão. [sic]⁵¹

Com a demissão de Lucio Costa da direção da ENBA em 10 de setembro de 1931⁵², assumiu interinamente o pintor Rodolfo Chambeland, por ser o professor mais antigo e presidente do Conselho Técnico e Administrativo⁵³ da Escola, ficando incumbido pelo Conselho Universitário de realizar junto à Congregação a eleição dos professores, cujos nomes figurariam na lista tríplice a ser encaminhada ao Governo para escolha do próximo diretor, conforme o próprio Chambeland divulgou:

⁵⁰ Neste caso, tratava-se de José Fléxa Pinto Ribeiro e não de seu filho Carlos Octávio Fléxa Ribeiro, embora ambos fossem conhecidos por Fléxa Ribeiro.

⁵¹ UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO, 1931b, Livro 6159, f. 12-15, grifo do autor.

⁵² GALVÃO, 1954, p. 22.

⁵³ O SENHOR ..., 1931.

Presidente do Conselho Técnico e Administrativo da Escola Nacional de Belas Artes, nessa qualidade assumi a diretoria de acordo com o parágrafo único do estatuto das Universidades Brasileiras, atribuições C.A. ad...

Aguardo, assim, autorização da reitoria, a fim de cumprir as deliberações tomadas pelo Conselho Universitário, na sua última reunião, para proceder à votação de acordo com a lei, dos nomes dos professores que formarão a lista tripla para a escolha do diretor, que será efetuada o mais breve possível. [sic]⁵⁴

De acordo com o Estatuto das Universidades Brasileiras⁵⁵, de 1931, o novo diretor seria escolhido de lista tripla composta por três professores catedráticos em exercício, sendo dois deles eleitos por votação uninominal pela Congregação e o terceiro, pelo Conselho Universitário.

A lista tripla encaminhada ao Governo Provisório de Vargas incluía os nomes de Archimedes Memoria e de José Fléxa Pinto Ribeiro⁵⁶, eleitos pela Congregação, e o de Rodolfo Chamberland⁵⁷, escolhido pelo Conselho Universitário. Embora Memoria tenha desistido da sua indicação para compor a lista – alegando motivos pessoais –, a escolha do Governo Provisório recaiu sobre seu nome.

Archimedes Memoria foi nomeado diretor da ENBA, por decreto, em 19 de setembro de 1931, exercendo o cargo até 16 de janeiro de 1937.⁵⁸ A escolha foi aplaudida pelos tradicionalistas, especialmente, por José Marianno Filho, que externou sua opinião em *O Jornal*:

Reputo excelente a escolha do professor A. Memoria para a direção da Escola. Pelo seu grande mérito pessoal e pelo justo prestígio que desfruta entre os alunos do curso de arquitetura, que é o mais importante da escola, o professor Memoria é um dos raros membros da Congregação capazes de realizar o milagre de trazer a paz ao seio do velho instituto de ensino artístico, agitado pelos últimos acontecimentos. [sic]⁵⁹

Da opinião de Marianno partilhava a maioria dos docentes da Escola.

O ministro Francisco Campos colocou a ENBA sob a jurisdição de Fernando Magalhães, reitor da Universidade do Rio de Janeiro, que organizou, sob a presidência do diretor Memoria, comissão composta pelos professores da Escola Politécnica: Allyrio Huguene de Mattos, Dulcídio de Almeida Pereira, J. Leuzinger, José Bourdot Dutra, Mario Paulo de Britto; e pelos arquitetos: Angelo

⁵⁴ O SENHOR ..., 1931.

⁵⁵ BRASIL, 2000a, p. 59.

⁵⁶ UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO, 1931a, Livro 6159, f. 7-9.

⁵⁷ UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO, 1931a, Livro 6159, f. 7-9.

⁵⁸ GALVÃO, 1954, p. 22.

⁵⁹ MARIANNO FILHO, 1931f.

Bruhns e Paulo Ferreira Santos, incumbida de elaborar o regulamento da ENBA, especificando os programas dos cursos.⁶⁰

Segundo depoimento do arquiteto Angelo Bruhns ao jornal *Diário da Noite*⁶¹, a Comissão concluiu o regulamento da ENBA, encaminhando-o ao ministro Campos. Além disso, Paulo Santos explicou que na Comissão, paralelamente ao que então realizava no Instituto de Arquitetos, iniciou um trabalho de valorização do arquiteto, “indicando, com Angelo Bruhns, para professores da Escola, os arquitetos Atílio Correia Lima* e Lucas Mayerhoffer, que na ocasião se achavam na Europa com Prêmios de viagem, e Nereu Sampaio, destacada figura da Escola Normal”.⁶² A indicação destes professores mostra que Paulo Santos era favorável ao ingresso de arquitetos qualificados no quadro docente da ENBA, não importando a qual corrente estes arquitetos mais se identificavam se à moderna ou à tradicional retratadas, no caso, por Atílio Corrêa Lima e Lucas Mayerhofer, respectivamente. A especificação dos programas das disciplinas curriculares não chegou a ser elaborada, porque os membros da Comissão se demitiram, em protesto à indevida nomeação de um professor que exercia cargo de confiança no gabinete ministerial, para compor o quadro de docentes da ENBA. O reitor da Universidade aceitou o pedido de dissolução da Comissão, com a condição de instituir outra, incluindo alguns dos integrantes da Comissão original. Não encontramos informação sobre estes e nem se a Comissão foi reconstituída.

Apesar de não termos encontrado documentos sobre o trabalho da Comissão, nas atas das sessões do Conselho Universitário e nem nas da Congregação da ENBA realizadas naquele período, constatamos, através da *Exposição de Motivos do Ministro Francisco Campos sobre a Reforma do Ensino Superior*,⁶³ as principais justificativas para as modificações instituídas pelos Decretos nºs 19.851 e 19.852, de 11 de abril de 1931, que estabeleciam o novo

⁶⁰ Na composição desta comissão há divergências entre o depoimento dos arquitetos Angelo Bruhns e Paulo Santos, quanto aos professores da Escola Politécnica como também no pronunciamento do professor Archimedes Memoria. Enquanto o primeiro apresentou nominalmente quatro professores oriundos da Politécnica, o segundo afirmou ser a comissão composta de cinco e não de quatro professores daquela Escola, embora citasse apenas os nomes de Alyrio de Matos, Dulcídio Pereira e de J. Leuzinger. Finalmente, Memoria declarou apenas que a comissão era composta por 5 professores no total. (BRUHNS, s.d.; SANTOS, P., 1981h, p. 22; 1962b; p. 40, nota de rodapé 146. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2; UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1954b, Livro n.7, f. 44).

⁶¹ BRUHNS, s.d.

⁶² SANTOS, P., 1981h, p. 23.

⁶³ Este documento foi originalmente publicado no *Diário Oficial*, de 15 de abril de 1931, p. 5830-5839. Transcrita de Ministério da Educação e Saúde Pública. *Organização universitária brasileira*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 2 de abril de 1931 (FÁVERO, 2000b, v.2, p. 22-50).

estatuto das universidades brasileiras e dispunham sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro, respectivamente.

Tendo em vista a relevância da arquitetura como expressão de cada povo e de cada época, sintetizando uma civilização e a especificidade de seu caráter técnico, científico e artístico, foi proposta a implementação de um curso didaticamente autônomo, dedicado a esta disciplina. Além disso, devido ao prestígio social da carreira de arquiteto, aliado à tendência de regulamentação da profissão, a procura pelo curso de arquitetura aumentava consideravelmente: 456 dos 460 alunos matriculados na ENBA em 1930 pertenciam a ele, demonstrando que o Curso se constituía, na verdade, como uma Escola dentro da própria ENBA. Esta constatação explica o motivo da extensão do curso de especialização – ministrado em três anos além dos três do curso geral –, para cinco anos.

Com o objetivo de atender às novas exigências, o Curso de Arquitetura foi enriquecido com a implementação de novas cadeiras em sua estrutura acadêmica e pela modificação das já existentes, apresentando algumas cadeiras que, embora respeitassem a especificidade de cada carreira, seriam comuns ao Curso de Pintura, Escultura e Gravura. Assim, as principais modificações foram o desdobramento da cadeira *Composição de Arquitetura* em graus *mínimo*, *médio* e *máximo*, a substituição das cadeiras de *Desenho de Elementos de Arquitetura* e de *Composição de Elementos de Arquitetura* que passaram a compor *Arquitetura Analítica – 1ª e 2ª Partes*, e a criação das cadeiras de *Artes Aplicadas – 1ª e 2ª Partes* e de *Urbanismo*.

O *Concurso de Grau Máximo*, ao qual os alunos se submetiam após a conclusão do Curso, consistia “na elaboração de um projeto completo, de caráter monumental, com os respectivos cálculos, detalhes e memória, o qual será defendido perante uma comissão composta do Diretor e dos professores das cadeiras de Arquitetura e Construção.”⁶⁴

A Comissão, integrada por Paulo Santos, além de objetivar a Reforma de Ensino, exerceu, no período de 1931 a 1932, a função de Conselho Técnico-Administrativo e de Congregação do Curso de Arquitetura da ENBA. Neste período, foi sancionado o Decreto nº 22.897, de 06 de julho de 1933, que alterava disposições do Decreto nº 19.852, de 11 de abril de 1931, na parte referente à organização do ensino artístico ministrado pela ENBA e dava outras providências.

⁶⁴ BRASIL, 2000c, p. 146, art. 231, item All, cap. 7.

Com relação à estrutura de ensino, as modificações mais significativas foram a inserção da cadeira *Prática Profissional e Organização do Trabalho* e o desdobramento da cadeira *Composição de Arquitetura* de três para quatro segmentos, dois destinados ao estudo das *Pequenas Composições* e dois para o das *Grandes Composições de Arquitetura*. As demais alterações curriculares restringiram a redistribuição das cadeiras nos cinco anos do curso (Quadro 1). O Curso de Arquitetura, que absorvia quase totalmente a Escola, após a reforma vinha apresentando orientação mais técnica, seguindo tendência universal, como explicou em entrevista para o *Jornal do Brasil*, o estudante de arquitetura Arthur Oberlaender de Carvalho, que em 1933 era presidente do Diretório Acadêmico da ENBA:

O aparecimento de novos materiais de construção, especialmente o concreto e o aço, introduziu na Arquitetura uma técnica não só a desenvolver o estudo da mecânica e da resistência dos materiais, como a procurar novas formas compatíveis com os materiais que vieram revolucionar a arte de construir.

Isso explica o afastamento da Arquitetura das formas clássicas e o aparecimento do que se chama a Arquitetura Moderna. Mas nem por ter se tornado mais técnica a Arquitetura deixou de ser uma expressão de sentimento e de caráter. Só a função de arquiteto é que se tornou mais complexa, pois ele tem hoje de aliar em si o conhecimento do engenheiro ao sentimento do artista.

Vivemos num período de instabilidade mental, numa fase de controvérsias e de inquietação. E esse estado de espírito das nações e do gênero humano não poderia deixar de referir-se sobre a Arquitetura que é a suprema expressão do equilíbrio e do caráter dos povos e das civilizações. [sic]⁶⁵

Ainda prosseguiu Oberlaender observando que o professor Archimedes Memoria, então diretor da ENBA, vinha se esforçando para dotar a instituição de um Museu de Arquitetura Clássica, bem como de laboratórios técnicos-científicos, indispensáveis para subsidiar o ensino da arquitetura e do urbanismo. Explicou ainda que, tendo em vista a expansão do Curso de Arquitetura e a conseqüente redução de interesse pelo Curso de Pintura, Escultura e Gravura, os alunos de Arquitetura pleiteavam a autonomia do Curso, através da criação da Faculdade de Arquitetura, a exemplo do que ocorria em outros países sul-americanos. A Reforma de Ensino empreendida pela Comissão Interventora vigorou até 1945, quando o Curso de Arquitetura efetivamente se desvinculou da ENBA,⁶⁶ estabelecendo-se como Faculdade Nacional de Arquitetura - FNA.

A indicação de Paulo Santos como membro desta Comissão, segundo sua própria dedução, deveu-se à sua atuação como Presidente em exercício do

⁶⁵ CARVALHO, 1933.

⁶⁶ SANTOS, P., 1970b, p. 1. Pasta *Documentos Pessoais*, arquivo n. 1242/1.

Instituto Central de Arquitetos⁶⁷. Esta participação, por sua vez, o levou a conhecer o professor Dulcídio Pereira, que o incentivaria a candidatar-se à cátedra de *Arquitetura e Construção* na Escola Politécnica.⁶⁸

Embora Paulo Santos tenha aderido ao chá que os arquitetos ofereceram, como manifestação de solidariedade⁶⁹, ao colega Lucio Costa durante sua Direção na ENBA, seu aceite para integrar a nova Comissão foi um bom motivo para se indagar sobre a convergência intelectual, na questão do ensino da arquitetura entre os dois profissionais. A insuficiência de informações documentais sobre o trabalho empreendido pela Comissão deixa pressupor, que Lucio Costa e Paulo Santos apresentavam posicionamentos divergentes com relação à reforma do ensino da Arquitetura e do Urbanismo, naquele momento. Apesar disso, esta suposição se torna inconsistente ao analisarmos o pronunciamento apresentado por Paulo Santos, sobre o quadro de docentes da FNA, apresentado na sessão da Congregação de 17 de março de 1954:

A administração de Lucio Costa foi tumultuada por varios professores que lhe moveram guerra, forçando-o a abandonar o posto, sendo logo em seguida afastados aquêles novos professôres e fechando-se novamente o circulo em torno na escola. Data de então verdadeira **cisão espiritual na família dos arquitetos**, que por um quarto de seculo se conserva dividida em duas correntes, uma academica (a da escola) outra dita modernista, aquela que renovou os moldes da nossa arquitetura e levou-a a impor-se no conceito universal. Ora Senhores causa estranhesa não apenas entre nós mas em todo o mundo culto das artes que pessoas como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy* e outros não tenham assento entre nos. [sic]⁷⁰

Embora tenha participado da Comissão que interveio na gestão de Lucio Costa, Paulo Santos deixou transparecer, em seu depoimento, sua posição favorável à reforma de ensino implementada pelo arquiteto na ENBA, na medida em que esta estimulava a convivência acadêmica das diferentes vertentes reflexivas da disciplina. Sua contraposição à “cissão espiritual na família dos arquitetos” refletia uma crítica em relação ao processo de cristalização da cátedra, cuja seleção restrita era impeditiva ao convívio, sobretudo, dos discentes com os profissionais que, na época, eram modelo internacional. O que significava, inclusive, considerável perda institucional, como também ressaltou o crítico de arte Quirino Campofiorito ao *Diário da Noite*; na época em que se pleiteava a criação da Faculdade de Arquitetura independente da ENBA:

⁶⁷ SANTOS, P., 1981h, p. 22.

⁶⁸ SANTOS, P., 1981h, p. 23.

⁶⁹ HOMENAGENS, 1931; SERÁ ..., 1931; O ARCHITECTO ..., 1931.

Que se levasse avante uma reforma do Curso de Arquitetura, ligado ou não aos demais cursos da Escola N. de Belas Artes. Que fossem por exemplo aproveitados elementos de grande valor que são conservados á margem do ensino da arquitetura, quando por “provas provadas” se fizeram expoentes de projeção internacional no cenário da arte de construir. A inclusão destes elementos no Corpo Docente da antiga escola poderia por si só imprimir maior dinamismo ao Curso de Arquitetura e mesmo, necessariamente, atualisa-lo. [sic]⁷¹

Com base nesses depoimentos, um de 1944 e outro de 1954, verificamos que a fragmentação do pensamento arquitetônico se arrastava por mais de três décadas, visto que se instalara no cenário brasileiro desde o início da década de 1920.

O posicionamento de Paulo Santos quanto à cisão dos arquitetos em duas correntes distintas era partilhado por outros intelectuais de sua geração. O próprio José Marianno, adversário intelectual declarado de Lucio Costa, considerava nociva esta divisão, argumentando que o choque inevitável não traria “nenhuma vantagem para a arte nacional”. [sic]⁷²

Ainda que apresentasse opinião semelhante à de José Marianno no tocante ao prejuízo que a dissensão entre os arquitetos provocava à causa arquitetônica, Paulo Santos dele discordava quanto a considerar o neocolonial o estilo genuíno da arte nacional pois, como explicaria em 1962 aos alunos da Faculdade de Arquitetura do Rio Grande do Sul, a questão “era um problema de procura de um nacionalismo [...] genuíno. O outro [neocolonial] era artificioso.” [sic]⁷³ Complementou ainda que no seu entender, por ser médico, Marianno não poderia, compreender o problema tal como um arquiteto; além disso, o ambiente nacional favorecia a que o movimento moderno tomasse o rumo que tomou.

Em meio a tantas elucubrações sobre a fragmentação do pensamento arquitetônico, é importante ressaltar que a discussão não se restringiu exclusivamente ao universo da concepção moderna de Lucio Costa, ou da visão nacionalista de José Marianno; pelo contrário, opiniões de outros estudiosos como a do arquiteto Gerson Pompeu Pinheiro* pode ser considerada, no mínimo, surpreendente, partindo de profissional recém-saído da ENBA, como ele próprio admitiu, ao analisar o tema *Regionalismo e internacionalismo na arquitetura contemporânea. A origem espiritual da arquitetura na America* [sic], apresentado em 1930, no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos:

⁷⁰ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1954b, Livro n. 7, f. 35, negrito nosso.

⁷¹ CAMPOFIORITO, 1944, grifo do autor.

⁷² MARIANNO FILHO, 1931d.

⁷³ SANTOS, P., 1962a, p. 16. Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2.

Elemento novo na nobre classe dos architectos sinto a pequenez da minha voz no respeitavel cenaculo desta assembléa onde se tem feito ouvir vozes illustres e portanto mais autorizadas do que a do humilde collega que ora vos fala. [...] O momento actual não permite nem a architectura regionalista (na accepção de tradicional) nem a architectura internacionalista. Elle não comporta soluções de ordem geral. [...]

Ao architecto não assiste o direito de fazer obra pessoal porque elle não faz para si faz para os outros. [...]

Temos um immenso passado refulgante de belleza e de creação. Os nossos cerebros constituem quasi que em archivo de clichés dos quaes innocentemente nos utilizamos a todo momento.[...]

O architecto contemporaneo só tem um caminho a seguir: projectar com logica socorrendo-se dos modernos processos de construcção que lhe facultam toda sorte de reacções e procurar para cada problema a sua conveniente interpretação.

Se em dia não ha mais architectos brasileiros, chilenos, norte-americanos ou franceses, não ha sómente – *architectura*.

Como a vida não é a mesma mas diferentes partes do globo a architectura terá de ser *iminentemente regional*.

Tudo depende da nitida compreensão da nossa nobre profissão. [sic]⁷⁴

Com pertinência, Gerson Pinheiro exprimiu sua opinião sobre a questão para uma assembléia de arquitetos experientes, apesar da pouca experiência profissional, Pinheiro mostrando-se atento aos problemas arquitetônicos, pois o fato de entrevistar Lucio Costa, para conhecer as reformulações que implementaria como diretor da ENBA, no final daquele mesmo ano. Lembramos que ambos – Costa e Pinheiro – eram arquitetos recém-formados pela ENBA, aquele em 1924,⁷⁵ e seu colega, em 1929.⁷⁶

O período de 1933 a 1945 se constituiu num momento de intensas discussões e negociações até a criação da FNA. Ideal, alcançado com a promulgação da Lei nº 452, de 05 de julho de 1937, que organizou a Universidade do Brasil, apesar de concretizado em 1945, com o Decreto-Lei Lei nº 7.918, de 31 de agosto de 1945, que dispôs sobre a organização da Faculdade, separando o Curso de Arquitetura da ENBA. A nova Faculdade tinha como um dos objetivos, propagar o livre-arbítrio nas questões de arquitetura,

⁷⁴ IV CONGRESSO PAN-AMERICANO DE ARCHITECTOS, 1930d, grifo do autor.

⁷⁵ Há divergência quanto ao ano em que Lucio Costa se graduou pela ENBA. Paulo Santos afirmou que Lucio Costa se formara na turma anterior a sua, isto é, em 1925. No depoimento concedido na década de 1990 à arquiteta Cêça de Guimaraens, Lucio Costa declararia haver se formado em 1924. De acordo com a Ata da sessão da Congregação de Arquitetura, Lucio Costa recebeu a Grande Medalha de Prata em 1924, o que necessariamente não significa que se tratasse do *Concurso de Grau Máximo*, ao qual o aluno se submetia no último ano do Curso, por pelo menos duas razões, segundo o art. 102 do Regulamento da ENBA de 1915. Primeiramente, o aluno já classificado em qualquer dos concursos podia se inscrever quantas vezes desejasse, desde que não tivesse obtido a primeira classificação. E depois, somente as pequena e grande medalhas de ouro exigiam que o aluno apresentasse o certificado de habilitação em todas as matérias do curso. No currículo manuscrito pelo próprio Lucio Costa em março de 1969, consta o ano de 1923 (SANTOS, P., 1962b, p. 30. Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2; GUIMARAENS, 1996, p. 105, nota 5; COSTA, L., 1969, p. 1. Pasta AA01/M036/P04/ Caixa 0145/Pasta 001; BRASIL, 1915, p. 372-397).

⁷⁶ ANUÁRIO ..., 1958, p. 244; COSTA, M., 2000, p. 161.

acolhendo indistintamente no ambiente acadêmico os partidários das correntes tradicional e moderna, como constataremos nos discursos pronunciados durante a primeira Sessão Solene da Congregação da FNA, em 06 de setembro de 1945, analisado na próxima seção deste capítulo, em conjunto com as reformulações do ensino da arquitetura e do urbanismo, empreendidas a partir da criação da FNA.

Esse objetivo, entretanto, não foi imediatamente alcançado, como vimos no pronunciamento de Paulo Santos na sessão da Congregação de 17 de março de 1954, pois a cisão entre os arquitetos filiados às duas diferentes correntes ainda persistia em meados da década de 1950.

Na estrutura curricular da FNA, aprovada pelo Conselho Universitário da Universidade Federal pelo Decreto-lei nº 8.393⁷⁷, de 17 de dezembro de 1943, foram criadas as cadeiras de *Mecânica Racional Grafo-Estática***, *Arquitetura no Brasil e Concreto Armado* e reformuladas as cadeiras de *Desenho Artístico*, *Composição Decorativa*, *Modelagem*, *História da Arte e Estética*, *Geometria Descritiva*, *Perspectiva e Sombras*. *Estereotomia* e *Arquitetura Analítica*, que eram comuns aos dois cursos anteriormente oferecidos pela ENBA. As demais cadeiras existentes no currículo do antigo Curso de Arquitetura mantiveram-se inalteradas.

Assim como o livre-arbítrio, o objetivo de integrar o artístico e o técnico-científico no ensino da arquitetura e do urbanismo, pleiteado pelo menos desde 1930 como reportara José Marianno Filho a *O Jornal*, não foi também alcançado continuando a ser perseguido ainda em 1960, conforme relatório sobre a Reforma do Ensino elaborado por Paulo Santos:

[...] os conceitos básicos da reforma, qual seja a de que o ensino artístico, em cotejo com o técnico-científico não deve ser relegado ao segundo plano, como é tendência atual [1957/1958] na Faculdade. Porque se êste último desenvolve no aluno a aptidão para a análise, tão importante na atividade de construtor, aquêlê estimula-lhe o engenho criador, que sempre foi e deve continuar a ser o traço mais característico da individualidade de todo verdadeiro arquiteto. [sic]⁷⁸

O emprego do vocábulo *atual* nos dois depoimentos, distanciados por período de três décadas – o de José Marianno Filho, datado de 1930 e o de Paulo Santos, de 1960 –, nos permite deduzir dois aspectos significativos: que as idéias revolucionárias formuladas por Lucio Costa em 1930 não foram totalmente malogradas, ao contrário, se constituíram no embrião para o desenvolvimento

⁷⁷ BRASIL, 2000b.

⁷⁸ SANTOS, P., 1960d, p. 12.

de outras propostas de reformulação do ensino da arquitetura e do urbanismo, que ocorreriam ao longo do século XX, e que o ensino da arquitetura se processava de maneira extremamente lenta, pois a interação entre arte e técnica, pretendida há décadas, ainda não fora implementada no sistema acadêmico até 1960.

As principais diretrizes das Reformas do Ensino da Arquitetura e do Urbanismo implementadas após a criação da FNA – em 1960 e 1969 – (Quadro 2) tiveram Paulo Santos como relator das respectivas Comissões, responsáveis pela discussão das propostas e pela gestão das novas reformulações do Ensino.

3.1.2

A *Bauhaus* de Gropius

A tensão entre arte e técnica, fora também analisada pelo arquiteto Walter Gropius ao fundar em 1919 a *Bauhaus*, onde se destacou mais por ser implementador do trabalho coletivo, do que propriamente por ser arquiteto. A *Bauhaus* constituiu processo pedagógico fundamentado na ênfase do artesanato, do design, das artes, da arquitetura e do urbanismo, que extrapolou o quadro acadêmico na Alemanha, projetando-se internacionalmente como movimento cultural e artístico. Em seu trabalho *Educação do Arquiteto*, publicado em 1939, Gropius abordaria a necessidade de acentuar a experiência prática na formação do arquiteto, demonstrando que as discussões sobre o ensino da arquitetura e do urbanismo havidas no Brasil se desenvolviam sincronicamente aos debates internacionais:

É típico da educação artística atual o fato de o acento do ensino ter-se transferido da prática para a disciplina intelectual. Mas poderá o arquiteto tornar-se mestre na profissão sem dispor de qualquer experiência com ferramentas e material sem o conhecimento que ele adquire no processo da construção? [...] O ensino teórico é superestimado. **O livro e a prancheta** não podem substituir a valiosa experiência na oficina e no canteiro. Por isso é preciso que a experiência esteja desde o início unida à formação e não seja meramente acrescentada mais tarde, após o término de uma formação acadêmica. [...] Sem dúvida a separação total entre formação científica e conhecimento acadêmico isolou o arquiteto da obra durante o desenvolvimento da era técnica. A vinculação correta entre formação científica e prática é um problema crucial no nosso sistema de ensino.⁷⁹

Inspirado certamente na experiência da *Bauhaus* de Gropius, Paulo Santos utilizaria em seu Relatório sobre a Reforma de Ensino de 1957/58, “o livro e a prancheta” para criticar, a inadequabilidade da formação excessivamente

livresca e abstrata, que prevalecia no ensino acadêmico nas décadas de 1950-60, sugerindo que a correção se fizesse através da instituição de estágios em obras e oficinas, nos quais os alunos concretizariam o que fossem “aprendendo na *prancheta* e nos *livros*. Mais que isso: em que adquiram, a partir da experiência direta, conhecimentos que depois possam traduzir em linguagem gráfica ou analítica, no papel” [sic].⁸⁰

Na verdade, a imagem da *prancheta* já havia sido utilizada por Paulo Santos na oração como paraninfo da turma de engenheiros militares de 1948, da ETE, anterior ao Relatório, como se vê nos trechos em que destacou a relevância do ensino do desenho para a formação profissional dos engenheiros:

O apuro do desenho nos projetos e detalhes prova o desvio que êsse instrumentos ou ferramentas de trabalho tem merecido nesta Escola, ao contrário do que geralmente acontece nas nossas Escolas de Engenharia, em que, dos dois instrumentos de trabalho essenciais ao engenheiro – o desenho e a matemática – só esta última tem merecido devida atenção, figurando o desenho como matéria secundária, de somenos importância, desprezada, via de regra, pela maioria dos mestres, que a têm como atribuição subalterna simples desenhistas-práticos.

Essa tem sido aliás a maior de tôdas as falhas do ensino da Engenharia em nosso País e as suas conseqüências estariam sendo muito sérias para a formação dos respectivos alunos, não fossem os escritórios técnicos particulares, em que hoje em dia (prática generalizado), tais alunos fazem estágios que lhes permitem corrigir (ou pelo menos atenuar) essa falha, pelo aprendizado com outros profissionais hábeis.

Só através do desenho – nunca é de mais repetí-lo – eles se habilitam para a sua principal missão, que é a de projetistas. A *prancheta* do técnico, já houve quem dissesse é, obrigatoriamente, uma estação intermediária entre o laboratório do cientista e a fábrica ou o canteiro de serviço do engenheiro. [sic]⁸¹

O paraninfo alertou, inclusive, aos jovens colegas quanto à pertinência da conjugação do ensino técnico-científico – no qual as ciências aplicadas se integram ao conhecimento teórico das ciências puras –, para o exercício profissional da engenharia. Este assunto também havia sido tema de seu discurso de paraninfo da turma de engenharia de 1937⁸², na mesma instituição acadêmica.

A formação dos arquitetos, se pautaria na integração entre os conhecimentos técnicos, artísticos e culturais, segundo o relatório de Paulo Santos relativo à Reforma de Ensino da Arquitetura e do Urbanismo de 1957/58:

⁷⁹ GROPIUS, 1997, p. 87, 89, negrito nosso.

⁸⁰ SANTOS, P., 1960d, p. 15, grifo nosso.

⁸¹ SANTOS, P., 1949b. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2.

⁸² SANTOS, P., 1937, p. 5. Pasta *Produção Intelectual* 4, arquivo n. 1242/2.

[...] deve o aluno, também desde o começo, ir adquirindo a experiência direta que associe a planificação à execução da obra arquitetônica. A falta dessa experiência é a falha maior na formação do arquiteto moderno em comparação com a do arquiteto de outras épocas. Ao passo que este se formava dentro da própria obra, em contacto com os operários e os materiais, e no aprendizado direto, manual, dos processos utilizados pelos primeiros para trabalhar os segundos, o arquiteto moderno restringe a sua formação à atividade de gabinete e ao processo intermediário da prancheta e do papel, sempre à luz, na sua maior parte, da literatura histórica ou das fórmulas, gráficos e desenhos geométricos que não tem aptidão para compreender e interpretar, aceitando-os como abstrações, antes que como realidades. [sic]⁸³

A relação entre a teoria e a prática profissional representava para Paulo Santos um dos fundamentos para o desempenho da função de arquiteto. Sob este princípio Paulo Santos elaborou, inclusive, parecer, cujo objetivo era balizar a proposta de transferência da FAU do Centro de Letras e Artes para o Centro de Tecnologia, na nova estrutura implementada em 1970, na Universidade Federal do Rio de Janeiro:

Quando o Engenheiro de estruturas e o Arquiteto se entendem se admiram mutuamente, pois o que falta a um sobra ao outro. Se o cálculo estrutural evoluiu muito ultimamente, deve-se à Arquitetura Moderna. Por outro lado, se a Arquitetura Moderna avançou bastante foi graças aos novos recursos que o Cálculo Estrutural e a Tecnologia lhe puseram a disposição. A prova disso, é que todo país avançado em Arquitetura é também um grande Centro de Cálculo Estrutural.

Mas, o progresso poderá ser maior se for conduzido pelos Professores nas Universidades, unificando pontos de vista de correntes artísticas e de correntes técnico-científicas hoje tão separadas. [sic]⁸⁴

Neste parecer, no qual tratava das nuances existentes entre as profissões de arquiteto e de engenheiro, Paulo Santos destacou a importância de se unificar as duas unidades no mesmo Centro Universitário. O que não se concretizou embora os Centros Universitários envolvidos tivessem se manifestado favoráveis à transferência. Apesar de afastado das atividades didáticas, desde 1969, Paulo Santos permanecia atento às proposições para a melhoria da qualidade do ensino da arquitetura e do urbanismo.

Como se observa nas propostas gerais para as Reformas do Ensino da Arquitetura e do Urbanismo, por ele apresentadas nos Relatórios de 1957/58 e de 1969, é clara a influência dos preceitos de Gropius, especificamente quanto aos métodos de ensino:

[...] na educação do arquiteto, como diz Gropius, “é mais importante ensinar um método de estudo do que uma aptidão à virtuosidade”. Essa aptidão à

⁸³ SANTOS, P., 1960d, p. 14.

⁸⁴ SANTOS, P., 1971, p. 4. Pasta *Correspondência*, arquivo n. 1242/1.

virtuosidade sem o apoio de um conteúdo profundo é a principal responsável por dois dos mais importantes males da formação atual do arquiteto, e que podem ser apontados na maioria dos trabalhos escolares de arquitetura: a procura de originalidade à “outrance” e, no extremo oposto o *formalismo academicista*, que repete como fórmula feita as “trouvailles” dos arquitetos de maior talento. “O método de ensino” – cabe aqui novamente citar Gropius – “deverá seguir um processo contínuo, crescendo concêntricamente à maneira dos anéis medulares de uma árvore. A cada um dos seus estágios, o campo de ação do aluno deve ser universal e não fragmentado, e crescer lentamente, em intensidade e nos detalhes, simultaneamente nas disciplinas diferentes. A integração do conjunto do conhecimento e da experiência é da mais alta importância desde o começo. É somente então que a totalidade de seus aspectos será perceptível ao espírito do estudante. Ele registrará em seguida os detalhes, e os porá em seu lugar se proceder do geral para o particular e não vice-versa.” Para pôr em execução esse método é preciso em primeiro lugar uma conjugação e homogeneização de programas e processos de ensino, a fim de que desde o começo e a partir das realizações mais simples, a atividade criadora do estudante possa associar os três aspectos fundamentais de todo trabalho arquitetônico: a composição, a construção e a economia e adquirir em conseqüência uma realidade objetiva condizente com o fim proposto, em harmonia com o meio e a época. [sic]⁸⁵

Ainda nesta mesma reforma, outro aspecto enfatizado e absorvido da *Bauhaus*, referia-se à importância de se manter estreita conexão entre o ensino acadêmico e a experiência industrial. Assim, recomendava a apreciação das resoluções dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna - CIAM⁸⁶, principalmente da *Carta de Atenas*,⁸⁷ por todas as disciplinas envolvidas no currículo acadêmico. Considerava tais resoluções “como verdadeiras cartilhas [...] dos tempos modernos nos campos da arquitetura e do urbanismo”,⁸⁸ embora não se devesse adotá-las indiscriminadamente.

Além desses pontos, Paulo Santos destacou a ética como fator fundamental para o exercício da profissão, ao lado dos conhecimentos técnicos, artísticos e culturais, ainda no Relatório de 1957/58:

A formação dos profissionais de que trata o item anterior visará conferir-lhe a par de um preparo técnico, artístico e cultural da mais alta qualificação, [...] um conteúdo ético de profundo teor social e humano, imprescindível a um desempenho cabal das suas atividades a serviço da Humanidade em geral e em particular da comunidade brasileira. [sic]⁸⁹

⁸⁵ SANTOS, P., 1960d, p. 13-14, grifo do autor; GROPIUS, 1997, p. 86.

⁸⁶ Os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna - CIAM ocorreram de 1928 a 1956. O CIAM IV de 1933, realizado a bordo do S. S. *Patris* entre Atenas e Marselha, foi o mais abrangente do ponto de vista urbanístico. Dele surgiram os artigos da *Carta de Atenas*, que consistem, em parte, de declarações sobre as condições das cidades agrupadas sob cinco categorias: Moradia, Lazer, Trabalho, Transporte e Edifícios Históricos. Cf. “Carta de Atenas. CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna - 1933. Assembléia do CIAM. Atenas, novembro de 1933”. (CURY, 2000, p. 21-68).

⁸⁷ A *Carta de Atenas*, elaborada durante o 4º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna – CIAM realizado em novembro de 1933 na cidade de Atenas, se tornou o documento doutrinário da arquitetura moderna. “Carta de Atenas”. Atenas: novembro de 1933. (CURY, 2000b, p. 68).

⁸⁸ SANTOS, P., 1960d, p. 13.

A preocupação ética, também esboçada na introdução do referido Relatório, foi reiterada na Reforma de Ensino de 1969, tal a importância que se lhe atribuía à criação de uma consciência universitária, como ressaltaria Paulo Santos:

Tôdas estas reformulações deverão obedecer a um objetivo ainda maior do que os já enunciados: o de criar entre professôres e estudantes uma consciência universitária de transcendente sentido ético, que desenvolva o conceito fundamental de que o Ensino tem como primeira finalidade a formação de cidadãos superiormente compenetrados de seus deveres face à comunidade a que lhes cabe servir. Estudar o meio para compreendê-lo e influir nêle para melhorá-lo são proposições que devem estar presentes às atividades escolares de uns e de outros para conferir-lhes êsse conteúdo ético e social profundo, que está na essência da Carta das Universidades Latino-[a]mericanas de 1945 e com o qual o Ensino ao invés de processar-se como uma simples catalogação de fatos isolados, ou de soluções científicas, técnicas e artísticas destituídas de correlação com a situação política, econômica e social da Nação (quando não destitu[í]das de correlação entre si), passará a ser parte ativa do processo orgânico social de formação nacional, de que todos participam e de que todos devem tomar consciência. Essa tomada de *consciência* dará um sentido orgânico mais construtivos às atividades escolares na Faculdade, porque mais em harmonia com o estado de desenvolvimento da Nação. [sic]⁹⁰

A importância da correlação entre as soluções artísticas e científicas e o contexto cultural da nação, apontada por Paulo Santos no Relatório, deixa entrever o método empregado por ele para ensinar a história da arquitetura no Brasil, cuja análise apresentaremos na segunda seção deste capítulo.

Embora Paulo Santos tenha respaldado pedagogicamente suas propostas para as reformas do ensino da arquitetura e do urbanismo no Brasil no modelo didático da *Bauhaus* de Gropius, sua posição sobre a relevância do estudo da História da Arquitetura para a formação integral do arquiteto divergia dos postulados da escola *bauhausiana*. Esta última se baseava em currículos que não incluíam o ensino da matéria⁹¹, visto que a *Bauhaus* em conformidade com o movimento moderno preconizava a ruptura com o passado. Neste sentido, Paulo Santos e os *modernistas* do SPHAN não poderiam ser considerados *strictu sensu modernos bauhausianos*, pois proclamavam a relevância de se preservar os bens culturais da nação, tanto por seu valor estético quanto pelo valor histórico.

Devemos atentar para duas questões aparentemente contraditórias. A *Bauhaus* consolidava sua estratégia pedagógica *na renúncia à história*,⁹² pois apresentava como corolário o fato de “toda a historiografia estar largamente falsificada com a finalidade de defender os cânones e os preceitos da Escola de

⁸⁹ SANTOS, P., 1960d, p. 16.

⁹⁰ SANTOS, P., 1969c, p. 20, grifo do autor.

⁹¹ RODRIGUES, 1989, p. 109.

Belas Artes”,⁹³ segundo o crítico de arquitetura Bruno Zevi*. Assim, a *Bauhaus* visava não só a superar a autoridade dos valores tradicionais mas, sobretudo, empreender uma intervenção pedagógica e social, com vistas à criação de ambientes propícios à nova forma de viver. Por outro lado, o juízo de Gropius relativamente à inserção do ensino da História da Arte e da Arquitetura no currículo da Escola, parecia despontar, ao menos em 1939, na direção oposta aos preceitos *bauhausianos*, por acreditar que estudos históricos, embora pudessem cercear a criatividade dos iniciantes, aprimorava a dos alunos veteranos do curso, como ele próprio esclareceu:

Estudos analíticos de história da arte e arquitetura podem familiarizar o estudante com condições e causas que geraram a expressão formal das diversas épocas, isto é, as transformações na filosofia, na política e nos métodos de produção, que provieram das novas descobertas. Tais estudos podem trazer para o aluno a confirmação de princípios que ele descobriu em seus próprios exercícios com superfície, volume, espaço e cor, mas ele não pode[ria] extrair daí regras para a [i]nformação atual, pois estas devem ser conquistadas, para cada época, por meio de um novo trabalho criativo. Por isso, atualmente, os estudos históricos deveriam ser ministrados de preferência a estudantes mais velhos, que já encontraram sua própria expressão. Se introduzirmos o principiante inseguro nas grandes obras-primas do passado, ele será facilmente desencorajado de fazer suas próprias experiências criativas. Se ele, pelo contrário, já alcançou expressão própria na oficina e no estúdio, então os estudos de história de arte serão altamente adequados para lhe aprimorar o pensamento, sem transviá-lo para as imitações. Tais estudos devem por isso principiar somente no terceiro, e não já no primeiro ano da formação.⁹⁴

O ensino da História da Arte e da Arquitetura nos últimos anos do curso de formação, proposto por Gropius, não significava sua exclusão do currículo acadêmico, como ocorreu na Escola da *Bauhaus*. Gropius sugeria que os estudos históricos fossem ministrados nos anos mais avançados, quando o aluno, mais amadurecido, estaria apto a assimilá-los, de modo a estimular o processo criativo arquitetônico, como especificaria no mesmo ensaio:

Os estudos históricos seriam iniciados de preferência no terceiro ano em vez do primeiro, de modo que os alunos fossem resguardados da imitação e do desânimo. No estágio mais avançado, ajudá-los-ão a pesquisar as origens das obras-primas do passado e a mostrar-lhes, por meio de exemplos à mão, como a concepção arquitetônica de uma época passada provinha da religião, da posição social e dos meios de produção então reinantes.⁹⁵

Como a cadeira *Arquitetura no Brasil* era oferecida no quarto e quinto anos do curso de graduação da FNA, é possível admitir que as idéias de Paulo Santos

⁹² RODRIGUES, 1989, p. 109.

⁹³ ZEVI, 1976, p. 100 (apud RODRIGUES, 1989, p. 109).

⁹⁴ GROPIUS, 1997, p. 93.

sobre o ensino da história da arte e da arquitetura estavam em consonância com as de Gropius, embora existissem divergências. Para Gropius, os estudos históricos, por exemplo, deveriam abranger as origens das obras-primas pretéritas, enquanto que para Paulo Santos não somente os *monumentos arquitetônicos* mereciam ser estudados, mas as obras do passado em geral.

Essa questão de ensino da arquitetura e do urbanismo, ocorrida na ENBA extrapolou os limites da Academia, sendo também analisada no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, como veremos a seguir.

3.1.3 A tradição no Congresso de Arquitetos

Os primeiros anos da década de 1930 foram particularmente importantes para a estruturação do pensamento arquitetônico do jovem Paulo Santos, recém-formada em 1926 pela ENBA.

Sua participação na Comissão Interventora da Escola, instituída pelo governo Provisório em 1931, lhe foi oportuna no convívio com acadêmicos, no momento em que se discutiam os novos rumos do ensino da arte e da arquitetura no Brasil.

Por outro lado, como presidente da Comissão de Propaganda⁹⁶ do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos de 1930, no Rio de Janeiro, Paulo Santos participou das relevantes discussões conceituais sobre arquitetura e urbanismo no âmbito internacional, pois neste evento a maioria dos países europeus tinha seus representantes.

Nesse Congresso, o embate entre as correntes neocolonial e moderna, que se desenrolava na ENBA, também se constituiu numa das questões fundamentais do debate, como rememorou Paulo Santos no Encontro Nacional de Arquitetos, em 15 de novembro de 1971, na comemoração do cinquentenário do IAB:

No Rio vive-se um momento de vibração. Precedido de grande propaganda por todo o Brasil e no estrangeiro, vai ter lugar o IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos que será o palco do conflito entre as duas tendências principais da arquitetura na década que findava: a Neo-Colonial e a Moderna. **Os pontos de contato que no fundamental as aproximavam não impediam na prática antagonismos formais inconciliáveis.** [...]

Na delegação de Minas se alinham os desenhos academizantes do Luiz Signorelli e na de S. Paulo, além das contribuições de Christiano das Neves, vice-presidente do Congresso e ferrenho partidário do Luiz XVI, se incluem as de

⁹⁵ GROPIUS, 1997, p. 95.

⁹⁶ IV CONGRESSO PAN AMERICANO DE ARCHITECTOS, 1930a.

Warchavchik, Flavio de Carvalho e Jaime da Silva Teles, os três arquitetos que os jornais da Paulicéia apresentavam como líderes da Corrente Moderna. Mas Jaime não compareceu; Warchavchik, que só veio para fazer a arrumação dos seus trabalhos na Exposição, compareceu apenas à sessão inaugural e embora mandando uma tese muito boa desertou dos debates transferindo a Flavio – que apresentou também uma tese, a mais discutida do Congresso – a missão de sustentá-los.[...]

Por isso, quem ganhou a partida foi José Mariano, figura central do Congresso, que assumiu a posição simpática de defesa da classe dos arquitetos na sociedade e em relação à Arquitetura, como se fôssem as próprias nações do Continente, cada qual com os seus valores tradicionais, a sua cultura, a sua personalidade, que estivessem em jôgo e cumprisse defender, como herança sagrada a ser transmitida às gerações vindouras. Tratava-se de um tema que entusiasmaria qualquer auditório. [...]

Podiam divergir os caminhos, mas era inegável entre a maioria dos congressistas o aprêço pelos valores tradicionais e pelas maneiras de preservá-los e estudá-los, como se evidencia das teses apresentadas – para só citar a contribuição brasileira –, por Angelo Brunhs e Paulo Thedim Barreto, cujas idéias se acrescentaram às de Ricardo Severo*, José Mariano e tantos outros, para formar nos poderes públicos um estado de espírito de que resultaria poucos anos depois a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. [...].

Era a consagração ao mesmo tempo do homem, de um ambiente de vida e de uma arquitetura que parecia inapelavelmente vitoriosa em tôda a América. Estaria mesmo? **Os 40 anos que se seguiram, provariam que não.** [sic]⁹⁷

A consagração do neocolonial não impediu que o conjunto de teses apresentadas na IX Secção de Estudos intitulada *Como julgar a tendência da moderna architectura - decadencia ou ressurgimento?* [sic] fosse aprovado por unanimidade, recebendo contundente declaração sobre a arquitetura moderna, publicada no *Jornal do Brasil*:

Passa-se à discussão da these IX, sobre a qual a comissão especial accordou recomendar á assembléa plenária a aprovação da seguinte declaração:

“As tendencias da architectura moderna constituem a expressão plastica inicial de um novo cyclo artistico que busca a sua plenitude na adaptação de suas formas ao *espírito da epoca* e que deve caracterisar-se pelo seu anhelô de harmonisar as suas creações com os novos materiaes e elementos constructivos e technicos que o progresso incorporou ao acervo da civilização” [sic].⁹⁸

Provavelmente o conhecimento dos trabalhos desta Seção especifica tivesse causado confusão sobre as questões discutidas na plenária do Congresso. Houve quem discordasse de Paulo Santos, quanto à tendência arquitetônica que saiu vitoriosa das discussões do evento, como o arquiteto João Ricardo Serran, apelidado *Joca*. Este, quando presidente do IAB, ao apresentar, no 60^o aniversário da instituição, o balanço de suas atividades e dos engajamentos do

⁹⁷ SANTOS, P., 1971a, p. 14-15, grifo do autor, negrito nosso. Pasta *Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB*, arquivo n. 1242/1; 1977e, p. 113-115.

Instituto, afirmou que a arquitetura moderna havia predominado nas discussões do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos:

Julho de 1930: últimos momentos da República Velha; é eleito para o Instituto Nestor Egydio de Figueiredo. Novos tempos se anunciam. No IV Congresso prevalece a corrente modernista que será oficialmente assumida pelo Instituto quando da posse de Nestor em seu segundo mandato (agosto de 1931). Na verdade, **coube ao vice-presidente, Paulo Ferreira Santos** – face a ausência de Nestor, que se encontrava no Recife a trabalho – **conclamar a classe a assumir os novos postulados da arquitetura contemporânea**, em um [...] ecletismo vigente no início do século.

Engajava-se, assim, o Instituto na luta pela arquitetura contemporânea. Daí para a frente, no correr da primeira metade da década dos trinta, começaram a frutificar as campanhas anteriores: a tentativa de reforma do ensino de arquitetura na ENBA liderada por Lúcio Costa e com o apoio do Diretório Acadêmico, a regulamentação profissional, em 1933, etc. [sic]⁹⁹

Embora a versão de Paulo Santos reflita um relato realizado efetivamente por sua participação no Congresso e ratificado pelas informações veiculadas nos jornais da época,¹⁰⁰ distinguindo-se da de Joca Serran na análise de suas atividades no IAB, elas não são excludentes. Apesar de admitir que o Congresso anunciara a vitoriosa consagração do neocolonial em toda a América, Paulo Santos se questionava quanto à legitimidade desta vitória, uma vez que respondendo a seu próprio questionamento, afirmou: “os 40 anos que se seguiram, provariam que não”, o que reiterará, então as afirmativas de Serran.

