

5

História e Arquitetura em *interação*

Na reflexão sobre a arquitetura e a história na formação de Paulo Santos relacionamos, no terceiro capítulo, a influência dos mestres da arquitetura em sua formação profissional; no seguinte, a metodologia de ensino da história da arquitetura no Brasil e sua correlação com a obra de autores nacionais e estrangeiros, estruturando o encadeamento reflexivo à compreensão da interação entre arquitetura e história e sua repercussão na obra do arquiteto-historiador, apresentada a seguir.

A fundamentação desta análise consubstancia-se na interlocução entre Paulo Santos e Lucio Costa, através de seus estudos históricos e nos pareceres dos processos de tombamento do IPHAN.

Assim, distinguimos ambas participações, em três diferentes modos de interlocução: – o *quase monólogo*, no qual Paulo Santos acatava muito mais do que questionava as opiniões do mestre; o *diálogo comedido*, em que Paulo Santos já se posicionava sobre determinadas questões e o *diálogo aberto*, no qual, de fato, se estabeleceu o confronto de idéias entre os dois arquitetos.

No desdobramento do terceiro modo de interlocução – o diálogo aberto –, abordaremos o tema – preservação dos bens do patrimônio nacional –, exemplificado pelos pareceres de dois estudos de caso geradores da grande polêmica, que revolucionaram os critérios de valoração utilizados no IPHAN: – o do tombamento do Parque Henrique Lage e o do conjunto arquitetônico da Avenida Rio Branco. Ambos pareceres ressaltaram significativas discussões conceituais. No primeiro, o debate relacionava-se ao paisagismo e ao problema ambiental e, no segundo, ao ecletismo no contexto arquitetônico. Um procedimento que propiciou ressaltar os autores que influenciaram a concepção crítica da arquitetura em Paulo Santos, como Hannah Levy e Rodrigo Melo Franco de Andrade.

5.1

Os Três Modos de Interlocução com Lucio Costa

A interlocução entre Paulo Santos e Lucio Costa começou na década de 1930, decorrente da Reforma Acadêmica empreendida por este último na ENBA, demarcando o momento em que se iniciou a admiração de Paulo Santos por

Lucio Costa, que se estenderia por toda sua vida, como revelou Paulo Santos no trecho da conferência de 1962, sobre seu célebre interlocutor:

LUCIO COSTA sobre ser arquiteto e urbanista de plano internacional, é também: – o mais atilado crítico e esclarecido doutrinador da nossa Arquitetura Contemporânea, e o mais penetrante e sagaz analista da nossa Arquitetura Tradicional, o mais acatado dos nossos mestres nuns e noutros assuntos, ouvido e respeitado pelas mais antagônicas correntes de opinião, que se louvam na sua autoridade, jamais alcançada por outro arquiteto no Brasil.

Sua obra de escritor é de alto nível literário, e, malgrado sua reduzida extensão, tão rica de conteúdo e se exprimindo em sínteses tão magistrais que é por si só suficiente para situá-lo entre os mais legítimos expoentes da moderna cultura do Brasil. [sic]¹

A referência escritor ao Lucio Costa foi sugerida por Rodrigo Melo Franco de Andrade, quando Paulo Santos solicitou sua sanção sobre o conteúdo das fichas elaboradas como base para as palestras que proferiria sobre o arquiteto. Nesta ocasião, Paulo Santos foi recomendado pelo intelectual a salientar a faceta de escritor do homenageado, aconselhando-o a “dizer que o estilo de Lucio é dos estilos mais primorosos que eu conheço. A sua clareza de exposição, síntese, são realmente prodigiosas. E, alguns dos capítulos da sua obra são capítulos verdadeiramente antológicos”²; ao que o palestrante aquiesceu integralmente.

O aval de Rodrigo Melo Franco de Andrade sobre seus trabalhos representava para Paulo Santos aferição inestimável, devido ao apreço e respeito que nutria também pelo intelectual. Este sentimento foi registrado em dois de seus trabalhos de 1969: *Inspirador e Criador*,³ artigo que integrou o livro *A lição de Rodrigo e Rodrigo Melo Franco de Andrade*,⁴ apresentado em 06 de agosto daquele ano na sessão *in memoriam* no IHGB.

A admiração de Paulo Santos por Lucio Costa parecia mútua, embora tenham sido raras as ocasiões em que o último demonstrara seu reconhecimento pelo mérito profissional daquele, como salientou Sergio Pacheco dos Santos, sobrinho de Paulo Santos:

Lucio Costa era um tipo bastante interessante. Ele conversava comigo sobre meu tio, e o elogiava muito. Tio Paulo também falava muito do Lucio, que para ele era o máximo, embora os dois raramente se encontrassem. Apesar da admiração por Lucio Costa, meu tio não tinha o hábito de recebê-lo em casa, o que eu nunca consegui entender. Quando tio Paulo faleceu, Lucio me procurou para dizer taxativamente o seguinte: “Um dos grandes pesares que tenho na vida foi não ter convivido com seu tio no final de sua vida lá na Ilha do Governador. Mas ele pouco me convidou!” Havia respeito entre eles, mas havia

¹ SANTOS, P., 1962b., p. 1. Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2.

² SANTOS, P., 1962a, p. 1. Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2.

³ SANTOS, P., 1969a, p. 85-88.

⁴ SANTOS, P., 1969b, p. 135-140.

também ciúme muito grande. Você sentia este ciúme latente, uma espécie de vaidade profissional, de ambos os lados, o que muitas vezes se externou, como no caso do tombamento da chapelaria *A Torre Eiffel*, na rua do Ouvidor. Este caso gerou um desaguisado entre os dois.⁵

Curiosamente, esta lamentação de Lucio Costa contradiz o fato de Paulo Santos ter segredado ao amigo Britto que se sentia extremamente orgulhoso por Lucio Costa o haver visitado, justamente em sua casa na Ilha do Governador, pois lembrou Britto que “às vezes quando estava saindo da casa dele, ele falava: ‘Esta soleira em que nós estamos, Lucio Costa pisou uma vez’.”⁶

Em meio ao pesar de Lucio e o orgulho de Paulo Santos, percebemos certo sentimento oscilante entre respeito e emulação, numa relação quase platônica.

Ao redigir o prefácio para a coletânea de textos sobre artes e letras, escritos por Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lucio Costa oportunamente destacou a qualidade dos trabalhos de Paulo Santos como membro do Conselho Consultivo do IPHAN. Descrevendo o clima universitário gerado por Rodrigo, em torno do qual se congregou a nata da intelectualidade brasileira no IPHAN, sublinharia Lucio Costa:

Além da continuada atuação de conselheiros como Gilberto Ferrez, tenaz desenterrador de documentos e tesouros iconográficos, de mestre Paulo Santos, digno de Robert Smith, de Bazin e de Mário Chicó, e de pioneiros como o “oitocentista” Francisco Marques dos Santos, patrono dos antiquários, Paulo Teditim Barreto, apaixonado de arcaísmos arquitetônicos e verbais – mais tarde beneficiado com a súbita e decisiva presença da culta e competente Lígia Martins Costa – e, ainda, o benemérito beneditino da “Selva Negra” dom Clemente que, com a ajuda do dedicado Moreira, criou o incipiente arquivo, consolidado por Carlos Drummond e agora confiado aos cuidados de Édson Maia.⁷

Destacá-lo entre três importantes historiadores, internacionalmente, reconhecidos por seus valiosos estudos sobre a arte e a arquitetura colonial no Brasil, constitui, em si, modo singular de demonstrar o respeito de Lucio Costa pelos estudos de Paulo Santos.

Por outro lado, a reverência que Paulo Santos lhe devotava seria, de certa maneira, recompensada pelo convite recebido dos arquitetos da Universidade do Rio Grande do Sul para proferir conferência sobre o arquiteto, por ocasião do lançamento do livro organizado pelo Centro de Estudantes de Arquitetura desta Universidade *Lucio Costa: sobre arquitetura [sic]*, reunindo a

⁵ SANTOS, S., 2001, p. 34-35, grifo nosso..

⁶ BRITTO, 2001a, p. 9.

⁷ COSTA, L., 1986, p. 8.

maioria dos textos redigidos pelo arquiteto. Esta conferência, na verdade, se desdobrou em duas: *Presença de Lucio Costa na Arquitetura do Brasil antes de 1930* e *Presença de Lucio Costa na Arquitetura do Brasil depois de 1930*.⁸ No início do pronunciamento, Paulo Santos manifestou aos alunos a gratidão pela escolha de seu nome como palestrante e sobretudo pela honra que sentia em proferir palestra sobre o arquiteto a quem tanto apreciava:

Sinto-me comovido com o gesto de vocês de mandar um emissário buscar-me ao Rio para fazer aqui a apresentação do livro que reúne a maior parte da obra de Lucio Costa, com que vocês se inscrevem em lugar de destaque na bibliografia artística do Brasil, que reclamava e exigia esta publicação.

Soube ser um gesto de apreço, e não apenas por mim, mas também pela Faculdade que represento, é honra que me confere porque assim considero falar de um arquiteto que é dos maiores do mundo moderno e que à sua proeminente atuação no campo da arquitetura e do urbanismo, acrescenta a de ser o mais aquila[ta]do crítico e o mais esclarecido doutrinador da arquitetura contemporânea do Brasil. [sic]⁹

Ao apresentar as qualidades profissionais de Lucio Costa para os estudantes de arquitetura, Paulo Santos rememorava a influência não só dos ensinamentos do *mestre* em sua consolidação profissional como arquiteto e historiador da arquitetura, mas, sobretudo, daqueles momentos em que Lucio Costa no seu modo *caché*¹⁰ demonstrava afetividade, como no caso do prefácio que escrevera para a coletânea de textos. Esta influência seria reiterada em carta redigida, por Paulo Santos, ao próprio arquiteto:

Só hoje, 20, (dia da minha prova parcial na Faculdade) os alunos me entregaram sua carta, datada de 28 de Outubro, acompanhando a revista com o seu soberbo trabalho, que reli duas vezes, com o encantamento de sempre. Releve-se, pois, a falta involuntária, de uma resposta tão tardia.

Sua sugestão, de uma leitura seguida de debates, pareceu-me um achado. Estou acreditando ver nela a possibilidade da execução prática do plano que há tantos anos venho acalentando, de ver você diretamente à frente da corrente de pensamento porque deve se orientar o ensino da Faculdade. Digo “diretamente”, porque, indiretamente sua influência, pelo menos na cadeira de “Arquitetura no Brasil” é a mais viva e extensa. Meus alunos e igualmente meus colegas de Congregação não ignoram que, na minha opinião é você quem deveria ser – e com imensa honra para a Faculdade e proveito para o respectivo ensino – catedrático da cadeira de Arquitetura no Brasil. [sic]¹¹

Na ocasião, Paulo Santos convidara Lucio Costa a proferir algumas palestras sobre a arquitetura moderna para seus alunos da cadeira *Arquitetura no Brasil*, convite que aceitou sob a condição de que estas fossem em tom de conversa

⁸ COSTA, L., 1986, p. 47.

⁹ SANTOS, P., 1962a, p. 1. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2.

¹⁰ “dissimulado”. (LAROUSSE, de Poche 2000, 1999, p. 106).

¹¹ SANTOS, P., 1953, p. 1, grifo do autor. Pasta AA01/M036/P04/Caixa 0147/Pasta 0010.

nas salas do Patrimônio e não na Faculdade, o que confirmaria seu jeito *caché* de ser.

Esta cumplicidade entre ambos também delineava o mesmo contexto vivido, pois a formação acadêmica de Lucio Costa e Paulo Santos foi fundamentada, pelo menos teoricamente, nos moldes tradicionais, considerando-se que os dois pertenceram ao grupo de engenheiros-arquitetos graduados na década de 1920 pela ENBA. Além disso, seus percursos profissionais mostraram outros pontos coincidentes, como o da orientação academicista interrompida em parte para absorver os preceitos da arquitetura moderna, conforme observou Paulo Santos:

Na confluência destas duas corrente[s], da corrente neo-colonial e da corrente moderna, apêgado a uma, primeiro, na esteira da outro[a], depois, se faz a formação de Lúcio Costa. [...] apesar dos aparentes antagonismos estes dois movimentos o tradicional e o moderno tinham pelo menos um ponto de contato. Ao meu ver tinham muitos pontos de contato. A procura da substância brasileira, da cultura brasileira, da realidade brasileira, quando eu lí isto a Rodrigo Mello Franco ele disse: “O que os modernos queriam era um nacionalismo mas um nacionalismo genuíno ao passo que os outros queriam um nacionalismo falso, artificioso.” A prova de haver um ponto de contato entre as duas correntes, é que nas polêmicas em que se cingiu o movimento, [...] sempre apareceu o nome de Brasil. [sic]¹²

Ainda que Paulo Santos tenha assimilado os novos preceitos arquitetônicos posteriormente a Lucio Costa, sua concepção arquitetônica trilharia caminho semelhante ao percorrido por seu antecessor pois, como ele próprio definiu, sua “posição diante da vida como historiador, [era] de aceitação ao mesmo tempo da Arquitetura Moderna e da Arquitetura Tradicional” [sic],¹³ excluindo destas as experiências neocoloniais “louváveis pelos ideais de brasilidade que encarnavam mas dissimuladas como técnica e vasias de sentido como expressão social.” [sic]¹⁴ Entretanto, observaremos mais adiante que as “experiências neocoloniais” se tornariam o tênue, mas significativo, diferencial entre as concepções de história entre os dois arquitetos.

Cabe lembrar que a contínua interação entre teoria e prática arquitetônica, esta propiciada pelos projetos e construções realizados na *Pires e Santos* e aquela, pelos estudos históricos elaborados como fundamentos da cadeira *Arquitetura no Brasil*, permitiram a Paulo Santos conceber um ideal arquitetônico que conciliava tradição e modernidade.

¹² SANTOS, P., 1962a, p. 4-16, grifo do autor. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2.

¹³ SANTOS, P., 1981i, p. 2. Pasta *Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB*, arquivo n. 1242/1.

¹⁴ SANTOS, P., 1981i, p. 2.

Embora tenham convivido no mesmo ambiente acadêmico durante o período de 1921 a 1925 – Lucio Costa frequentou o Curso de Arquitetura na ENBA de 1917 a 1924 e Paulo Santos de 1921 a 1926 –,¹⁵ não se conheceram, como contou Paulo Santos:

Minhas recordações dêle dêsse tempo de Escola, em que fômos contemporâneos (minha turma era imediatamente posterior à sua) são vagas e imprecisas. Mas há entre os nossos colegas quem se recorde de vê-lo de calças curtas, “vestido de menino inglês” – a expressão é do próprio LUCIO em um de seus artigos – desenhando de cavalete nas galerias da Escola. [...]

Se alguns de nós na Escola fômos menos atentos a peculiaridades dessa natureza na sua maneira de ser, há algo de que todos nos lembramos: das suas qualidades de artista fino e sensível e principalmente da sua mestria no aquarelar. [...] Quando LUCIO aquarelava ficávamos em tórno a olhar as côres quentes das terras de Sienna, os azuis ultramar, os verdes obtidos com a mistura dessa tinta e do amarelo indiano que, si bem me recordo, predominavam na sua palhêta.

Dêsse tempo de Escola, em que devido à sua intensa atividade profissional era aluno pouco freqüente, muita vez só comparecendo para as provas, nas quais nem sempre se saía à altura do seu talento, [...] é muito lembrada por todos sua amizade com ATILIO MAZZIERI ALVES [...]. É também lembrada sua aproximação com FERNANDO VALENTIM, a quem ainda quando estudante se associou, e associado se manteve durante quase tôda a década (1922-1930) [...].¹⁶

Uma vez que nos primórdios de suas trajetórias profissionais, Lucio Costa e Paulo Santos se dedicaram ao ensino acadêmico e, sobretudo, às atividades projetuais, estas desenvolvidas em sociedade com seus colegas de turma: Fernando Valentim¹⁷ e Paulo Ewerard Nunes Pires,¹⁸ respectivamente, o que demonstra similaridade em ambos caminhos. Apesar de, em determinado momento, a trajetória intelectual de seus ofícios ter sido atenuada por movimentos de distanciamento seguido do de aproximação.

Ao contrário de Paulo Santos, Lucio Costa pouco tempo depois de formado associou-se ao arquiteto Gregori Warchavchik, que introduziu no Brasil a prática e as idéias do movimento moderno tendo, em seguida, a oportunidade de conviver com Le Corbusier, aprendendo com os ensinamentos do mestre. Este convívio reafirmaria em Lucio Costa as teorias do moderno que, na realidade, foram iniciadas desde sua associação com Warchavchik, e com o também *calouro* Carlos Azevedo Leão.

¹⁵ ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES, 1933a. Pasta *Documentos Pessoais*, arquivo n. 1242/1.

¹⁶ SANTOS, P., 1962b, p. 3-4, grifo do autor. Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2.

¹⁷ COSTA, L., 1995, p. 15; SANTOS, P., 1962b, p. 4-5. Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2.

¹⁸ ANUÁRIO DA FACULDADE NACIONAL DE ARQUITETURA, 1958, p. 263.

Paulo Santos, por sua vez, só iria perceber a legitimidade da arquitetura moderna, a partir do embate entre a autenticidade da arquitetura colonial e a artificialidade do neocolonial –, exemplificado pelo Solar Monjope –, conforme ele mesmo explicou:

A casa de José Mariano é um misto de arquitetura civil e de arquitetura religiosa . É uma casa cheia de pompa! Uma casa com incompreensão e artifício; ao passo que se Mariano, ao invés de olhar para as nossas igrejas, tivesse olhado para as nossas casas de moradia, por exemplo a Casa do Bispo, que fica na cidade, no coração do Rio de Janeiro, para a casa de Columbandê que fica em São Gonçalo, do outro lado do mar, para a casa de São Bento em Iguaçú. Casas serenas, simples, acolhedoras, sinceras, nobres, modelos para uma tentativa de renovação. Se ele tivesse olhado para estas casas e construído desse modo, teria sido muito difícil implantar a arquitetura moderna no Brasil. Uma tentativa desta natureza, de adaptação de casas assim, não com sua forma, mas muito mais do que isto, com seu espírito, foi o próprio Lucio quem a fez na casa de Argemiro Machado, [cuja] lógica construtiva e de simplicidade nas soluções estiveram sempre presentes na sua obra e ainda estão presentes na sua obra. [sic]¹⁹

Premido a afastar-se da carreira acadêmica por questões políticas, como vimos no terceiro capítulo, Lucio Costa decidiu amainar progressivamente o exercício projetual, dedicando-se ao trabalho na Divisão de Estudos e Tombamentos do IPHAN, bem como ao estudo teórico da disciplina, tornando-se seu grande doutrinador no Brasil. Ao contrário de Lucio Costa, Paulo Santos intensificou suas atividades acadêmicas na FNA e desempenhou por mais de cinco décadas a prática projetual e construtiva na *Pires e Santos*. Embora o interesse comum pela arquitetura e pelo urbanismo os mantivesse próximos, seus percursos profissionais então divergiram.

Raros foram, até meados da década de 1960, os momentos em que tiveram a oportunidade de pessoalmente se relacionarem, como explicou o próprio Paulo Santos na primeira das conferências sobre Lucio Costa, proferida para os estudantes de arquitetura da URGs:

[...] o sentimento de humildade, de profunda humildade que me sinto possuído, pelo receio de que a tarefa que vocês me impuseram exceda às minhas forças e não apenas pelo principal, isto é, porque me falta engenho e cabedal, mas também porque não militei com Lúcio Costa na linha de frente desde o primeiro momento. E, além disso, nos trinta e cinco anos que separam o tempo em que convivemos na escola como colegas até os dias presentes, não terei estado com ele mais que uma meia dúzia de vezes e por momentos apenas. [sic]²⁰

¹⁹ SANTOS, P., 1962a, p. 8-9. Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2.

²⁰ SANTOS, P., 1962b, p. 1-2. Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2.

A distância física não os impediu que durante esse período mantivessem algum diálogo no plano conceitual, por meio de seus estudos sobre arquitetura e urbanismo. Aproximaram-se, sobretudo na década de 1970, pelo convívio no IPHAN, no CSPU e no CNHA. E, a partir destes diálogos foi, então, possível estabelecer os três modos referenciados no início deste capítulo, para estudar a interlocução entre Paulo Santos e Lucio Costa. Entretanto, face à defasagem de duas décadas entre a produção de Paulo Santos no campo da história e a de Lucio Costa, e à inter-relação dos temas abordados, a delimitação destes *modos* não obedece uma demarcação cronológica estrita.

5.1.1 Primeiro Modo: o Quase Monólogo

No primeiro modo de interlocução, Paulo Santos apenas é observado como atento *ouvinte* dos ensinamentos de Lucio Costa, a quem apreciava, desde 1931, por sua intervenção no ensino da ENBA e por seus artigos *O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional*²¹, *Razões da Nova Arquitetura*²² e *Documentação Necessária*,²³ publicados em 1929, 1936 e 1937, respectivamente.

Em 1951, Paulo Santos sublinharia que, desde o primeiro trabalho, no qual “o autor exalta a personalidade do Aleijadinho como decorador,”²⁴ já se afirmavam as qualidades literárias presente em toda a obra de Lucio Costa. Em seguida, Paulo Santos nas conferências sobre Lucio Costa, analisaria *Razões na Nova Arquitetura*, elaborado como o “programa para um curso de pós-graduação do Instituto de Artes”,²⁵ e o *Relatório sobre a Cidade Universitária*,²⁶ como memória descritiva do anteprojeto elaborado para a UB, classificando-os como “obras de maturidade, ha[vendo] um enorme progresso entre estas obras e

²¹ COSTA, L., 1929; 1962a. v. 1, p. 12-16.

²² Há divergências a respeito do ano de elaboração deste trabalho, que se refere ao Programa para o curso de pós-graduação do Instituto de Artes dirigido por Celso Kelly na antiga Universidade do Distrito Federal, criada por Anísio Teixeira, com a participação ainda de Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Portinari, Celso Antonio entre outros. No livro *Lucio Costa: sobre arquitetura* consta o ano de 1930 enquanto no *Lucio Costa. Registro de uma vivência*, o de 1934 (COSTA, L., 1936,; 1962e. v. 1, p. 17-41; 1995, p. 108-116).

²³ COSTA, L., 1937, p. 31-39; 1962c. v. 1, p. 86-94; 1995, p. 457-462.

²⁴ SANTOS, P., 1951b; 1962b, p. 1, nota 1.

²⁵ COSTA, L., 1995a, p. 108.

²⁶ Este Relatório, escrito entre 1936 e 1937, foi organizado por Lucio Costa e os demais membros do grupo brasileiro do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna - CIAM – Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão Azevedo, Firmino Saldanha, José de Souza Reis, Jorge Moreira e Ângelo Bruhns – tendo Le Corbusier como consultor. Foi publicado originalmente na Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, n. II, v. IV, em março de 1937 (COSTA, L., 1937; 1962c, v. 1, p. 67-85; 1995b, p. 173-189).

aquelas três publicações de 1930 e 1931 a que fiz[era], de início, referência.” [sic],²⁷ que foram, provavelmente, os artigos para jornal:²⁸ *O Estylo “Colonial” e o “Salon”*,²⁹ *Uma Escola Viva de Belas-Artes*³⁰ e *Impotência espalhafatosa*³¹ publicados em 29 de dezembro de 1930, 31 de julho de 1931 e 09 de setembro de 1931, respectivamente. Mesmo considerando que a essência dos artigos jornalísticos diferia totalmente do dos textos, citados anteriormente, o *Razões na Nova Arquitetura* é, reconhecidamente, texto de maior densidade e complexidade se comparado com aos demais pois, nele, o arquiteto sistematizou, pioneiramente no Brasil, o corolário corbusiano da *ossatura independente*, que se tornaria fundamental para o estudo da arquitetura. O elevado valor que atribuía ao texto de Lucio Costa levou Paulo Santos a lhe dedicar um parágrafo específico no livro *Quatro Séculos de Arquitetura*:

Como doutrina, aparece nessa ocasião **Razões da Nova Arquitetura**, artigo de Lucio Costa, pondo em relevo: a) A confusão do momento de transição que o mundo atravessava e ainda atravessa; b) A posição da Arte e dos Artistas na procura de um novo equilíbrio; c) Destaque, como ponto de partida para renovação da Arquitetura, da nova técnica – **mecânica** em lugar da **artesanal** – e como resultado do uso de novos materiais (o ferro e o concreto-armado), afirmação do princípio da **estrutura independente**, à qual deve caber a missão de suportar todas as cargas do edifício, relegando as paredes a mera função de vedação, e tendo como corolários, além dos **pilotis** e do **terraço-jardim** (recuperação do terreno por baixo e por cima do edifício), a **planta livre** e a **fachada livre**, isto é: planta e fachada dispostas de acordo com as conveniências espaciais e plásticas, sem subordinação aos elementos da estrutura – idéias devidas a Le Corbusier e que em projetos anteriores não tinham ainda sido assinaladas e agora concomitantemente aparecem nos projetos dos três edifícios com que se inaugura a 2ª Fase: Associação Brasileira de Imprensa, Obra do Berço e Ministério da Educação.³²

A respeito do artigo *Documentação Necessária*, publicado no primeiro número da Revista do IPHAN, Paulo Santos afirmaria que ele representava valorosa introdução ao trabalho de pesquisa histórica, porque despertava o interesse para a análise direta dos monumentos, “pondo em relêvo características da evolução [da arquitetura] [...], que embora perceptíveis ao mais elementar exame, ainda não tinham sido post[a]s na devida evidência pelos nossos críticos e historiadores”. [sic]³³ Neste artigo, cujo teor será analisado no segundo modo de interlocução, Lucio Costa procurou sistematizar a continuidade entre tradição e modernidade a partir da evolução dos elementos construtivos da arquitetura

²⁷ SANTOS, P., 1962a, p. 34. Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2.

²⁸ SANTOS, P., 1962a, p. 19-20.

²⁹ PINHEIRO, 1930.

³⁰ COSTA, L., 1931.

³¹ COSTA, L., 1931.

³² SANTOS, P., 1977e, p. 130-131, grifo nosso.

colonial brasileira. O caráter moderno de *Documentação Necessária* e de *Razões na Nova Arquitetura*, que integram a série de textos fundamentais escritos por Lucio Costa, demonstra que o arquiteto, compreendendo a modernidade como processo, extrapolara a dimensão estética da arquitetura.

Em *Razões da Nova Arquitetura*, como explicita o próprio título, Lucio Costa esboçara, doutrinariamente, a questão da legitimidade arquitetônica. Destacando a repercussão que o momento conturbado vivido pela sociedade tivera sobre a evolução da arquitetura, o arquiteto explicou a razão pela qual este período de transição gerou o *falso modernismo*, fruto do desequilíbrio entre arte e técnica. Ressaltou, também que, ao lado desta, surgia uma nova arquitetura que, integrada às condições socioculturais, reencontrava seu equilíbrio, impondo-se com legitimidade. Reportando-se às idéias de Le Corbusier, o autor observaria que, a renovação arquitetônica se processava mediante a técnica caracterizada pelo princípio da *estrutura independente* que, ao exercer a função de suportar as cargas do edifício, relegando às paredes o papel de vedação, libertava as plantas e as fachadas da submissão aos elementos estruturais, propiciando flexibilidade na compartimentação dos espaços e predominância dos vazios sobre os cheios nos planos das fachadas. Além destes, a estrutura independente apresentava como corolários os pilotis e o terraço jardim. O primeiro desprendia o edifício do solo, liberando o espaço térreo e salientando a pureza das linhas sóbrias e do volume geométrico, o que concedia à obra status de arte; o segundo estendia o programa do edifício ao espaço definido pelo pavimento externo superior.

Rebatendo as críticas sobre o caráter internacional da nova arquitetura, Lucio Costa demonstrou, no mesmo artigo, que neste ponto inclusive ela respeitava o rigor tradicional, visto que o internacionalismo marcava os principais estilos da história da arquitetura fosse no gótico ou no classicismo do século XVIII.

Esse tema foi também debatido no texto *Documentação Necessária*, no qual Lucio Costa salientou a importância de se realizar o estudo da nossa arquitetura colonial “para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não êsse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto”. [sic]³⁴ Em ambos os textos, – *Razões da Nova Arquitetura* e *Documentação Necessária* – o arquiteto mostrou seu desprezo pela artificialidade arquitetônica. No primeiro se

³³ SANTOS, P., 1962a, p. 19. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2.

³⁴ COSTA, L., 1937, p. 33

referiu ao ecletismo, cognominando-o de *falso modernismo* e, no segundo, ao neocolonial, designando-o por *estilo tradicionalista*.

Na década de 1930, quando Lucio Costa elaborou estes trabalhos, Paulo Santos apresentava pensamento deliberadamente formal e técnico sobre a arquitetura e o urbanismo, por se dedicar quase exclusivamente ao exercício prático profissional. Embora desde cedo se mostrasse um intelectual de grande erudição, suas atividades docentes se restringiam às cadeiras técnicas de arquitetura e de engenharia, e suas pesquisas, por conseguinte, focalizavam as mesmas matérias, como apresentamos no capítulo biográfico do presente trabalho.

Ao ser convidado pelo professor Memoria para implementar em 1946 a cadeira *Arquitetura no Brasil* na FNA, Paulo Santos seria, então, estimulado a se dedicar aos estudos históricos para consubstanciar suas preleções didáticas, cujos temas, inicialmente, se concentravam na arquitetura barroca e jesuítica no Brasil. Como teórico, Lucio Costa publicou na mesma época os trabalhos *A arquitetura jesuítica no Brasil*, em 1941,³⁵ *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*.³⁶ *Depoimento de um arquiteto carioca*, em 1951, *Considerações sobre Arte Contemporânea*³⁷ e *O arquiteto e a Sociedade Contemporânea*,³⁸ ambos em 1952.

O diálogo entre os dois começou a se realizar, de fato, no momento em que Paulo Santos iniciava suas pesquisas históricas e Lucio Costa repensava suas teorias preliminares sobre a arquitetura moderna, permitindo-nos presumir que o *primeiro* Paulo Santos correspondeu cronologicamente ao *segundo* Lucio Costa, o que ratifica a defasagem de duas décadas anteriormente sugerida. Nesta ocasião os laços de amizade entre eles se estreitaram, ultrapassando o

³⁵ Sobre o título deste artigo há pequena discrepância entre a publicação original, realizada em 1941 na revista do IPHAN, que exhibe *A arquitetura jesuítica no Brasil* e a de 1995 no livro *Lucio Costa: registro de uma vivência*, que se intitula *A Arquitetura dos jesuítas no Brasil* (COSTA, L., 1941, p. 9-104; 1995c, p. 483-485).

³⁶ Este artigo foi publicado com o título “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, em 15 de junho de 1951, na edição comemorativa do cinquentenário de fundação do *Correio da Manhã*. Em 1962, foi re-editado como “Depoimento de um arquiteto carioca” no livro *Lucio Costa: sobre arquitetura* e em 1965, apresentou-se como “Arquitetura Contemporânea” no livro *Rio de Janeiro em seus quatrocentos anos*, edição comemorativa do IV Centenário da cidade (COSTA, L., 1951; 1962b. v. 1, p. 169-201; 1965, p. 242-257; 1995d, p. 157-171).

³⁷ Trabalho escrito nos anos 1940, publicado no sexto número de *Os cadernos de Cultura*, do Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura. Em 1962, foi reeditado na coletânea organizada pelo Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul (COSTA, L., 1962a. v. 1, p. 202-229; 1995a, p. 245-258).

³⁸ Texto solicitado pela UNESCO para a Conferência de Veneza no I Congresso Internacional de Artistas, cuja parte final incorpora trechos de “Considerações Sobre a Arte Contemporânea” (COSTA, L., 1962a. v. 1, p. 230-251; 1995a, p. 268-275).

convívio no ambiente profissional, estendendo-se ao doméstico como comprova o bilhete de Paulo Santos para o colega, em fevereiro de 1954:

Fui informado, pela minha empregada, de ter sido procurado, em casa, por um Senhor “Lúcio Costa”. Será verdade? Não teria ela se enganado do nome? Si foi, como lamento não me tenha chamado, porque eu estava em casa, repousando, e, como habitualmente tinha mandado dissessem que não estava... Quinze minutos depois, achava-me aqui, em sua casa, de onde lhe deixo êste recado.

Procurei-o no Ministério para o assunto de sempre: o ensino. Como me sinta sem prestígio e sem forças para conseguir o que minha consciência e o meu coração me dizem ser o que de melhor se possa fazer pela formação das novas gerações de arquitetos – qual seja o seu ingresso na Faculdade – apelei para o nosso comum amigo Roberto, que, gentilmente prestou-se a acompanhar-me...

Como, porém, pelo dito, você teve a bondade (segundo parece...) de me ter procurado em casa, animo-me a falar do assunto em sua casa, que, talvez seja ambiente mais conveniente para isso do que o Ministério. Se me permitir, voltarei sozinho, na 2ª feira, às 8 da noite. Caso você ache isso inconveniente, por qualquer motivo, longe de mim persistir no intento: basta um telefonema e cancelarei a iniciativa. (tel: 27.7795). [...]

Do sempre seu. [sic]³⁹

Embora o texto do *recado* para Lucio Costa exprima o profundo afeto e o reconhecimento do colega de repartição, nele também transparece o tratamento formal e protocolar e, até certo ponto, a subserviência de Paulo Santos nesta relação.

Talvez pelo reconhecimento adquirido e consolidado através das leituras dos textos redigidos por Lucio Costa, como, por exemplo, *A arquitetura jesuítica no Brasil*, de 1941, que fora de grande valia para Paulo Santos sobretudo porque enfocava o tema das pesquisas que desenvolvia no momento – A Arquitetura Religiosa em Ouro Preto e, a seu desdobramento O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil –, revelando-se, como ele próprio salientou, “um método de análise morfológica completamente novo.” Prosseguindo, afirmaria que até o momento não havia outro trabalho melhor como crítica de Arquitetura do que este escrito por Lucio Costa, que apresentava classificação original da obra dos retábulos de altar, calcada sobre os caracteres de forma e de estilo, e também sobre “o sentido mesmo da evolução da arte do Ocidente em geral, nas suas grandes fases: classicismo, romanicismo, goticismo, renascentismo –, verdadeira ‘trouville’ que conferiu feição inesperada a um estudo até então vago e difícil” [sic].⁴⁰ Através dele, Lucio Costa imprimira novos rumos para a análise histórica e crítica da arquitetura no Brasil, influenciando também os estudos

³⁹ SANTOS, P., 1954b, p. 1. Pasta AA01/M036/P04/Caixa 0147/Pasta 0010.

⁴⁰ SANTOS, P., 1962b, p. 19-20. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2.

realizados sobre a matéria em Portugal. Poder-se-ia dizer, assim, que este trabalho de Lucio Costa e o livro *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil* escrito por Paulo Santos iniciaram a interlocução que se estabeleceria entre os dois arquitetos.

À vista disso, para elaborar em 1947 sinopse sobre os retábulos de altar da arquitetura religiosa durante o ciclo barroco no Brasil, Paulo Santos explicou haver utilizado a classificação formulada por Lucio Costa, “de quem extraímos a maior parte da matéria deste ponto”,⁴¹ demonstrando que, até então, ele aceitara a interpretação apresentada pelo arquiteto sobre a questão. Entretanto, após analisar *in locus* os retábulos do altar das igrejas ouropretanas, Paulo Santos perceberia a necessidade de se empreender uma classificação mais detalhada e abrangente, que atendesse quantitativa e qualitativamente a todos os casos por ele pesquisados, tendo em vista a evolução morfológica destes retábulos, processada em função do tempo e das diferenças regionais.

Baseando-se na classificação dos retábulos do altar da Companhia de Jesus proposta por Lucio Costa, que abrangia quatro fases – *classicismo*, *romanismo*, *goticismo* e *renascentismo*⁴² barrocos – e, ao mesmo tempo, dela discordando, Paulo Santos explicou os motivos que o levaram a estabelecer outra metodologia que, no seu entender, era muito mais adequada à análise dos retábulos do Brasil Colonial do que aquela:

Os quatro tipos em que LUCIO COSTA, com a sua aguda penetração, referindo-se aos retábulos da Companhia de Jesus, classificou, de passagem, os retábulos no Brasil Colonial, [...] correspondem, grosso-modo, aos tipos portugueses.

Nem todos os nossos retábulos se ajustam, porém, na referida classificação. Além dos tipos que ela abrange, vários outros existem, mormente nas igrejas do Nordeste.

Isso, para não falar nos tipos de importância secundária e nos que, si bem que importante, constituem casos individuais, isolados, ou que não chegaram a formar escola, não se prestando a generalizações.

Não há negar, ainda assim, que os quatros tipos classificados caracterizam muito bem o *sentido* em que se fêz a evolução dos retábulos em geral no período em questão e as concepções plásticas que êles interpretam.

Embora se possa, para fixar o que há de fundamental nessa evolução, invocar, como o autor da classificação, a concordância que existe entre o processo evolutivo desses retábulos e o da arte européia, concordância que, por analogia, induz a admitir como que um “classicismo barroco” (1º tipo de retábulo), um “romantismo barroco” (2º tipo de retábulo), um “goticismo barroco” (3º tipo de retábulo) e um “renascentismo barroco” (4º tipo de retábulo) – curiosa analogia que põe em evidência a orgânica da evolução que se teria processado – embora assim, a nosso ver, mais simples e natural é apreciar a matéria em âmbito mais restrito, dividindo os tipos de acôrdo com a sua significação dentro do próprio Barroco. Preferível, também, será estabelecer, ao em vez de *tipos*,

⁴¹ SANTOS, P., 1947c, p. 2. Pasta *Vida Acadêmica* 3, arquivo n. 1239/2.

⁴² COSTA, L., 1941, p. 47.

grupos, de vez que, em verdade, cada grupo abrange vários tipos. Êstes tanto são quatro, como poderiam ser oito ou mais, dependendo da acepção que se queira emprestar à palavra tipo. [sic]⁴³

Embora tenha aqui destacado que os tipos classificatórios adotados por Lucio Costa permitiam caracterizar tanto as concepções plásticas quanto as evoluções dos retábulos, Paulo Santos acreditava ser mais simples analisá-los à luz de sua significação dentro do próprio Barroco. Ao invés de estudá-los estabelecendo, como sugerira Lucio, analogia com os retábulos da arte européia, Paulo Santos propunha, em 1951, sua própria classificação:

Nessa ordem de idéias podem os retábulos ser agrupados da maneira seguinte:

1^o Grupo – Retábulos proto-barrocos (fins do séc. XVI e princípios do XVII). Para os lusos são simplesmente renascentistas. Marcam a passagem das formas elegantes e regulares do Renascimento para as formas redondas e movimentadas do Barroco, ou seja: o alvorecer do Barroco. Têm feição plateresca.

