



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Egídio Bento Filho

**Revisão de estudos modernos sobre a arquitetura produzida de 1880 a 1930
na cidade do Rio de Janeiro**

Rio de Janeiro

2024

Egídio Bento Filho

**Revisão de estudos modernos sobre a arquitetura produzida de 1880 a 1930 na cidade do
Rio de Janeiro**



Tese apresentada, como requisito parcial
para obtenção do título de Doutor, ao
Programa de Pós-Graduação em História, da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: História Política.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresa Toríbio Brittes Lemos

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

B478 Bento Filho, Egídio.
Revisão de estudos modernos sobre a arquitetura produzida entre 1880 e 1930 na cidade do Rio de Janeiro / Egídio Bento Filho. – 2024.
211 f.

Orientadora: Maria Teresa Toríbio Brittes Lemos.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arquitetura - Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 2. Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 3. Brasil - História - Teses. 4. Modernismo (Arquitetura) - Rio de Janeiro (RJ) - Teses. I. Lemos, Maria Teresa Toríbio Brittes. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 72(815.3)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Egídio Bento Filho

**Revisão de estudos modernos sobre a arquitetura produzida entre 1880 e 1930 na cidade
do Rio de Janeiro**

Tese apresentada, como requisito parcial
para obtenção do título de Doutor, ao
Programa de Pós-Graduação em História, da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: História Política.

Aprovada em 10 de setembro de 2024.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Maria Teresa Toríbio Brittes Lemos (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof^ª. Dra. Glaucia Aparecida Malerba Sene
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Eduardo Ferraz Felipe
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof^ª. Júlia Nolasco Leitão Moraes
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. William Seba Mallmann Bittar
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Dedico essa tese à minha querida mãe Maria Alves de Melo Bento por toda uma vida de dedicação à minha formação intelectual.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Maria Teresa Toribio Brittes Lemos, pela sua atenção constante na realização dessa tese;

À minha esposa, Elisabete de Godoi Rodrigues, e a meu filho, Guilherme Rodrigues Bento, por estarem ao meu lado durante todo o processo de pesquisa e redação desse trabalho sempre me apoiando com palavras e atitudes.

RESUMO

BENTO FILHO, Egidio. *Revisão de estudos modernos sobre a arquitetura produzida de 1880 a 1930 na cidade do Rio de Janeiro*. 2024. 211 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A presente tese analisa historicamente os “preconceitos modernistas” sobre a arquitetura produzida na cidade do Rio de Janeiro entre 1880 e 1930, visando a uma maior compreensão de algumas das principais virtudes da mesma. Destaca a importância de uma preservação mais efetiva e criteriosa de imóveis a ela relacionados, pois muitos deles continuam sofrendo os males de uma especulação imobiliária que tem despersonificado o espaço urbano carioca em nome do progresso. Para esse debate, questionam-se algumas das afirmações de autores modernos tanto no que se refere à forma de como eles veem aspectos técnicos e artísticos dessa arquitetura quanto às nomenclaturas com que ela vem sendo estudada. Como apoio teórico são utilizadas a hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer, a abordagem iconográfica de Erwin Panofsky e a análise crítica da arquitetura moderna apresentada por Kenneth Frampton. Insere-se na Linha de Pesquisa Política e Cultura, do PPGH. Fundamenta-se teórica e metodologicamente em pressupostos da História Política.

Palavras-chaves: preconceitos; modernismo; arquitetura; Rio de Janeiro; ecletismo.

ABSTRACT

BENTO FILHO, Egídio. Review of modern studies on architecture produced from 1880 to 1930 in the city of Rio de Janeiro. 2024. 211 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This thesis historically analyzes modernist prejudices about the architecture produced in the city of Rio de Janeiro between 1880 and 1930, aiming at a greater understanding of some of its main virtues. It highlights the importance of a more effective and careful preservation of related properties, as many of them continue to suffer the evils of real estate speculation that has depersonalized Rio's urban space in the name of progress. For this debate, some of the statements made by modern authors are questioned, both with regard to the way in which they see technical and artistic aspects of this architecture and the nomenclatures with which it has been studied. As theoretical support, the philosophical hermeneutics of Hans-Georg Gadamer, the iconographic approach of Erwin Panofsky and the critical analysis of modern architecture presented by Kenneth Frampton are used. It is part of the PPGH's Line of Political and Cultural Research. It is based theoretically and methodologically on assumptions of Political History.