No mesmo depoimento, Serran admitiu que Paulo Santos, em 1931, conclamara “a classe a assumir os novos postulados da arquitetura contemporânea”, declarando-se, assim, favorável à arquitetura moderna. Não obstante, não se pode habilitá-lo como defensor de primeira linha da causa moderna, como fora Lucio Costa, considerado o doutrinador da arquitetura moderna no Brasil ou, mesmo, incluí-lo no reduto dos arquitetos *modernistas*. Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão Azevedo*, Ernani Mendes de Vasconcellos*, Jorge Machado Moreira e Oscar Niemeyer participaram “do **reduto purista** [...] que, de 1931 a 1935, para o estudo das obras de Mies Van der Rohe, Walther Gropius e principalmente Le Corbusier, se reuniam num escritório fundado por Lucio e Leão”,¹⁰¹ ao qual se juntaria o arquiteto russo Gregori Warchavchik, quando se tornou sócio de Lucio Costa. Este prematuro engajamento de Paulo Santos sugerido por Serran foi reiterado, em 1981, por

⁹⁸ IV CONGRESSO PAN AMERICANO DE ARCHITECTOS, 1930c, grifo do autor.

⁹⁹ SERRAN, 1981, p. 3, grifo nosso.

¹⁰⁰ FONSECA, 1930.

¹⁰¹ SANTOS, P., 1977e, p.125-126, grifo do autor.

Edgar Graeff no prefácio para a nova edição do livro *Quatro Séculos de Arquitetura*:

O significado desse posicionamento não se esgota no compromisso assumido pela associação de arquitetos brasileiros – ele é sublinhado pelo fato de que Paulo Santos, algum tempo depois, comparece ao cenário da Universidade Brasileira como criador da disciplina de Arquitetura no Brasil, voltada principalmente para o estudo da herança do passado, Essa circunstância feliz, de um dos primeiros defensores da arquitetura moderna entre nós se fazer também iniciador dos estudos sistematizados na arquitetura tradicional brasileira constituiu, sem dúvida, fator decisivo para a formação/educação das novas gerações de arquitetos.¹⁰²

O pronunciamento de Graeff surpreendeu, de certa forma, o próprio Paulo Santos, que expressou sua surpresa no discurso de lançamento da reedição do livro *Quatro Séculos de Arquitetura*, realizado em 18 de dezembro de 1981, por ocasião da premiação Anual do IAB-RJ:

A edição do I.A.B. é valorizada com um Prefácio de Edgar Graeff que empresta à publicação o prestígio de autoridade excepcional que todos lhe reconhecemos, revelando, ademais aspectos generosos de que eu, ainda que protagonista me tinha esquecido. Refiro-me a um pronunciamento como presidente em exercício do I.A.B. em 1931 – que João Ricardo Serran descobriu pesquisando nas Atas do Instituto –, em defesa da ARQUITETURA MODERNA, na ocasião mesma em que Lucio Costa realizava sua reforma revolucionária no ensino do Curso de Arquitetura da E.N.B.A. [sic]¹⁰³

O esquecimento de Paulo Santos sobre este seu pronunciamento pode ser indício de que ele defendera a causa da arquitetura moderna não propriamente como arquiteto, mas, sobretudo, como vice-presidente da entidade de classe que, como tal, deveria acompanhar os novos rumos da arquitetura. Assim, foi necessária a citação de Edgar Albuquerque Graeff para que reavivasse sua memória e se desse conta de que, desde 1931, percebera a relevância dos cânones modernos para a arquitetura no Brasil.

Como verificaremos adiante, Paulo Santos admitia, até então, que fora “conquistado, dia a dia, pela lógica funcional e estrutural, pela plastica impecável e imensa poesia do Ministério de Educação”,¹⁰⁴ o que o levaria a assimilar os preceitos da nova arquitetura.

A participação nos eventos que fomentaram as discussões mais significativas em torno da arquitetura, na década de 1930, como a atuação no IAB e a participação no IV Congresso Pan-americano de Arquitetos, foi

¹⁰² GRAEFF, 1981m, p. 8-9.

¹⁰³ SANTOS, P., 1981i, p. 2.

fundamental para a estruturação e consolidação do pensamento arquitetônico de Paulo Santos. Talvez, devido a este privilégio ele tenha notado, diferentemente da maioria dos arquitetos modernos, a importância do neocolonial no embate contra o ecletismo que se impunha nas principais cidades brasileiras. Esta postura, que se delineava desde 1930, foi profundamente defendida na palestra sobre os *400 Anos de Arquitetura*,¹⁰⁵ proferida no ciclo de conferências promovido pela Universidade do Brasil em 1965, comemorando o IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro:

Nem pelo que tinha de negativo deixou o Neo-Colonial de ter a sua significação – e não apenas como expressão da sensibilidade romântica da época, mas como fator positivo, já que teria paradoxalmente **influído no próprio movimento dito Moderno** e para a criação de condições propícias ao estudo de questões de raça, costumes, economia e vida social e artística do nosso povo. [...]

Ambas as correntes a Neo-Colonial e a Moderna pugnavam pelo nacional. “A diferença é que o Movimento Moderno procurava o genuíno” – observou-nos o Dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade. Di Cavalcanti definiu bem: “Arte nacional sem nacionalismo”.¹⁰⁶

Apesar de afirmar que o neocolonial teria “influído no próprio movimento dito Moderno”, Paulo Santos não deixava de ressaltar que “os pontos de contato que no fundamental as aproximaram não impediam na prática antagonismos inconciliáveis”.¹⁰⁷ A relação entre o neocolonial e o movimento moderno, estabelecida por Paulo Santos se confrontaria radicalmente com a concepção de Lucio Costa, que considerava o ecletismo, incluindo-se o neocolonial, como *hiato* na evolução do processo histórico da arquitetura e do urbanismo no Brasil. A interlocução entre os dois arquitetos, no nível da ideologia arquitetônica, será pormenorizadamente estudada no quinto capítulo deste trabalho.

A Comissão referente à II Seção de julgamento das teses do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, designada para estudar o tema *O Ensino da Arquitetura*, tinha o professor Gastão Bahiana¹⁰⁸ como único representante brasileiro. Como resultado do debate deste tema foram inicialmente aprovadas quatro propostas acrescidas de outras duas, a serem encaminhadas à assembléia plenária, conforme publicação do *Diário da Noite*:

¹⁰⁴ SANTOS, P., 1954c, p. 1. Pasta *Vida Acadêmica 3*, arquivo n. 1239/2; UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1954b, f. 32.

¹⁰⁵ SANTOS, P., 1966e.

¹⁰⁶ SANTOS, P., 1977e, p. 104-105, grifo do autor, negrito nosso.

¹⁰⁷ SANTOS, P., 1971a, p. 14-15. Pasta *Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB*, arquivo n. 1242/1; 1977e, p. 113-115.

¹⁰⁸ IV CONGRESSO PAN-AMERICANO DE ARCHITECTOS, 1930b.

1ª) O ensino da architectura deve visar fundamentalmente o estudo intensivo da composição architectonica, completando-o com os conhecimentos artisticos, historico, technicos e scientificos necessarios para o exercicio integral da profissão. 2ª) Que, como nossas cidades, em razão das exigencias e necessidades modernas, deverão soffrer transformação e criação de novos bairros, deve-se dar toda a importancia que merece, ao ensino do Urbanismo. 3ª) Que se inclua nos planos de estudos de cada paiz o ensino de sua arte nacional. 4ª) Que, no ensino da composição de Architectura de da composição decorativa, deve se desenvolver o mais possível o espírito de “atelier” que se traduz em uma maior collaboração entre os alumnos. Para os effeitos da classificação e da verificação dos resultados do ensino, deve se dar a maior importancia ás provas executadas na loja.

Nesse sentido foi aprovada mais uma indicação do sr. José Marianno para que o Congresso promovesse a organização de escolas especializadas de Architectura em outros pontos do territorio nacional uma vez que no Brasil, por exemplo, só existe a Escola de Bellas Artes – que forma architectos.

Foi mais approvada uma indicação para que as escolas de Architectura fossem obrigatoriamente dirigidas por architectos. [sic]¹⁰⁹

É provável que a última proposta aprovada se dirigisse a José Marianno, que fora diretor da ENBA, no período de 1926 a 1927, apesar de médico.

Nas conclusões relativas ao ensino da arquitetura aprovadas no IV Congresso, observamos certa similaridade destas com as propostas didáticas, que viriam a ser formuladas no ano seguinte por Lucio Costa na sua gestão como diretor da ENBA.

3.1.4

O Projeto Arquitetônico como reflexo do Pensamento Histórico

Embora este trabalho não pretenda realizar análise tipológica projetual das obras arquitetônicas de Paulo Santos, pareceu-nos oportuno estudar alguns de seus exemplares pela inter-relação que elas apresentam com seu trabalho didático e com sua produção de história, pois – como declaramos na Introdução – o conhecimento adquirido pela prática profissional balizara seus procedimentos didáticos; [...] a necessidade de fundamentar suas preleções estimulava suas pesquisas de história; e [...] estas, por sua vez, se refletiriam em suas concepções projetuais e construtivas” –, num movimento ininterrupto de reciprocidade.

Ainda que o reduzido número de projetos de Paulo Santos publicados em revistas e livros especializados não represente a íntegra de suas obras, não se intenciona dizer que o pouco interesse por seu trabalho como arquiteto estivesse relacionado à qualidade de seus projetos arquitetônicos, porém o interesse exacerbado dos pesquisadores por seus estudos de história da arquitetura e do

¹⁰⁹ IV CONGRESSO PAN-AMERICANO DE ARCHITECTOS, 1930e, grifo do autor.

urbanismo acabou por obscurecer a visão da produção projetual e construtiva de Paulo Santos. Em decorrência, as pesquisas históricas situaram-se em primeiro plano, postergando a produção arquitetônica ao segundo plano, cuja análise intensiva e detalhada permanece ainda deficitária. Entretanto, ao procedermos o levantamento das obras arquitetônicas por ele realizadas, localizamos mais de uma centena de projetos que, na sua maioria, foram executados e/ou fiscalizados por ele (Anexo C).

Essa constatação não nos surpreendeu, uma vez que Paulo Santos havia iniciado a carreira de arquiteto pela prática profissional à frente da empresa Pires e Santos, na qual atuaria por mais de cinco décadas. Justifica-se assim, o elevado número de projetos desenvolvidos por ele, se comparado com a quantidade de trabalhos projetuais elaborados pela maioria dos arquitetos que, como ele, se dedicariam também a estudos históricos sobre arquitetura e urbanismo.

O arquiteto Lucio Costa, por exemplo, embora tenha iniciado sua carreira nas pranchetas de escritórios de arquitetura, dedicou a maior parte de sua vida profissional à pesquisa histórica e ao trabalho no SPHAN que propriamente aos projetos arquitetônicos e urbanísticos, sempre de esmerada qualidade. Esta ênfase nos estudos de arquitetura e urbanismo o tornou o proeminente doutrinador da arquitetura moderna no Brasil.

Para complementar a compreensão da visão arquitetônica de Paulo Santos, selecionamos para o presente estudo exemplos que pareceram melhor caracterizar sua evolução arquitetônica. Embora, como já mencionado, ainda não se tenha investigado com probidade a natureza da produção arquitetônica de Paulo Santos, realizando-se estudo crítico minucioso de seus projetos arquitetônicos, é possível, por meio de outros exemplares da arquitetura moderna estudados, perceber-lhes a qualidade da concepção plástica, dos aspectos funcionais e dos processos construtivos.

O processo de estruturação do pensamento histórico de Paulo Santos se refletiu naturalmente em sua concepção arquitetônica, visto que as obras dos primeiros anos revelaram traços de sua formação acadêmica fundamentada nos preceitos tradicionais. Estas obras mostravam a arquitetura eclética, tão em voga na época em que se mesclavam os mais variados estilos. Atendendo à solicitação de cada cliente, projetava-se em estilo que ia do gótico** ao renascentista sem, entretanto, se ater à preocupação com a técnica construtiva apropriada, tampouco com a adequação do estilo ao contexto em que o objeto arquitetônico estaria inserido.

A residência, supostamente projetada entre o final da década de 1920 e o início da de 1930 no Alto da Boa Vista (Fotografia 16), caracterizava muito bem a arquitetura da época. Embora não tenhamos encontrado dados completos referentes ao seu projeto, esta residência tratava-se de exemplar eclético de vertente neogótica, em que se apresentavam manifestações arquitetônicas originárias de movimentos de renovação artística e de características pitorescas regionais, parecendo reportar-se ao Movimento *Arts and Crafts*,¹¹⁰ “que considerava o gótico medieval como o pináculo da cultura britânica”.¹¹¹ Este movimento artístico idealizado pelo escritor e projetista William Morris “teve o grande mérito de agitar as idéias em tórno das artes aplicadas e da arquitetura. Foi em parte dêsse agitar de idéias que se originaram [...]” [sic].¹¹² movimentos como *Art Nouveau*, na França; *Jugendstil*, na Alemanha; *Liberty*, na Itália.

Ao projetar essa residência, Paulo Santos parece ter se inspirado na *Red House* (Fotografia 17), residência cujo projeto Morris encomendou, em 1859, ao arquiteto Philip Webb, com quem trabalhara no escritório de arquitetura de G. E. Street. Situada em Bexley Heath, Kent, no Reino Unido, a *Red House* – assim conhecida por ser construída em tijolo aparente – apresentava estilo bastante próximo do neogótico de Street.¹¹³ “Rompendo com a tipologia tradicional tanto no projeto quanto nos volumes”,¹¹⁴ Webb criaria novo modelo de ambiente familiar perfeitamente sintonizado com as exigências da vida contemporânea. Com a *Red House*, o arquiteto estabeleceu os princípios pelos quais ficaria profissionalmente conhecido: integridade estrutural e integração ao entorno e à cultura local. Para arquiteto Gregori Warchavchik, o ano de 1859, em razão da famosa *casa vermelha*, se constituiu como “uma das datas primeiras da nova arquitetura.”¹¹⁵

A aproximação da residência de Paulo Santos com a *Red House* se faz pelas formas não convencionais, escuras, escarpadas, irregulares e de certo modo pitorescas; pelo uso de material rústico e informal, no primeiro caso pedras irregulares, no segundo, tijolos aparentes; pela ausência de ornamentos; pelos vãos delgados e alongados das esquadrias quadriculadas de madeira e vidro, do tipo guilhotina.

Essa residência revela que a arquitetura eclética dos projetos iniciais de Paulo Santos, que muito agradava à classe média brasileira na época, foi dando

¹¹⁰ FRAMPTON, 1997, p. 81.

¹¹¹ STRICLAND, 2003, p. 101.

¹¹² SANTOS, P., 1961, p. 42.

¹¹³ FRAMPTON, 1997, p. 43.

¹¹⁴ ARGAN, 1998, p. 182.



Fotografia 16

Residência - projeto: Paulo Ferreira Santos - construção: Pires e Santos - [1930-1940]
 Fonte: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial



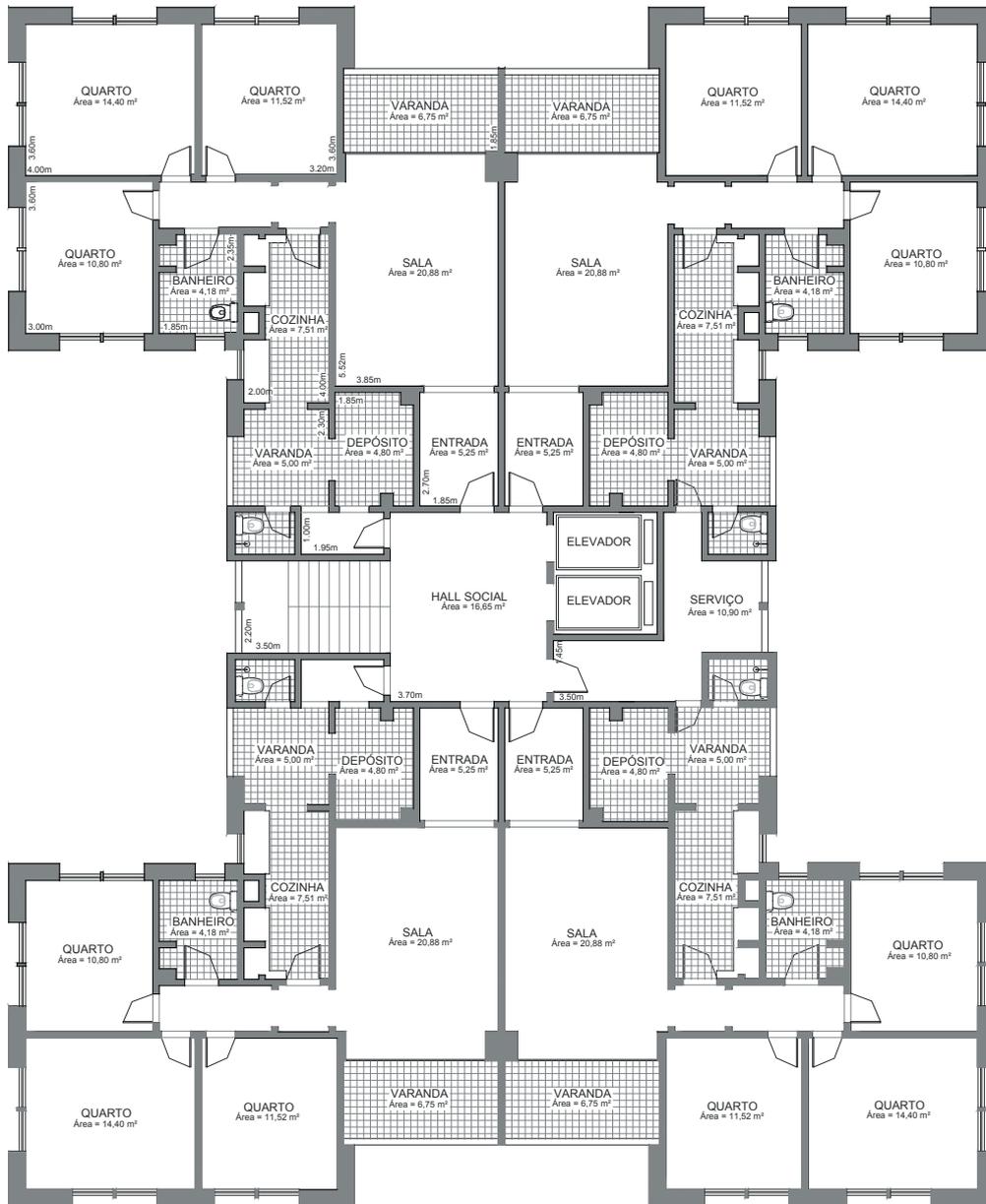
Fotografia 17

Red House - Residência de William Morris - projeto: Philip Webb - 1859-60
 Fonte: STRICLAND, 2003, p. 101



Fotografia 18

Edifício Barão de Lucena - projeto: Paulo Santos - construção: Pires e Santos - 1937
Fonte: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial



EDIFÍCIO BARÃO DE LUCENA

Rua São Clemente, 158 - Botafogo

1937

PLANTA

PAVIMENTO TIPO

1/175

1

construção PIRES E SANTOS
projeto PAULO FERREIRA SANTOS

lugar, no final dos anos de 1930, a exemplares arquitetônicos que, apesar de serem ainda híbridos, já deixavam transparecer certo caráter moderno, como se observa nos projetos dos edifícios *Barão de Lucena*, situado na rua São Clemente nº158, esquina com a rua Barão de Lucena, em Botafogo e *Colombo*, localizado na Av. Treze de Maio nº325 na confluência com o beco Manoel de Carvalho nº16, no Centro do Rio de Janeiro.

Projetado em 1937 e bastante recuado do alinhamento do terreno, o primeiro (Fotografia 18; Planta 1) apresentava quatro torres compactas, entremeadas por plano envidraçado, constituindo “exemplar de linhas sóbrias e geométricas, muito próximo da arquitetura moderna,”¹¹⁶ mas que apresentava detalhes *Art Déco* “como frisos dos painéis que dividem os pavimentos e as linhas onduladas dos gradis em ferro que protegem as janelas piso-a-teto.”¹¹⁷ A planta deste edifício residencial multifamiliar, desenvolvida a partir de dois eixos ortogonais, resultou em formato simétrico semelhante ao da letra *H*, no qual as circulações verticais – escadas e elevadores – situavam-se no núcleo central. O segundo edifício (Fotografia 19; Planta 2), projetado em 1938 e localizado como o anterior na confluência de dois logradouros, destinava-se ao uso comercial. A planta do pavimento tipo, que acompanhava a forma curva do terreno e a modulação da estrutura de concreto armado, dispunha as salas comerciais ao longo das fachadas principais. O ponto fixo do pavimento concentrava as circulações verticais e os sanitários, localizando-se na área posterior do pavimento junto às divisas do terreno. Consistia em projeto, no qual os “resquícios de típica decoração *Art Déco* (frisos, escotilhas) se mistura[va]m a características modernas, como, por exemplo, a predominância de vazios sobre cheios, aqui restritos ao pilares estruturais e vigas** de entrepiso.”¹¹⁸

Apesar de ele haver delimitado o ano de 1945 como o início de sua fase moderna, a linguagem arquitetônica destes trabalhos do final da década de 1930 expressavam, como observamos, o caráter moderno da arquitetura.

A *Escola Técnica do Exército* foi um dos primeiros projetos solicitados por instituição governamental a Paulo Santos (Fotografias 20-24; Plantas 3-4). Localizada na Praça General Tibúrcio nº80 na Praia Vermelha, abriga atualmente o Instituto Militar de Engenharia. Tratando-se de obra de grande porte, sua construção foi decisiva para o reconhecimento da empresa Pires e Santos no âmbito nacional.

¹¹⁵ WARCHAVCHIK, 1997, p. 11.

¹¹⁶ CZAİKOWSKI, 2000a, p. 67, verbete 66.

¹¹⁷ CZAİKOWSKI, 2000a, p. 67, verbete 66.

¹¹⁸ CZAİKOWSKI, 2000a, p. 34, verbete 19.

Embora o projeto tenha sido elaborado entre 1939 e 1940, seu partido arquitetônico** desenvolvido em torno do pátio central e circundado pela circulação aberta das salas de aulas, reportando-se aos pátios internos e aos alpendres das edificações coloniais, já apresentava acentuada expressão moderna, evidenciada não somente pela modulação de suas fachadas, como também por seu revolucionário processo construtivo, no qual o arquiteto criou “sobre a circulação principal, uma secundária [...] destinada a dutos e encanamentos permitindo a ligação em minutos entre dois compartimentos quaisquer de pavimentos diferentes; tudo com iluminação de comandos em *three way*.”¹¹⁹ Constituíam-se em solução técnica até então inédita. A previsão das galerias dotou o edifício de flexibilidade necessária para acompanhar os avanços tecnológicos – como a instalação de ar condicionado –, permitindo assim a constante atualização de seus equipamentos. Ao integrar os conhecimentos técnico-construtivos à concepção formal, Paulo Santos procurava legitimar a arquitetura de suas obras, respeitando os cânones modernos.

Ao projetar na década de 1940 a casa onde morou por 30 anos, situada à Av. Visconde de Albuquerque nº 234¹²⁰ no Leblon (Fotografias 22-23; Plantas 5-6), Paulo Santos parece ter se inspirado na residência que Lucio Costa projetara em 1942 para Argemiro Hungria Machado, no terreno nº 158 do mesmo logradouro (Fotografia 24; Plantas 7-8). A pureza do volume compacto e a funcionalidade dos espaços expressavam o caráter moderno de ambos os projetos, que se desenvolviam em dois pavimentos e cujos acessos principais estavam voltados para suas fachadas laterais. As janelas em fita, que rasgavam as fachadas principais, integravam harmoniosamente folhas em vidro e painéis em treliça de madeira. O emprego destas treliças, que rememoravam os muxarabis** das casas coloniais, visava no projeto de Lucio Costa, permitir permanente aeração nos compartimentos e, ao mesmo tempo, proteger a visão do exterior para o interior da residência e no de Paulo Santos, apresentava apenas a função de propiciar conforto térmico aos ambientes, uma vez que estes se situavam na parte superior das esquadrias. Os telhados em quatro águas de telhas canal cerâmica “pousadas diretamente sobre uma delgada laje de concreto saliente em relação à fachada”,¹²¹ concediam vertente nativista à linguagem moderna das habitações.

¹¹⁹ SANTOS, P., 1981h, p. 23.

¹²⁰ A atual numeração dos lotes referentes a esta residência e a projetada por Lucio Costa na Av. Visconde de Albuquerque, no Leblon, correspondem aos nºs 836 e 466, respectivamente.

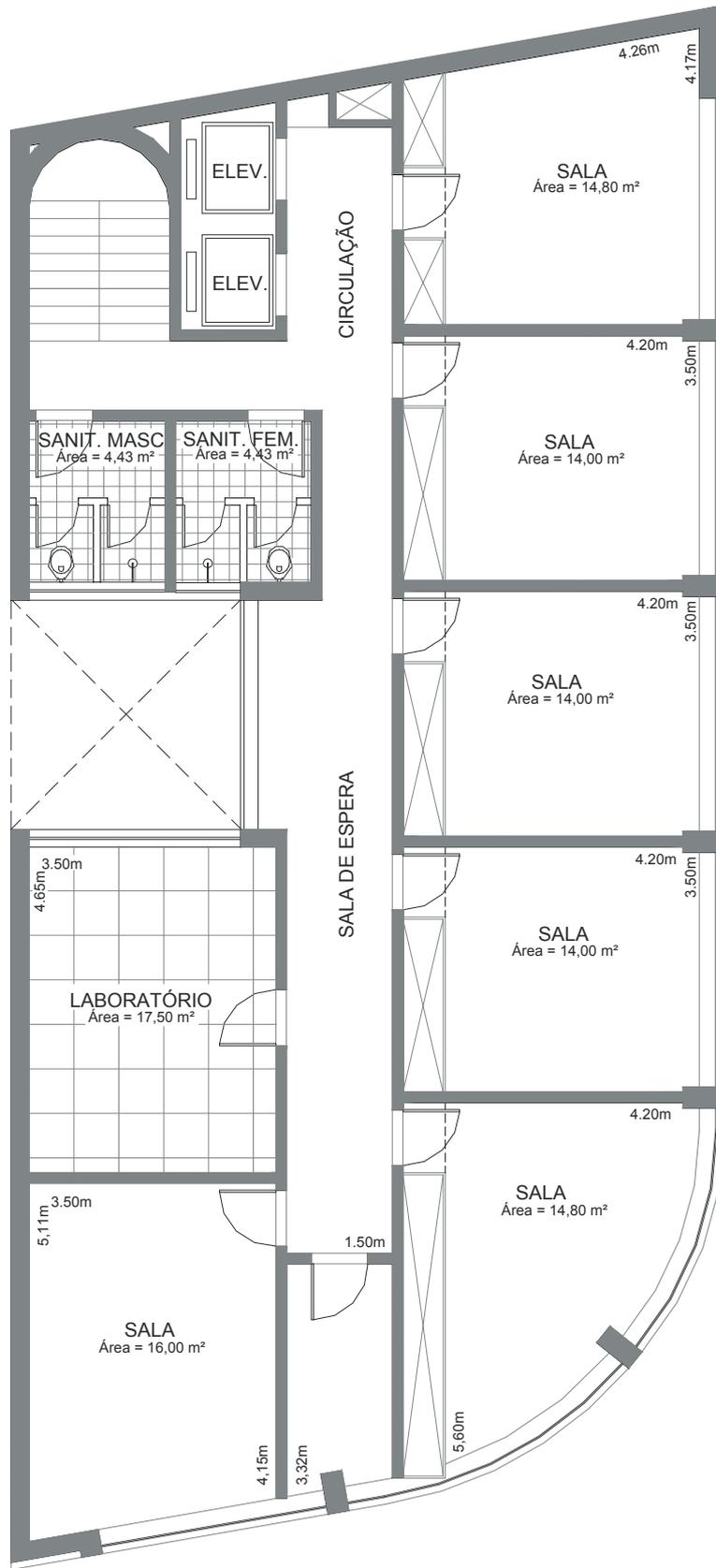
¹²¹ XAVIER, 1991, p. 50.



Fotografia 19

Edifício Colombo - projeto: Paulo Ferreira Santos - construção: Pires e Santos - 1938

Fonte: CZAJKOWSKI, 2000a, p. 34, verbete 19



EDIFÍCIO COLOMBO

Beco Manoel de Carvalho, 16 / Av. Treze de Maio, 325 - Centro

1938

PLANTA

PAVIMENTO TIPO

1/100

2

construção PIRES E SANTOS
projeto PAULO FERREIRA SANTOS



Fotografia 20
Vista aérea da implantação



Fotografia 21
Vista aérea do edifício

Fotografias 20/21

Escola Técnica do Exército - ETE (atual Instituto Militar de Engenharia - IME)
projeto: Paulo Ferreira Santos - construção: Pires e Santos - 1939 / 1940
Fonte: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial



Fotografia 22
Fachada principal

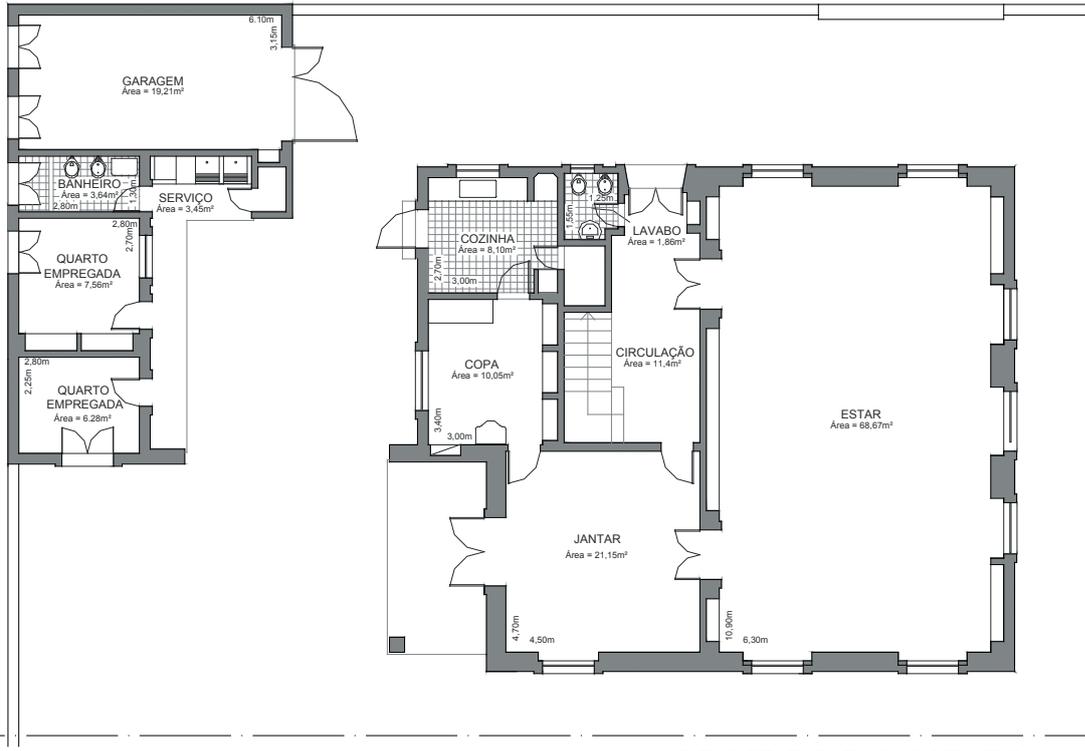


Fotografia 23
Fachada posterior

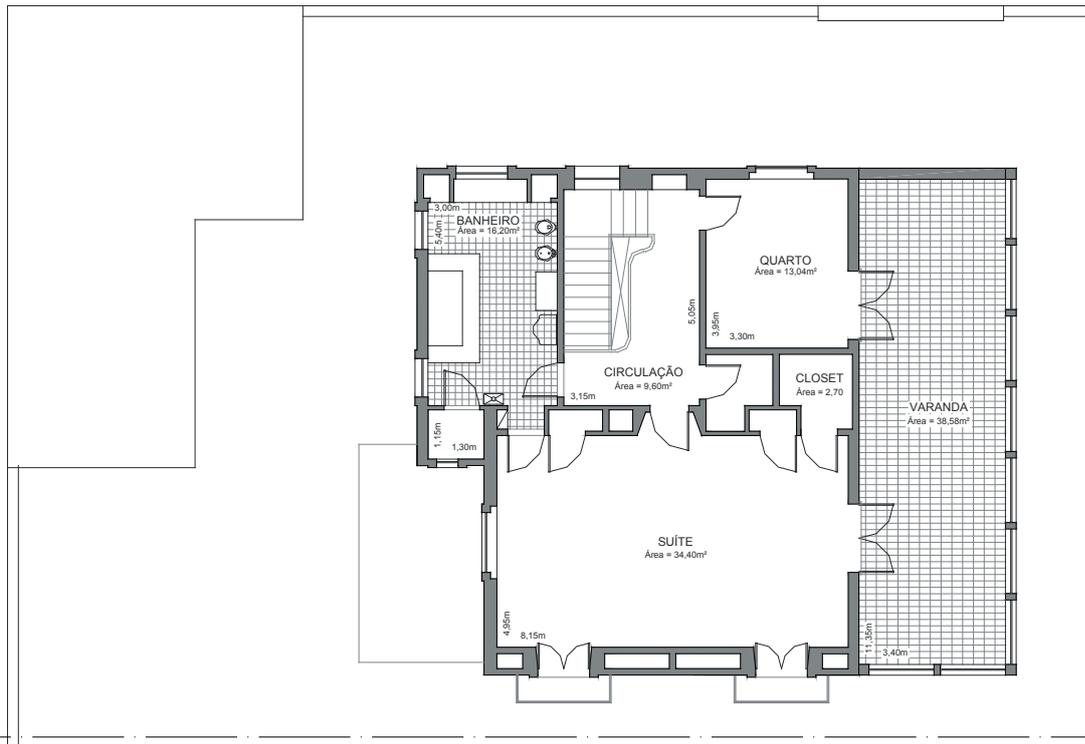
Fotografias 22/23

Residência Paulo Santos - projeto: Paulo Ferreira Santos - construção: Pires e Santos [1940]

Fonte: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial



PRIMEIRO PAVIMENTO



SEGUNDO PAVIMENTO

RESIDÊNCIA PAULO FERREIRA SANTOS

Av. Visconde de Albuquerque, 234 - Leblon

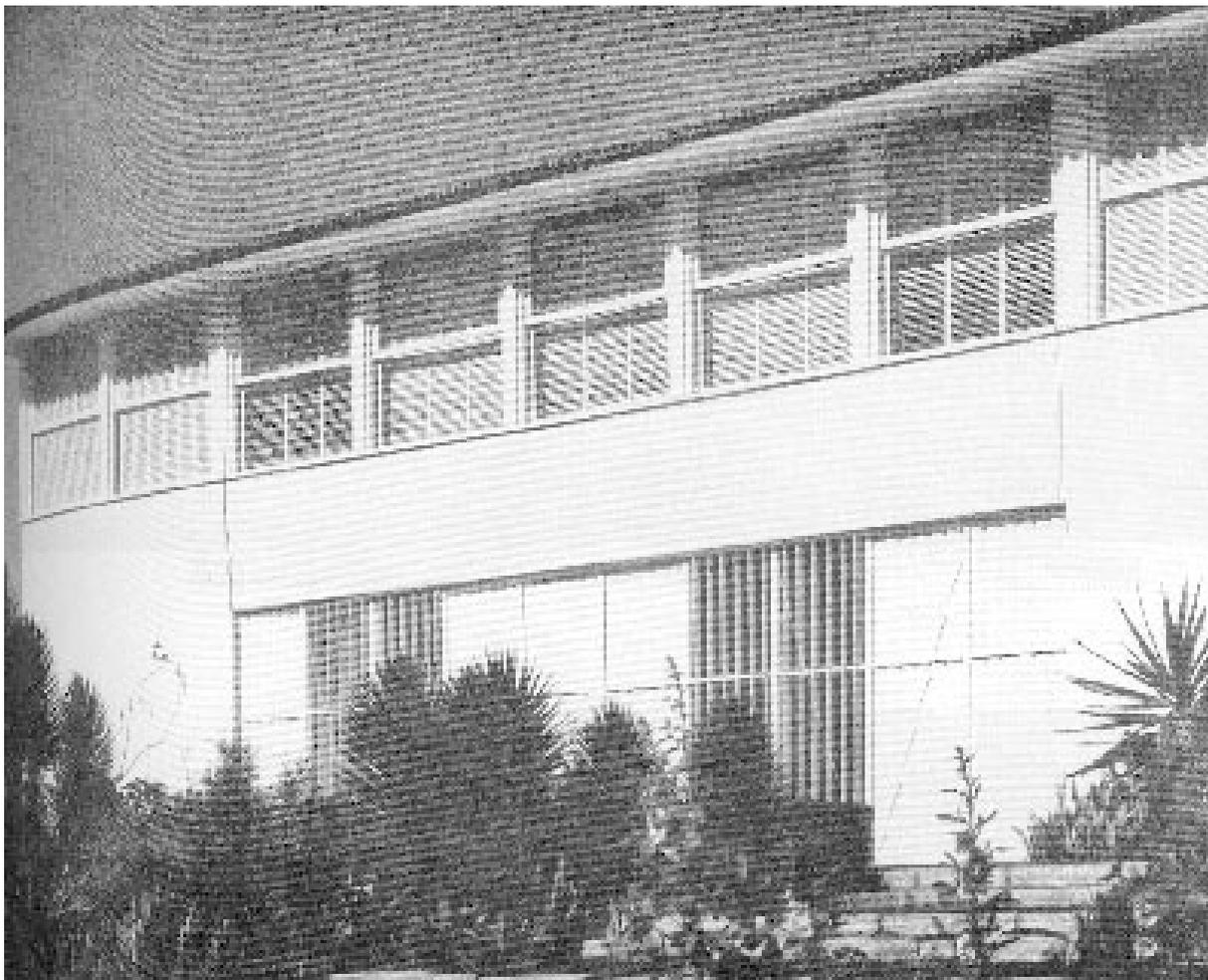
1940

PLANTA PRIMEIRO E SEGUNDO PAVIMENTOS

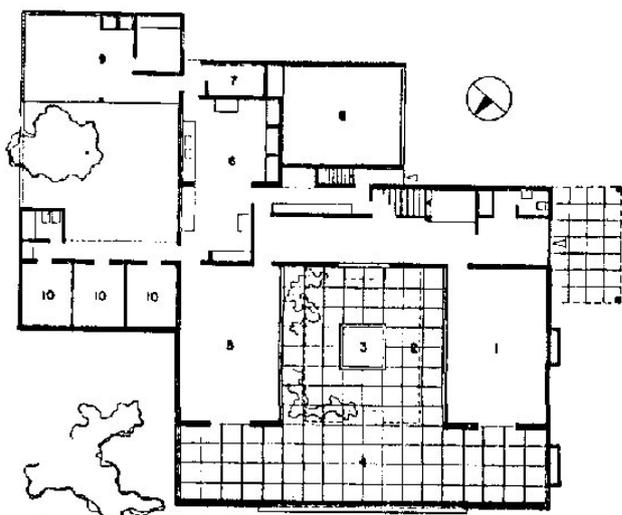
1/175

5/6

construção PIRES E SANTOS
projeto PAULO FERREIRA SANTOS



Fotografia 24 - Fachada principal



Pavimento térreo



Primeiro pavimento

Plantas 07/08

Fotografia 24 e plantas 07/08
Residência Argemiro H. Machado - projeto: Lucio Costa - 1942
Fonte: COSTA, 1995b, p. 218

A diferença mais significativa entre os dois partidos arquitetônicos é que no caso de Lucio Costa a planta se desenvolvia em torno do pátio central, permitindo “a penetração da luz natural e a visão da abóbada celeste, mas nega[ndo] o horizonte como referência da extensão do espaço”.¹²² Não obstante, a residência de Paulo Santos mostrava singular interação entre elementos tradicionais e modernos que, a exemplo de Lucio Costa, se tornaria a tônica de seus projetos a partir da década de 1940, como verificaremos mais adiante.

No edifício da *Escola Central do SENAI*, (Fotografias 25-26; Plantas 9-10) projetado em 1948 na rua Manoel Cotrim nº195, no bairro de Sampaio, que se tornou SENAI CETIQ, escola exemplar na área de moda, Paulo Santos continuou com a articulação entre as linguagens tradicional e moderna. Nesta Escola, a circulação entre as salas de aula, que percorria toda a extensão da fachada principal, se transformou numa varanda contínua, rememorando os alpendres das casas de fazenda do período colonial. O purismo da forma longilínea, a estrutura modulada evidenciada na fachada principal e a disposição ritmada dos pilotis** no pavimento térreo propiciavam leveza e simplicidade à edificação, revelando os traços modernos da edificação.

O primeiro contato de Paulo Santos com os preceitos da arquitetura moderna, que se deu por sua presença nas conferências de Le Corbusier, realizadas em 1929 e 1936 no Brasil, foi intensificado pela leitura dos textos e pela análise das obras produzidas pelo arquiteto franco-suíço, embora seu interesse cultural tenha lhe proporcionado conhecimento de produções filiadas não apenas a esta, como também a outras correntes que preconizavam a nova arquitetura.

O estudo dos projetos realizados por arquitetos brasileiros, que foram diretamente orientados por Le Corbusier, causaram também forte influência em seus projetos, sobretudo os de Lucio Costa que, mais do que nos projetos, se destacou pela elaboração de textos conceituais relevantes para a compreensão dos novos rumos da arquitetura que surgia no Brasil.

Ao procurar conciliar duas linguagens arquitetônicas, – tradicional e moderna –, pela interação dosada e não pela justaposição de elementos, Paulo Santos conseguiu projetar exemplares arquitetônicos de qualidade.

Essa simbiose entre tradição e modernidade constituiu o ponto de destaque da residência que Paulo Santos projetou em 1949 para Arnaldo Aizim na rua Umary nº 381, nas adjacências do Parque Guinle em Laranjeiras

¹²² KAMITA, 1994, p. 27.

(Fotografias 27-18; Plantas 11-13).¹²³ O caráter nativista da concepção arquitetônica desta residência lembrava muito o do *Park Hotel*, que Lucio Costa projetara na década de 1940 no Parque São Clemente em Nova Friburgo. Em ambos os projetos (Fotografias 29; Plantas 14-15) o telhado – de uma água em telha canal cerâmica – avançava sobre a varanda com guarda-corpo vazado que, modulada pelos quartos do pavimento superior, se estendia ao longo da fachada principal, remetendo aos alpendres das casas-grande dos engenhos de açúcar. Estes elementos de natureza colonial conviviam sem atrito com as grandes superfícies envidraçadas do pavimento térreo, preconizadas pelos cânones modernos, o que permite novamente relacionar o projeto residencial de Paulo Santos ao *Hotel* friburguense de Lucio Costa. A volumetria, resultante da adição de sólidos com altura e alinhamentos diferenciados, somava-se à planta de disposição seqüencial, caracterizando a singularidade da edificação. A estrutura modulada em concreto armado misturava-se à de aço pintado, concedendo-lhe marca que a diferenciava do *Park Hotel*, composto por vigas e pilares de madeira com tosco acabamento.

A implantação sobre plano elevado em área de relevo inclinado e de intensa vegetação, assim como a funcionalidade dos espaços que, desenvolvidos em dois pavimentos, apresentavam circulações independentes para os setores sociais e de serviço, revelaram-se traços peculiares a essa residência. Acrescentava-se a ele, a perfeita interação entre as características modernas da edificação e o espírito nativo do local, completando assim a ambientação.

A residência de Martin Holzmeister – sobrinho do arquiteto vienense Clemens Holzmeister – em São Conrado, de 1955¹²⁴, constituiu o projeto de Paulo Santos que obteve maior divulgação, tendo sido reproduzido em, pelo menos, quatro publicações entre revistas e livros.

Tratava-se de claro exemplo da interação passado-presente (Fotografias 30-31; Plantas 16-17). O passado foi evocado no formalismo da planta, no emprego das treliças de madeira das esquadrias dos quartos e do guarda-corpo da varanda, e no telhado em telhas coloniais cerâmicas, que aproximavam “esse projeto das casas de Lúcio Costa e Carlos Leão [...] na proposição de uma

¹²³ PIRES E SANTOS & CIA., 1955, p. 21.

¹²⁴ A residência de Martin Holzmeister, situada à rua Jaime Silvado nº 2, foi objeto de estudo de Henrique E. Mindlin no livro *Modern Architecture in Brazil* e apresentado por Lucio Costa como ilustração do artigo “Architectural Development in Brazil” publicado na revista *Brazilian American Survey* em 1959. Mais recentemente, foi publicada em Alberto Xavier, Alfredo Britto e Ana Luíza Nobre, 1991, p. 98 e Jorge Paul Czajkowski, 2000d, p. 101, verbete 109.