2^o Grupo – Retábulos barroco-seiscentistas (segunda metade do séc. XVI e princípios do séc. XVIII). Caracterizam a fase de consolidação do Barroco. Obedecem a um partido de inspiração românico-bizantina.

3^o Grupo – Retábulos barroco-setecentistas (princípios a meados do séc. XVIII). Com êles o Barroco atinge o seu mais livre e amplo desenvolvimento e as suas formas mais movimentadas.

4^o Grupo – Retábulos barroco-rococós (meados a fins do séc. XVIII e princípios do XIX). Utilizam formas leves e delicadas. Marcam a passagem das formas redondas, opulentas e livres do Barroco, para as regulares e comedidas do Neoclássico** do séc. XIX, ou seja: o ocaso do Barroco.

A divisão dos retábulos assim feita tem a vantagem de situar o nosso Barroco em correlação com o de Portugal, de que êle não foi senão um prolongamento.[sic]⁴⁴

Com esta nova proposição classificatória e metodológica, apresentada em *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*, Paulo Santos pretendia atender às várias formas dos retábulos, analisando caso a caso, e não, simplesmente, retificar o procedimento anteriormente formulado por Lucio Costa. Embora ambos arquitetos tenham igualmente discorrido sobre as principais acepções atribuídas ao barroco, suas abordagens nos dois trabalhos anteriormente citados foram diferentes. No artigo de 1941, Lucio Costa expôs claramente sua posição pessoal, incorporando-se àqueles que entendiam por *barroca* a arte produzida no período compreendido entre as realizações maneiristas do Renascimento e as produções classicistas do final do século XVII:

⁴³ SANTOS, P., 1951d, p. 168-169. Este estudo, que compõe o Capítulo IV do livro supra citado, viria a ser apresentado em conferência proferida em maio de 1955, no Salão Nobre da ENBA, para o Curso de Formação de Orientadores, durante o XXXVI Congresso Eucarístico Internacional.

⁴⁴ SANTOS, P., 1951d, p. 172-173.

Passando-se por alto sobre as interessantes teorias mais recentes que atribuem ao fenômeno barroco maior amplitude, definindo-o como atitude anti-clássica permanente – interpretação que, a par da vantagem de acentuar o que há de fundamental na maneira barroca de ver e de sentir, apresenta o grave inconveniente de estender desnecessariamente o campo de estudo, tornando-o difuso e complexo demais –, deve-se aqui entender por barrocas, dentro do critério histórico habitual, a maior parte das manifestações de arte compreendidas entre a última fase do Renascimento e o novo surto classicista de fins do século XVIII e, no Brasil, princípios do XIX.

A expressão “arte barroca” não significa, assim, apenas um estilo. Ela abrange todo um sistema, verdadeira confederação de estilos – uma “commonwealth” barroca, poder-se-ia dizer. Estilos perfeitamente diferenciados entre si, mas que mantêm uma norma comum de conduta em relação aos preceitos e módulos renascentistas.

No caso particular brasileiro, é na composição e talha** dos retábulos de altar que se pode observar com nitidez essa extraordinária variedade de estilos peculiar ao barroco. [sic]⁴⁵

Paulo Santos, no estudo publicado em 1951, deteve-se em conceituar o *Barroco* sob os pontos de vista geral e histórico, evitando, como era habitual na visão de historiador, explicitar seu próprio posicionamento sobre o assunto. Esta ponderação pode ser vista na seguinte passagem:

Do ponto de vista histórico o *Barroco*, no ciclo evolutivo da arte ocidental, sucedeu ao *Renascimento*. Examinando-se, porém, de um ponto de vista mais geral, a natureza da evolução que se teria processado do *Renascimento* para o *Barroco*; comparando-se de um lado as formas *clássicas* renascentistas e, do outro lado as formas *barrocas*, é lícito admitir-se que o *sentido* dessa evolução apresenta analogia com a que se teria processado noutros períodos da História da Arte.

Daí pretenderem alguns críticos modernos dar às expressões *clássico* e *barroco* sentido qualificativo e significação de fenômenos periódicos: todos os estilos (grego, romano, gótico, renascentista, etc.) teriam a sua fase *clássica* e a sua fase *barroca*.

Eis aí, em síntese, as duas principais acepções que se tem conferido ao *barroco*: a de *barroco* como fenômeno histórico e a de *barroco* como fenômeno periódico.⁴⁶

Em outro trecho do mesmo trabalho, Paulo Santos prosseguiria o exame das características do Barroco, concluindo que, por abranger um conjunto de vários estilos, há na verdade um “espírito barroco”, ao invés de um estilo barroco:

Durante êsse período [fins do século XVI e início do XIX], de perto de dois séculos, floresceram na Europa vários estilos, com características diversas, mas ligados entre si por certa analogia de comportamento em face dos padrões clássicos renascentistas.

Assim considerado, e de acôrdo com uma moderna corrente de pensadores, não haveria pròpriamente um *estilo*, mas um **espírito barroco**, elo invisível entre aquêles vários estilos e conseqüência de um estado de crise que,

⁴⁵ COSTA, L., 1941, p. 11-12.

⁴⁶ SANTOS, P., 1951b, p. 13-14, grifo do autor.

segundo uma lei observada em todos os períodos da História da Arte se manifesta em determinada fase da evolução arquitetônica. [sic]⁴⁷

Nesta mesma idéia, Lucio Costa se referira ao *espírito jesuítico* para identificar as diversas formas de manifestação da arte dos jesuítas, afirmando que “é a marca, o ‘cachet’⁴⁸ que identifica todas elas e as diferencia, à primeira vista, das demais. E é precisamente essa constante, [...] – essa presença irredutível e acima de todas as modalidades de estilo porventura adotadas⁴⁹ que, no seu entender, constituía o genuíno estilo dos padres da Companhia de Jesus. Estes estudos voltaram a se identificar na análise da questão sobre o espírito barroco ou jesuítico, provavelmente porque seus autores se balizaram nos conceitos formulados pelos mesmos críticos de arte como o historiador e crítico de arte suíço Henrich Wölfflin, o filósofo catalão Eugenio D’Ors* e o médico e crítico de arte português Reynaldo dos Santos.

Com a tese *A Arquitetura Religiosa em Ouro Preto* de 1949, Paulo Santos dialogaria também com o Lucio Costa do artigo *Documentação Necessária* de 1937. Na análise das técnicas construtivas das edificações de Ouro Preto, Paulo Santos descreveu detalhadamente o processo construtivo da estrutura de pau-a-pique, utilizada principalmente nas construções rurais do Brasil, apresentando, a exemplo do que sugerira e escrevera Lucio Costa, em 1937, no artigo, a analogia deste sistema com o de concreto armado introduzido pela Revolução Industrial:

As paredes de “pau-a-pique”, também chamadas de “taipa de sebe”, [...] taipa de mão ou “barro armado”, [...] têm sido usadas no Brasil desde remotíssimos tempos, [...] até mesmo pelos indígenas.

Nas Minas foi um dos tipos mais empregados. Até hoje continua a ser, não só nessa região, mas em todo o Brasil, o tipo preferido para as pequenas moradias das zonas rurais. [...]

Via de regra, as paredes de pau a pique fazem parte de estruturas de esteios de madeira.

Essas estruturas têm grande analogia com as de concreto armado. Como estas, são divididas em painéis enquadrados por montante e vigas. Os montantes (esteios) constituem os elementos principais de sustentação. São metidos verticalmente na terra e ligados entre si por meio de percintas (a palavra é moderna), também de madeira: uma rente ao chão, conhecida nas Minas por baldrame**, [...] outra na parte superior, servindo ao mesmo tempo de viga (trave) e frechal**. [...] O enquadramento formado pelos esteios, pelo baldrame e pelo frechal recebe a armação de paus roliços a prumo (“paus a pique”, que dão o nome ao sistema), varas ou ripas de nível, por ambos os lados, engradadas em xadrez e, entre estas, um enchimento de barro. [...]

⁴⁷ SANTOS, P., 1951b, p. 41, grifo do autor, negrito nosso.

⁴⁸ “marca” (LAROUSSE, de Poche 2000, 1999, p. 106).

⁴⁹ COSTA, L., 1941, p. 10, grifo do autor.

A analogia do sistema com o de concreto armado vai ao ponto de que só depois de erguida a estrutura formada pelos esteios, baldrames e frechais (a que davam o nome de gaiola) é que se fazem as paredes.

Nem sempre, porém, os painéis levam armação de paus a pique, mas a armação de um ou dois paus em diagonal e enchimento com tijolos ou adôbes**, ou mesmo ausência completa de armação e enchimento puro e simples com tijolos ou adôbes. Daí a conveniência de fazer-se distinção entre o sistema estrutural de “esteios de madeira” e o sistema de paredes de “pau a pique”, sistemas êsses que, embora as mais das vezes se apresentem associados, podem existir, independentes entre si. [sic]⁵⁰

Além da analogia entre a técnica tradicional e a moderna, no artigo doutrinário *Documentação Necessária*, Lucio Costa propunha diretrizes para analisar a arquitetura colonial no Brasil, centrando nos exemplares populares o fio condutor pois, no seu entender, eram os que melhor expressavam o caráter do povo. Prescrevia aos arquitetos modernos a lição do nosso passado colonial, alertando-os para não se restringirem às casas-grandes ou sobrados, ao contrário, estenderem seus estudos às casas dos colonos onde se encontrava a genuína seiva brasileira. Lucio Costa abordou oportunamente a questão da legitimidade arquitetônica, evidenciando a perfeita integração da casa do colono ao meio ambiente em que se situava:

[...] a casa “mínima”, como dizemos agora, a do colono e – detalhe importante este – de todas elas a única que ainda continua “viva” em todo o país, apesar do seu aspecto tão frágil. É sair da cidade e logo surgem à beira da estrada, como se vê pouco além de Petrópolis, mesmo ao lado de vivendas de verão de aspecto cinematográfico. Feitas de “pau” do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para tôda a família – crianças de colo, garotos, meninas maiores, os velhos –, tudo de mistura e com aquele ar doente e parado, esperando... (o capitalista vizinho – esportivo, “aero-dinâmico” e bom católico – só tem uma preocupação: que dirão os *turistas*?) e ninguém liga de tão habituado que está, pois “aquilo” faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho – é o chão que continua... Mas, justamente por isto, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna; enquanto que o “pseudo-missões, normando ou colonial”, ao lado, não passa de um arremedo sem compostura.

Aliás, o engenhoso processo de que são feitas – barro armado com madeira – tem qualquer coisa do nosso concreto-armado e, com as devidas cautelas, afastando-se o piso do terreno e caindo-se convenientemente as paredes, para evitar-se a umidade e o “barbeiro”, deveria ser adotado para casas de verão e construções econômicas de um modo geral. [sic]⁵¹

O arquiteto sugeria o exame de sistemas construtivos, soluções de planta, traçados de telhado, molduras de vãos e tipos de mobiliário, e sua interação com o tempo e o lugar. Relacionando os vãos com as paredes das edificações civis coloniais (Croqui 28), por exemplo, Lucio Costa mostrou que a predominância

⁵⁰ SANTOS, P., 1951a, p. 83-84, grifo do autor.

⁵¹ COSTA, L., 1937, p. 33-34, grifo do autor.

dos cheios sobre os vazios foi se invertendo com o passar do tempo, ilustrando por meio de croquis este processo evolutivo:

Outro ponto digno de atenção é que se refere à relação dos vãos com a parede. Nas casas mais antigas, presumivelmente nas dos fins do século XVI e durante todo o século XVII, os cheios teriam predominado, e logo se compreende porque; à medida, porém, que a vida se tornava mais fácil e mais policiada, o número de janelas ia aumentando; já no século XVIII cheios e vazios** se equilibram, [...] e no começo do século XIX predominam francamente os vãos; [...] de 1850 em diante as hobreiras quasi se tocam, [...] até que a fachada, depois de 1900, se apresenta praticamente toda aberta, tendo os vãos, muitas vezes, hobreira comum. [...] O que se observa, portanto, é a tendência para abrir sempre e cada vez mais. E compreende-se que, com este nosso clima, tenha sido mesmo assim, pois, embora se fale tanto na luminosidade do nosso céu, na claridade excessiva dos nossos dias, etc., o fato é que as varandas, quando bem orientadas, são o melhor lugar que as nossas casas têm para se ficar; e que é a varanda, afinal, senão uma sala completamente aberta? Entretanto quando nós, arquitetos modernos, pretendemos deixar todo aberto o lado bem orientado das salas: *aqui del rey!* [sic]⁵²

Para apresentar aos alunos os modelos de esquadrias utilizados nas obras da Companhia de Jesus, Paulo Santos seguiu a análise de Lucio Costa, à qual acrescentou, com minúcia, outros detalhes técnicos, entremeando também o texto com desenhos explicativos (Croqui 29), como fizera o arquiteto, conforme constatamos na apostila da cadeira *Arquitetura no Brasil*, elaborada por ele na década de 1950:

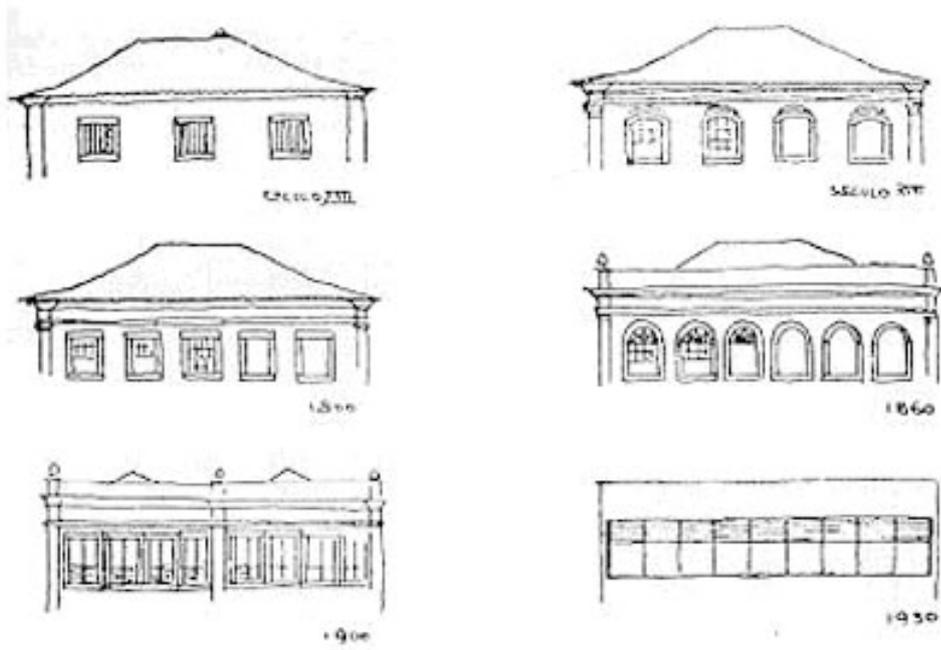
Tanto as janelas como as portas eram simples rasgos nas paredes. Dada as espessuras consideráveis das paredes, as janelas apareciam [...], com bancos laterais como elemento decorativo, denominadas conversadeiras. Estas realmente serviam para que as pessoas se sentassem e conversassem. As janelas apareciam também guarnecidas por varanda ou sacada de ferro ou madeira. O fechamento das janelas e portas era feito com panos de madeira armados com frizo como modernamente ainda se faz. [...] Estas portas e janelas não só apresentavam grande nobreza em virtude dos requintes ornamentais, como ofereciam grande segurança. Somente em fins do sec. XVIII, princípios do séc. XIX, começaram a usar janelas com caixilhos de vidro, especialmente na igrejas. Mais tarde começou a ser comum o uso de venezianas, assim como as almofadas que aliás se sobressaiem pelo esmero e riquiza artistica de seus entalhes. [...]

Alisares – Nas construções coloniais do sec. XVI as dimensões deste elemento construtivo eram exageradas, entalhadas manualmente, mas de grande efeito e beleza, levando-se em conta a precariedade de ferramentas e técnica.

Vãos – A predominância dos vãos – sistematicamente foram tomando conta das fachadas. Desde o sec. XVI até hoje, podemos esquematizar a evolução com simples fachadas onde os vãos variam de forma e de dimensões. Nas construções modernas, estes vãos tomaram afoitamente toda a fachada. [sic]⁵³

⁵² COSTA, L., 1937, p. 36-37, grifo do autor.

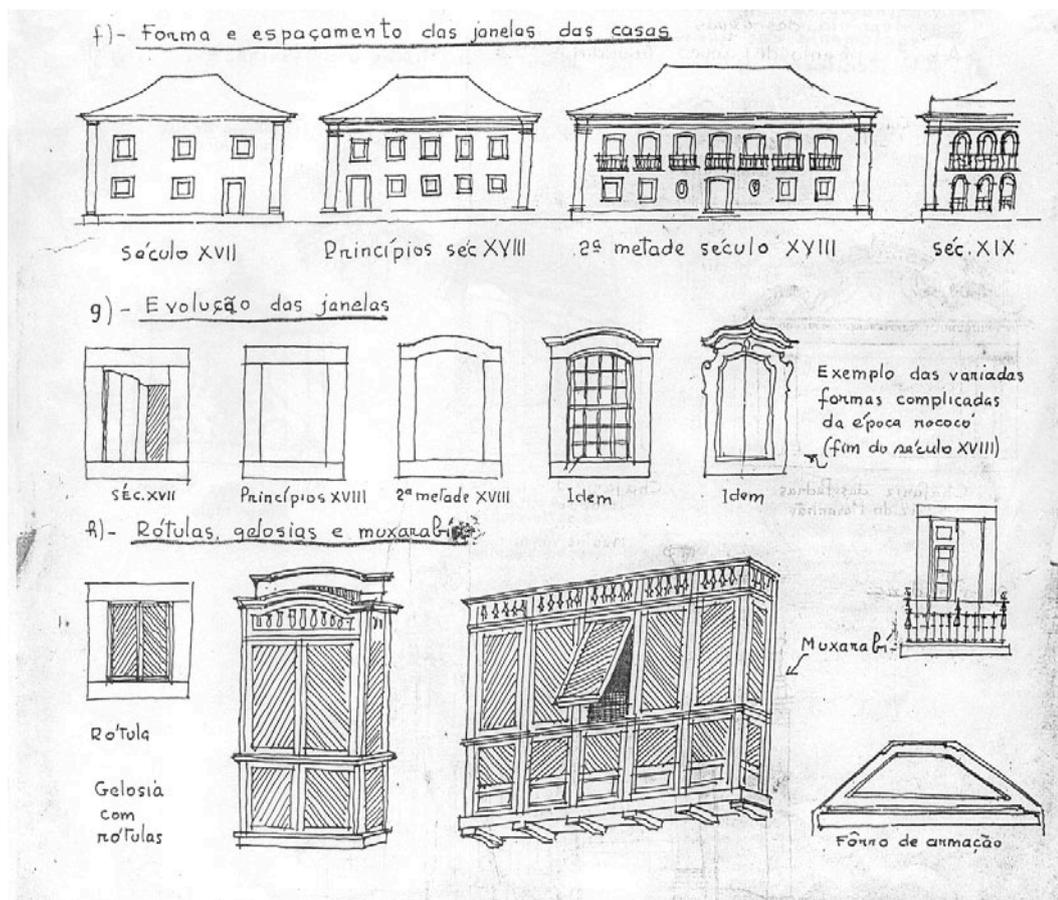
⁵³ SANTOS, P., 1950, p. 27, grifo do autor.



Croqui 28

Evolução da relação entre vãos e paredes da Arquitetura Civil - Desenho: Lucio Costa
 Fonte: XAVIER, 1962a, p. 92 e 93

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0016012/CA



Croqui 29

Evolução das formas e espaçamento das janelas da Arquitetura Civil - desenho: Paulo Ferreira Santos
 Fonte: SANTOS, 1955f, p. 2

A compreensão e o detalhamento da arquitetura colonial não se transformou no objetivo exclusivo de Paulo Santos. Após realizar os trabalhos deste período, também se dedicaria ao estudo da arquitetura moderna. E do entendimento desta origina o segundo modo de interlocução entre ele e Lucio Costa.

5.1.2 Segundo Modo: o Diálogo Comedido

Esse diálogo revelou-se na série de artigos por ele escritos para a revista de Pietro Maria Bardi – *Habitat*. Nesta, Paulo Santos publicou, em meados da década de 1950, *A Arquitetura na Sociedade Industrial*⁵⁴ e nos artigos de Lucio Costa, *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, de 1951, e *Considerações sobre Arte Contemporânea*, de 1952, além de *Razões da Nova Arquitetura*, texto de 1930, objeto de grande discussão sobre a matéria.

O segundo modo de interlocução caracteriza-se pelo diálogo ainda contido, no qual Paulo Santos, embora se mostrasse de certo ângulo subserviente aos ensinamentos doutrinários de Lucio Costa, já propunha alguns questionamentos teóricos, deixando entrever o início do processo de equilíbrio entre seus perfis de arquiteto e de historiador.

Através da análise dos trabalhos supracitados ficou evidenciado que um dos debates estabelecidos entre eles se focalizava no conturbado período atravessado pela sociedade nas primeiras décadas do século XX, em vista das transformações decorrentes da Revolução Industrial. Ambos concordavam que o advento da máquina provocara ruptura e desequilíbrio na *arte de construir*, até então processada com clareza e naturalidade, reflexo de uma cultura relativamente ordenada. Como explicara Lucio Costa em *Razões da Nova Arquitetura*:

Desde os tempos primitivos vem a sociedade sofrendo modificações sucessivas e periódicas, numa permanente adaptação das regras do seu jôgo às novas circunstâncias e condições de vida. Essa série de reajustamentos, tôdas essas arrumações sociais, mais ou menos vistosas, tiveram, porém, a marcá-las, um traço comum: esforço muscular e trabalho manual. Esta constante em que se baseou tôda a economia até o século passado, também limitou as possibilidades da arquitetura, – atribuindo-se, por fôrça do hábito, aos processos de construção até então necessariamente empregados, qualidades permanentes e todo um formulário – verdadeiro dogma – a que a **tradição outorgou foros de eternidade**.

É, entretanto, fácil discernir, na análise dos inúmeros e admiráveis exemplos que nos ficaram – duas partes independentes: uma permanente e

⁵⁴ SANTOS, P., 1955d; 1955a; 1955b; 1955c; 1956b; 1956c; 1956d; 1956e; 1956a.

acima de quaisquer considerações de ordem técnica; outra, motivada por imposições desta última, juntamente com as do meio social e físico. [...]

Dos tempos mais remotos até o século XIX, a arte de construir – por mais diversos que possam ter sido os seus processos, e embora passando das formas mais rudimentares às mais requintadas – serviu-se invariavelmente dos mesmos elementos, **repetindo, com regularidade de pêndulo, os mesmos gestos** [...].

A máquina – com a grande indústria – **veio, porém, perturbar a cadência desse ritmo imemorial**, tornando a princípio possível, já agora impondo, sem rodeios, o alargamento do círculo fictício em que – como bons perus, cheios de dignidade – ainda hoje nos julgamos emprisonados. Assim a crise da arquitetura contemporânea – como a que se observa em outros terrenos – é o efeito de uma causa comum: o advento da máquina. [sic]⁵⁵

E, segundo Paulo Santos:

A arquitetura é sempre um produto da cultura. Vale dizer: das condições técnicas, artísticas, científicas, econômicas, sociais, morais e filosóficas, que condicionam e caracterizam a cultura. Do mesmo modo que num **compósito químico** não há nenhum outro elemento além dos que já existiam nos seus componentes, também na arquitetura nada mais há do que {o que}a cultura de que se nutre lhe dá.

Quando uma cultura se define por proposições claras e equilibradas, a arquitetura que dela decorre se expressa com clareza e equilíbrio. Quando, ao contrário, o **entrechoque dos valores** gera a desordem e a confusão, é a confusão e a desordem que hão de expressar-se na arquitetura.

Nós estamos atravessando uma dessas épocas de desordem e confusão. Época de contradições, paradoxos e conflitos ideológicos. Os progressos da ciência e principalmente da técnica e da indústria, que nela se estribam, tem sido por demais rápidos para que possam ser acompanhados “paripassu” pelo homem nas suas ações físicas, intelectuais e emocionais correspondentes. A humanidade tem vivido em estado de defasagem e readaptação constantes em relação às imposições da indústria, que marcha à frente, subvertendo valores, gerando desequilíbrios, provocando inquietação e dando ao homem a sensação da sua pequenez diante das potencialidades em jôgo. [sic]⁵⁶

Em ambos artigos a questão central trata criticamente a qualidade da produção arquitetônica sob duas óticas distintas. A de Lucio Costa, que compreendia “o advento da máquina” como promotor da cisão com o passado, cuja “tradição outorgou foros de eternidade” e a arquitetura, julgada “acima de quaisquer considerações de ordem técnica”, iria assim se “repetindo, com a regularidade de pêndulo, os mesmos gestos”. Aqui, claramente a tradição arquitetônica artesanal, é a valorizada em detrimento daquela que “veio, porém perturbar a cadência desse ritmo imemorial”, impondo-se como ecletismo para certamente propor a *nova*, que modificasse o estado técnico do campo disciplinar naquele período.

Embora Lucio Costa entendesse a arquitetura como produto da cultura, admitindo que a desarticulação entre a arquitetura e as condições atuais da

⁵⁵ COSTA, L., 1962, v. 1, p. 21-22, grifo nosso.

sociedade “mostra aos espíritos menos prevenidos quão próximos, na verdade, já nos achamos socialmente, de uma nova ‘mise au point’,⁵⁷ pois o nosso ‘pequeno drama’ profissional está indissolivelmente ligado ao grande drama social”,⁵⁸ sua visão fundamentada sobre os valores estéticos – própria dos arquitetos modernistas – lhe revelava uma imagem negativa do ecletismo, fazendo com que considerasse esta tendência um *hiato* no processo histórico da arquitetura. A repugnância de Lucio Costa por aquele período o impediu, portanto, de estabelecer diferenças entre o historicismo e o ecletismo, como as apontadas pelo historiador francês Jean-Pierre Épron:

Se o historicismo tem seu lugar no procedimento eclético, com ele não se confunde. O historicismo substitui o pastiche arquitetônico. [...] O historicismo constrói representações da história para defender as representações sociais ligadas a projetos políticos e culturais. O ecletismo na arquitetura decorre de uma atitude completamente diferente. Seu objeto não é inscrever o edifício moderno, por meio do partido arquitetônico, em uma construção ideológica da história, mas ao contrário o de situá-lo numa conjuntura do momento. Os dois procedimentos, historicismo e ecletismo, situam-se num momento onde na história da arquitetura, não existe ou não existe mais doutrina arquitetônica suficientemente reconhecida para impor como por si a forma dos edifícios que se deve construir. Enquanto que o historicismo renuncia a procurar uma nova doutrina e, deliberadamente, inscreve a arquitetura moderna num estilo antigo, o ecletismo faz constar desta falta de doutrina mas não renuncia a inventar uma arquitetura adaptada aos novos tempos.⁵⁹

A questão essencial consistia na vinculação do historicismo ao por viés romântico, à idéia da tradição e, por conseguinte, das *constantes de sensibilidade* como expressão do espírito do povo e por outro, a um projeto de nação que buscava a consolidação do processo civilizacional, direcionando-se tanto para o passado como para o futuro. Ao passo que, o ecletismo se remetia quase que exclusivamente ao passado, do qual procurava resgatar os estilos históricos para revivê-los no tempo presente.

No entanto, na concepção de Paulo Santos, a arquitetura entendida como manifestação cultural adquiria significados mais abrangentes. Logo, os

⁵⁶ SANTOS, P., 1961a, p. 3, grifo do autor, negrito nosso.

⁵⁷ “explicação destinada a esclarecer questões vaga”. (LAROUSSE, de Poche 2000, 1999, p. 501).

⁵⁸ COSTA, L., 1962e. v. 1, p. 18, grifo do autor.

⁵⁹ O texto original: *Si l'historicisme a sa place dans la démarche éclectique, il ne se confond pas avec elle. L'historicisme relève du pastiche architectural [...]. L'éclectisme en architecture procède d'une attitude complètement différente. Son objet n'est pas d'inscrire l'édifice moderne, par le moyen du pastiche, dans une construction idéologique de l'histoire, mais au contraire de le situer dans la conjoncture du moment. Ces deux démarches, historicisme et éclectisme, se situent à un moment où, dans l'histoire de l'architecture, n'existe pas ou n'existe plus de doctrine architecturale suffisamment reconnue pour imposer comme allant de soi la forme des édifices qu'il faut construire. Tandis que l'historicisme renonce à rechercher une doctrine nouvelle et, délibérément, inscrit l'architecture moderne dans un style ancien, l'éclectisme prend acte de cette absence de doctrine mais ne renonce pas à inventer une architecture adaptée à des temps nouveaux.* (trad. port. Elizabete Rodrigues de Campos Martins) (ÉPRON, 1997, p. 12).

equilíbrios e os desequilíbrios revelados pela sociedade e suas produções não deveriam ser cerceados, selecionados, excluídos ou criticados sem a real compreensão do processo o qual representava. Segundo ele, assim como o real significado de um “composto químico” independia das modificações de seus componentes, a arquitetura, identificando os ciclos naturais que ora se apresentavam ordenados e ora desordenados, representava o reflexo destes tempos em seus lugares próprios. Estas arquiteturas *temporais* eram, no seu entender, partes ou fragmentos, que distinguiam o reconhecimento e a identificação das diferentes regiões, exibindo no conjunto a história sociocultural da arquitetura. Para ele a manifestação do historicismo na arquitetura estava vinculada a um certo momento histórico e ao projeto ideológico de nação, razão pela qual, embora determinados edifícios revelassem matriz estrangeira, eles visavam expressar valores do nacionalismo emergente, visto que “a arquitetura é sempre um produto da cultura”. Tornava-se, portanto, imperioso estabelecer a distinção entre historicismo e ecletismo.

Essa distinção pode ser também compreendida a partir da análise das três interpretações sobre o historicismo apresentadas por Alan Colquhoun*: a primeira, a que atesta “a teoria de que todo fenômeno sociocultural é historicamente determinado e de que todas as verdades são relativas”,⁶⁰ a segunda, a que afirma que o historicismo se preocupa com as instituições e tradições do passado e, a terceira, a que faz uso de formas históricas. Segundo Colquhoun a visão historicista, que começou a se estabelecer na Europa no século XVII, contrariava o pensamento clássico, cujos valores culturais provinham da natureza, constituindo ideal fixo e imutável. Para o historicismo este ideal consistia num falso realismo, na medida em que aplicava “às obras do homem os mesmos padrões objetivos que aplicava ao mundo natural como um todo”,⁶¹ o que era inviável pois estas só podiam ser estudadas em relação ao contexto de seu próprio desenvolvimento histórico.

Embora reconhecesse a necessidade, de outrora, de se postular um ideal comum para todas as culturas, demonstrou que o historicismo relacionado com o ideal, mesclava em toda cultura o verdadeiro ao falso, como explicou o crítico inglês:

Toda cultura, portanto, continha um misto de verdade e falsidade ao ser comparada com o ideal; da mesma maneira, cada cultura poderia sustentar

⁶⁰ COLQUHOUN, 2004b, p. 23. Este ensaio foi originalmente publicado em *Architectural Design*, n. 53, set./ out. 1983.

⁶¹ COLQUHOUN, 2004b, p. 25.

apenas a sua própria noção de verdadeiro e de falso por meio de valores que fossem imanentes em determinadas formas sociais e institucionais.⁶²

Assim, o objetivo do historiador deixava de ser a pesquisa de determinada cultura, correlacionando-a com os princípios do ideal, para estudá-la em si mesma, cabendo a ele compreender a idéia intrínseca aos caracteres externos dos eventos históricos. A constatação de que os valores culturais diferiam de uma sociedade para outra evidenciaria a relativização da perspectiva histórica que, segundo Colquhoun, estava estreitamente relacionada com o historicismo e, de certa forma, com o ecletismo arquitetônico.

O autor explicou, entretanto, que antes de se vincular à teoria histórica alemã, o ecletismo era apenas o resultado de forte fascínio pelo passado histórico, expressado de duas maneiras aparentemente contraditórias: a da coexistência de diferentes estilos na mesma obra e a do domínio de um estilo específico, representativo de uma idéia moral ou de reforma social. Ao definir o ecletismo, Colquhoun mostrou que tanto a preocupação com as tradições quanto o uso de formas históricas eram mais abrangentes do que a teoria historicista, por ele apresentada na primeira interpretação, de que “todo fenômeno sociocultural é historicamente determinado e de que todas as verdades são relativas”, residindo neste pormenor uma das fundamentais diferenças entre historicismo e ecletismo.

A teoria historicista preconizava que “cada estilo estava organicamente relacionado a determinada cultura espaço-temporalmente definida e não podia ser julgado, exceto segundo seus próprios termos”,⁶³ enquanto o ecletismo procurava estabelecer novo paradigma a partir de “uma identificação favorável com os estilos do passado e [de] uma capacidade de sujeitar esses estilos a distorções ideológicas”,⁶⁴ dependendo, entretanto, da capacidade de expressão dos estilos históricos para simbolizar determinado conjunto de idéias.

Outra noção essencial do historicismo, também destacada pelo crítico de arquitetura, era a da idéia de evolução, na qual o processo histórico se desenvolvia sucessivamente segundo as leis evolutivas ou cíclicas, concedendo à história uma direção. Embora Paulo Santos e Lucio Costa concordassem quanto ao sentido evolutivo da história, o intrincado impasse entre as visões de história dos arquitetos girava em torno da sutil, porém expressiva, diferenciação entre os conceitos de historicismo e de ecletismo. A visão do primeiro remetia-se

⁶² COLQUHOUN, 2004b, p. 25.

⁶³ COLQUHOUN, 2004b, p. 29.

⁶⁴ COLQUHOUN, 2004b, p. 35.

à teoria historicista, pois ao analisar o conjunto de edifícios ecléticos da avenida Rio Branco, explicava que a apreciação das obras do passado deviam ser julgadas “a partir do pressuposto de que cada período da História de 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”,⁶⁵ então analisando o ecletismo pela ótica historicista. A concepção de Lucio Costa, ao contrário, via o ecletismo apenas como produto de interesse pela história, materializado na arquitetura por meio do revivescimento das formas do passado, que não apresentava maior significação cultural. Por esta razão, ao criticar a análise apresentada por Paulo Santos, como relator do processo de tombamento do conjunto arquitetônico da Avenida, Lucio Costa contra-argumentou que “não se trata aqui de um ‘período’ da História da Arte, mas de um hiato nessa história” [sic],⁶⁶ ponto de vista partilhado pela maioria dos arquitetos modernos e, pelo próprio Alan Colquhoun, como revela sua comparação entre o ecletismo do século XIX e o moderno:

Quando tentamos resgatar o passado em arquitetura, atravessamos um abismo – o **abismo** entre o final do século XIX e o início do século XX, durante o qual a força característica do estilo arquitetônico para expressar significados definidos desapareceu completamente. O ecletismo moderno não está mais ideologicamente ativo como no século XX.⁶⁷

O “abismo” ao qual se referiu Colquhoun foi compreendido por Lucio Costa como “hiato”, que para Paulo Santos interpretava como um período transitório “que teria paradoxalmente influído no próprio movimento dito Moderno”.⁶⁸

Apesar do sentido pejorativo atribuído ao período, Paulo Santos localizava no “divórcio entre a arte e a indústria” o centro da questão mal compreendida pelo arquiteto moderno, como explicou no texto *A Arquitetura da Sociedade Industrial*:

{**Divórcio entre a arte e indústria** –} O magno problema com que {tem} depara{do desde os altos da Revolução Industrial até os dias presentes} o arquiteto /contemporâneo/, no que concerne à forma arquitetônica e à sua execução prática, é o de restabelecer /através das suas realizações profissionais/ a harmonia entre a arquitetura e a indústria. Uma relativa harmonia, até o século XVIII sempre existiu. Os processos de artesanato e produção manual, por unidades isoladas, comuns às indústrias que fabricavam tôda sorte de utilidades necessárias à vida, até então, pouco ou nada diferiam dos que eram usados nas oficinas e canteiros de serviço das obras. Mas o

⁶⁵ SANTOS, P., 1972b, p. 14. Pasta *Conselho Consultivo IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

⁶⁶ COSTA, L., 1972c, p. 2, grifo do autor. Pasta *Produção Intelectual 1*, arquivo n. 1242/2.

⁶⁷ COLQUHOUN, 2004b, p. 35, grifo nosso.

⁶⁸ SANTOS, P., 1977e, p. 104.

prodigioso desenvolvimento industrial do século XIX, com o advento da máquina a vapor e a introdução /dos/ {e} processos de produção fabril, em série, não puderam ser acompanhados com igual rapidez pela arquitetura, fiel a uma tradição multi-milenar, de processos de construção que só muito lentamente se tinham modificado no decorrer dos séculos. Daí a defasagem e o conseqüente divórcio entre a arquitetura e a indústria, a que os contemporâneos procuram pôr um fim.[sic]⁶⁹

Quem sabe este trabalho de Paulo Santos não teria sido uma réplica para o *Razões da Nova Arquitetura* de Lucio Costa?

Embora o mesmo tema tenha sido sublinhado, em 1951, por Lucio Costa em *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre* como “o divórcio entre o artista e o povo”, reafirmando os valores do passado para mostrar a cisão, ou o divórcio, entre o proletariado e a arte:

A técnica tradicional do artesanato, com os seus processos de fazer **manuais**, e portanto, impregnados de contribuição **pessoal**, pois não prescindiam no pormenor, da iniciativa, do engenho e da invenção do próprio obreiro, estabelecendo-se assim certo vínculo de participação efetiva entre o artista maior, autor da concepção mestra da obra, e o conjunto dos artistas especializados que a executavam – os artesãos – foi bruscamente substituída pela técnica da produção industrializada, onde o processo inventivo se restringe àqueles poucos que concebem e elaboram o modelo original, não passando a legião dos que o produzem de autômatos, em perene jejum de participação artística, alheios como são à iniciativa criadora.