Keywords: prejudices; modernism; architecture; Rio de Janeiro; ecletism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Antigo prédio da Imprensa Nacional.....	182
Figura 02 - Academia Brasileira de Letras.....	182
Figura 03 - Museu Nacional de Belas Artes.....	182
Figura 04 – Planta-baixa da Ópera de Paris.....	183
Figura 05 – Planta-baixa do Teatro Municipal do Rio de Janeiro	183
Figura 06 - Fachada do MNBA	183
Figura 07 - Fachada do Museu do Louvre	184
Figura 08 - Avenidas de Paris	184
Figura 09 - Avenida Central	184
Figura 10 - Ponte sobre o Rio Severn	185
Figura 11 - Menai Suspension Bridge	185
Figura 12 - Brooklyn Bridge	185
Figura 13 - Pullman Palace	186
Figura 14 - Fábrica de Cigarros Yenidze	186
Figura 15 - Fábrica Confiança	186
Figura 16 – Fábrica de Tecido Moinho Fluminense	187
Figura 17 - Gare de l’Est	187
Figura 18 - Estação Central de Lisboa	187
Figura 19 - Plataforma de embarque da Estação Visconde de Mauá	188
Figura 20 - Cozinha do Royal Pavilion	188
Figura 21 - Palácio de Cristal de Londres	188
Figura 22 - Palácio de Cristal de Petrópolis.....	189
Figura 23 - Interior da Galeria Vitória Emanuel II	189
Figura 24 - Projeto para lote nº 97, Raphael Rebecchi	189
Figura 25 - Projeto para lote nº 102, Morales de Los Rios	190
Figura 26 - Igreja de Jesus (Il Gesù)	190
Figura 27 - Palácio Guanabara	190
Figura 28 - Teatro Municipal do Rio de Janeiro.....	191
Figura 29 - Sala de leitura da Biblioteca Nacional	191
Figura 30 - Fachada da igreja N. Sra. Mãe da Divina Providência.....	191
Figura 31 - Capela de São Miguel do Castelo	192

Figura 32 - Catedral de Nôtre-Dame	192
Figura 33 - Hospital de São Luís dos Inválidos	192
Figura 34 - Igreja de São Luís dos Inválidos	193
Figura 35 - Chafariz da Praça da Concórdia.....	193
Figura 36 – Prédio na Rua Sete de Setembro, 196	193
Figura 37 – Prédio na Rua Sete de Setembro, 237	194
Figura 38 – Prédio na Rua Visconde do Rio Branco, 27	194
Figura 39 – Casa na Rua General Caldwell, 225	194
Figura 40 – Casa na Rua Carmo Nato, 242b	195
Figura 41 – Casa na Rua Viscondessa de Piracinunga, 32	195
Figura 42 – Estúdio Petipá	195
Figura 43- Edifício Leiter II	196
Figura 44 – Edifício Reliance	196
Figura 45 - Loja de departamentos Carson Pirie Scott	196
Figura 46 - Silos e fábrica no Canadá	197
Figura 47 - Edifício A Noite	197
Figura 48 - Igreja Matriz de São João Batista	197
Figura 49 - Igreja do Santíssimo Sacramento	198
Figura 50 - Igreja de São Francisco de Paulo	198
Figura 51 - Igreja de Santo André no Quirinal	198
Figura 52 - Igreja de Santa Inês	199
Figura 53 - Igreja Madalena	199
Figura 54 - Museu Britânico	199
Figura 55 - Igreja de Nossa Senhora do Desterro.....	200
Figura 56 - Igreja de São Pedro	200
Figura 57 - Casa do Marechal Deodoro	200
Figura 58 - Rua Pacheco Leão, de 836 a 868	201
Figura 59 - Rua Pacheco Leão, 792 e 798	201
Figura 60 - Biblioteca do palácio do Itamaraty	201
Figura 61 - Palácio da Cidade	202
Figura 62 - Sede da Fundação Oswaldo Cruz	202
Figura 63 - Escadaria da recepção do prédio da Fundação Oswaldo Cruz	202
Figura 64 - Antigo Cine Palácio (atual teatro Riachuelo)	203