Fotografia 25
Fachada principal

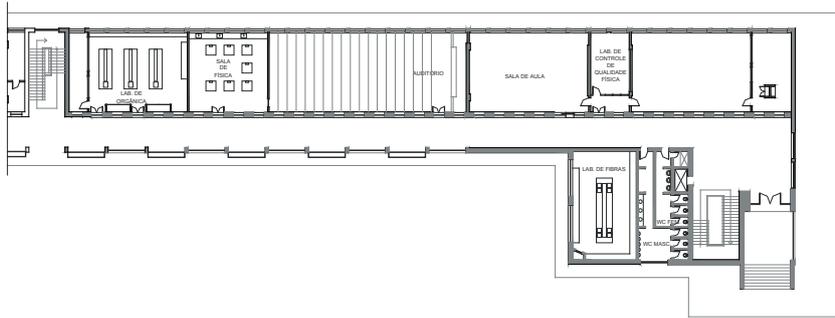
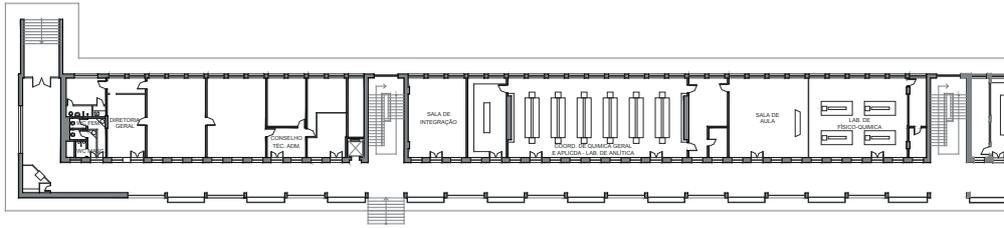


Fotografia 26
Fachada posterior

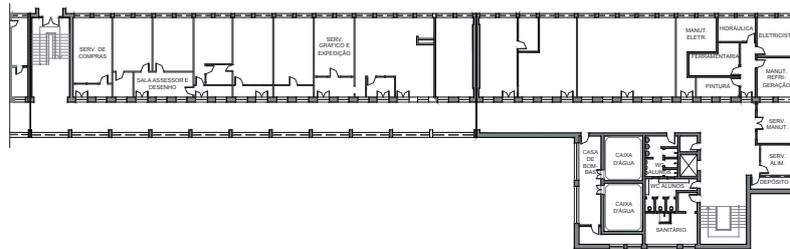
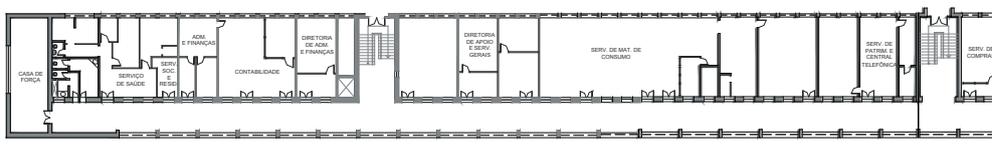
Fotografias 25/26

Escola Central do SENAI - projeto: Paulo Ferreira Santos - construção: Pires e Santos - 1948

Fonte: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial



PRIMEIRO PAVIMENTO



PAVIMENTO TÉRREO

ESCOLA CENTRAL DO SENAI
 Rua Manoel Cotrim, 195 - Sampaio

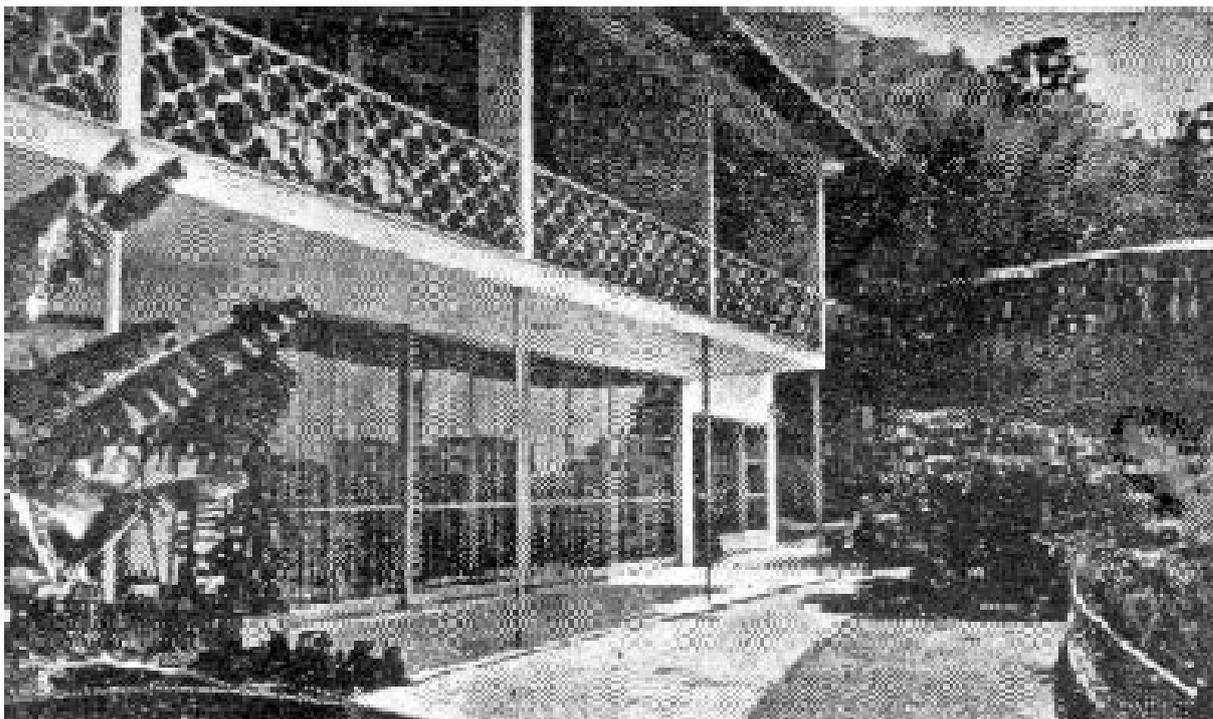
1948

PLANTA TÉRREO E PRIMEIRO PAVIMENTO

1/750

9/10

construção PIRES E SANTOS
 projeto PAULO FERREIRA SANTOS



Fotografia 27
Fachada principal

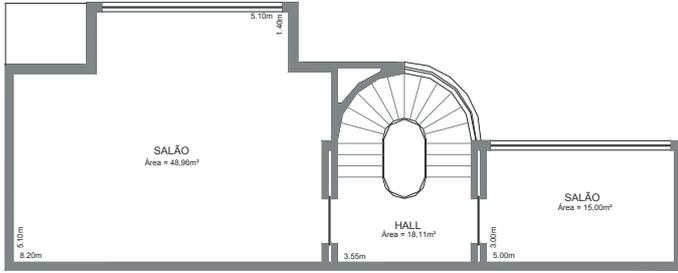


Fotografia 28
Fachada lateral

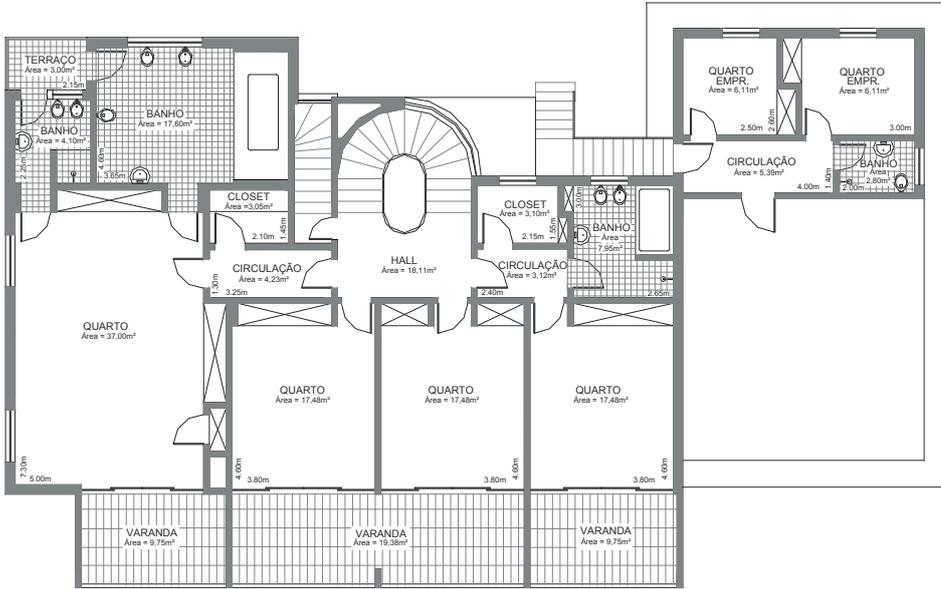
Fotografias 27/28

Residência Arnaldo Aizim - projeto: Paulo Ferreira Santos - construção: Pires e Santos - 1949
Fonte: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial

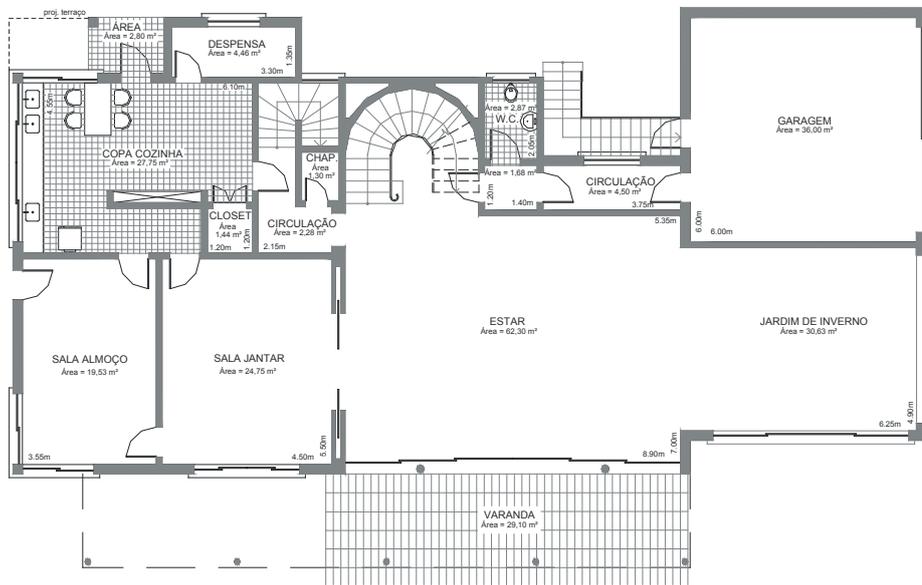
112b



TERCEIRO PAVIMENTO



SEGUNDO PAVIMENTO



PAVIMENTO TÉRREO

RESIDÊNCIA ARNALDO AIZIM

Rua Umary, 381 - Parque Eduardo Guinle - Laranjeiras

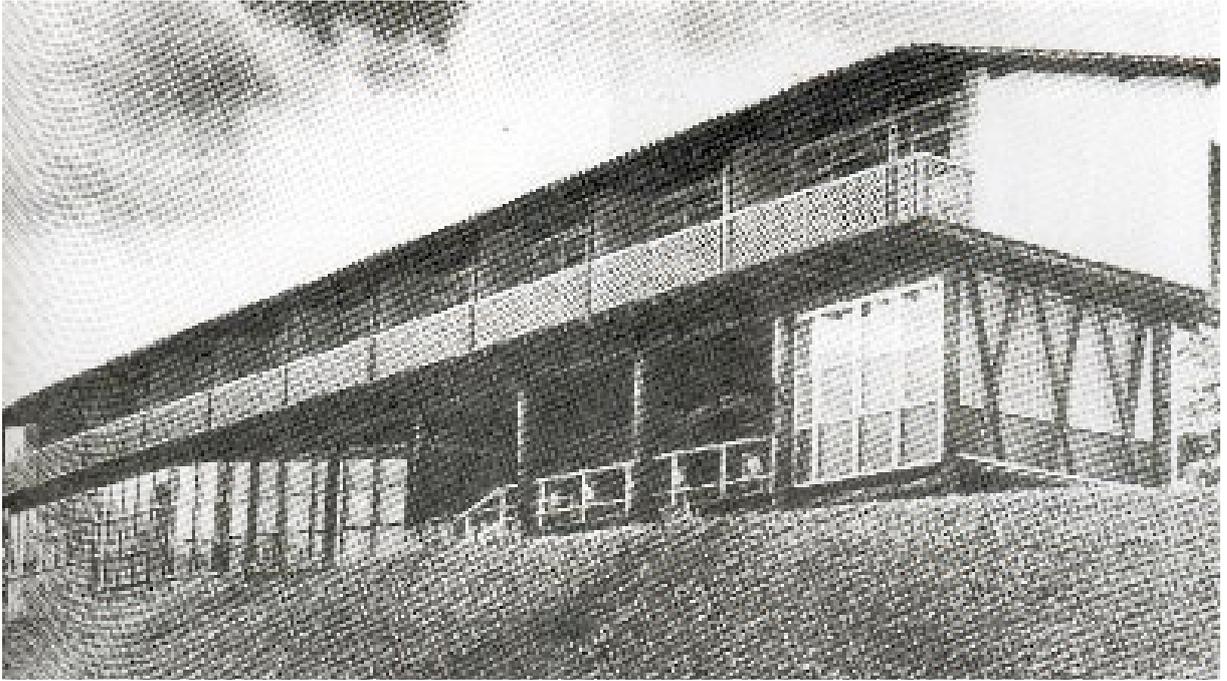
1949

PLANTA TÉRREO, SEGUNDO E TERCEIRO PAV.

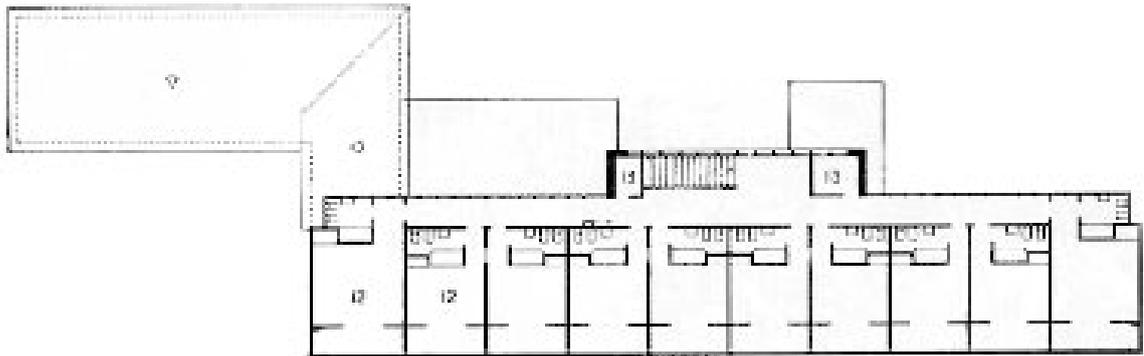
1/200

11/12/13

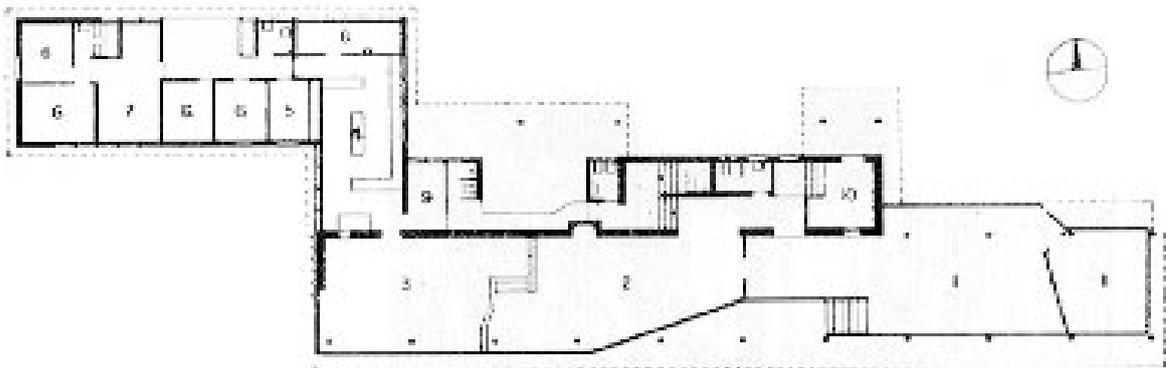
construção PIRES E SANTOS
projeto PAULO FERREIRA SANTOS



Fotografia 29
Fachada Principal



Planta 14
Pavimento Superior

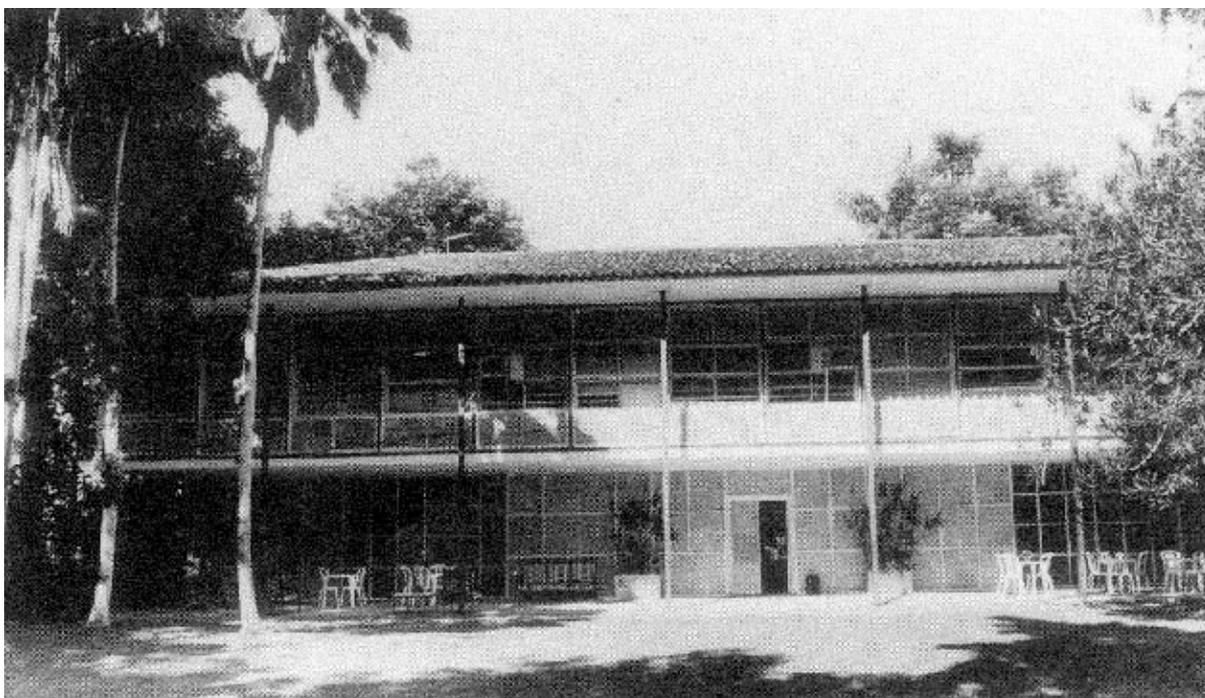


Planta 15
Pavimento Térreo

Fotografia 29 e plantas 14/15
Park Hotel - Parque São Clemente - Nova Friburgo
 projeto: Lucio Costa - construção: Arnaldo Monteiro - 1940
 Fonte: COSTA, 1995b, p. 215



Fotografia 30
Fachada principal

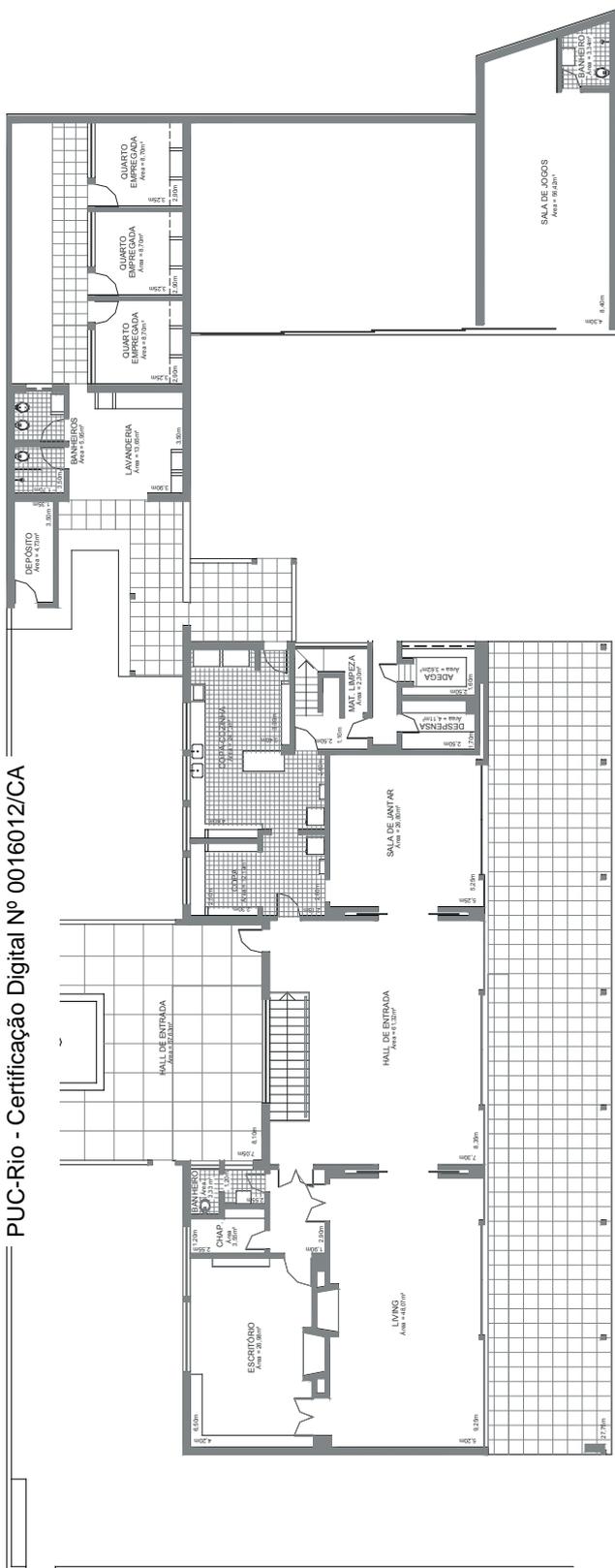


Fotografia 31
Vista frontal

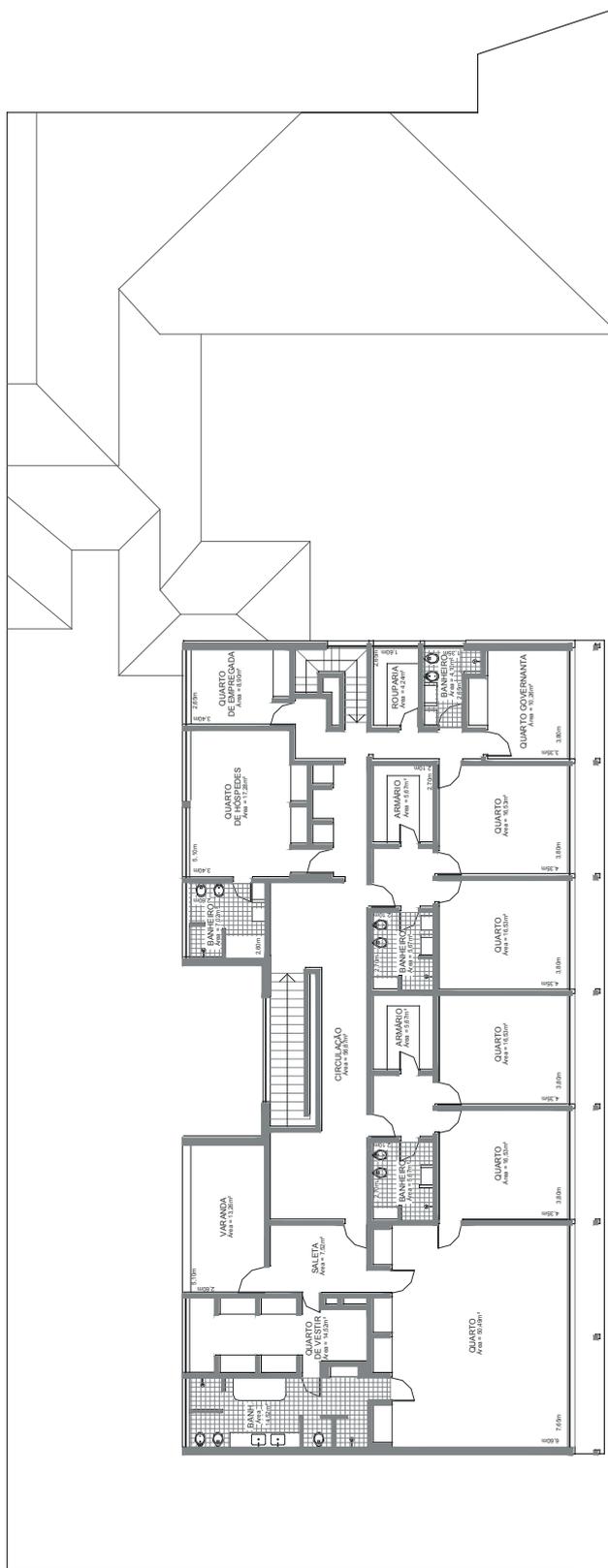
Fotografias 30/31

Residência Martin Holzmeister - projeto: Paulo Ferreira Santos - construção: Pires e Santos - 1955

Fontes: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial;
CZAJKOWSKI, 2000d, p. 101, verbete 109



PRIMEIRO PAVIMENTO



SEGUNDO PAVIMENTO

RESIDÊNCIA MARTIN HOLZSMEISTER

Rua Jaime Silvano, 2 - São Conrado

1955

PLANTA

PRIMEIRO E SEGUNDO PAVIMENTOS

1/250

16/17

construção PIRES E SANTOS
projeto PAULO FERREIRA SANTOS

vertente ‘nativista’ para a arquitetura moderna”.¹²⁵ O moderno encontrava-se caracterizado pela estrutura modulada com vigas e pilares de aço, pela transparência e aberturas do pilotis no térreo e pelo uso de placas de vidro como guarda-corpo da escada. As altas e delgadas colunas** da fachada principal tinham além da função estrutural, a de propiciar sensação de amplitude pela abrangência da altura dos dois pavimentos, evitando, dessa forma, a excessiva idéia de horizontalidade formulada pelo formato alongado da planta. Por sua vez, “os sucessivos balanços – do andar superior sobre o térreo e do telhado sobre aquele – são pensados com o fito de proteger a fachada principal da insolação vespertina”,¹²⁶ consistindo o cuidado com a orientação do edifício em mais um dos caracteres da arquitetura moderna no Brasil.

Embora a residência de Aizim, como vimos, evocasse volumetricamente o *Park Hotel* projetado por Lucio Costa, é significativa a semelhança de formato entre as plantas do Hotel e da residência de Holzmeister, quase como se uma fosse o rebatimento da outra, resguardando-se as especificidades de cada programa.

Transpondo a linguagem nativista das edificações unifamiliares para as multifamiliares, Paulo Santos projetou em 1956 os edifícios gêmeos *Bárbara Heliadora* e *Fernão Dias*,¹²⁷ (Fotografia 32; Planta 18) localizados à Av. Bartolomeu Mitre n^{os} 405 e 410 no Leblon. A modulação da estrutura, que apresentava “pilotis em concreto aparente – talvez o primeiro da cidade –”¹²⁸, se refletia na fachada por meio dos quadros resultantes do cruzamento dos septos verticais com os segmentos horizontais das esquadrias. A planta em formato de H, desenvolvida sobre dois eixos ortogonais, se destacava pela independência entre os acessos social e de serviço e pela flexibilidade da área dos quartos, que permitia ao usuário optar por dois ou três quartos em cada unidade residencial. As venezianas das janelas, o pátio e os jardins remetiam o edifício à arquitetura colonial brasileira.

O edifício *Barão de Ladário*, construído na década de 1970 para o *Primeiro Distrito Naval* e situado à rua Primeiro de Março n^o118 no centro da cidade do Rio de Janeiro, foi um dos projetos de Paulo Santos que melhor explicitou os cinco preceitos da doutrina corbusiana: – *fachada livre***, *planta livre***, *estrutura independente***, *pilotis e terraço-jardim*** –, constituindo modelo expressivo da arquitetura moderna no Brasil. A verticalidade foi minimizada pelo

¹²⁵ CZAIKOWSKI, 2000d, p. 101, verbete 109.

¹²⁶ CZAIKOWSKI, 2000d, p. 101, verbete 109.

¹²⁷ CZAIKOWSKI, 2000d, p. 99, verbete 104.

¹²⁸ CZAIKOWSKI, 2000d, p. 99, verbete 104.

destaque dado aos guarda-corpos** das fenestraçãoes, que formavam faixas horizontais, acompanhando as janelas em fita da *fachada livre* (Fotografia 33; Plantas 19-20). Em decorrência da *estrutura independente a planta livre*, na qual os pontos fixos se restringiam às circulações verticais – escadas e elevadores – e aos sanitários, permitia que a compartimentação dos espaços se processasse de acordo com a função de cada pavimento. Os *pilotis* entremeados por superfícies envidraçadas e o *terraço-jardim* arrematado por plano horizontal completavam o conjunto harmonioso do edifício.

O processo interativo parece fazer parte da metodologia utilizada por Paulo Santos, tanto na prática projetual e construtiva quanto, nas pesquisas históricas e nos trabalhos acadêmicos. Se naquela o arquiteto inter-relacionava forma e função, concebendo obras que articulavam tradição e modernidade, nestas integrava passado e presente para compreender o processo histórico da arquitetura e do urbanismo, de modo que os projetos arquitetônicos elaborados por Paulo Santos parecem constituir a concretização dos conceitos teorizados em seus estudos históricos.

3.1.5 ***L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier**

Enquanto o arquiteto Walter Gropius foi o mentor das propostas pedagógicas de Paulo Santos, Le Corbusier se tornou o mestre dos mestres, posto que, como idealizador de *L'Esprit Nouveau*, mudaria radicalmente os rumos da arquitetura.

As idéias de *L'Esprit Nouveau* proclamavam que “uma nova época substitui uma época que morre, [demonstrando que] o mecanismo, fato novo da história humana, suscitou um espírito novo”.¹²⁹ *O Espírito Novo* preconizava, entre outros postulados, a verdade arquitetônica decorrente da interação harmoniosa entre os aspectos estéticos e construtivos da obra arquitetônica.

Essa *verdade* havia sido enfocada por Julien Guadet*, destacado mestre da Escola de Belas Artes de Paris, em seu célebre livro *Eléments et théorie de l'architecture*, publicado em 1902, que se tornaria o livro de *cabeceira*¹³⁰ do arquiteto Lucio Costa e de muitos outros intelectuais da arquitetura de sua

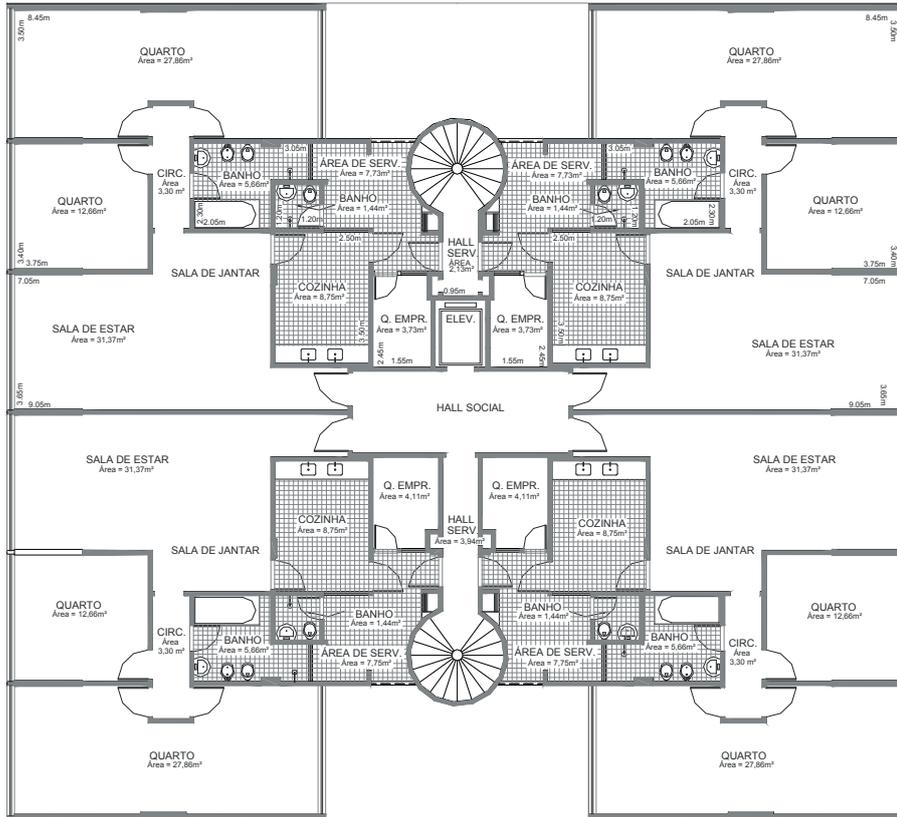
¹²⁹ LE CORBUSIER, 1998, p. 59.

¹³⁰ O livro a que nos referimos é composto por cinco volumes de grandes dimensões, tornando inviável considerarmos a expressão *livro de cabeceira* ao pé da letra. “Volumoso, suntuoso, caro e em grande parte impossível de ler, seu lugar tem sido as prateleiras de bibliotecas de referência, mais do que os alojamentos de estudantes. Mas tem sido muito consultado para informação, se é



Fotografia 32

Edifício Fernão Dias - projeto: Paulo Ferreira Santos - construção: Pires e Santos - 1956
Fonte: CZAJKOWSKI, 2000d, p. 99, verbete 104



EDIFÍCIO B. HELIODORA e FERNÃO DIAS

Av. Bartolomeu Mitre, 405 e 410 - Leblon

1956

PLANTA

PAVIMENTO TIPO

1/200

18

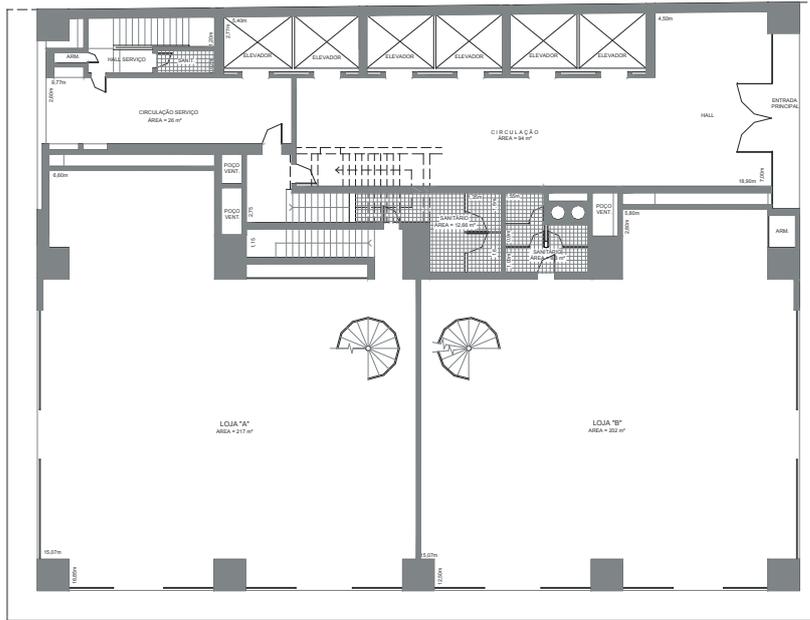
construção PIRES E SANTOS

projeto PAULO FERREIRA SANTOS

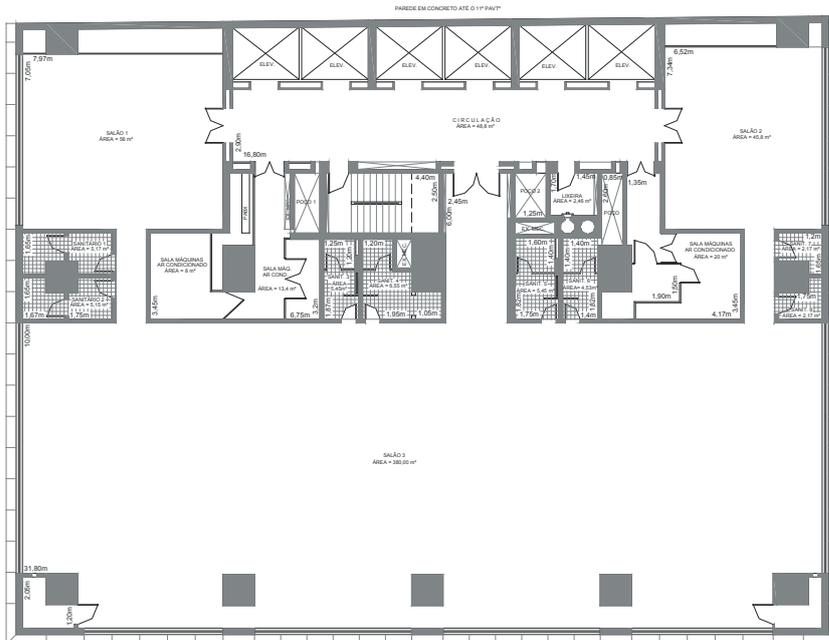


Fotografia 33

Edifício do Primeiro Distrito Naval - projeto: Paulo Ferreira Santos - construção: Pires e Santos - 1970
Fonte: Arquivo Pires e Santos



PAVIMENTO TÉRREO



PAVIMENTO TIPO - 2º AO 22º

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0016012/CA

PRIMEIRO DISTRITO NAVAL
Rua Primeiro de Março, 118 - Centro

1970

PLANTA PAVIMENTOS TÉRREO E TIPO - 2º AO 22º 1/300

19/20

construção PIRES E SANTOS
projeto PAULO FERREIRA SANTOS

geração. O “livro formou o clima mental em que talvez metade dos arquitetos do século XX cresceu, e fornece indícios valiosos da atmosfera em que a outra metade, alemã, quase chegou à maturidade [...]”.¹³¹

Nos cinco volumes que compõem a obra, Guadet sintetizou seu curso de conferências docentes, demonstrando a importância da tradição acadêmica, que foi, muitas vezes, negligenciada por aqueles que equivocadamente acreditavam que esta contrariava os ideais funcionais e científicos da arquitetura moderna. Este desentendimento conceitual ocorreu devido, entre outros motivos, ao comedimento e ao sigilo com que a academia tratava determinados assuntos.

Discípulo do mestre Henri Labrouste, Guadet se tornou o continuador da tradição acadêmica, que havia se originado no início do século XIX, coincidindo com o apogeu da arquitetura neoclássica na França, como explicou Paulo Santos no livro *Arquitetura da Sociedade Industrial* :

Labrouste pouco escreveu, limitando-se a alguns artigos de revista e além disso exerceu sua atividade em época ainda muito recuada no século, tanto assim que em 1863, sentindo-se já velho fechava o seu atelier (dispersando-se os seus alunos; uns, com Guadet à frente, para o atelier de André; outros, com Anatole de Baudot, ao encontro de Viollet-Le-Duc*, a quem pediram abrisse, também êle um atelier). [...] Na estigmatização da mentira e exaltação da verdade erigida por êle [Ruskin], Morris e seus continuadores [...], num dos princípios capitais da arquitetura, Ruskin tinha pontos de contacto com os racionalistas – Labrouste e Viollet-Le-Duc – porque na arquitetura, quando se defende a verdade, na essência o que mais se pretende defender é a verdade construtiva, a verdade estrutural. Outro não era o objetivo de Labrouste ao instituir em divisa da teoria racionalista, de que foi o criador: “a forma deve ajustar-se à função”, divisa também adotada por Viollet-Le-Duc e por ambos expressa na norma de conduzir a arquitetura a traduzir sempre, sem disfarces, nas vestimentas com que se adorna, as formas ditadas pela construção.[sic]¹³²

Em nota apresentada no mesmo livro, Paulo Santos distinguiria Julien Guadet entre os que defendiam esta verdade legitimada pela perfeita interação entre a forma e a função arquitetônicas, afirmando que “Morris, Ruskin, Labrouste, Viollet-Le-Duc, Guadet, Belcher, etc, consideram a ‘verdade’, principalmente a verdade estrutural, como um dos princípios diretores da arquitetura.”¹³³

Respeitando os conceitos de tradição em suas relações com a expressão artística de cada época da história, esta obra de Guadet centrava-se na questão da composição na arquitetura. No primeiro livro, referente aos *Estudos Preparatórios*, Guadet apresentava os instrumentos e as técnicas de desenho;

que foi raramente lido para instrução”, como explicou Reyner Banham* (BANHAM, 1979, p. 27; GUADET, 1909).

¹³¹ BANHAM, 1979, p. 27.

¹³² SANTOS, P., 1961a, p. 134-135; 1987a, p. 60, grifo do autor.

¹³³ SANTOS, P., 1961a., p. 117, grifo do autor.

no segundo, relativo aos *Princípios Gerais*, abordava a teoria da arquitetura, seus princípios diretores, as principais regras da composição arquitetônica, o sistema das proporções e a arte e a ciência das construções. No terceiro, quarto e quinto volumes, dedicados aos *Elementos da Arquitetura*, o autor discorria num sobre paredes e fenestraçãoes, noutra sobre pórticos** e ordens arquitetônicas e, no último, sobre telhados, pisos, tetos e escadas com abrangência para todos os tipos de programas arquitetônicos.

No âmbito dos princípios diretores da composição na arquitetura, Guadet destacou a relevância da verdade da construção como expressão arquitetônica, mostrando, que isto não era privilégio das obras do passado, encontrando-se também na arquitetura do presente, como ele próprio explicou:

Eh, bien, l'architecture, invoquée si à tort par les auteurs de ces mensonges artistiques, n'en a jamais commis; c'est là sa plus pure gloire, sa supériorité esthétique, et aussi – puisque nous sommes à l'École – sa supériorité éducatrice. Cherchez dans toute l'antiquité, vous ne trouverez pas un édifice – pas un seul, entendez-le bien – dont l'intérieur et l'extérieur ne soient pas la conséquence réciproque, rigoureuse et nécessaire, l'un de l'autre. Lorsqu'une fois vous avez saisi la structure d'un édifice antique, sa forme, son expression, sa réalisation évoquent chez vous l'idée invincible du nécessaire. Cela devait être ainsi, chez ne pouvait pas n'être pas ainsi. Et en même temps, c'est généralement d'une grande beauté: mais beauté de par la composition, et non beauté de par l'artifice, Voilà l'art parfait.

Mais est-ce le privilège de l'antiquité? Non. Cette même sincérité, cette même identité, cette impression du <<cela ne pouvait pas n'être pas ainsi>> je la retrouve dans les premières basiliques, dans nos églises des XII^e, XIII^e, XIV^e siècles, dans nos hôtels de ville du nord, dans les palais de la Renaissance italienne, dans nos beaux édifices modernes: moins affirmée, moins écrite peut-être, moins auréolée de cette souveraineté magistrale qui semble être dans les arts comme dans les lettres la marque de l'antiquité – en raison peut-être de la simplicité de ses programmes.

Tel est le vrai but, le but élevé de notre art. Certes, notre vie a des complications, nos programmes ont des exigences qui ne se prêtent pas à l'art abstrait. Mais une noble abstraction est comme le fanal de la pensée: on ne l'atteint pas, il est audessus de notre portée; mais ce n'est qu'en se dirigeant vers lui que nous pouvons suivre sans dévier la route certaine: donnons-nous cet idéal des belles époques, ce ne sera pas les copier, au contraire – puisque cet idéal c'est la sincérité entière d'un art consciencieux qui ne cherche que la perfection avec ses moyens propres, ses besoins propres – qui ne peut être parfait s'il n'est pas tout d'abord son propre témoin et son seul inspirateur.¹³⁴

¹³⁴ “Bem, a arquitetura antiga, invocada indevidamente pelos autores de mentiras artísticas, não as tem jamais cometido; está lá sua mais pura glória, sua superioridade estética e também – posto que nós estamos na Escola – sua superioridade educadora. Procurai em toda a antiguidade, e não encontrareis um edifício – mesmo um único, entendai bem – no qual o interior e o exterior não sejam a consequência recíproca, rigorosa e necessária, um do outro. Quando uma vez, tiverdes pegado a estrutura de um edifício antigo, sua forma, sua expressão, sua realização evocam em vós a idéia invencível do necessário. Isto deveria ser assim, isto não poderia deixar de ser assim. E, ao mesmo tempo, é geralmente de uma grande beleza, mas beleza pela composição, e não beleza pelo artifício. Eis a arte perfeita.

Mas isto é o privilégio da antiguidade? Não. Esta mesma sinceridade, esta mesma identidade, esta impressão de <<isto não podia deixar de ser assim>>, eu a encontro nas primeiras basílicas, nas nossas igrejas dos séculos XII, XIII, XIV, nas Prefeituras do norte, nos palácios da Renascença italiana, nos belos edifícios modernos, menos afirmada, menos escrita talvez, menos

As diretrizes do texto foram, inclusive, utilizadas pelo professor Gastão da Cunha Bahiana no artigo *Fundamentos da Architectura*, redigido para a revista *Architectura no Brasil*, no qual ele ressaltaria, através das palavras de Guadet, a presença da perfeita integração entre a forma e a técnica nas arquiteturas grega e gótica, conforme o fragmento textual abaixo:

N'este sentido, duas épocas principalmente a grega e a gothica, merecem o mais acurado estudo: a ellas sómente podem se applicar integralmente as palavras profundas de Guadet: "Essas épocas não conheceram a *mentira* artística; n'isto reside a sua mais pura gloria, a sua superioridade esthetica, e tambem a sua *superioridade educadora*: uma vez comprehendida a estrutura de um edificio antigo, a sua forma, a sua expressão, a sua realização afiguram-se-nos invencivelmente necessarios: isso devia ser assim, não podia deixar de ser assim; e d'isso resulta a belleza, não pelo artificio mas pela composição. Esta é a arte perfeita."

"A *architectura* não é uma arte de imitação, de concepções arbitrarías, nem de esthetica *a priori*; mas sim antes de tudo e acima de tudo a arte do *verdadeiro*: o verdadeiro na satisfação dos requisitos de finalidade, o verdadeiro na construção cuja estrutura transpareça, mas o *verdadeiro nas mãos de um artista*". [sic]¹³⁵

A autenticidade arquitetônica, reverenciada tanto pelos cânones corbusianos do *Espírito Novo*, como pelos ensinamentos de Guadet, cujos livros compunham a biblioteca de Paulo Santos, captou a atenção do arquiteto.

Do ponto de vista teórico, não somente Paulo Santos, mas tantos outros arquitetos de sua geração como Affonso Eduardo Reidy, Alcides Rocha Miranda*, Atílio Correa Lima, Carlos Leão Azevedo, Ernani Mendes de Vasconcellos, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer, Paulo Antunes Ribeiro, Raphael Galvão, que assim como Lucio Costa eram adeptos, até então,

aureolada desta soberania magistral que parece ser nas artes como nas letras a marca da antigüidade – em razão talvez da simplicidade de seus programas.

Este é o verdadeiro objetivo, o objetivo elevado de nossa arte. Certamente, nossa vida tem complicações, nossos programas têm exigências que não se prestam à arte abstrata. Mas uma nobre abstração é como o farol do pensamento: não se alcança, está acima de nosso alcance; mas é somente indo em direção a ele que podemos seguir sem desviar a rota certa: busquemos este ideal das belas épocas, isto não será imitá-las, ao contrário – posto que este ideal é a integridade de uma arte verdadeira que procura somente a perfeição com seus meios próprios, suas necessidades próprias – que não pode ser perfeita se não é primeiramente sua própria testemunha e sua única inspiradora" (tradução de Helenice Valias de Rezende); (GUADET, 1909, t. 2, p. 112-114, grifo do autor).

¹³⁵ O engenheiro Gastão da Cunha Bahiana, nesta época, era redator-chefe da Revista *Architectura no Brasil*, cuja publicação havia se iniciado em outubro de 1921. *Architectura no Brasil*. Engenharia. Construção. Revista ilustrada de assumptos technicos e artisticos. Órgão Official das Corporações de Architectos e Constructores do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ano 1, v. 1, n. 1, out. 1921 (BAHIANA, 1926, p. 167).

da corrente neocolonial e outros, mais jovens que estes, Marcelo e Milton Roberto foram influenciados pelo pensamento e pela obra do arquiteto franco-suíço, que era, na verdade, *designer* e gravador por formação¹³⁶.

As conferências proferidas por Le Corbusier, a convite do *Instituto Central de Architectos*, em dezembro de 1929, reuniram numeroso auditório de artistas e intelectuais na ENBA no Rio de Janeiro. Versando sobre a *Revolução na Arquitetura*, Le Corbusier surpreendeu a audiência, apresentando os preceitos da nova arquitetura, conforme descreveria, anos mais tarde, Paulo Santos, em carta ao arquiteto Alfredo Britto:

No ano seguinte (1929) chega ao Rio Le Corbusier e faz 2 conferências, depois de fazer 6 em Buenos Aires e 2 em S. Paulo. Estupendas! Estuda os fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo Contemporâneos. A maioria de nós, arquitetos, ouvimo-lo perplexos. Lúcido, claro, penetrante, profundo! [sic]¹³⁷

O assunto das conferências de 1929,¹³⁸ que introduziram no Brasil os novos preceitos arquitetônicos, foi abordado pormenorizadamente nas seis conferências que viriam a ser pronunciadas também por Le Corbusier, em 1936, desta vez, a convite, de Gustavo Capanema*, Ministro de Educação e Saúde Pública, que atendia à solicitação de Lucio Costa envolvido no projeto do edifício para o Ministério, conforme Paulo Santos apresentou na sessão do Conselho de Planejamento Urbano em 1974:

Em 1936, por indicação do mesmo Lucio Costa ao Ministro Capanema, Le Corbusier nos visita pela 2^a vez. Da 1^a vez fêz 2 conferências; da 2^a, 6. Maciço bom senso. Lucidez total. Simplicidade na apresentação da matéria. Intuição prodigiosa. Qualidade que muitos de nós só pudemos compreender devidamente em data posterior. Não por falha do mestre, cujos ensinamentos tiveram sempre, repito, a limpidez de um cristal; mas por falha nossa. Apegados **aos ensinamentos da Academia**, escutávamos sem ouvir. [sic]¹³⁹

Diante do Conselho, Paulo Santos confessou não haver assimilado de imediato a nova arquitetura, conforme declarara à Congregação da FNA, em 17 de março de 1954 pois, como a maioria de seus contemporâneos, necessitara de tempo de reflexão para absorver os cânones da arquitetura moderna pelo apego “aos ensinamentos da Academia.”

¹³⁶ FRAMPTON, 1997, p. 179.

¹³⁷ SANTOS, P., 1987b. Pasta *Correspondência*, arquivo n. 1242/1.

¹³⁸ “‘Précisions’ é o nome do livro em que Le Corbusier reuniu os resumos de suas conferências pronunciadas na América do Sul (9 em Buenos Aires, 2 em S. Paulo, 2 no Rio); as de S. Paulo e Rio tendo aparecido com o título ‘Corolário Brasileiro’” (SANTOS, P., 1962a, p. 43, nota 156, grifo do autor). Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2. LE CORBUSIER, s.d.

¹³⁹ SANTOS, P., 1974f, p. 3 Pasta *Conselho Superior de Planejamento Urbano - CSPU 1*, arquivo n. 1242/1, negrito nosso.

As conferências do mestre da arquitetura moderna, em 1929 e 1936, no Rio de Janeiro, constituíram fato demarcador na história da arquitetura no Brasil, por ter sido o meio propagador dos preceitos *corbusianos*, que tanto influenciariam os arquitetos brasileiros. Por este motivo, Paulo Santos considerava a história da Arquitetura no Brasil subdividida em dois momentos, como revelou em correspondência ao poeta Carlos Drummond de Andrade:

Eu dividindo a História de Arquitetura no Brasil, de certo ângulo de visada (das influências), em 2 fases: ☺- anterior à influência de Le Corbusier ☹- iniciada com a atuação do arquiteto na construção do edifício do Ministério de Educação, no R.J. Considerando a História desse modo, admito seja muito grande a nossa dívida com o mestre.¹⁴⁰

A divisão da história da arquitetura sugerida por Paulo Santos tinha ainda como marco o edifício do MESP, projetado pelos arquitetos brasileiros, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão Azevedo, Ernani Mendes de Vasconcellos, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer e Lucio Costa com a consultoria de Le Corbusier. Independentemente do sucesso arquitetônico do edifício, que se tornou ícone da arquitetura moderna nacional e internacional, Paulo Santos o considerava como obra-prima, segundo declarou em parecer do CSPU:

Nasceu, assim, um edifício que logo se tornaria um clássico da arquitetura contemporânea, obra-prima não somente da arquitetura do Brasil, mas da arquitetura universal, tão importante para a História da Arquitetura de todos os povos como o Partenon de Atenas; Santa-Sofia de Constantinopla; Notre-Dame de Paris; Santa Maria da Flor de Florença.¹⁴¹

Com a analogia entre o edifício ministerial e os exemplares da arquitetura religiosa, não estaria Paulo Santos reverenciando de maneira quase idólatra o inspirador daquela obra arquitetônica?