Estabeleceu-se dêsse modo, **o divórcio entre o artista e o povo**: enquanto o **povo artesão** era parte consciente na elaboração e evolução do **estilo** da época, o **povo proletário perdeu contato** com a arte. [sic]⁷⁰

Assim, considerando-se que, no passado a arte, por seu caráter artesanal, estava mais próxima do povo e que, com o advento da máquina esta relação se rompeu, distanciando a arte do povo, é possível compreender que ambos os textos travavam do mesmo tema.

Em *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, Lucio Costa retomaria, também, a questão do ecletismo e do neocolonial de *Razões da Nova Arquitetura*, sublinhando que estas manifestações arquitetônicas representavam um *hiato* no processo histórico da arquitetura.

No balanço sobre o período relativo de 1930 e 1950, lembrou que, apesar da deficiência técnica e de pessoal especializado e da inexpressividade de exemplares com qualidade arquitetônica, o arquiteto brasileiro foi milagrosamente capaz de “encabeçar o período de renovação que vem atravessando a arquitetura contemporânea, quando ainda ontem era dos últimos

⁶⁹ SANTOS, P., 1961a, p. 33, grifo nosso. As chaves { } indicam palavras ou passagens acrescentadas e as barras // , as suprimidas na revisão, posteriormente, realizada pelo autor.

⁷⁰ COSTA, L., 1962b. v. 1, p. 177, grifo nosso.

a merecer consideração”.⁷¹ Enfatizou que a consagração de nossa arquitetura não se tratou de um processo natural de sua evolução, como queriam alguns, pois apenas o desenvolvimento tecnológico e socioeconômico não bastariam para justificar o mérito alcançado pela arquitetura moderna no Brasil. Para ele, a abolição da escravatura e a revolução industrial foram os fatores fundamentais para as transformações ocorridas no programa da habitação, na técnica construtiva e, por extensão, na expressão da arquitetura em nosso país.

Após o divórcio entre a arte e a técnica, que originou a pseudo-arquitetura de “falso brilho”⁷² do início do século XX, sublinhou Lucio Costa que, simultaneamente, surgia a arquitetura de *espírito moderno* que, apesar de utilizar a mesma tecnologia da outra, apresentava “formas funcionais de proporções inusitadas e singular elegância”.⁷³ Destacou, ainda neste ínterim, o surgimento do estilo neocolonial que, embora pretendesse se estabelecer em oposição ao ecletismo, também se consolidou em um outro pseudo-estilo, visto que evocava, artificialmente, o renascimento formal do passado colonial.

Mais adiante, ao tratar da diferença entre a arquitetura e a engenharia, Lucio Costa explicou que aquela se distinguia das demais ciências politécnicas porque, além da cientificidade, envolvia o sentimento e, a conjugação destas duas áreas de conhecimento estimulava o desenvolvimento da técnica do concreto armado no Brasil, tendo no engenheiro Emílio Baumgart um dos principais especialistas. O marco desta conjugação foi o edifício do MESP, projetado por arquitetos brasileiros freqüentadores do reduto purista, que consagrava as obras de Gropius, Van der Rohe* e Le Corbusier.

Em que pese a influência corbusiana no edifício do MESP, Lucio Costa ressaltou que “tanto o projeto quanto a construção do atual edifício, desde o primeiro esboço até a definitiva conclusão, foram levados a cabo sem a mínima assistência do mestre”⁷⁴ Corbusier. Para ele, tratava-se da espontânea contribuição nativista dos preceitos corbusianos, na qual se destacara a genialidade de Oscar Niemeyer*, esclareceu, ainda, que a arquitetura brasileira sobressaía no panorama internacional face a seu caráter local – expressão de nossa tradição e da personalidade nativista.

Apesar do sucesso arquitetônico, Lucio Costa criticou o procedimento do ensino oficial, no qual os mestres deixavam de transmitir adequadamente a lição

⁷¹ COSTA, L., 1962b, p. 173.

⁷² COSTA, L., 1962b, p. 178.

⁷³ COSTA, L., 1962b, p. 178.

⁷⁴ COSTA, L., 1962b, p. 194.

moderna por “falta de convicção e experiência própria”,⁷⁵ levando a maioria dos alunos a considerar o ensino acadêmico dispensável para a formação profissional do arquiteto. A crítica expressava o ressentimento por seu afastamento em 1931 da direção da ENBA, com o aval da Congregação da Escola.

A desordem cultural gerada pelo “entrechoque de valores” ou pelo “rompimento da unidade” tanto quanto o “divórcio” ou a “perda de contato” entre o povo e a arte foram assuntos também enfocados pelo arquiteto Walter Gropius na conferência *O Arquiteto na Sociedade Industrial*,⁷⁶ proferida em São Paulo naquele ano – 1955 – em que Paulo Santos originalmente escrevera os artigos sobre a arquitetura da sociedade industrial para a revista *Habitat*. Nesta conferência, lembrando “aquela união do ambiente e do espírito que prevalecia no tempo do carro de boi [em] (Ouro Preto)”,⁷⁷ Gropius mostrou a diferença entre as sociedades do passado e a moderna, explicando que a perda da unidade de nossa época e “a doença de nosso meio tão caótico, a sua feiura e desordem muitas vezes entristecedora, são o resultado do nosso insucesso em colocar as necessidades básicas do homem acima dos requisitos econômicos e industriais.” [sic]⁷⁸

Após narrar a degradação do homem transformado em instrumento da indústria, apontando-a como a causa da decadência das relações entre a comunidade, o arquiteto salientou “a difícil tarefa de reequilibrar a vida da comunidade e de humanizar o impacto da máquina”.⁷⁹ Esta deve ser enfrentada a partir da conscientização pelo homem de que o social tinha primazia sobre o técnico, o econômico e o estético, ocorrida na década de 1950. “Não podemos negar que a arte e a arquitetura tenham chegado a ser expressão puramente estética, porque, durante a revolução industrial tinham perdido contato com a comunidade e com o povo.” [sic]⁸⁰

Para Gropius, esse divórcio consistia na grande problematização para o arquiteto e o artista, pois acreditava “a chave para uma reconstrução feliz de nosso meio, a grande tarefa do arquiteto é a nossa decisão de permitir que o elemento humano se torne o fator preponderante,”⁸¹ para se alcançar “uma

⁷⁵ COSTA, L., 1962b, p. 199.

⁷⁶ Esta conferência de Walter Gropius foi pronunciada quando de sua premiação no Grande Prêmio da Bienal de Arquitetura, realizada em 1955 (GROPIUS, 1955, p. 18-30; SANTOS, P., 1986, p. 9). Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2.

⁷⁷ GROPIUS, 1955, p. 19.

⁷⁸ GROPIUS, 1955, p. 19.

⁷⁹ GROPIUS, 1955, p. 19-20.

⁸⁰ GROPIUS, 1955, p. 20.

⁸¹ GROPIUS, 1955, p. 20.

mistura feliz de técnica e imaginação”⁸² característica do espírito do passado, enfatizaria Gropius ou, como escreveu, em 1961, Paulo Santos, a de “restabelecer através de suas realizações profissionais a harmonia entre a arquitetura e a indústria”.⁸³ O modo como ambos arquitetos pensavam o problema permite-nos afirmar que Paulo Santos foi influenciado pelos trabalhos de Gropius e que esta influência ficou se restringiu aos procedimentos metodológicos do ensino da arquitetura e do urbanismo, como observamos no capítulo introdutório do presente trabalho, ela se estendeu às questões teóricas e conceituais sobre a matéria.

Apesar do ecletismo no pensamento histórico de Lucio Costa apresentar diferenças substanciais do de Paulo Santos, este fundamentou as duas conferências sobre o primeiro, em 1962, nos trabalhos *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre e Razões da Nova Arquitetura*.

Ambas conferências foram proferidas e depois redigidas. A primeira, constitui de 130 páginas datilografadas ainda inéditas, das quais são 50 de notas. A segunda, praticamente, foi transformada num dos Cadernos publicados pelo Jornal do Brasil em 1965, para o IV Centenário da Cidade, se intitulava *A Arquitetura e o Urbanismo no Rio de Janeiro Republicano*.⁸⁴

O conteúdo deste Caderno do JB corresponde integralmente ao capítulo “Período Republicano” do livro *Quatro Séculos de Arquitetura*⁸⁵ que, como visto, resultou de uma outra palestra pronunciada também em comemoração ao IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro no ciclo de conferências promovido pela UB.

A narrativa desenvolvida por Paulo Santos sobre o período consubstanciou-se em três fatores relacionados às profundas transformações ocorridas na Cidade do Rio de Janeiro nos últimos três quartos de séculos: *Abolição, Revolução Industrial e República*. Aos dois primeiros, também assinalados por Lucio Costa em *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, Paulo Santos acrescentou – a República –, dividindo seu relato em dois segmentos: “I - Da proclamação da república à revolução de trinta [e] II - Da revolução de trinta à eclosão do movimento moderno”.⁸⁶ Embora os textos de ambos autores versassem sobre o embate entre a tradição e a modernidade, que novamente viera à tona na passagem do século XIX para o XX, estes se

⁸² GROPIUS, 1955, p. 21.

⁸³ SANTOS, P., 1961a, p. 3.

⁸⁴ SANTOS, P., 1965d, p. 290-303; 1981h, p. 24, grifo do autor.

⁸⁵ SANTOS, P., 1966e, p. 43-202; 1977e, p. 138; 1981j.

⁸⁶ SANTOS, P., 1977e, p. 78, 115.

diferenciavam principalmente na forma de organizar os fatos, pois Paulo Santos seguiu rigorosamente a ordem cronológica, provavelmente porque entendia o processo histórico como linha contínua e de direção uniforme, movimentando-se para frente e para trás; ao passo que Lucio Costa preocupou-se exclusivamente em abordar o tema sem considerar a sucessão temporal dos fatos, talvez por acreditar na existência de rupturas no desenvolvimento histórico, ao contrário de Paulo Santos, que admitia o sentido evolutivo da história.

Uma vez que esses trabalhos visavam a objetivos diferentes, um foi escrito como artigo para a edição comemorativa do cinquentenário de fundação do jornal *Correio da Manhã* e o outro, para uma palestra do ciclo de conferências sobre os *Quatro Séculos de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro*, portanto incomparáveis em todos os aspectos. O artigo de Lucio Costa, por exemplo, não apresentava a riqueza de detalhes nem a disposição didática do trabalho de Paulo Santos, cuja preocupação foi registrar os fatos que, em sua maioria, ainda não haviam sido devidamente historiados, tendo em vista sua intenção de fundar uma historiografia da arquitetura do urbanismo no Brasil. Por esta razão, teria se utilizado de informações provenientes de relatos orais de jornais e de revistas de época, sobretudo as do período republicano, conforme foi explicitado no texto.

Na exposição sobre o trabalho de Le Corbusier para o MESP, por exemplo, Paulo Santos incluiu algumas peculiaridades do arquiteto franco-suíço, que lhe haviam sido confidenciais por Rodrigo Melo Franco de Andrade e pelo arquiteto Ernani Mendes de Vasconcelos:

Visitava muita gente. Portinari por exemplo. E, muito ligado a Léger (a observação é do Dr. Rodrigo) cuja pintura – tão diferente da de Portinari – lhe parecia perfeitamente ajustada ao tipo de arquitetura que preconizava, fez críticas ao nosso artista que por muito tempo o desnortearam. Mas há dois anos, quando de volta de Brasília a que fôra ter para conhecer o terreno da futura Embaixada da França, cujo projeto lhe havia sido confiado –, visitando o Ministério da Educação surpreendeu-se com a força dos painéis do pintor brasileiro (é ainda do Dr. Rodrigo a informação).

Impressionou-se com particularidades da nossa arquitetura colonial: os telhões de louça** e os azulejos de revestimento das fachadas, quais os da casa na Rua São Clemente esquina da Praia de Botafogo; os painéis de azulejo da Nave e Sacristia da Igrejinha da Glória do Outeiro, a que mais de uma vez retornou; as rótulas, treliças e muxarabis dos nossos documentários daquele tempo. Acha Ernani de Vasconcelos (de quem colhemos todas essas informações), tenha partido dele a introdução de elementos tradicionais na nossa arquitetura moderna.[sic]⁸⁷

O mesmo procedimento metodológico realizado a partir de fontes diversificadas, Paulo Santos utilizou no texto para relatar a inauguração da Avenida Central –

hoje Avenida Rio Branco – no começo do século XX, no qual definiu os periódicos Kosmos e Renascença para retirar artigos e fotografias, conforme explicou:

No prazo recorde de vinte meses foram desapropriados e demolidos 590 velhos prédios, numa extensão de 1.795 metros, reloteados, vendidos ou permutados os terrenos, e rasgada a Avenida, inaugurada por trechos, o primeiro em 7 de setembro de 1904, o segundo em 15 de Novembro de 1905, ambas as inaugurações com festividades de que nos deram sugestivas descrições as revistas Kosmos e Renascença. Na inauguração do segundo trecho, a mais pomposa, feita com mau tempo, como mostram as fotografias em que aparece um mar de chapéus-de-chuva, já se viam ao centro lâmpadas elétricas do arco voltaico dos lados lampiões de gás (sempre o conflito de técnicas) e dezenas de prédios recém-construídos, o primeiro dos quais, da família Guinle, tivera sua pedra fundamental lançada em março de 1904, apenas três meses depois de encetadas as negociações para as desapropriações.⁸⁸

A Avenida Central foi tema também abordado em *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, no qual Lucio Costa exaltou as qualidades dos edifícios da Escola de Belas Artes, do Tribunal de Justiça, do *Jockey Club* e do *Derby Club*. Nesta, comentou a contribuição dos arquitetos independentes na realização de “tôda uma série de edificações de vulto e aparato”⁸⁹ erigidas na Avenida, destacando o trabalho do “mago Morales de los Ríos, cuja versatilidade e mestria”⁹⁰ permitiam atender às especificidades dos diferentes *programas*, “fôsse a nobre severidade do próprio edifício da Escola [...] ou o gracioso Pavilhão Mourisco de tão apurado acabamento e melancólico destino” [sic]⁹¹ bem como o “bom gôsto e ‘savoir-faire’ ” [sic]⁹² das obras de Heitor de Mello.

Embora as declarações de Lucio Costa parecessem não conter subjetivismos estéticos, o arquiteto iria posteriormente contradizer suas próprias afirmações sobre os edifícios projetados por Heitor de Mello, como veremos, no debate empreendido com Paulo Santos em torno do tombamento do conjunto arquitetônico da Avenida.

A interlocução entre ambos, Paulo Santos e Lucio Costa, neste período, centrou-se na discussão sobre o ecletismo, incluindo o neocolonial. Esta discussão distinguiu o posicionamento de cada um dos arquitetos sobre a relevância do ecletismo e seu papel no processo histórico da arquitetura e do urbanismo no Brasil. Para Lucio Costa:

⁸⁷ SANTOS, P., 1977e, p. 127-128.

⁸⁸ SANTOS, P., 1977e, p. 85-86.

⁸⁹ COSTA, L., 1962b, v. 1, p. 181-182.

⁹⁰ COSTA, L., 1962b, v. 1, p. 182.

⁹¹ COSTA, L., 1962b, v. 1, p. 182.

O desenvolvimento da arquitetura brasileira ou, de modo mais preciso, os fatos relacionados com a arquitetura no Brasil nestes últimos cinquenta anos, não se apresentam concatenados num processo lógico de sentido evolutivo, assinalam apenas uma sucessão desconexa de episódios contraditórios, justapostos ou simultâneos, mas sempre destituídos de maior significação e, como tal, não constituindo, de modo algum, estágios preparatórios para o que haveria de ocorrer.⁹³

Com esta idéia, concordava parcialmente Paulo Santos com Lucio Costa, assinalando que os reflexos das transformações técnicas, econômicas e sociais provocadas no mundo pela Revolução Industrial, se sentiam no Brasil desde meados do século XIX. Estas transformações irrequeriam modificações profundas na arquitetura, “orientadas de dentro para fora (e não ao inverso, como se fazia) e em que a forma plástica fosse mais efeito do que causa, antes resultante do que ponto de partida da transformação”.⁹⁴ Defendendo a tríade vitruviana⁹⁵ do duradouro, do útil e do belo – na qual o objeto arquitetônico expressa o resultado harmonioso da integração entre as partes e não o todo ou a forma por si só –, Paulo Santos entendia que os edifícios ecléticos da década de 1920 apresentavam maior harmonia de estilos e primor de formas do que os realizados na década anterior, o que permitiria a convivência sem grande conflito de estilos estrangeiros com o chamado estilo neocolonial. Por isto Paulo Santos, discordando de José Marianno Filho e de seus seguidores, não via o neocolonial como uma reação nacional contra os estilos importados da Europa, percebendo inclusive que o convívio *amigável* entre estes *estilos* estabelecera a inter-relação entre o estilo e a função do edifício, ao consignar os estilos classicizantes para os edifícios de porte monumental e o neocolonial para as residências, hotéis e escolas.

Sobre esse aspecto, Paulo Santos compartilhava o pensamento de Lucio Costa observado em 1951: “relembra agora, ainda mais avulta a irrelevância da querela entre o falso colonial e o ecletismo dos falsos estilos europeus”.⁹⁶ A essência desta antiga querela vai, pouco a pouco, se dissipando e o ecletismo, ocupando o cerne da divergência entre as concepções históricas de ambos.

Essa tem sua origem no *sucesso* da arquitetura moderna no Brasil, emergindo, entre os *modernistas*, a necessidade de se estabelecer um lugar

⁹² “habilidade” (LAROUSSE, de Poche 2000, 19991, p. 711).

⁹³ COSTA, L., 1962b, v. 1, p. 174.

⁹⁴ SANTOS, P., 1977e, p. 93.

⁹⁵ A tríade vitruviana define que *todo o edifício deve ser simultaneamente duradouro, útil e belo*. Vitruvius, o antepassado de todos os teóricos da arquitectura, distingue três princípios na arquitectura: *firmitas*, *utilitas* e *venustas*. *Firmitas* cobre todos os aspectos técnicos da construção (local, materiais, fundações), *utilitas* remete para a função do edifício, e *venustas* para a beleza arquitectónica.” [sic] (EVERS, 2003, p.).

⁹⁶ COSTA, L., 1962b, v. 1, p. 185.

histórico para esta arquitetura, apresentado no terceiro capítulo, o que tornou imperiosa a criação do SPHAN, como órgão responsável pelas diretrizes da preservação dos bens patrimoniais, cujos valores tradicionais ou nossas *constantes de sensibilidade* contribuíssem para a construção da identidade da nação, demandada pelo processo de consolidação da cultura nacional.

Razão pela qual Lucio Costa recusava, categoricamente, o ecletismo, porém, aceitava o passado colonial, aonde a arquitetura encontrava a seiva brasileira que a legitimava. Lucio Costa acreditava no desenvolvimento cíclico e sucessivo da história, portanto para ele, a arquitetura moderna viera dar continuidade à tradição presente na arquitetura colonial, interrompida com as *experiências* ecléticas, como explicou: “gastas as energias que mantinham o equilíbrio anterior, rompida a unidade, uma fase imprecisa e mais ou menos longa sucede, até que, sob a atuação de forças convergentes, a perda coesão se restitui e novo equilíbrio se estabelece”, [sic]⁹⁷ fazendo com que a arquitetura no Brasil retomasse o *bom caminho*.

O protagonista do momento histórico moderno Lucio Costa fazia seu juízo de valor calcado na articulação entre a tradição e a modernidade, implicando em uma concepção sistemática e fechada da história, sendo considerado, inclusive por Paulo Santos, como o “doutrinador” da arquitetura moderna no Brasil. Textos doutrinários como *Razões da Nova Arquitetura, Documentação Necessária e Muita construção, alguma arquitetura e um milagre* compreende-se o sistema de valores arquitetado por Lucio Costa, vinculando o passado e o presente para justificar o “milagre” da modernidade.

Entretanto Paulo Santos, em sua visão de historiador mostrava-se muito mais preocupado com os processos internos inerentes à história do que em emitir categóricos juízos de valor. Em suas análises, percebeu o “saldo positivo”⁹⁸ do neocolonial, que instigava, sobretudo, o debate sobre as questões culturais brasileiras. Além de considerar o neocolonial e o ecletismo como reflexo de um período transitório de experimentações, que influenciou positivamente a arquitetura moderna, preservando assim a própria continuidade do processo histórico da arquitetura e do urbanismo no Brasil. Ao contrário das afirmações de Lucio Costa, Paulo Santos assegurava que o processo histórico se desenvolvia numa “seqüência de pensamento perfeitamente lógica, e não interrompida, a demonstrar que mesmo num caso aparentemente abrupto como esse, da passagem da arquitetura tradicional para a moderna, a História não se construiu

⁹⁷ COSTA, L., 1962e, v. 1, p. 17.

⁹⁸ SANTOS, P., 1977e, p. 104.

por saltos”.⁹⁹ Embora Paulo Santos julgasse profícua a articulação tradição-modernidade preconizada por Lucio Costa, considerava o conceito de tradição por ele formulado, de certo modo, restritivo e excludente, por desconsiderar as manifestações ecléticas da arquitetura.

Apesar de discordar de Lucio Costa sobre o ecletismo, Paulo Santos também reconhecia a legitimidade tanto da arquitetura colonial quanto da moderna, como expressões culturais brasileiras. Em consonância com a idéia do arquiteto, Paulo Santos destacou, como paraninfo dos arquetetandos de 1948, que “o parentesco de Espírito entre muitos dêsses 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”.¹⁰⁰

Tema retomado em 1965, na conferência que originou o livro *Quatro Séculos de Arquitetura*, para explicar a relevância da perfeita integração entre a forma arquetetônica e o sistema construtivo, correlacionando as casas de fazenda com exemplares da arquitetura moderna, inclusive com projetos de Oscar Niemeyer e de Lucio Costa:

A ajustagem perfeita entre a arquitetura dessas velhas casas e o sistema de vida que elas expressavam lhes dava esse tono de genuinidade brasileira que tanta vez falta às casas dos nossos dias, mesmo às melhores e que também na maior parte esteve ausente das experiências Neo-Coloniais, já que a pretensa ajustagem a que elas aspiravam assumia um tom de falsete, que não convencia.[...]

E talvez tenha sido a nostalgia da perda desses valores – que por subjetivos e imponderáveis não são menos legítimos e importantes –, que teria induzido Oscar Niemeyer, quando construiu em Brasília o remanso de sua morada para a quadra final da vida, a adotar não o partido da casa das Canoas no Rio de Janeiro, plasticamente admirável, mas **fria e sem ressonâncias**, que lhe vinha servindo de residência, mas um partido misto de Casa de Moenda e Casa Grande de Engenho brasileiro do século XVIII: – planta quadrangular; cobertura de telha-vã contornando a casa por três lados com a sanca** característica dos telhados desse século, e assente sobre pilares de alvenaria; varanda larguíssima aos fundos com as redes estendidas num convite ao lazer do lado e à frente o telhado avançado sobre o chão coberto de capim; os cheios dominando sobre os vazios. Reconstituição de ambiente a testar a força das constantes de sensibilidade da raça, que nas situações mais imprevistas irrompem com inesperado vigor. Essa mesma nostalgia é sensível na obra de Lúcio Costa (Casa de Argemiro Machado; hotelzinho de Friburgo; edifícios do Parque Guinle). E **o próprio Palácio da Alvorada em Brasília**, em que pese as diferenças de estilo, **pertence à estirpe de Columbândê** (bem da intimidade de Niemeyer, que é um conhecedor da nossa arquitetura do tempo da Colônia, de que organizou várias exposições a pedido de Rodrigo Melo Franco) –: a mesma serena grandeza, a mesma nobreza desaparatososa, e um não sei quê de indefinivelmente brasileiro a provar que mais do que a forma o que importa à tradição é o espírito; é ele que, se sobrepondo às contingências efêmeras de

⁹⁹ SANTOS, P., 1986, p.1.

¹⁰⁰ SANTOS, P., 1948a, p. 1. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2 .

cada momento da História dos povos, perpetua no tempo as constantes da sensibilidade nacional. [sic]¹⁰¹

Expressando de modo claro e direto seu conceito de “ajustagem” perfeita entre as velhas casas e as práticas sociais nelas desenvolvidas, Paulo Santos estabeleceria a analogia entre a arquitetura colonial e a moderna, em 1965, como sendo a *ajustagem* impressa por Lucio Costa nos projetos realizados para o *Park Hotel* de Nova Friburgo, a casa de Argemiro Hungria Machado no Leblon e os edifícios do Parque Guinle em Laranjeiras,¹⁰² semelhante a que Oscar Niemeyer planejou em sua residência de Brasília. Longe da forma “fria e sem ressonâncias” da Casa das Canoas. (Croqui 30). É a mesma que Niemeyer, num exercício de memória, reinterpreto no Palácio da Alvorada em Brasília, remetendo-se à Casa da Fazenda Columbandê em São Gonçalo, como observada por Paulo Santos (Fotografia 38; Croqui 31).

Essa analogia entre o Palácio da Alvorada e a casa-grande de fazenda já fora apresentada por Lucio Costa no artigo *Monumentalidade e Gente*, de 1960 para ressaltar que “graças a Oscar Niemeyer, a construção de um simples edifício – o Alvorada – casa-grande, com varanda corrida e capela anexa, tomou conta do lugar e marcou, de saída, o tônus: cidade moderna, voltada para o futuro, mas com raízes na tradição”.¹⁰³ Observação partilhada, também, por outros estudiosos da nossa arquitetura que, como ele, percebiam a relação entre o passado e o presente no contexto da arquitetura moderna no Brasil. João Batista Vilanova Artigas*, por exemplo, no ensaio *Arquitetura e Comunicação*, de 1970, destacou que o “Palácio da Alvorada, em particular, me parece uma casa-grande colonial, com a sua igreja ao lado e o alpendre característico”.¹⁰⁴ Não obstante, em ambos os casos acima mencionados os arquitetos não se referiram a um exemplo específico da arquitetura colonial, o que nos leva a supor que a apreciação de que “o próprio Palácio Alvorada em Brasília [...] pertence à estirpe de Columbandê” fora, de fato, originalmente formulada por Paulo Santos.

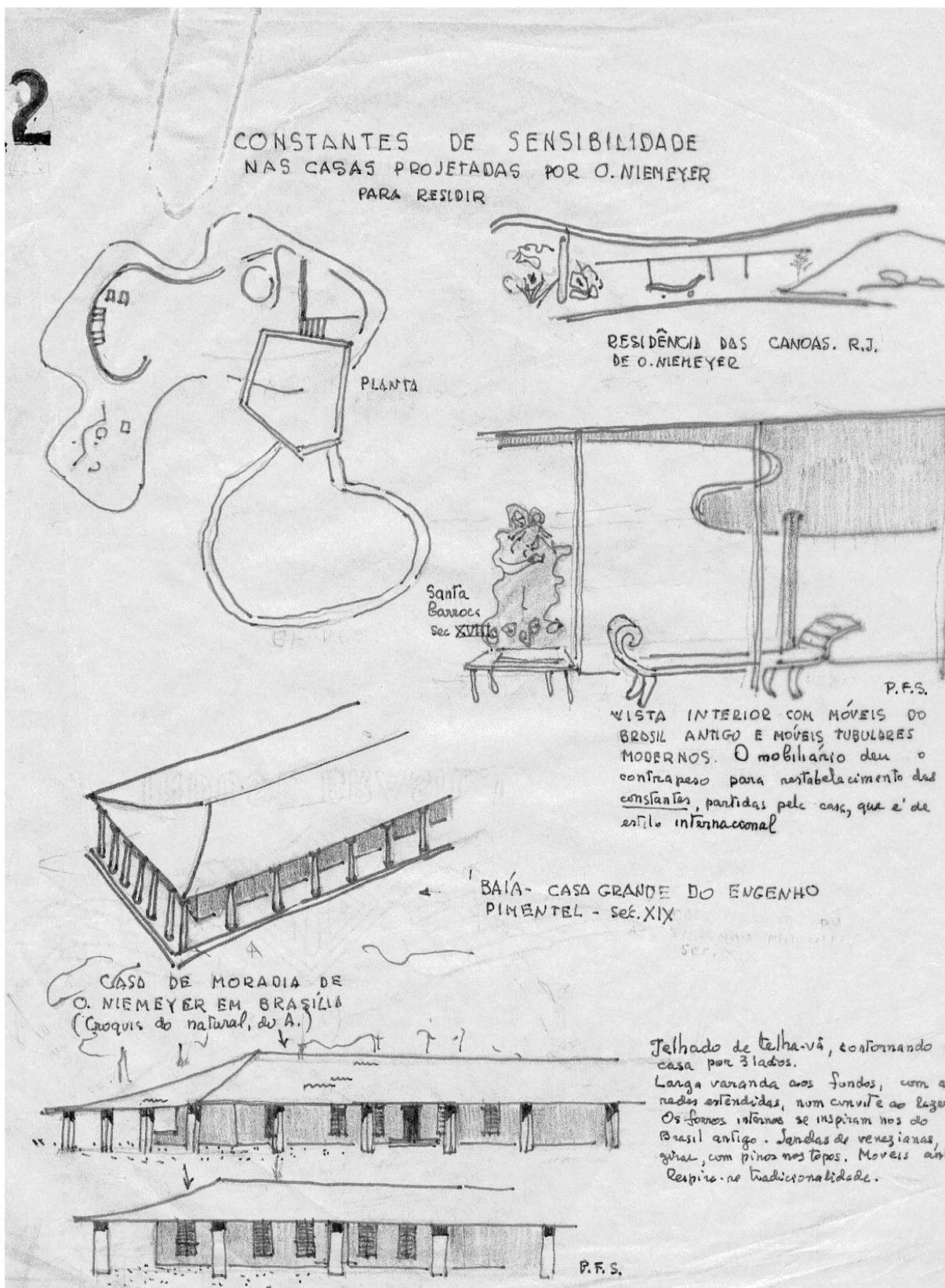
Comparação retomada, em 1973, por Júlio Nicolau Barros de Curtis*, primeiro diretor do IPHAN gaúcho, no trabalho *Os Núcleos Rurais*, no qual

¹⁰¹ SANTOS, P., 1977e, p. 103-104, grifo nosso.

¹⁰² O memorial explicativo destes projetos encontram-se no livro *Lucio Costa: registro de uma vivência* (COSTA, L., 1995b, p. 205-213, 214-217, 218-219).

¹⁰³ Este artigo, publicado em 21 de fevereiro de 1960 no *Correio da Manhã*, foi escrito em resposta às críticas do jornalista Antônio Calhado feitas à Brasília no mesmo jornal (COSTA, L., 1962c, v. 1, p. 307).

¹⁰⁴ ARTIGAS, 1999, p. 99-106. Este ensaio foi escrito em 1970 e publicado originalmente na primeira edição do livro, realizada em 1981, pela Livraria Editora Ciências Humanas.

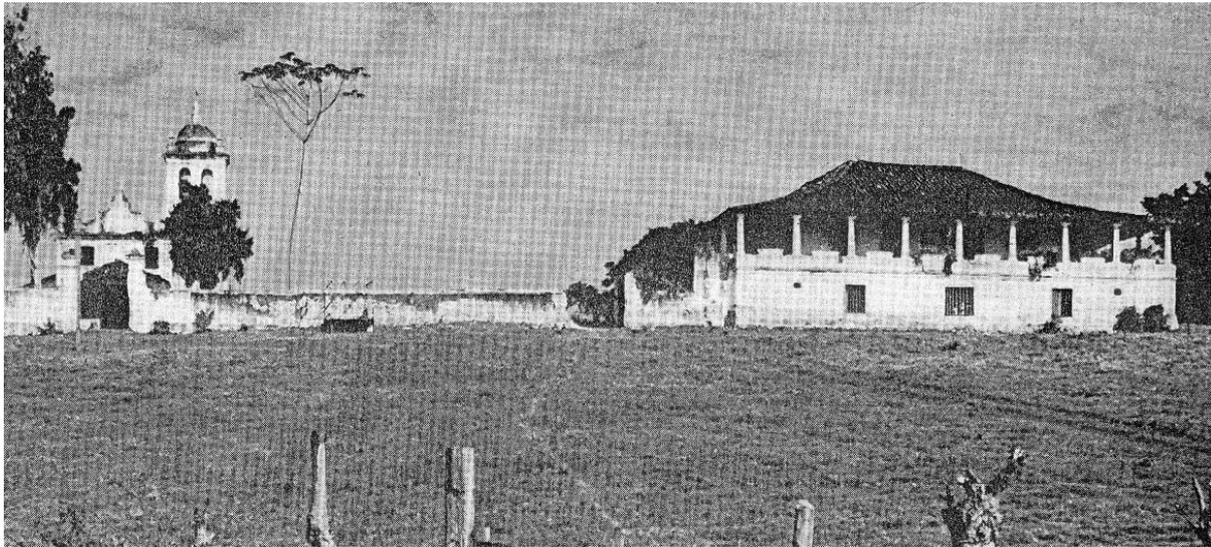


Croqui 30

Constantes de Sensibilidade na Arquitetura do Brasil. Nas casas projetadas por Oscar Niemeyer

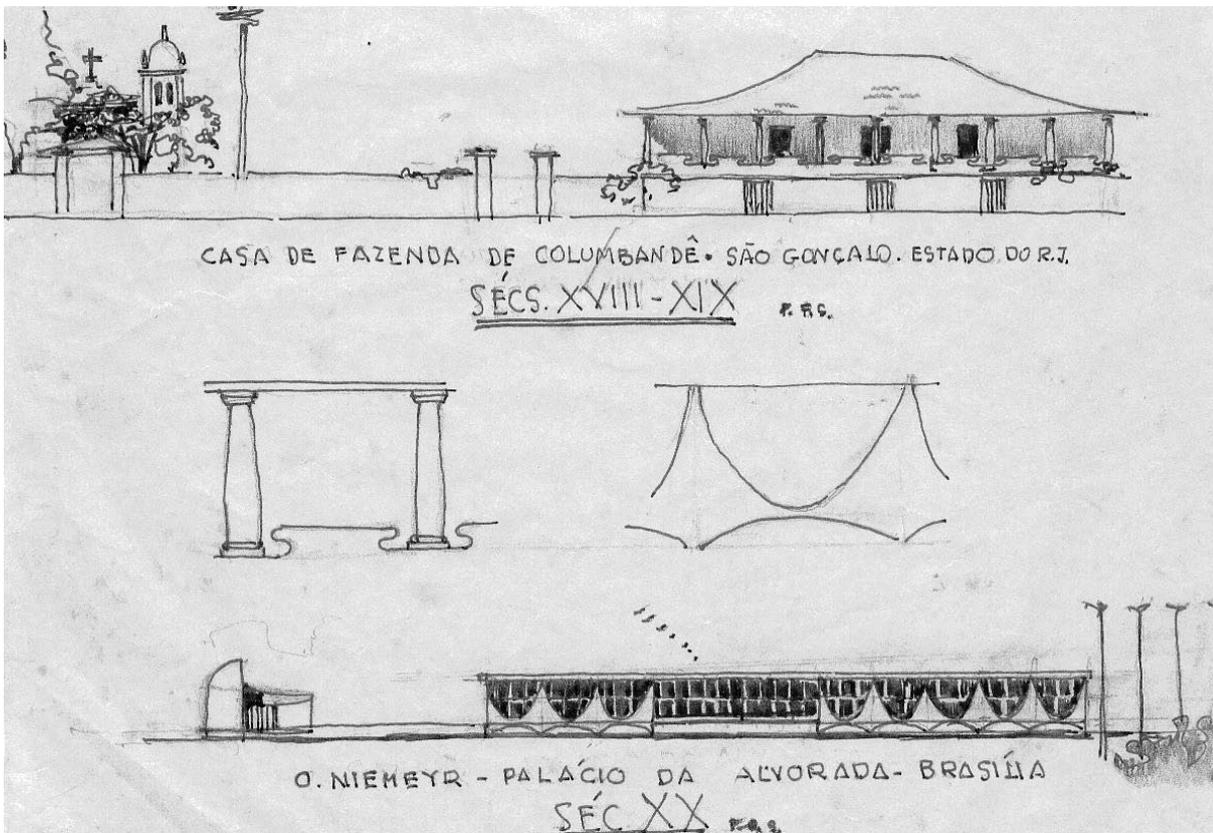
I Colóquio Nacional História da Arte. Desenho: Paulo Ferreira Santos - 1975

Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa - NPD - FAU/UFRJ



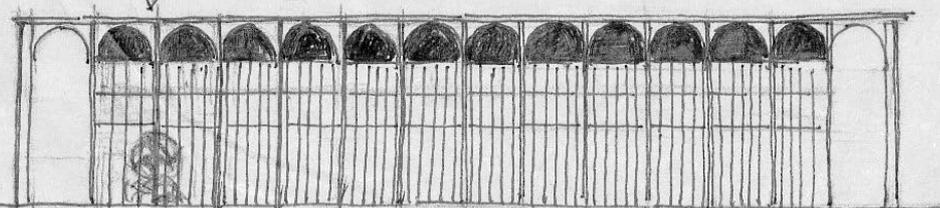
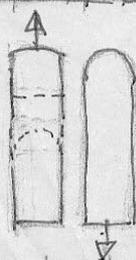
Fotografia 38
Fazenda Columbandê. São Gonçalo - Rio de Janeiro - Século XVIII
Fonte: GOODWIN, 1943, p. 53

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0016012/CA



Croqui 31
Constantes de Sensibilidade na Arquitetura do Brasil
I Colóquio Nacional História da Arte. Desenho: Paulo Ferreira Santos - 1975
Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa - NPD - FAU/UFRJ

3

CONSTANTES DE
NA ARQUITETURASENSIBILIDADE
DO BRASIL2ª METADE DO
SÉCULO XVII
± 1660BAIA. SALVADOR
Casa da Câmara e CadeiaDominantes horizontais. Simplicidade
na composição. Repetição contínua
do mesmo motivo. Só a Torre que
era uma imposição do programa,
interrompe a sequência de arcos P.F.S.2ª METADE DO
SÉCULO XVII
± 1756BAIA. SALVADOR
Solar do Governador. A mesma simpli-
cidade. Arcadas se sucedendo inter-
ruptamente no mesmo ritmo P.F.S.

SÉCULO XX

BRASÍLIA. OSCAR NIEMEYER.
Palácio dos Arcos. A mesma simplicidade,
ainda uma vez. Composição tão simples
como as anteriores. P.F.S.

Croqui 32

Constantes de Sensibilidade na Arquitetura do Brasil

I Colóquio Nacional História da Arte. Desenho: Paulo Ferreira Santos - 1975

Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa - NPD - FAU/UFRJ

estabeleceu, criteriosamente, a mesma correlação ressaltando sua apresentação anterior, apesar de não declarar a fonte:

Sem prejuízo de várias outras que possam ser arroladas, impõe-se particular referência, como paradigma da pretérita arquitetura rural brasileira, à Fazenda Colubandê [...], situada no município de São Gonçalo, RJ e datável nos fins do século XVIII. Suposição esta fundamentada tanto no estilo dos painéis de azulejos que guarnecem sua capela, quanto na referência feita por Monsenhor Pizarro e Araújo, nas suas “Memórias Históricas sobre o Rio de Janeiro”: ... “mas não se ignora, que ela não conta demasiados anos...” (escrito isto em torno de 1820). Seu partido já foi objeto de interessante **paralelo** com o Palácio da Alvorada. Ambos se assemelham nos seus avarandados nas suas dominantes horizontais, na pureza dos seus volumes e no relacionamento com suas respectivas capelas. Ambos, nós concluiríamos, estão ligados pelas constantes de sensibilidade do povo brasileiro.¹⁰⁵

Provavelmente Curtis referia-se ao “paralelo” estabelecido por Paulo Santos no estudo *Quatro Séculos de Arquitetura*, de 1965.

A correlação entre os dois objetos arquitetônicos foi também apresentada¹⁰⁶ pelo professor Farès El-Dahdah*:

Certa vez Lucio Costa comparou o palácio da Alvorada a uma casa de fazenda colonial, com sua varanda, colunas, e capela lateral. A semelhança **com a fazenda Columbandê**, por exemplo, é certamente surpreendente, e uma tal articulação entre a arquitetura moderna e o passado colonial do Brasil tende a confirmar a teoria de que a arquitetura moderna brasileira possui uma relação particular com a história, valorizando o novo, por um lado, e produzindo um discurso de permanência, por outro.¹⁰⁷

El-Dahdah propôs essa analogia sem conhecer¹⁰⁸ a obra de Paulo Santos.

Gilberto Freyre, em 1963, também se expressara a respeito da relação da casa-grande colonial com a arquitetura moderna no Brasil:

Só quando se leva em consideração o quanto eram complexas as atividades da casa-grande típica de uma fazenda no Brasil patriarcal é que se compreende por que esse tipo de arquitetura não morreu inteiramente com a velha ordem social, tornando-se, pelo contrário, valiosa inspiração para modernos e arrojados tipos de construção que, na América Portuguesa, constitui

¹⁰⁵ Este artigo compunha a série “Dez Capítulos de Arte e Arquitetura Tradicionais do Brasil” com os quais Curtis ilustrou sua exposição de *posters* inaugurada em 08 de junho de 1973, na sede do Touring Club do Brasil, sob o patrocínio do *Caderno de Sábado*. J. N. B. Curtis (1973, p. 7, grifo do autor, negrito nosso).

¹⁰⁶ O arquiteto Farès El-Dahdah apresentou a comunicação A arqueologia da modernidade de Lucio Costa no Seminário Internacional *Um século de Lucio Costa*, organizado no centenário do nascimento de Lucio Costa, numa parceria entre a PUC-Rio, a UERJ e a Casa de Lucio Costa, de 13 a 17 de maio de 2002, no auditório Gilberto Freyre do Palácio Gustavo Capanema (SANTOS, P., 1988, p.66).

¹⁰⁷ EL-DAHDAH, 2004, p. 289, grifo nosso.

¹⁰⁸ Por ocasião do Seminário *Um século de Lucio Costa* nos comunicamos com o professor Dahdah sobre o assunto, apresentando-lhe o artigo *Constantes de Sensibilidade na Arquitetura do Brasil*, escrito em 1975, em que Paulo Santos reiterava a analogia entre o Palácio da Alvorada e a Fazenda Columbandê, ilustrando-a com croquis por ele desenhados.

uma arte, assim como uma ciência; e que já se tornou conhecida pela sua praticabilidade, funcionalidade e efetividade, e não somente pelos seus brilhos estéticos, como em Brasília: nos palácios de Brasília, alguns dos quais, contra a melhor tradição brasileira da arte – ciência de construir – **mais esculturais que funcionais.**¹⁰⁹

Embora reconhecesse a valiosa contribuição da arquitetura da casa-grande colonial no desenvolvimento das edificações modernas, diferentemente de Lucio Costa, Vilanova Artigas e Paulo Santos, Freyre delimitava esta influência, considerando alguns palácios de Brasília (Croqui 32), “mais esculturais que funcionais” e contrários ao ditames da nossa tradição arquitetônica.

Gilberto Freyre tratava a dualidade *tradição-modernidade*, característica da arquitetura moderna no Brasil, demonstrando que o interesse pela questão não estava restrito aos profissionais do meio arquitetônico, estendendo-se aos demais intelectuais que, mediante a interpretação das raízes culturais e da formação do país, buscavam a afirmação de nossa identidade nacional.

Segundo o antropólogo, a arquitetura das residências agrárias se constituiu em um dos valores fundamentais no desenvolvimento da civilização brasileira. Esta arquitetura, integrada à organização familiar, abrangia ao mesmo tempo, o caráter íntimo e particular, a que denominou de “mouro” e o social e coletivo chamado por ele de “romano”, como explicou em 1963 ao comentar a associação do “mouro” e do “romano” com o internacional, característica do ambiente hoteleiro no Brasil:

A mesma concessão também acontece com relação à arquitetura no Brasil, a qual emerge do passado patriarcal como um sistema de construção capaz de adaptar-se às modernas condições e estilos de vida, sem perder seus valores básicos tradicionais, os quais são domésticos, particulares, familísticos – isto é, “mouros”, mas não estreitamente domésticos, porque também são “romanos” em suas raízes patriarcais e, assim, inclinados ao contato com o mundo exterior. Combinados, os dois elementos – o “mouro” e o “romano” – parecem responsáveis pela tendência existente nos modernos edifícios típicos brasileiros, em serem peculiarmente humanos e personalísticos, em lugar de apenas eficientes e funcionais sob o ponto de vista de seu uso, como edifícios coletivos, seja esse uso oficial, industrial ou comercial.

A expansão da arquitetura no Brasil, do que era como arquitetura para uso mais particular, doméstico, patriarcal, personalístico do que impessoal e coletivista, para uma outra, de tipo moderno, e para condições que são mais coletivistas e públicas do que personalísticas e particulares, tornou-se possível porque o velho tipo de casa colonial brasileira era algo mais do que mera residência.¹¹⁰

¹⁰⁹ FREYRE, 2000a, p. 240, grifo nosso. Este artigo consistiu num dos quatro capítulos que foram acrescentados, em 1963, ao livro *New World in the tropics*, originalmente publicado em 1947.

¹¹⁰ FREYRE, 2000a, p. 238, grifo do autor.

O que Freyre explicou foi que na arquitetura colonial brasileira estavam potencializadas as soluções adequadas para a modernização da arte e da ciência de construir, pois se mostrava capaz de adaptar os valores europeus ao espaço tropical, gerando um novo sistema patriarcal de vida – menos pessoal e mais coletivo do que o original – pertinente às exigências da civilização brasileira.

O antropólogo destacou também como duas formas teoricamente contrastantes – o alpendre e o pátio interno – conseguiram harmoniosamente se conciliar, caracterizando a arquitetura colonial no Brasil:

É preciso visitar um moderno edifício de apartamentos – dos amplos, mas cordiais – do Rio, para compreender como a conciliação entre os elementos de arquitetura romana e moura, o público e o privado, mobiliário e planejamento urbanístico, são possíveis em uma arquitetura como a brasileira que desde o início mostrou tendência em adaptar-se ao espaço tropical – ao sol, ao ar livre, às brisas – sem deixar de valorizar o “particular” e a “intimidade” pessoal.

Em seu livro sobre a arquitetura brasileira, Philip L. Goodwin comenta que a “característica principal das velhas casas brasileiras é o contraste interessante entre a grande varanda – ou alpendre ou terraço – com sua ampla vista e pátio interior”. É como se ele tivesse sentido, quase sem o querer ou saber, o elemento romano nessas casas, representado pela “grande varanda com sua ampla vista” – em outras palavras, uma espécie de expressão pública do sistema patriarcal – como sendo complementar do elemento moura, representado pelo pátio interno e fechado, onde a intimidade era resguardada contra o excesso de contato com o mundo exterior. [...]

Aqui temos uma prova do fato de que os velhos elementos moura e romano, um criando intimidade, outro favorecendo as relações entre o que está dentro de casa e o que está fora, continuam a ser característicos da mais genuína arquitetura, quer doméstica, quer comercial, do Brasil.¹¹¹

Curiosamente ao concluir, Gilberto Freyre sugeriu, em nota de rodapé, a hipótese de Paulo Santos vir a ser o autor de trabalho, ainda não escrito, sobre a arquitetura civil no Brasil:

Até o momento, porém, não existe nenhuma **história especializada da arquitetura doméstica**, ou civil, do Brasil, escrita sob o ponto de vista técnico e comparável a *Domestic Architecture of the American Colonies and the Early Republic*, de Fiske Kimbal, Nova York, 1922. Talvez esteja em situação de escrevê-la o prof. Paulo Santos, da Universidade do Rio de Janeiro.¹¹²

O que conhecia Gilberto Freyre da obra de Paulo Santos para acreditá-lo capaz de escrever uma “história especializada da arquitetura doméstica”? Até 1963, somente duas obras de Paulo Santos haviam sido publicadas: *A Arquitetura Religiosa em Ouro Preto* e *O Barroco e o Jesuítico na arquitetura do Brasil*,

¹¹¹ FREYRE, 2000a, p. 252-253 grifo do autor.

¹¹² FREYRE, 2000a, p. 257, nota 15, grifo do autor, negrito nosso.

ambas sobre a história da arquitetura religiosa, de modo que por meio destes trabalhos, não seria possível saber que Paulo Santos também se dedicava ao estudo da arquitetura civil. Logo, este conhecimento se realizara por outros canais de comunicação.

Ora, Paulo Santos era membro do Conselho Consultivo do IPHAN, desde 1955, instituição da qual Freyre participava assiduamente, ainda que não fosse funcionário regular. Possivelmente, o conhecimento de Freyre sobre o trabalho de Paulo Santos tenha ocorrido no contexto da *Repartição*. Além de, como vimos no terceiro capítulo, Gilberto Freyre ter participado, como membro suplente da Comissão Julgadora do concurso para provimento da cátedra de *Arquitetura no Brasil* da FNA, em 1951, no qual Paulo Santos se classificou em primeiro lugar, o que sugeriria que tenha assistido ao referido concurso para reconhecê-lo competente.

A relação entre tradição e modernidade, central preocupação intelectual desde as primeiras décadas do século XX, foi objeto de exame do modernista Mário de Andrade, na série de artigos que escreveu sobre a *Arquitetura Colonial*,¹¹³ em 1928.

Indagando-se se o estilo neocolonial seria uma experiência bem ou mal-sucedida, Mário de Andrade analisou em quatro segmentos as características deste estilo, confrontando-as com os preceitos da arquitetura moderna que naquele momento surgia no panorama brasileiro. No primeiro, mostrou que a arquitetura fora a única das artes que conseguira “uma solução verdadeiramente internacional”¹¹⁴ e por isso, estivera sintonizada com a tendência da sociedade da época podendo assim ser considerada a mais humana e socialmente avançada das tendências artísticas. Sob esta ótica, Mário de Andrade entendeu que o caráter nacional da arquitetura analisado a partir de países socioeconomicamente menos favorecidos como o Brasil lhe parecia, numa reflexão imediatista, errônea, pois esta, ao contrário da moderna, seria desumana, anti-social e separatista.

Reconsiderando a afirmação, Mário de Andrade ressaltou no segmento subsequente que a arquitetura modernista, por sua vez, não se fixara unanimemente nem se tradicionalizara, sendo até então apenas tendência empregada, sobretudo, nas edificações de utilidade pública como indústrias e arranha-céus. Por esta razão, explicou terem os estetas modernistas confundido a engenharia com a arquitetura. Um confronto também abordado por Lucio

¹¹³ ANDRADE, 1983, p. 12-14.

¹¹⁴ ANDRADE, 1983, p. 12.

Costa em 1951, no artigo *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, apresentado anteriormente. Apesar de acreditar peremptoriamente que a arquitetura moderna acabaria por se impor, Mário de Andrade questionava se não seria lícito procurar outras tendências – como faziam os adeptos do neocolonial – uma vez que a arquitetura moderna ainda não se encontrava universalmente consolidada.

No terceiro segmento, o escritor mostrou como paradoxalmente a arquitetura moderna, internacional e anônima, se aproximava das manifestações folclóricas, explicando que à medida que as artes “foram evoluindo e se refinando, se afastaram da mais primária, mais fatal das manifestações artísticas, a arte folclórica”¹¹⁵ e que a arquitetura, considerada a mais avançada das artes, ao contrário “voltou de novo a se confundir com a essência fundamental do folclore: a presença do ser humano com abstenção total da individualidade”.¹¹⁶ Assim, a nova arquitetura ao mesmo tempo contrariava o ensinamento popular por se fundamentar nos valores científicos e se identificava com a essência da arte popular por se abster da individualidade. Mário de Andrade entevia que as soluções da arquitetura moderna no Brasil iriam, gradativamente, se distanciar do anonimato e do internacionalismo, distinguindo-se étnica e individualmente das demais, o que justificaria a busca da tradição arquitetônica de caráter nacional.

No último artigo da série, o escritor lembrou a inexistência da atualidade universal, destacando a atualidade de uma região específica, que se impunha sobre as demais pela função histórica que exercia naquele momento no contexto mundial, e ressaltando as várias atualidades de cada país. Mário de Andrade sublinhou que o maior benefício que esta estranha atualidade nos trouxe foi a não-identificação com o regionalismo, mas com o nacionalismo brasileiro, levando os arquitetos modernistas a conceberem uma arquitetura, que articulava tradição e modernidade como expressão da substância nacional. À vista disso, considerava também válida a iniciativa dos arquitetos que propugnavam o estilo neocolonial, restando saber apenas se alcançariam o resultado pretendido.

Essa idéia, manifestada também por outros intelectuais da geração de Paulo Santos, de que o *neocolonial* havia contribuído positivamente para o desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, não se tratava, portanto, de uma reflexão isolada.

¹¹⁵ ANDRADE, 1983, p. 13.

¹¹⁶ ANDRADE, 1983, p. 13.

Além de *Quatro Séculos de Arquitetura*, outro trabalho, que se inclui no segundo modo de interlocução, foi *Formação de Cidades do Brasil Colonial*. Embora não dialogue diretamente com a obra de Lucio Costa, neme Paulo Santos apresentou seu ponto de vista sobre o racionalismo das questões urbanas das cidades modernas, criticando silenciosamente o plano de Lucio Costa para a cidade de Brasília, como destacou Roberto Conduru:

Apesar de o autor concentrar sua análise nas cidades pretéritas, ao defender o informalismo das cidades coloniais, não deixa de posicionar-se sobre os rumos contemporâneos do urbanismo. O estudo participa de uma crítica ao racionalismo da cidade modernista. Nesse sentido, apesar de não fazer críticas diretas a Brasília, o silêncio quase total dedicado à maior realização do modernismo no Brasil revela um certo juízo negativo.¹¹⁷

Nessa obra, o diálogo de Paulo Santos se estabeleceu com Camillo Sitte e Sérgio Buarque de Holanda, como analisado no capítulo anterior, do que propriamente com Lucio Costa. Entretanto, consideramos pertinente incluí-lo em nossa análise, para evidenciar as diferenças entre as visões urbanísticas dos dois arquitetos.

No plano piloto para Brasília, Lucio Costa concretizaria os ideais urbanísticos de Le Corbusier no plano da cidade moderna de traçado regular e retilíneo, propondo quatro princípios fundamentais: “descongestionamento do centro das cidades; aumento da densidade; dos meios de circulação e das superfícies arborizadas”.¹¹⁸ Conquanto fosse discípulo fervoroso de Le Corbusier, Paulo Santos era favorável ao plano informal para a urbanização das cidades, por espelhar o caráter e a autenticidade de seu povo:

[...] consideramos que os traçados regulares, como o de Mazagão e principalmente o de Vila Bela (que é em xadrez quase perfeito), precursores dos de Pelotas e Belo Horizonte, constituíram em determinado sentido uma regressão urbanística. Foram planos subjectivos, concebidos por inteiro e pré-determinados na cabeça dos projectistas; abstracções do espírito, de que a vida não participou. De menor significação, por conseguinte, para o architecto e o urbanista do que muitos dos planos informais. É inútil procurar explicar fora do plano urbanístico, a sedução que Salvador, Olinda, Ouro Preto, Parati e tantas e tantas outras cidades do Brasil Colonial nos inspiram, só porque elas não se enquadram nos tecnicismos urbanísticos deste século. Tais tecnicismos estão estabilizados na consciência do homem do nosso tempo, e não são válidos para o aferimento do que fizeram os nossos maiores. Se aquelas cidades agradam tanto é porque o nosso instinto e o nosso bom senso, mais que os nossos conhecimentos académicos, nos dizem que as soluções delas são boas. E teremos muito a aprender estudando-as – não para copiá-las, é claro –, mas

¹¹⁷ CONDURU, 2001.

¹¹⁸ LE CORBUSIER, 2000, p. 161.

para corrigir as distorções que o exagerado tecnicismo da Idade Industrial tem gerado em nós. [sic]¹¹⁹

A exclusão de Brasília na análise das cidades brasileiras se explica por, até então, Paulo Santos não haver analisado a nova capital como desejava, conforme declarou na segunda conferência de Porto Alegre:

De Brasília não direi mais que duas palavras: vocês tem dentro de casa quem a esteja estudando, com mais proficiência do que eu poderia fazer, sem considerar que a hora já vai muito avançada. [...] O relatório do Plano Piloto de Brasília é certamente uma peça magistral. Só o seu exame exigiria uma palestra. Não me arriscarei a isto, só agora vou poder passar algum tempo em Brasília, para tomar um contato melhor e compreendê-la de uma maneira mais completa.

Mas seja qual for o julgamento da posteridade em relação à Brasília, ela será sempre, isto tenho vontade de dizer, uma obra de juventude. Uma afirmação de fé. Fé no seu destino, digo no nosso destino como povo. Para nós arquitetos e engenheiros, ela soa, e muito bem disse Mario Pedrosa, no Congresso de Críticos – “ela soa como um desafio”.¹²⁰

Paulo Santos concluiria sua conferência discorrendo com isenção sobre as opiniões emitidas por importantes profissionais do cenário arquitetônico nacional e internacional.

5.1.3 Terceiro Modo: o Diálogo Aberto

O terceiro modo de interlocução se estabeleceu no confronto teórico e crítico, muitas vezes tensos, entre os dois arquitetos, caracterizado pela estruturação do pensamento histórico de Paulo Santos e pela maturidade conceitual de Lucio Costa.

Neste cenário, as comunicações apresentadas por Paulo Santos nos Colóquios Nacionais de História da Arte do CNHA, do qual ambos eram sócios fundadores, desempenharam papel relevante.

Esses trabalhos tardios, produzidos na década de 1970, revelaram Paulo Santos mais historiador do que arquiteto, convicto de suas idéias e apto intelectualmente a expressar sua própria concepção sobre a história da arquitetura e do urbanismo. A essência teórica destas comunicações estimularia ainda mais o debate, permitindo equipará-las aos textos de Lucio Costa. Na ocasião, Paulo Santos começava a se conscientizar de que o caráter histórico de

¹¹⁹ SANTOS, P., 1968c, p. 68-69.

¹²⁰ SANTOS, P., 1962b, p. 44-45. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2.

seus trabalhos, diferenciado do cunho ensaístico dos escritos de Lucio Costa, não os tornava menos relevantes do que os do arquiteto.

O que nos permite afirmar, por exemplo, que apesar de Paulo Santos ter se inspirado no artigo *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre* para escrever as conferências sobre Lucio Costa, ele o ultrapassou na reinterpretação de determinadas questões, pois sua visão de historiador lhe permitiu analisar o passado à luz de seu valor de época como também sob a perspectiva das experiências do presente; embora dois trabalhos tenham sido elaborados num intervalo de um pouco mais de uma década:

Lugar à parte na arquitetura do Rio de princípio do século deve ser conferido à arte pessoal do arquiteto Antônio Virzi – que Lúcio Costa lembrou ser considerado uma espécie de ovelha-negra da arquitetura, o que sendo verdade para os da nossa geração não o é para as gerações atuais, a ponto de uma de suas casas situada à Praia da Glória, ter merecido a atenção do professor Yves Bruand, num substancial artigo sobre Art-Nouveau que acaba de publicar em Paris. [sic]¹²¹

O reconhecimento do mérito intelectual de Lucio Costa, agora, não impedia a Paulo Santos de discordar de determinados conceitos do arquiteto. Instigado, talvez, pelas mesmas razões do crítico de arquitetura Montgomery Schuyler, que lhe permitiram, como ele próprio explicou, investir em certas passagens de sua obra discordando de seu mestre Ruskin, “(como tantas vezes acontece em casos semelhantes), com palavras cadentes e, o que é curioso, reprovando-lhe algo pelo que também êle, Schuyler viria a ser criticado [...]” [sic].¹²²

Na comunicação *Constantes de Sensibilidade do povo brasileiro*,¹²³ de 1975, Paulo Santos iniciou sua análise “pela arquitetura popular, porque, mais próxima da terra do que a erudita, é nela que o caráter e a sensibilidade dos povos se expressam melhor”,¹²⁴ demonstrando similaridades com as idéias veiculadas nos textos de Lucio Costa.

Paulo Santos compreendia que na naturalidade dos elementos construtivos se expressavam os autênticos valores de um povo pois, na forma *culta* as técnicas construtivas e os preceitos formais oriundos de fontes especializadas inibiam a espontânea criatividade, apesar do inegável requinte e da qualidade de seus exemplares, como detalhadamente explicou:

¹²¹ SANTOS, P., 1977e, p. 90.

¹²² SANTOS, P., 1961a, p. 137.

¹²³ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1975b, p. 1. Pasta *Congressos, encontros e seminários*, arquivo n. 1242/1.

¹²⁴ SANTOS, P., 1988, p. 52.

Por tudo isso, para o estudo da psicologia e sensibilidade do povo, a arquitetura popular tem **interesse maior que a erudita**, porque nela os parâmetros que lhe definem o lado humano da personalidade e precisam **as qualidades** mestras da **raça** se afirmam com mais eloquência.¹²⁵

Nas *entrelinhas* desta declaração é possível ler a influência do texto *Documentação Necessária*, no qual Lucio Costa enfocou em 1937, entre outras questões, a relevância da arquitetura popular para a compreensão do espírito do povo português:

Ora, a arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, **interesse maior que a “erudita”** – servindo-nos da expressão usada, na falta de outra, por Mário de Andrade, para distinguir da arte do povo a “sabida”. É nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que **as qualidades da raça** se mostram melhor. Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de “make-up”, uma saúde plástica perfeita, – se é que podemos dizer assim.¹²⁶

Verificam-se nos trechos grifados, que as expressões “interesse maior que a erudita” e “as qualidades da raça” empregadas por Paulo Santos fossem *reapropriadas* do texto de Lucio Costa, reiterando sua influência direta no artigo de Paulo Santos.

No entanto, a despeito da coincidência das expressões utilizadas, não podemos, definitivamente, afirmar que o conteúdo essencial da comunicação não tenha, também, tido a influência dos trabalhos – *O espírito e a essência da arte em Portugal e Arquitetura Popular em Portugal*¹²⁷ – de Reynaldo dos Santos, por terem sido textualmente citados pelo autor.

Ambos trabalhos poderiam, supostamente, ter influenciado o de Paulo Santos, pois o de texto de Lucio Costa foi originalmente publicado em 1937; os de Reynaldo dos Santos,¹²⁸ em 1943 e 1961; portanto anterior à comunicação de Paulo Santos, elaborada em 1975.

A outra questão detalhadamente analisada por Paulo Santos se referia à tradição arquitetônica. Sobre esse assunto, desenvolvido no terceiro capítulo deste, a obra de Reynaldo dos Santos, a de Julien Guadet e a de Ricardo Severo contribuíram para a elucidação dos conceitos de tradição e de progresso na visão de Paulo Santos.

¹²⁵ SANTOS, P., 1988, p. 52, grifo nosso. Pasta Comitê Brasileiro de História da Arte Nacional, arquivo n. 1242/1.

¹²⁶ COSTA, L., 1937a, p. 31, grifo do autor, negrito nosso.

¹²⁷ SANTOS, R., 1943b, p. 7-36; SANTOS, P., 1986a, nota 1- 6, 16. Pasta Comitê Brasileiro de História da Arte Nacional, arquivo n. 1242/1.

¹²⁸ SANTOS, R., 1943b, p. 7-36; SANTOS, P., 1986a, nota 1- 6, 16. Pasta Comitê Brasileiro de História da Arte Nacional, arquivo n. 1242/1.

As *Constantes de Sensibilidade* vinculadas ao *Culto à Tradição* consistia na principal finalidade da cadeira *Arquitetura no Brasil*, como vimos desde o primeiro programa organizado por Paulo Santos em 1947, conforme o próprio ressaltou:

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]¹²⁹

A influência de Guadet e de Severo também pode ser analisada em Lucio Costa, no artigo *Razões da Nova Arquitetura*, explicando a analogia dos conceitos esboçados com os dos *Programa* elaborado por Paulo Santos para a disciplina:

E aqueles que, num futuro talvez não tão remoto como o nosso comodismo de privilegiados deseja, tiverem a ventura – ou o tédio – de viver dentro da nova ordem conquistada, estranharão, por certo, que se tenha pretendido opor criações de origem idêntica e negar valor plástico a tão claras afirmações de uma verdade comum.

Porque, se as formas variaram – o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis. [sic]¹³⁰

A similitude entre o texto de Lucio Costa e o escrito para a cadeira *Arquitetura no Brasil* nos leva a revelar o ponto de partida, inspirador para Paulo Santos, a adotá-lo como base do ensino da história da arquitetura no Brasil.

No II Colóquio Nacional de História da Arte, realizado em São Paulo em 1977, Paulo Santos transformaria sua comunicação *Direitos Humanos – pela humanização da Arquitetura e do Urbanismo*,¹³¹ praticamente num manifesto em prol da humanização da arquitetura e do urbanismo, criticando as instituições do tipo CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna –, que se ocuparam quase exclusivamente das questões formais omitindo, justamente, o caráter social da arquitetura. Opondo-se a este procedimento destacou a importância dos movimentos, como o *Advocacy Planning*, de Paul Davidoff, o *Just Architecture* de Pittsburg, o *Architects Renewal Committee*, de Max Bond, o *Boston Urban Planning Aid*, de Boston e o *Urban Design Group*, de Nova Iorque, organizados por grupos de arquitetos, urbanistas, sociólogos e dos demais profissionais interessados em atender com prioridade às comunidades desfavorecidas econômica e socialmente, colocadas habitualmente à margem da renovação urbana. Neste quase *manifesto*, Paulo Santos vislumbrava o

¹²⁹ SANTOS, P., 1947., p. 2. Pasta *Vida Acadêmica* 3, arquivo n. 1239/2.

¹³⁰ COSTA, L., 1962d, v. 1, p. 40- 41.

alvorecer de novo ciclo cuja meta principal seria alcançar a “humanização da vida, que o RACIONALISMO e o FUNCIONALISMO da ERA MAQUINISTA minaram pelos alicerces”, começando por implementar em toda habitação condições básicas para uso da população em geral que, segundo eram:

- um chão que não seja de terra
 - uma cobertura que não chova dentro
 - instalações sanitárias dentro de casa em lugar de uma cloaca imunda no quintal (como acontece com 1/6 da população do Rio de Janeiro, população favelada)
 - instalação de luz elétrica
 - número de aposentos que evite a promiscuidade
 - um quintalzinho onde possam plantar hortaliças
 - um jardimzinho onde brote uma flor
- E ainda:
- um ensino em que esses problemas tenham primazia e todos aqueles que se inscrevam nos *DIREITOS HUMANOS* visando a *COLETIVIDADE* sem desprezar os casos *INDIVIDUAIS*.^[sic]¹³²

O tom de Paulo Santos nessa comunicação demonstraria que a influência de Lucio Costa em seus trabalhos se faria também sentir no caráter das narrativas elaboradas como obras de maturidade.

Essa e as demais aproximações, na análise das pesquisas históricas realizadas por Paulo Santos, nos leva a concluir que Lucio Costa foi, inegavelmente, seu mais eloquente interlocutor. Enfatizou a relevância desta interlocução, o historiador Afonso Carlos Marques dos Santos* afirmou que “os estudos de Paulo Santos são seminais [...] para a compreensão da arquitetura no Brasil e estão em interlocução permanente com as idéias e os textos imprescindíveis do arquiteto-pensador Lucio Costa, como é o caso do livro *Quatro Séculos de Arquitetura*”.¹³³

A interlocução entre ambos não se restringiu às suas obras de história, estendendo-se à atuação nos órgãos consultivos, como o IPHAN e o CSPU, onde os dois, em diversos momentos, se confrontaram sobre questões que, na época, tiveram grandes proporções.

No IPHAN, Lucio Costa atuou como diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos e Paulo Santos, como membro do Conselho Consultivo –, participando conjuntamente de cerca de vinte processos¹³⁴ (Anexo D). Embora, na maior parte dos pareceres destes processos, suas opiniões convergissem,

¹³¹ SANTOS, P., 1989, p. 183-187.

¹³² SANTOS, P., 1989, p. 187, grifo do autor.

¹³³ SANTOS, A., 2001.

¹³⁴ MELLO JÚNIOR, s.d., f. 19, grifo do autor. Pasta *Conselho Consultivo do IPHAN*, arquivo n. 1242/1; PESSÔA, 1999, p. 317-325 e anexo II do presente trabalho.

em alguns elas apresentavam relativa divergência e em outros integral discordância. Do primeiro grupo pertenciam os pareceres do tombamento da casa de Villino Silveira,¹³⁵ projetada por Antônio Virzi na Praia do Russel nº 734 (Fotografia 39; Croquis 33-34), nos quais ambos concordavam com o tombamento. Na proposta deste tombamento, Lucio Costa ressaltava as qualidades arquitetônicas da edificação, considerando-a, inclusive, como uma obra de arte:

Concebida plásticamente, a construção como que “desabrocha”: plantas, cortes, elevações; a escada, a varanda, o torreão**; o jôgo dos planos, os espaços internos, os volumes, – tudo se entrosa e integra com graça inventiva e apuro de execução inexecutáveis, constituindo, assim, um todo orgânico e vivo de raro poder de sedução.

Trata-se, portanto, de uma preciosidade arquitetônica, obra de arte sem igual no país ou alhures, cuja preservação importa assegurar.

E dedico a proposta à memória de um colega no antigo Curso de Arquitetura da ENBA, ex-aluno da Politécnica, – Attilio Masieri Alves, que antecipou, de meio século, êste meu juízo. [sic]¹³⁶

Já, Paulo Santos, antes de emitir seu parecer como relator do processo, analisou a proposta de tombamento formulada por Lucio Costa, a notificação expedida pela DPHAN, a carta em que a proprietária contestava a proposta e a carta em que o diretor da DPHAN Renato Soeiro respondia à contestação da proprietária, para, então, afirmar que “a autoridade inconcursa do mestre autor da proposta” [sic]¹³⁷, que ajuizava o valor artístico do bem a ser tombado, por si era suficiente para balizar a aprovação do tombamento. Prosseguiu discorrendo sobre os comentários elogiosos de Yves Bruand, que classificou a casa como *Art Nouveau*, lembrando que nosso dever era preservar exemplares remanescentes da arquitetura representativa dos movimentos de renovação do início do século XX, a exemplo do que vinha sendo realizado em Paris. Correlacionou também a obra de Antonio Virzi*, no Brasil, à arquitetura catalã de Antoni Gaudí i Cornet* destacando os valores arquitetônicos e históricos da edificação:

A casa da Praia do Russel, obra de Antonio Virzi, estilisticamente não se filia diretamente, cremos nós, a nenhum desses movimentos, mas participa do espírito de renovação plástico-formal que lhes deu nascimento, exprimindo-se num tipo de arquitetura que se situa face à arquitetura no Brasil da época em condições semelhantes à da obra Gaudi para a da Espanha, o que cria uma aproximação entre êste arquiteto, que a crítica moderna conduziu ao primeiro plano entre os dos albôres do movimento moderno, e o nosso arquiteto, ambos com uma força de originalidade e graça inventiva, que os colocam como valores

¹³⁵ CZAJKOWSKI, 2000, p. 93.

¹³⁶ COSTA L., 1970, f. 1, grifo do autor. Pasta *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

¹³⁷ SANTOS, P., 1970c, f. 3.

isolados entre os seus contemporâneos; com o que, ressalve-se desde já, não estamos pretendendo estabelecer um paralelo qualitativo entre as obras de um e de outro. [sic]¹³⁸

Então com a anuência dos dois – *Diretor e Conselheiro* – e de outros envolvidos neste processo, a proposta de tombamento da casa foi aprovada na 54ª reunião do Conselho Consultivo do IPHAN, de 14 de maio e o tombamento promulgado em 04 de junho de 1970.¹³⁹

O processo de tombamento¹⁴⁰ do antigo Convento do Carmo, na Praça Quinze de Novembro nº 101 (Fotografias 40-41), foi selecionado por exemplificar os casos, em que ambos, apesar de favoráveis ao tombamento, apresentavam diferenças pontuais. A proposta deste processo foi apresentada por Maurício Dias da Silva e outros e, de acordo com o parecer inicial de Lucio Costa,¹⁴¹ tinha dois propósitos distintos: o de restaurar o edifício, retomando sua feição original e o de impedir a construção de um arranha-céu no alinhamento do antigo terreiro do Paço. Segundo declaração do Banco do Banco¹⁴², proprietário do imóvel, devido à antigüidade do edifício, o DPHAN foi previamente consultado sobre a possibilidade da inscrição deste imóvel no livro do Tombo Histórico para somente então efetivar sua compra junto à Mitra. Em seu pronunciamento verbal, a DPHAN afirmava que, em vista do edifício não apresentar valor histórico, face as alterações de sua forma primitiva poucas eram as chances de ele vir a ser tombado no futuro.

A DPHAN explicou, mais tarde, que esse pronunciamento deveu-se ao fato de, na ocasião, estarem as qualidades arquitetônicas do Convento encobertas por um emplastro de argamassa, que lhe foram acrescentado à fachada no início do século XX, modificando-a radicalmente e cuja existência se revelaria posteriormente graças ao “ocasional desprendimento de certas partes da argamassa”,¹⁴³ inibindo a fachada original apenas “parcialmente sacrificada pelo apicoamento** das cercaduras** de pedra das suas vasaduras, realizado para aderência da massa da nova fachada.” [sic]¹⁴⁴

¹³⁸ SANTOS, P., 1970c, f. 4.

¹³⁹ MELLO JÚNIOR, s.d., f. 11. Pasta *Conselho Consultivo do IPHAN*, arquivo n. 1242/1; PESSÔA, 1999, p. 321.

¹⁴⁰ SANTOS, P., 1963b, p. 2. Processo 689-T-62.

¹⁴¹ COSTA, 1963, p. 1. Processo 689-T-62.

¹⁴² GUIMARÃES, 1963, p. 3. Processo 689-T-62.

¹⁴³ SANTOS, P., 1964b, p. 1. Processo 689-T-62.

¹⁴⁴ SANTOS, P., 1964b, p. 1. Processo 689-T-62.

Conforme as conclusões do parecer de Lucio Costa, o diretor da DPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, designaria como relator do processo, em 18 de março de 1963,¹⁴⁵ o Conselheiro Paulo Ferreira Santos.

Lucio Costa e Paulo Santos se pronunciaram favoráveis ao tombamento do imóvel, indicando também a restauração de sua forma original. Paulo Santos, como ele mesmo esclareceu, consubstanciou o seu parecer nas observações de Lucio Costa.

Apesar da obra de restauração do edifício representar-se onerosa, justificava-se, pela intacta conservação da maior parte da antiga ossatura, facilitando a recuperação do objeto arquitetônico como a de sua antiga relação com o Paço Imperial.