A comparação com a arquitetura religiosa e sagrada parece ter induzido Paulo Santos a reconhecer dívida de gratidão dos brasileiros com Le Corbusier. Este reconhecimento foi contestado pelo arquiteto Alfredo Luiz Porto de Britto, que se tornou seu mais assíduo interlocutor nos últimos anos de vida. Argumentando com Paulo Santos sobre o prestígio de Le Corbusier, Britto

¹⁴⁰ SANTOS, P., 1987c, grifo do autor. Uma vez que esta carta encontra-se manuscrita e incompleta há possibilidade de ela não ter sido, de fato, enviada. Pasta *Correspondência*, arquivo n. 1242/1.

¹⁴¹ SANTOS, P., 1974f, p. 3-4. Pasta *Conselho Superior de Planejamento Urbano - CSPU* 1, arquivo n. 1242/1.

explicou que, embora admitisse a influência do arquiteto sobre a produção arquitetônica no pós-1930, não via “qualquer dívida nossa para com ele.”¹⁴²

Ainda que os dois amigos divergissem, Paulo Santos entendia que ambas opiniões – a dele e a de Alfredo Britto – poderiam conviver sem atrito, posto que suas idéias se diferenciavam especificamente sobre os respectivos ângulos de observação. Em carta enviada ao amigo, Paulo Santos procurou pormenorizar estas opiniões:

Você tem razão quando encara o problema desse modo. Nossa dívida com Le Corbusier é relativa, principalmente indireta. Respeito sua opinião – sempre de tão alta categoria e que, no caso em espécie não pode basear-se em conhecimento direto –, mas não mudo a minha. A diferença está no ponto de vista em que cada qual se coloca. Lembro-me ao acaso, sem sistemática, buscando aqui e acolá os fundamentos da minha opinião do seguinte:

1-Durante toda a década 1920-1930 os arquitetos partiam da idéia de estilo – Estilo Neo-clássico e estilo Neo-Colonial principalmente – para resolverem seus problemas arquitetônicos.[...]

3-[...] A parte mais substancial da sua obra – que em 1951, Lucio num artigo sobre 50 anos de Arquitetura, chamou de “O livro sagrado da Arquitetura” (não quiz empregar a palavra Bíblia) – já tinha sido escrita. [...] Todos os outros que o tinham precedido, em forma de artigos, manifestos, comunicações – os de Gropius, Mies Van der Rohe; e os dos que participaram do Deutsh Werkbund (1907 e seguintes) na Alemanha, industriais bem esclarecidos, como Herman Mothesius e o arquiteto Peter Behrens; e ainda Frank Lloyd Wright, do lado de cá do Atlântico –, não tinham uma doutrina firmada. Certamente Gropius e Mies Van der Rohe já tinham realizado, como arquitetos, uma obra admirável. [...] Sim, tudo isso é verdade. Mas ainda não tinha aparecido a doutrina, a visão clara de que tudo isso era a expressão técnica, econômica, social da Civilização Industrial que todos estamos construindo, Daí o mérito maior do genial arquiteto. [...]

3-No mesmo ano de 1928, Gropius, Mies, Le Corbusier, Giedion* e vários outros, sentindo falta de um corpo de doutrina que traçasse os rumos, as diretrizes da Arquitetura e do Urbanismo Contemporâneos, fundam, no Castelo de La Sarraz, na Suíça, os CIAM (Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna) que durante mais de 30 anos traçaram as diretrizes para a Arquitetura e o Urbanismo da nossa Época.

4-No 1º Congresso (o de 1928), o temário que serviu às opiniões dos Congressistas foi redigido por Le Corbusier. Note bem. No meio de tantas pessoas que viriam a ocupar lugares de destaque na Arquitetura e no Urbanismo, foi confiada a tarefa a Le Corbusier, que não era arquiteto, engenheiro, construtor mas – era a sua credencial – já autor de artigos e de livros e conferencista conceituado. [sic]¹⁴³

Procuramos estabelecer paralelo entre as visões dos dois de forma a investigar, utilizando expressão peculiar de Paulo Santos, para que “lado se desequilibra a balança”.¹⁴⁴ Assim, se a posição de Britto pareceu movida por uma espécie de corporativismo nativista, a de Paulo Santos, imbuída de exaltação, afigurou-se, de certo modo, exagerada. Ambas portanto distorcidas, cada qual a seu modo..

¹⁴² BRITTO, 1987 (apud SANTOS, P., 1987b, p. 1, grifo do autor. Pasta *Correspondência*, arquivo n. 1242/1).

¹⁴³ SANTOS, P., 1987b, p. 1, grifo do autor. Pasta *Correspondência*, arquivo n. 1242/1.

¹⁴⁴ SANTOS, P., 1971b, p. 2 Pasta *Correspondência*, arquivo n. 1242/1.

Esse mesmo sentimento levou Paulo Santos a sugerir, como Conselheiro do CSPU, o nome de Le Corbusier para designar a grande artéria rodoviária, originalmente denominada de *Linha Verde*. No pronunciamento realizado na reunião do Conselho em 1974, Paulo Santos entre outras apologias assinalou:

Mas a ação de Le Corbusier como mestre dos nossos arquitetos não teve paralelo. Em primeiro lugar, trata-se de um mestre de gênio, quiçá, como doutrinador, sem paralelo na arquitetura do nosso século, cujo nome se inscreve lado a lado com os de Vitrúvio*, a grande e hermética figura da Antiguidade; Alberti, Sérlío, Palladio**, e Vignola, os mestres da Renascença; os dois Blondel*, teóricos dos séculos XVII e XVIII; Villet-le-Duc, a grande figura do século XIX.

Mas, quem reúne as obras dessas figuras singulares de doutrinadores da História da Arquitetura e as compare com a cultura do seu tempo, não poderá deixar de reconhecer que nenhuma excedeu em justeza, precisão e larguesa de conceitos à obra monumental de Le Corbusier, que as ultrapassa pelo sentido revolucionário das idéias e pela superior intuição e lucidez perfeita, com que soube indicar o caminho a seguir. Sua obra doutrinária é límpida como um cristal e qualquer professor de arquitetura de mediana estatura pode extrair dela ensinamentos para um denso curso de todo um ano de aulas. Não há, na História da Arquitetura, outro mestre que justifique igual tratamento. [...] Não importa que as **gerações atuais** comecem a não lhe compreender a verdadeira estatura e muitos lhe apouquem a obra sem paralelo no nosso século, porque – não sei se não estarei sendo pretencioso em dizê-lo – o futuro saberá fazer-lhe justiça. Não se trata de comparar as suas obras como arquiteto com as de outros arquitetos. [...] O que estou exaltando é o doutrinador, o mestre, cuja obra é uma caudal, que ao mesmo tempo avassala e seduz. [...]

Porque, senhores, a par de um grande arquiteto e urbanista, Le Corbusier foi também o lírico maior da arquitetura de todos os tempos. Ninguém cantou a rua e a cidade moderna, a cidade dos seus sonhos, com o lirismo e a beleza da forma com que êle o fez. [sic]¹⁴⁵

Considerando-se que a influência de Le Corbusier tenha sido reconhecidamente fundamental para a arquitetura moderna no Brasil, o objetivo do discurso de Paulo Santos foi o de consolidar a indicação do nome do arquiteto e urbanista para batizar importante via de circulação. A proposta em si e o tom enfático usado por Paulo Santos podem ser considerados extremados para o propósito em questão. Embora possa parecer que ao se referir às “gerações atuais”, estivesse aludindo implicitamente a Alfredo Britto, isto não procede pois a carta de Britto é posterior ao este pronunciamento.

Realizando breve recapitulação dos principais aspectos analisados neste capítulo, alguns questionamentos se impuseram com relação à concepção arquitetônica de Paulo Santos.

Ainda que a cisão entre os arquitetos de correntes excludentes o incomodasse, por considerá-la nociva ao saudável desenvolvimento da

¹⁴⁵ SANTOS, P., 1974d, p. 1-3, grifo do autor, negrito nosso. Pasta *Planejamento Urbano - CSPU 1*, arquivo n. 1242/1.

arquitetura, cabe indagar: – Qual era, de fato, a posição de Paulo Santos neste contexto?

Para o professor Thales Memoria*, Paulo Santos, pelo menos no princípio de sua carreira profissional, situava-se em posição ambígua, indeciso sobre qual das correntes deveria adotar, comparando inclusive sua postura a de Lucio Costa, na ocasião em que este optara pela arquitetura moderna em detrimento do estilo neocolonial, como nos explicou:

[...] papai nunca me falou o que de fato ocorreu com Lucio. Ele sabia perfeitamente a razão de ele ter bandeado. Na verdade, havia ali um certo interesse político-profissional. Algo semelhante aconteceu com Paulo Santos tempos depois.¹⁴⁶

Aqui é importante ressaltar que Thales Memoria era filho do arquiteto Archimedes Memoria, com o qual Paulo Santos se desentendeu, em função justamente de seu posicionamento em relação à arquitetura.

Essa desavença se iniciou na sessão da Congregação de 17 de março de 1954, na qual Paulo Santos expôs que a maioria das instituições de caráter vitalício, como a FNA, tenderia a se tornar reacionária, constituindo-se sistema fechado que se recusava a aceitar em seu ambiente os profissionais que se destacavam nas tendências mais representativas da cultura nacional, gozando de prestígio internacional. O professor exemplificou, como exceção, o caso da ENBA que, sob direção de Lucio Costa, em 1930/1931, teve em suas cátedras a presença de personalidades destacadas na cultura artística:

A partir de 1930 prossegue o professor Paulo Santos aquela pratica tradicional de as figuras mais representativas de uma arquitetura no campo profissional serem também professores da casa quebra-se até os dias presentes. E porque? Pergunto eu e lhes explico: porque exatamente nessa ocasião como fruto da Revolução que propiciou a reforma das instituições dentro de novos moldes foi guindado a direção da E.N.B.A. um jovem arquiteto dotado de extraordinária inteligência, aguda sensibilidade e superior visão a qual promoveu a renovação verdadeiramente revolucionária dos quadros de professores contratando para arquitetura entre outros: Warchavichik e Budeus, para escultura Celso Antonio, para pintura Leo Putz [sic].¹⁴⁷

Paulo Santos enalteceu a inteligência e a visão prospectivas de Lucio Costa que, como diretor da Escola, iniciara a renovação de seu quadro docente com a inserção de expoentes da arquitetura moderna, como havia apresentado em 1952, nas sessões da Congregação.¹⁴⁸ Nelas alguns colegas de Congregação

¹⁴⁶ MEMORIA, 2002, p. 19.

¹⁴⁷ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1954b, Livro n. 7, f. 34.

¹⁴⁸ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1952a, Livro n. 5, f. 62-67; 1952b, Livro n. 5, f. 77-84.

se pronunciaram contrários ao seu propósito de estimular o ingresso de professores vinculados às duas tendências arquitetônicas. Foi o caso do professor Raymundo Barbosa de Carvalho Netto*,¹⁴⁹ que chegou a ser inoportuno em suas observações, segundo Ata de 07 de maio de 1952. Observemos o pronunciamento de Paulo Santos e, seqüencialmente, a réplica de Carvalho Neto:

De há muito tenho pensado de como seria conveniente para a nossa Faculdade o ingresso na nossa Congregação de alguns dos arquitetos mais representativos da moderna arquitetura do Brasil, desses que tem elevado o nosso conceito no exterior e cujos nomes figuram nas revistas estrangeiras. Causa surpresa aos que nos visitam constatar que nenhum dos nossos arquitetos de maior expressão internacional no momento presente toma assento entre nós. Acredito firmemente que o ingresso de alguns desses elementos, digo arquitetos seria benéfico para o prestígio da Faculdade. [...] Meu propósito foi defender o interesse da Faculdade e zelar pelo conceito. Sou da opinião que não basta que abramos as portas a esses arquitetos. Devemos fazer mais: – ir até eles, que não se aproximam de nós por acreditarem que somos um círculo fechado, uma igreja, uma panelinha. Poderão objetar que nós não devemos nos preocupar com o que dizem de nós, mas eu não penso assim. Se a Escola fosse nossa, nós teríamos esse direito, mas não é, e nossa obrigação é zelar pelo seu conceito. Nós não somos donos da Faculdade. O prof. Carvalho Netto em aparte diz: – o prof. Paulo Santos esta enganado, nós somos os donos da Faculdade. E o prof. Paulo Santos, como nós pensamos de maneira diferente, prof. Carvalho Netto, V. Excia. diz-se o dono, eu me considero humilimo servidor... [sic]¹⁵⁰

A visão institucional de Paulo Santos rendeu-lhe em 1954 a acusação dos colegas docentes de liderar movimento em prol dos modernistas, colocando a Escola sob seu domínio, conforme seu depoimento registrado na Ata de 17 de março de 1954:

Terminando o professor Paulo Santos pede ainda a benevolência da casa para um ultimo esclarecimento. Diz que tem notado nas atitudes reservadas de alguns de seus colegas nas suas expressões fisionômicas, em farrapos de frases e até em insinuações diretas e informações que há na Faculdade quem supunha esteja ele encabeçando um movimento para atirar a Escola nas mãos dos modernistas como se estivesse fazendo conluios inconfessáveis com seus colegas ditos modernistas. Mas isso é absolutamente inverdade. [...] Não está pois fazendo um complot mas simplesmente querendo acabar com essa anomalia de que os arquitetos mais representativos da arquitetura contemporânea no Brasil não estejam honrando a Faculdade com a sua presença.[sic]¹⁵¹

Na possibilidade de o depoimento anterior de Paulo Santos tiver deixado dúvidas sobre sua visão arquitetônica, o pronunciamento de 1954 esclareceu seus verdadeiros propósitos, demonstrando que a acusação era im procedente. A

¹⁴⁹ ANUÁRIO ..., 1958, p. 247.

¹⁵⁰ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1952b, Livro n. 5, f. 82-83.

¹⁵¹ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1954b, Livro n. 7, f. 38.

análise atenta de seus textos de história permite elucidar algumas questões, embora, ao mesmo tempo, ela nos conduza a novas reflexões.

Embora Paulo Santos professasse, desde 1931, a relevância da arquitetura moderna no Brasil, como atestou João Ricardo Serran em depoimento sobre o mandato de Paulo Santos como vice-presidente do IAB, foram os meandros da arquitetura colonial que mereceram sua atenção inicial, constituindo-se no tema de seus trabalhos precursores em história da arquitetura, logicamente porque o programa da cadeira *Arquitetura no Brasil* se iniciava pelo estudo da arquitetura colonial. Paulo Santos estreou neste campo, apresentando dois estudos sobre a arquitetura religiosa: *A Arquitetura Religiosa em Ouro Preto* e, como desdobramento deste, *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*¹⁵², publicados em 1951.

3.1.6

As Constantes de Sensibilidade como expressão da Tradição

A análise das orações proferidas por Paulo Santos como paraninfo das turmas de graduação de engenheiros e de arquitetos, da ETE¹⁵³ e da FNA¹⁵⁴ (Fotografias 34-36) permite constatar que, no discurso aos futuros engenheiros, destacou a relevância do *desenho* e da *matemática* para a formação em engenharia, apresentando enfoque mais técnico do que no segundo, que foi dirigido aos arquitetos, no qual os temas abordados envolviam tanto a arquitetura pretérita quanto a moderna. Embora as orações proferidas pelo professor em 1948, nas duas escolas, tivessem caráter diferenciado, em função da especificidade do público ao qual se destinavam, apresentaram como matéria comum a relevância dos ensaístas modernos¹⁵⁵ Gilberto Freyre*, Fernando de Azevedo, Caio Prado Junior, Afonso Arinos, Werneck Sodré, Sérgio Buarque de Holanda* e Miran Latif que, através de seus trabalhos, contribuíram para o auto-conhecimento nacional e, primordialmente, para o reconhecimento das potencialidades da nação brasileira.

¹⁵² SANTOS, P., 1951a; 1951b.

¹⁵³ Paulo Santos foi docente da ETE de 1935 a 1946, sendo escolhido como paraninfo pelas turmas de 1937 e de 1948 (Anexo C).

¹⁵⁴ Docente da FNA-UB de 1946 a 1969, Paulo Santos foi paraninfo das turmas de 1948, 1953 e 1958 (Anexo C).

¹⁵⁵ SANTOS, P., 1948a, p. 6. Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2; 1949a, p. 7, 8, 42; 1949b.



Fotografia 34 - Turma 1947



Fotografia 35 - Turma 1950



Fotografia 36 - Paraninfo turma 1958

Fotografias 34/35/36

Paulo Ferreira Santos na formatura das turmas de 1947/1950/1958 - FNA/UB
Fonte: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial



Fotografia 37
Paulo Ferreira Santos, paraninfo turma 1948 - FNA/UB
Fonte: Acervo pessoal Maria Amélia Motta Santos

*Culto à Tradição*¹⁵⁶ foi a oração de paraninfo de Paulo Santos aos arquitetas de 1948 (Fotografia 37), cujo título foi adotado do discurso de posse do arquiteto Ricardo Severo¹⁵⁷ no IHGSP, proferido em 25 de outubro de 1911. Neste discurso, Severo atentava para a importância da tradição como base para a formação da identidade nacional de um país, explicando que ela constituía a argamassa** aglutinadora dos elementos de expressão do caráter de um povo:

Não obstante sêr o Brasil uma nacionalidade de recente formação, em plena excitação de vida progressiva, não será esta razão de modernidade um motivo para que se menospresem os modestos **elementos** autochtones ou tradicionaes, por que pareçam barbaros, retrogrados ou inúteis, porque são oriundos de **epocas antepassadas**.

Sobre as mysteriosas lendas de velhos tempos se fundamentam as epopeias da humanidade; são essas rapsodias anticuadas que os povos entôam com entusiasmo, no seu avanço triumphal para esse futuro ignoto, mais afastado ainda, e cada vez mais, do que aquelle passado longinquo de barbaras origens. Com essas lendas, crenças e mythos são formados os elos da cadeia sentimental que une entre si fraternalmente os homens e os povos para a constituição de uma patria. Na tradição, que é essa cadeia invisível, esta pois o esqueleto moral da nacionalidade, a base real do regimen organico que deve manter o equilibrio dos seus componentes sociaes, a liberdade dos indivíduos, a integridade a independencia da nação.

A historia nos ensina como errados andaram alguns povos martyres, que esqueceram as tradições, abandonaram o culto ancestral, e perderam a unidade tradicional. E nos exemplifica no povo semita de errante fadario, quanto vale essa cohesão moral que é a amalgama com que se soldam os elementos constituintes das nacionalidades. [sic]¹⁵⁸

Embora o propósito principal do discurso fosse estimular o *Culto à Tradição*, entendida como o amálgama que agrega os caracteres de um povo, concedendo-lhe identidade nacional, Severo introduziu também seu parecer contrário àqueles que menosprezavam os componentes tradicionais. Adiante, expôs sua preocupação:

[...] não deixo de lastimar-me pelo desprezo que por vezes votaes á obra das gerações que por aqui passaram em outras eras, e pela destruição a que vejo condemnadas muitas tradições e construcções de outros tempos, cuja legenda ou cuja architectura são as mais comoventes recordações da vida dos vossos nobres antepassados. E isto vos exprimo com rude franqueza, porque – espero que não me guardeis malquerença – em menos preço tenho, por vezes, o que de

¹⁵⁶ SANTOS, P., 1948a. Nesta oração já estavam as diretrizes para o estudo: “Constantes de Sensibilidade do Brasileiro na Arquitetura no período colonial, paralelo com as dos portugueses”, que viria a ser apresentado em 1975. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2.

¹⁵⁷ SANTOS, P., 1977e; SEVERO, 1911, p. 51-52.

¹⁵⁸ Esta versão do discurso, que devido à data da publicação e à grafia parece ser a original, apresenta como título *A Tradição*, enquanto que outra versão mais recente, ortograficamente atualizada, que se intitula *O Culto à Tradição*, como foi citado por Paulo Santos, nos foi cedida pela professora Nelly Martins Ferreira Candeias, presidente do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em 26 de março de 2004, por correspondência (SEVERO, 1916c, p. ix-x; 1911, p. 51-52, grifo nosso; SANTOS, P., 1977e, p. 97).

moderno ou antigo se substitue, com seu novo aspecto de civilização exótica, importação caprichosa de criações, realizada na allucinada rapidez desta ancia reformadora, sem uma orientação tradicional, sem uma rasão historica, sem caracter e... sem patria. [sic]¹⁵⁹

Fundamentando-se no nacionalismo português, Severo propagava o culto à tradição pois, sendo homem de grande cultura, encontrava-se ligado à arquitetura tradicional de Portugal, especialmente à da região norte que, na análise de Yves Bruand*, foi “precisamente a região que mais influenciou a arquitetura do Brasil durante o século XVIII”.¹⁶⁰ Assim, inspirando-se nos modelos de sua terra natal, o arquiteto português propunha a revalorização das formas autóctones ou tradicionais, reveladoras dos caracteres luso-brasileiros que, no seu entender, definiam histórica e politicamente a nacionalidade de nosso país, conforme ele próprio explicou:

Os destinos de portuguezes e brasileiros fundem-se durante um longo periodo de historia commum, cantando no mesmo idioma as mesmas canções lyricas e tradicionaes, as mesmas epopeias dos tempos heroicos. Pela mesma razão de solidariedade nacionalista continuará apostando, aqui como além, o respeito pela tradição, o culto. [sic]¹⁶¹

Após ter criticado a arquitetura moderna por ser importada e a-histórica, Severo concluiu o discurso, prometendo lealdade à causa da tradição:

Como um voto dos mais humildes, respeitosa e depositado em um templo, perante vós sinceramente formulo – doutos e estimados confrades – o meu compromisso de iniciação, á entrada do vosso gremio, em pról das vossas tradições nacionaes que são para mim como as sagradas tradições da minha patria. [sic]¹⁶²

Com o mesmo propósito, Severo escreveu ainda artigos e proferiu várias conferências sobre a arquitetura colonial brasileira, destacando-se a que pronunciou em 31 de janeiro de 1922 intitulada *Nacionalização*. Recordando que nesta, o arquiteto português havia incentivado o culto à tradição, Paulo Santos comentou:

Na sua conferência sôbre a “Nacionalização”, pronunciada em 31-I-1922 diz: “Não se deverá combater o culto do passado; pelo contrário acrescentar-lhe a intensidade ilustrando-o com a verdade, transformando-o em uma religião, cuja rigorosa ortodoxia se funda na cristalina tradição da raça. E esta crença deverá enobrecer a vida do povo em tôdas as suas manifestações, como uma atmosfera luminosa desvendando em quadros de transparente claridade o passado,

¹⁵⁹ SEVERO, 1916c, p. x -xi.

¹⁶⁰ BRUAND, 1997, p. 52, nota 92.

¹⁶¹ SEVERO, 1916c, p. x.

¹⁶² SEVERO, 1916c, p. xi.

vivificando o presente e alumiando a trajetória do futuro que será a continuidade natural do rasto brilhante da tradição.” [sic]¹⁶³

A maioria dos trabalhos de Severo foram consultados por Paulo Santos, como comprovam suas anotações em notas de rodapé apresentadas na versão ampliada da *Conferência sobre Lucio Costa*¹⁶⁴ e no artigo *Constantes de Sensibilidade na Arquitetura do Brasil*.¹⁶⁵

Através destes trabalhos, Ricardo Severo implantaria as sementes do estilo neocolonial no Brasil, onde encontrou terreno propício, uma vez que a tradição constituía traço marcante do perfil luso-brasileiro. Este traço se caracterizava, sobretudo, nos projetos residenciais, como mostrou o professor Yves Bruand:

O caráter dessas residências provinha do emprego sistemático de elementos tomados de empréstimo à arquitetura civil portuguesa dos séculos XVII e XVIII: varandas sustentadas por simples colunas toscanas, telhados planos com largos beirais, feitos de telhas-canal e tendo, nos vértices, uma telha em forma de pluma virada para cima (lembrando a moda do exotismo chinês no Século das Luzes), rótulas** e muxarabis de longínqua origem muçulmana, azulejos fabricados diretamente no Porto recobrendo as paredes das varandas.¹⁶⁶

Não se tratava, por conseguinte, de reprodução da arquitetura colonial, que primava pela singeleza de suas plantas e pela pureza de suas formas, pois o neocolonial evocava elementos do passado desenvolvidos, através das técnicas construtivas modernas, não se preocupando em utilizar os materiais empregados no período colonial nem em resguardar a legitimidade arquitetônica de suas obras.

Como explicaria Paulo Santos na conferência sobre Lucio Costa, este movimento não havia sido idéia original nossa. Consistia em movimento que atuou como “uma espécie de doutrina Monroe da cultura”,¹⁶⁷ explodindo

¹⁶³ SANTOS, P., 1962b, p. 5, grifo do autor. Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2.

¹⁶⁴ “No Arquivo de ‘O Estado de S. Paulo’ encontrei 55 colaborações de RICARDO SEVERO, a primeira de 30-X-1904 (*Festa lusa brasileira*), a última de 8-XII-1939. Em 1911 escreveu 5 artigos sobre ‘*A habitação e arquitetura nos climas quentes*’ em que considera a questão no Oriente, na Europa e na América [sic], com referência à nossa arquitetura colonial. Sobre essa arquitetura publicou os artigos seguintes: - ‘*O culto à tradição*’ - discurso de posse no I. Histórico (7-II-1912)¹⁶⁴; ‘*A arte tradicional no Brasil. A Casa e o Templo*’ (26-VII-1914); ‘*A casa portuguesa em S. Paulo*’ (6-X-1918); ‘*Da arquitetura colonial no Brasil*’ (7-IX-1922)”. (SANTOS, P., 1962b, p. 4, grifo do autor). Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2.

¹⁶⁵ “Artigos de R. SEVERO, no Arquivo do Jornal O Estado de S. Paulo relacionados nos próprios, 2 art. de 1910; 5 de 1911; 1 de 1912; 1 de 1913; 1 de 1914; 2 de 1915; 1 de 1916; 1 de 1917; 2 de 1918; 2 de 1919; 2 de 1921; 3 de 1922; 2 de 1927; 1 de 1928; 1 de 1929; 14 de 1931; 2 de 1932; 2 de 1933; 1 de 1934; 1 de 1935; 3 de 1936; 4 de 1937; 1 de 1938; 1 de 1939. Há uma pasta sobre R. SEVERO e muitos artigos sobre ele, até o falecimento em 1940. Importante: 26-7-1914, pg. 3. Também no Correio Paulistano, 13-4-1954”. (SANTOS, 1988).

¹⁶⁶ BRUAND, 1997, p. 53.

¹⁶⁷ SANTOS, P., 1962a, p. 6. Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2.

concomitantemente em vários países americanos que, como o México e os EUA, exportaram, por sua vez, formas de sua arquitetura para outros países. O estilo neocolonial se equiparava a *Mission-Style*, “o estilo das missões [...] espanholas que exercitava a sua atividade em solo americano”.¹⁶⁸ A doutrina Monroe,¹⁶⁹ que preconizava a independência cultural dos países da América, procurava reviver na arquitetura as formas autóctones ou, pelo menos, oriundas do período de colonização.

Idealizado com o objetivo de criar arquitetura de caráter nacional, o estilo neocolonial propunha respeitar, sobretudo, o espírito do povo e as condições mesológicas, sobrepujando com isto a arquitetura eclética que vinha sendo *importada* para o Brasil, como a Revista *Fon-Fon* reportou na época:

Desenha-se agora na nossa vida artística em geral um forte movimento tradicionalista, palpitante de aspirações nacionais. Cansados de copiar o que fazem os estrangeiros, chegamos à conclusão que é necessário (fazer) qualquer coisa de acordo com a história, a raça, a alma da nação, em todas as nossas manifestações artísticas. Daí o movimento, a cuja frente se pôs José Mariano Filho para restabelecer, pondo-os de acordo com o progresso, os velhos característicos da arquitetura colonial adaptada aos ares do Brasil, por aqueles a quem devemos a força da nossa coesão nacional e o profundo sentimento de nossa personalidade como povo.¹⁷⁰

O neocolonial, introduzido originalmente no Brasil pelo arquiteto português Ricardo Severo, teve como adepto o também arquiteto Victor Dubugras*. Ambos se tornaram os principais representantes do Estilo em São Paulo. Em contrapartida, foi o médico José Marianno Filho que, como vimos, defenderia a causa do neocolonial no Rio de Janeiro, onde o Estilo obteve mais repercussão do que em São Paulo, devido ao clima cultural existente na Capital Federal. Embora o academicismo da Escola de Belas Artes propugnasse o ecletismo, a exemplo do que ocorria na Europa, a elite intelectual carioca começou, em princípios do século XX, a se conscientizar do valor da arte luso-brasileira como forma de afirmação de nossa identidade nacional.

Na oração de paraninfo *Culto à Tradição. Constantes de Sensibilidade do Povo Brasileiro*, Paulo Santos retomaria o tema de Ricardo Severo, sublinhado aos formandos a relevância da tradição como organismo vivo e mantenedor do

¹⁶⁸ SANTOS, P., 1962a, p. 6. Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2.

¹⁶⁹ A doutrina Monroe foi formulada em 1823 pelo ministro do Exterior John Quincy Adams, durante o governo do presidente dos EUA James Monroe, como decorrência da situação internacional impingida pela política expansionista da Rússia e do receio da possibilidade de reconquista, por parte da Espanha, de suas antigas colônias do Novo Mundo. Os EUA se declararam, então, contrários a qualquer investida e modificação sobre a soberania dos países americanos.

¹⁷⁰ Revista *Fon-Fon*, 1921 (apud SANTOS, P., 1977e, p. 99).

espírito do povo e, ao mesmo tempo, ressaltando que a tradição se faz não apenas no passado, mas no presente como também no futuro:

As atuais gerações estão preparadas como não o foi a nossa, para compreender o Brasil. [...] Gerações que, ao ufanismo dos primeiros anos do século, deformador da realidade brasileira e contra o qual tanto invectivava Silvio Romero, viram substituírem-se os estudos sérios e os ensaios de vulto – dos Gilberto Freyre, dos Fernando de Azevedo, dos Pedro Calmon, dos Caio Prado Junior, dos Afonso Arinos, dos Werneck Sodré, dos Cassiano Ricardo, dos Tarquinio de Souza, dos Buarque de Holanda, dos Miran Latif e de tantos e tantos outros – estudos e ensaios tendentes a conduzir a nação ao pleno conhecimento de si mesma e aos superiores desígnios do seu destino.

Por mim, muito me honro de que nessa corrente de pensamento, qual a de criar em nosso país a primeira Cadeira de Arquitetura no Brasil e no setor da minha profissão, me tenha sido cometida missão tão privilegiada, entre cujas mercês conto por mais bela, a de trazer-me a um convívio mais íntimo com as grandes sombras tutelares do nosso passado.

Jamais respiramos um clima tão propício ao culto da tradição nacional. O culto à tradição é a grande força dos povos fortes. É a consciência de que existe um patrimônio a zelar, superior às contingências efêmeras do momento. [...]

O culto à tradição faz-se de compreensão e estima. Compreensão das **coisas e gentes do passado**. Aceitando-as como realmente são. Apreciando-lhes as qualidades sem ignorar-lhes ou denegrir-lhes os defeitos. Sem vestí-las de **falsas roupagens**. Sem deturpar-lhes o sentido profundo e humano.

Compreendê-las é o primeiro passo para verdadeiramente estimá-las.

Na Arquitetura, entre nós, o culto à tradição tem se manifestado, mais de uma vez, por tentativas de fazer reviver os estilos do passado.

Não há pior maneira de cultuá-lo do que essa de lhe andar a reproduzir as formas mortas, expressão de outras vidas e outras técnicas.

As formas evoluem, como evolue a técnica e evoluem as sociedades. Copiar as formas do passado é como querer voltar a êsse passado. É como pretender paralisação ou apagar o tempo.

As belas formas de antanho, as originais, as autênticas, com o passar dos anos adquirem cada vez mais prestígio e dignidade. Reproduzí-las nos novos edifícios – direta ou disfarçadamente, sob rótulo de um **pseudo-modernismo** – é atentar contra essa dignidade, é enfraquecer êsse prestígio.

Não só do passado se faz a tradição, mas do presente também, porque o que é hoje presente, já será passado amanhã.

A tradição não é coisa morta. Ao contrário: é força viva, quando vivo é o espírito do povo que ela perpetua.

A tradição marcha, e se alarga, e se enriquece de geração para geração. Ancorada no passado, vive no presente e prepara o futuro.

É imprudente que, como sói acontecer com freqüência nos detenhamos diante das criações mais arrojadas dos nossos contemporâneos, para dizer que elas contrariam a nossa tradição. Ninguém nos poderá garantir que essas criações, por mais surpreendentemente novas, como forma, que elas sejam, não venham, depois de um processo mais ou menos lento de caldeamento, a ser assimiladas e definitivamente incorporadas à nossa tradição. [sic]¹⁷¹

Exaltando as “coisas e gentes do passado”, Paulo Santos alertou para o equívoco de se copiar no presente os estilos do passado, que constituem expressões culturais inerentes a seu próprio tempo. Com o emprego dos termos “falsas roupagens” e “pseudo-modernismo”, como referências ao estilo

neocolonial, o orador reforçou a importância da autenticidade da obra arquitetônica, caracterizada não somente pela perfeita interação entre o estético e o técnico, como também pela relação com a época e o lugar. Criticando o neocolonial por se assentar sobre a reprodução de formas mortas, apreciou a dignidade do colonial como formas originais do passado.

Além disso, Paulo Santos admitia que o espírito da tradição, tradutor das constantes de sensibilidade dos povos tão explícito na arquitetura colonial, passaria quase despercebido nos exemplares arquitetônicos ecléticos produzidos em fins do século XIX e início do XX. Não obstante, ressaltou que nem os protagonistas do neocolonial e nem os partidários da primeira fase do modernismo, contrários aos primeiros, conseguiram acentuar as constantes de sensibilidade em suas produções arquitetônicas, como expôs aos formandos da turma de 1948:

Foi em vão que alguns grandes brasileiros, diante dos quais nos descobrimos com reverência, movidos por um elevado ideal de brasilidade tentaram criar uma Arquitetura de cunho tradicional. O artificioso processo que utilizaram, de inspirar-se, para as suas obras, em **formas mortas**, apesar de implicitamente sancionado por um Congresso de Arquitetos, não poderia produzir, como de fato não produziu, os resultados que almejavam. E as constantes da nossa sensibilidade são dificilmente reconhecíveis nessas obras.

Menos ainda o são, na grosseira superfetação que caracterizou, entre nós, a primeira fase do Movimento dito modernista, funcionalista, ou racionalista, em que, as mais das vezes, os “pilotis”, as janelas de canto, os terraços e os indefectíveis basculantes, com ou sem propósito eram encaixados à força nas nossas casas, atribuindo-lhes um ar pernóstico, irresponsável, de todo irracional [...]

Vale acentuar, porém que, apesar de tudo, as constantes da nossa sensibilidade não desapareceram. Vencido o caos da fase de implantação do Movimento modernista, sedimentadas as idéias, que no fundo eram legítimas e sãs, aquelas constantes começaram a vir novamente à tona. A princípio timidamente, mas logo com inesperado vigor, em grande número e casas de residência, pequenos hotéis e edifícios de variados gêneros. [sic]¹⁷²

De modo que as “formas mortas” criticadas por Paulo Santos se equipararia à “postura inerte” apontada por Severo.

Apesar de Ricardo Severo propagar o estilo neocolonial, por acreditar que a tradição se mantinha através dos “elementos de épocas antepassadas”, ele reconhecia a interação entre passado, presente e futuro, conforme explicara, em 1914, ao concluir a conferência sobre *A Casa e o Templo*:

Não procurem vêr, meus senhores, nesta veneração tradicionalista, diluída em nostálgica poesia do passado, uma manifestação de <saudosismo> romântico e

¹⁷¹ SANTOS, P., 1948a, p. 1-2. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2; 1949a, p. 7, 8, 42, grifo nosso.

¹⁷² SANTOS, P., 1948a, p.3-4, grifo do autor, negrito nosso.

retrogrado. Com efeito, para criar uma arte que seja nossa e do nosso tempo, cumprirá, qualquer que seja a orientação, que não se pesquisem motivos, origens, fontes de inspiração, para muito longe de nós próprios, do meio em que decorreu o nosso passado e no qual terá que prosseguir o nosso futuro. Ficará bem explícito que não se intima ao artista de hoje a **postura inerte** da esphinge, voltada em adoração estática para os mythos do passado, mas sim a atitude viva do caminhante que, olhando o futuro, tem de seguir um caminho demarcado pela experiência e pelo estudo do passado, e cuja única directriz é o progresso e a glória das artes nacionaes. [sic]¹⁷³

Ao compreender que a tradição, caracterizada na arquitetura através das constantes de sensibilidade, se mantém no passado, no presente e no futuro, Paulo Santos parecia ter retomado os ensinamentos do arquiteto Julien Guadet.

Na obra *Eléments et théorie de l'architecture*, cujo enfoque principal era a composição arquitetônica, Guadet apresentara sua teoria sobre a tradição e a correlação desta com o tema que estudava, demonstrando que sua visão de história se estruturava menos na imitação dos monumentos pretéritos do que na compreensão dos princípios que deles podiam advir, o que explicou no capítulo *Les grandes règles de la composition*:¹⁷⁴

Enfin, pour vous soutenir et vous guider, vous aurez encore la tradition. Je sais qu'à parler de tradition on passe pour un arriéré: c'est une tendance actuelle de dédaigner la tradition. Eh bien, cela revient à tenir pour dignes de mépris les longs efforts continués à travers les siècles par les générations laborieuses qui nous ont précédés. C'est, la plupart du temps, chercher à donner le change sur son ignorance, affecter de dédaigner ce qu'on ne connaît pas, pour n'avoir pas besoin de l'effort nécessaire à le connaître.

Préservez-vous de cette infatuation. Le progrès est chose lente et doit être chose sûre. Chi va piano va sano, chi va sano va lontano.

Savez-vous bien ce qui est très fort, et très original? C'est de faire très bien ce que d'autres ont fait simplement bien.

Les plus belles époques d'art sont celles où la tradition était le plus respectée, où le progrès était le perfectionnement continu, l'évolution et non la révolution. Il n'y a pas, n'y a jamais eu de génération spontanée en art: entre le Parthénon et les temples qui l'ont précédé, il n'y a que des nuances.

*C'est d'ailleurs pour les études surtout que la tradition est précieuse. Pour oser s'en dégager, il faut pouvoir le juger; pour juger, il faut connaître. La tradition est un patrimoine paternel: à le dissiper sans prudence, on risque de se trouver errant à l'aventure: au moins faudrait-il avoir su s'assurer un autre abri.*¹⁷⁵

¹⁷³ SEVERO, 1916b, p. 45, grifo do autor, negrito nosso.

¹⁷⁴ "As grandes regras da composição" (tradução nossa).

¹⁷⁵ "Enfim, para vos sustentar e vos guiar, tereis ainda a tradição. Eu sei que ao falar de tradição se passa por retrógrado: É uma tendência atual desprezar a tradição. Bem, voltar a ter para dignos de desdém os longos esforços contínuos através dos séculos pelas gerações que nos precederam. É, a maior parte do tempo, procurar mascarar a ignorância, fingir desprezar aquilo que não se conhece para não precisar se esforçar a conhecê-la.

Preservai-vos dessa presunção. O progresso é coisa lenta e deve ser coisa certa. Quem vai devagar vai seguro; quem vai seguro, vai longe.

Sabeis bem o que é muito forte e muito original? É fazer muito bem aquilo que os outros fizeram simplesmente bem.

As mais belas épocas de arte são aquelas nas quais a tradição era a mais respeitada, em que o progresso era o aperfeiçoamento contínuo, a evolução e não a revolução. Não houve jamais geração espontânea em arte: entre o Partenon e os templos que lhe precedem há nuances.

Esta visão de Guadet não era muito comum no meio acadêmico, que fundamentava o estudo da arquitetura, sobretudo, nos exemplares produzidos nos períodos anteriores, vinculando a tradição apenas aos monumentos arquitetônicos do passado. Embora como acadêmico Guadet se inspirasse nos mestres e nas obras da arquitetura pretérita, ele reconhecia, por outro lado, a relevância de se estudar também as novas funções e tipologias dos edifícios contemporâneos.

A abrangência da visão do mestre francês, que estendia o conceito de tradição às obras do futuro, permitiu que o professor Christiano Stockle das Neves, catedrático da Escola de Engenharia Mackenzie e partidário do grupo dos acadêmicos tradicionalistas, utilizasse o mesmo trecho acima destacado para repudiar o futurismo, reconhecendo ao mesmo tempo a proibidade das obras dos arquitetos que “praticam o modernismo os verdadeiros artistas que procuram adaptar os elementos dos nossos antepassados às necessidades da época actual”. [sic]¹⁷⁶ Acrescentaria que somente aqueles que receberam formação clássica seriam capazes desta prática, advertindo que “jamais os que têm a velleidade de crear uma architectura completamente nova, pura excentricidade, como aconteceu com o ‘Art Nouveau’** e ‘Secession’ e fatalmente se dará com o futurismo” [sic]¹⁷⁷ o conseguiriam.

Além de mostrar que Neves considerava o neocolonial como uma prática moderna, este pronunciamento evidencia o equívoco comum na época de se confundir os modernos com os futuristas.

No pronunciamento proferido cinco anos depois, como paraninfo da turma de arquitetos de 1953, Paulo Santos retomaria o tema da tradição, relacionando-o desta vez não ao passado, como no caso anterior, mas ao presente, conforme lemos em seu discurso:

Vocês se iniciam na profissão de arquiteto depois de a arquitetura contemporânea ter passado, nêstes últimos 30 anos, por transformações mais profundas do que quaisquer outras ocorridas em igual espaço de tempo, através da História.

É ainda cedo para julgá-la, embora seja desde já lícito reconhecer que as idéias de que se nutre e a formas porque se expressa, por mais surpreendentemente novas que à primeira vista possam parecer, têm atrás de si a

Aliás, é sobretudo para os estudos que a tradição é preciosa. Para ousar desembaraçar-se, é preciso poder julgá-la; para julgar, é necessário conhecer. A tradição é um patrimônio paterno e, ao dissipá-lo sem prudência, arrisca-se de se ficar errante na aventura: ao menos precisar-se-ia saber assegurar-se um outro abrigo” (tradução de Helenice Valias de Rezende); (GUADET, 1909, p. 133-134).

¹⁷⁶ NEVES, 1931.

¹⁷⁷ NEVES, 1931, grifo do autor.

sanção de uma evolução mais que secular, cujas etapas se orientaram claramente para os fins que ora vão sendo atingidos. Não se trata, por conseguinte, como ainda há quem pense e certas de suas espúrias realizações infelizmente justificam, de um modismo, efêmero como todo modismo, traduzido no emprêgo simplista de formas cubistas ou ondulantes, pilotis, panos de vidro**, brise-soleils**, telhados-borboleta**, colmeias e quejandas novidades, mas de um movimento em si muito mais amplo, cujas remotas raízes se confundem com as raízes mesmas do mundo contemporâneo, inaugurado com a queda do absolutismo e o advento da democracia, ocaso da era mercantilista e alvorada da Revolução Industrial. [...] O mundo contemporâneo vive a sua era industrial. E não sei de nada mais importante, como orientação técnica e artística para os que, como vocês, se iniciam na profissão de arquiteto, do que ter bem presente essa premissa, porque é da compreensão do seu justo sentido que decorre a justa interpretação dos novos rumos que se abrem à arquitetura. [...] vocês já abrem os olhos para a vida na madrugada de um mundo novo, em que lhes está reservada a mais esplêndida missão: a de utilizar as imensas potencialidades da técnica e da indústria a serviço do bem coletivo, extraíndo dessas mesmas potencialidades e dêsse mesmo bem coletivo, alimento para a chama de beleza que crepita nos seus corações. [sic]¹⁷⁸

Ao afirmar que as formas da arquitetura contemporânea apresentavam evolução secular e que as raízes do passado se confundiam com as do presente, Paulo Santos estaria ratificando as declarações apresentadas em seu pronunciamento aos arquitetos de 1948.

No discurso de 1948, Paulo Santos abordara questão extremamente importante: – *as constantes de sensibilidade nacional* que, na verdade, constituíam desdobramento do culto à tradição. Ao perceber que a tradição, através das constantes de sensibilidade, se manifestava na arquitetura tanto nas obras do passado como nas do presente, Paulo Santos compreendeu que “mais do que a forma, o que importa à Tradição é o Espírito”,¹⁷⁹ pois é justamente este espírito que traduz o sentimento e a sensibilidade do povo, individualizando-o e sobrepujando-se ao tempo e aos modismos. Partindo deste princípio, Paulo Santos estabeleceria a correlação entre a casa-grande** de fazenda e as edificações modernas, como exemplificou em seu discurso:

A estrutura independente de certo número desses edifícios, a planta livre, a fachada livre, que interpretam, numa concepção revolucionária as últimas conquistas da técnica, não impediram que essas constantes da nossa sensibilidade neles se tenham projetado.

O parentesco de Espírito entre muitos desses edifícios e as nossas Casas Grandes de Fazenda do século passado, derradeiros baluartes em que se refugiou, afastado das cidades, o Espírito tradicional da nossa Arquitetura – é patente e insofismável.

É a boa, a sã tradição que se acusa novamente.

Curioso é que a revivescência das constantes da sensibilidade nacional que se evidencia nessas obras faz-se muita vez à revelia dos próprios arquitetos que as concebem, em sua maioria partidários intransigentes de uma arquitetura de cunho internacionalista. É que o cunho internacionalista ou nacionalista de uma

¹⁷⁸ SANTOS, P., 1954d, p. 57, 65.

¹⁷⁹ SANTOS, P., 1948a, p. 2. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2.

obra de Arquitetura e, num sentido mais geral, de uma obra de Arte, não depende apenas da vontade do Artista. Há determinantes imponderáveis que se sobrepõem a essa vontade.

Toda obra de Arte, quando profundamente concebida (segundo os **lapidares conceitos de Reinaldo dos Santos**), tem múltiplas significações: “Exprime, primeiro, e antes de mais nada, uma emoção universal, um conceito de beleza susceptível de ser compreendido fora do âmbito restrito de uma nação. A arte não pode ser estreitamente nacionalista. Em segundo lugar, se é sincera, exprime, mesmo sem o querer, a sua época, porque reflete a corrente de civilização e cultura que a gerou. Em terceiro lugar, exprime a personalidade do artista, a sua visão da natureza e das formas, o seu conceito da proporções, luz e côr. Enfim, gerada no subconsciente da sua sensibilidade e da sua emoção, mesmo sem determinação intencional, o artista exprime, através dela a sua grei, a sensibilidade secular da sua raça.” [sic]¹⁸⁰

Embora nessa oração o paraninfo tenha se referido apenas aos “lapidares conceitos de Reinaldo dos Santos”, a compreensão de que a arte está intimamente relacionada não somente à intenção de seu criador como também à cultura de sua época, parece ter sido também assimilada dos ensinamentos do historiador da arte Erwin Panofsky*, cuja possível influência sobre os trabalhos de Paulo Santos será analisada na segunda seção deste capítulo.

O arquiteto Ricardo Severo se pronunciara, anteriormente, a esse respeito na conferência *A Casa e o Templo*, em 1914, como desdobramento de seu discurso de engajamento no IHGSP, explicando a importância de se analisar a arte no contexto em que esta foi criada:

O movimento expansivo da humanidade, as lutas de raças e de religiões, a interferencia de civilizações diversas, não conseguem apagar por completo esse caracter elementar que a obra de arte primeiramente gerada adquiriu em cada grupo humano, dentro do seu ambiente creador. Esta fixidez de caracteres physicos e moraes – que determina a raça –, esta solidariedade de caracteres sociaes – que são distinctivos da collectividade –, assignalam a trama rudimentar da sua origem e da sua hierarchia, qualquer que seja o estado de adeantamento da sua civilisação.

Na arte architectural, mais do que em outras, á vista experimentada dos que a professam, não se esconde – qualquer que seja o estylo e a epoca – a característica basilar de formação, indicando a sua mais longinqua proveniencia. [sic]¹⁸¹

Para ele, era a cadeia de manifestações que preservava o caráter original das realizações dos homens e que permitia reconstituir a história de um povo ou de uma nação e que, por conseguinte, constituía sua tradição. Deste modo, a arte tradicional era aquela que exprimia a história evolutiva de uma sociedade, mantendo ao mesmo tempo o caráter dominante do seu ser moral. Advertia ainda que esta arte nem sempre se manifestava nas grandes produções, que

¹⁸⁰ SANTOS, P., 1948a, p. 4-5, grifo do autor, negrito nosso; SANTOS, R., 1943b, p. 34-35.