A divergência entre os dois pareceres referia-se exclusivamente ao estrangulamento da rua Sete de Setembro pela massa construída do antigo Convento. Esta dúvida urbanística fez com que Paulo Santos sugerisse ao Conselho Consultivo o reencaminhamento do processo a Lucio Costa para que ele, então, se pronunciasse a respeito:

É que a parte anterior do Convento, a ser conservada com a sua desejada massa atual, representará sempre um estrangulamento da rua Sete de Setembro, e estrangulamento de mau efeito, muito pior do que de presente, porque abrangendo não todo o quarteirão, mas apenas o pequeno apêndice do corpo que se quer tombar, em que ficará aparecendo ao lado da entrada do Banco, uma parede cega de fundos; e nesse caso, a preservação do monumento compensará esse **defeito urbanístico**? Para evitar o defeito, há outra solução, a de amputar-se ao monumento o incômodo apêndice; e nessa hipótese, ainda se justificará a preservação do monumento? [sic]¹⁴⁶

Considerando como improcedentes a dúvida de Paulo Santos, Lucio Costa esclareceu que o “defeito urbanístico” aventado pelo relator era o que contrastava e valorizava o espaço entre o convento e as construções circunvizinhas, conforme detalhou:

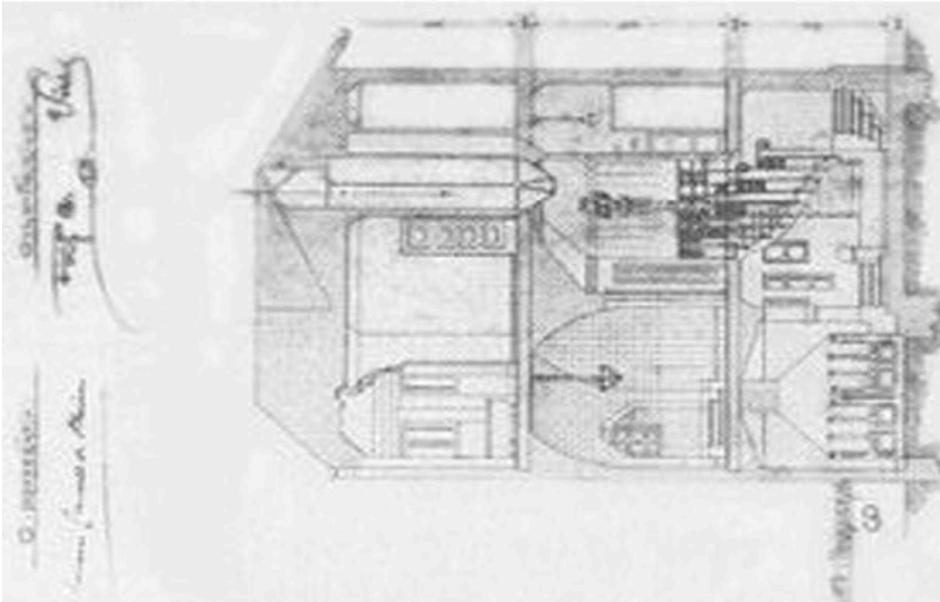
Louve-se o zelo e a isenção do Conselheiro Paulo Santos, mas no meu entender a dúvida que lhe assaltou o espírito não procede. Urbanisticamente há conveniência de se manter o acesso ao antigo Terreiro do Paço na sua justa medida original, isto é, “estrangulado”, a fim de valorizar, por contraste, o amplo espaço delimitado nos fundos pelo convento em causa com as suas respectivas igrejas, e lateralmente, de uma banda, pelo renque de casas particulares de que a frontaria** onde se insere o chamado Arco do Teles é o último “remanescente”, e, de outra, pelo antigo Paço já meio desfigurado, vendo-se na sua face aberta o velho chafariz, – testemunha da antiga presença do mar. [sic]¹⁴⁷

¹⁴⁵ ANDRADE, L., 1963, p. 1. Processo 689-T-62.

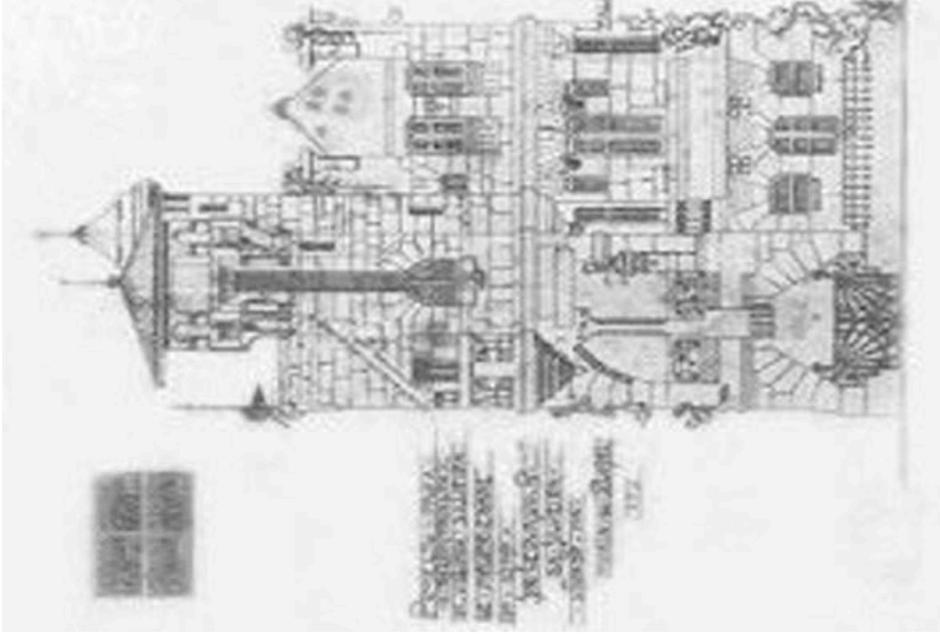
¹⁴⁶ ANDRADE, 1963, p. 3, grifo nosso.



Fotografia 39
Perspectiva



Croqui 33
Corte



Croqui 34
Fachada

Fotografia 39 e Croquis 33/34
Antigo Villino Silveira - projeto: Antônio Virzi - 1915
Fontes: CZAJKOWSKI, 2000c, p. 93 e PESSÓA, 1999b, p. 258



Fotografia 40
Antigo Convento do Carmo - antes da restauração. Centro - Rio de Janeiro - S.d.
Fonte: Eric Hess (apud PESSÔA, 1999b, p. 232)



Fotografia 41
Antigo Convento do Carmo - depois da restauração. Centro - Rio de Janeiro - S.d.
Fonte: PESSÔA, 1999b, p. 232

Percebendo a possibilidade de *inverter o jogo*, Paulo Santos sugeriu na “Informação Suplementar de seu Parecer”¹⁴⁸ que o Banco do Brasil disponibilizasse recursos financeiros para subvencionar as obras de restauração do bem, patrimônio nacional, a exemplo do que outras instituições financeiras, como o Banco da Lavoura e de Crédito Real de Minas Gerais vinham realizando, por razões de natureza cultural, moral e cívica.

Essa proposta de tombamento, discutida nas 41^a e 42^a reuniões do Conselho Consultivo do IPHAN, de 26 de junho de 1963 e 27 de maio de 1964, respectivamente, somente efetivou o tombamento definitivo do antigo Convento do Carmo em 31 de julho de 1964.¹⁴⁹

O diálogo conceitual e crítico entre eles, geradores de momentos de grande tensão serão ilustrados através dos processos de tombamento do Parque Lage e do conjunto arquitetônico da Avenida Rio Branco, qos dois estudos de caso apresentados como fio condutor da *História e Arquitetura em interação*.

5.2

Estudos de Caso

Os processos de tombamento do Parque Lage e do conjunto arquitetônico da Avenida Rio Branco, debatidos em 1972, um no âmbito do Conselho Superior de Planejamento Urbano - CSPU, o outro no do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN tiveram ampla divulgação nos veículos de comunicação e desencadearam acirrada polêmica não somente entre os especialistas como também na opinião pública.

O primeiro se constituiu em marco não somente porque envolveu diversos órgãos institucionais, prolongando-se, por isso, mais de dez anos mas, sobretudo, pelo fato de ter suscitado a retratação de Lucio Costa para com os companheiros do CSPU, ao admitir, publicamente, o equívoco de seu Parecer. O segundo é certamente o mais relevante, pois colocou em debate questões conceituais, fundamentais para o estudo da arquitetura e do urbanismo, que revolucionariam os critérios de avaliação para fins de preservação e conservação dos bens do patrimônio nacional.

¹⁴⁷ COSTA, L., 1964, p. 1, grifo do autor. Processo 689-T-62; PESSÔA, 1999, p. 190.

¹⁴⁸ SANTOS, P., 1964b, p. 2. Processo 689-T-62.

¹⁴⁹ MELLO JÚNIOR, s.d., f. 5-6. Pasta *Conselho Consultivo do IPHAN*, arquivo n. 1242/1; PESSÔA, 1999, p. 188-190.

5.2.1

Parque Lage

A escolha do Parque Henrique Lage (fotografias 42-43) se deu por vários motivos: sua importância como área de preservação ambiental; o envolvimento de órgãos de diferentes jurisdições – IPHAN, de competência federal, e CSPU, estadual – em seu processo de tombamento; e o fato de seu trâmite ter se prolongado por mais de 10 anos. Em decorrência da iminente construção do empreendimento *Chácara da Gávea*, pela VEPLAN Imobiliária, com dois blocos de edifícios residenciais com 23 pavimentos, a questão sobre o tombamento do Parque Lage seria rediscutida, em 1971, como explicou Paulo Santos:

A questão teve início num pronunciamento do Dr. RENATO SOEIRO, Diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, datado de 1^o de abril de 1971, enviado à Secretaria de Obras Públicas esclarecendo que a aprovação do projeto referente ao Processo 7/211.455 - isto é: da Chácara da Gávea -, contrariava a legislação federal em vigor e que a obra não deveria ser iniciada.¹⁵⁰

O tombamento do Parque Lage, homologado a 14 de junho de 1957 pelo Conselho Florestal do Ministério da Agricultura e pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foi revogado, em agosto de 1960, por decisão do Presidente Juscelino Kubtischek.¹⁵¹ Ao Presidente da República era facultado cancelar, em caráter excepcional, o tombamento de bens do patrimônio nacional, desde que atendesse a “motivos de interesse público”.¹⁵² A 11 de novembro de 1964, o governador do Estado da Guanabara Carlos Lacerda declararia o imóvel de utilidade pública para efeito de desapropriação, pelo Decreto “E” nº 552¹⁵³, determinando, pelo Decreto “E” nº 788¹⁵⁴ de 15 de junho de 1965, a inscrição do Parque Lage no Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico da Divisão de Patrimônio Histórico e

¹⁵⁰ SANTOS, P., 1972b, p. 1. Pasta *Conselho Superior de Planejamento Urbano - CSPU 1*, arquivo n. 1242/1.

¹⁵¹ O processo de tombamento do Parque Henrique Lage no âmbito do IPHAN recebeu a designação 537-T-55, enquanto o novo processo a nível estadual foi designado por 51543/54-MEC. PR-25898-60 (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 1960). Processo 537-T-55.

¹⁵² Artigo único do Decreto-lei nº 3866, de 29 de novembro de 1941, que dispõe sobre o tombamento de bens no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, estabelece que o “Presidente da República, atendendo a motivos de interesse público, poderá determinar, de ofício ou em grau de recurso, interposto pôr qualquer legítimo interessado, seja cancelado o tombamento de bens pertencentes à União, aos Estados, aos municípios ou a pessoas naturais ou jurídicas de direito privado, feito no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de acordo com o decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937” [sic] (BRASIL, s.d.).

¹⁵³ GUANABARA, 1964a, p. 21324.

¹⁵⁴ GUANABARA, 1965a, p. 14729.

Artístico do Estado da Guanabara. Objetivava resguardar o patrimônio ambiental do Parque, como também reiterar a solicitação de seu tombamento junto ao IPHAN. O ofício do Governador encaminhado ao Presidente da República historiava detalhadamente a questão:

Em seguida, à declaração de utilidade pública, o Estado iniciou o processo judicial da desapropriação, obtendo a emissão de posse da área, após atendidas as formalidades legais. E a par dessa providência, dirigiu-se ao Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, solicitando fôsse novamente tombado o imóvel. [sic]¹⁵⁵

Compartilhando a posição do Governo do Estado, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Diretor do SPHAN, afirmara, em maio de 1965, que a referida solicitação de tombamento se justificava, visto que estava em conformidade com a deliberação do Conselho Florestal e do Conselho Consultivo do IPHAN, “mas também e especialmente por entender que a manutenção do cancelamento da inscrição lhe causaria grave prejuízo econômico”, [sic]¹⁵⁶ pois não havia sido assegurada ao Estado a opção de compra, como previsto por lei.

O trâmite do processo junto ao MEC¹⁵⁷ se arrastaria de 1964 a 1971, quando, ante a ameaça da construção dos arranha-céus em meio à paisagem ambiental, o caso viria novamente à tona. Neste momento, o IPHAN, cioso de sua função, achou por bem interferir reiteradamente no assunto, recebendo no início do ano seguinte o apoio oficial do então Governador do Estado da Guanabara Antônio de Pádua Chagas Freitas.¹⁵⁸ A intervenção federal na questão suscitou grande polêmica – não somente entre os órgãos envolvidos como também no seio da opinião pública – que, explorada pela imprensa, viria a ser “objeto até de um editorial do *Jornal do Brasil*, o que prova que o caso mobilizou tãda a Imprensa – do órgão panfletário ao equilibrado conservador”. [sic]¹⁵⁹

Em meio a esse clima conturbado o Governador do Estado, “penetrado das mais puras intenções de rigor e moralidade administrativa – de que não há quem duvide –, criou o Conselho de Planejamento Urbano”,¹⁶⁰ com o objetivo de assessorar o Governo no preparo das diretrizes do planejamento urbanístico do Estado Guanabara. “É como se o Conselho tivesse sido criado para impedir a

¹⁵⁵ GUANABARA, 1965b, grifo do autor. Processo 537-T-55. Pasta 2079. Caixa 544.

¹⁵⁶ ANDRADE, 1965.

¹⁵⁷ GUANABARA, 1964b.

¹⁵⁸ GUANABARA, 1972c, f. 83 (apud SANTOS, P., 1972, p. 2. Pasta *Conselho Superior de Planejamento Urbano - CSPU 1*, arquivo n. 1242/1).

¹⁵⁹ SANTOS, P., 1972b, p. 3. Pasta *Conselho Superior de Planejamento Urbano - CSPU 1*, arquivo n. 1242/1.

construção desse conjunto [Chácara da Gávea] e de alguns outros apresentados como prejudiciais à cidade“, [sic]¹⁶¹ escreveria, em 1972, o Conselheiro Paulo Santos no relatório *Pedido de Vistas do Conselheiro Paulo Santos*¹⁶² referente à construção dos edifícios *Chácara da Gávea*.

Não obstante, no despacho final do processo, de 2 de junho de 1972, o IPHAN aprovou, em caráter excepcional, o projeto modificado pela empresa incorporadora, eliminando com isto as expectativas de tombamento do imóvel, pleiteado pelo Governo do Estado. No novo projeto, a altura máxima das edificações não ultrapassaria a cota de 166 metros, o que acarretaria a redução de 23 para 18 pavimentos. Paulo Santos acreditava que fora “a situação desses Condôminos [200 famílias] o que mais pesou na decisão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o que, de resto, transparece no pronunciamento desse órgão ao aprovar o projeto”. [sic]¹⁶³

A decisão tomada pelo IPHAN surpreendera a maioria dos Conselheiros do CSPU, visto que a alteração apresentada não impediria o “empachamento da paisagem” nem o prejuízo ambiental, conforme explicou Paulo Santos em seu Relatório:

Numa zona residencial para a qual a legislação atual prescreve moradias unifamiliares, e em que todos os prédios, mesmo os anteriores a essa legislação têm no máximo quatro pavimentos, e ficam encravados na mata, marginados, de um dos lados, por uma soberba e altíssima encosta de floresta em estado virgem, a inserção insólita de dois imensos blocos de 18 pavimentos e Cobertura é um atentado contra a paisagem. Não substancialmente diferente do que seria se os blocos ao em vez de 18 pavimentos e Cobertura, tivessem 23 e Cobertura, como tinham na ocasião do primeiro pronunciamento do Instituto do Patrimônio. Mantiveram-se os blocos em sua forma, dimensões e posição primitivas, reduzindo-se apenas a altura, de 184 metros para 166 metros, ou seja, em 9,2%. Esta redução, a meu ver, equivale a quase nada. O **empachamento da paisagem** é praticamente o mesmo. E bem razão tem ROBERTO BURLE MARX para a veemência com que se manifesta e a sua interferência decisiva, absolutamente decisiva, para que eu pedisse “Vistas” do Processo e o secundasse na ação. É exatamente o que estou fazendo, num gesto de solidariedade a um grande artista, de nome nacional. [sic]¹⁶⁴

Além disso, a decisão deixou o CSPU em situação delicada pois, se por um lado, não compartilhava a posição do IPHAN, achava, por outro, que devia acatá-la por entender que o pronunciamento sobre casos dessa natureza era da alçada daquele órgão. Como Paulo Santos era Conselheiro de ambas as instituições,

¹⁶⁰ SANTOS, P., 1972b, p.3.

¹⁶¹ SANTOS, P., 1972b, p.3.

¹⁶² SANTOS, P., 1972b.

¹⁶³ SANTOS, P., 1972b, p. 9.

¹⁶⁴ SANTOS, P., 1972b, p. 5, grifo nosso.



Fotografia 42
Fachada principal



Fotografia 43
Pátio interno

Fotografias 42/43

Parque Lage - proj: Mario Vodret - const: Cia. Nacional de Construções Civas e Hidráulicas - 1927

Fontes: HOLANDA. S.d. (apud Parque Lage. S.d.)

HOLANDA. Acervo pessoal de Malu Fatorelli. S.d. (apud GAMA. S.d.)

esta situação se tornou particularmente complicada para ele. Num de seus pronunciamentos apresentado no CSPU, o arquiteto referiu-se a esse episódio:

No meu caso particular eu não votaria contra inclusive porque não quereria opôr-me ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, um órgão a que pertenço há quase uma quinzena de anos, como membro do seu Conselho Consultivo e pelo qual nutro a mais sincera admiração: – pela sua capacidade e competência; pela sua sensibilidade aos problemas artísticos e de arquitetura em particular; pela correção com que sempre se conduziu, numa rigidez de procedimento que o faz intocável e respeitável a qualquer crítica de fundo moral. Votar contra o Instituto do Patrimônio, seria como que votar contra a minha própria família. Não o posso fazer. [sic]¹⁶⁵

A ênfase do pronunciamento parece revelar, mais de que uma crítica, uma certa indignação diante da declaração final do IPHAN:

Mais uma vez atenta-se contra a Cidade, acutila-se a Cidade, e as circunstâncias de que se reveste a acutilada, nos impedem de apagar o golpe, só nos restando, e é o motivo dêste pronunciamento, o triste consôlo de carpir o acontecimento. [sic]¹⁶⁶

Por estar convencido de que a situação desconfortável dos condôminos do empreendimento pesara na decisão do IPHAN, Paulo Santos pareceu compreender a atitude do Instituto, ainda que com ela não compactuasse:

Alegar-se-á que o interêsse dos indivíduos não pode contar quando esteja em jogo o interêsse maior da Cidade. Não penso assim. Nos meus pronunciamentos anteriores neste Conselho, inclusive naqueles em que me manifestei sôbre o tombamento dos prédios do Jôquei Clube, na Avenida Rio Branco, defendi, sempre que se apresentou o ensêjo, que o bom legislador é aquêle que se mantém no fiel da balança, equidistante dos interêsses públicos em relação aos interêsses privados. [...]

No caso, está em jogo, mais do que o interêsse de uma empresa, o de tôda uma comunidade, de cêrca de 800 pessoas, como disse. Mas, mesmo que se tratasse de um só indivíduo, seus direitos, os direitos da pessoa humana, creio deversem merecer nosso melhor apreço [...].

Por isso, compreendo a reação do Instituto do Patrimônio, face aos condôminos da Chácara da Gávea. Se estou certo nessa presunção, sou obrigado a reconhecer que há mais desassombro e independência na atitude dos meus colegas dêsse órgão do que na minha, já que é menos difícil atacar o empreendimento, como eu estou fazendo, do que defendê-lo, como indiretamente êles fizeram, arrastando com as críticas do público, que há mais de um mês, em surdina, vêm sendo cáusticas impiedosas contra aquêle órgão, envolvendo também, por antecipação, êste Conselho, numa atitude de expectativa jocosa, certos de que seremos envolvidos na mesma decisão favorável aos proprietários da Chácara da Gávea. [sic]¹⁶⁷

¹⁶⁵ SANTOS, P., 1972b, p. 11.

¹⁶⁶ SANTOS, P., 1972b, p. 5.

¹⁶⁷ SANTOS, P., 1972b, p. 9-10.

Nesse depoimento Paulo Santos criticava, na verdade, o procedimento de Lucio Costa que, como diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos, participara da decisão final do IPHAN, votando favoravelmente à construção do empreendimento, o que contrariava aquilo que se discutira na sessão do CSPU, da qual o próprio arquiteto também participara. Pouco depois, Lucio Costa admitiria seu equívoco:

Eu preciso, como representante do Patrimônio, prestar alguns esclarecimentos, também, sobre esse caso [Chácara da Gávea] tão sério, tão importante e decisivo. Confesso que estou de pleno acordo com o parecer do Conselheiro Burle Marx, quando declara que o Patrimônio errou. O Patrimônio errou e eu me sinto culpado em parte desse erro. Foi um último desserviço que prestei ao Patrimônio, antes de me aposentar. Fui aposentado por questão de idade. Mas nesse caso, foi uma fraqueza, em parte, talvez sobreestimando a repercussão nesses poucos cariocas que compraram e que estavam com esse problema. [...] O parecer do Conselheiro Paulo Santos é uma obra prima. Eu aprovaria. Apenas estou impedido de votar porque participei da decisão do IPHAN. O Conselho tem todo o direito e o IPHAN só poderá receber com grande satisfação essa atitude do Governador. No caso, ele deve reduzir para os 12 andares ou eliminar, impedir a construção. O fato do Patrimônio ter errado, não implica que o Governador erre também. Gostaria que o Conselho não se sentisse inibido de votar pelo fato de o Patrimônio ter concordado. O Patrimônio concordou, levado pelas circunstâncias e por uma fraqueza pessoal minha. Porque eu estava presente e deveria ter desaconselhado ao Soeiro, que não teria levado a coisa nesse sentido. Da minha atitude de fraqueza é que levou o Diretor do Patrimônio a decidir nos termos em que decidiu. [sic]¹⁶⁸

Neste Parecer, Lucio Costa não só esclareceria sua posição referente ao tombamento do Parque Lage e, ao mesmo tempo, reconheceria, publicamente o equívoco desta, revelando a ética profissional que lhe era própria.

Desobrigado pelo depoimento de Lucio Costa do compromisso, a que por princípio se impusera – de não se pronunciar contrário ao Parecer do IPHAN –, o CSPU mostrou-se desfavorável à aprovação do projeto para a construção do empreendimento *Chácara da Gávea*, conforme assinalou Paulo Santos:

Ficamos, assim, libertos de peias e habilitados a apoiar a nossa opinião com voto. E o fazemos subscrevendo o parecer dos colegas encabeçados por Jorge Moreira, que com consciência de responsabilidade das funções que aqui exercem e nosso maior acatamento, reestudaram exaustivamente o Processo, mais de uma vez até altas horas da madrugada; nos convocaram para exame conjunto de determinados documentos; visitaram a Escola Americana, constatando as catastróficas e injustas conseqüências que a aprovação do projeto acarretaria para a instituição; concluindo por sugerir a S. Excia. o Governador, a sua formal recusa.¹⁶⁹

¹⁶⁸ COSTA, L., 1972b, p. 2. Pasta *Conselho Consultivo IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

¹⁶⁹ SANTOS, P., 1972b, p. 1. Pasta *Conselho Superior de Planejamento Urbano - CSPU 1*, arquivo n. 1242/1.

Considerando o parecer do Conselheiro Diogo de Figueiredo Moreira, relator do processo no CSPU, que declarara não mais subsistir o impedimento de natureza jurídica e processual para o embargo da referida construção, concluindo que o licenciamento contrariava os interesses da Cidade, o Conselheiro Paulo Santos, como revisor do processo, encaminhou a proposta de não vinculação do voto do CSPU ao acordo aceito pelo IPHAN, sugerida pelo Conselheiro Roberto Burle Marx e reiterada pelo Conselheiro Lucio Costa. Assim sendo, o CSPU decidiu, por unanimidade, “indicar a permanência de condições atentatórias à paisagem e de inadequação urbanística que tornam, a seu ver, o presente licenciamento, contrário aos interesses da cidade, na forma apresentada.”¹⁷⁰

O Parque Henrique Lage passaria ao domínio da União¹⁷¹, pelo Decreto nº 77.293, de 11 de março de 1976, encerrando-se o impasse que perdurara por mais de 10 anos, devido, a princípio, à falta de recursos financeiros do Estado da Guanabara para arcar com a indenização e, posteriormente, à fusão deste com o Estado do Rio de Janeiro.

5.2.2

Conjunto Arquitetônico da Avenida Rio Branco

Outro caso tão polêmico quanto o do Parque Lage foi o do tombamento do conjunto arquitetônico da Avenida Rio Branco (fotografias 44-45). Suscitado também pela ameaça da construção de um arranha-céu, neste caso, com mais de 40 pavimentos¹⁷² em área adjacente à do edifício da Escola de Belas Artes, a questão foi encaminhada ao plenário do Conselho Superior de Planejamento Urbano. Tratava-se de edifício comercial projetado pelo escritório *Pontual Associados Arquitetos Ltda.*, para o terreno onde se situavam os edifícios do *Jockey Club* e do *Derby Club*, ambos de propriedade do *Jockey Club Brasileiro* (fotografias 46-47).

A gênese e o desenvolvimento da idéia do tombamento dos dois edifícios se originou no IHGB,¹⁷³ por intermédio de seu representante no CSPU, Paulo Ferreira Santos. Apresentada a proposta no plenário do Conselho, Paulo Santos aventou a hipótese de desapropriação dos edifícios, cujo pagamento seria

¹⁷⁰ CONSELHO SUPERIOR DE PLANEJAMENTO URBANO, 1972a, p. 1, grifo do autor. Pasta *Conselho Superior de Planejamento Urbano - CSPU 1*, arquivo n. 1242/1.

¹⁷¹ PARQUE HENRIQUE LAGE, s.d. PROCESSO 537-T-55. Pasta 2079. Caixa 544.

¹⁷² Na verdade, o projeto inicial do edifício a ser construído apresentava 46 pavimentos, dos quais 9 eram destinados a garagem. Por decisão do Conselho Superior de Planejamento Urbano, foram suprimidas as garagens, e modificado o projeto, passando o edifício a abranger então 35 pavimentos (SANTOS, P., 1972d, p. 28). Pasta *Conselho Consultivo IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

realizado em permuta destes por terrenos situados nos bairros do Centro e da Barra da Tijuca, a fim de não prejudicar, economicamente, o *Jockey Club Brasileiro*. Em seu Parecer, o Conselheiro expôs os valores arquitetônico e histórico dos edifícios, ressaltando também sua importância para a paisagem urbana. Lembrou ainda que o *Jockey Club Brasileiro* estaria prestando um desserviço à cidade do Rio de Janeiro se insistisse em realizar tais demolições para construir um arranha-céu de altura muito mais elevada que a dos demais localizados na Avenida Rio Branco.

Paulo Santos aproveitou para sugerir que, caso a proposta que encaminhara fosse aceita, o CSPU pleiteasse junto ao Patrimônio Estadual o tombamento não somente dos edifícios do *Derby Club* e do *Jockey Club* como também dos da Biblioteca Nacional, da Escola de Belas Artes, do Teatro Municipal, da Câmara dos Deputados¹⁷⁴ (fotografias 48-52; croquis 35-37) e do Palácio Monroe, justificando que “cada qual tem sua importância em si, mas valem muito mais pelo conjunto”.¹⁷⁵

Na reunião seguinte do CSPU, de 24 de abril de 1972, o assunto foi colocado, novamente, em pauta e, como a proposta de permuta fora recebida com revolta pelos proprietários, Paulo Santos apresentou outra:

Faço, pois a seguinte proposta objetiva: - Que o conselho de Planejamento interrompa a apreciação do caso do Jôquei Clube, para consultar o Patrimônio Histórico – Artístico Estadual, que é o órgão estadual competente para o tombamento, sobre a conveniência ou não, da inscrição no Livro do Tombo Histórico-Artístico, do conjunto de edifícios seguinte: Escola de Belas Artes, Biblioteca Nacional, Teatro Municipal, Assembléia Legislativa, Palácio Monroe, sede do Jôquei Clube, antiga sede do Derbi Clube, Edifício dos Tribunais.

Foram êstes os edifícios que constaram da minha proposta feita na sessão anterior, agora ampliada com a sugestão de Clarival do Prado Valadares, endossada por Jorge Moreira, aliás com acêrto, de inclusão do Edifício dos Tribunais. [sic]¹⁷⁶

A inclusão do Clube Naval, na proposta apresentada no CSPU, foi sugerida pelo Conselheiro Lucio Costa, alegando que, uma vez que se pleiteava “impedir a construção de um arranha-céu no terreno do atual Joquei Clube, para não prejudicar o edifício da Escola de Belas Artes, [...] com igual razão dever-se-ia

¹⁷³ SANTOS, P., 1972d, p. 11.

¹⁷⁴ O edifício da *Câmara dos Deputados* a que Paulo Santos se referiu é o do *Palácio Pedro Ernesto*, atual *Câmara dos Vereadores*, situado à Praça Marechal Floriano s/nº, na Cinelândia.

¹⁷⁵ SANTOS, P., 1972f, p. 4. Pasta *Palestras e Discursos*, arquivo n. 1242/1.

¹⁷⁶ Nesse pronunciamento, Paulo Santos se referiu à Assembléia Legislativa, mas tratava-se do *Palácio Pedro Ernesto*, conforme explicitado na nota 25. SANTOS, P., 1972e, p. 6-7, grifo do autor. Pasta *Palestras e Discursos*, arquivo n. 1242/1.



Fotografia 44
Perspectiva Sul



Fotografia 45
Perspectiva Norte

Fotografias 44/45
Praça Marechal Floriano - Início do século XX
Fonte: Acervo pessoal Olívio Gomes Paschoal Coelho



Fotografia 46
Jockey Club
1912/1916



Fotografia 47
Derby Club
1914

Fotografias 46/47

Avenida Rio Branco - Centro - projeto: Heitor de Mello

Fontes: Acervo Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Reprodução Marco Belandi (apud: Calendário 2004)

Acervo da Fundação da Biblioteca Nacional - Brasil (apud Calendário 2004)

impedir a construção de um arranha-céu no terreno do Clube Naval, para não prejudicar o Teatro Municipal”. [sic]¹⁷⁷

A nova proposta de tombamento, calcada na que Paulo Santos apresentara, inicialmente, ao CSPU, acrescentava àquela o obelisco, (fotografia 53; croqui 38) que demarca o começo da Avenida Rio Branco, abrangendo, além dele, “o Palácio Monroe, e os edifícios do Tribunal de Justiça, Biblioteca Nacional, Escola de Belas Artes, antigo Derbi Club, Jockey Club, Teatro Municipal e, já um pouco afastado mas participando do mesmo conjunto, o da Assembléia Legislativa”,¹⁷⁸ por constituírem o testemunho vivo do projeto de remodelação da Cidade do Rio de Janeiro, realizado pelo Prefeito Pereira Passos* e por Paulo de Frontin, na gestão do Presidente Rodrigues Alves. Ao conjunto arquitetônico originalmente proposto para o tombamento foi, posteriormente, acrescentado o edifício da Caixa de Amortização por solicitação de Afonso Arinos de Melo Franco,¹⁷⁹ então membro do Conselho Consultivo do IPHAN (fotografias 54; croqui 39).

Definidos os objetos de interesse, a proposta de tombamento do conjunto arquitetônico da Avenida, em sua conformação definitiva, foi encaminhada, em 18 de julho de 1972, ao Diretor do IPHAN Renato Soeiro. A idéia do tombamento, informaria Paulo Santos onze anos mais tarde ao amigo Alfredo Britto, partira do arquiteto Jorge Moreira que, juntamente com Burle Marx, Wladimir Alves de Souza e outros conselheiros do CSPU, instigou Paulo Santos a elaborar “os cabeçalhos dos 2 abaixo-assinados, um para o Clube de Engenharia, outro para o IAB”,¹⁸⁰ em prol da preservação do Conjunto Arquitetônico. Assim, foram anexados à proposta de tombamento encaminhada ao IPHAN: os ofícios do Instituto de Arquitetos do Brasil¹⁸¹, de 20 de julho de 1972, e do Clube de Engenharia¹⁸², de 24 de julho de 1972, consolidando o interesse de ambas as entidades de classe na preservação em pauta; e as assinaturas de 105 “personalidades qualificadas e até ilustres”.¹⁸³ No primeiro ofício, observou-se a intenção objetiva de apoiar a proposta de inserção no Livro do Tombo Histórico e Artístico do Patrimônio Nacional; enquanto no segundo, a idéia foi retomada, porém sublinhada pelo valor histórico de que se revestia este

¹⁷⁷ SANTOS, P., 1972d, p. 15. Pasta *Conselho Consultivo IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

¹⁷⁸ SANTOS, P., 1972d, p. 5.

¹⁷⁹ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 1973, p. 1. Processo 860-T-72, v. 1.

¹⁸⁰ SANTOS, P., 1983d, p. 1.

¹⁸¹ SERRAN, 1972, p. 1. Pasta *Conselho Consultivo IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

¹⁸² ALMEIDA, 1972; SANTOS, P., 1972d, p. 6-7. Pasta *Conselho Consultivo IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

¹⁸³ SANTOS, P., 1972d, p. 1. Pasta *Conselho Consultivo IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

conjunto arquitetônico por simbolizar a remodelação da Cidade empreendida no início do século XX.

Uma vez constituído o processo no IPHAN, se delineou a seguinte situação: de um lado, se posicionavam os cento e cinco signatários apoiados pelo Instituto de Arquitetos do Brasil e pelo Clube de Engenharia, plenamente favoráveis ao tombamento; do outro, se colocava o *Jockey Club Brasileiro*, representado pelo Presidente Francisco Eduardo de Paula Machado.

Como membro do Conselho Consultivo do IPHAN, Paulo Santos foi indicado para ser o relator do Processo. A proposta do tombamento se referia ao *conjunto arquitetônico da Avenida Rio Branco* e não aos edifícios isolados, balizando-se na análise conjunta dos valores artísticos, históricos e culturais, implementada pela *Carta de Veneza*¹⁸⁴ e pela *Lei Malraux*, como atestaria Paulo Santos:

A tendência moderna entre as nações ciosas da defesa de seus patrimônios histórico-artísticos – como atestam a Carta de Veneza e a Lei Malraux –, é, antes de preservar os conjuntos do que as unidades isoladas, porque êles permitem reconstituições mais eloqüentes da vida pretérita, que, acima de tudo, se pretende testemunhar. [sic]¹⁸⁵

Entre seus principais artigos, a *Carta de Veneza* preconizava que: “A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico”,¹⁸⁶ estendendo-se tanto às criações de grande como às de pequena dimensão, desde que tenham relevante significação cultural.

Considerando-se que Paulo Santos implementaria, a partir de 1946, a prática de realizar o levantamento dos exemplares da arquitetura pretérita – sobretudo às obras de pequeno porte –, como trabalho acadêmico da cadeira *Arquitetura no Brasil*, poder-se-ia dizer que ele se antecipara às prescrições que seriam ditadas, em 1964, no *II Congresso Internacional de arquitetos e técnicos dos monumentos históricos*,¹⁸⁷ realizado em Veneza.

Além disso, a *Carta de Veneza* atentava para a relevância de se conservar e restaurar monumentos com o objetivo de “salvaguardar tanto a obra

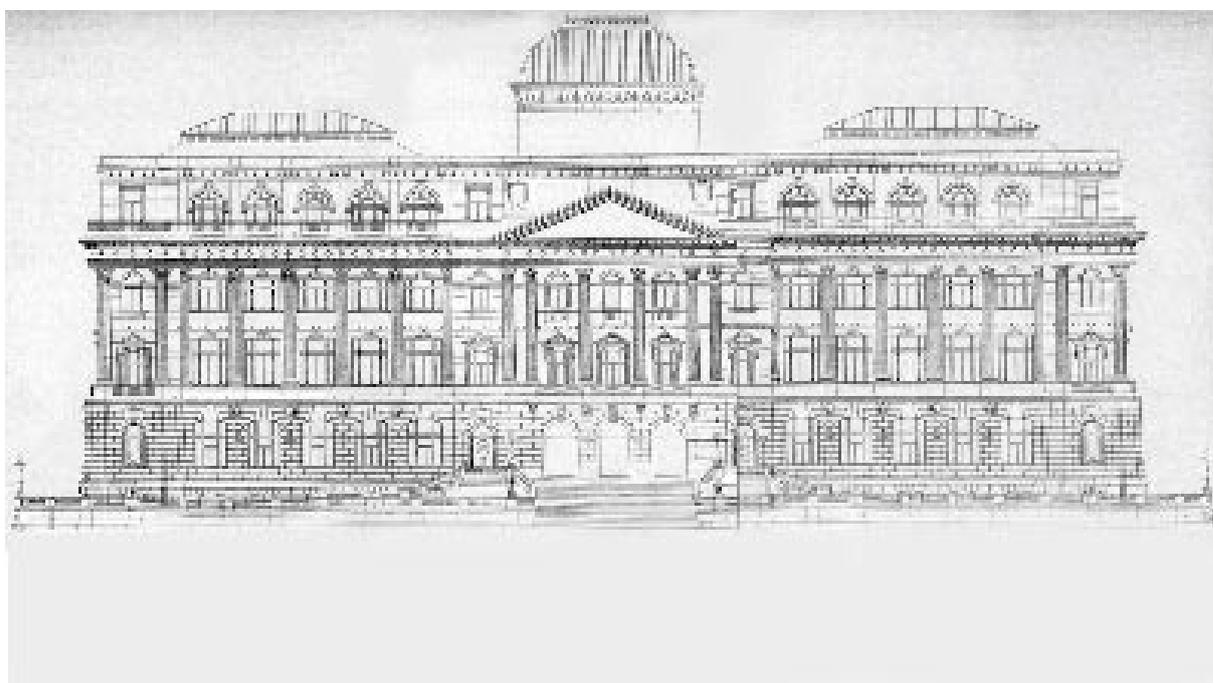
¹⁸⁴ A *Carta de Veneza* constituiu a carta internacional sobre a conservação e restauração de monumentos e sítios, elaborada no II Congresso internacional de arquitetos e técnicos dos monumentos históricos, realizado em maio de 1964 na cidade de Veneza, promovido pelo Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios - ICOMOS. “Carta de Veneza” (CURY, 2000a, p. 91-95).

¹⁸⁵ SANTOS, P., 1972d, p. 5.

¹⁸⁶ CURY, 2000a, p. 92.



Fotografia 48

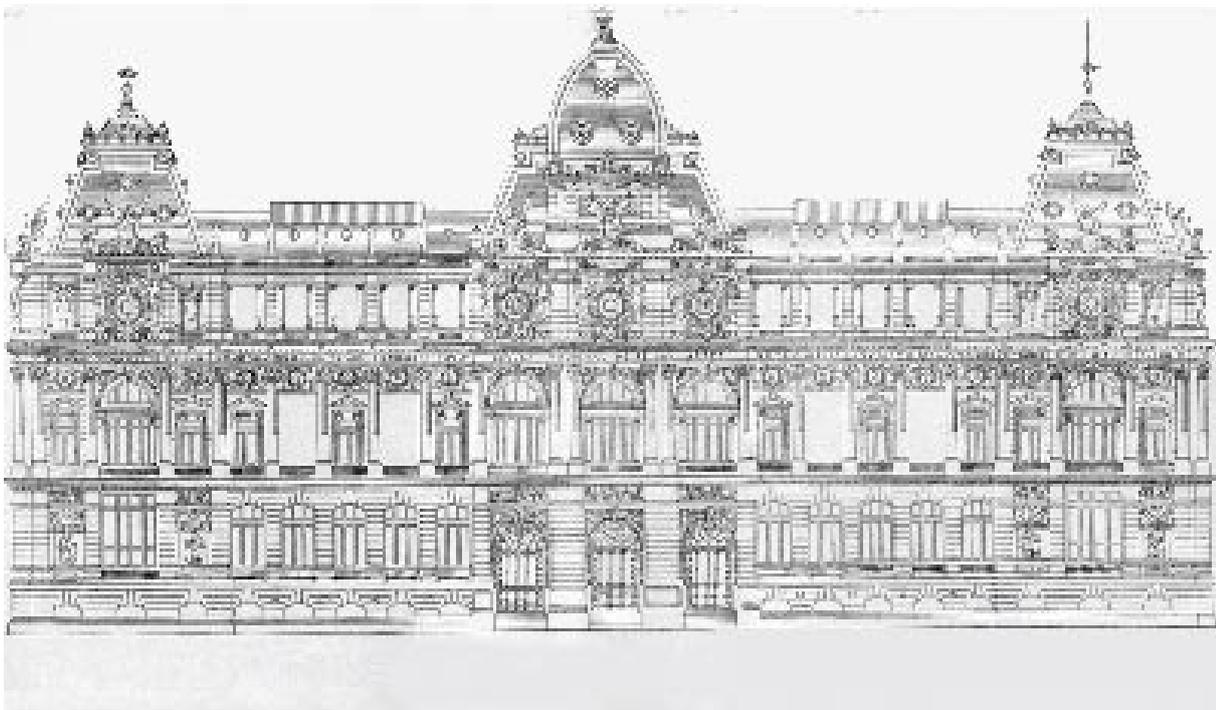


Croqui 35

Fotografia 48 e Croqui 35
Biblioteca Nacional - proj. e const.: Francisco Marcelino de Souza Aguiar - 1905 / 1910
Fonte: FERREZ, 1982, p. 39 e 118



Fotografia 49

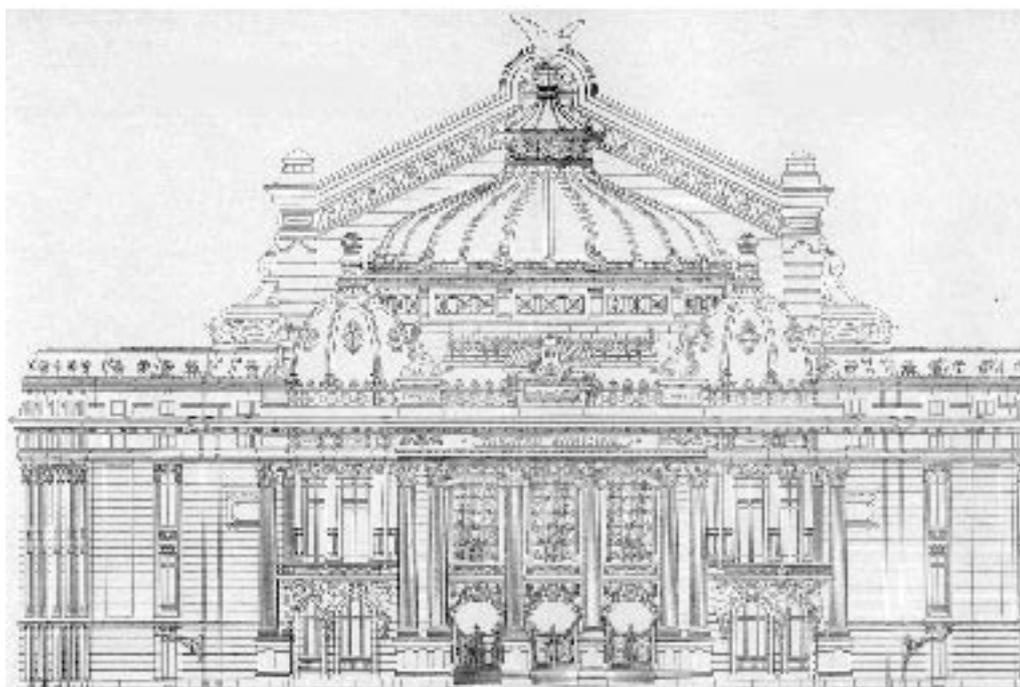


Croqui 36

Fotografia 49 e Croqui 36
Escola Nacional de Belas Artes - proj: Adolfo Morales de los Rios - const: Construtora da Av. Central
1906 / 1908
Fonte: FERREZ, 1982, p. 36 e 116



Fotografia 50



Croqui 37

Fotografia 50 e Croqui 37
Teatro Municipal - proj: Francisco de Oliveira Passos - const: Oliveira Passos, Badra e outros
1905 / 1909
Fonte: FERREZ, 1982, p. 35 e 186



Fotografia 51
Fachada principal

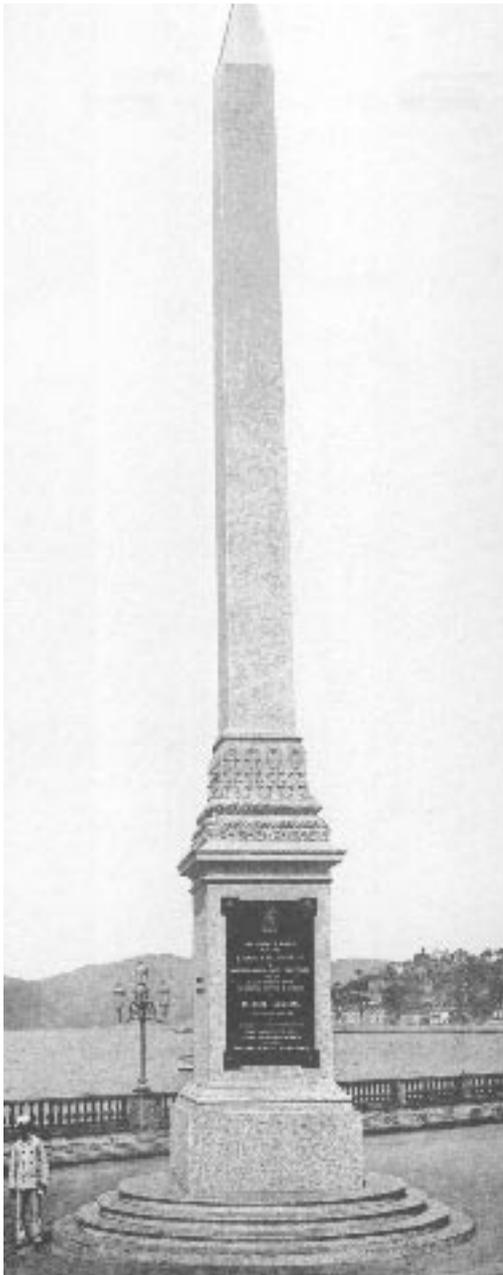


Fotografia 52
Perspectiva

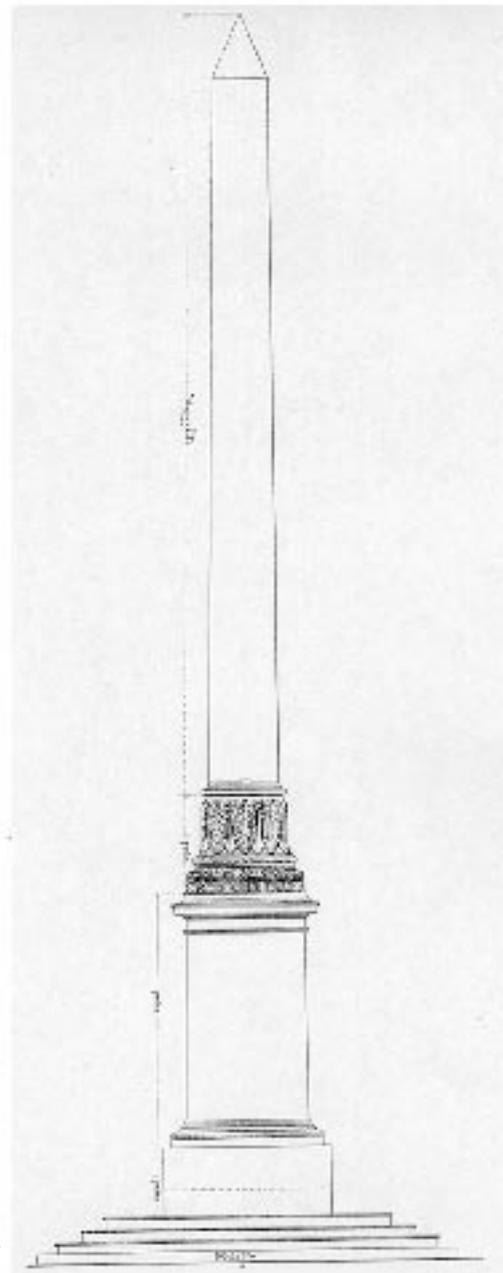
Fotografias 51/52

Câmara de Vereadores - proj: Francisque Cuchet e Archimedes Memoria - const: Januzzi & Cia
1920 / 1923

Fontes: CZAJKOWSKI, 2000c, p. 35 e a autora (2004)

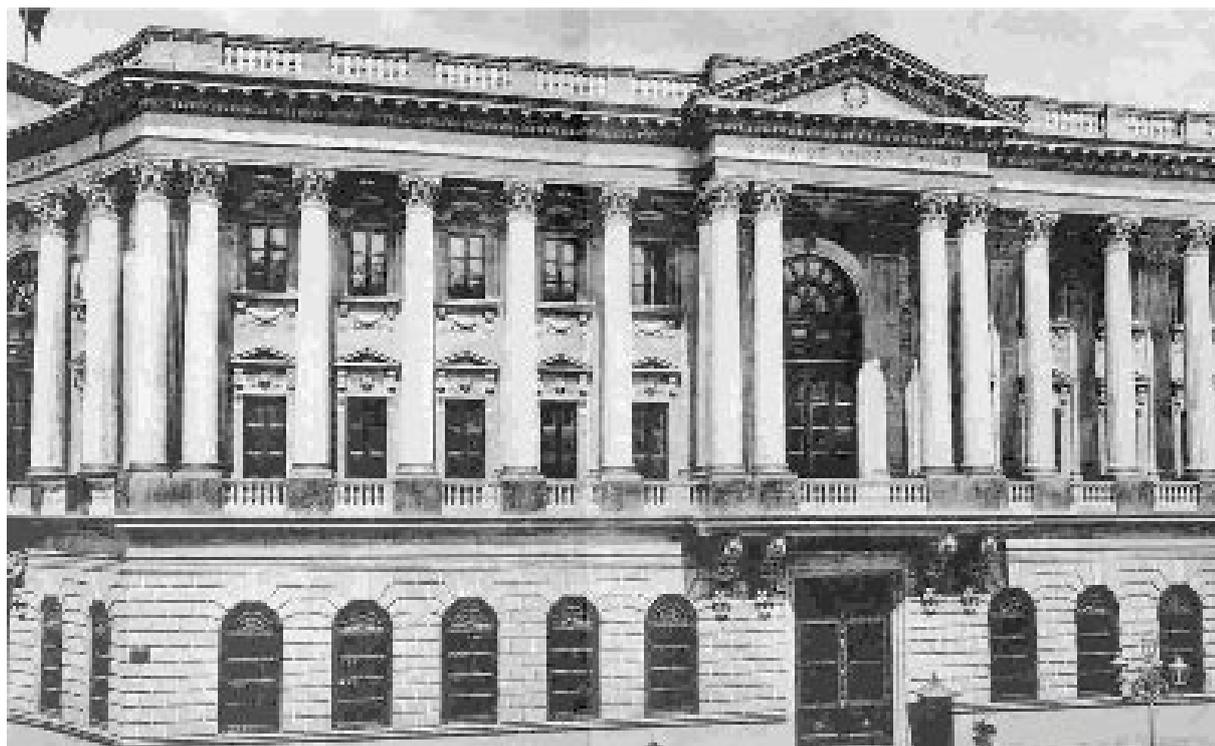


Fotografia 53

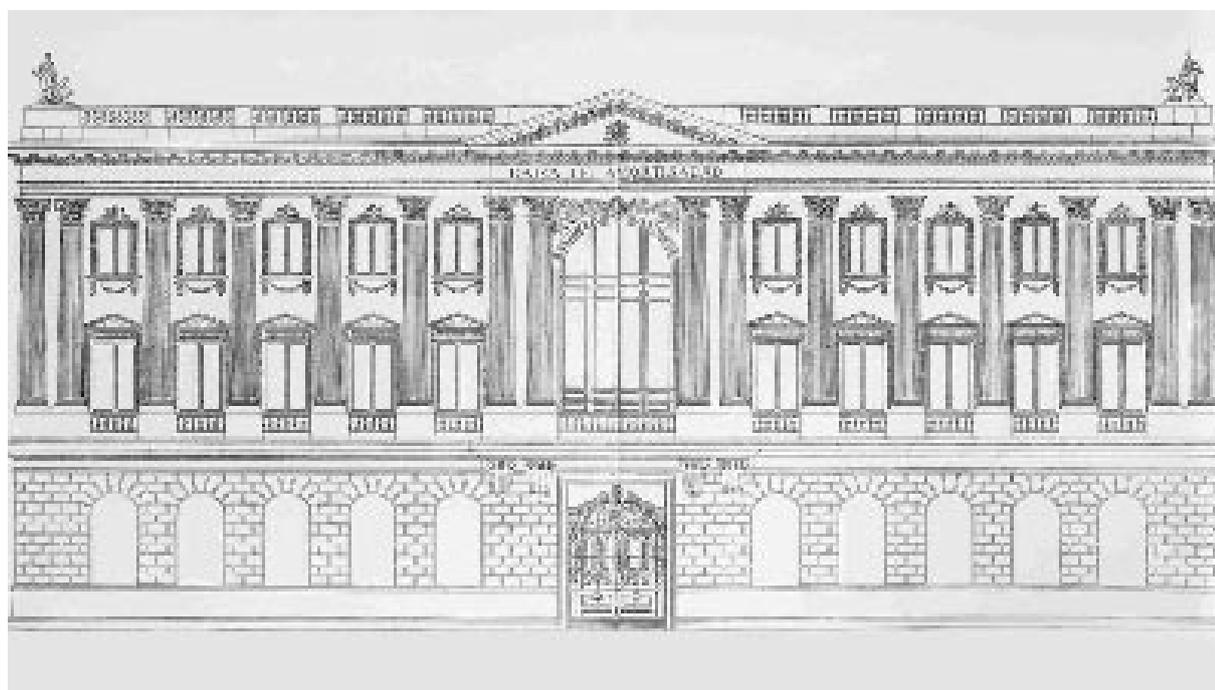


Croqui 38

Fotografia 53 e Croqui 38
Obelisco Comemorativo - proj: Construtora da Av. Central - const: Antonio Januzzi, Irmão & Cia
Fonte: FERREZ, 1982, p. 192 e 193



Fotografia 54



Croqui 39

Fotografia 54 e Croqui 39

Caixa de Amortização - proj: Gabriel Junqueira - const: Henrique F. Couto Fernandes - 1904 / 1906

Fonte: FERREZ, 1982, p. 138 e 139

de arte quanto o testemunho histórico”,¹⁸⁷ demonstrando a relevância do artístico e do histórico como critérios de valoração dos bens do patrimônio cultural, embora, como explicara, em 1940, a historiadora Hannah Levy, na obra de arte “as duas categorias de valores não coincidem necessariamente”.¹⁸⁹ Uma questão que, mais adiante, será retomada.

Enquanto a *Lei Malraux*,¹⁹⁰ votada a 4 de agosto de 1962, por a iniciativa do ministro da cultura francês André Malraux “dava ao Estado a possibilidade de criar e delimitar os ‘setores salvaguardados’ nas cidades ou bairros, quando estes apresentarem ‘um caráter histórico, estético ou de outra natureza, que justifique a conservação, a restauração e a valorização do todo ou de parte de um conjunto de imóveis. Esta lei permite delimitar os perímetros urbanos no seio dos quais os imóveis são restaurados e não destruídos”. Assim, o sentido de se proteger, exclusivamente, o conjunto arquitetônico histórico das cidades estende-se a todos aqueles que representem os interesses culturais e turísticos visando, sobretudo, os benefícios que acarretariam para a comunidade.

No entanto, o exame pormenorizado¹⁹¹ das edificações apresentado pela professora Lygia Martins Costa, então Chefe da Seção de Artes do IPHAN, não considerou as idéias prescritas por estes documentos, que substanciaram a proposta de tombamento, resultando numa análise frontalmente contrária ao que a proposta reivindicava: preservar o conjunto arquitetônico e não edifícios isolados.

O *Jockey Club Brasileiro*, por sua vez, pressionava o IPHAN, argumentando, na correspondência¹⁹² de 10 de outubro de 1972, que o projeto para a aprovação do edifício já tramitava no Departamento de Edificações, no momento em que se reformulou a política urbanística do Estado da Guanabara, com a criação do Conselho Superior de Planejamento Urbano. Colocava, assim, em dúvida a competência do órgão, recentemente constituído, para interferir numa questão praticamente resolvida. Ressaltando, também, que os imóveis em questão não apresentavam qualidades arquitetônicas excepcionais que

¹⁸⁷ CURY, 2000a, p. 91-95.

¹⁸⁸ CURY, 2000a, p. 92.

¹⁸⁹ LEVY, 1940, p. 188.

¹⁹⁰ O texto original em francês é “*Loi du 4 août 1962, votée sur l’initiative d’André Malraux, alors ministre de la culture, donnant à l’Etat la possibilité de créer et de délimiter des « secteurs sauvegardés » dans des villes ou quartiers lorsque ceux-ci présentent « un caractère historique, esthétique ou de nature à justifier la conservation, la restauration et la mise en valeur de tout ou d’une partie d’un ensemble d’immeubles ».* Cette loi permet de délimiter des périmètres urbains au sein desquels les bâtiments sont restaurés et non détruits” (tradução nossa). Este texto foi conseguido através de pesquisa eletrônica, via internet. *Lei Malraux*. S.I., s.d. REVISTA DE HISTÓRIA REGIONAL, 1999.

¹⁹¹ COSTA, L. M., 1972, p. 9-10. Pasta Conselho Consultivo IPHAN, arquivo n. 1242/1.

¹⁹² MACHADO, 1972, p. 2. Processo 860-T-72, v.1.

validassem seu tombamento, conforme estabelecia o Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, que rege a política de preservação e tombamento de bens pelo IPHAN.¹⁹³

O debate em torno da preservação dos edifícios do *Jockey Club* e do *Derby Club* não se restringiu ao cenário inicial, no qual se representaram o IAB, CE, IPHAN e JCB que, em si mesmo, encerravam divergências. As discussões se intensificaram pelo impasse estabelecido entre Paulo Santos, membro do Conselho Consultivo, e Lygia Costa, chefe da Seção de Artes, dividindo o próprio corpo técnico do IPHAN, quanto à viabilidade do tombamento.

Em 5 de setembro de 1972, a professora Lygia Martins Costa encaminhara ao Diretor do IPHAN Renato Soeiro, seu parecer, informando a questão e, explicando que, por lei, cabia ao Instituto:

[...] apenas a defesa de obras ou conjuntos de valor histórico e artístico excepcional dentro do panorama nacional. A bem da verdade, por vezes tem ele exorbitado um pouco de suas atribuições – porém toda vez que assim agiu foi em decorrência de falta de órgão estadual correspondente, a quem caberia, de fato, as medidas de proteção ao bem ameaçado.¹⁹⁴

Deduzia, então, que este não seria o caso. Além de, Lygia Costa alegar que “não [se] encontra[va] justificativa para tomar o conjunto que nunca teve unidade [...].¹⁹⁵ e, fundamentada na análise sucinta que elaborara sobre cada um dos edifícios do conjunto arquitetônico em questão, a chefe da Seção de Artes do IPHAN concluiria que somente seria procedente o tombamento dos edifícios do Teatro Municipal e da Escola de Belas Artes, e o obelisco comemorativo da abertura da Avenida Central.

Respondendo às *Informações* de Lygia Costa, o relator do processo, Paulo Santos analisou, caso a caso, os itens abordados pela professora, afirmando que, apesar de o Patrimônio Estadual da Guanabara existir há alguns anos o IPHAN por seu âmbito federal “continua a tomar toda espécie de prédios na Cidade do Rio de Janeiro” [sic],¹⁹⁶ inclusive, obras de pequeno porte. Prosseguindo, o relator declararia que o Governador, a quem o órgão estadual se subordinava, manifestara-se, por intermédio do Secretário de Planejamento do seu Governo, sobre a dificuldade da preservação dos edifícios do *Jockey Club Brasileiro*, “devido à impossibilidade prática de permuta com algum próprio municipal, intentada, como se havia sugerido no Conselho, com muito esforço e

¹⁹³ BRASIL, s. d.

¹⁹⁴ COSTA, L. M., 1972, p. 9. Pasta Conselho Consultivo IPHAN, arquivo n. 1242/1.

¹⁹⁵ COSTA, L. M., 1972, p. 9-10.

¹⁹⁶ SANTOS, P., 1972d, p. 11. Pasta Conselho Consultivo IPHAN, arquivo n. 1242/1.

determinação, pelo mesmo Sr. Secretário”[sic].¹⁹⁷ Estes argumentos inviabilizavam, portanto, a sugestão apresentada pela professora em seu documento.

Ao rebater, por exemplo, a afirmação de Lygia Costa a respeito dos edifícios do *Jockey Club* e do *Derby Club* de que “geminados como são brigam entre si, desvalorizando-se mutuamente” [sic],¹⁹⁸ Paulo Santos retomou a própria apreciação da professora, relativa aos edifícios projetados pelo renomado arquiteto Heitor de Mello, baseada no ponto de vista moderno de que a unidade de estilo, volume e forma são considerações básicas para validação da qualidade arquitetônica, sublinhando que:

Mas o enfoque, igualmente moderno, para apreciação de obras do passado é diferente, repudiando sejam elas julgadas pela consciência estética dos nossos dias e sim a partir do pressuposto de que cada período da História de 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. Ora, em princípio do nosso século, predominava o gosto da variedade. A avenida Rio Branco (então avenida Central), era um mostruário de estilos históricos e de marcas individuais em oposição aos princípios por que se norteia a época presente, em que é absolutamente essencial a unidade estilística e a marca individual se apaga em favor da coletiva. [...] Foi intencionalmente que [Heitor de Mello] projetou o Derby e o Joquei em estilos, massas e alturas diferentes. [sic]¹⁹⁹

Explicou ainda que, sob a ótica moderna, a pertinência da preservação dos bens deveria ser analisada em função não apenas do valor estético, mas também de seu valor histórico, enfim, por sua relevância como patrimônio cultural. Com isto, se revelou a visão extremamente contemporânea de Paulo Santos, condizente com a de Maria Cecília Londres Fonseca, que afirmaria em 1997, que “na concepção moderna de história, a idéia de desenvolvimento, de evolução, leva à superação da noção de cânone e à afirmação do valor específico de cada período, em função do ponto de vista contemporâneo a cada momento histórico”,²⁰⁰ onde o lugar, o tempo e o sujeito da avaliação são relativizados.

Contrapondo-se às alegações de Lygia Costa, Paulo Santos sugeriu o tombamento, sem restrições, de todos os edifícios relacionados no processo, à exceção dos edifícios do Palácio Monroe e do Clube Naval (fotografias 55-57; croquis 40-42), dos quais se deveriam preservar apenas a *massa* edilícia pela impossibilidade de retorno às suas formas primitivas, e do Tribunal de Justiça, a ser tombado *como corolário* dos demais.

¹⁹⁷ SANTOS, P., 1972d, p. 12.

¹⁹⁸ COSTA, L. M., 1972, p. 10. Pasta *Conselho Consultivo IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

¹⁹⁹ SANTOS, P., 1972d, p. 14. Pasta *Conselho Consultivo IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

5.2.2.1

Os critérios de valoração dos bens culturais

A posição de Paulo Santos sobre os valores dos bens culturais era também partilhada por outros profissionais que atuavam no IPHAN e em outras instituições voltadas à preservação e conservação do Patrimônio Nacional.

Para Rodrigo Andrade, urbanista e Presidente do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, por exemplo, a expansão do conceito de patrimônio histórico para o de patrimônio cultural era fundamental conforme explicou na mesa redonda organizada, em 1987, para discutir o assunto:

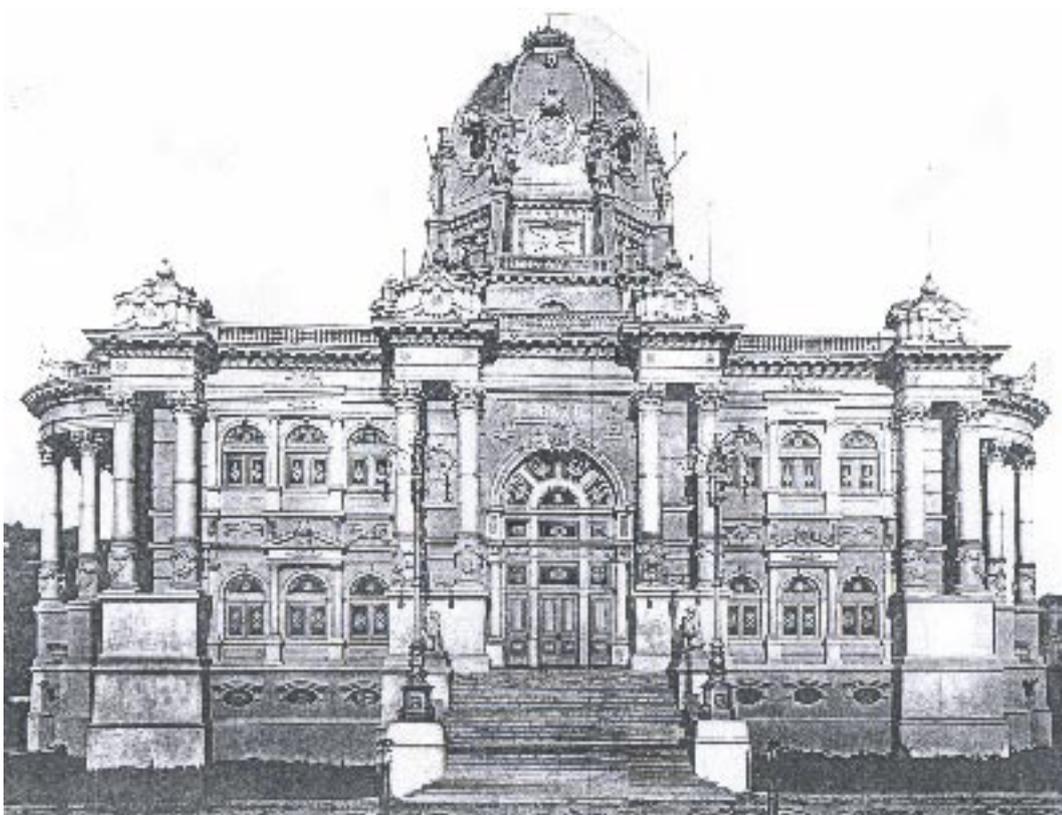
[...] tem valor não só aquilo que é representativo de uma fase de nossa cultura arquitetônica, mas também edificações e manifestações locais têm outros tipos de valor na medida em que a comunidade é quem os atribui. Para mim é o melhor juízo. O conceito fica evidentemente expandido e inclui a arquitetura moderna, o ecletismo, as feiras, as manifestações, [...].²⁰¹

Complementaria, ressaltando que o conceito social de valor era também de vital importância, visto que refletia não o valor de uso individual, mas o valor aceito por toda uma cultura e uma sociedade. Antônio Pedro de Alcântara, que além de professor de história da arquitetura era arquiteto da 6ª Diretoria Regional da SPHAN/Pró-Memória, considerava, por sua vez, que o grau de dificuldade observado na leitura dos bens patrimoniais seria decorrente do caráter prospectivo que, geralmente, norteava as diretrizes operacionais desta leitura. Em relação à recuperação e identificação dos bens a serem preservados, o arquiteto acreditava encontrar-se ainda implícito certo preconceito cultural, que alienava correntes ponderáveis da produção cultural brasileira – como o ecletismo –, facilitando a destruição de seu acervo patrimonial. Pedro Alcântara vinculava a dificuldade de se realizar uma leitura apropriada dos bens patrimoniais à formação específica dos arquitetos, que constituíam a maioria dos profissionais que atuavam nos departamentos do IPHAN, incluindo a si próprio como bem ressaltou:

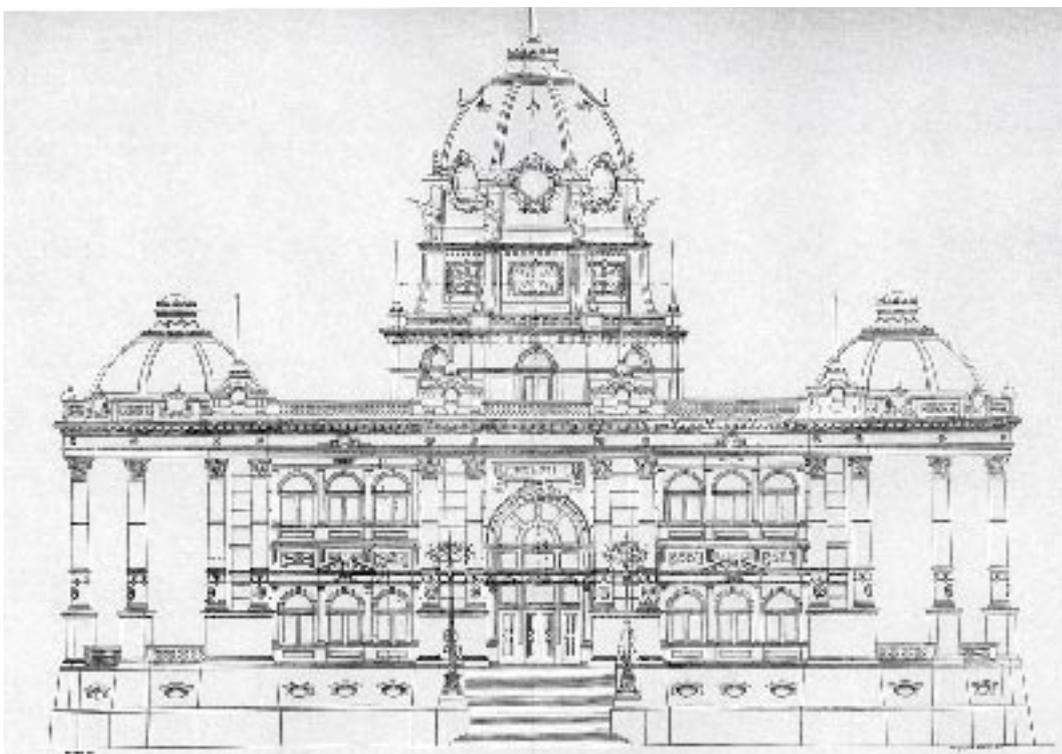
Minha visão de arquiteto tem de reconhecer que o Patrimônio, por razões históricas, se ressentiu do peso específico dessa categoria profissional nos seus órgãos de direção. Vejo, preocupado, a dificuldade que estamos tendo de abrir

²⁰⁰ FONSECA, 1997, p. 67.

²⁰¹ PATRIMÔNIO ..., 1987, p. 94.



Fotografia 55

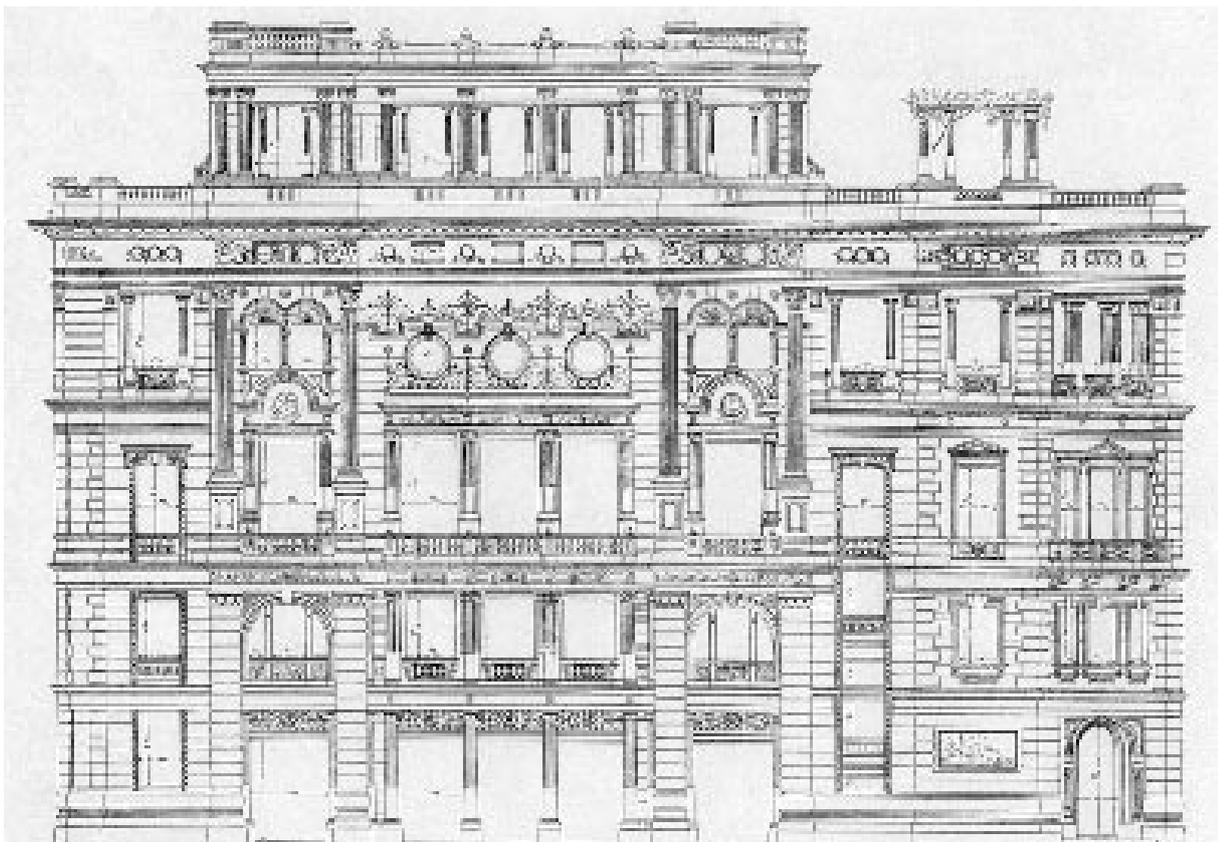


Croqui 40

Fotografia 55 e Croqui 40
Palácio Monroe - proj. e const: Francisco Marcelino de Souza Aguiar - 1904 / 1906
Fonte: FERREZ, Marc. 1982, p. 190 e 191



Fotografia 56



Croqui 41

Fotografia 56 e Croqui 41

Clube Naval - proj: Tommazzo G. Bessi - const: Heitor de Mello e T. G. Bessi - 1905 / 1910

Fonte: A autora (2004) e FERREZ, Marc. 1982, p. 184



Fotografia 57



Croqui 42

mão, na prática, ainda que não no discurso, de nossa visão do objeto arquitetônico isolado e de substituí-la pela do objeto na paisagem, visão de um fenômeno de relação. A dificuldade decorre da prática universal e resistente de conceber o objeto arquitetônico como objeto visual e esquecê-lo enquanto abrigo de atividades humanas, econômicas, sociais, políticas e culturais. [...] Essa restrição da análise funcional ao objeto arquitetônico isolado acarreta erros grosseiros.²⁰²

Augusto Carlos da Silva Telles, à época, responsável pela Diretoria de Tombamento e Conservação da SPHAN/Pró-Memória, tinha visão semelhante, mas procurou justificativas para atenuar determinadas atitudes em relação ao critério de valoração estética, corrente nos primórdios da política de preservação dos bens patrimoniais no Brasil. Sobre a polêmica arquitetura eclética, manifestou:

Só se entende que o Patrimônio não tenha agido com vistas a preservar o ecletismo, no momento em que isso era ainda possível, quando a gente analisa a formação dos que criaram o Patrimônio. Era aquela formação de Le Corbusier, na qual aquela é a arquitetura da mentira, a mentira do arquiteto e a verdade do dinheiro. Então a idéia de preservar o ecletismo não podia caber a naquelas cabeças. Há pouco, numa conversa com Lúcio Costa, ele comentou comigo sobre o tombamento do Clube Naval, no Rio, e disse que era apenas um alpendre, um volume que não tem o menor valor arquitetônico. [...] Hoje não entendemos, por exemplo, como se perdeu completamente a Avenida Rio Branco. Naquela época seria inviável enfiar na cabeça de Lúcio Costa, de Alcides Rocha Miranda, ou de qualquer um daqueles homens, a idéia de preservar a Avenida Rio Branco.²⁰³

A declaração de Silva Telles é, no mínimo, curiosa considerando-se que, no relatório de Paulo Santos havia sido Lucio Costa quem sugeriu a inclusão do edifício do Clube Naval no conjunto arquitetônico em tombamento. Apesar disso, seu depoimento possibilitou identificar a distinção entre as concepções de Lucio Costa e de Paulo Santos relativas ao valor do ecletismo, como expressão cultural, suscitando as acirradas discussões sobre a preservação dos bens do patrimônio nacional, como demonstrado na seção anterior.

O que realmente se deduz é que entre os arquitetos vinculados à arquitetura moderna predominava a visão anti-historicista, faltando-lhes a percepção de que a valorização da arquitetura no processo histórico sofria modificações, impedindo-os de compreender que a identificada arquitetura moderna abrigava além do progresso e do futuro, a questão da brasilidade. Ao fundamentar sua análise nos valores visuais e estéticos, o arquiteto modernista do Patrimônio realizava leitura restritiva, em que considerava o monumento em

²⁰² PATRIMÔNIO ..., 1987, p. 92.