¹⁸¹ SEVERO, 1916b, p. 5-6.

devido às influências predominantemente estrangeiras apresentavam formas pouco expressivas do caráter do povo, que se revelaria muito mais “nas modestas expansões da alma popular; demora junto às origens e manifesta-se nas artes humildes do povo, em cujos artefactos, da mais singela e rude factura, se vasam os mais puros elementos das obras primas de uma nação.”[sic]¹⁸² Mesmo admitindo que a arte é universal e não nacional, Severo apresentou ainda, na mesma conferência, os fundamentos que consubstanciavam sua alegação:

[...]o carácter de uma cidade não lhe é dado pelos seus monumentos, collocados em pontos dominantes, grandes praças ou logares historicos. Ligam esses locaes as ruas e avenidas, marginadas por casas de variado destino; e são estas que dão a característica architectonica da cidade; com effeito, o monumento é uma excepção, a casa é a nota normal da vida quotidiana do cidadão, é como uma lapide epigraphica da sua ascendencia e da sua historia. Se algumas ou muitas dessas casas conservarem um cunho tradicional, o visitante terá uma impressão integral do carácter dessa arte, e desse povo. [sic]¹⁸³

Essas questões foram retomadas na década de 1940 pelo contemporâneo de Severo, o estudioso da arte Reynaldo dos Santos que, na conferência *O Espírito e a Essência da Arte em Portugal*, indagara, entre outras questões, qual seria o grau de “influência das suas origens e tradições próprias [da arte], o ambiente de civilização nacional que a gera, a personalidade do artista que a criou, a sensibilidade da raça que exprime”.¹⁸⁴ Subordinar-se-iam estas influências “– evolução, carácter, continuidade de espírito e significado nacional – às aparências niveladoras dos estilos?”¹⁸⁵

Reconhecendo que o conteúdo de sensibilidade da obra de arte sobrepujava, por vezes, o seu conteúdo morfológico, Reynaldo dos Santos acreditava que o fato de a evolução dos estilos, tanto quanto o progresso científico e cultural, estar arraigada às relações entre os povos permitia que o mesmo estilo fosse diferentemente interpretado, segundo o espírito ou a tradição de cada país. Para ele a força deste espírito, que se traduzia numa *constante de sensibilidade* específica, era tal que podia haver mais afinidades de essência entre os diferentes estilos do mesmo país do que entre um mesmo estilo em países diferentes, fundamentando-se no pressuposto de que o conteúdo de sensibilidade que exprime a civilização, da qual um determinado estilo se

¹⁸² SEVERO, 1916b, p. 7.

¹⁸³ SEVERO, 1916b, p. 43-44.

¹⁸⁴ Esta conferência foi originalmente proferida no Rio de Janeiro a 06 de agosto de 1941, por ocasião da visita da Embaixada Especial de Portugal ao Brasil (SANTOS, R., 1943b, p. 7).

¹⁸⁵ SANTOS, R., 1941, p. 7.

originou, pode ou não ser assimilado pelos países de outra civilização e de outra sensibilidade, que apenas os adotaram, como explicou na referida Conferência:

Mas se a arte de um povo se exprime, menos pelo que imita e adopta do que pelo que cria ou pela forma como interpreta o que importa, se a arte é uma das expressões mais vivas da alma dos povos, o estudo da História da Arte nacional será o das modalidades do mesmo fundo de sensibilidade, através da variabilidade das épocas.¹⁸⁶

Nesse contexto, prosseguiu Reynaldo dos Santos, os historiadores de Arte brasileiros se proporiam, por exemplo, à função de identificar e de inventariar as características da arte dos séculos XVII e XVIII¹⁸⁷, distinguindo a arte diretamente importada de Portugal daquela que se originou segundo a sensibilidade híbrida do povo brasileiro, cuja espontaneidade garantiu a expressão da época e da sensibilidade de nossa raça.

A *constante de sensibilidade* seria, assim, o sentimento de que se alimenta a tradição, para dar continuidade ao espírito das formas artísticas, conforme explicara ainda na mesma Comunicação:

O que dá sentido e expressão nacional à obra de arte, não são as aparências formais que, por moda, segue e imita, mas a continuidade do sentimento, menos efêmero, que exprime.

Dir-se-ia primeiro que a evolução da nossa arte, reflexo da arte do Ocidente, e consequência da importação dos estilos, foi de facto constituída por uma série de assimilações plásticas que foram surgindo do espírito criador dos artistas, como erupções de novas formas – gerbe românica, gerbe gótica, gerbe barrôca...

Mas, a par desta ânsia de renovação, sente-se que no subsolo da alma nacional correu sempre o mesmo caudal de tradições, a mesma seiva de sensibilidade que deu continuidade ao espírito das formas mesmo quando estas se modelaram nos estilos importados.

É essa *constante de sensibilidade* que dá às várias gerbes dos estilos – no mesmo país – uma mesma côr espiritual, quer elas sejam românicas, ogivais, clássicas ou barrôcas. E essa constante, de que é feita a sua personalidade plástica, descobre-se talvez melhor através da própria variabilidade dos estilos que na análise monotónica de um só. Análise delicada e complexa que põe em jôgo a penetração psicológica dos povos e o sentido filosófico da arte; objectivo como análise, mas subjectivo como interpretação; misto de história, de filosofia e até de poesia, isto é, de compreensão profunda da expressão das almas. [...]

Quando procuramos penetrar a essência das formas nos períodos capitais já encarados – românico, gótico e manuelino – logo nos apercebemos, através das variantes das épocas e do gôsto, de que começam a definir-se *constantes duma mesma sensibilidade*. Sob os acidentes mais ou menos efêmeros das expressões decorativas, menos resistentes que as estruturais, corre a toalha fluida da sensibilidade nacional cujas particularidades não variam e emergem em cada período como afirmações de constância da própria personalidade. [sic]¹⁸⁸

¹⁸⁶ SANTOS, R., 1943b., p. 10.

¹⁸⁷ SANTOS, R., 1943b, p. 27.

¹⁸⁸ SANTOS, R., 1943b, p. 10-11, 21, grifo do autor.

Após definir a *constante de sensibilidade*, Reynaldo dos Santos apontaria, em 1961, no trabalho *Arquitetura Popular em Portugal*, a especificidade de cada uma das tendências – a popular e a erudita – e sua relevância para a análise da arquitetura nacional:

Contudo, a par da renovação e da expansão que essas feições eruditas conheceram, outras há – as da *Arquitetura popular* – que se mantivera, através dos tempos, mais constantes e localizadas, como panos de fundo sobre os quais se vinham encastoar e destacar as peças ricas, evoluídas e desenraizadas do património comum dos povos que entre si mantinham afinidades materiais e espirituais.

Essa dualidade de tendências não teve, é certo, um carácter imóvel e estanque. São reconhecíveis as influências recíprocas; porém não resta dúvida de que um certo antagonismo de raízes impediu, ou pelo menos dificultou, uma fusão mais completa entre elas. Se atentarmos em certos aspectos das feições populares e das feições eruditas de edificar, ressalta claramente esse antagonismo.

Nas primeiras, assumem capital importância a correlação estreita com as condições naturais da região, o seu radical utilitarismo, a rusticidade e a permanência.

A *Arquitetura popular regional* não é urbana de origens nem de tendências. Pode «urbanizar-se», melhorar de cuidados construtivos e apuros formais, mas, se lhe cortam as raízes que a prendem fortemente à terra e aos seus problemas, desvirtua-se, perde a força e a autenticidade.

Por outro lado, uma certa imunidade à inquietação espiritual que submete as feições eruditas da *Arquitetura* a frequentes renovações; uma acomodação ao desconforto e à desbeleza, de que se nutre uma inércia poderosa; e o hábito dos mesmos gestos de semear, de plantar, de tratar e de colher, geração após geração, tudo isso imprimiu à vida dos rurais, às suas ideias e às suas iniciativas, uma marcada tendência para a estabilidade que falta noutros meios, com outras ocupações – e que a *Arquitetura popular* reflete fielmente. [...]

A *Arquitetura popular* proporciona fontes preciosas para o estudo da génese arquitectónica. O claro funcionamento dos edifícios rurais e a sua estreita correlação com os factores geográficos, o clima, como as condições económicas e sociais, expressos simplesmente, directamente, sem interposições nem preocupações estilísticas a perturbar a consciência clara e directa dessas relações, ou a sua forte intuição, iluminam certos fenómenos basilares da *Arquitetura*, por vezes difíceis de apreender nos edifícios eruditos, mas que logo ali se descortinam, se já estivermos preparados para os compreender e apreciar. [sic]¹⁸⁹

Os trechos selecionados da conferência e do trabalho do historiador português foram justamente os que Paulo Santos assinalou a lápis nos exemplares que possuía dos mesmos e os que, por conseguinte, mais citou em sua *Comunicação*, intensamente analisada no decorrer deste trabalho.

Assim como mostrara Ricardo Severo relativamente à arte, Reynaldo dos Santos ressaltaria que a arquitetura popular se sobrepunha à erudita como expressão do carácter do povo, porém reconhecendo que, por suas recíprocas influências, ambas feições foram positivas para a arquitetura, visto que os

¹⁸⁹ SANTOS, R., 1961, p. x-xiii.

grandes estilos eruditos ganharam expressões decorrentes das condições particulares das diferentes regiões, por um lado, enquanto os exemplares populares se enobreceram com a apropriação de caracteres de feições eruditas, por outro.

As constantes de sensibilidade seriam analisadas em profundidade por Paulo Santos na Comunicação homônima que apresentaria, em 1975, no I Colóquio Nacional de História da Arte. Ao demonstrar o interesse pela arquitetura popular, Paulo Santos evidenciaria as dificuldades e as facilidades atreladas à operacionalidade de seu estudo. Se o número de exemplares remanescentes da arquitetura popular era reduzido, comparado aos seus pares *eruditos*, os traços característicos desta arquitetura mantiveram-se constantes ao longo do tempo, tendo em vista a existência de certo antagonismo de raízes entre as duas vertentes, dificultando fusão mais significativa entre elas. Assim, a arquitetura popular tendia a uma relativa letargia decorrente da acomodação ao natural, contrapondo-se à agitação própria dos processos renovadores aos quais a arquitetura erudita se submetia, como ressaltaria em sua Comunicação:

[...] a arquitetura popular, as mais vezes desataviada, e até pobre, assume nos seus espécimens mais puros uma posição de “humilde cooperação com a Natureza e aceitação quase fatalista dos seus imperativos”; “certa imunidade à inquietação espiritual” que submete as feições eruditas da arquitetura a renovar-se. Os portugueses falam em “acomodação ao desconforto e à desbeleza, de que se nutre com inércia poderosa”; “ao hábito dos mesmos gestos de semear, de plantar, de tratar e de colher, geração após geração”. Tudo isso imprimindo “à vida dos rurais, às suas idéias e às suas iniciativas, uma marcada tendência para a estabilidade que falta a outros meios, com outras ocupações – e que a arquitetura popular reflete fielmente”.¹⁹⁰

Ainda que os exemplares arquitetônicos – sejam eles popular ou erudito, sejam civil, militar ou religioso – apresentassem diversidade de feições, havia certo sentimento cultural “que ao mesmo tempo que personaliza os tipos, identifica a nacionalidade; as indefiníveis similitudes que aproximam entre si os componentes de um mesmo povo e o distinguem dos demais povos”¹⁹¹, que designa então o caráter do seu povo.

Transpondo para o âmbito da arquitetura no Brasil a tese sobre as constantes de sensibilidade, que Reynaldo dos Santos teorizara para a arquitetura de Portugal, Paulo Santos assinalaria que o pensamento e o sentimento humano em suas mais diversificadas manifestações – literária, histórica, política, econômica, religiosa, artística e científica – propiciava um

¹⁹⁰ SANTOS, P., 1988, p. 54; SANTOS, R., 1961, p. x-xi.

¹⁹¹ SANTOS, P., 1988, p. 54.

modo de se identificar o “*caráter* do povo e do *estilo* de cada uma de suas épocas históricas, em que claramente se distinguem, ainda que de maneira que igualmente pode melhor ser sentida do que *definida* – as *constantes de sua sensibilidade*”.¹⁹² É importante ressaltarmos que as constantes de sensibilidade, não se mantiveram uniformes ao longo do tempo, como o substantivo *constante* poderia sugerir. Ao contrário, as constantes absorveriam novos valores que as transformariam ao longo do processo histórico. Embora pareça paradoxal, a designação *constantes de sensibilidade* é adequada, à medida que as alterações sofridas não alteraram sua essência, conservando íntegro o caráter do povo.

Tão relevante quanto estabelecer as influências recebidas dos ensinamentos de Julien Guadet, de Ricardo Severo e/ou de Reynaldo dos Santos, é perceber que para Paulo Santos a *tradição* e, por conseguinte, as *constantes de sensibilidade* desempenharam papel fundamental para se estudar a história da arquitetura e do urbanismo, a ponto de ele ter definido este tema como objetivo principal da cadeira *Arquitetura no Brasil*, que implementaria na FNA, como analisaremos na próxima seção deste capítulo.

Retomando as orações de paraninfo de 1948 e de 1953, percebemos que Paulo Santos não deixou transparecer qualquer tipo de partidarismo diante das correntes arquitetônicas tradicional e moderna, ao contrário, procurou manter a isenção necessária ao ofício de historiador. Se por um lado a leitura destes discursos não nos revelou a opção dele por uma das correntes da arquitetura, por outro suscitou novas indagações: Como historiador e pesquisador da arquitetura e do urbanismo deveria Paulo Santos explicitar sua visão arquitetônica em seus escritos? De que maneira? Qual o procedimento empregado por Paulo Santos no registro da história da arquitetura: a subjetividade romântica ou a objetividade científica? Como Paulo Santos entendia a imparcialidade própria do ofício do historiador? De que modo sua concepção arquitetônica se refletiu em sua produção histórica? E em seus projetos arquitetônicos? Poderíamos utilizar a frase escrita por Paulo Santos que sintetiza a formação arquitetônica de Lucio Costa: – “Na confluência destas duas correntes, da corrente neo-colonial e da corrente moderna, apegado a uma, primeiro, na esteira da outra, depois, se fez a formação de Lúcio Costa”¹⁹³ – para explicar o pensamento arquitetônico do próprio Paulo Santos? A similaridade de suas idéias com as de Lucio Costa no tocante à arquitetura era decorrente da

¹⁹² SANTOS, P., 1988, p. 54.

¹⁹³ SANTOS, P., 1962a, p. 4. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2.

admiração que Paulo Santos nutria por Lucio Costa ou, em sentido inverso, eram justamente as afinidades de suas idéias arquitetônicas que os aproximavam?

Diante dos dilemas que encontramos, o pronunciamento de Paulo Santos dirigido ao professor Archimedes Memória nos pareceu extremamente oportuno. Respondendo-lhe à acusação feita em 1954, de que sua atitude presente e pretérita seriam contraditórias, Paulo Santos sintetizou num único depoimento a maioria das questões abordadas nesta primeira parte do trabalho:

Pertenci a uma turma de arquitetos dos mais ligados à Escola e dos que mais forte influência receberam do seu ensino. Iniciei minha vida profissional com grande intensidade e exatamente dentro dos moldes do ensino que recebi. Durante muitos anos, o círculo em que convivi era constituído de arquitetos exatamente com as mesmas idéias. Não tive o ensejo de conviver com arquitetos como Lúcio Costa, Le Corbusier ou outros, capazes de romper a couraça em que os conhecimentos e a prática adquiridos tinham envolvido a minha sensibilidade. As experiências que inicialmente fiz de uma arquitetura simplificada, pecaram por falta de orientação e má compreensão. Os insucessos resultantes: água passando através dos terraços, excesso de luz nas janelas, cômodo escaldantes, etc., me atemorizaram e criaram indecisões e incertezas. Foi só depois de 1945 que fui sendo conquistado, dia a dia, pela lógica funcional e estrutural, pela plástica impecável e imensa poesia do Ministério da Educação. Ainda assim, a couraça de um passado rico de outras experiências foi difícil de romper. Não me envergonho disso nem tenho do que me envergonhar. E, se cometi erros e, como arquiteto, prejudiquei grande parte, ou toda minha vida profissional, como professor não quero que aconteça o mesmo aos meus alunos. Rejeito o ensino acadêmico feito em formulas e receitas de composição decorativa, divorciado da vida, quer se trate de um academismo classicista ou eclético, quer se trate de um academismo pretensamente funcionalista. Estou hoje convencido de que é o sistema de vida, em seus múltiplos aspectos e principalmente na sua realidade econômico-social e na sua base industrial que deve ser revelado aos alunos, porque a arquitetura, para ter autenticidade, há – de estar integrada nesse sistema. [sic]¹⁹⁴

Buscando respostas aos questionamentos que se impõem, analisaremos a seguir os programas e as pesquisas históricas por ele empreendidos na cadeira *Arquitetura no Brasil*.

Com efeito, podemos afirmar que dois fatores foram fundamentais para a consolidação do pensamento arquitetônico de Paulo Santos. O primeiro relaciona-se à sua participação nos grandes acontecimentos da arquitetura desencadeados no início do século XX, pois como lembraria mais tarde o arquiteto Hugo Masaki Segawa*, Paulo Santos foi “um personagem que vivenciou os **fluidos criativos** do modernismo carioca da primeira metade do século XX.”¹⁹⁵ Estes “fluidos criativos” provieram da *Exposição Comemorativa do Centenário da Independência*, em 1922; da *Semana de Arte Moderna*, no

¹⁹⁴ SANTOS, P., 1954c, p. 1. Pasta *Vida Acadêmica 3*, arquivo n. 1239/2; UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1954b, f. 32.

¹⁹⁵ SEGAWA, 1999, p. 14, grifo nosso.

mesmo ano; das *Conferências de Le Corbusier* em 1929; o *IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos*, em 1930; da *Reforma de Ensino da ENBA*, em 1931, incluindo-se o *Salão Oficial de Belas Artes*; das novas *Conferências Corbusianas*, em 1936 e, como síntese de todos estes eventos, da construção do Edifício do MESP, entre 1939 e 1945. O segundo fator refere-se ao seu ingresso, em 1946, na recém-criada FNA, para implementar a cadeira *Arquitetura no Brasil*, cuja análise apresentaremos a seguir.

3.2 **A Cadeira *Arquitetura no Brasil***

Chamado à residência do arquiteto e professor Archimedes Memoria, foi oferecida a Paulo Santos a oportunidade de ministrar a cadeira *Arquitetura no Brasil* que se pretendia implantar, juntamente com outras seis disciplinas¹⁹⁶, no currículo da recém-criada FNA.

A partir das lembranças evocadas pelo professor Thales Memoria, filho de Archimedes, é possível visualizar a cena em que, diante do professor Archimedes e de sua esposa, Paulo Santos disse que, embora lisonjeado, não se sentia à vontade de aceitar o que lhe era proposto, por não se considerar à altura de atender às exigências que a implementação do programa da disciplina impunha. Sobre esta observação relatou:

Lembro-me que todos os domingos se reuniam algumas pessoas que iam procurar papai lá em casa. Lucas Mayerhofer é que nunca foi. Paulo Santos, sim. E criaram aquele célebre chá do papai.

Paulo Santos comentou: “Mas professor Memoria, eu não estou preparado para dar essa matéria”. Meu pai respondeu: “Oh Paulo, se há alguém que possa dar esta disciplina é você. Não existe outro”. Eu não sei que conversa eles tiveram, mas papai ficou catequizando o Paulo Santos para ele aceitar o convite, porque ele acreditava no Paulo Santos. E, então, ele aceitou.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Através do Decreto-Lei nº 7.918, de 31 de agosto de 1945, que dispõe sobre a organização da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, foi instalada a Faculdade Nacional de Arquitetura, em substituição ao Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes com a transferência das cadeiras do extinto Curso para a nova Faculdade promulgada pelo Decreto-Lei nº 9.726, de 3 de setembro de 1946. Por outro lado, foram também criadas novas disciplinas para o currículo da FNA, através do Decreto nº 21.964, de 18 de outubro de 1946, que discrimina as cadeiras relativas aos cargos de professor catedrático, padrão M, criados para a FNA e ENBA da Universidade do Brasil. As disciplinas da FNA são: I – Mecânica Racional. Grafo-Estática; II – Arquitetura no Brasil; III – Concreto Armado; IV – Desenho Artístico; V – Composição Decorativa; VI – Modelagem e VII – História da Arte Estética. Cf. “Decreto-Lei nº 7918, de 31 de agosto de 1945. Em: *Normas Jurídicas*. Senado Federal. Subsecretaria de Informações, p. 1, “Decreto-Lei nº 9.726, de 3 de setembro de 1946 e “Decreto nº 21.964, de 18 de outubro de 1946”. Em: Carlos Souza Neves. *Ensino Superior no Brasil. Legislação e Jurisprudência Federais*. Rio de Janeiro: 1954, p. 118-119 e p. 119-120, respectivamente. Cf. Decreto-Lei nº 9.617, de 21 de agosto de 1946. Em: *Normas Jurídicas*. Senado Federal. Subsecretaria de Informações, p. 1-3.

¹⁹⁷ MEMORIA, 2002a, p. 22.

Perguntado sobre a razão que havia impelido seu pai a escolher o professor Paulo Santos para ser o catedrático interino da referida cadeira, Thales Memoria destacou dois motivos principais:

No magistério, Paulo Santos era pesquisador e, logo, lembrado por isso. Naquela época a carência de professores era muito grande, principalmente dos que apresentavam extraordinária cultura. Então aparece um jovem dedicado àquilo e, ainda mais, da própria família, porque a “Pires e Santos” foi a minha família desde criança, meu irmão Péricles foi inclusive trabalhar lá.¹⁹⁸

Embora o professor Thales tenha se referido a “um jovem dedicado”, Paulo Santos estava com 42 anos de idade, dos quais 20 de experiência profissional.

3.2.1 Por que Paulo Ferreira Santos?

A experiência do magistério vinha de longa data, exatamente desde 1930, quando se classificou em segundo lugar no concurso para professor da Prefeitura do Distrito Federal, na área de *Geometria Descritiva, Perspectiva e Sombra*.

Ao atentarmos para o início da carreira docente de Paulo Santos, verificamos a tendência para ministrar matérias relativas ao desenho e às técnicas construtivas, que também se estendia às suas atividades docentes nas Escolas Técnica do Exército e Politécnica do Rio de Janeiro. Isto explica o motivo pelo qual os primeiros trabalhos de pesquisa, elaborados para subsidiar as disciplinas que ministrava, versavam sobre temas exclusivamente técnicos.¹⁹⁹

No discurso de agradecimento por ter sido escolhido Personalidade do Ano de 1981 pelo IAB, Paulo Santos destacaria duas conquistas significativas alcançadas por ele, em decorrência do concurso para docência da Escola Politécnica: a proposta para implementar a cadeira *Arquitetura no Brasil*, na FNA, a convite de Archimedes Memoria, e a indicação para, juntamente com outros professores da Politécnica, integrar a Comissão organizadora do Curso de Engenheiro Construtor na Pontifícia Universidade Católica - PUC-Rio, a convite do então reitor Padre Pedro Belisário Velloso.²⁰⁰

¹⁹⁸ MEMORIA, 2002a, p. 22.

¹⁹⁹ “IIª Categoria-Estudos e Trabalhos” (SANTOS, P., 1951f, p.2). Pasta *Vida Acadêmica 4*, arquivo n. 1239/2.

²⁰⁰ Embora Paulo Santos tenha figurado durante três anos no quadro de docentes do Curso, ele não chegou a exercer a função de professor na PUC-Rio, por falta de tempo. Não obstante, como integrante da Comissão organizadora do Curso, indicou para o curso os professores Lucas Mayerhofer, Stelio de Moraes e Thales Memoria (SANTOS, P., 1981h, p. 23).

Ainda assim, persistiu a indagação: Em se tratando de cadeira de história, por que a escolha de um engenheiro-arquiteto para ministrá-la?

Como profundo estudioso, Paulo Santos não se restringia às questões circunscritas à arquitetura, base de sua trajetória acadêmica; ao contrário, como profissional de ampla visão percebeu a importância dos fenômenos culturais para a própria compreensão da matéria na qual se formou, tornando-se conseqüentemente homem de profunda erudição.

A leitura da carta que o historiador Pedro Calmon, reitor da Universidade do Brasil, enviou a Paulo Santos, por ocasião do concurso à cátedra de *Arquitetura no Brasil*, responde claramente a esse questionamento:

Disse ao Conselho Universitário e na Academia aludi ao imenso interesse que as provas despertaram no nosso meio artístico: e concluí, que o concurso ficará na história do ensino superior do país, como um exemplo de plenitude intelectual. Dou-lhe renovados e sinceros parabens. Se, como reitor, foi para mim de grande consôlo assistir e aplaudir a sua prova de aula, como homem de letras e, obscuramente, cultôr da tradição nacional, ainda mais me regozijei, vendo que já não precisamos, como antigamente precisávamos, de estudos estrangeiros, de especialistas estrangeiros, de peritos estrangeiros para bem interpretarmos e analisarmos os fatos da nossa arte, as suas constantes e as suas originalidades. Ao contrário: verifico que a Faculdade Nacional de Arquitetura, agora enriquecida com a entrada, em caráter vitalício, assumiu o comando dos estudos teórico-práticos dessa espécie, e sobre eles derrama a luz adequada, de um saber que nada tem das improvisações vistosas nem das abstrações literárias. Arquitetos por arquitetos sejam compreendidos... Com esta alegria universitária e cívica, meu caro confrade, lhe ofereço os mais cordiais cumprimentos, pedindo a Deus que a cátedra o estimule a deixar por vezes a sua vida extremamente ocupada e estender a contemplação dos monumentos da velha construção brasileira às demais áreas do país, a fim de nos dar outros livros da importância de “O Barrôco e o jesuítico” – imagens sábias, discretamente sentimentais, da nossa formação espiritual. [sic]²⁰¹

Lembremos que Paulo Santos começou a ministrar interinamente a Cadeira em 1946²⁰², sendo efetivado como professor catedrático pelo concurso realizado em 1951, de modo que, o livro relativo à arquitetura barroca, ao qual Pedro Calmon atribuiu elevada importância na carta, foi escrito posteriormente ao convite do professor Archimedes Memória, demonstrando que o interesse de Paulo Santos pelo estudo específico da história da arquitetura fora estimulado pela cátedra que assumia na FNA.

A idéia do professor Memória de criar a cadeira *Arquitetura no Brasil* objetivava estudar a história da arquitetura que se praticava no solo brasileiro.

²⁰¹ CALMON, 1951, p. 1. Pasta *Correspondência V*, arquivo n. 1239/3.

²⁰² *Ato de Nomeação*, pelo Presidente da República, de Paulo Ferreira Santos ao cargo de professor catedrático padrão M, da cadeira de Arquitetura no Brasil da Universidade do Brasil, do Quadro Permanente do Ministério da Educação e Saúde, criado pelo Decreto-Lei nº 9.617, de 21 de agosto de 1946 (BRASIL, 1947).

Com efeito, a necessidade de se estudar as expressões artísticas desenvolvidas no país, desde a colonização, já fora reclamada por José Marianno Filho, desde 1926²⁰³, quando assumiu a direção da ENBA. A cadeira *História da Arte Nacional*, pleiteada por ele, destinava-se “a estudar com caracter cronologico, as manifestações artisticas observadas no Brasil, a fim desvendar o sentido e a significação da corrente artistica de características nacionaes.” [sic]²⁰⁴

A criação da cadeira incluía-se, segundo Marianno, entre seis outras a serem implementadas no currículo acadêmico proposto pelo plano de reforma de ensino da ENBA²⁰⁵, elaborado durante sua gestão como diretor, no período de 14 de junho de 1926 a 09 de junho de 1927.²⁰⁶ O empreendedor da Reforma justificava a criação da disciplina pela necessidade de levar os alunos a compreender, através do conhecimento da arte nacional, nossa tradição cultural, conforme expôs em *O Jornal*:

Ao elaborar a reforma da Escola Nacional de Bellas Artes, inclui dentre as seis cadeiras a serem criadas, a de Historia da Arte Nacional, destinada a apreciar todas as manifestações artisticas da nação desde a colonização até a época actual. A congregação da Escola, conduzida docilmente pelas mãos dos dois professores que se haviam candidatado ao cargo de director, sentiu que eu seria convidado a reger aquella cadeira. O sr. Gaston Bahiana redigiu então um memorial que a congregação assinou sem pestanejar, protestando contra a criação da cadeira, por inutil e inoportuna. E claro, que o empresario da congregação não teria a inhabilidade de deixar transparecer os verdadeiros motivos da opposição. O ministro Affonso Penna, não querendo exautorar a congregação que se prestara a uma vil manobra contra mim, deixou de realizar a reforma promettida. Não podendo realizal-a, de accordo com as minhas idéas, renunciei o cargo de director. [sic]²⁰⁷

Os candidatos ao cargo de diretor a que Marianno fez alusão eram os professores José Fléxa Pinto Ribeiro e Gastão Bahiana, aquele, professor de *História das Belas Artes* e, este, de *Perspectiva, Sombras e Estereotomia*²⁰⁸, ambos contrários à implementação da cadeira *História da Arte Nacional*.

O assunto levantou sérias discussões na Congregação da Escola, tendo sido a proposta intensamente combatida pelos dois catedráticos, a ponto de, a partir de então, se tornarem, segundo José Marianno, *personas non gratas* por suas atitudes contrárias aos interesses nacionais.²⁰⁹

²⁰³ O médico e crítico de arte José Marianno Filho foi nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes por Decreto de 14 de junho de 1926, em substituição a João Batista da Costa, tendo sido exonerado a seu pedido pelo Decreto de 9 de junho de 1927 (GALVÃO, 1954, p. 20).

²⁰⁴ MARIANNO FILHO, 1931e.

²⁰⁵ MARIANNO FILHO, 1931c.

²⁰⁶ GALVÃO, 1954, p. 20.

²⁰⁷ MARIANNO FILHO, 1931c.

²⁰⁸ GALVÃO, 1954, p. 97,131.

²⁰⁹ PESSÔA, 2001, p. 260.

Visando inviabilizar o projeto do diretor, os professores argumentavam não haver matéria suficiente que justificasse a criação de disciplina exclusiva ao estudo da arte nacional e, além disso, afirmavam que o escasso material existente sobre o assunto já se encontrava incluído no programa ministrado por Fléxa Ribeiro. A isto Marianno rebateria afirmando que não existia arte nacional simplesmente porque a ENBA não a inserira em seu currículo. Ressaltava que, em contraponto, “o saudoso professor Araujo Vianna, cujas preleções eruditas ainda são lembradas pelos seus alunos, sempre encontrou abundante matéria independentemente de pintura, para ensinar aos estudantes”. [sic]²¹⁰ Como Marianno explicou para *O Jornal*, a não criação da cadeira *História da Arte Nacional* fora o motivo de sua renúncia, em 1927, ao cargo de diretor da ENBA.

Os embates sobre a instituição da cadeira não se restringiram à Congregação da Escola. Ao contrário, estendeu-se ao IV Congresso Pan-Americano, no qual o assunto constituiu um dos temas da tese *Regionalismo e internacionalismo na architectura contemporanea. Orientação espiritual da architectura na America*, apresentada na I Seção de teses do Congresso.

Embora o arquiteto Paulo Thedim Barreto tenha sido o único representante brasileiro oficialmente designado para integrar a comissão responsável pelos estudos da tese, os arquitetos Gerson Pompeu Pinheiro, recém-graduado, e Cipriano Lemos, que fora presidente do Instituto Central de Architectos, de 1928 a 1929, e os críticos de arte José Marianno Filho e José Fléxa Pinto Ribeiro influenciaram efetivamente as conclusões elaboradas pela Comissão. Destacamos apenas a letra *d* da conclusão, por ser a de maior pertinência para a questão analisada. Nela se advogava a formulação de voto para se criar nos cursos de arquitetura “uma cadeira especial para o estudo da arte nacional a qual terá o escopo de coordenar as tendencias e evolução da arte de cada paiz”. [sic]²¹¹

Dos congressistas citados, Fléxa Ribeiro, professor da ENBA, se posicionou contrário à conclusão *d*, argumentando que somente a cadeira *História das Artes*, era capaz de ensinar arte brasileira, proporcionando ao aluno “o cabedal preciso para elle sahir de la conhecendo o que se tem construido no terreno artistico, em nosso paiz” [sic].²¹² Como constatamos, a inserção do ensino de arte nacional na academia constituía tema de discussão tanto nas reuniões da Congregação da ENBA como nas sessões plenárias do IV

²¹⁰ MARIANNO FILHO, 1931c.

²¹¹ IV CONGRESSO PAN-AMERICANO DE ARCHITECTOS, 1930d.

²¹² IV CONGRESSO PAN-AMERICANO DE ARCHITECTOS, 1930d.

Congresso Pan-Americano de Arquitetos. Deste modo, mudava-se o cenário, mas os personagens permaneciam os mesmos.

Logo após a realização do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, em artigo para *O Jornal*, em 1930, José Marianno aproveitou a questão da cadeira *História da Arte Nacional* para criticar o ensino ministrado na ENBA:

Organizada em moldes europeus, visando essencialmente a implantação no território nacional da cultura artística franceza, a Escola Nacional de Bellas Artes viveu durante mais de um século a copiar a pintura franceza, ingnorante da maneira mais formal, os episodios centraes da vida artistica da nação. Ao tempo em que dirigi o velho instituto de ensino observei com os meus proprios olhos, a falta de documentação architectonica, esculptural e ornamental, do Brasil antigo. Nas galerias de esculptura não ha moldagem de cornija**, de moldura**, ou de ornato** de nenhum edificio sacro ou profano da epoca colonial. Nem siquer desenhos cotados, ou levantamentos architectonicos figuram nos archivos. De sorte, que os estudantes consideram a arte tradicional apenas com sentimentalismo historico, quando ao contrario, deviam apreciar-a sob o ponto de vista exclusivamente artistico, o unico que interessa, de resto. Deve-se ao illustre professor Araujo Vianna ter focalizado na Escola de Bellas Artes a causa da architectura nacional. Assoberbado pela vasta materia de sua cadeira, elle poude, sem prejuizo de suas obrigações pedagogicas, explicar aos seus alumnos as origens e fundamentos da arte peninsular implantada pelos nossos avós portuguezes. Morto Araujo Vianna, não mais se falou em architectura tradicional – ou melhor – passou-se a falar mal da architectura da nação. [sic]²¹³

Relatado o modo como se originou o interesse pela implementação do estudo de manifestações artísticas realizadas no Brasil no currículo acadêmico, retomarmos a proposta de criação da cadeira *Arquitetura no Brasil*, formulada em 1945, com a instituição da FNA.

Paulo Santos aceitou o convite de Archimedes Memoria, passando a professor catedrático interino da cadeira *Arquitetura no Brasil* da FNA. Foi oficialmente apresentado à Congregação da FNA pelo professor José Octacilio Saboya Ribeiro, catedrático de *Urbanismo-Arquitetura Paisagista* da Faculdade. A ata da sessão da Congregação, de 11 de setembro de 1946,²¹⁴ na qual se procedeu à indicação de Paulo Santos, evidencia o resultado unânime da votação de seu nome:

O snr. Diretor anuncia que vai passar à escolha do prof. de Arquitetura no Brasil. O prof. Saboya Ribeiro propõe o nome do prof. Paulo Santos. O prof. Simas* declara que havendo sido colega do prof. Paulo Santos, como prof. da Escola Técnica do Exército, só vê motivo de ufania na apresentação do nome dele para preenchimento desta cátedra. O prof. Felipe declara que, sem intenção de ferir terceiros, é de opinião que o prof. Paulo Santos é o arquiteto número um do Brasil. O secretário recolhe as cédulas. O Diretor designa escrutinadores os prof. Pires e

²¹³ MARIANNO FILHO, 1930a.

²¹⁴ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1946b, Livro n. 1, f. 53.

Wladimir. O resultado verificado é: Paulo Santos – catorze votos. Uma salva de palmas sauda esta escolha unânime. [sic]²¹⁵

Pelos depoimentos na ata, verificamos que a competência profissional de Paulo Santos, àquela época, já era apreciada no meio acadêmico.

Apesar da reconhecida capacidade intelectual, Paulo Santos enfrentou disputa acirrada no concurso para catedrático da Cadeira, tendo como concorrente Paulo Thedim Barreto, arquiteto excepcional, considerado um dos profissionais mais capacitados, que atuava na DPHAN. Informou a arquiteta Dora Monteiro e Silva de Alcântara²¹⁶, que a maioria dos profissionais da *Repartição* contava como certa a aprovação de Barreto, mas a aplicação de Paulo Santos nas provas foi inquestionável.

Para a inscrição do concurso à cátedra de *Arquitetura no Brasil*, Paulo Santos apresentou, em março de 1949, a tese *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*²¹⁷ (Mapa 1) e a relação de títulos dividida em quatro categorias: diplomas e dignidades universitárias e acadêmicas, estudos e trabalhos, atividades didáticas e realizações práticas de natureza técnica ou profissional.

Na sessão da Congregação da FNA, em 15 de dezembro de 1949, escolheram-se dois membros da mesma para integrar a Comissão Julgadora do Concurso à cátedra de *Arquitetura no Brasil*. Procedida a votação, sob a presidência de Lucas Mayerhofer, vice-diretor da Faculdade, foram eleitos os professores Archimedes Memoria e Lucas Mayerhofer²¹⁸. Na sessão seguinte, em 23 de dezembro de 1949, o Conselho Departamental da FNA, sob a presidência do conselheiro Raymundo Barbosa de Carvalho Netto, propôs os nomes de Adolfo Morales de los Rios Filho*, Alfredo Galvão, Gustavo Barroso*, Ernani Correa, Alberto Mazzini Andrade, Gilberto Freyre e Wash Rodrigues para que se escolhesse dentre eles os demais membros da Comissão Julgadora. Foram indicados Adolfo Morales de los Rios Filho, Alfredo Galvão e Gustavo Barroso, como titulares, e Alberto Mazzini Andrade e Gilberto Freyre, como suplentes.²¹⁹

²¹⁵ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1946b, Livro n.1, f. 53.

²¹⁶ ALCÂNTARA, 2001, p. 32.

²¹⁷ SANTOS, P., 1951c, p. 7.

²¹⁸ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1949a, Livro n. 4, f. 15.

²¹⁹ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1949b, Livro n. 4, f. 73.

A Comissão Examinadora organizou, para a Prova Escrita²²⁰, listagem de dez pontos dispostos em três urnas distintas. A primeira sobre matéria de cultura geral, a segunda, cultura técnica especializada e, a última, atividades dos artistas e suas biografias.

Da urna *um* sorteou-se para Paulo Santos o ponto *Influências espanholas: Arquitetura na Espanha e suas influências sobre a Arquitetura no Brasil*. A respeito do tema, ele desenvolveu duas aulas: uma, acerca da *Arquitetura Plateresca Espanhola* e, outra, acerca do *Herreriano e o Churrigueresco*, relacionando suas respectivas influências sobre a arquitetura no Brasil. *Azulejos* foi o tema proveniente da urna dois, enquanto da terceira, o assunto abrangia a vinda de *D. João VI, o contrato da Missão artística francesa e a fundação do ensino artístico no Brasil*, tema desdobrado pelo candidato em duas aulas.

A primazia de Paulo Santos nas provas se deveu não somente à sua prática profissional mas, sobretudo, à experiência didática acumulada em mais de duas décadas de docência superior.

3.2.2 **História da Arquitetura na Academia**

Para se compreender a pertinência da cadeira *Arquitetura no Brasil* na FNA-UB é importante retornarmos, brevemente, à origem da inserção do estudo da História da Arquitetura no programa acadêmico.

Em 1890, a ENBA, sob a direção do escultor Rodolpho Bernadelli, passou por relevante reforma de ensino – a primeira sob o regime republicano –, conhecida como *Reforma Benjamin Constant*,²²¹ por ter sido implementada na ocasião em que Benjamin Constant Botelho de Magalhães ocupava a pasta da Instrução Pública. Através desta Reforma, o ensino da História da Arquitetura foi implantado no currículo da Escola com a cadeira *História e Teoria da Arquitetura*²²², embora considerada matéria acessória à formação acadêmica. Cabe ressaltar que o desprestígio desta disciplina no sistema curricular não se vinculava à competência dos profissionais que a ministravam, visto que estiveram à frente arquitetos de reconhecido valor profissional, como Miguel

²²⁰ Na íntegra, a prova escrita de Paulo Santos compreendeu dezenove páginas sem pauta, manuscritas em sua letra miúda e firme (SANTOS, P., 1951e. Pasta *Vida Acadêmica 4*, arquivo n. 1239/2).

²²¹ BRASIL, 1890, p. 3535.

²²² GALVÃO, 1954, p. 99.

Calmon du Pin e Almeida, Adolfo Morales de los Rios, Adolfo Morales de los Rios Filho e Wladimir Alves de Souza.²²³

Ao assumir, em 1928, a regência da cadeira por afastamento de seu pai, Adolfo Morales de los Rios Filho reorganizou o formato da disciplina, alterando inclusive, em 1929, sua denominação para *Teoria e Filosofia da Arquitetura*²²⁴. O conteúdo programático da disciplina se resumia basicamente a estudos analíticos dos exemplares da arquitetura pretérita internacional, não apresentando interesse pela busca de novos espaços conceituais da história da arte e da arquitetura, nem pela análise crítica da produção arquitetônica brasileira.

Em 1931, instaurou-se a *Reforma Francisco Campos* que dispunha sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro, definindo no ensino artístico dois cursos autônomos – o de *Arquitetura* e o de *Pintura e Escultura* –²²⁵ que ficariam a cargo da ENBA.

Pela Reforma de Ensino, a cadeira *História e Teoria de Arquitetura* se desdobraria em *Teoria da Arquitetura e Estilo*,²²⁶ ficando aquela subdividida em dois segmentos e esta apresentada em bloco único. A cadeira *Teoria da Arquitetura* abrangia no primeiro segmento, ministrado no 3º ano, “os princípios gerais das diferentes teorias arquitetônicas, as proporções e a classificação das formas” e, no segundo, oferecida no 4º ano, “os diversos ‘programas’, respectivas distribuições e soluções, no passado e no presente”. A cadeira *Estilo*, por sua vez, apresentada no 4º ano, consistia “no estudo comparado dos diferentes estilos, particularmente do estilo tradicional brasileiro, sua filiação e características, de um ponto de vista acentuadamente crítico e prático, sendo estudados em croquis os diferentes elementos de cada estilo”.²²⁷

Na Reforma de 1931 não há modificação do nome da cadeira *História e Teoria da Arquitetura*, para *Teoria e Filosofia da Arquitetura* ocorrida em 1929, informação veiculada pelo professor Alfredo Galvão no livro *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola de Belas Artes*²²⁸.

A análise das ementas demonstrou que, apesar do desdobramento, o conteúdo e a metodologia das três cadeiras permaneciam praticamente idênticos

²²³ A cadeira de *História e Teoria da Arquitetura* teve como professores: Carlo Parlagreco de 1892 a 1893, Ernesto da Cunha Araújo Vianna em 1897, Miguel Calmon du Pin e Almeida em 1920, Adolfo Morales de los Rios de 1920 a 1928, Adolfo de Morales de los Rios Filho de 1928 a 1938 e Wladimir Alves de Souza de 1938 a 1946, tendo os dois últimos ministrados a referida disciplina com a denominação de “Teoria e Filosofia da Arquitetura” (GALVÃO, 1954, p. 99-100).

²²⁴ GALVÃO, 1954, p. 100.

²²⁵ BRASIL, 1931b, p. 389-395; FÁVERO, 2000b, p. 141-149.

²²⁶ BRASIL, 1931b, p. 406.

²²⁷ BRASIL, 1931b, p. 392.

ao da cadeira que as originou, diferenciando-se apenas pela proposta de se estudar o estilo tradicional brasileiro. Resta-nos descobrir a que *estilo* propriamente a Reforma se reportava.

No âmbito das questões nacionais, a *Reforma Francisco Campos* decretava a criação oportuna de “um curso de aperfeiçoamento para ‘Estudos brasileiros’, que poderá dispor de instalações próprias, no edifício da Escola, ficando a sua organização a cargo do especialista que dele se incumbir”.²²⁹

Ao que nos parece, a instituição deste curso na ENBA constituía atenuante à negativa da solicitação de José Marianno Filho, para que se introduzisse no currículo da ENBA a cadeira *História da Arte Nacional*, como afirmou Lucio Costa²³⁰ em artigo ao *Diário da Noite*. Respondendo às acusações a ele dirigidas por José Marianno, Lucio Costa aproveitou a ocasião para denunciar o comportamento de seu opositor:

Deante da maneira grosseira com que o despeito incontido do sr. José Mariano insiste em desvirtuar os fatos, vejo-me obrigado a prestar alguns esclarecimentos que permitam classificar devidamente a mentalidade doentia e a falta de dignidade do sr. José Mariano Filho. [...] Voltou então a sonhar (on revient toujours...)²³¹ com a criação de uma cadeira de “arte nacional” para lhe ser dada de presente em atenção aos inestimáveis serviços prestados á causa, e, durante o estudo da reforma, andou pedindo uma palavra a favor da sua criação a todos aqueles que se achavam em contato com o sr. ministro. Pediu ao doutor Carlos Chagas, ao dr. Fernando Magalhães, ao dr. Lino de Sá Pereira. Inutil. Não conseguiu. Foi apenas previsto nos cursos de aperfeiçoamento, um de “Estudos brasileiros” que lhe era destinado a título de consolo. A princípio contrariado, simpatizou em seguida com a idéia, apenas insistindo em que fosse o referido curso remunerado, [...].[sic]²³²

É oportuno observarmos que o artigo foi publicado na véspera do dia em que Lucio Costa se demitiu da direção da ENBA.²³³

Como desdobramento dos trabalhos da Comissão Interventora na ENBA, após a saída de Lucio Costa, foi encaminhada, entre outros projetos, a implementação da cadeira *Estudos Brasileiros*, cuja responsabilidade ficaria com José Mariano Filho. Embora a proposta da criação da disciplina, apresentada à Comissão por Angelo Bruhns, fosse apoiada por seus integrantes, Paulo Santos foi o único que se posicionou desfavoravelmente à instituição da disciplina. Justificou, anos depois, os motivos:

²²⁸ GALVÃO, 1954, p. 100.

²²⁹ BRASIL, 1931b, grifo do autor; FÁVERO, 2000c, p. 393, grifo do autor.

²³⁰ COSTA, L., 1931^a, grifo do autor.

²³¹ “retorna-se sempre”.

²³² COSTA, L., 1931a.

²³³ UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO, 1931, f. 218-233.

Não que tal cadeira não me parecesse importante, mas por que ela estava destinada a José Mariano e tornar-se-ia uma plataforma para a pregação do neo-colonial. Tal atitude valeu-me que Mariano até à morte mantivesse relações cortadas comigo [...]. Faria hoje o mesmo. Mas, com atitudes, assim, tenho sido como um gato em loja de louças, desagradando a gregos e troianos, inclusive, como começo a constatar, desagradando a antigos amigos e mestres, que sempre acatei com respeito e apreço.²³⁴

Por sua visão de historiador, Paulo Santos se propunha a defender com isenção a causa da nacionalidade, não se vinculando a nenhuma corrente. A prudência de sua recusa à solicitação de Marianno demonstrou que percebera o objetivo principal da cadeira *Estudos Brasileiros*: considerar o neocolonial como o estilo brasileiro.

Com a argumentação, Paulo Santos estaria, de certo modo, partilhando da posição dos professores Fléxa Ribeiro e Gastão Bahiana que, igualmente, se pronunciaram contrários à criação da cadeira *História da Arte Nacional*, com receio de que, ao ser ministrada por José Marianno, a disciplina viesse a se tornar veículo de cerceamento do pensamento arquitetônico.

Ao que parece, o expoente da corrente tradicionalista nacional concretizaria seu almejado sonho pois, segundo artigo publicado em 1936 no jornal *Gazeta*, José Marianno encontrava-se “regendo a cadeira de ‘História das Artes no Brasil’ na Universidade do Distrito Federal.”²³⁵ [sic]

Com efeito, tanto Paulo Santos, como outros arquitetos de sua geração, compreendiam que o neocolonial não representava estilo nacional, mas cópia malograda da arquitetura do passado. Além disso, à medida que os preceitos da arquitetura moderna, preconizados por Le Corbusier, passaram a ser assimilados pelos arquitetos brasileiros, pressentia-se que aquele poderia ser caminho promissor para se consolidar a arquitetura de caráter nacional.