²⁰³ PATRIMÔNIO ..., 1987, p. 94.

si, independente de seu contexto cultural. Pressupondo-se que os valores artísticos e histórico-documentais são compatíveis, não haveria razão, portanto, para se privilegiar um objeto arquitetônico em detrimento do outro.

Embora essa visão, circunscrita ao estético, fosse compartilhada pela maioria dos arquitetos do IPHAN, Paulo Santos, apesar de membro do Conselho Consultivo da instituição, não compactuava com ela. Conforme constatamos em seu Parecer sobre o conjunto arquitetônico da Avenida Rio Branco, Paulo Santos contrapôs-se aos comentários da professora Lygia Costa, calcados nos valores estéticos das edificações.

A questão do valor histórico da arquitetura, retomada por Paulo Santos na comunicação *Interação do passado e presente no processo histórico da Arquitetura e Urbanismo*,²⁰⁴ de 1975, na qual explicaria que, para se compreender o processo histórico da arquitetura e do urbanismo, não se tratava apenas de considerar “o Passado como pano de fundo para o Presente, e sim da fusão de um e outro na mesma unidade de pensamento crítico, que alarga a historiografia para a frente e para trás”.²⁰⁵ Como já abordado neste trabalho, o movimento entre o passado e o presente ampliava a compreensão de Paulo Santos, que parecia estudar esta ação recíproca com a intenção de pesquisar o passado para refletir sobre o presente e, inversamente, olhar o presente para entender o passado. Ao admitir a interação passado-presente, a função da arquitetura se legitimaria na busca do passado, justificando, no seu entender, o estudo histórico da arquitetura no Brasil. Esta visão funcional, desvinculada da progressão estilística que marcava um momento e estilo irredutíveis, seria, sem dúvida, própria do arquiteto e do historiador modernos.

Essa relatividade temporal que Paulo Santos encontrava na história, através do cotejo entre as ações do passado e as do presente, o levou a entrever as possibilidades destas ações em relação ao tempo futuro. Para ele, a arquitetura colonial, por exemplo, se fazia entender a partir do estudo da arquitetura moderna e não no sentido inverso, conforme mostramos no quarto capítulo, na análise do segundo enfoque metodológico da cadeira *Arquitetura no Brasil*. Em posição contrária à dele, Lucio Costa afirmou, em 1931, no artigo *Uma Escola Viva de Belas-Artes*, que compreendera a arquitetura moderna pela observação das casas dos colonos construídas no período colonial:

²⁰⁴ SANTOS, P., 1986, p. 3-9. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2; ZANINI, 1975. Pasta *Comitê Brasileiro de História da Arte Nacional*, arquivo n. 1242/1.

²⁰⁵ SANTOS, P., 1986, p. 3.

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

Foi Baía e Recife, foram as velhas cidades de Minas que, aos poucos, me abriram os olhos e me fizeram compreender a verdadeira arquitetura, não futurista como o sr. José Marianno diz (êle sabe perfeitamente que não se trata de futurismos), mas simplesmente contemporanea, em acordo com os nossos materiais e meios de realização, os nossos habitos e costumes. Nada mais, apenas isso.

Estudando a nossa antiga arquitetura, não do ponto de vista de amador e dileitante mais ou menos expansivo do sr. Marianno, mas como profissional, analisando os sistemas construtivos absolutamente honestos em que a fisionomia arquitetônica reflete não mais ou menos, porém fielmente, exatamente a construção, em que tudo de fato é aquilo que parece ser, compreendi a infinita tolice dessa falsa arquitetura que, com uma grande dose de ridículo e romantismo, tendia a se popularizar. Compreendi o absurdo em que estávamos todos, arquitetos, engenheiros, construtores. [sic]²⁰⁶

A afinidade estrutural entre a arquitetura moderna e as técnicas construtivas tradicionais enquadrariam, certamente, os dois estilos – o colonial e o moderno – nas manifestações mais autênticas da arquitetura realizada no Brasil. Ao estabelecer a inter-relação entre as arquiteturas do passado e do presente, Lucio Costa mostrou que a legitimidade da arquitetura independe de seu momento histórico. Neste sentido, portanto, o pensamento dele e o de Paulo Santos se assemelhavam, como verificamos na seção anterior deste capítulo.

Lembremos que, desde o século XIX, as nações começaram a se conscientizar da relevância de se preservar seu patrimônio cultural como afirmação de sua identidade nacional, o que no Brasil afloraria a partir da década de 1920. Conforme destacamos no terceiro capítulo, no contexto político que criou o Ministério da Educação e Saúde Pública em 1930, cujo edifício se tornou o símbolo da arquitetura moderna no Brasil, foi criada em 1934 a *Inspetoria de Defesa do Patrimônio Histórico Artístico-Nacional*,²⁰⁷ com o objetivo de zelar, ainda que com atuação restrita, pelo patrimônio nacional, tendo sido desativada no ano de 1937 em decorrência da criação do SPHAN, que objetivava preservar os testemunhos do passado salvaguardando “todo o universo dos bens culturais,”²⁰⁸ foi criado na década de 1930, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, tendo à frente Rodrigo Melo Franco de Andrade. Sua criação, oficializada em 1937, deve ser analisada à luz de dois fatos marcantes para a vida cultural e política brasileira: a instauração do Estado Novo e a efervescência do Movimento Modernista.

²⁰⁶ COSTA, L., 1931b.

²⁰⁷ FONSECA, 1997, p. 103.

²⁰⁸ FONSECA, 1997, p. 105.

Com o Estado Novo surgia uma nova ordem política, econômica e social que pleiteava a construção de uma nação independente e apta a assumir sua própria identidade. O projeto de modernização do país viabilizado pelo Estado pretendia utilizar a arquitetura como um dos principais veículos de divulgação cultural, incorporando também a idéia de preservação do patrimônio nacional. Esta foi uma das razões que levou o Governo brasileiro a ser o maior incentivador da arquitetura moderna no país, ao contrário do que ocorrera na maioria das nações onde, segundo a *Carta de Atenas*, os arquitetos formados nos moldes tradicionais e conservadores das academias, que habitualmente exerciam cargos na esfera do Estado, se posicionavam contrários “à penetração do novo espírito, o único que poderia vivificar e renovar a arte de edificar”,²⁰⁹ dificultando com isto o progresso da nação.

No Brasil, os arquitetos modernos, que lutaram pela adequação da arquitetura às novas tecnologias construtivas, foram então considerados os mais capazes não só de edificar os novos monumentos do Estado como também de apontar os objetos arquitetônicos que identificavam a tradição cultural brasileira e, como tal, deveriam ser preservados para as gerações futuras. Para o arquiteto Lauro Cavalcanti, os profissionais que atuaram no SPHAN se apresentaram como evolucionistas, na medida em que “ao assumirem os pólos do passado e do futuro, lograram se colocar, em uma perspectiva evolucionista, como a natural depuração e herdeiros de toda uma tradição construtiva brasileira [...]” [sic].²¹⁰

Embora Paulo Santos concordasse com o fato de que os intelectuais modernos foram os que se reuniram no IPHAN em torno de Rodrigo Melo Franco de Andrade no IPHAN, as razões alegadas por Cavalcanti para justificar este fato diferiam das dele:

Pode surpreender que dois organismos aparentemente díspares – um voltado para o passado, outro para o presente e o futuro, possam coexistir na mesma repartição. Mas é hoje ciência adquirida, que a preservação dos valores do passado só pode adquirir formas genuínas, isto é, sem a intromissão de saudosismos espúrios, quando feita por pessoas integradas no sentimento moderno. O prestígio maior da Repartição vem daí. [sic]²¹¹

Uma vez que foram os arquitetos modernos que assumiram o SPHAN e que o modernismo, por ser anti-historicista, preconizava a ruptura com o passado, o

²⁰⁹ 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).

²¹⁰ CAVALCANTI, 2000, p. 21.

²¹¹ SANTOS, P., 1969b, p. 136.

critério de valoração dos bens do patrimônio nacional priorizava o estético em detrimento do histórico e, até mesmo, do social.

Em 1940, a historiadora alemã Hannah Levy escreveu o artigo *Valor Artístico e valor Histórico: importante problema da História da Arte*, publicado na Revista do SPHAN, demonstrando que a questão dos valores referentes à obra de arte vinha sendo discutida “desde o momento em que a história da arte se esforçou por passar ‘do estado embrionário de uma ciência moral, que ainda hoje não sabe distinguir entre uma emoção subjetiva e um método científico’, ao rol de [...] uma das ciências exatas”. [sic]²¹²

O problema da distinção entre os valores artístico e histórico e seus respectivos critérios de julgamento se tornou, desde então, o cerne da discussão porque, como ciência, a história da arte teria que dar conta, ao mesmo tempo, do julgamento subjetivo do fenômeno artístico em si e da análise objetiva de sua própria história.

Até que ponto pode haver uma história da arte sem julgamento de valor? Qual a relação entre a história da arte e a crítica de arte? Como distinguir na história da arte o que é história do que é fenômeno artístico?

Essa questão, estudada por Levy em seu artigo, dividiu os estudiosos do assunto em dois grupos distintos. O grupo dos que propunham a modificação dos métodos até então utilizados, mas preservando seus fundamentos, e o dos que pleiteavam um novo método capaz de inter-relacionar a teoria abstrata e a história concreta da arte.

Objetivando melhor exemplificar o problema, a historiadora alemã apresentou sucintamente os estudos metodológicos de M. Raphael, Lionello Venturi e Henri Focillon, para expor o que pretendia ao escrever seu artigo, ou seja, analisar as “conseqüências práticas, concretas, imediatas decorrentes da distinção entre os valores histórico e artístico de uma obra de arte”,²¹³ sobretudo em relação às instituições que, como o SPHAN, visam a estudar e preservar o patrimônio cultural da nação.

Ao propor essa distinção, Hannah Levy apresentou os três conceitos de valor estabelecidos para a análise da obra de arte. O valor *histórico*, que revela se a obra foi causa e/ou efeito no contexto da história da arte, o *documentário*, que exprime o valor histórico da obra de arte em relação à história geral, representando uma fonte documental, e o *artístico*, que é intrínseco a obra em si. Deste modo, a autora demonstraria que o valor artístico de uma obra de arte não

²¹² LEVY, 1940, p. 181.

²¹³ LEVY, 1940, p. 185.

é determinado por sua importância histórica, e vice-versa, ressaltando, além disso, que as categorias de valores não coincidem necessariamente. Não obstante, ressaltava que há obras específicas em que os valores artístico, histórico e documentário coincidem, apresentando, neste caso, maior razão de serem preservadas. Lembraria ainda que tanto o valor artístico quanto o histórico não são absolutos mas relativos, pois dependem do contexto cultural em que a obra está inserida, como também da perspectiva sob a qual ela está sendo observada.

Transpondo-se tais conceitos para a aplicação prática, observamos que o bem cultural, por apresentar uma gama de valores, deva ser analisado à luz de diferentes critérios de valoração para que se determine se deve ser ou não preservado.

Embora Paulo Santos em seu Parecer sobre o processo de tombamento do conjunto arquitetônico da Avenida Rio Branco, não tenha citado o estudo de Hannah Levy restringindo-se a destacar a *Carta de Veneza*, a *Lei Malraux* e a tese sobre a *Conservação de Conjuntos Urbanos* de Rodrigo Melo Franco de Andrade, é muito provável que seus procedimentos de análise do valor dos bens culturais brasileiros tenham se calcado também na leitura do texto de Levy, porque não somente era leitor contumaz da Revista do SPHAN, na qual este fora publicado, mas sobretudo por haver utilizado outros artigos de Hannah Levy – *A propósito de três teorias sobre o Barroco e Modelos europeus na Pintura Colonial*²¹⁴ – na elaboração de trabalhos anteriores, como atestam as referências bibliográficas de *A Arquitetura Religiosa em Ouro Preto* e de *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*.²¹⁵

Reportando os critérios de valoração aqui analisados ao Estudo de Caso ora estudado, verificaremos que o relator Paulo Santos, numa atitude pioneira no âmbito da *Repartição*, utilizara como juízo de avaliação do bem patrimonial, por um lado, os valores estéticos e históricos das edificações e, por outro, o mérito do conjunto, pautado nos cânones da *Carta de Veneza* e da *Lei Malraux*, segundo sua própria explicação:

De há muito que os que se incumbem da proteção aos monumentos, preocupam-se mais com os conjuntos de edifícios do que com os monumentos isolados. Além da Carta de Veneza e da lei Malraux, atualmente em execução, citados na proposta de tombamento das duas associações de classe é, igualmente, a tese defendida pelo saudoso Dr. RODRIGO MELO FRANCO DE ANDRADE em um de seus últimos escritos, vertido para o inglês por sua irmã, a

²¹⁴ LEVY, 1941, p. 259-289; 1944, p. 7-66.

²¹⁵ SANTOS, P., 1951a, p. v ; 1951b, p. 223.

Exma. D. VERA MELO FRANCO, para ser publicado no exterior, escrito circunscrito à preservação de sítios urbanos e rurais. Nosso Patrimônio Histórico e Artístico, além de cidades inteiras, como Ouro Preto, Parati e Alcântara, tem tombado setores de zoneamento, como em Salvador, e praças ou conjuntos de edifícios, como na mesma Salvador, S. Luiz do Maranhão e Rio de Janeiro. No Rio o trecho tombado foi o correr de casas do século XIX fronteiro ao Palácio do Catete. [sic]²¹⁶

Embora o relator não tenha especificado a que tese de Rodrigo Melo Franco de Andrade se referia, entre mais de uma dezena de trabalhos escritos pelo intelectual sobre a orientação moderna para a preservação do patrimônio nacional, presumimos, em vista do assunto debatido, tratar-se do trabalho *Conservação de Conjuntos Urbanos*²¹⁷ publicado, em 30 de maio de 1970, no Suplemento Literário do *Jornal do Commercio*.

Nesse trabalho, Melo Franco explicou que “a necessidade da conservação de um sítio urbano se impõe ou pelos antecedentes e a significação histórica excepcional do lugar, ou pelo valor também excepcional de seu conjunto arquitetônico-paisagístico**”.²¹⁸ Prossequindo com a exposição geral do problema, o autor alertaria para que não se confundisse a preservação integral do conjunto com a particularizada:

Importa salientar, como observação preliminar, que o objetivo da conservação da integridade de um sítio urbano não se confunde com a conservação dos monumentos individuais incluídos na respectiva área. Conquanto seja obviamente indispensável à preservação do sítio a proteção de cada uma das unidades arquitetônicas localizadas em seu perímetro, a manutenção e a defesa do conjunto urbano-paisagístico** deverão constituir a meta predominante das autoridades públicas.²¹⁹

Essas idéias fundamentaram a análise desenvolvida por Paulo Santos em seu Parecer sobre o tombamento do conjunto da Avenida.

O valor histórico deste Conjunto Arquitetônico decorria, como expusera Paulo Santos, do fato de este ter se tornado o testemunho mais categórico da remodelação da cidade do Rio de Janeiro empreendida pelo prefeito Pereira Passos no início do século XX, ao passo que seu valor estético provinha da significação do ecletismo, como reflexo de uma época conturbada caracterizada por incertezas e indefinições. Explicaria ainda Paulo Santos que:

Desde a Antiguidade, as épocas históricas tiveram, cada qual, seu estilo próprio, reflexo das condições econômicas, sociais e culturais que as

²¹⁶ SANTOS, P., 1972f, p. 15-16. Pasta *Conselho Consultivo IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

²¹⁷ ANDRADE, 1970; 1987, p. 81-89.

²¹⁸ ANDRADE, 1987, p. 81.

²¹⁹ ANDRADE, 1987, p. 82.

individualizavam, ao passo que a partir do século XIX, e em consequência, primeiro, do intercâmbio de influências entre os povos devido à facilidade de comunicações gerada pela Revolução Industrial, segundo, ao desenvolvimento dos estudos de História e à avalanche de publicações com que a mesma Revolução Industrial os vulgarizou, foram sendo internacionalmente aplicadas formas arquitetônicas decalcadas de épocas pretéritas e inspiradas de cada país para os demais, a que se dava a designação de estilos, quando de fato não passavam de estilizações, isto é: de composições realizadas ao capricho de cada um, ou devidas a modismos transitórios sem raízes profundas no estado cultural da época, hoje designadas, em conjunto, por um termo internacionalmente consagrado, que as abrange a tódas: Ecletismo.

Se, individualmente, nenhuma dessas realizações exprimia a sua época, em conjunto elas a refletiam. Época de incertezas e indecisões, resultado das contradições culturais entre duas sociedades que iniciavam um duelo: a sociedade pre-industrial, carregada de tradições peremptas e a sociedade industrial nascente que porfiava por exprimir seus próprios anseios através de formas novas [...].

O Ecletismo encontrou, na Avenida Rio Branco no Rio de Janeiro, outrora Avenida Central, suas formas mais aparatosas e desenvôltas, refletindo o tumulto de sentimentos que se entrecrocavam em busca de um rumo. A diversidade estilística dos edifícios objeto da proposta de tombamento, é um atestado vivo, nesse clima tumultuado, do que de melhor procuravam fazer os arquitetos de mais nomeada da época”. [sic]²²⁰

O ecletismo constituiu o ponto nevrálgico do embate entre Paulo Santos, membro do Conselho Consultivo do IPHAN e relator do processo em pauta, e Lucio Costa, ex-diretor da Divisão de Estudos e Tombamento do IPHAN, cujas idéias e teorias continuavam a ter grande significação nas decisões da *Repartição*, mesmo já aposentado de suas funções.

Embora ambos entendessem que a história da arquitetura se desenvolvia no sentido evolutivo, Paulo Santos acreditava que apesar das abruptas transformações ocorridas na virada do século XIX para o XX, o processo histórico da arquitetura mantivera o encadeamento lógico e contínuo que lhe era característico, conquanto Lucio Costa, ao contrário, considerava que este período, assinalado por episódios desconexos, provocara rupturas neste processo. Com o objetivo de reafirmar suas convicções a este respeito, Paulo Santos destacaria que:

A constatação da magnitude das transformações que vão ocorrendo na Arquitetura em nossa época – maiores do que as que se verificaram nos 6.000 anos anteriores –, pode induzir ao primeiro exame, a acreditar numa ruptura dos processo histórico. Nada mais inexato. Existe, muito ao contrário, uma seqüência de pensamento perfeitamente lógica, e não interrompida, a demonstrar que mesmo num caso aparentemente abrupto como esse, da passagem da arquitetura tradicional para a moderna, a História não se construiu por saltos. É inevitável que em certas ocasiões ela vacile, tropece em incertezas e indecisões,

²²⁰ SANTOS, P., 1972d, p. 16-17, grifo do autor. Pasta *Conselho Consultivo IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

e mesmo, que recue. Mas reencontra sempre, inevitavelmente, o seu caminho. A envoltória da linha sinuosa e irregular é contínua e a direção uniforme.²²¹

Se, para Paulo Santos, o ecletismo representara *período transitório de experimentações* significativas para a arquitetura moderna no Brasil, para Lucio Costa o Ecletismo, especialmente o *Neocolonial* – estilo em que desenvolvera alguns projetos na década de 1920²²² – se traduzia apenas como um *hiato* no desenvolvimento progressivo da produção arquitetônica, conforme afirmaria no texto *Problema Mal Posto*, como veremos em seguida. Lucio Costa acreditava que os fatos relacionados à arquitetura no Brasil a partir do início do século XX não se desenvolveram “num processo lógico de sentido evolutivo; assinalam apenas uma sucessão desconexa de episódios contraditórios, justapostos ou simultâneos, mas sempre destituídos de maior significação e, como tal, não constituindo, de modo algum, *estágios preparatórios* do que haveria de ocorrer”.²²³

Ora, estes “estágios preparatórios” não corresponderiam ao “período transitório e experimental”, como queria Paulo Santos? E, não teriam os “estágios preparatórios” a função, justamente, de manter a continuidade do processo histórico? A divergência entre Lucio Costa e Paulo Santos a respeito do ecletismo ficaria cada vez mais explícita, no decorrer da análise do processo de tombamento do conjunto arquitetônico da Avenida Rio Branco.

5.2.2.2

Ecletismo: hiato ou transição no processo histórico-arquitetônico e urbanístico?

Visando especificamente rebater as afirmações do Parecer elaborado por Paulo Santos para o processo de tombamento da Avenida Rio Branco, Lucio Costa escreveria o texto *Problema Mal Posto*²²⁴, formalizando seu apoio às informações apresentadas por professora Lygia Martins Costa. Um título ambíguo, embora bastante revelador. Por um lado, dissimulava a crítica ao estilo

²²¹ SANTOS, P., 1986, p. 3. Pasta *Produção Intelectual 5*, arquivo n. 1242/2; ZANINI, 1975. Pasta *Comitê Brasileiro de História da Arte Nacional*, arquivo n. 1242/1.

²²² Lucio Costa apresentou projetos em estilo Neocolonial ao participar dos Concursos para o Pavilhão da Filadélfia e para a Embaixada da Argentina, nos quais obteve o 1º lugar e para o Solar Brasileiro, em que recebeu a 2ª colocação (SANTOS, P., 1977e, p. 100).

²²³ COSTA, L., 1962b. v.1, p. 174, grifo nosso.

²²⁴ Texto redigido, originalmente em forma manuscrita, em que o autor prestou esclarecimentos ao Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no sentido de rebater certas afirmações contidas no Parecer formulado por Paulo Ferreira Santos concernente ao

arquitetônico e por outro, a maneira pela qual o problema em si vinha sendo conduzido pelo relator Paulo Santos. Como se comprova desde o primeiro parágrafo do texto:

Repetidamente citado no parecer do relator (Processo nº 86-T-72), vejo-me no dever – conquanto aposentado – de prestar ao Conselho alguns esclarecimentos no sentido de rebater certas afirmações ou insinuações contidas no bem formulado Parecer do Professor Paulo Santos, mestre que quanto mais de perto conheço mais respeito e admiro”.²²⁵

Apesar de iniciar seu texto elogiando, protocolarmente, o Parecer de Paulo Santos, o tom crítico e, por vezes, irônico, com que Lucio Costa se expressou em toda a extensão do texto deixava transparecer que, ao escrevê-lo, pretendia reiterar nada mais do que suas próprias posições, as quais a professora Lygia Martins Costa estaria, praticamente, reportando.

A ambigüidade do título se tornou perceptível em alguns trechos que, sem considerar as divergências conceituais dos estilos da arquitetura, camuflavam certa rivalidade entre os dois profissionais. Logo no segundo parágrafo, Lucio Costa resumiria sua opinião acerca do Parecer de Paulo Santos, afirmando que “o seu longo arrazoado baseia-se num equivoco, pois pretende levar o Conselho a escudar o Patrimônio contra si mesmo” [sic]²²⁶, ressaltando que, durante a administração de Rodrigo M. F. de Andrade no IPHAN, “nunca se pretendeu tombar os prédios do Jockey Club, do antigo Derby ou quaisquer outras edificações de propriedade privada da Av. Rio Branco.”²²⁷

Nas entrelinhas do texto de Lucio Costa se percebe o clima de implicância quase infantil com que o autor rebateu, até mesmo, detalhes irrelevantes para o tombamento em pauta. Paulo Santos comentaria, por exemplo, que, de acordo com o que Rodrigo Melo Franco de Andrade pessoalmente lhe dissera, o Salão de Belas Artes, organizado em 1931 por Lucio Costa, tivera “culturalmente, a significação de uma revolução, maior do que a da Semana de Arte Moderna em 1922 – registro da História que precisa ser retomado e reanalisado, dado o peso da opinião do Dr. RODRIGO”. [sic]²²⁸ Lucio Costa rebateria assinalando que a informação dada consistia de “simples ‘desabafo’ do Rodrigo já então saturado da insistência promocional da badalada

Processo de Tombamento do conjunto arquitetônico da avenida Rio Branco (COSTA, L., 1972c. Pasta *Produção Intelectual 1*, arquivo n. 1242/2).

²²⁵ COSTA, L., 1972c, p. 1.

²²⁶ COSTA, L., 1972c, p. 1.

²²⁷ COSTA, L., 1972c, p. 1.

²²⁸ SANTOS, P., 1972d, p. 17. Pasta *Conselho Consultivo IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

Semana”,²²⁹ comentário desnecessário ao assunto do qual se tratava, demonstrando apenas a falsa modéstia do arquiteto.

Em outros momentos, o arquiteto parecia querer mostrar a primazia de seus conhecimentos relativamente aos de Paulo Santos, como no caso da autoria do projeto da Biblioteca Nacional. Este afirmara que o risco original, elaborado pelo arquiteto Hector Pepin – cujos desenhos se encontravam arquivados na própria Biblioteca Nacional –, inspirara o projeto do General Souza Aguiar. Lucio Costa retificou a afirmação do relator, asseverando que “não se trata[va] apenas de ‘risco original’, mas de projeto completo, com pranchas de pormenores nas devidas escalas, todas carimbadas com a firma do autor, architecto Hector Pepin, Rue d’Enghien, 22. Paris” [sic].²³⁰ Outra reparação se deu quanto à autoria do projeto do edifício da Assembléia Legislativa, que o relator confirmara ser de Heitor de Mello, por conhecer o projeto original assinado pelo arquiteto.²³¹ Lucio Costa contestou, afirmando que o projeto fora elaborado principalmente por Francisque Cuchet,²³² arquiteto que trabalhava no escritório de Heitor de Mello, o que ele próprio podia atestar porque, na época, participava do mesmo escritório. Podemos observar que Lucio Costa parecia querer disputar *conhecimentos* com Paulo Santos. Mantendo a competição por todo o texto, reparando seguidamente às informações contidas no parecer de Paulo Santos.

A questão debatida mais relevante se referia ao ecletismo que, reiteramos, teria se tornado o ponto nevrálgico do embate entre os dois arquitetos. Contrapondo-se à afirmativa de Paulo Santos de que o ecletismo, enquanto período da História da Arte, tinha o 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”, Lucio Costa rebateria:

Há equívoco. Não se trata aqui de um ‘período’ da História da Arte, mas de um hiato nessa história. [sic]²³³

Entender o Ecletismo como um “hiato” na linha evolutiva da história seria admitir a descontinuidade do processo histórico. Para Lucio Costa este era, inclusive, o motivo “da antiga administração do DPHAN de excluir da sua alçada o ecletismo-

²²⁹ COSTA, L., 1972c, p. 1, grifo do autor. Pasta *Produção Intelectual 1*, arquivo n. 1242/2.

²³⁰ COSTA, L., 1972c, p. 3, grifo do autor. Pasta *Produção Intelectual 1*, arquivo n. 1242/2.

²³¹ SANTOS, P., 1972d, p. 21, grifo do autor. Pasta *Conselho Consultivo IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

²³² COSTA, L., 1972c, p. 3. Pasta *Produção Intelectual 1*, arquivo n. 1242/2..

²³³ COSTA, L., 1972c, p. 2, grifo do autor.

acadêmico por considerá-lo fora da linha legítima da evolução arquitetônica“ [sic],²³⁴ o que, a seu ver, justificaria – de modo muito pouco convincente –, a proposta de demolição dos prédios da Avenida, ao que Paulo Santos, então, revidaria:

[...] não o acompanho quando diz que “não se trata de um “Período” da História da arte; mas de um hiato nessa história”. Fico com as conclusões do Seminário sobre a Situação da Historiografia da Arquitetura Latino Americana, realizado em Caracas em Outubro de 1967, quando proclamou:

“A necessidade de atualizar o trabalho historiográfico como interpretação do passado na continuidade do processo histórico, destacando por cima de uma atitude puramente contemplativa, a realidade de uma vivência não interrompida”.

Considero essencial admitir a continuidade do fato histórico e a vivência não interrompida. Em cada época, mesmo nas de aparente decadência, acumulam-se fermentos que explicam a época seguinte. No caso, sendo um hiato, um vazio, não compreendo como edifícios que o Patrimônio Federal indicara tombamento, como os da Escola de Belas Artes e Teatro Municipal, possam erguer-se num vazio. Nem um vazio a obra de um Visconti, ou de um Rodolfo Bernadeli, ou de um Heitor de Melo ou Morales de los Rios. A haver um hiato, os Sertões de Euclides e a parte final da obra de Machado de Assis – embora estejamos aqui no campo da literatura –, teriam brotado do nada. Ou deveriam ser riscados da história da nossa cultura. [sic]²³⁵

Nesta colocação Paulo Santos veladamente criticava os critérios de valoração implementados pelo IPHAN, dos quais não comungava, como explicaria Maria Cecília Londres Fonseca:

Paulo Santos se alinhava, portanto, aos que reconheciam a relatividade dos juízos de valor, contra qualquer princípio canônico no ato de valoração que discriminasse estilos na história da arquitetura – como faziam os arquitetos modernistas. [...] Considerava o ecletismo como estilo estético e arquitetonicamente válido, na medida em que se propunha a analisá-lo à luz do momento histórico em que emergiu. Via nesse estilo um documento da evolução da arquitetura e a expressão de seu tempo, final do século XIX e início do XX – tempo de confronto entre a sociedade pré-industrial, carregada de tradições, e a sociedade industrial nascente, que buscava novas formas de expressão estética, [...] que só surgiriam [...] com a arquitetura modernista [...].²³⁶

Se Paulo Santos entendia a pertinência da preservação dos edifícios do *Jockey Club* e do *Derby Club* fundamentada em seu valor como conjunto representativo de um período da História da Arte, e não na análise arquitetônica; para Lucio Costa os dois edifícios não apresentavam qualidades arquitetônicas que justificassem seu tombamento e, nem mesmo, as respectivas restaurações. Do mesmo modo, Paulo Santos entendia aviltante a construção do arranha-céu junto ao edifício da Escola de Belas Artes tanto quanto fora a do edifício Apolo

²³⁴ COSTA, L., 1972c, p. 5.

²³⁵ SANTOS, P., 1973, p. 4, grifo do autor. Pasta Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional 1, arquivo n. 1242/1.

11 adjacente ao edifício do Tribunal de Justiça, ao passo que Lucio Costa, embora desaprovasse o edifício Apolo 11, considerava, paradoxalmente, que o *arranha-céu*, reduzido em sua altura inicial como propusera o CSPU, manteria a integridade arquitetônica e de conjunto relativamente a outras edificações da mesma área, havendo, inclusive, “quem argumente a favor desse corte brusco da escala, tal como também ocorrerá com o futuro prédio da ABL em relação à igreja de Santa Luzia, construção já aprovada tanto pelo CSPU como pelo IPHAN”.²³⁷

Estabeleceu-se, assim, importante divergência conceitual dentro do próprio IPHAN, como demonstraria Cecília Fonseca:

A análise feita pela Divisão de Estudos e Tombamentos (DET) do pedido em questão – que, considerando que as edificações não constituíam um conjunto, as avaliou individualmente, propondo o tombamento apenas do Teatro Municipal e da Escola de Belas Artes – abriu uma divergência inusitada na história do SPHAN. De um lado, dona Lígia Martins Costa, então chefe da seção de Artes da DET, em cujo apoio veio posteriormente Lúcio Costa, já aposentado, considerava que faltava ao conjunto unidade, quebrada por construções como o edifício Apolo 11 e pelas adulterações sofridas por alguns prédios. De outro, o arquiteto e professor Paulo Santos, membro do Conselho Consultivo e relator do processo, que defendia o tombamento do conjunto por seu valor em termos da história da arte brasileira.²³⁸

Chegamos, assim, à situação idêntica à do Parque Lage: analisar a conveniência ou não de se construir arranha-céu junto à paisagem a ser preservada. No caso da Avenida Rio Branco o problema era mais complexo do que no outro, pois não se tratava somente da construção do novo edifício mas, sobretudo, da demolição de dois exemplares arquitetônicos representativos do período eclético.

Em resposta ao texto *Problema Mal Posto*, Paulo Santos redigiu *Observações ao Pronunciamento de mestre Lucio Costa*, em que, com teor didaticamente explicativo, complementaria seu Parecer. Nele, declarou seu estranhamento diante da indefinição de Lucio Costa ou, melhor, da falta de clareza dele em se posicionar sobre o tombamento em pauta, questionando, inclusive, a verdadeira intenção do arquiteto, o que, no fundo, demonstrava latente querela:

O que mais pode interessar ao Conselho Consultivo é saber se mestre Lúcio Costa é a favor ou contra o tombamento dos prédios do Jóquei e Derby Clube, já que o tombamento desses prédios é chave para o tombamento do conjunto proposto pelo Instituto de Arquitetos e Clube de Engenharia.

²³⁶ FONSECA, 1997, p. 220.

²³⁷ COSTA, L., 1972c, p. 2. *Pasta Produção Intelectual 1*, arquivo n. 1242/2.

²³⁸ FONSECA, 1997, p. 219-220.

Pelo seu pronunciamento, ignora-se o fundo do seu pensamento. Sabe-se que ele “verá com magoa, se vivo estiver, a demolição dos prédios em causa”, porque, “conquanto conflitantes quanto ao estilo e à escala, conforme acentua o parecer da Seção competente, eram quando íntegros, um e outro, exemplares da melhor qualidade nos moldes da pseudo-arquitetura da época” – são palavras textuais suas.

Não sei o que pensa Lúcio Costa agora, mas sei o que pensava no dia 24 de Abril de 1972, porque nesse dia, no plenário do Conselho de Planejamento Urbano, concitado por mim a manifestar-se explicitamente pró ou contra a recomendação para o tombamento dos prédios do Jockey e do Derbi, ainda que se dizendo constrangido de dar opinião, porque o projeto do arranha-céu lhe tinha sido mostrado pelos dirigentes do Jockey e ele, então, nada dissera, embora assim repito, votou a favor “de um apelo ao Sr. Governador, para que envidasse esforços no sentido da preservação dos prédios ameaçados, inclusive recorrendo ao tombamento”, tombamento estadual, faça-se a ressalva, porque contra o tombamento federal, Lucio Costa sempre se manifestou no Conselho. [sic]²³⁹

O *constrangimento* de Lucio Costa deveu-se ao fato de ser ele o autor do projeto da sede do *Jockey Club* que, naquele momento, construía na Avenida Presidente Antônio Carlos, no Centro do Rio de Janeiro. Nesse texto, Paulo Santos ressaltaria a necessidade de novo pronunciamento do arquiteto para o esclarecimento definitivo da questão.

Na verdade, o texto de Paulo Santos se baseara na nota manuscrita pelo arquiteto, em papel timbrado da *Repartição*, com o objetivo de elucidar o mal-entendido que seu pronunciamento provocara:

Na sessão do CSPU de 24 de abril de 72, referida pelo Conselheiro Paulo Santos, o que se votou, e mereceu o meu apoio, foi um apelo ao Sr. Governador para que envidasse esforços no sentido da preservação dos prédios ameaçados, inclusive recorrendo ao tombamento.

É obvio que se tratava do tombamento do alcance deste Governador, portanto, o estadual.

Quanto ao tombamento federal nunca o admiti.

Lucio Costa [sic]²⁴⁰

Esta nota não revelou, entretanto, o pensamento Lucio Costa específico sobre o tombamento dos edifícios do *Jockey Club* e do *Derby Club*. Enquanto a chefe da Seção de Artes do IPHAN expressara, claramente, que, embora estes prédios individualmente analisados “tenha suas qualidades, geminados como são brigam

²³⁹ SANTOS, P., 1973c, p. 3, grifo do autor. Pasta *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional 1*, arquivo n. 1242/1.

²⁴⁰ Embora não esteja datada, esta nota foi redigida entre 18 de outubro de 1972 e 04 de fevereiro de 1973, porque a primeira data se refere ao Parecer redigido por Paulo Santos, no qual as dúvidas sobre o posicionamento de Lucio Costa foram levantadas e a segunda, às *Observações*, elaborada como aditamento do Parecer do relator (COSTA, L., 1972a, p. 1. Pasta *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional 1*, arquivo n. 1242/1; 1972f, p. 32. Pasta *Conselho Consultivo do IPHAN*, arquivo n. 1242/1; 1973, p. 3. Pasta *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional 1*, arquivo n. 1242/1).

entre si, desvalorizando-se mutuamente” [sic];²⁴¹ Lucio Costa no *Problema Mal Posto* se preocupou muito mais em desmerecer os comentários do relator do processo, ocultando sua verdadeira opinião, e em rebater as afirmações de Paulo Santos de que “o prédio do Jockey Clube foi de fato desfigurado pela reforma de 1925, mas principalmente no seu interior, [...]. Do lado da Avenida Rio Branco – parte que mais interessa ao tombamento desejado –, ficou, creio, intacto”²⁴², esclarecendo que “pelo contrário, foi precisamente na sua fachada da Avenida que o Jockey Club mais sofreu devido ao acréscimo do terraço e a supressão do vão em arco e da sua graciosa serralheria, no 2º andar” [sic].²⁴³

O que se sabe com certeza é que no texto *Depoimento de um arquiteto carioca*, escrito em 1951, Lucio Costa destacara as qualidades de Heitor de Mello, exemplificando-as justamente através de três edifícios que constavam da proposta de tombamento em causa: o do Tribunal de Justiça, o do *Jockey Club* e o do *Derby Club*, respectivamente:

Período êste [de princípio do século no Rio de Janeiro] marcado principalmente pela personalidade de Heitor de Melo, cujo bom gosto, e “savoir faire” tão bem se refletem no pequeno prédio **Luís XV** da Avenida Rio Branco, 245, ou na sede social do Jockey Club, anteriormente ao acréscimo de 1925 que tanto a desfigurou, e ainda, no **Luís XVI** modernizado do Derby Club contíguo.

Conquanto se alegasse maliciosamente que o estilo do mestre variava conforme mudasse de arquitetos, na verdade, o senso de medida e propriedade, o **tempêro** eram de fato dêle, pois na obra posterior dos seus vários colaboradores, o **paladar** inconfundível se perdeu. [sic]²⁴⁴

Ora, se os *tempêros* dos trabalhos de Heitor de Mello tivessem qualidades independentemente da influência de seus diferentes auxiliares, como avaliava Lucio Costa, qual ou quais seriam, de fato, as razões que o levaram a não defender a preservação dos dois exemplares arquitetônicos?