Nos últimos anos em que o Curso de Arquitetura funcionou no âmbito da ENBA, a história da arquitetura era ensinada em três cadeiras básicas: *Arquitetura Analítica*, *História das Artes* e *Teoria e Filosofia da Arquitetura*,²³⁶ que originaram as cadeiras *Arquitetura Analítica*, *História das Artes Estéticas* e *Teoria da Arquitetura*, na recém-criada FNA. A primeira dedicava-se basicamente ao estudo das formas e dos sistemas construtivos que caracterizaram os estilos arquitetônicos de cada época da história, através da reprodução, por meio de desenho detalhado em escala, dos principais

²³⁴ SANTOS, P., 1954c. Pasta *Vida Acadêmica* 3, arquivo n. 1239/2; UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1954b, Livro n. 7, f. 31-45.

²³⁵ AS TENDENCIAS ..., 1936, grifo do autor.

monumentos arquitetônicos edificados desde a Antigüidade. A segunda enfatizava a análise histórica e crítica da arte através de processo evolutivo, restringindo-se quase que exclusivamente ao estudo da pintura, da escultura e das artes menores, no qual a arquitetura figurava em segundo plano; e, finalmente, a terceira visava o estudo da arquitetura sob pontos de vistas mesológico, tecnicista e formal, realizado mediante exame das tipologias arquitetônicas, referentes aos diversos usos e funções do edifício.²³⁷ Nestas disciplinas, a análise da arquitetura no Brasil não era enfocada. Quando muito era abordada superficialmente pois, no primeiro caso, a disciplina estava voltada para as obras arquitetônicas de grande vulto, realizadas em decorrência dos movimentos de âmbito internacional da história; já no segundo se destinava às obras de arte; e no terceiro, ao estudo teórico da arquitetura numa visão tipológica.

Diante de todos esses fatos, percebeu-se a premência de se instituir uma cadeira que se dedicasse ao ensino específico da matéria e, ao mesmo tempo, fomentasse o livre-arbítrio do arquiteto em formação, evitando com isso impor-lhe qualquer tipo de limitação ou de posição partidária.

3.2.3

O livre-arbítrio entre o tradicional e o moderno

A importância que se dava ao livre-arbítrio nas questões da arquitetura pode ser exemplificada pela análise dos discursos pronunciados na primeira Sessão Solene da Congregação da FNA, realizada a 6 de setembro de 1945. Nela se prestava homenagem ao Ministro da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema, pelo reconhecimento de seus esforços em prol da implementação da Faculdade, uma vez que a publicação do Decreto-Lei nº 7918, de 31 de agosto de 1945, relativo à organização da FNA, deveu-se à sua iniciativa.

Na Sessão Solene foram proferidos discursos: pelo professor Ildefonso Mascarenhas da Silva*, que saudou o homenageado em nome da Congregação da FNA, e pelo Ministro Gustavo Capanema, agradecendo a homenagem que lhe prestavam. Os discursos são representativos do livre-arbítrio, pois revelavam posturas diferenciadas sobre o tema comum – o ensino da arquitetura.

Ao dissertar sobre educação, cultura, civilização e liberdade, Mascarenhas da Silva enfatizou a relevância da arte como expressão cultural de

²³⁶ GALVÃO, 1954, p. 87-88, 95-100.

uma nação, demonstrando que a nova arquitetura deveria buscar seus fundamentos no estilo tradicional brasileiro e nos caracteres mesológicos. Ao mesmo tempo, destacou que a interação entre “arte e ciência” seria fator imprescindível para a concretização da arquitetura de caráter nacional pautada na tradição, mas adaptada às técnicas modernas, conforme consta na Ata da referida Sessão:

[...] pude mais uma vez verificar a beleza do conceito de Paul Valery, no “**Eupalinos**”, de que o artista faz em poucos dias o que a natureza fez em séculos, e que tem razão o esteta Monod ao afirmar que o sentimento estético é o sentimento da lei natural. [...]

O estilo gótico, a catedral ogival**, traduzem tão bem o sentimento e a cultura da Idade Média quanto todos os livros e tratados desse controverso período histórico. [...]

O mesmo ocorre com a Arquitetura tradicional brasileira, pois as cidades de **Ouro Preto e Mariana**, consideradas monumentos nacionais, e a de **S. João del Rei**, todas em Minas Gerais, explicam melhor ao visitante, que as percorre em peregrinação cívica, a vida da Colônia, que os livros que tratam do assunto, e são marcos culminantes da Civilização colonial brasileira. [...] A disciplina da cultura estética é particularmente favorável às nações novas, cujo entusiasmo criador deve ter igual solicitude, guardando, de uma parte, sua intensidade vivaz e original e, de outra, dominando esse ardor, para o fazer eficaz, concorrente a verdadeiramente criados. O segredo para isso é discernir, em cada país, o ponto de originalidade estilística que assinala as obras mais felizes e as mais características do sítio, do terreno, clima, ambiência e vida dos homens. É o que não falta no Brasil, onde existe, na tradição arquitetural, todos os elementos de um estilo **tão interessante esteticamente, quanto verdadeiramente nacional**. O estilo tradicional ha de permitir à nova arquitetura brasileira felizes inspirações artísticas que, atendendo às sugestões particulares do clima, paisagens, população, costumes, fator econômico, criem uma disciplina estética que lhe seja própria, um estilo de acordo com as leis universais da beleza, do senso e da harmonia.

A Arte e a Ciência estarão conjugados para realizar esse ideal; serão elas as duas asas sobre as quais planará, em seu progresso, a Arquitetura brasileira, apoiando-se sobre uma e se elevando com a outra.

Nossa Faculdade trabalhará para criar a arquitetura nacional, valendo-se dos nossos elementos fornecidos pela indústria e pela técnica, aproveitando os novos ensinamentos da Ciência e a evolução da Arte; nossa Faculdade ha de criar a arquitetura brasileira, apoiando-se na arquitetura tradicional e adaptando às imposições e realidade da construção moderna; nossa Faculdade ha de oferecer à Pátria mais esse elemento característico da nacionalidade, como são a língua, a religião, os costumes, as tradições; nossa Faculdade ha de guardar, defender, propagar e vivificar o espírito de brasilidade, pois sabemos que sem espírito nacional nenhuma Nação póde formar-se e sobreviver, por mais forte que seja o seu corpo e por mais instruída que seja a sua inteligência. [sic]²³⁸

Embora em nenhum momento de seu discurso o orador tenha se referido explicitamente ao estilo neocolonial, ao afirmar que o estilo tradicional em consonância com os fatores físicos, socioeconômicos e culturais brasileiros iria

²³⁷ UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 1967, p. 1-6.

²³⁸ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1945, Livro n. 1, f. 10, grifo nosso.

gerar estilo genuinamente nacional, Mascarenhas da Silva estava, de fato, fazendo apologia ao estilo propagado por José Marianno Filho.

Em direção oposta a este, o discurso de Gustavo Capanema enalteceu a arquitetura moderna. Capanema abordou, inicialmente, a influência negativa oriunda das concepções – funcionalista e decorativa – que, em sua opinião, comprometiam a qualidade da arquitetura. Em seguida, ao qualificar Le Corbusier como maior pioneiro da arquitetura, sustentou que a verdadeira arquitetura resultava da perfeita relação entre “arte e técnica”, como observamos a seguir:

A arquitetura tem sofrido, desde muitos anos, a influencia de duas concepções prejudiciais e deformadoras, que chegaram não raro a comprometer a integridade e a pureza dessa grande arte, dessa verdadeiramente rainha de todas as artes.

Por um lado, criou-se a doutrina da arquitetura funcional, doutrina que, levada às suas ultimas consequencias, acabaria por eliminar o essencial da arquitetura, que é o seu principio artistico. Si a arquitetura ficasse reduzida ao ponto de vista funcional, si o seu objetivo fôsse construir a casa e o edificio para atender estritamente às conveniencias e às necessidades do funcionamento, si as condições da utilidade passassem a ser os unicos fundamentos da construção, teriamos reduzido o problema da arquitetura a um problema de ordem tecnica e, com isso, chegaríamos à liquidação da arquitetura como arte.

Muitos pioneiros da arquitetura moderna foram responsáveis por essa concepção nihilista da arquitetura. Não, porém, o maior deles, Le Corbusier, que militando numa ordem de idéas totalmente oposta à concepção da arquitetura funcional, chegou uma vez a definir a casa como uma maquina de morar, “machine a habiter”, expressão que, para os espiritos desprevenidos, poderia induzir a idéa de uma crúa e fria arquitetura funcional.

É de considerar, por outro lado, um outro pensamento deformador da justa idéa de arquitetura, isto é, a concepção da arquitetura como decoração das casas e edificios. Essa concepção ha de resultar sempre da doutrina que tem a arquitetura como um ramo da engenharia e conceitúa o profissional da arquitetura como um engenheiro arquiteto. O engenheiro arquiteto teria a mentalidade dividida em duas partes: como engenheiro, construiria o edificio de acôrdo com as exigencias funcionais e, como arquiteto, entraria em seguida a decorar e embelezar o edificio em construção. O resultado desse pensamento da de traduzir-se, inevitavelmente, na construção artificiosa.

A verdadeira arquitetura, a grande arte de **Eupalinos** e de Miguel Angelo, não suportará jamais essas deformações. A arquitetura envolve, ao mesmo tempo, os principios da utilidade, da solidez e da beleza. Ela é, consubstancialmente, arte plástica e realização técnica. O seu objetivo é realizar a construção, desde o inicio do projeto até o termo dos trabalhos, como uma obra de arte, uma, pura e correta. Essa obra, justamente, por ser uma autentica obra de arte, satisfará sempre as condições do funcionamento e as exigencias do principio da beleza.

Essa é a grande tradição da arquitetura. Na linha dessa tradição é que encontramos a Acropole de Atenas e a “Roma quadrata”. [...] Foi ela que deixou em **Ouro Preto**, em **Mariana** e em **S. João del Rei**, os conjuntos urbanisticos e arquitetonicos de que tanto nos orgulhamos. Só essa arquitetura, só um organismo inspirado nos mesmos principios de racionalidade e harmonia, poderão construir, para o conforto, a segurança, a alegria e a felicidade dos homens, a casa, desde a pequena casa, proletaria até o palacio do serviço público, assim como a cidade, a cidadezinha do interior e a metropole moderna. [...] Sei que preservareis a grande, a secular tradição da Escola Nacional de Belas Artes, onde deixais os fundamentos da futura Academia nacional de Belas

Artes, que recriaremos num forte clima de vida e liberdade. Sei que a Faculdade Nacional de Arquitetura, entregue agora à vossa vigilância e a vossa coragem, será um dos centros de renovação da arquitetura e do urbanismo no nosso tempo. [sic]²³⁹

Ambos professores exaltaram a arquitetura de caráter nacional, apresentando, posicionamentos divergentes. Isto não os impediu de mostrarem pontos de contato, como a citação de “Eupalinos” para reverenciar a arte, a exemplificação de “Ouro Preto, Mariana e S. João del Rei” onde buscaram referendar a tradição arquitetônica e a conjugação entre “arte e ciência ou técnica” para demonstrar a importância da arquitetura adequada ao tempo e ao lugar. Um idealizava a arquitetura pautada na originalidade estilística da tradição colonial brasileira, o outro, aquela consubstanciada pela integração da arte com a técnica, como reflexo cultural da nação e de sua época.

Ao relacionarmos estes discursos com as orações de paraninfo proferidas por Paulo Santos às turmas dos arquetandos de 1948 e de 1953 da FNA, já analisadas, pareceu-nos que ele fundiu nestas orações as idéias de Mascarenhas da Silva e de Capanema, uma vez que enalteceu o culto à tradição tanto da arquitetura do passado quanto da do presente, apreciando as *constantes de sensibilidade* mantidas de geração a geração, ao mesmo tempo, em que reconhecia o progresso decorrente da revolução industrial.

Esses depoimentos caracterizam o confronto que polarizava, desde as primeiras décadas do século XX, os arquitetos entre as correntes tradicionalista e moderna, demonstrando que tal polarização, que até então, impedira o ingresso dos *modernos* como professores da ENBA, persistia ainda em 1945, quando foi organizada a FNA. A situação se atenuaria somente em 1953, com a implementação do Curso de Urbanismo na Faculdade, e a necessidade de contratar professores – na maioria adeptos da corrente moderna – para ministrarem as disciplinas deste novo campo de estudo, provocando a renovação do quadro de docentes da FNA.

As duas tendências arquitetônicas que buscavam, em seus modos, a essência nacional começaram paulatinamente a se fundir a partir do final dos anos 1930, dando origem à arquitetura moderna que se estabeleceria no Brasil. Mas como se processou esta fusão das correntes? Ao admitir, até certo ponto, a retomada do *estilo colonial* brasileiro “tão interessante esteticamente, quanto verdadeiramente nacional”, no dizer de Mascarenhas da Silva, a arquitetura moderna, que preconizava a perfeita conjugação entre “arte plástica e realização

²³⁹ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1945, Livro n. 1, f. 13, grifo do autor, negrito nosso.

técnica, segundo as palavras de Capanema, se incorporou convenientemente à tradição brasileira, concebendo assim a arquitetura que interagia o universal com o nacional. O que aproximava a arquitetura moderna da colonial era, portanto, sua expressão de legitimidade caracterizada pela tradição e pela identidade entre o formal, o técnico e o cultural.

Para o professor Nestor Goulart Reis Filho, dois aspectos foram fundamentais na revalorização da arquitetura do período colonial, segundo trabalho apresentado no seminário nacional sobre *O Estudo da História na Formação do Arquiteto*, em 1994:

De um lado, uma busca nacionalista, de afirmação das raízes culturais do País. Do outro, uma tendência de fundo esquerdista, de acreditar que a cultura popular, devidamente cantada, criaria soluções plásticas de grande valor, que deveriam ser os pressupostos da arquitetura modernista.²⁴⁰

Dessa forma, a linguagem moderna da arquitetura no Brasil apresentaria duplo sentido, um que a insere na atualidade e, conseqüentemente, na tecnologia construtiva moderna, e outro que restabelece, através do valor de autenticidade, relação com a arquitetura colonial. Devemos levar em conta ainda o fato de que no Brasil, ao contrário do que ocorreu em outras nações, foi o Estado que estimulou a arquitetura moderna. Provavelmente visando abrandar a imagem repressora que todo o governo ditatorial reflete no panorama internacional, o Estado Novo tenha utilizado a arquitetura como principal divulgadora da cultura nacional. Neste contexto, o governo implementou o programa de preservação e restauração dos bens culturais, instituindo em 1937 o SPHAN.

3.2.4 Os modernistas no SPHAN

A análise desses fatos nos permite compreender a razão ou razões pelas quais, no Brasil, os arquitetos *modernistas* foram os que se interessaram pela preservação do patrimônio cultural brasileiro. Embora a questão seja discutível, porque a visão modernista, utopicamente, renegava o passado, ela nos conduz a novos questionamentos: O Modernismo que se auto-definia como anti-histórico, na prática não se subsidiava da história para reconhecer a propriedade da tecnologia decorrente da era industrial? Por que os modernos se mostraram tão preocupados com a preservação de nosso passado? A criação do SPHAN não estaria muito mais vinculada ao sucesso da arquitetura moderna no Brasil do

que, propriamente, ao ideal de nacionalismo? Até que ponto a idéia de preservação do patrimônio brasileiro estaria relacionada à necessidade de se consolidar um lugar histórico para a arquitetura moderna no Brasil, dado o seu reconhecimento internacional?

Para analisarmos essas questões será oportuno um ligeiro esboço sobre a origem do interesse pela preservação dos patrimônios históricos e artísticos nacionais que se instalou entre os países europeus.

Até o século XVIII, as ações eventualmente direcionadas para este fim eram realizadas pelos grupos sociais dominantes – como a aristocracia e a Igreja – com o propósito de manter os seus próprios bens. Diante da ameaça – provocada pelo vandalismo da Reforma na Inglaterra e pela Revolução Francesa – de destruição e perda dos monumentos, cujos valores haviam sido reconhecidos como expressões históricas e artísticas, as sociedades nacionais se mobilizaram para preservar e conservar seus bens culturais.

Uma vez que “a utilização do termo patrimônio para designar o conjunto de bens de valor cultural que passaram a ser propriedade [...] do conjunto de todos os cidadãos”²⁴¹ da nação foi calcada na idéia de posse coletiva integrante do exercício da cidadania, podemos concluir, como observou Maria Cecília Londres Fonseca, que a criação dos patrimônios históricos e artísticos nacionais foi então motivada por questão de ordem prática – a regulamentação de propriedade dos bens confiscados e, por outra, de caráter ideológico – o restabelecimento dos novos significados destes bens.

O sentido do patrimônio, que se vinculava aos valores tradicionais dos bens e ao sentimento comum que unia moralmente os indivíduos de cada nação, contribuiria assim para a construção da identidade nacional pleiteada pelas nações modernas em seu processo de consolidação. Este sentido fazia parte, na verdade, de projeto muito mais amplo de cultura nacional.

Em sua conferência *A arquitetura no Romantismo*²⁴², proferida em 1978, no ciclo de conferências *Século XX: o Romantismo*, promovido pelo Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, Paulo Santos abordou a problemática relativa à preservação dos bens como sendo das mais importantes

²⁴⁰ REIS FILHO, 1994, p. 41-42.

²⁴¹ FONSECA, 1997, p. 58.

²⁴² O ciclo de conferências *Século XX: o Romantismo*, proferido no período entre 25 de julho e 03 de outubro de 1978, se inseriu no conjunto de quatro Ciclos ou Cursos empreendidos pelo pintor Edson Motta, Diretor do Museu Nacional de Belas Artes. “Um dos cursos, de parceria com a *Sociedade de Cultura Inglesa*, versou sobre a *Arquitetura na Inglaterra*; três outros, da responsabilidade só do Museu, que os concebeu e realizou, versaram sobre o *Renascimento*, o *Romantismo* e o *Período Moderno*”. Paulo Ferreira Santos participou dos dois últimos ciclos,

manifestações do Romantismo. Iniciando sua preleção, afirmou que não existia um estilo romântico, mas um estado de espírito romântico, vinculado ao termo *evasão* no sentido de busca pela liberdade, no qual se permitiam todas as utopias assim especificadas:

Evasão da Razão para o Sentimento; da Realidade, para o Sonho; do Artificialismo e da Sofisticação da vida em sociedade, para a Rusticidade e a Simplicidade da vida na Natureza; do Ceticismo e da Descrença, para o Otimismo e a Fé; do Egoísmo, para o Idealismo.²⁴³

Por essa razão, o espírito romântico não se circunscrevia a uma única época, invadindo as demais, na medida em que proporcionava aos indivíduos liberdade de expressão. Assim, poderíamos considerar que esta liberdade deflagrada pelo romantismo beneficiaria a incursão da Arte Moderna.

Na arquitetura, o espírito romântico se vinculava à idéia de mirada para o passado ou de evasão para o passado, da qual se originou a estima pelos monumentos arquitetônicos que, por sua vez, desencadeou o interesse pela preservação, substituindo os atos de depredação, que vinham se tornando comuns na época, como explicaria Paulo Santos:

Na França os primeiros 30 anos do século XIX foram de desamor por esses monumentos, sublinhado por atos de vandalismo, quais o da destruição a golpes de picareta da Abadia de Cluny, obra-prima da Arquitetura Borgonhesa, a mais famosa da Cristandade, vendida em 1798 a um negociante, que, não conseguiu fazê-la retornar ao Estado mantido omissa durante a paulatina demolição, que durou 12 anos (1811-1825); e a do Castelo Marly (1680), monumento o “mais glorioso da monarquia” (P. Lavedan), de Jules Hardouin Mansart (1646-1700), caído na posse de um mineiro, Sagniel, que ali instalou uma manufatura de panos, e em 1806 tendo sido oferecido sem sucesso a Napoleão Bonaparte, por meio milhão, foi afinal em 1811 demolido e as pedras vendidas como material de construção. O mesmo aconteceu com os Claustros de Toulouse.

Victor Hugo e Montalembert protestaram pela imprensa contra estas e outras estúpidas demolições. Só então, e também como fruto do clima romântico a que muito contribuíram, além do mesmo Hugo (1802-1885), Walter Scott (1771-1832), Chateaubriand (1786-1863), Alfred de Vigny (1797-1863) – só então foi promulgada a Lei de Classificação dos monumentos históricos, e, em 1830, por Guizot, a Inspection Générale des Monuments Historiques – tataravô, por linha indireta, do nosso I.P.H.A.N. – ocupada, primeiro, por Ludovic Vitet, depois por Prosper Mérimée (1833), um dos grandes nesse setor, que teria entre os seus arquitetos de mais categoria, Lassus e Viollet-le-Duc.²⁴⁴

A política de preservação, instituída no século XIX, consolidou dois diferentes modelos: o *anglo-saxão*, voltado para o culto ao passado e para a valoração

proferindo as conferências *A Arquitetura no Romantismo* em 1978 e *A Arquitetura Moderna e Suas Raízes* em 1979, respectivamente (SANTOS, P., 1979a; 1981a, p. xi-xx; 1981b, p. 61-92).

²⁴³ SANTOS, P., 1979a, p. 137.

²⁴⁴ SANTOS, P., 1979a, p. 140-141.

ético-estética dos monumentos, subsidiário das entidades civis, e o *francês*, calcado sobre a noção formal de patrimônio, subvencionado pelo Estado. Este, predominante entre os países europeus, foi exportado, a partir do início do século XX, para países da América Latina, entre eles o Brasil e as ex-colônias francesas.

No Brasil, as primeiras iniciativas concretas para a preservação do patrimônio nacional surgiram a partir de 1920, quando o professor Alberto Childe²⁴⁵, conservador de antigüidades clássicas do Museu Nacional, elaborou o primeiro anteprojeto de lei, instituindo a defesa do patrimônio histórico e artístico nacional, a pedido do professor Bruno Lobo, presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Embora tenha se baseado na legislação de outros países sobre a questão, este projeto focalizava quase que exclusivamente os monumentos arqueológicos, que constituíam a área de conhecimento e de interesse de Childe, referindo-se superficialmente aos exemplares históricos e artísticos. Em 1923, o deputado Luiz Cedro, contando com a colaboração do amigo e conterrâneo do pernambucano José Marianno Filho, encaminhou à Câmara dos Deputados o primeiro projeto que visava organizar a defesa do patrimônio nacional, através da criação da *Inspetora dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil*. O projeto de lei nº 350²⁴⁶, de 3 de dezembro de 1923, criou então a *Inspetoria dos Monumentos Históricos*, que funcionou em dependência do Museu Histórico Nacional, até 1934, quando o próprio Museu receberia a atribuição de “exercer a inspeção dos Monumentos Nacionais e do commercio de objecto artísticos historicos”. [sic]²⁴⁷, através do Decreto nº 24.735, que aprovava o novo regulamento do Museu. No ano seguinte, Augusto Lima, deputado de Minas Gerais, submeteria à Câmara um projeto complementar, que coibia a saída do país das obras de artes representativas da vida nacional, sem a devida permissão do Governo Federal. Embora esta proposição contrariasse o direito de propriedade assegurado pela Constituição Brasileira, a Câmara dos Deputados promulgou o Decreto-Lei nº 181²⁴⁸, de 16 de outubro de 1924, proibindo a saída, para o exterior, de obras de arte retrospectiva e dando outras providências.

A respeito do projeto de Augusto Lima, pronunciou-se o arquiteto Fernando Nereu de Sampaio, presidente do ICA na época, em ofício ao Diretor do Patrimônio Nacional, publicado no *Jornal do Commercio*:

²⁴⁵ Elementos para um Projeto Oportuno. *Pasta Geral II* (apud MALHANO, 2002, p. 81).

²⁴⁶ PROJETO ..., 1923, p. 30, 34, 40-41.

²⁴⁷ BRASIL, s.d., p. 1-10.

²⁴⁸ BRASIL, 1924, p. 310-311.

Acha-se actualmente em discussão na Camara dos Deputados um projecto do Sr. Augusto de Lima que visa salvaguardar** o patrimonio artistico do paiz.

Ainda recentemente, a proposito da remodel[eg]ação da historica fonte da Gloria emittimos conceitos onde havia uma solicitação para que se dedicasse maior zelo, mais carinho e um apreço mais justo e intelligente pelas amostras do passado artistico do Brasil, inexplicavelmente abastardadas na furia das modernizações e adaptações.

Mas, quer o feliz projecto do Sr. Augusto de Lima se converta, ou não, em lei, poderia caber a V. Ex., assim nos parece, como Director do **Patrimonio Nacional**, uma parte muito activa e efficiente na zeladoria desse patrimonio especial a que vimos nos referindo. [sic]²⁴⁹

Uma vez que no ano anterior havia sido criada a *Inspetoria de Monumentos Históricas* com o fim de resguardar o patrimônio nacional, causou-nos estranheza a referência de Nereu de Sampaio ao “Patrimônio Nacional”, órgão sobre o qual não encontramos dados documentais relativos a essa época.

No período de 1925 a 1936, que antecedeu à criação do SPHAN, ocorreram outras iniciativas no sentido de salvaguardar o patrimônio cultural do país, das quais se destacaram a elaboração do Projeto de Lei do jurista Jair Lins, em 1925, que segundo Rodrigo Melo Franco de Andrade, constituiu o projeto “de maior alcance e com melhor técnica legislativa, elaborado por uma comissão nomeada a 6 de junho de 1925 pelo governo do estado de Minas Gerais,”²⁵⁰ da qual Lins foi relator; a criação em 1926, 1927 e 1928 das *Inspetorias dos Monumentos Históricas* de Minas Gerais, da Bahia e de Pernambuco, respectivamente; a elaboração em 1930 de novo projeto pelo deputado José Wanderley de Araújo Pinho, que organizava a defesa do patrimônio histórico e artístico nacional, apresentado à Câmara dos Deputados em 17 de setembro de 1935 como Projeto de Lei nº 259.²⁵¹ Este projeto, no qual pela primeira vez aparecia a expressão designando *Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, criou a *Inspetora de Defesa do Patrimônio Histórico-Artístico Nacional* e o *Conselho Deliberativo e Consultivo da Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Ambos órgãos seriam dirigidos pelo Diretor do Museu Histórico Nacional que acumularia as funções de Inspetor e de Presidente do Conselho.

Após a Revolução de 1930, foram expedidos três decretos concernentes ao assunto: O Decreto nº 22.698,²⁵² de 11 de maio de 1933, que determinava a regulamentação e a fiscalização das expedições científicas e artísticas no Brasil,

²⁴⁹ O Ofício do Instituto Central de Architectos ao Director do Patrimonio Nacional foi transcrito na reportagem “O Patrimônio Artístico Brasileiro”, *Jornal do Commercio*, 31 out. 1924, grifo nosso.

²⁵⁰ ANDRADE, 1987, p. 67.

²⁵¹ PROJETO ..., 1935, p. 365-374.

²⁵² BRASIL, s. d., p. 1-4.

criando também o *Conselho de Fiscalização das Expedições*, composto por sete membros, sendo um deles professor de arte antiga e tradicional da ENBA; o Decreto-lei nº 22.928,²⁵³ de 12 de julho de 1933, que elevou a cidade de Ouro Preto a monumento nacional, determinando que “os monumentos ligados á Historia Patria, bem como as obras de arte, que constituem o patrimonio historico e artistico”[sic] desta Cidade, ficassem sob a responsabilidade dos governos municipal e estadual, e o Decreto nº 24.735,²⁵⁴ de 14 de julho de 1934, referente ao novo regulamento do Museu Histórico Nacional. Em 27 de junho de 1934, o Conselho Nacional de Belas Artes se reuniu para tratar, dentre outros assuntos, da questão relativa à “defesa dos monumentos públicos e outras obras de arte da metropole, sendo aprovado o [...] projecto do decreto [...] que foi assignado pelos srs. Modestino Kanto, José Marianno Filho, Adalberto Mattos, Guerra Duval e Alfredo Galvão”. [sic]²⁵⁵ O projeto pleiteava a criação da *Inspectoria de Monumentos Publicos de Arte*, [sic] conforme atestava seu primeiro artigo:

O governo creará um órgão autonomo e independente, directamente subordinado ao Ministerio da Educação, sob a denominação de “Inspectoria de Monumentos Publicos de Arte”, ao qual incumbe assistir e defender os monumentos architectonicos que apresentem real interesse artistico, cuja conservação se faça necessaria ao estudo do desenvolvimento architectonico da nação. [sic]²⁵⁶

Com a promulgação da nova Constituição em 16 de julho de 1934, competiu “à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do País, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual”.²⁵⁷

O ministro Gustavo Capanema incumbiu, então, o escritor Mário de Andrade* – Diretor de Cultura da Municipalidade de São Paulo –, que na época elaborava em parceria com o literato Paulo Alfeu Junqueira Duarte projeto estadual sobre a matéria, de formalizar Projeto de Lei federal que visasse regulamentar a proteção do patrimônio nacional. Mário de Andrade solicitou a colaboração do historiador Luiz Camilo de Oliveira Neto, que sugeriu a incorporação, no novo plano, dos projetos anteriormente elaborados com a mesma finalidade. Concluído o plano em 24 de março de 1936, foi criado em

²⁵³ BRASIL, s. d., p. 1.

²⁵⁴ BRASIL, s. d., p. 1-10.

²⁵⁵ NA REUNIÃO ..., 1934.

²⁵⁶ NA REUNIÃO ..., 1934.

caráter provisório o SPHAN, por ato do presidente Getúlio Vargas, de 13 de abril de 1936. Como Diretor do SPHAN foi nomeado o jornalista e advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade, a quem coube a tarefa de redigir o anteprojeto final a ser encaminhado para aprovação, que se baseou no anterior, como o próprio Diretor admitiu na carta de 25 de setembro de 1936 a Mário de Andrade:

Não há lei nenhuma, por enquanto, instituindo o Serviço do Patrimônio Histórico Nacional. O que há é apenas uma exposição do Capanema ao presidente da República (da qual lhe remeto inclusa uma cópia) e a autorização do Getúlio para se iniciar o serviço na conformidade do plano que Você traçara. [...]

Entretanto, na reforma do Ministério que se acha em terceira discussão na Câmara, ou melhor, no respectivo projeto foi incluída uma disposição criando definitivamente o SPHAN. É um simples artigo, redigido de modo vago, mas que o Capanema ficou de precisar um pouco. E, ao mesmo tempo, aquele anteprojeto que elaborei, baseado no seu trabalho, deverá ser também submetido dentro em breve à Câmara, despojado da parte relativa à organização do serviço, que deverá ser objeto apenas de um regulamento.²⁵⁸

O SPHAN, que começara a funcionar, experimentalmente, em 1936, seria oficialmente criado pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937²⁵⁹, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. O Conselho Consultivo, órgão deliberativo do SPHAN, fora criado pela Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, passando desde então a integrar a estrutura do MESP.

A *Repartição* representou, portanto, o primeiro arcabouço para a institucionalização da historiografia da arquitetura no Brasil, transformando-se no canal de difusão desta produção através dos procedimentos usuais do meio científico, tais como: conferências, cursos e publicações. O primeiro número da *Revista do SPHAN*, publicado ainda em 1937, já veiculava artigos sobre o patrimônio arquitetônico, arqueológico, etnográfico, paisagístico e documental,²⁶⁰ atestando, sem dúvida, a abrangência das atividades que a instituição se propunha a desenvolver, como Paulo Santos destacaria anos mais tarde:

Com a Revista e outras publicações que na DPHAN se têm editado, e com esse material que acabamos de referir, vem sendo feita a renovação dos nossos estudos histórico-artísticos, que passaram da fase romântica em voga até 1937, para a de pesquisa à luz de documentos e percuente exame direto das obras, inclusive de suas raízes fora do Brasil, que prevalecem nos dias presentes. [sic]²⁶¹

²⁵⁷ BRASIL, 1934, p. 36, art. 148.

²⁵⁸ ANDRADE, 1987, p. 121.

²⁵⁹ BRASIL, s. d.

²⁶⁰ FONSECA, 1997, p. 107.

²⁶¹ SANTOS, P., 1969a, p. 88.

Relatado sucintamente o processo de conscientização sobre a relevância do patrimônio histórico e artístico nacional, que culminou com a criação do SPHAN, passaremos às razões de ordem conceitual que levaram os modernos, promotores da ruptura com a tradição preconizada pelo Modernismo, a se dedicarem à preservação e conservação do Patrimônio Nacional. Numa primeira análise, isto poderia levar ao pressuposto de que se tratava da retomada do antigo padrão, que os modernos haviam anteriormente repudiado em vista do entusiasmo inicial pelas vanguardas radicais. Entretanto, há outras razões que justificariam este procedimento.

Preliminarmente, devemos considerar que os diferentes contextos culturais, nos quais surgiu o Modernismo, na Europa e no Brasil, “não nos autoriza a analisar o caso brasileiro utilizando os mesmos dados com que analisamos o caso das vanguardas européias”.²⁶² Ressalvado este ponto, focalizaremos a seguir as posturas de alguns intelectuais sobre o assunto.

O atual Diretor do Paço Imperial Lauro Cavalcanti* acredita que no caso brasileiro os *modernistas*, reputados como os mais capazes para edificar os novos monumentos do Estado, foram também “considerados ‘dignos’ pelo Estado para tornarem ‘digna’, em seu nome, a produção do passado que seria por ele protegida para a posteridade”,²⁶³ pois o que estava em jogo, na verdade, era a construção do novo país que buscava sua própria identidade nacional. O sucesso da arquitetura moderna, no seu entender, se processou por razões históricas e éticas, posto que ao adotarem concomitantemente o passado e o futuro, os *modernistas* usufruíram de posição privilegiada que os tornava herdeiros naturais da tradição nacional. Conclui Cavalcanti, explicando que os *modernistas* “conseguiram realizar o sonho de todo revolucionário: deter as rédeas da edificação do futuro e da reconstrução do passado ou, em outras palavras, escrever simultaneamente o mapa astral e a árvore genealógica do País”.²⁶⁴

Para o artista e crítico de arte Ítalo Campofiorito*, somente “no Brasil, o antigo foi aqui selecionado pelo modernismo revolucionário, o que explica a ojeriza a tudo o que cheirasse a acadêmico, no sentido ‘belas-artes recentes’ do termo”.²⁶⁵ Não se tratava, entretanto, de rejeição sistemática ao passado, mas de triagem seletiva em que os modernistas elegeram a linha tradicional, como justificativa histórica da nova realidade, que exigia sua inserção no processo

²⁶² MORAES, 1978, p. 80.

²⁶³ CAVALCANTI, 2000c, p. 12, grifo do autor.

²⁶⁴ CAVALCANTI, 2000c, p. 23.

²⁶⁵ CAMPOFIORITO, 1985, p. 35, grifo do autor.

histórico nacional. Havia urgência de se estabelecer uma feição própria, na qual o país se reconhecesse entre os demais, para garantir sua afirmação como nação independente. Re-descobria-se, assim, o Brasil. E “descobrimo o Brasil de novo, [o pensamento modernista] forjou seu próprio passado”.²⁶⁶

Eduardo Jardim de Moraes* considera que o movimento dos modernistas em direção às coisas do passado e seu interesse pela questão da brasilidade era decorrente da reflexão crítica do Modernismo sobre si mesmo, enquanto movimento artístico brasileiro. Esta nova postura fixava o conceito de tradição como elemento estruturante da produção artística que pleiteava, ao mesmo tempo, ser universal e nacional. Para Moraes, através do contato com as vanguardas européias, os *modernistas* compreenderam que o sentido moderno de ruptura radical com a tradição era somente procedente nos países onde a tradição nacional já estava enraizada, o que não ocorria naqueles ainda em formação, como o Brasil, cuja tradição ainda estava por se estabelecer. Lembrava ainda que no Brasil o Modernismo resgatou a tradição, dando prosseguimento à discussão sobre a questão da brasilidade, tomando-se assim movimento simultaneamente de retomada e de vanguarda. A aceitação do novo desvinculado do passado descaracterizava o caráter particular da produção artística nacional, que perdia assim seu valor universal, enquanto arte. Como explicou Eduardo Jardim de Moraes:

Não se trata mais de combater o passado em nome da atualização / modernização, mas de introduzir a ótica do nacionalismo no processo de renovação: só seremos modernos se formos nacionais. E aos poucos se firmará a idéia de que só seremos participantes do universo cultural se nele nos integrarmos com nosso coeficiente de nacionalidade. É esta idéia da mediação da categoria de nacionalidade como via de acesso ao mundo da cultura, e os mecanismos utilizados para operar este processo, questão já presente na obra de Graça Aranha e retomada agora pelos modernistas, que precisamos, posteriormente, investigar. Esta investigação remeterá à consideração do modernismo em suas ligações com os antecedentes culturais da nação, possibilitando-nos medir sua inserção dentro da história mais ampla da cultura nacional.²⁶⁷

A relação dialética entre o universal e o particular na expressão artística levou os *modernistas* a buscarem a identidade nacional através da construção de autêntica tradição brasileira, à qual, por um lado, deveriam se opor e, por outro, necessitavam edificar para se equipararem ao conjunto das nações civilizadas. Houve, assim, premência de se redescobrir o Brasil, desta vez, pelos próprios brasileiros. O professor Moraes explicou que esta redescoberta fora viabilizada

²⁶⁶ CAMPOFIORITO, 1985, p. 32.

pela “superação da visão romântica do país que perdurava durante todo o século XIX”,²⁶⁸ presente na história do Brasil.

Na arquitetura, o estilo neocolonial constituiu primeira tentativa – malograda –, de se consubstanciar a essência nacional, reduzindo-se à cópia falseada do genuíno colonial. Em contrapartida, o êxito da arquitetura moderna no Brasil se deu porque integrou dois pólos opostos – tradição e modernidade. Embora aparentemente paradoxal, o retorno ao passado possibilitava a construção da tradição nacional, concedendo-lhe o sentido de continuidade necessário à implementação da nova linguagem que, por sua vez, preconizava ruptura porque se queria autônoma e universal, como parte integrante do projeto mais amplo do Modernismo.

Estas reflexões nos levam a indagar se não teria sido o sucesso da arquitetura moderna que exigira o estabelecimento de uma tradição nacional que a legitimasse. Neste caso, estar-se-ia *fazendo* a história ao *inverso*, à medida que, a partir da arquitetura moderna – do presente – se procurava entender a arquitetura colonial – do passado. Esta leitura nos remete ao *método regressivo* do historiador Marc Bloch, a ser apresentado no quarto capítulo, no qual analisaremos o método, como um dos procedimentos didáticos adotados por Paulo Santos na cadeira *Arquitetura no Brasil*.

As décadas de 1920 e 1930 tornaram-se momentos de transformações e questionamentos. A intelectualidade brasileira percebeu que a modernidade engendrava novo processo, preocupado ao mesmo tempo com futuro e passado. Como ser universal sem ter sido nacional? A discussão passou a girar “em torno da questão geral: só atingiremos o universal passando pelo nacional”.²⁶⁹

Os *modernistas* brasileiros participaram desse processo, de modo inventivo e original, dialogando o *antes* com o *depois*, ou seja, alcançando no limite uma expressão nacional. Provaram que se podia ser moderno sem deixar de ser brasileiro. Este estado de *ser*, que se refletiu dentre outros campos na arquitetura, concedendo-lhe caráter singular, despertou o interesse dos estrangeiros, devido ao sucesso alcançando como tal, por declaração de René d’Harnoncourt, vice-presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York, em entrevista ao jornal paulista *A Gazeta* em fevereiro de 1945:

[...] arquitetura no Brasil é a mais desenvolvida no continente.

²⁶⁷ MORAES, 1978, p. 83.

²⁶⁸ MORAES, 1978, p. 89.

²⁶⁹ MORAES, 1978, p. 167.

A arte brasileira de edificar, salientou, soube principalmente evitar dois sérios perigos: de um lado o excessivo internacionalismo, quer dizer, a acomodação passiva de muitos estilos ou formas da arquitetura de outros países, e de outro lado, o excessivo nacionalismo. Criaram os engenheiros deste país uma arquitetura que fala o idioma do país, sem perder, no entanto, o contacto com a fase da civilização em que todos em geral vivemos. [sic]²⁷⁰

A relação *tradição-modernidade* não constituía, verdadeiramente, exclusividade brasileira, pois podia ser encontrada, por exemplo, no desenvolvimento da arquitetura moderna na Itália e na maioria das nações latino-americanas. A diferença não se pautava, portanto, na formação do problema em si, mas na originalidade das soluções encontradas pelos brasileiros para resolvê-lo.

O sucesso do livro *Brazil Builds*²⁷¹ do arquiteto Philip L. Goodwin, em 1943, constituiu exemplo categórico da distinção que nossa arquitetura receberia no plano internacional. Mostrando a produção arquitetônica realizada em solo brasileiro de 1652 a 1942, o livro apresenta exemplares da arquitetura colonial, e, em primeira mão, da arquitetura moderna no Brasil, através de fotografias admiráveis. Esta coleção de fotografias foi produzida pelos arquitetos norte-americanos Philip L. Goodwin e G. E. Kidder Smith, este último também fotógrafo, durante viagem investigativo-cultural feita ao Brasil na primavera de 1942, sob auspícios do Museu de Arte Moderna de Nova York.

Do trabalho dos arquitetos originou-se também a *Exposição de Arquitetura Brasileira Antiga e Moderna, Brazil Builds*,²⁷² que obteve grande repercussão. Após percorrer inúmeras cidades norte-americanas, as cidades do México e de Edimburgo, chegou ao Brasil em 1945, exibiu-se inicialmente na *Galeria Prestes Maia* com o apoio da Prefeitura Municipal de São Paulo, seguindo depois para as principais capitais brasileiras.

3.2.5

O ensino da *Arquitetura no Brasil*

O propósito de estudar a produção arquitetônica realizada no Brasil fomentaria a criação da Cadeira *Arquitetura no Brasil* em 1946, que se propunha a analisar os exemplares dos tempos coloniais até a época atual, conforme ementa XI, referente a esta Cadeira e aprovada em 31 de outubro de 1946:

²⁷⁰ D'HARNONCOURT, 1945.

²⁷¹ GOODWIN, 1943.

²⁷² EXPOSIÇÃO ..., s.d.; A ARQUITETURA ..., 1945.

- a) Caracteres mesológicos, técnicos, sociais e estéticos da arquitetura no Brasil, da época da descoberta ao período contemporâneo.
 b) Preservação da tradição. Arquitetura e artes subsidiárias.²⁷³

Para redigir o programa da cadeira foram designados pela Congregação da Faculdade os professores Archimedes Memoria e Wladimir Alves de Souza.

A análise cronológica dos programas de *Arquitetura no Brasil* nos permitiu a leitura evolutiva do conteúdo e da didática estabelecidos na disciplina, auxiliando-nos, ao mesmo tempo, a avaliar o processo de desenvolvimento do pensamento histórico de Paulo Santos.

O programa inicial, organizado em 1947 por Paulo Santos como professor catedrático interino, abrangia as influências estrangeiras manifestadas na Arquitetura no Brasil durante os períodos colonial, imperial e o republicano. O conteúdo programático, que seria ministrado aos alunos do 4º ano do curso de graduação, visava estudar descritivamente as fases, os programas das edificações e as tipologias arquitetônicas da arquitetura religiosa e, num segundo plano, da arquitetura civil e militar, não evidenciando, portanto, caráter mais crítico de análise. A competência, a cultura e a dedicação com que Paulo Santos ministrava suas aulas empolgaram os alunos de sua primeira turma na FNA, a ponto de o terem escolhido como paraninfo²⁷⁴ do ano de 1948.

Aliás desde aquela época, o reconhecimento da competência de Paulo Santos como docente não ficou restrito aos alunos da FNA, mas se estendeu aos de outras instituições acadêmicas, como comprova a carta de Sylvio de Vasconcellos, professor da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais:

Tomo a liberdade de enviar-lhe, na esperança de lhe ser interessante, um exemplar do jornal que, periodicamente, publicam os alunos de nossa Escola. Nele encontrará referências lisongeiras ao seu nome, referências estas que ganham de importancia quando se considera o carater eminentemente critico ou mesmo mordaz da publicação [...]

Não é, pois, sem certo ciúme que constato a admiração dos estudantes pela sua pessoa mas reconheço de coração sua inteira procedência e dela participo com a maior alegria, não só por se referir a um amigo como por corresponder realmente a um incontestado valor.

Evidentemente as impressões colhidas pelo corpo discente não invalidam – antes ratificam – as opiniões igualmente lisongeiras de quantos o conheceram

²⁷³ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1946c, Livro n. 1, f. 81.

²⁷⁴ SANTOS, P., 1948a. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2 [Oração de Paraninfo da Turma de Arquitetos da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, onde já estavam as diretrizes para o estudo *Constantes de Sensibilidade do Brasileiro na Arquitetura no período colonial, paralelo com as dos portugueses*, que viria a ser apresentado em 1975]; SANTOS, P., 1949a, p. 7, 8, 42.

e, se ressaltar as **expressões dos estudantes** é por me **parecerem sempre mais difíceis e menos influenciáveis**. [sic]²⁷⁵

O valor das informações está no fato das “expressões dos estudantes [...] parecerem sempre mais difíceis e menos influenciáveis” e, portanto mais confiáveis.

Apesar de focar perspectiva formalista, a cadeira estimulava o culto à tradição, o que, segundo Paulo Santos, era fundamental para a apreciação das produções arquitetônicas tanto do passado quanto do presente. Além disso, possibilitaria a compreensão das futuras construções, pois, mais do que o conteúdo formal arquitetônico, importa o espírito do povo que a tradição perpetua pela arquitetura, conforme expôs o professor Paulo Santos:

Nós não vamos **copiar o passado, mas, vamos aprender a apreciá-lo no seu justo significado**; não pretendemos algemar o progresso. Temos a tradição, e podemos manter vivo o espírito do povo, mas não, paralizar a forma, porque esta evolue.

O objetivo desta cadeira é pôr a descoberto o espírito do povo, seus defeitos e suas qualidades. [sic]²⁷⁶

Ao se referir à idéia de “copiar o passado”, Paulo Santos não desejava remeter-se apenas ao conceito propriamente dito, mas criticar a prática dos exercícios de Arquitetura Analítica, usualmente empreendida nos meios acadêmicos da época, para o ensino da história da arquitetura. Nesta didática, os alunos redesenhavam em escala, detalhe a detalhe, os monumentos mais significativos da arquitetura que iam do Clássico ao Renascimento, com base em desenhos e/ou fotografias.

Conforme sugerimos, a tendência corrente desde o início do século de dignificar a tradição na arquitetura, enfatizada por Paulo Santos em suas lições, fora absorvida das obras de autores como: o arquiteto português Ricardo Severo, que lançou no Brasil as sementes da arquitetura de cunho nativista como desdobramento do movimento em prol da arquitetura de raízes nacionais, empreendido com seu colega Raul Lino, em Portugal; o arquiteto francês Julien Guadet, cujos ensinamentos influenciaram a maioria dos estudantes de arquitetura da geração de Paulo Santos, e o historiador de arte português Reynaldo dos Santos, que evidenciou a relevância das *constantes de sensibilidade* na arquitetura de Portugal como expressão do caráter do povo e do espírito da época.

²⁷⁵ VASCONCELLOS, 1952, p. 1, grifo nosso. Pasta *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 2, arquivo n. 1242/1.

²⁷⁶ SANTOS, P., [1947?], p.2, grifo nosso. Pasta *Vida Acadêmica* 3, arquivo n. 1239/2.

De qualquer modo, na ótica de Paulo Santos o conceito de tradição, que norteava os fundamentos da cadeira *Arquitetura no Brasil*, foi ratificado como já vimos na oração de paraninfo, pronunciada para a turma dos arquitetos de 1948. Na comunicação *Constantes de Sensibilidade na Arquitetura no Brasil*, elaborada para o I Colóquio Nacional de História da Arte em 1975, Paulo Santos voltaria novamente à questão, ao dizer:

A palavra escrita, em prosa ou em verso, propriamente literária, ou histórica, política, religiosa, científica, ou que seja, em todas as gamas do pensamento e do sentimento humano, dos mais ligeiros aos mais profundos, considerados também em seus valores estéticos, que mais particularmente interessam ao nosso tema, fornece um campo admirável para identificação do *caráter* do povo e do *estilo* de cada uma de suas épocas históricas, em que claramente se distinguem, ainda que de maneira que igualmente pode melhor ser *sentida* do que *definida* – para manter aproximação com o pensamento de HERNANI CIDADE – as *constantes de sua sensibilidade*.²⁷⁷

No método empreendido no estudo *Lições de Cultura Luso-Brasileira*,²⁷⁸ Hernâni Cidade* procurou evidenciar os caracteres definidores da época e de seu estilo literário através da comparação deles com traços característicos de outras formas de arte, de modo a estabelecer a unidade espiritual que os interligava. Este sentimento próprio do povo de cada nação, apontado pelo professor português, fora originalmente definido como *constantes de sensibilidade* por seu compatriota e historiador de arte Reynaldo dos Santos.²⁷⁹ No caso brasileiro, elas se tornariam o fio condutor do processo de análise empregado por Paulo Santos na Cadeira, através do qual se atestava a própria existência nacional.

As idéias de *tradição* vinculada ao espírito do povo e de *progresso* relacionada ao espírito da época, cuja articulação tornou coerente o movimento de olhar para o passado e concomitantemente para o futuro, constituíram as matrizes básicas da utopia da modernidade, como idealizada por Le Corbusier em 1923:

E passo a passo, depois de se ter produzido nas fábricas tantos canhões, aviões, caminhões, vagões, dizemo-nos: Não se poderia fabricar casas? Eis aí um estado de espírito completamente atual. Nada está pronto, porém tudo pode ser feito. Nos próximos vinte anos a indústria terá agrupado os materiais fixos, semelhantes àqueles da metalurgia; a técnica terá levado bem além daquilo que conhecemos a calefação, a iluminação e os modos de estrutura racional. As construções não serão mais eclosões esporádicas em que todos os problemas se complicam ao se acumular; a organização financeira e

²⁷⁷ SANTOS, P., 1986a, p. 54, grifo do autor; ZANINI, 1975, p. 1. Pasta *Comitê Brasileiro de História da Arte Nacional*.

²⁷⁸ CIDADE, 1960.

²⁷⁹ Esta conferência foi originalmente proferida no Rio de Janeiro a 6 de agosto de 1941, por ocasião da visita da Embaixada Especial de Portugal ao Brasil (SANTOS, R., 1943a, p. 77).

social resolverá, com poderosos e acertados métodos, o problema da habitação, e as construções serão imensas, geridas e exploradas como administrações. Os loteamentos urbanos e suburbanos serão vastos e ortogonais e não mais desesperadamente disformes; permitirão o emprego do elemento de série e a industrialização da construção. Cessaremos talvez enfim de construir “sob medidas”. A fatal evolução social terá transformado as relações entre locatários e proprietários, terá modificado as concepções da habitação e as cidades serão ordenadas em lugar de serem caóticas. A casa não será mais essa coisa espessa que pretende desafiar os séculos e que é o objeto opulento através do qual se manifesta a riqueza; ela será um instrumento, da mesma forma que o automóvel. A casa não será mais um entidade arcaica, pesadamente enraizada no solo pelas profundas fundações, construídas em “duro” e à devoção da qual se instaurou desde muito tempo o culto da família, da raça, etc.²⁸⁰

Ainda que algumas destas antecipações de Le Corbusier tenham se concretizado, a idéia de que a arquitetura moderna resolveria os problemas de ordem estética, financeira e social do mundo constituía grande utopia do Modernismo.

Comparando-se ao que sucedera na Europa durante o romantismo do século XIX e nos países periféricos como o Brasil, a busca pela identidade nacional era, naquele momento, questão fundamental. Ao redescobrir o Brasil, os *modernistas* tiveram que articular o espírito da época com a modernidade e o espírito do povo com a identidade da nação, pois somente assim não iriam “copiar o passado, mas, [...] aprender a apreciá-lo no seu justo significado”,²⁸¹ como definiu Paulo Santos no objetivo da cadeira *Arquitetura no Brasil*.

3.2.5.1

O objetivo da cadeira sob a ótica filosófica

Até que ponto a articulação do presente com o passado e com o futuro, entendida como sistematização ideal, poderia remeter Paulo Santos aos cânones hegelianos?

A explicação hegeliana para a historicidade partia do pressuposto de que somente o redesenho do caminho pelo qual a razão humana se desenvolveu nos permitia compreender o que somos hoje. Com esta visão, não estaria Hegel comprometido com a *tradição* através do *Volksgeist*, enquanto espírito do povo, e ao mesmo tempo com o *progresso* através do *Zeitgeist*, enquanto espírito da época? Em caso afirmativo, a proposta didática de Paulo Santos para a cadeira *Arquitetura no Brasil* poderia se remeter, neste sentido específico, à visão

²⁸⁰ LE CORBUSIER, 1998, p. 166, grifo do autor. Este livro foi originalmente publicado em 1923 sob o título *Vers une architecture*, de Le Corbusier-Saunier, abrindo a *Collection de l'Esprit Nouveau*.

²⁸¹ SANTOS, P., 1947, p. 2. Pasta *Vida Acadêmica* 3, arquivo n. 1239/2.

hegeliana, pois admitia que “temos a tradição, e podemos manter vivo o espírito do povo, mas não paralizar a forma, porque esta evolue”. [sic]²⁸²

A questão do processo histórico de formação da consciência tratada por Hegel na obra *Fenomenologia do Espírito* envolvia, como explicou Danilo Marcondes*, “duas séries de fenômenos, individual e histórica, considerando o indivíduo particular e o indivíduo universal, o que há de comum a todos os indivíduos. [...] O modo de compreensão do sujeito é assim necessariamente histórico,”²⁸³ na medida em que cada consciência é sempre consciência de seu tempo. Ao situar-se historicamente, a consciência percebia não somente seu lugar, mas também o tempo em que se situava, descobrindo-se como resultado deste processo histórico. Compreendendo o processo em sua totalidade – lógica interna, direção, sentido e lei, – a consciência compreenderia também seu desenvolvimento, podendo, por conseguinte, transcender seu próprio momento. Não seria justamente isto que os *modernos* procuraram realizar no Brasil?

“A consciência experimenta que aquilo que ela considera como coisa em si não é simplesmente em si, mas só é em si na medida em que é para nós”.²⁸⁴ Esta experiência possui estrutura dialética, que eleva a consciência do ser-em-si para o ser-para-si, inter-relacionando o interior com o exterior, pois a consciência só pode conhecer-se em sua essência após conhecer a si mesma, identificando-se ao espírito a que se manifesta. Assim, o objeto da consciência só pode ser verdadeiramente conhecido no momento em que o seu ser-em-si coincidir com o ser-para-si, alcançando o todo absoluto. Para Hegel só o absoluto é verdadeiro, implicando reciprocamente que só o verdadeiro é absoluto. “O Espírito Subjetivo dá assim lugar ao Espírito Objetivo, que se manifesta através da moral, do direito, da história, e finalmente ao Espírito Absoluto, através da religião, da arte e, por fim, da filosofia”.²⁸⁵

Na *Fenomenologia do Espírito*, cujo objetivo era “traçar a ‘história’ do espírito humano, a elevação da consciência do conhecimento sensível ao saber absoluto”,²⁸⁶ Hegel estabeleceu analogia entre a consciência individual e o espírito *Geist* que, segundo Marcondes, em termos atuais, poderia se denominar cultura.

²⁸² SANTOS, P., 1947, p. 2. Pasta *Vida Acadêmica* 3, arquivo n. 1239/2.

²⁸³ MARCONDES, 2000, p. 220.

²⁸⁴ MARCONDES, 2000, p. 221.

²⁸⁵ MARCONDES, 2000, p. 222.

²⁸⁶ MARCONDES, 2000, p. 220, grifo do autor.

O processo de ascensão do espírito específico do povo – *Volksgeist* – para o espírito absoluto no seu trajeto através da história constituía, para o historiador e crítico de arte Ernst Gombrich*, o aspecto decisivo da teoria de Hegel. Ao explicar a visão hegeliana no livro *Para uma História Cultural*²⁸⁷, o autor destacou parte de uma das preleções de Hegel ministrado aos alunos do curso de filosofia da história:

A história do mundo representa [...] a evolução da consciência da própria liberdade por parte do espírito [...] cada passo, sendo diferente de todos os outros, tem o seu próprio princípio, determinado e específico. Tal princípio vem a ser, na história, a determinação do espírito – um espírito nacional específico (*ein besonderer Volksgeist*). É aqui que ele exprime concretamente todos os aspectos da sua consciência e da sua vontade, a sua realidade plena; é isto que confere um cunho comum à sua religião, à sua constituição política, à sua ética social, à sua ordem jurídica e aos seus costumes, mas também à sua ciência, à sua arte e às suas aptidões técnicas. Estas qualidades individuais específicas devem ser entendidas como derivadas daquela especificidade geral, do princípio específico da nação. Inversamente, é nos pormenores factuais presentes na história que deve buscar-se o carácter geral desta especificidade.²⁸⁸

Com o propósito de ilustrar o assunto, Gombrich elaboraria diagrama, no qual da roda central, onde se inseria o *Volksgeist*, se irradiavam oito raios, representando as várias manifestações do espírito nacional, apontadas por Hegel em sua preleção: “a religião, a constituição, a moral, as leis, os costumes, a ciência, a arte e a tecnologia da nação.”²⁸⁹ Uma vez que estes raios apontavam para o centro comum – *Volksgeist* –, as manifestações visíveis nas suas extremidades, entendidas em seu carácter individual como realizações do *Volksgeist*, moviam-se para o interior da sua essência, encontrando sempre o ponto comum para o qual convergiam.

Segundo Gombrich, a capacidade de Hegel “para aplicar o esquema a variados eventos culturais deve ter sido considerável, pois só assim se explica a influência que a sua leitura da história exerceu nas gerações que se lhe seguiram.”²⁹⁰ Para o professor e crítico de arte, as interpretações da história cultural contidas no curso de filosofia da história de Hegel foram complementadas em suas lições de estética, nas quais o processo de desenvolvimento das artes se apresentava estreitamente relacionado com o do espírito, pois reconhecia que as criações artísticas eram expressões do carácter de um povo.

²⁸⁷ Este livro se originou da conferência proferida pelo professor sir Ernst H. Gombrich em 19 de novembro de 1967 no *Lady Margaret Hall*, na Universidade de Oxford (GOMBRICH, 1994).

²⁸⁸ HEGEL, s.d., p. 101-102 (apud GOMBRICH, 1994, p. 24-25).

²⁸⁹ GOMBRICH, 1994, p. 25.

²⁹⁰ GOMBRICH, 1994, p. 27.

Com base nestas reflexões, Gombrich procurou demonstrar que Jacob Burckhardt – o pai da história cultural na perspectiva do século XIX – se incluía entre os hegelianos, ainda que ele houvesse freqüentemente criticado o caráter da filosofia hegeliana. Acreditava que Buckhardt* não estava totalmente alheio ao fato de que havia percebido o espírito do mundo hegeliano, em vista de ele mesmo ter admitido, em carta ao amigo Karl Fremius, sua tendência para buscar paralelos que emprestassem significados aos fatos históricos e às obras de arte, que refletiam a evolução do espírito, acrescentando ainda a possibilidade de estar sendo “guiado inconscientemente por algumas das correntes da filosofia recente.”²⁹¹ Gombrich prosseguiu sua análise, afirmando que Jacob Buckhardt acreditava, tal como Hegel, no “desenvolvimento do espírito como um processo inevitável e, [...] encarnado em sucessivos espíritos nacionais”.²⁹² Fundamentando-se neste postulado, Buckhardt explicaria que a importância alcançada pelo Renascimento na história ocidental devia-se não somente à sua estreita relação com o revivalismo da antigüidade mas também com o espírito nacional italiano, contrariando assim a idéia até então formalmente adotada. Utilizando-se de parte dos textos escritos por Buckhardt especialmente sobre o Renascimento, Gombrich procurou demonstrar no livro a teoria de que a interpretação buckhardtiana “se encaixava numa moldura hegeliana.”²⁹³

Tendo em vista que o novo modo de ensinar a história da arquitetura e do urbanismo proposta por Paulo Santos para a Cadeira que ministrava na FNA apresentava enfoque sociocultural, como analisaremos no próximo capítulo, a teoria de Gombrich sobre a interpretação histórica de Buckhard nos auxiliaria, de certa forma, a consubstanciar a hipótese de que Paulo Santos poderia se reportar aos cânones hegelianos, respondendo então afirmativamente à pergunta que formulamos ao iniciar a discussão sobre o assunto.

3.2.5.2

A denominação *Arquitetura no Brasil* e o caráter crítico da disciplina

Com base na avaliação do primeiro curso realizado em 1947, Paulo Santos reformulou o programa da Cadeira para o ano letivo seguinte, que perdeu o caráter descritivo, passando a priorizar a análise histórica e crítica da arquitetura, através da correlação com os fatores culturais e com as raízes

²⁹¹ GOMBRICH, 1994, p. 37.

²⁹² GOMBRICH, 1994, p. 45-46.

²⁹³ GOMBRICH, 1994, p. 48.

históricas. No Seminário Nacional sobre *O Estudo da História na Formação do Arquiteto* realizado em 1994, pela FAU-USP, Augusto Carlos da Silva Telles, que fora seu assistente na Cadeira, destacou a seguinte observação:

Apenas terminado o concurso que fez em 1947, no ano de 49 ele modificou profundamente o currículo da disciplina. A proposta da disciplina para o concurso dele era que o sistema clássico: havia nomes, datas e correntes, enfim, nominalística, e ele mudou dando uma disciplina no sentido crítico, da história crítica da arquitetura e, ao mesmo tempo, relacionando arquitetura com as diversas facetas social, econômica, política e com suas raízes históricas. Tanto que com ele, a disciplina que se chamava Arquitetura do Brasil passou a se denominar Arquitetura no Brasil, nome que foi adotado por quase todas as universidades, nas faculdades de arquitetura de Minas, Rio Grande, eu creio que aqui de São Paulo também, Ceará, de Fortaleza, de Recife, Bahia, etc.[sic]²⁹⁴

A prioridade dada por Paulo Santos à análise histórica e crítica da disciplina foi destacada pelo próprio no prefácio de *A Arquitetura Religiosa em Ouro Preto*:

O capítulo com o histórico das igrejas e capelas, consideradas isoladamente, bem como tôdas as partes que não introduziram proposições novas, que justificassem o debate foram retirados da tese e incluídos no livro do mesmo nome (*A Arquitetura Religiosa em Ouro Preto*). Os dados históricos que esse capítulo apresenta foram (como não podiam deixar de o ser) compilados dos livros existentes sobre o assunto, muito deles estando sujeitos a ser retificados à proporção que forem prosseguindo as interessantíssimas investigações empreendidas pelo SPHAN nos livros de **Receita e Despesa** das Ordens e Irmandades.

Fica também em grande parte na dependência dessas ou de investigações semelhantes, a determinação da autoria das obras de Arte das igrejas e capelas – assunto apaixonante e exatamente aquele que mais tem atraído a atenção dos críticos – mas que, na opinião do A. é menos importante do que a crítica da **obra de Arte em si**. A prova de que a crítica pode se exercer sem o recurso aos nomes dos artistas aí está, na obra que se vai ler. Há aliás quem preconize a crítica de Arte sem nomes, sob o fundamento de que o pretígio dos nomes influi sobre a serenidade da crítica. Não é porém precisamente esse o ponto de vista do A., que sem negar esse argumento considera o conhecimento, para cada caso, dos nomes dos artistas, fator importante para aumentar o encantamento de tais estudos e para facilitar a reconstituição das escolas de Arte e das cadeias de influências por elas exercidas. É fora de dúvida, porém que, no que concerne aos artistas que trabalharam em Ouro Preto o assunto ainda está muito controverso e a exigir mais cuidadosas investigações [...] a serem feitas por pessoas que tenham acesso fácil aos Arquivos das Ordens e Irmandades [...]. [sic]²⁹⁵

Este depoimento expõe que Paulo Santos preconizava não somente a relevância da reflexão crítica mas, sobretudo, que esta deveria centrar-se na “obra de Arte em si”, sugerindo determinada aproximação entre este processo analítico empregado por Paulo Santos e os estudos iconológicos de Panofsky, como apresentaremos na seção 4.1.1 do próximo capítulo.

²⁹⁴ TELLES, 1994b, p. 172.

Com relação à nomenclatura da disciplina, há certa discrepância entre a informação veiculada por Silva Teles e os dados do decreto que a criou, no qual já constava a denominação *Arquitetura no Brasil*:

Art. 1.º – Os cargos de professor catedrático, padrão M, criados pelo Decreto-lei n.º 9.617, de 21 de agosto de 1946, no Quadro Permanente do Ministério da Educação e Saúde, para a Faculdade Nacional de Arquitetura e Escola Nacional de Belas Artes, da Universidade do Brasil, correspondem às seguintes cadeiras.

- a) na Faculdade Nacional de Arquitetura:
 - I - Mecânica Racional Grafo-Estática.
 - II - Arquitetura no Brasil.
 - III - Concreto armado.
 - IV - Desenho Artístico.
 - V - Composição decorativa.
 - VI - Modelagem.
 - VII - História da Arte Estética. [sic]²⁹⁶

Devido à sua peculiaridade, o nome da cadeira merece ser analisado neste trabalho, como oportunamente o fez o professor Silva Telles.

Paulo Santos fazia questão de explicitar aos alunos que *Arquitetura no Brasil*²⁹⁷ consistia na terminologia mais adequada para se referir à arquitetura realizada no país por três motivos principais: primeiramente, ela se constituía na ação construtiva de indivíduos, independente da questão de nacionalidade. Em segundo lugar, como o Brasil é país de dimensões continentais, com fatores físicos, socioeconômicos e culturais bastante diversificados, sua produção arquitetônica, por estar estreitamente relacionada a estes fatores, não poderia apresentar caracterização generalizada; e, finalmente, as raízes históricas da arquitetura aqui produzida provinham de diferentes povos que, ao se fixarem em nossas terras, foram responsáveis também pela miscigenação da raça brasileira.

Ainda que essas argumentações sobre a nomenclatura da disciplina possam ser rebatidas por outros historiadores, elas nos conduzem a relevantes reflexões.

Partindo-se do pressuposto de que tanto a arquitetura moderna quanto a colonial são resultantes de processo de lenta decantação – no primeiro caso dos modelos ibéricos e, no segundo, dos preceitos *corbusianos* –, e da adaptação

²⁹⁵ SANTOS, P., 1951 a, p. 10-11, negrito do autor, grifo nosso.

²⁹⁶ Decreto n.º 21.964, de 18 de outubro de 1946, que discrimina as cadeiras relativas a cargos criados pelo Decreto-Lei n.º 9.617, de 21 de agosto de 1946 (NEVES, 1954a, p. 119).

²⁹⁷ É interessante lembrar que *Architectura no Brasil* era o nome da “revista ilustrada de assumptos technicos e artisticos” de propriedade de M. Moura Brasil do Amaral, cujo primeiro exemplar foi publicado em outubro de 1921 na redação da revista situada no 2º andar do edifício em estylo Persa, projetado pelo arquiteto Adolpho Morales de Los Rios, à Av. Rio Branco n.º 103 na cidade do Rio de Janeiro (ARCHITECTURA ..., 1921).

paulatina à especificidade da nação, então, podemos concluir que ambas se constituíram como arquitetura genuinamente brasileira. Ora, se a cadeira *Arquitetura no Brasil* propunha analisar a produção arquitetônica realizada no Brasil ao longo de todos os períodos da história, abrangendo desde a colonização à época contemporânea, seu conteúdo programático incluía, portanto, o estudo dos exemplares da arquitetura eclética construídos no período imperial. Colocando-se dessa forma a questão, poderíamos indagar: Como deveriam ser consideradas as edificações realizadas em estilo eclético, *arquitetura do Brasil* ou *arquitetura no Brasil*?

Por outro lado, poderíamos contra-argumentar: Por que estudar o ecletismo, se o período caracterizado por suas produções arquitetônicas representava, segundo Lucio Costa, um *hiato* no processo histórico da arquitetura no Brasil? Mas nem todos partilhavam deste pensamento, alguns discordavam dele frontalmente, como Paulo Santos, para quem o ecletismo arquitetônico expressava um período de transição e, sob determinados aspectos, havia exercido influência positiva na produção da arquitetura moderna no Brasil. Além disso, acreditava que “cada período da História da Arte tem direito de ter seu próprio estilo e deva ser apreciado, em todos os seus aspectos, em função da carga de cultura de que se nutre e das idéias estéticas por que se expressa”,²⁹⁸ razão pela qual na cadeira que ministrava se devia também estudar os exemplares ecléticos. Esta questão rendeu valioso embate conceitual entre os dois arquitetos, pormenorizadamente analisado no quinto capítulo.

Assim, os arquitetos e historiadores, que se consideravam subsidiários da contribuição crítica da geração de Paulo Santos, incorporaram a terminologia por ele proposta. Com o propósito de investigar até que ponto a cadeira *Arquitetura no Brasil* implementada por Paulo Santos serviu de modelo a outras instituições acadêmicas, como afirmou Silva Telles, procuraremos analisar os currículos das principais universidades brasileiras que participaram do *I Encontro de Professores de História da Arquitetura e Teorização*,²⁹⁹ realizado em 1975 no Convento de Santa Teresa,³⁰⁰ na cidade de Salvador.

A partir dos trabalhos apresentados no evento, procuraremos sustentar que, em primeiro lugar, a matéria relativa à história da arquitetura realizada no

²⁹⁸ SANTOS, P., 1972d, p. 14. Pasta *Conselho Consultivo do IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

²⁹⁹ O *I Encontro de Professores de História da Arquitetura e Teorização*, realizado em 1975, foi uma iniciativa conjunta da Universidade Federal da Bahia - UFB, da Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura (ABEA) e do Ministério da Educação e Cultura, que reuniu no Convento de Santa Teresa na cidade de Salvador professores das principais universidades brasileiras (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 1975, p. 5, anexo ix; UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO, 1975, p. 3, anexo).

país constava, sem exceção, em todos os currículos analisados e, em segundo, a maioria das disciplinas que ministrava a matéria mantinha a denominação *Arquitetura no Brasil*, a exemplo da FNA, como os casos da Faculdade de Arquitetura da UFB e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.³⁰¹

Na Escola de Arquitetura da UMG, o programa de *Arquitetura no Brasil* foi organizado pelo professor Sylvio de Vasconcellos. Embora apresentasse muitas diferenças, comparado ao de Paulo Santos, a matéria foi pautada nos mesmos fundamentos didáticos, segundo informação do professor Silva Telles.³⁰² O que não surpreende, devido ao fato de Vasconcellos considerar Paulo Santos um dos poucos intelectuais brasileiros que analisara a arquitetura no Brasil sob ampla perspectiva, como expôs, em 1951, na introdução de sua tese:

Especificamente, sôbre nossa civilização material, os estudos existentes têm preferido os monumentos isolados, principalmente religiosos ou públicos, ainda assim, com precedência de sua história ou das poucas singularidades que apresentam. Só muito recentemente, com Lucio Costa, Paulo Barreto, Afonso Arinos de Melo Franco, Paulo Santos e poucos mais passou o problema a ser encarado com mais larguesa, abrindo veredas ao “descortínio eficaz” de nossa arquitetura, consideradas suas origens, causas, significação e conseqüências. [sic]³⁰³

De fato, não somente a disciplina da Escola de Minas Gerais como também as das outras Faculdades citadas conservariam, em sua essência, o conteúdo programático e a didática da Cadeira que as inspirara, corroborando a exposição do professor Silva Telles.

Em contrapartida, no currículo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Associação Universitária Santa Úrsula, a disciplina que tratava a matéria, embora seguisse os princípios da Cadeira implementada por Paulo Santos, intitulava-se *Arquitetura Brasileira*. Isto constitui fato curioso, pois, se aquela faculdade localiza-se no Rio de Janeiro, como a FAU-UFRJ, onde a Cadeira fora originalmente implantada, era de se supor que as discussões metodológicas nela travadas se estendessem com mais rapidez às instituições acadêmicas que lhe eram vizinhas.³⁰⁴

Com base nos onze anos de experiência como regente da cadeira *Arquitetura no Brasil*, Paulo Santos reformularia em 1958, novamente, o conteúdo programático para reforçar o caráter crítico da disciplina. Nesse

³⁰⁰ TELLES, 1975, p. 1.

³⁰¹ UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 1975, p. 5, anexo ix; UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1975, p. 3, anexo.

³⁰² TELLES, 1975, p. 2.

³⁰³ VASCONCELOS, 1951, p. 8, grifo do autor. Trata-se da tese de concurso para provimento da cadeira *Arquitetura no Brasil* da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais.

sentido, a arquitetura seria estudada “no contexto sócio-político-econômico dos sucessivos períodos diferenciados da história brasileira, assim como a partir das influências externas e autóctones que, ao correr do tempo, nela interferiram”.³⁰⁵

O novo programa apresentava a arquitetura no Brasil em três períodos históricos – colonial, imperial e republicano –, analisava a arquitetura de cada período em seu contexto socioeconômico e cultural, abrangendo suas raízes históricas, as características formais, bem como as técnicas construtivas nele empregadas, incluindo parte preliminar destinada aos fatores físicos e humanos que exerceram influência na arquitetura do país. A matéria, em si, apresentou pouca alteração quanto ao programa anterior e a inovação ficou por conta da reestruturação metodológica, que propunha atitude crítica e mais investigativa para a disciplina, embora o fio condutor da Cadeira continuasse sendo o *Culto à Tradição*.

Enquanto o programa de 1947 possuía cunho formalista, proveniente de visão especificamente estética e técnica que enfatizava a concepção arquitetônica e a técnica construtiva, o de 1958 passaria a apresentar enfoque mais histórico, pois correlacionava os exemplares de arquitetura não somente ao contexto cultural, como às suas raízes históricas. Esta diferenciação no enfoque didático da disciplina reflete, de certa maneira, a evolução do pensamento arquitetônico de Paulo Santos em direção à história, revelando o modo pelo qual se construíra sua formação como historiador.

O programa da Cadeira continuou a ser reformulado, em atendimento às sugestões e críticas provenientes das avaliações constantemente realizadas entre alunos e professor. Com o objetivo de dar maior destaque ao estudo do período contemporâneo, por exemplo, a Cadeira no ano de 1960 se desdobraria em duas, que seriam ministradas em dias alternados, no 5º ano do curso de graduação.

A nova reformulação foi realizada em decorrência da Reforma do Ensino de Arquitetura e Urbanismo implementada em 1960 na FNA, da qual Paulo Santos participou como relator da comissão organizadora, que pleiteava a formação integral do arquiteto por meio da conjugação de três campos específicos: o técnico, o artístico e o cultural. A ênfase dada à formação cultural visava fornecer ao aluno compreensão dos problemas da Humanidade mediante a correlação da arquitetura com os fenômenos culturais, envolvendo o histórico, o social, o econômico, o político, além do artístico e do técnico. Neste sentido, a

³⁰⁴ ASSOCIAÇÃO UNIVERSITÁRIA SANTA ÚRSULA, 1974, p. 6.

³⁰⁵ TELLES, 1994a, p. 575.

Reforma de Ensino propunha modificações metodológicas nas cadeiras de cultura histórica e artísticas, incluindo-se nelas a cadeira *Arquitetura no Brasil*, segundo relatou Paulo Santos:

Nestas cadeiras, ainda que se deva desenvolver o fundo de cultura humanística, tão útil numa época de utilitarismo e imediatismo como a que estamos vivendo, há que não acrisolar o ensino no passado e ao contrário fazer dêle uma simples experimentação para aplicação viva ao presente e ao futuro. Há que não perder de vista em ocasião alguma a realidade do Mundo e principalmente do Brasil. [sic]³⁰⁶

Com estas mudanças, a cadeira, agora desdobrada em dois segmentos *Arquitetura no Brasil I e II*, abordaria, no primeiro segmento, o estudo da arquitetura tradicional e suas raízes históricas, compreendendo do século XVI ao XIX e, no segundo, o da arquitetura contemporânea e suas raízes históricas, abrangendo o século XX.

Sem minimizar seu conteúdo, o programa da cadeira já existente passou a constituir o da cadeira *Arquitetura no Brasil I*. O caráter crítico da disciplina, incrementado na versão de 1958, foi mantido nos dois segmentos e se estabeleceu como o *programa normal*, ficando, então, a cargo dos professores assistentes Augusto Carlos da Silva Telles e João Henrique Rocha. *Arquitetura no Brasil II* constituiu o *programa especial* adotado no ano letivo de 1961 que, reformulado com as propostas da recente Reforma de Ensino, atendeu também ao pedido dos alunos de aprofundar o estudo das produções arquitetônicas contemporâneas, manifestado em fevereiro de 1961.³⁰⁷ Como professor catedrático da Cadeira, Paulo Santos ficou incumbido de ministrar as aulas do *programa especial*.

De acordo com as *Diretivas do Curso de Arquitetura no Brasil*, o novo programa propunha a integração do “ensino da Arquitetura no Brasil na corrente de pensamento por que se orienta o Brasil Moderno. [e] Integrar a nossa arquitetura na realidade do Brasil e do mundo”.³⁰⁸ Além disso, o programa especial estava consubstanciado na tese de que “A Arquitetura contemporânea traduz[ia] um esforço de uma minoria mais esclarecida, por exprimir em termos de arquitetura, as novas condições – técnicas, econômicas, sociais – impostas pela Revolução Industrial.” [sic]³⁰⁹

³⁰⁶ SANTOS, P., 1960d, p. 34.

³⁰⁷ SANTOS, P., 1961c, p. 11. Pasta *Vida Acadêmica* 3, arquivo n. 1239/2.

³⁰⁸ SANTOS, P., 1961c, p. 1, grifo do autor. Pasta *Vida Acadêmica* 3, arquivo n. 1239/2.

³⁰⁹ SANTOS, P., 1961c, p. 1. Pasta *Vida Acadêmica* 3, arquivo n. 1239/2.

Independentemente das resoluções oriundas da Reforma de Ensino de 1960 e das solicitações dos estudantes sobre o ensino da arquitetura contemporânea, Paulo Santos já pretendia reformular o programa da disciplina neste sentido. Isto explica a razão pela qual, desde o meados dos anos de 1950, passou a se dedicar intensamente ao estudo da arquitetura da sociedade industrial, o que lhe permitiu elaborar valioso trabalho publicado, entre julho de 1955 e junho de 1956, em forma de artigos, na revista paulista *Habitat. Revista de Arquitetura e Artes no Brasil*³¹⁰. Este fato corrobora nossa hipótese de que foram as atividades didáticas que estimularam o interesse de Paulo Santos pelas pesquisas de história da arquitetura e do urbanismo, hipótese que se reforça com as afirmativas do professor Silva Telles no Encontro realizado em 1975 na capital baiana, nas quais assegurou que o programa da cadeira *Arquitetura no Brasil* estava sendo formulado “a partir das pesquisas e dos estudos que Paulo Santos vinha desenvolvendo ou, então, das sugestões e críticas que recebia dos alunos”.³¹¹

Ao examinarmos os Programas da Cadeira de 1960 e de 1966, verificamos que a essência da matéria do *programa especial* estava inserida nos referidos artigos, publicados entre 1955 e 1956, que em alguns casos exibiam títulos iguais aos dos temas didáticos apresentados nos Programas, como: *Artesanato e Produção Fabril*, *O Fator Estrutural* e *O Fator Econômico-Social*.³¹² Do conjunto da pesquisa, dois temas não chegaram a ser publicados: *A Sociedade* e *A Cidade*. A publicação integral deste trabalho foi pleiteada primeiramente no Instituto de Arquitetos do Brasil no contexto do programa editorial do IAB – Departamento Nacional, a exemplo da reedição do livro *Quatro Séculos de Arquitetura*,³¹³ pelos arquitetos Alfredo Luiz Pôrto de Britto e Fernando Lopes Burmeister, este presidente do Departamento Nacional e ambos membros titulares do Conselho Superior da instituição. Com o insucesso do plano inicial, estes arquitetos tentaram viabilizar a publicação pela SPHAN, de acordo com as anotações registradas pelo autor do trabalho:

³¹⁰ SANTOS, P., 1955d; 1955a; 1955b; 1955c; 1956c; 1956d; 1956e; 1956f.

³¹¹ TELLES, 1975, p. 2.

³¹² SANTOS, P., 1961c. Pasta *Vida Acadêmica* 3, arquivo n. 1239/2; SANTOS, P., 1966d. Pasta *Vida Acadêmica* 3, arquivo n. 1239/2.; SANTOS, P., 1955d; 1955a; 1955b; 1955c; 1956b; 1956c; 1956d; 1956e; 1956a; 1961a.

³¹³ Durante a gestão do arquiteto Fernando Burmeister (1980-1982) na Diretoria Nacional do Instituto de Arquitetos do Brasil e do arquiteto Rui Rocha Velloso (1980-1981) na presidência do IAB-RJ foi proposta a reedição de todas as obras de história da arquitetura e do urbanismo realizadas pelo professor Paulo Ferreira Santos, por iniciativa do arquiteto Alfredo Britto, que coordenaria o trabalho de edição. Em 1981, foi publicada a 2ª edição do livro *Quatro Séculos de*

Em 1957 escrevi 8 (oito) ? artigos para a Revista paulista HABITAT sôbre A ARQUITETURA NA SOCIEDADE INDUSTRIAL.

Em 1960 os alunos da Escola de Arquitetura de Belo Horizonte, sem nenhuma conversa comigo publicaram em livro esses artigos.

No entanto, em 1958, tendo outra autoridade assumido a direção das publicações em Habitat, compreendendo que meus artigos não estavam mais sendo recebidos com o mesmo apreço, interrompi a publicação. Não fiz os 2 capítulos finais: A Sociedade, A Cidade.

Os alunos de Belo Horizonte, ignorando o fato, não se aperceberam de que os artigos ficaram incompletos.

Só agora, inteirado de que a S.PHAN estava interessada na publicação do livro, Alfredo Britto retomou e reviu meus artigos de HABITAT. Eu deixei de lado esses artigos de HABITAT e revi com correções manuscritas o livro de Belo Horizonte. Fernando, na SPHAN, mandou datilografar o livro de Belo Horizonte com as correções. [...]

No capítulo sobre as CIDADES ficaram faltando 2 ou 3 sub-capítulos que estou com a intenção de escrever para incluir. [...]

Uma novidade: – resolvi modificar o nome do nosso livro



FUNDAMENTOS DA ARQUITETURA E DO URBANISMO MODERNOS [sic]³¹⁴

Apesar de não explicitarem seu destinatário, estas informações eram provavelmente dirigidas a João Leite que, como representante da SPHAN, ficou encarregado de estabelecer os contatos com Paulo Santos a respeito da pretendida publicação. De fato, com a finalidade de editar estes artigos sob a forma de livro, a FNPM chegou, no início dos anos 80, a firmar contrato de prestação de serviços com o professor Alfredo Britto, que ficaria responsável pela coordenação do trabalho.

No contrato, segundo nos informou Britto, foi realizada por ele e Paulo Santos a revisão completa do livro *A Arquitetura da Sociedade Industrial*, sobre o qual haviam discutido *palavra por palavra, texto por texto*.³¹⁵ A nova versão, além dos capítulos anteriormente publicados, incluía os novos – *A Sociedade* e *A Cidade* –, compreendendo um total de 340 páginas datilografadas em formato A4 com espaços reservados às ilustrações. Nesta versão haveria também texto introdutório, escrito pelo arquiteto Fernando Burmeister, cujo esboço foi encaminhado ao autor do livro, para avaliação, em abril de 1987. Nas considerações elaboradas como base para a redação final da *Introdução*,

Arquitetura, com prefácio do arquiteto Edgar Albuquerque Graeff, entretanto, as outras publicações previstas não foram realizadas (INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL, 2001, p. 155).

³¹⁴ SANTOS, P., 1980h, p. 1-2. Pasta *Grupo IV*, arquivo n. 1239/3.

³¹⁵ BRITTO, 2001a.

Burmeister elogiou a metodologia adotada por Paulo Santos, que inter-relacionava a arquitetura com as novas estruturas políticas, sociais e econômicas provocadas pela Revolução Industrial. Além disso, destacou a importância da obra para a reflexão sobre a arquitetura e o urbanismo e, conseqüentemente, para a constante atualização do exercício da profissão. Ao qualificar este livro como obra de referência para o estudo da arquitetura, Burmeister o colocou no mesmo plano em que situava o texto *Razões da Nova Arquitetura* escrito por Lucio Costa em 1930, conforme observamos nos trechos transcritos de suas considerações:

O livro de Paulo Santos reconstrói, didaticamente, esse processo de soma e interação que, iniciado séculos atrás, nos permite identificar o presente em todos os seus aspectos e, igualmente, fazer projeções sobre um futuro tão cheio de problemas quanto de possibilidades, na difícil tarefa de construir o habitat digno dos seres humanos.

Essa nova lição que nos dá o mestre Paulo Santos deve, em meu entender, ser apreendida, não como coisa acabada, ou que se esgote em si mesma, mas como ponto de partida, referência segura no processo de formação e exercício profissional de estudantes de arquitetura, e jovens arquitetos que terão a responsabilidade técnica e social de participar, em seu campo específico de atuação, dos enormes desejos que se colocam para a sociedade contemporânea.

O processo histórico descrito permit[e] o conhecimento específico desse período recente da história da arquitetura, desenvolvimento urbano e tecnologia, em sua relação intrínseca com as estruturas políticas, sociais e econômicas transformadas, e transformando-se, em consequência dos impactos provocados pela Revolução Industrial [...]

Na lucidez de Lucio Costa em seu texto de 1930 temos o fio condutor para o reatamento da questão aos dias atuais. No entanto, é no consistente e precioso conteúdo da obra de Paulo Santos que buscamos referências para as análises e reflexões sobre a atualidade e perspectivas de nossa prática profissional.

Refletir sobre essas questões, sem a preocupação, ou pretensão, de afirmações conclusivas, é o que me parece cabível, após a leitura de *Arquitetura e Urbanismo na Sociedade Industrial*. [sic]³¹⁶

A publicação deste livro representaria, na verdade, a primeira etapa de programa mais audacioso que pretendia reeditar todas as pesquisas produzidas por Paulo Santos, seguindo o *Plano de Edição*³¹⁷ elaborado por Alfredo Britto, em parceria com Paulo Santos.

A data da última versão do plano – 05 de outubro de 1988 –, demonstra que mesmo após o falecimento do autor, em 07 de agosto de 1988, planejava-se dar continuidade ao projeto, não somente para concretizar o desejo manifestado pelo autor, mas sobretudo pela relevância que suas obras apresentavam para análise da arquitetura e do urbanismo no Brasil.

³¹⁶ BURMEISTER, 1987b, p. 1-3; 1987a, p. 1.

De acordo com informações de Britto,³¹⁸ o processo para publicação do conjunto das obras de Paulo Santos estava sendo intermediado por Aloísio Magalhães, como diretor da SPHAN e presidente da FNPM,³¹⁹ que se tornaria, em abril de 1981, Secretário da recém-criada SEC-MEC.

O Plano de Edição, na verdade, se inseria numa política de concepção totalizadora e articulada da ação cultural que Aloísio Magalhães implementou nas instituições. Com seu falecimento em junho de 1982, a tramitação dos trabalhos ficou dificultada, prolongando-se, sem resultado, por mais cinco anos. Assim, não foi possível concluir o processo de publicação do primeiro livro, tampouco dar continuidade ao Plano de edição, conforme se desejava. Isto provocou profundo desânimo em Paulo Santos que, à altura de seus 80 anos de idade, viu se esvaír o sonho de coroar a trajetória profissional com a publicação de toda a sua obra de história.

3.2.5.3

As Reformas de Ensino e suas intervenções na *Arquitetura no Brasil*

Em 1965, a Universidade do Brasil - UB passou a denominar-se Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, e a Faculdade Nacional de Arquitetura - FNA³²⁰ transformou-se em Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU. Através dos Decretos-Lei nºs 53 e 252,³²¹ de 1966 e 1967 respectivamente, foram fixados os novos princípios e normas de organização para as universidades federais, que deram origem ao Plano de Reestruturação da UFRJ. Submetido ao Conselho Federal de Educação, este Plano foi aprovado pelo Decreto nº 60.455^A,³²² de 13 de março de 1967. O Conselho Universitário elaborou o Estatuto da Universidade, que foi ajustado às novas bases estruturais, e, então, aprovado pelo Conselho Federal de Educação, em sessão de 08 de fevereiro de 1968.³²³ De acordo com o disposto na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, o novo Estatuto deveria introduzir modificações significativas na política educacional da Universidade, estabelecendo que os

³¹⁷ BRITTO, 1988, p. 1. Pasta *Textos Diversos*, arquivo n. 1245/2.

³¹⁸ BRITTO, 2001a, p. 11, 12; 2001b, p. 11, 12, 13, 16, 19.

³¹⁹ Em 1979, foi criada nova estrutura no IPHAN, instituindo-se dois órgãos com atribuições distintas. Um normativo – a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/SPHAN, outro executivo – A Fundação Nacional Pró-Memória/FNPM (FONSECA, 1997, p. 175).

³²⁰ A Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil passou a denominar-se FAU-UFRJ pela Lei nº 4759, de 20 de agosto de 1965, que dispõe sobre a Denominação e Qualificação das Universidades e Escolas Técnicas Federais. Brasília (BRASIL, 2000d, 2000e).

³²¹ UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 1968b, p. 45-47, 49-52.

³²² UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 1968b, p. 55-72.

³²³ UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 1968b, p. 81-136.

cursos deveriam obedecer ao princípio de constante adequação à demanda do mercado de trabalho e às exigências do desenvolvimento do país, pela implementação de currículos versáteis, pautados sob o regime de habilitação por disciplina, sujeito aos pré-requisitos determinados pelo programa de ensino, em substituição aos cursos desenvolvidos sob o sistema de seriação. Desta forma, a estrutura acadêmica atenderia ao currículo mínimo oficial, fixado pelo Conselho Federal de Educação, bem como à especificidade de cada área de ensino, mediante a complementação deste currículo com disciplinas obrigatórias, optativas e facultativas.

Em decorrência dessa reformulação na estrutura acadêmica, foi elaborada a *Reforma do Ensino do Curso de Arquitetura*³²⁴, cujas diretrizes gerais foram aprovadas pelo Conselho Universitário, em 25 de março de 1969. Por ela, o conteúdo programático das disciplinas referentes à história da arquitetura no Brasil foi mantido sem alterações significativas, configurando as ementas: “A arquitetura tradicional no Brasil”, para a disciplina de *Arquitetura no Brasil I* e “Raízes Históricas e Doutrinárias da Arquitetura Contemporânea no Brasil”,³²⁵ para *Arquitetura no Brasil II*.

O currículo acadêmico vigente na FAU-UFRJ, desde 1996, foi reformulado em atendimento à Portaria nº 1770³²⁶, de 21 de dezembro de 1994, do Ministério de Estado da Educação e do Desporto, que fixou as atuais diretrizes curriculares e o conteúdo mínimo do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo. Neste currículo, a matéria relativa ao estudo da história da arquitetura no Brasil foi desdobrada em três disciplinas obrigatórias: FAH 368 - *Arquitetura no Brasil I*, FAH 473 - *Arquitetura no Brasil II* e FAH 483 - *Arquitetura no Brasil III*, com carga horária de 30 horas por período letivo cada uma, a serem ministradas no 6º, 7º e 8º períodos, respectivamente. O conteúdo programático e as ementas das referidas disciplinas fundamentam-se ainda nos subsídios organizados, em 1946, pelo professor Paulo Santos. A ementa relativa à primeira disciplina compreende o estudo das *Raízes históricas da Arquitetura no Brasil. A contribuição portuguesa, indígena e negra. Evolução da Arquitetura no Brasil desde a colonização até o século XVIII*; a relativa à segunda, aborda a *Evolução da Arquitetura no Brasil no século XIX*; e a relativa à terceira, abrange a *Evolução da Arquitetura no Brasil desde o neoclassicismo até o final do século*

³²⁴ UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 1969b, p. 32.

³²⁵ UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 1969b, p. 29.

³²⁶ BRASIL, 1994.

XX.³²⁷ Todas as ementas estabelecem a análise crítica como metodologia básica de ensino.

Nas disciplinas atuais ainda se observa a forte influência exercida pela orientação do professor Paulo Santos quanto a, no mínimo, três aspectos: as denominações *Arquitetura no Brasil, I, II e III*, as ementas oficiais e, conseqüentemente, os conteúdos programáticos e as bibliografias, que indicam em seu repertório as obras do professor.

Com a Reforma do Ensino da Arquitetura e do Urbanismo implantada em 1969, a cadeira *Arquitetura no Brasil*, cujo objetivo principal visava despertar nos alunos o interesse pelo estudo da arquitetura realizada no país, relacionando-a às suas raízes históricas bem como ao contexto físico, político, socioeconômico e cultural, ampliaria seus propósitos para o campo da preservação e restauração dos bens culturais brasileiros, segundo o discurso proferido pelo professor Silva Telles, por ocasião do XXIV aniversário da FAU-UFRJ:

Entramos, portanto, em nova fase. Exige a reforma, como um dos seus fundamentos, que se busque um maior entrosamento entre as disciplinas, não só nas do mesmo departamento quanto nas de áreas diferentes.

Além disso, a cadeira de << Arquitetura no Brasil >> que, quando foi criada, pretendia, como finalidade precípua, dar um lastro cultural e aguçar a sensibilidade dos alunos para um melhor conhecimento da obra deixada pelos nossos maiores, visando a uma compreensão mais perfeita do presente e um maior preparo no sentido de uma correta orientação nos rumos futuros, recebe, agora, um nôvo e amplíssimo campo de ação, qual seja, o de orientar os novos arquitetos e urbanistas para a importância que cada vez mais adquirem no panorama mundial, os problemas da preservação e de ambientação dos acervos paisagísticos urbanos e arquitetônicos legados pelas gerações que nos precederam. [sic]³²⁸

De certo modo, o interesse pela conservação dos acervos culturais já havia sido manifestado por Paulo Santos desde a implementação da cadeira *Arquitetura no Brasil*. Como trabalho didático da disciplina, o professor adotara a realização de levantamentos de edifícios da arquitetura religiosa, civil – urbana (Pranchas 1-12) e rural (Pranchas 13-19) – e militar, que se constituíam exemplares representativos de sua época e lugar, pelo somatório dos valores estéticos e históricos, como ele próprio explicitou em carta ao professor Aloísio Magalhães, em setembro de 1980:

³²⁷ UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 1996, f. 42, 47, 51.

³²⁸ Trata-se do discurso pronunciado na Congregação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro - FAU-UFRJ, em sessão de 10 de setembro de 1969, comemorativa do XXIV aniversário da Faculdade (TELLES, 1969; UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 1969a, Livro s/n., f. 157, grifo do autor).

Desde quando assumi, em 1946 a Cadeira de Arquitetura no Brasil, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, como trabalhos de aula os alunos fizeram centenas de levantamentos de prédios – de Arq.^a Civil e Religiosa – do Rio, Petrópolis, Campos, Parati, etc., que, em reunião da Congregação da época, eu sugeri se desse, isto é, transferisse mais tarde para o SPHAN, porque tratava-se de material importante que no Arquivo da Repartição ficaria mais salvaguardado; e recebi a devida autorização. Não é cessão minha à SPHAN, e sim da Faculdade.³²⁹

Esse exercício visava proporcionar aos alunos o contato direto com obras do passado, bem como delas registrar os traços característicos, salvaguardando com isso a memória da arquitetura. Dava-se preferência às edificações de menor porte e pertencentes ao passado recente que, não obstante, estavam prestes a desaparecer, servindo para complementar o registro das produções arquitetônicas realizado pela DPHAN que, em contrapartida, visava sobretudo os monumentos arquitetônicos mais antigos.

A DPHAN havia se comprometido com tarefa aquém de suas possibilidades, exigindo, naquela época, o estabelecimento de prioridades que versaram sobre a análise dos monumentos mais antigos, por se encontrarem mais deteriorados e, conseqüentemente, ameaçados de desaparecimento. Esta situação, em decorrência dos poucos recursos humanos e financeiros, obrigou que a DPHAN, durante muito tempo, se ativesse exclusivamente aos monumentos anteriores ao século XIX, embora a produção deste século se encontrasse, também, em processo de deteriorização.

No enunciado do trabalho prático da cadeira *Arquitetura no Brasil*, Paulo Santos ressaltava a importância do rigor na realização destes levantamentos que, além do objetivo didático, visava complementar o trabalho que vinha sendo desenvolvido pelos profissionais da DPHAN:

O levantamento será feito para figurar nos arquivos da Faculdade Nacional de Arquitetura e da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Visa impedir o perecimento de um edifício que reflete muito bem certa fase do nosso desenvolvimento arquitetônico. Mas, por isso mesmo, só terá valor si fôr realizado com absoluta consciência e precisão. Si preencher a estas condições será oportunamente publicado com os nomes dos seus autores. De qualquer forma, constituirá, no futuro, um elemento precioso para os **estudiosos da arquitetura no Brasil**. Realizando-o criteriosamente, os alunos estarão colaborando numa obra patriótica e fazendo jús ao reconhecimento da posteridade. [sic]³³⁰

³²⁹ SANTOS, P., 1980e, p. 1, grifo do autor. Pasta *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 2, arquivo n. 1242/1.

³³⁰ SANTOS, P., 1946-1949, p. 1, grifo nosso.