Concluindo o *Problema Mal Posto*, Lucio Costa apresentaria a antiga decisão do IPHAN – de: excluir, de seus propósitos de preservação, os exemplares do ecletismo –, como argumento para justificar seu posicionamento contrário ao tombamento dos edifícios de Heitor de Mello:

Esclarecidos estes pontos quanto à disposição da antiga administração do DPHAN de excluir da sua alçada o ecletismo-academico por considerá-lo fora da linha legítima da evolução architectonica, não parecendo portanto justificar-se o tombamento proposto, devo confessar que verei com magoa, se vivo estiver, a demolição dos prédios em causa. Conquanto conflictantes quanto ao estylo e à

²⁴¹ COSTA, L. M., 1972, p. 10. Pasta *Conselho Consultivo do IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

²⁴² SANTOS, P., 1972d, p. 25-26. Pasta *Conselho Consultivo do IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

²⁴³ COSTA, L., 1972c, p. 4. Pasta *Produção Intelectual 1*, arquivo n. 1242/2.

²⁴⁴ COSTA, L., 1962b. v. 1, p. 183.

escala, conforme accentua o parecer da Secção competente, eram quando integros, um e outro, exemplares da melhor qualidade nos moldes da pseudo-architectura da época. Como também lamentarei a completa desfiguração já programada das tribunas do Prado actual. [sic]²⁴⁵

Efetuada as devidas ressalvas, a proposta final de tombamento do Conjunto Arquitetónico da Avenida Rio Branco abrangeu, ao todo, além do Obelisco comemorativo, dez edificações: *Jockey Club*, *Derby Club*, Escola de Belas Artes, Biblioteca Nacional, Teatro Municipal, Assembléia Legislativa, Tribunal de Justiça, Clube Naval, Palácio Monroe e Caixa de Amortização, esta incluída por sugestão do Conselheiro do IPHAN Afonso Arinos de Melo Franco. Na 59ª Reunião do Conselho Consultivo do IPHAN, realizada a 31 de outubro de 1972, o presidente esclareceu que convocara o Conselho, em caráter de consulta, com a finalidade de assessorá-lo na decisão a ser tomada pelo Instituto com relação ao pedido de tombamento do conjunto arquitetónico da Avenida Rio Branco. Isto por julgar conclusivo o Parecer emitido pela Seção Técnica do IPHAN, que apenas sugeria o tombamento dos edifícios do Teatro Municipal e da Escola de Belas Artes. Após a manifestação dos conselheiros presentes à reunião, foi recomendado, por unanimidade, que o IPHAN expedisse as Notificações de tombamento aos responsáveis dos edifícios objetos do processo. Esta recomendação não foi cumprida pois, em se tratando de bens do poder público, a expedição da notificação acarretaria o tombamento definitivo destes bens, independentemente da decisão do Conselho Consultivo, o que, inclusive, levantou dúvidas, do Presidente do Conselho e diretor do IPHAN, Renato Soeiro,²⁴⁶ sobre o real propósito do Conselho Consultivo ao recomendar o encaminhamento das Notificações.

Após intensa e complexa discussão, a Proposta Final foi, finalmente, encaminhada para votação durante a 60ª Reunião do Conselho Consultivo do IPHAN, realizada a 07 de fevereiro de 1973. Após os esclarecimentos iniciais do Presidente do Conselho, foi dada a palavra a Paulo Santos:

Com a palavra, a seguir, o Conselheiro Paulo Santos proferiu extenso voto, concluindo no sentido de que o Conselho recomendasse ao IPHAN: a notificação para o tombamento dos edifícios do Jockey Club e do Derby Club; o tombamento direto dos edifícios do Museu Nacional de Belas Artes e o da Biblioteca Nacional; a notificação de altura para não ser excedida a atual, do edifício do Clube Naval; sugestão ao Patrimônio Histórico e Artístico da Guanabara para o tombamento dos edifícios do Teatro Municipal, caso ainda não houvesse sido tombado, e o da Assembléia Legislativa; sugestão para

²⁴⁵ COSTA, L., 1972c, p. 5. Pasta *Produção Intelectual 1*, arquivo n. 1242/2.

²⁴⁶ SOEIRO, 1972, p. 01. Processo 860-T-72, v. 1.

oportuna demolição do edifício do Palácio Monroe; e sugestão de incorporação do prédio do antigo Supremo Tribunal Federal à Biblioteca Nacional.²⁴⁷

De todos os Conselheiros presentes a reunião, apenas Maria Elisa Carrazzoni, então Diretora do Museu Nacional de Belas Artes, que funcionava no edifício da ENBA, acompanharia o voto do relator, como consta na ata da reunião do Conselho Consultivo:

Seguiu o voto da Conselheira Maria Eliza Carrazzoni, favorável ao voto do Conselheiro Paulo Santos. Após o pronunciamento de todos os Conselheiros, determinou o Presidente fosse feita a apuração dos votos, concluindo-se haver o Conselho, por maioria de votos deliberado recomendar ao IPHAN o tombamento dos prédios do Museu Nacional de Belas Artes, do Teatro Municipal, da Assembléia Legislativa, da Caixa de Amortização, e o da Biblioteca Nacional, sendo que em relação a este último (Biblioteca Nacional), o tombamento não importaria no impedimento de construção anexa necessária aos serviços administrativos daquele órgão, submetido o respectivo projeto ao licenciamento prévio do IPHAN.²⁴⁸

Assim procedendo, os edifícios do *Jockey Club*, do *Derby Club* e do Palácio Monroe foram demolidos, tendo sido construído na da Avenida Rio Branco com a Avenida Almirante Barroso nº 52 – o edifício Linneo de Paula Machado com 33 pavimentos, projetado pelos arquitetos Davino Pontual, Paulo de Souza Reis, Sergio Porto e Flávio Ferreira.²⁴⁹ O Obelisco Comemorativo da Avenida acoplado ao Monroe para fins de preservação, assim como os edifícios do Clube Naval e do Tribunal de Justiça,²⁵⁰ foram, posteriormente, tombados, mantendo-se até hoje no local. Atualmente o edifício da Caixa de Amortização abriga setores do Banco Central do Brasil e, o do Tribunal de Justiça restaurado se transformou em Centro Cultural do Tribunal Federal.

Em relação ao tombamento do Palácio Monroe, a posição de Paulo Santos foi tão pouco inteligível quanto a de Lucio Costa sobre os edifícios do *Jockey Club* e do *Derby Club*. Paulo Santos oscilou entre três diferentes níveis de preservação: favorável ao tombamento com intenção de retorno à forma primitiva do edifício; favorável apenas ao tombamento da *massa* edilícia; e desfavorável ao tombamento. Quais as razões que levaram Paulo Santos a assim proceder?

Como visto anteriormente, a proposta original apresentada por Paulo Santos, na reunião do CSPU de 24 de abril de 1972, abrangia o conjunto dos

²⁴⁷ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 1973. Processo 860-T-72.

²⁴⁸ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 1973.

²⁴⁹ XAVIER, 1991, p. 189.

²⁵⁰ PROCESSOS DE TOMBAMENTOS ABERTOS DE 01.01.1970 A 14.03.1990, 1997, p. 311.

edifícios: “Escola de Belas Artes, Biblioteca Nacional, Teatro Municipal, Assembléia Legislativa, Palácio Monroe, sede do Jôquei Clube, antiga sede do Derbi Clube, Edifício dos Tribunais”,²⁵¹ demonstrando que a iniciativa de incluir o Palácio Monroe no conjunto partiu do próprio Paulo Santos, como ele mesmo, dois anos depois, reconheceria:

1- fui eu, como membro do conselho estadual, quem teve a iniciativa de sugerir o tombamento do Monroe. A idéia surgiu quando o conselho foi chamado a opinar sobre o projeto de mais de 40 pavimentos, a ser construído no terreno em que se situam os edifícios do Jôquei e do Derbi Clube, na Avenida Rio Branco.²⁵²

Na ocasião, Paulo Santos não fez qualquer restrição a nenhum dos edifícios do conjunto arquitetônico, pleiteado para o tombamento.

Em seu Parecer de 18 de outubro de 1972, ao comentar a informação da chefe da Seção de Artes sobre o Palácio Monroe, o relator Paulo Santos destacara a “expressão histórica de alguma importância”²⁵³ do edifício, por este ter sido o Pavilhão do Brasil na Exposição de 1904 em Saint-Louis, alegando que “não tomar o monumento equivale a um sinal verde para que venha a ser substituído por um arranha-céu, que afogaria a Avenida de maneira irreversível.”²⁵⁴ Em vista disso, sugeria que, ao menos, a *massa* do monumento fosse tombada, na impossibilidade de se retornar à “sua forma primitiva – o que não será difícil porque o seu projeto e fotografia foram incluídos no Album da Avenida Central –, ou seja demolido para desafogar a Avenida” [sic].²⁵⁵ Até o presente não há novidade, pois neste Parecer foi que o relator apresentara os comentários particularizados sobre os edifícios a serem tombados.

A mudança da posição de Paulo Santos sobre o tombamento do Monroe, que surpreende a quem analisa o processo em questão, deu-se a partir do aditamento de seu Parecer de 04 de fevereiro de 1973, com o título *Observações ao pronunciamento de mestre Lucio Costa*. Nele, Paulo Santos admitia que acompanhava, até certo ponto, Lucio Costa, quando este afirmara que:

Esse conjunto para ter sentido, tal como já foi dito, deveria de qualquer forma limitar-se ao trecho inicialmente proposto, isto é, dos Clubes à Biblioteca porquanto dali para diante já não tem qualquer significação, e Pereira Passos com a sua desenvoltura demolidora teria sido o primeiro a tirar dali o aviltado

²⁵¹ SANTOS, P., 1972c, p. 6-7, grifo do autor. Pasta *Palestras e Discursos*, arquivo n. 1242/1.

²⁵² SANTOS, P., 1974, p. 1. Processo 860-T-72, v. 1.

²⁵³ SANTOS, P., 1972d, p. 23. Pasta *Conselho Consultivo IPHAN*, arquivo n. 1242/1.

²⁵⁴ SANTOS, P., 1972d, p. 24.

²⁵⁵ SANTOS, P., 1972d, p. 23-24.

pavilhão Monroe cuja presença estorvante já não se justifica. O desafogo da área se impõe!”²⁵⁶

Prosseguindo, o relator explicaria seu próprio Parecer:

Meu Parecer não é muito diferente. Não propuz tombamento para os edifícios do Clube Naval, Edifício dos Tribunais e Palácio Monroe, e sim tombamento da “massa”. Melhor diria do “prisma envolvente”. Ou melhor: do “limite de gabarito**”. O Palácio Monroe, com as mutilações que está agora sofrendo para o Metro, **melhor será votá-lo mesmo à demolição**, para o desafogo da área como sugere o mestre. [sic]²⁵⁷

Ao sugerir “melhor será votá-lo mesmo à demolição”, Paulo Santos contrariava sua proposta inicial, induzido possivelmente por certo resquício um tanto quanto *modernista*.

Pouco mais de um ano depois, Paulo Santos seria convidado, como sócio do IGHB, para integrar, juntamente com Jonas Corrêa Filho, a Comissão incumbida pelo Instituto de emitir parecer sobre a conveniência da preservação do Palácio Monroe, sob a presidência do Brigadeiro Nelson Freire Lavenere-Wanderley.

No documento *A Propósito do Monroe*, que serviria de base para o relatório final da Comissão, Paulo Santos inventariou – em dezoito itens, dos quais selecionamos os mais relevantes – os fatos relativos ao processo de tombamento do conjunto arquitetônico da Avenida Rio Branco, a partir da proposta original. Ao concluir seu relato, admitiu ter modificado sua posição sobre a preservação do Palácio Monroe, expondo as razões que o levaram a este procedimento:

12 - falou-se especificamente no Palácio Monroe, votando-se contra o tombamento, de acordo com a opinião de Lúcio Costa.

13 - eu próprio, vendo derrotada a idéia de conjunto, passei a admitir que o tombamento individual do Monroe não se justificaria.

14 - o edifício valia menos pelas suas qualidades artísticas intrínsecas – foi sempre minha opinião –, do que como testemunho histórico de acontecimentos memoráveis, já que a sua inauguração fora feita com a presença do Ministro Elihu Root, dos Estados Unidos da América do Norte, em viagem pela América do Sul, que discursou na solenidade, como o fizeram Joaquim Nabuco e Rio Branco. E, além disso, o mesmo edifício já se distinguira na Exposição de São Luís, comemorativa da compra de Louisiana à França; e não passara, aqui no Rio de Janeiro, de uma reconstrução.

15 - não se pode dizer que não tivesse o edifício qualidades artísticas: era leve, gracioso, e obedecia às diretivas do ecletismo que imperava na ocasião. Mas, essas qualidades perderam-se com as reformas a que foi submetido, que o

²⁵⁶ COSTA, L., 1972c, p. 3. Pasta *Produção Intelectual 1*, arquivo n. 1242/2.

²⁵⁷ SANTOS, P., 1973c, p. 4, grifo nosso. Pasta *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional 1*, arquivo n. 1242/1.

desfiguraram de maneira só recuperável com um dispêndio em desproporção com os resultados que se obteria com o tombamento.

16 - a adaptação, outrora feita, do edifício para abrigar o Senado, foi extensíssima. Sei bem disso, porque as respectivas plantas estiveram na seção técnica da firma profissional de arquitetura e construção (de que fui um dos fundadores há 47 anos), quando se cogitou de nova reforma.

17 - o orçamento para reposição do prédio na sua forma primitiva seria altíssimo e em sã consciência eu não poderia recomendar a reforma, só justificável se se tratasse de um tombamento de conjunto, ou de um edifício de mérito artístico excepcional – e não é o caso.

18 - tenho em alta conta a memória do General Sousa Aguiar, responsável pela elaboração do projeto, como igualmente o foi do projeto para a Biblioteca Nacional, edifício cujo tombamento, como disse acima, proposto por mim, embora impugnado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foi afinal sancionado pelo respectivo Conselho Consultivo. Deste último edifício ainda existem, na Biblioteca Nacional, as plantas originais em que foi calçado o projeto definitivo. Tendo sido autor da proposta de tombamento de um edifício com projeto da responsabilidade do General Sousa Aguiar, sinto-me mais a vontade para **opinar contra o tombamento** de outro dos edifícios realizado com projeto também de sua responsabilidade, o Palácio Monroe. [sic]²⁵⁸

Este relato demonstra que Paulo Santos mantivera a posição, tomada ao final do processo de tombamento, de “opinar contra o tombamento” do Palácio Monroe, porque não acreditava ser pertinente preservá-lo senão em conjunto com os demais.

Paradoxalmente, a conclusão contida no Parecer da Comissão do IHGB, que analisara o caso, se contrapôs às informações que lhe serviram de base, elaboradas por Paulo Santos, uma vez que sugeriu a restauração do edifício com vistas ao retorno “à sua forma original”:

O Palácio Monroe é um edifício de inegável valor histórico e arquitetônico, [...] tornou-se uma glória da arquitetura nacional; um dos poucos exemplos em que um edifício, projetado e construído por engenheiro brasileiro, teve repercussão internacional, numa época em que a engenharia e a arquitetura brasileiras ainda não tinham alcançado o alto conceito internacional que hoje desfrutam,

Posteriormente, o Palácio Monroe teve a sua arquitetura calamitosamente desfigurada, principalmente pelo acréscimo de um andar na altura na base do seu zimbório** e pelo fechamento das colunatas** externas com paredes de vidro; assim como o edifício Palácio Monroe foi desfigurado ele poderá ser restaurado.

Em consequência, a Comissão designada pelo presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro é de parecer, por maioria de votos, que o Palácio Monroe não deve ser demolido e que devem ser envidados esforços para que o edifício seja restaurado de modo a retomar, o mais possível, **a sua forma original**; assim procedendo, estaremos preservando um notável valor histórico e arquitetônico brasileiro, e estaremos salvaguardando uma obra que, há 70 anos atrás projetou, gloriosamente, o nome do Brasil no estrangeiro. [sic]²⁵⁹

²⁵⁸ SANTOS, P., 1974d, p. 2, grifo nosso. Pasta 860-T-72, v. 1.

²⁵⁹ SANTOS, P., 1974d, p. 5, grifo nosso. Pasta 860-T-72.

Encaminhado o Parecer da Comissão ao IPHAN, a chefe da Seção de Artes, Lygia Martins Costa, manifestou sua estranheza à solicitação de tombamento do Palácio Monroe, uma vez que o IPHAN já se pronunciara, no ano anterior, sobre o assunto; salientando o fato de o relator do processo que, na ocasião, indeferira o tombamento do Monroe, ser um dos signatários da Comissão que ora solicitava o tombamento. No documento *Informações nº 321*, Lygia Costa concluiria que:

2- O Monroe, como monumento isolado, não tem excepcional valor artístico, histórico ou paisagístico a recomendar-lhe o tombamento do IPHAN. De fato ele tinha expressão quando estava integrado numa ambientação arquitetônica de sua escala a de seu espírito, e as qualidades assinaladas pelo doutor Professor afluíram harmoniosamente. Aviltado pelas interferências que sofreu para aumentar-lhe a área útil, e na ambiência desconforme em que se insere hoje, constituiu a rigor uma nota destoante a mais no desarticulado conjunto.

3- Com o passar do tempo, se vier a ser sacrificado na busca de uma unidade perdida, que não se permita no local outro prédio, mas se agencie a área, de modo a responder pelo desafogo preciso e formar visualmente uma massa verde no jardim da Cinelândia ao Passeio Público, em atenção à nova escala das construções que aí se admitiu e se prevê.²⁶⁰

Os documentos analisados demonstram que Paulo Santos almejava, de fato, o tombamento de todo o conjunto arquitetônico da Avenida Rio Branco relacionado no processo, por seu valor como testemunho vivo do Ecletismo e da remodelação da Cidade. Constatando a inviabilidade da idéia optou, no caso do Palácio Monroe, pelo tombamento da *massa edilícia*. O que causou surpresa foi que, diante da nova oportunidade de se preservar o edifício, Paulo Santos tenha manifestado opinião desfavorável, sobretudo, à sua restauração, que considerava economicamente inviável.

Entre as questões levantadas durante a discussão do tombamento do conjunto arquitetônico da Avenida Rio Branco, destacam-se a reavaliação dos critérios de valoração dos bens culturais, analisada neste capítulo; e a diferença das concepções dos arquitetos – Lucio Costa e Paulo Santos – diante do Ecletismo, estudada na seção anterior.

Tais questões, na verdade, se inter-relacionavam. O embate conceitual entre Lucio e Santos sobre o ecletismo revelaria, ao mesmo tempo, suas divergências quanto à política de preservação do patrimônio cultural brasileiro. Segundo a análise de Maria Cecília Fonseca, no curso da discussão do tombamento do conjunto da Avenida Rio Branco “ficou evidente o confronto

²⁶⁰ COSTA, 1974, p. 1. Processo 860-T-72, v. 1.

entre os critérios distintos de valoração dentro dos quadros técnicos do SPHAN”.²⁶¹

Na década de 1950, Lucio Costa demarcara a diferença básica entre o *Eclétismo* e o *Modernismo* no texto *Muita Construção, Alguma Arquitetura e Um Milagre*, publicado no *Correio da Manhã*:

A distinção entre transformações estilísticas de caráter **evolutivo**, embora por vezes radicais, processadas de um período a outro na arte do mesmo ciclo econômico-social – e, portanto, de superfície –, e transformações como esta, de feição nitidamente **revolucionária**, porquanto decorrentes de mudança fundamental na técnica da produção – ou seja, nos modos de fabricar, construir, de viver – é indispensável para a compreensão da verdadeira natureza e motivo das substanciais modificações por que vem passando a Arquitetura e, de modo geral, a arte contemporânea, pois no primeiro caso, o próprio “gosto”, já cansado de repetir soluções consagradas, toma iniciativa e **guia** a intenção formal no sentido da renovação do estilo, ao passo que, no segundo, é a nova técnica e a economia decorrente dela que impõem a alteração e lhe determinam rumo – o gosto **acompanha**. Num, simples mudança de cenário; no outro, a estréia de peça nova em **temporada** que se inaugura. [sic]²⁶²

Paulo Santos admitia, como Lucio Costa, que a arquitetura do eclétismo era resultado da justaposição de elementos variados, constituindo um mostruário de estilos que se misturavam entre si, conforme ressaltou no livro “Quatro Séculos de Arquitetura”:

[...] praticamente todos os principais arquitetos, engenheiros e construtores da época realizaram projetos de prédios para a nova Avenida [Central], os quais ainda que rotulados sob os mais diversos estilos, na maioria não os possuíam, resultando cada qual frequentemente da associação de formas oriundas de estilos distintos. A preocupação maior era a variedade, seguindo-se a inspiração vinda de fora, inclusive nos prédios mais qualificados [...]. [sic]²⁶³

Não obstante, o autor de *Quatro Séculos de Arquitetura* acreditava que os exemplares ecléticos – sobretudo os do estilo Neocolonial –, representativos de um período de experimentações, teriam “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”.²⁶⁴

Os pontos de contato entre o movimento Neocolonial e o Moderno, já haviam sido destacados na conferência sobre Lucio Costa de 1962:

²⁶¹ FONSECA, 1997, p. 218.

²⁶² COSTA, L., 1962b. v. 1, p. 180-181, grifo do autor.

²⁶³ SANTOS, P., 1977e, p. 86.

²⁶⁴ SANTOS, P., 1977e, p. 104. Pasta *Instituto dos Arquitetos do Brasil*, arquivo n. 1242/1.

Apesar dos seus aparentes antagonismos, os dois movimentos: o TRADICIONAL (NEO-COLONIAL) e o MODERNO tinham pontos de contato: a procura da substância brasileira, da cultura brasileira, da realidade brasileira:

Prova da existência desses pontos de contato entre os dois movimentos: o MODERNO cin[d]iu-se com a formação de afluentes da caudal principal em que estêve sempre presente o Brasil: 1º) – Movimento PAU BRASIL, (1924) que daria, depois, o ANTROPOFÁGICO (1928), ambos de sentido primitivista, com OSWALD DE ANDRADE, RAUL BOPP, OSWALDO COSTA, ANTONIO DE ALCÂNTARA MACHADO, GERALDO FERRAZ; 2º) Movimento VERDE AMARELO (fundado em seguida ao de PAU BRASIL e em oposição a êle), transmutado mais tarde no da ANTA (1927) –, transformação que provocou de MANUEL BANDEIRA êste comentário: “dissidência de caráter nacionalista e político que levaria ao INTEGRALISMO de PLINIO SALGADO, MENOTTI DEL PICCHIA e CASSIANO RICARDO”.

Os Movimentos PAU BRASIL e VERDE AMARELO revelavam nos próprios nomes o objetivo maior por que se orientavam. O Movimento ANTROPOFÁGICO, que defendia mais que o Nacionalismo, o Nativismo e adotou com divisa uma legenda de HANS STADEN: “lá vem a nossa comida pulando”, admitia como que a legitimidade do episódio do Bispo SARDINHA: o invasor intruso comido pelos donos da terra. O “Manifesto ANTROPOFÁGICO”, assinado por OSWALDO DE ANDRADE (1928) foi, de resto, datado de Piratininga com a indicação específica: “Ano 374 da Deglutição do Bispo SARDINHA”. O Movimento teve uma “Revista ANTROPOFÁGICA”, seu órgão oficial, passando depois a ocupar uma página inteira do Diário de São Paulo (que lhe foi facultada por ASSIS CHATEAUBRIAND), na qual os seus participantes, autênticos canibais, deglutiam tôdas as quartas-feiras, semana após semana, um dos tais “lá do alto”. [sic]²⁶⁵

A correlação entre os dois movimentos foi, reiteradamente, destacada por Paulo Santos em seus trabalhos, dada não só sua importância para a compreensão do processo histórico da arquitetura no Brasil, mas por ele entender que “mais do que a forma, o que importa à tradição é o espírito; é ele que, se sobrepondo às contingências efêmeras de cada momento da História dos povos, perpetua no tempo as constantes da sensibilidade nacional”.²⁶⁶

Analisando-se a totalidade do processo da Avenida Rio Branco, o que parecia, de fato, estar em jogo não era, propriamente, o valor arquitetônico do ecletismo, mas suas implicações na a política de consolidação da cultura nacional. De que modo o ecletismo se representou ou não na linha evolutiva da história da arquitetura? Qual o significado das produções ecléticas no contexto histórico nacional? Afinal, como o ecletismo deve ser considerado no processo histórico da arquitetura: *hiato* ou transição? Será que a alegação do IPHAN de excluir de sua alçada o ecletismo-acadêmico não visava, em detrimento do mesmo, no fundo evidenciar a arquitetura moderna?

Um dos motivos enunciados para justificar a demolição do Palácio Monroe, foi o fato de ele não apresentar valor cultural expressivo, como dissera Lucio Costa:

²⁶⁵ SANTOS, P., 1962e, p. 36-37. Pasta *Produção Intelectual* 5, arquivo n. 1242/2.

Pereira Passos com a sua desenvoltura demolidora teria sido o primeiro a tirar dali o aviltado pavilhão Monroe cuja presença estorvante já não se justifica. **O desafogo da área se impõe.**²⁶⁷

Se o motivo era o “desfogo da área”, por que transferir para o local, então liberado, o chafariz²⁶⁸ barroco francês, projetado, em 1860, por Marthuim Moreau, que se localizava na Praça da Bandeira? (fotografias 58-59)

A outra justificativa para a desobstrução da área foi o fato de o traçado original da via expressa do METRÔ cruzar o local. Ambas justificativa não são procedentes, pois a área liberada manteve a delimitação anterior, recebendo posteriormente o *Chafariz*, para disfarçar o equívoco da demolição. Além da Companhia do Metropolitano ter desviado sua via, justamente, a fim de preservar o Palácio Monroe, conquanto a manobra demandasse custo adicional na construção.

Passado todos esses anos, de que modo poderíamos contabilizar o saldo das demolições deste e dos demais edifícios, cujo tombamento fora recusado? O que de fato representou o desaparecimento dos edifícios do Palácio Monroe, do *Jockey Club* e do *Derby Club* para o patrimônio cultural brasileiro: lucro ou prejuízo? (fotografias 60-61)

Compete, portanto, aos arquitetos, historiadores, pensadores da estética, atores decisórios da sociedade, aprofundar o entendimento de questões preservacionistas a fim de que não aflorem outra vez “querelas arquitetônicas” que, por questões subjetivas de gosto e/ou de interesses políticos, possibilitem eliminar da paisagem carioca exemplares arquitetônicos como, os edifícios supracitados, cujo desaparecimento nos incita às seguintes interrogações: Por quê? – Com que objetivo? – E para quê?

Observando o encadeamento do processo de tombamento do Parque Henrique Lage com o do Conjunto Arquitetônico da Avenida Rio Branco, é notória a presença de interesses contraditórios, prioritariamente de cunho político e econômico, sobrepujando o estilístico e o conceitual, que permearam a discussão dos referidos casos.

No caso do Parque Lage, os condôminos e os promotores do empreendimento imobiliário *Chácara da Gávea* se contrapuseram aos

²⁶⁶ SANTOS, P., 1988, p. 66.

²⁶⁷ COSTA, L., 1972c, p. 3, grifo nosso. Pasta *Produção Intelectual 1*, arquivo n. 1242/2.

²⁶⁸ Este chafariz, originalmente situado na Praça Quinze de Novembro, foi transportado em 1962 para a Praça da Bandeira, onde permaneceu até 1979 quando, então, substituiu o Palácio Monroe na área sul da Avenida Rio Branco (ROBERT-DEHAULT, 2000, p. 81; CZAJKOWSKI, 2000c, p. 34).

defensores da preservação ambiental; ao passo que, no dos edifícios da Avenida Rio Branco a discussão girou em torno dos interesses do *Jockey Club* e da validade da conservação dos espécimes arquitetônicos referentes ao período eclético. Enquanto, no primeiro caso, os argumentos de Lucio Costa balizaram a conclusão definitiva, no segundo, foram as fundamentações de Paulo Santos que estruturaram a decisão final, evidenciando que os embates realizados não visavam privilegiar interesses particularizados, mas questões mais amplas e complexas, da preservação da paisagem carioca.

Ainda que os casos estudados tenham levantado questões, por vezes, de caráter mais político-econômico do que, propriamente, técnico-conceitual, eles ilustram algumas passagens do embates entre Paulo Santos e Lucio Costa, apontando não somente as divergências conceituais, como também o grau de influência de Lucio Costa na interpretação de Paulo Santos da história da arquitetura e do urbanismo.

Além disso, sublinhariam o critério da valoração dos bens culturais, assunto que ficara em evidência, sobretudo, a partir da década de 1960, pelas discussões deflagradas principalmente na *Conferência Geral da UNESCO* realizada, em 1962, na capital francesa, quando se elaborou a *Recomendação relativa à salvaguarda da beleza e do caráter das paisagens e sítios*,²⁶⁹ e no *II Congresso Internacional de arquitetos e técnicos dos monumentos históricos*, realizado em 1964, na cidade de Veneza, no qual se redigiu a Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios, que ficou conhecida como *Carta de Veneza*.

Paulo Santos, em 1969, se mostrava atento a essas questões, como revela o discurso em homenagem póstuma a *Rodrigo Melo Franco de Andrade*, de 1969 no IHGB, no qual destacara três das relevantes contribuições do intelectual para a cultura brasileira, que se fizeram notar: “1^o) na eclosão do movimento moderno nas nossas artes plásticas; 2^o) na preservação e defesa do patrimônio histórico-artístico da Nação com orientação igualmente moderna; 3^o) na renovação das nossas letras históricas pelo emprêgo de métodos originais de investigação e análise.” [sic]²⁷⁰

²⁶⁹ A *Recomendação relativa à salvaguarda da beleza e do caráter das paisagens e sítios* foi elaborada durante a 12^a sessão da Conferência Geral da UNESCO realizada, em Paris, de 09 de novembro a 12 de dezembro de 1962. Apresentava a definição, os princípios gerais, as medidas de salvaguarda e sua aplicação como também diretrizes que deveriam nortear a educação do público sobre a preservação das paisagens e sítios. “Recomendações de Paris” (CURY, 2000, p. 81-90).

²⁷⁰ SANTOS, P., 1969b, p. 135.

Considerou que tais contribuições se refletiriam na maioria dos estudos e pesquisas empreendidos na área de história da arquitetura e do urbanismo no Brasil, distinguindo especialmente a terceira:

E aqui intervém a terceira grande contribuição do Dr. Rodrigo à cultura do Brasil: a de renovação das nossas letras históricas feita através, inicialmente, da Revista e mais Publicações da Repartição (hoje, com 37 unidades) e a reformulação de três pontos fundamentais: 1^o) emprêgo de uma linguagem despojada de artifícios ou fantasias literárias (comum até 1937) e, ao contrário, enxuta, direta, objetiva; 2^o) que a autoria dos monumentos, os fatos e as datas fôsem comprovados por documentos. Para isso o Dr. Rodrigo aliciou pesquisadores por todo o País, na maioria pessoas idealistas, até senhoras idosas – uma das quais, D. Marieta Alves, nos honra com a sua presença –, as quais pesquisavam pelo prazer de pesquisar. Foram assim vasculhados, e ainda o estão sendo, os arquivos públicos, os eclesiásticos, os das Irmandades e Ordens Terceiras, os das Santas-Casas e até os particulares, preparando-se com o material colhido, fichas estandardizadas com as quais o Dr. Rodrigo organizou um prodigioso fichário e um dicionário de artesãos, mestres, juízes de ofício, engenheiros militares, etc.. de valor inestimável; 3^o) a análise morfológica e estilística em profundidade, realizada à luz do conhecimento idôneo da arte ocidental da época dos monumentos.

Não considerava a inovação da linguagem, que teve caráter geral, da importância conferida à base documental que prevalece até hoje como fundamental nas nossas letras histórico-artísticas. [sic]²⁷¹

Os *Estudos de Caso* selecionados ilustram o modo pelo qual Paulo Santos fez interagir história e arquitetura na concepção de suas obras, tanto como engenheiro-arquiteto, docente ou historiador da arquitetura e do urbanismo.

Após trinta anos, o depoimento da professora Lygia Martins Costa sobre Lucio Costa, em entrevista concedida a Geraldo Motta Filho e José Pessoa, em 2003, indiretamente, confirma que a visão de historiador permitira a Paulo Santos antecipar-se a seu próprio tempo:

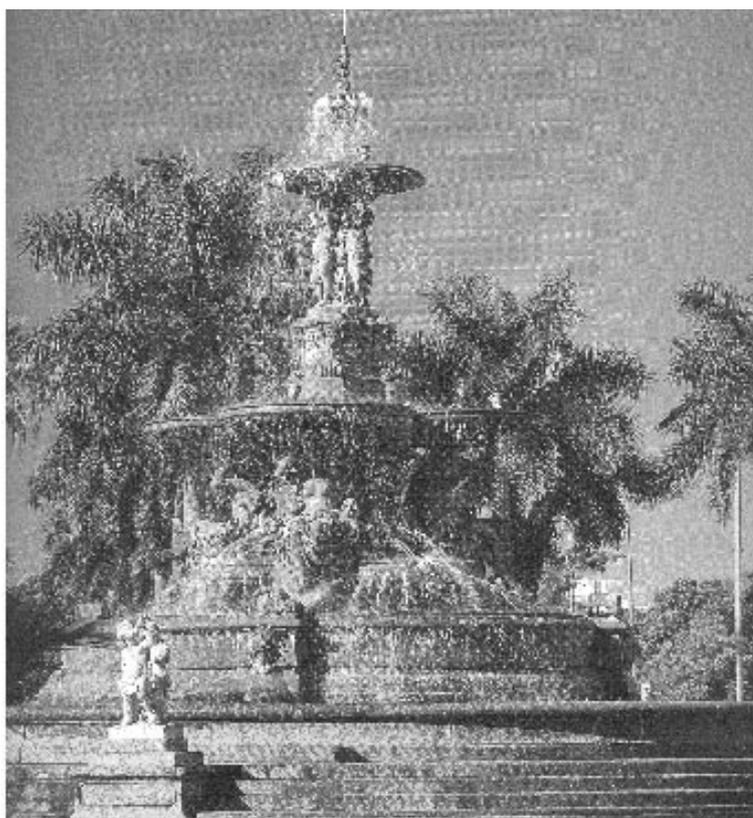
Havia, naquela época, um certo desprezo pela arte do século XIX e início do XX, porque era uma coisa ainda recente. Era preciso proteger aquilo que estava mais ameaçado, que eram, naquela altura, os grandes complexos coloniais. Depois é que se começou a olhar para o século XIX. E Dr. Lucio tinha **muita pena de não ter protegido** a tempo os edifícios da avenida Rio Branco. Quando ele viu, dizia, de uma hora para outra aquilo desapareceu. Foi como se um raio tivesse caído sobre a avenida Rio Branco, sem se esperar, de um modo imprevisível. **Tinha muitos edifícios de grande qualidade ali**, e foi tudo derrubado quase de uma vez.²⁷²

²⁷¹ SANTOS, P., 1969b, p. 137-138.

²⁷² COSTA, 2003, p. 77-78, grifo nosso. Este livro foi publicado em parceria com o filme homônimo, cuja direção foi de Geraldo Motta Filho, a produção de Bang Bang Filmes e co-produção de Teleimage e Casa de Lucio Costa. Este filme foi produzido em 2003 com o apoio do Ministério da Cultura, através da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual e da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, através da Riofilme.



Fotografia 58
Vista do chafariz, do exterior da Praça



Fotografia 59
Vista do chafariz, do interior da Praça

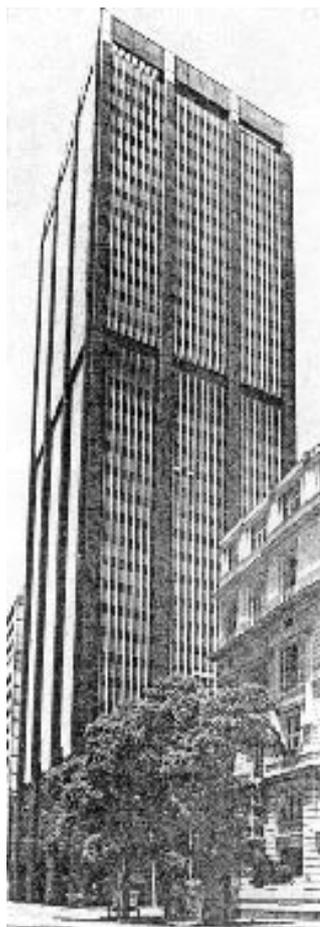
Fotografias 58/59

Chafariz Monumental - Praça Monroe - autor: Mathurino Moreau - 1878
Fonte: A autora (2004) e ROBERT-DEHAULT, É., E. Junqueira, A. Bulhões. 2000, p. 79

As palavras da professora Lygia, além de confirmarem o desprezo que os arquitetos do IPHAN nutriam pelos exemplares ecléticos, representam um *mea culpa* inquestionável por parte daqueles que, à época, examinaram a questão dentro de pressupostos reducionistas. Espera-se que o episódio da perda ofereça lições para a consolidação de critérios mais justos e abrangentes, calcados em considerações culturais mais profundas na avaliação dos bens a serem preservados, de modo a evitar que espectros de obras irremediavelmente perdidos possam suscitar manifestações tardias de arrependimento pois, como explicou Paulo Santos:

A História não é estática, mas dinâmica, cada época deixando registrada nela a sua marca. Seu encanto maior provém exatamente da transfiguração dos acontecimentos face às divergências de julgamento em busca da verdade, no entanto inapelavelmente mutável –, divergências que tanta vez conduzem a um retorno ao que em certa ocasião parecera inexato ou quiçá vicioso. Por isso é de perguntar se não será mais justo, ao refutarmos as opiniões dos que nos antecederam nos julgamentos, que o façamos não com sentido polêmico como tem predominado, mas a partir de um sentimento de gratidão pelas oportunidades que nos proporcionaram para essas aprazíveis ginásticas do espírito com que se constrói a História. [sic]²⁷³

²⁷³ SANTOS, P., [1980]a, p. 31. Pasta *Produção Cultural* 23, arquivo n. 1242/3.



Fotografia 60
Perspectiva



Fotografia 61
Relação com o edifício do MNBA, antiga ENBA

Fotografias 60/61
Edifício Linneo de Paula Machado - 1976
Fonte: XAVIER, Alberto, Alfredo Britto e Ana Luíza Nobre. 1991, p. 189 e A autora (2004)