PRÉDIO SITUADO À RUA 1ª DE MARÇO — 117

CONSTRUÇÃO DE 3 PAVIMENTOS, DE PEDRA, CAL E MADEIRA DE LEI. SOBRADO COM 3 PORTAS DE FRENTE NO PAVIMENTO TÉRREO E 3 JANELAS NOS ANDARES SUPERIORES COM GRADIL DE FERRO. O PRÉDIO É DE FRENTE, TODO DE CANTARIA, ATÉ O PAVIMENTO SUPERIOR E MEDE 5,40 m DE FRENTE POR 21,40 m DE FUNDOS.

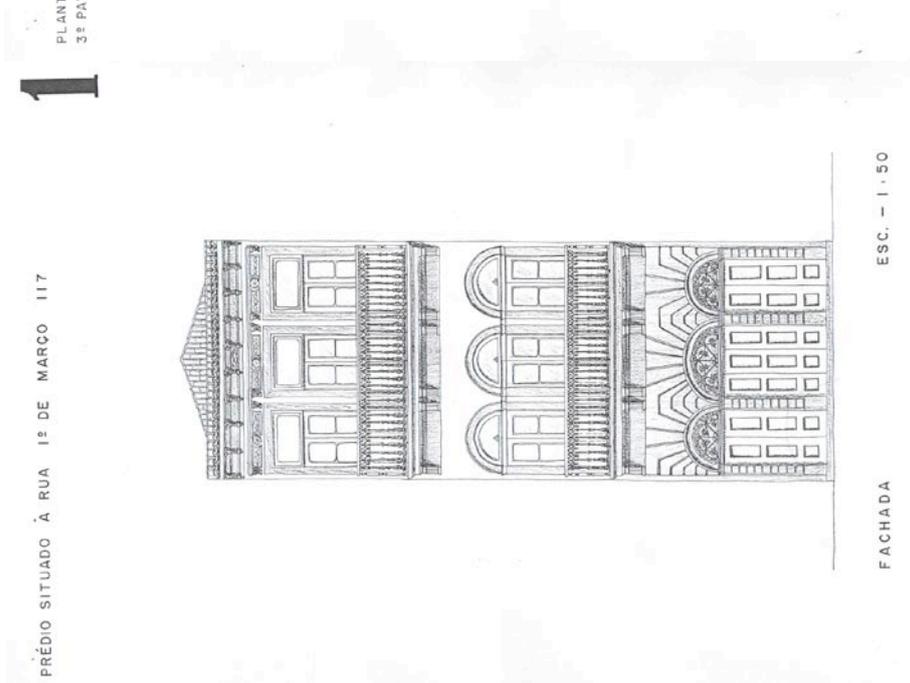
O PRIMEIRO PAVIMENTO É ABERTO EM ARMAZÉM LADRILHADO, COM ÁREA NOS FUNDOS COBERTA DE VIDRO E PRIVADA, E OS PAVIMENTOS SUPERIORES DIVIDIDOS EM CÔMODOS PARA MORADIA.

SEUS PRIMEIROS PROPRIETÁRIOS FORAM DR. JOSÉ PEREIRA GUIMARÃES E SNRA., POR ESCRITURA DE 14/3/1885 DO TABELIÃO FRANCISCO M. DA CUNHA JR.

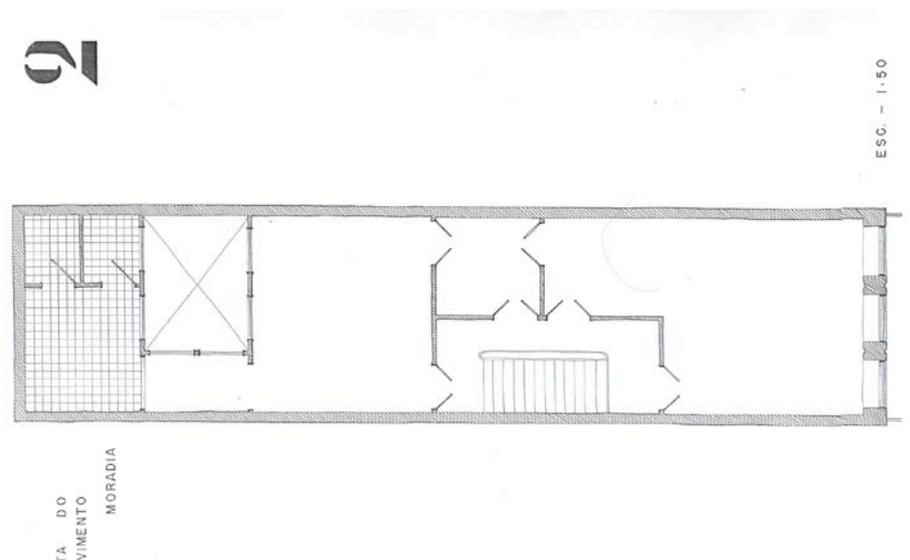
EM 1922 PASSOU A PERTENCER À MANUEL JOSÉ RODRIGUES TORRES SOBRINHO POR COMPRA NO VALOR DE CR \$ 136.000\$000. MAIS TARDE PASSOU À PERTENCER À LAURA LUIZA FIGUEIREDO TÔRRES POR INVENTÁRIO.

TRABALHO DE — CECY DE ARAUJO PORTO
DÉA LUCIA PENEDO
CÉLIA JUPY DE BARROS

Prancha 1
Memorial



Prancha 2
Fachada



Prancha 3
Planta 3º pavimento

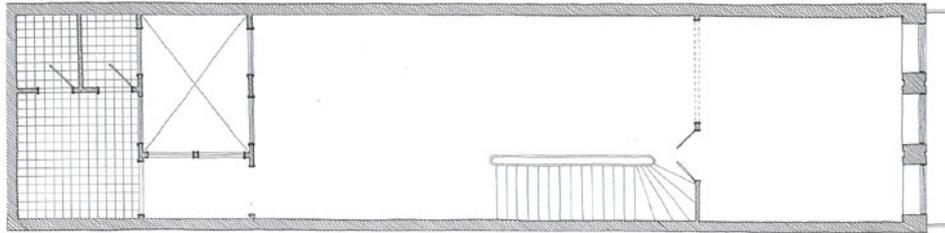
Pranchas 1/2/3

Arquitetura no Brasil - FNA - Trabalho de Alunos 1 - Edifício situado à rua Primeiro de Março, 117 - Rio de Janeiro - RJ - s.d.

Alunos: Cecy de Araujo Porto, Célia Jupy de Barros, Déa Lucia Penedo - Professor: Paulo Ferreira Santos

Fonte: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial

3

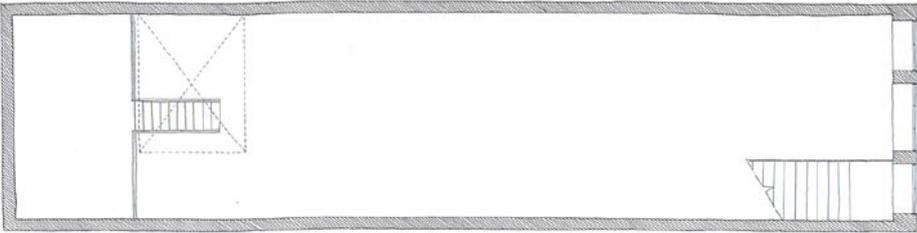


PLANTA DO 2º PAVIMENTO MORADIA

ESC. - 1:50

Prancha 4
Planta 2º pavimento

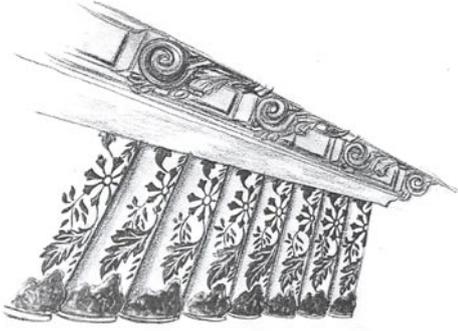
PLANTA DO 1º PAVIMENTO ARMAZÉM



ESC. - 1:50

Prancha 5
Planta 1º pavimento

4



DETALHE DOS TELHÕES DE LOUCA

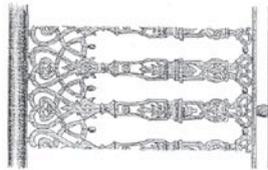
Prancha 6
Detalhe telhões

5

Pranchas 4/5/6

Arquitetura no Brasil - FNA - Trabalho de Alunos I - Edifício situado à rua Primeiro de Março, 117 - Rio de Janeiro - RJ - s.d.
Alunos: Cecy de Araujo Porto, Célia Jupy de Barros, Déa Lucia Penedo - Professor: Paulo Ferreira Santos
Fonte: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial

6

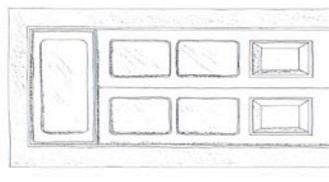


DETALHE DAS GRADES
ESCALA — 1 : 10

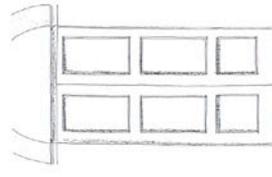


7

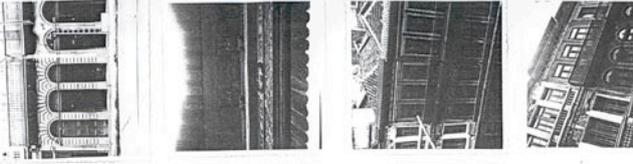
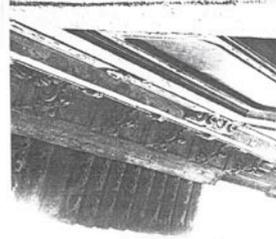
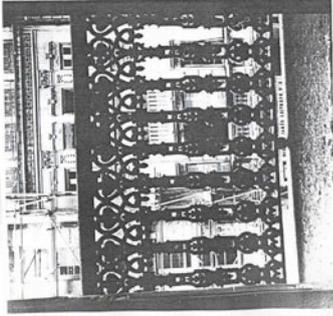
DETALHE DE ESQUADRIAS — ESC. — 1:20



2º E 3º PAVIMENTO
2º PAV. — BAND. RED.



1º PAVIMENTO



8

Prancha 7
Detalhe grades

Prancha 8
Detalhe esquadrias

Prancha 9
Fotografias dos detalhes

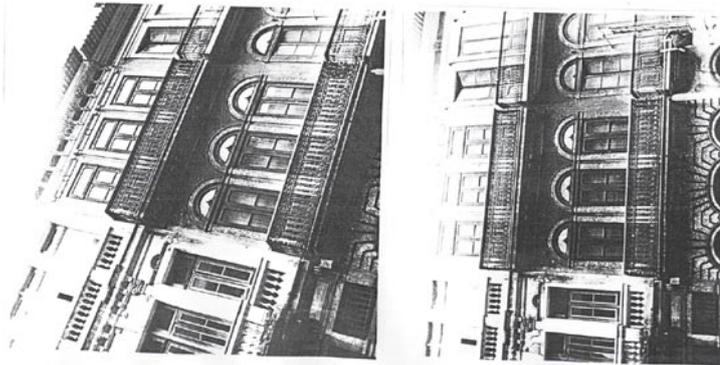
Pranchas 7/8/9

Arquitetura no Brasil - FNA - Trabalho de Alunos I - Edifício situado à rua Primeiro de Março, 117 - Rio de Janeiro - RJ - s.d.

Alunos: Cecy de Araujo Porto, Célia Jupy de Barros, Déa Lucia Penedo - Professor: Paulo Ferreira Santos

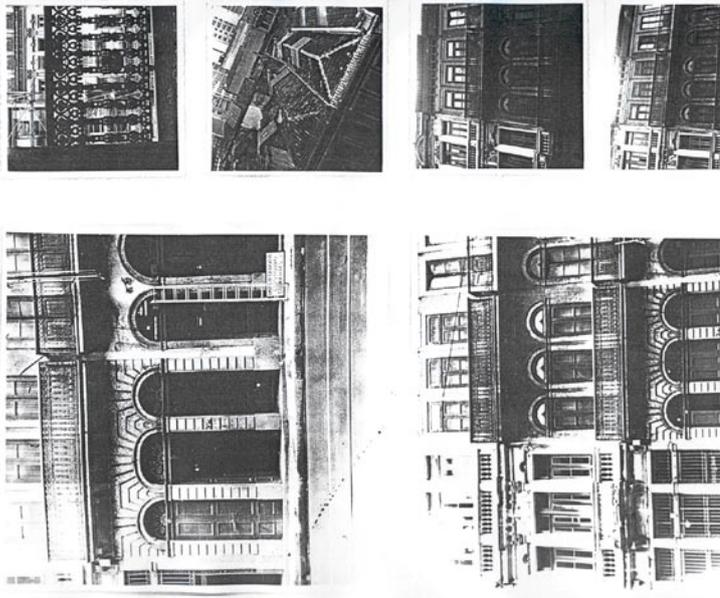
Fonte: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial

9



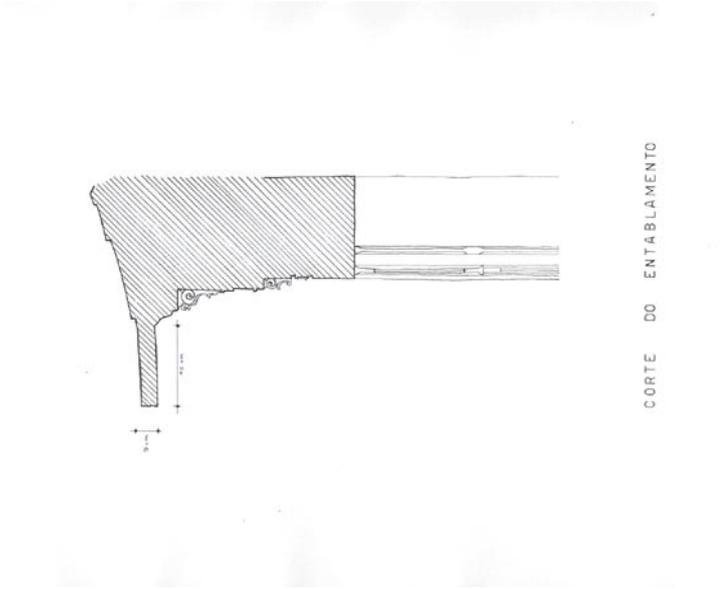
Prancha 10
Fotografias da fachada

10



Prancha 11
Fotografias de detalhes

11



Prancha 12
Corte entablamento

Pranchas 10/11/12

Arquitetura no Brasil - FNA - Trabalho de Alunos I - Edifício situado à rua Primeiro de Março, 117 - Rio de Janeiro - RJ - s.d.

Alunos: Cecy de Araujo Porto, Célia Jupy de Barros, Déa Lucia Penedo - Professor: Paulo Ferreira Santos

Fonte: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial

Atentemos para o emprego da expressão “estudiosos da arquitetura no Brasil”, que reflete o valor que Paulo Santos atribuía à denominação correta da matéria estudada.

Esse trabalho didático, que enfocava principalmente edifícios civis urbanos, casas de fazenda, igrejas – com seus retábulos** de altar – e chafarizes localizados na cidade do Rio de Janeiro e arrabaldes,³³¹ era composto por ficha contendo os dados referentes ao edifício, sua descrição geral e outras informações, não apenas bibliográficas, mas também as colhidas junto aos usuários. Com relação ao levantamento físico propriamente dito, solicitava-se a elaboração de plantas, cortes, fachadas e detalhes construtivos da edificação em escala pré-estabelecida, acompanhados do maior número possível de fotografias, de modo que os futuros arquitetos pudessem analisar o edifício em sua plenitude, relacionando-o, inclusive, ao contexto cultural da época de sua construção.

Além de seu objetivo principal, o levantamento apresentava outros de caráter mais empírico, ao levar o aluno a desenvolver a percepção do espaço arquitetônico em todos os sentidos e o de propiciar o confronto direto com a obra arquitetônica do passado. A partir de sua experiência pessoal e de depoimentos de colegas que, como ele, desenvolveram estas tarefas, Silva Telles destacaria “a excepcional qualidade deste tipo de trabalho didático na formação do Arquiteto e que, além desta vantagem, propicia a formação de cadastro de levantamentos de valor inestimável”.³³² Como nos explicou o arquiteto Olínio Gomes Paschoal Coelho*, também ex-aluno de Paulo Santos, este exercício prático constituía oportunidade ímpar no contexto da FNA:

O mais importante do curso de Arquitetura no Brasil era que Paulo Santos mandava a gente fazer um levantamento. Aquilo era, na aula de *Arquitetura no Brasil*, uma coisa muito importante e muito séria, porque era o único jeito de você tocar com a mão a arquitetura feita no Brasil. Sentir cheiro de pedra, olhar e sentir o espaço antigo. Era sair do livro. Sair da teorização e entrar no canteiro de obra, que era a cara dele. Levantamento é coisa de construtor. Então, a gente fazia a construção ao contrário, partindo do levantamento. Ao invés de projetar o que seria construído, você levantava por meio de desenhos a própria construção.³³³

Ao estudante Olínio, em parceria com os colegas Otto Bava, Gelton da Motta e Murilo Gouvêa, coube realizar, por exemplo, o levantamento do Solar da

³³¹ SANTOS, P., 1984c, p. 1. Pasta *Correspondência I*, arquivo n. 1239/3.

³³² TELLES, 1975, p. 3-4.

³³³ COELHO, 2003, p. 15.

Marquesa de Santos³³⁴, edifício onde atualmente funciona o Museu do Primeiro Reinado, localizado na Av. D. Pedro II nº 293, em São Cristóvão, Rio de Janeiro.

A elaboração destes levantamentos como trabalho acadêmico se reverteu em valiosa contribuição, tanto para o ensino da arquitetura e do urbanismo na FNA como para a própria DPHAN, pelas razões anteriormente expostas. Deste modo, Paulo Santos fomentaria profícuo diálogo entre a Universidade e a DPHAN.

Esses trabalhos didáticos da cadeira *Arquitetura no Brasil* vieram a suplantar as deficiências econômicas das estruturas de ambas instituições, porque, independentemente dos recursos financeiros destas, Paulo Santos, em parceria com seus alunos, conseguia produzir material substantivo para o estudo da história da arquitetura e urbanismo no Brasil.

Além dos exercícios de levantamento do acervo arquitetônico, a avaliação dos alunos pela cadeira *Arquitetura no Brasil* era realizada mediante pesquisas teóricas e provas dissertativas. No ano letivo de 1968, por exemplo, o critério de avaliação³³⁵ da disciplina compreendia oito trabalhos teóricos realizados em classe – quatro por semestre – aos quais era atribuído peso 1 e dois trabalhos de pesquisa prática, com peso 2. A média sete correspondia à aprovação direta, havendo ainda a Prova Final, a Prova de Segunda Época e outras exigências referentes à frequência dos alunos e à quantidade de trabalhos realizados.

Em vista dos excelentes resultados obtidos pelos alunos na execução destes levantamentos, o professor Paulo Santos apresentou um Plano de Estudos ao Conselho de Pesquisas da UFRJ, no qual aventava a ampliação em maior escala do trabalho que vinha realizando, como tarefa didática da cadeira *Arquitetura no Brasil*.

O Plano de Pesquisa³³⁶ pretendia a realização do levantamento do acervo arquitetônico construído até o final do século XIX, ainda existente em determinadas áreas do Estado da Guanabara, correspondente às Regiões Administrativas de Jacarepaguá, Campo Grande e Santa Cruz, com o objetivo de aprofundar o estudo sobre a evolução artística e cultural do Brasil por meio do conhecimento das obras de arquitetura e de arte em geral, legadas pelas gerações anteriores nestas áreas, segundo explicou ao Conselho de Pesquisa o catedrático de *Arquitetura no Brasil*:

³³⁴ COELHO, 2003, p. 15.

³³⁵ SANTOS; TELLES, 1968, p. 3-4. Pasta *Correspondência FAU-UFRJ*, arquivo n. 1239/3.

³³⁶ SANTOS, P., 1966c, p. 1. Pasta *Grupo Alunos II*, gaveta n. 2.

FUNDAMENTAÇÃO DO PLANO

- necessidade do conhecimento em extensão dos monumentos arquitetônicos e das obras de arte deixadas pelas gerações que nos antecederam, para perfeito conhecimento da evolução cultural e artística da região e do país.
- necessidade, para isto, de um levantamento sistemático, com planejamento global para toda a região, tendo-se em vista que levantamentos não sistematizados vêm sendo realizados, há anos, pelo órgão de proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e agora pelo órgão estadual da Guanabara, sem que tal intento haja sido alcançado, na sua totalidade. [sic]³³⁷

O Plano de Pesquisa foi aprovado para ser implementado no ano letivo de 1968. A despeito disso, a verba relativa à execução dos trabalhos previstos não fora liberada até 1968, de acordo com informação³³⁸ que encontramos sobre o assunto.

O procedimento adotado por Paulo Santos conferiu, então, à cadeira *Arquitetura no Brasil* funções genéricas e específicas. Por um lado, a disciplina se propunha a apresentar o patrimônio arquitetônico brasileiro, constituído pela experiência nacional, seguindo os desdobramentos dos movimentos que se desenvolveram sobre o tema no âmbito internacional e que se difundiram com relativa velocidade, a partir do final do século XIX, pelo avanço dos meios de comunicação. Por outro, mais específico, a disciplina visava destacar o valor das raízes históricas da arquitetura e do urbanismo no Brasil, ressaltando a relevância da preservação do patrimônio arquitetônico, que em muitos casos já se encontrava em adiantado estado de deteriorização, como exemplo para estudos e vivência de futuras gerações.

Estes objetivos se identificavam com a ideologia do movimento modernista brasileiro, desejosa de construir uma nação independente e pronta para assumir sua verdadeira identidade cultural, em consonância com os movimentos que, desde o início do século XIX, se esboçavam na Europa, estimulando a criação dos patrimônios históricos e valendo-se da preservação de seus monumentos como forma de afirmação nacional.

Assim, a cadeira *Arquitetura no Brasil*, instituída como disciplina universitária, representou ação concreta para a fundação da historiografia da arquitetura no país, pois instituiu um método teórico para se pensar a arquitetura. Além de ampliar o conhecimento da arquitetura edificada no Brasil, esta cadeira, ao interagir com dois campos disciplinares – história e arquitetura – consolidava também o aspecto endógeno da identidade nacional.

³³⁷ SANTOS, P., 1966c, p. 5, grifo do autor. Pasta *Grupo Alunos II*, gaveta n. 2.

³³⁸ SANTOS; TELLES, 1968, p. 2. Pasta *Correspondência FAU-UFRJ*, arquivo n. 1239/3.

Nesse sentido, a disciplina desempenharia papel fundamental na formação integral do arquiteto, pois o habilitaria a atuar, igualmente, na área de preservação e conservação dos bens do patrimônio cultural brasileiro. Tratava-se de proposta inovadora, fruto da preocupação partilhada com o catedrático da cadeira *Teoria da Arquitetura*, professor Wladimir Alves de Souza,³³⁹ de trazer para o âmbito da universidade a consciência da relevância da preservação dos bens patrimoniais para o reconhecimento cultural da nação. Esta proposta atendia também, naquele momento, aos anseios de historiadores e arquitetos que atuavam no IPHAN, como José de Souza Reis expôs:

Impraticável a aplicação de *regras fixas*, de determinações uniformes, as peculiaridades de cada caso cada vez mais evidenciadas pela experiência, somos levados a admitir a existência, não de uma especialidade com as limitações do gênero, mas sim de um novo *tema de arquitetura-urbanismo*, extenso e complexo, mas inteiramente dentro das possibilidades de formação do *arquiteto*, de sua imaginação e inteligência espacial e, mais que tudo, sua intuição, seu *dom*, de artista. *Valorização dos monumentos históricos* – no sentido de “mise-en-valeur” que não é necessariamente destacar, até mesmo atenuar, por vezes, o destaque excessivo que não foi intenção original, a monumentalidade imprópria.

Encarado sob este ângulo, de trabalho criador, por isto que capaz de ordenar espaços livres e volumes em torno de *obras de arte*, estabelecendo um novo jogo de relações visuais adequadas, o *tema proposto* nos aparece rico de possibilidades, propiciador de novas forças na luta para evitar os efeitos desastrosos do crescimento um tanto desordenado, nesta fase inicial do nosso desenvolvimento econômico, ponto básico de todas as formulações políticas válidas, como objetivo imediato da coletividade.

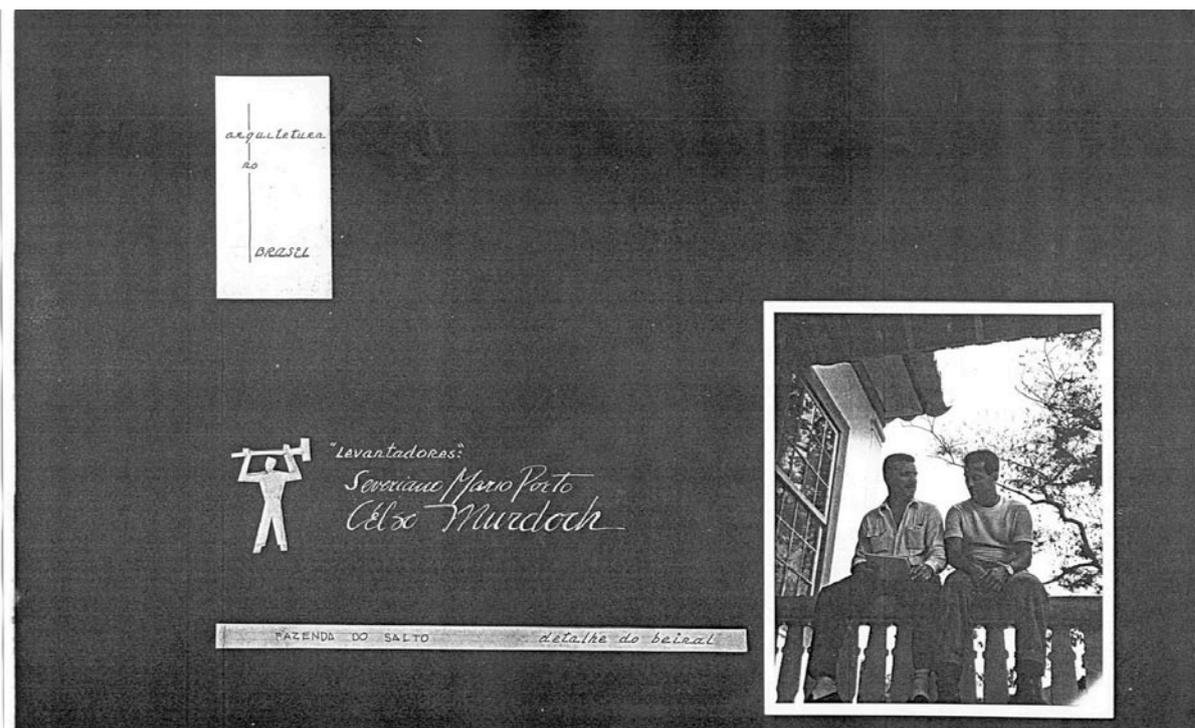
Acreditamos mesmo na possibilidade de iniciar-se um movimento destinado, por um lado, a provocar o debate amplo do assunto, e por outro, e principalmente, a obter dos Conselhos Universitários de todo o país a inclusão nos programas de ensino da arquitetura, em sua parte *essencialmente prática*, isto é, a da *composição arquitetônica*, do novo tema proposto.

Um entrosamento desejável entre cursos de *história da arquitetura no Brasil* e os de *composição de arquitetura* permitiria o estabelecimento de programas que incluíssem, em ordem crescente de *complexidade e responsabilidade técnica*, os diversos *problemas práticos* que o tema comporta para serem desenvolvidos do *mínimo* ao *grau máximo* da cadeira de composição. Além de influir no debate geral das idéias, esta medida obrigaria o treinamento das futuras equipes de arquitetos que irão enfrentar, em todo país, a incidência cada vez maior do anti-nacionalismo artístico, na tentativa indiscriminada de quebrar os nossos padrões tradicionais com a redução do patrimônio histórico a uma série de elementos desvinculados do ambiente, perdidos e amesquinhados no meio dos novos grupamentos construtivos como se fossem simples *réplicas evocativas*. [sic]³⁴⁰

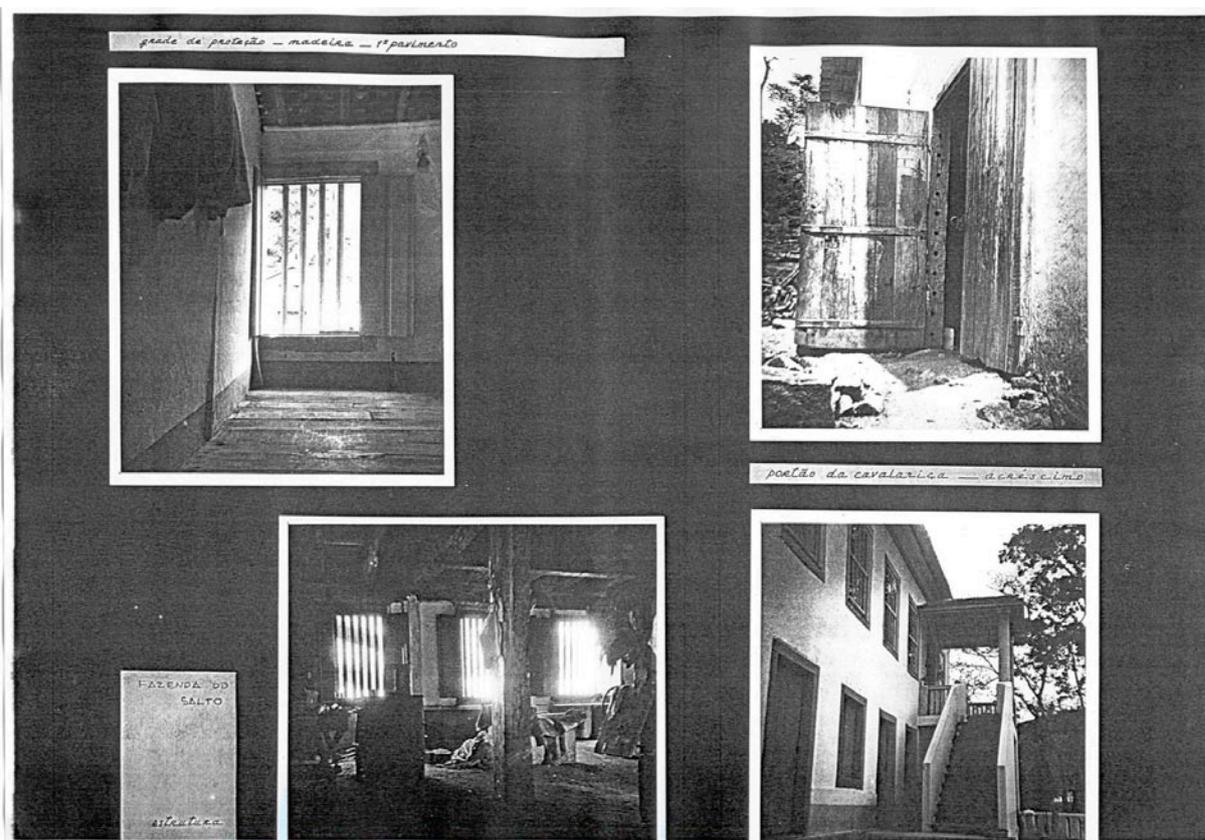
A análise da produção histórica de Paulo Santos realizada primordialmente para consubstanciar suas preleções acadêmicas, nos possibilitou observar o desenvolvimento de seu percurso historiográfico. Os trabalhos que inicialmente

³³⁹ COELHO, 2003, p. 18.

³⁴⁰ REIS, 1968, p. 308-309, grifo do autor.



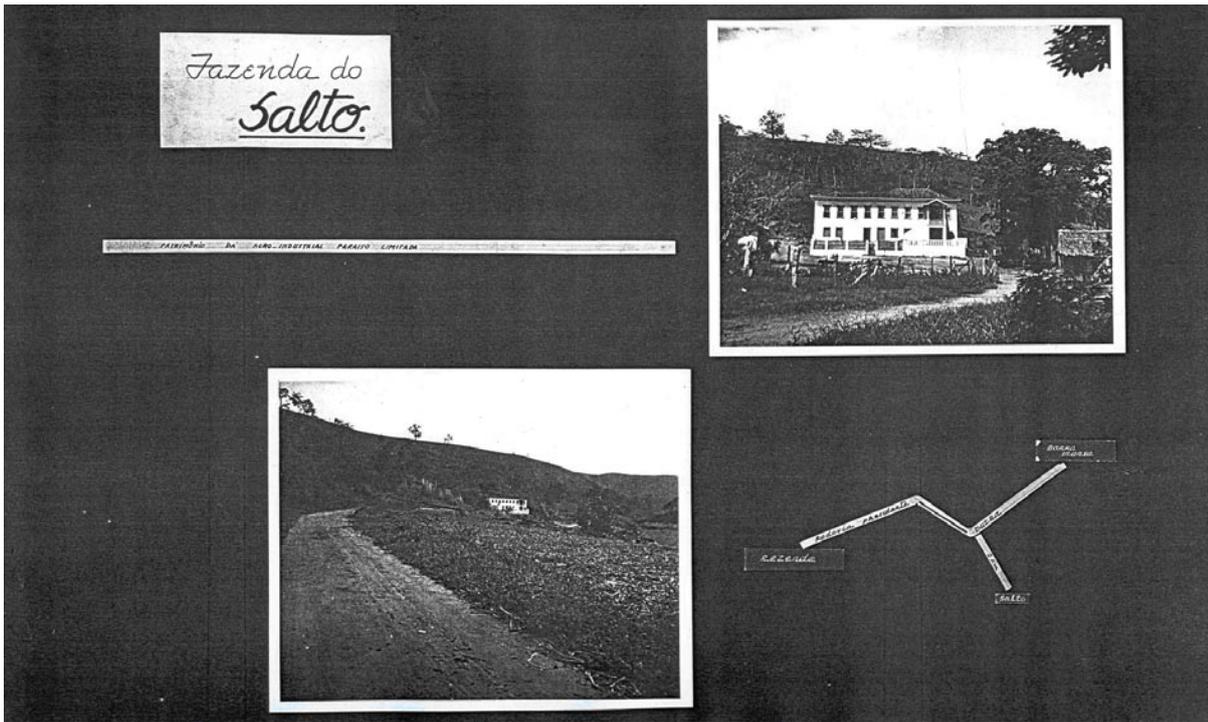
Prancha 13
Fotografia dos alunos



Prancha 14
Fotografia detalhes

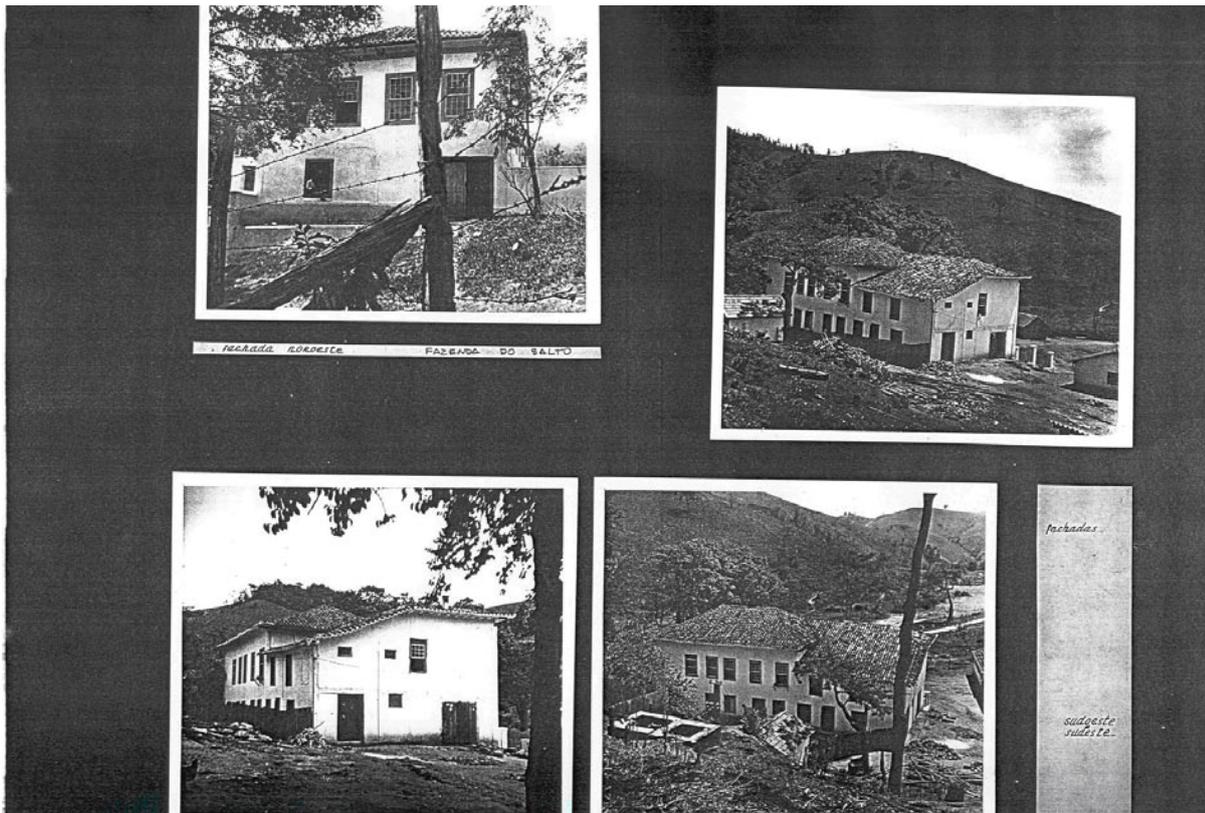
Pranchas 13/14

Arquitetura no Brasil - FNA - Trabalho de Alunos II - Fazenda Agro Industrial Paraíso - Região do Salto
 Alunos: Celso Murdoch e Severiano Mario Porto. Professor: Paulo Ferreira Santos - s.d.
 Fonte: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial



Prancha 15
Fotografias localização

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0016012/CA



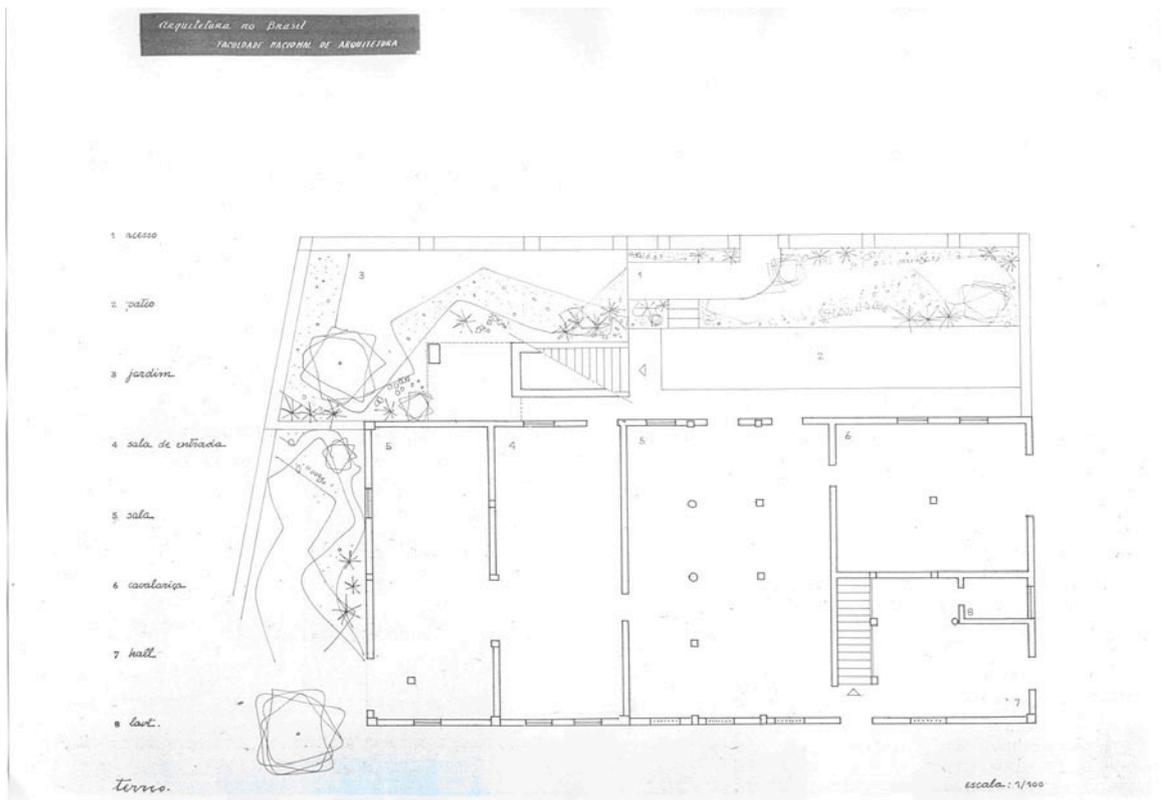
Prancha 16
Fotografias da casa da fazenda

Pranchas 15/16

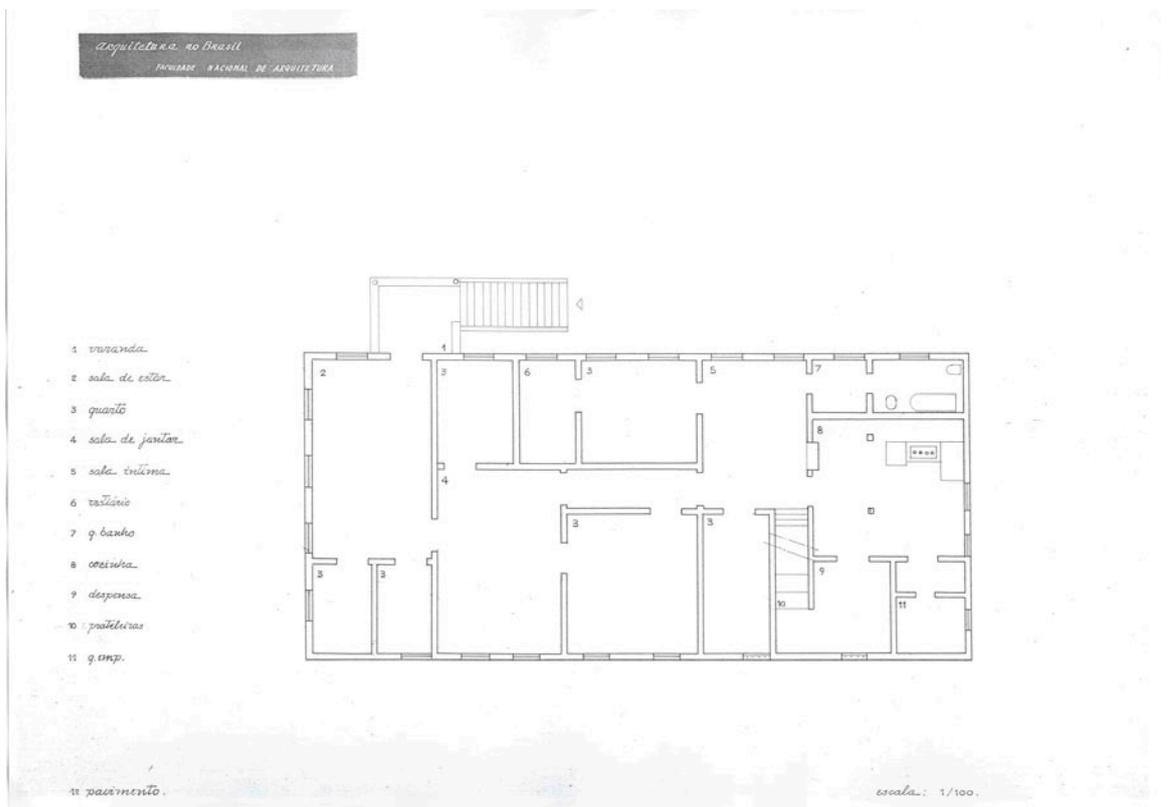
Arquitetura no Brasil - FNA - Trabalho de Alunos II - Fazenda Agro Industrial Paraíso - Região do Salto

Alunos: Celso Murdoch e Severiano Mario Porto. Professor: Paulo Ferreira Santos - s.d.

Fonte: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial



Prancha 17
Planta do pavimento térreo



Prancha 18
Planta do 1º pavimento

Pranchas 17/18

Arquitetura no Brasil - FNA - Trabalho de Alunos II - Fazenda Agro Industrial Paraíso - Região do Salto
Alunos: Celso Murdoch e Severiano Mario Porto. Professor: Paulo Ferreira Santos - s.d.
Fonte: Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos. Biblioteca Paulo Santos. Paço Imperial

privilegiavam o estudo da arquitetura religiosa se estenderiam à análise da arquitetura civil e da militar. Esta transformação também pode ser percebida pela evolução temática dos trabalhos de seus alunos que, versando não somente sobre edifícios religiosos, mas também civis e militares, consolidaram significativo corpo de fontes à análise arquitetônica mais abrangente.

O exame dos programas da cadeira *Arquitetura no Brasil*, referentes ao período de 1946 a 1969, no qual Paulo Santos esteve à frente da cátedra, permitiu constatar que, desde o primeiro programa da disciplina, ele havia adotado metodologia própria, completamente diferenciada do modo formal e compositivo pelo qual se ensinava, até então, a história da arquitetura no meio acadêmico, demarcando com este método de análise crítica, lugar definitivo na historiografia da arquitetura e do urbanismo no Brasil.

Nesse sentido, o pronunciamento do professor Silva Telles sobre os critérios de ensino empreendidos por Paulo Santos, apresentado em 1975 no I Encontro de Professores de História da Arquitetura e Teorização, é oportuno para avaliar nossa afirmativa:

Constatamos que seu programa, desde a primeira reformulação adotou um embasamento e uma metodologia próprias, pois que, nem repetiu o que orientava a antiga cadeira de Arquitetura Analítica, nem seguiu os de uma história factual, com preocupação por nomes, datas, e sequência linear de fatos. Ao contrário, procurou analisar, em cada fase, a obra realizada, localizando-a em sua época, pelo estudo de causas e efeitos, e pelo inter-relacionamento com os demais campos das ciências humanas.

Visava, assim, a par de ministrar cultura geral básica, fornecer informações que não se restringissem a uma “simples catalogação de fatos isolados..., ou de soluções técnicas e artísticas destituídas de correlação com a situação política, econômica e social da Nação, mas que fossem parte ativa do processo orgânico da formação nacional”, segundo propunha a Carta das Universidades Latino-Americanas de 1945, citada por Paulo Santos, a pg. 13 do Ante-Projeto de Reforma do ensino na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da U.F.R.J., de 1968. [sic]³⁴¹

A referência à *Carta de 1945*, apontada por Paulo Santos no texto da Reforma de Ensino, não se destinava apenas ao ensino de história da arquitetura. Ao contrário, apresentava proposta mais abrangente, pois objetivava conscientizar docentes e discentes de que o ensino universitário tinha por finalidade a formação de cidadãos comprometidos com a sociedade, como o próprio explicou:

Tôdas estas reformulações deverão obedecer a um objetivo ainda maior do que os já enunciados: o de criar entre professôres e estudantes uma consciência

³⁴¹ TELLES, 1975, p. 3, grifo do autor.

universitária de transcendente sentido ético, que desenvolva o conceito fundamental de que o Ensino tem como primeira finalidade a formação de cidadãos superiormente compenetrados de seus deveres face à comunidade a que lhes cabe servir. Estudar o meio para compreendê-lo e influir nêle para melhorá-lo são proposições que devem estar presentes às atividades escolares de uns e de outros para conferir-lhes esse conteúdo ético e social profundo. [...] Esta tomada de consciência dará um sentido orgânico mais construtivo às atividades escolares da Faculdade, porque mais em harmonia com o estado de desenvolvimento da nação. [sic]³⁴²

As novas propostas apresentadas no Anteprojeto da Reforma do ensino da arquitetura e do urbanismo, formulado em 1968, já haviam sido, na verdade, implementadas por Paulo Santos na cadeira *Arquitetura no Brasil*, desde 1946, quando de sua criação.

Como estudioso de arguta percepção, Paulo Santos compreendeu a necessidade de se estudar a arquitetura nativista pela própria especificidade do processo cultural brasileiro. Com a preocupação de caracterizar o Brasil por sua própria arquitetura e de superar a deficiência do ensino desta matéria no currículo acadêmico, Paulo Santos estabeleceria metodologia extremamente inovadora na cadeira *Arquitetura no Brasil*.

É importante esclarecermos que essa metodologia consistia em procedimento inédito apenas no campo específico do ensino da história da arquitetura, porque, em alguns aspectos, se identificava com métodos habitualmente utilizados no ensino da história. Além disso, esta técnica de ensino não se resumia somente a um enfoque didático: ao contrário, se caracterizava pela multiplicidade metodológica, que examinaremos a seguir.

³⁴² UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 1968a, p. 13-14, grifo do autor.