Figura 65 - Igreja do Imaculado Coração de Maria	203
Figura 66 - Interior da Igreja Imaculado Coração de Maria	203
Figura 67 – Casa ba Rua Marquês de Abrantes, 99 – Flamengo	204
Figura 68 - Igreja N. Sra Mãe da Divina Providência	204
Figura 69 - Capela São João de Deus	204
Figura 70 - Quartel Central do Corpo de Bombeiros	205
Figura 71 - Igreja de Santo Antônio dos Pobre	205
Figura 72 - Igreja da Imaculada Conceição	205
Figura 73 - Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro	206
Figura 74 - Igreja do Divino Salvador	206
Figura 75 - Pavilhão da Ilha Fiscal	206
Figura 76 - Castelo do Valentim	207
Figura 77 - Templo Metodista.....	207
Figura 78 – Igreja Anglicana	207
Figura 79 - Igreja de São Paulo Apóstolo	208
Figura 80 - Real Gabinete Português de Leitura	208
Figura 81 - Interior do Real Gabinete de Português de Leitura.....	208
Figura 82 - Partes da fachada do Museu do Louvre	209
Figura 83 - Projeto de Oliveira Passos	209
Figura 84 - Projeto de Albert Guilbert	209
Figura 85 – Fachada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.....	210
Figura 86 - Estátuas nas fachadas do Teatro Municipal	210
Figura 87 - Interior da sede do Iphan	210
Figura 88 - Sede do Iphan	211
Figura 89 - Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro	211
Figura 90 - Detalhe da fachada da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro	211

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	13
1	PANORAMA HISTORIOGRÁFICO E CONSIDERAÇÕES	
	TEÓRICAS.....	19
1.1	Panorama historiográfico.....	19
1.1.1	<u>Uma análise global.....</u>	19
1.1.1.1	<i>Por uma arquitetura</i> , de Le Corbusier (1923)	19
1.1.1.2	<i>Bauhaus, a nova arquitetura</i> , de Walter Gropius (1977)	21
1.1.1.3	<i>História da arte</i> , de Ernest Gombrich (1998)	22
1.1.1.4	<i>Considerações sobre o ecletismo na Europa</i> , de Luciano Patetta (1984)	24
1.1.1.5	<i>A história da arquitetura mundial</i> , de Michel Fazio e outros (2011).....	25
1.1.2	<u>Críticas à arquitetura do século XIX e início do XX no Brasil.....</u>	27
1.1.2.1	<i>Ecletismo na arquitetura brasileira</i> , coordenado por Annateresa Fabris (1984)	27
1.1.2.2	<i>Quadro da arquitetura no Brasil</i> , de Nestor Goulart Reis Filho (1965)..	31
1.1.2.3	<i>Arquitetura contemporânea no Brasil</i> , de Yves Bruand (1977).....	32
1.1.3	<u>Críticas à arquitetura do Rio de Janeiro de 1880 a 1930.....</u>	34
1.1.3.1	Lucio Costa.....	34
1.1.3.2	Paulo Santos.....	35
1.1.3.3	<i>Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)</i> , de Giovanna Rosso del Brenna (1984)	37
1.2	Considerações teóricas.....	39
1.2.1	<u>Hans-Georg Gadamer.....</u>	39
1.2.1.1	O método.....	39
1.2.1.2	O preconceito.....	40
1.2.1.3	O Círculo Hermenêutico.....	42
1.2.1.4	O gosto.....	45
1.2.2	<u>Erwin Panofsky.....</u>	48
1.2.3	<u>Kenneth Frampton.....</u>	51
2	O CONFLITO ENTRE A ARQUITETURA E A TRADIÇÃO.....	54

2.1	A arquitetura modernista.....	54
2.1.1	<u>Origens.....</u>	54
2.1.2	<u>Marinetti e o futurismo.....</u>	55
2.1.3	<u>A arquitetura moderna após a Primeira Guerra Mundial.....</u>	56
2.1.4	<u>A relação arquiteto-cliente.....</u>	61
2.1.5	<u>A luta modernista contra a tradição.....</u>	64
2.2	A preservação do patrimônio arquitetônico tradicional.....	66
2.2.1	<u>Preservação do patrimônio arquitetônico do Rio de Janeiro de 1880 a 1930.....</u>	70
2.2.2	<u>Lucio Costa.....</u>	71
2.2.3	<u>Palácio Monroe.....</u>	79
3	ANÁLISE DAS CRÍTICAS MODERNAS SOBRE A ARQUITETURA DO SÉCULO XIX ao XX.....	87
3.1	Criatividade	87
3.2	Imitação.....	91
3.2.1	<u>A relação Rio - Paris.....</u>	92
3.2.1.1	Teatro Municipal.....	92
3.2.1.2	Museu Nacional de Belas Artes.....	94
3.2.1.3	Avenida Central.....	95
3.3	Relação entre Arquitetura e engenharia.....	97
3.3.1	<u>Pontes e fábricas.....</u>	99
3.3.2	<u>Estações de trem.....</u>	101
3.3.3	<u>Outros tipos de construção.....</u>	102
3.3.4	<u>Engenharia na arquitetura do Rio de Janeiro.....</u>	106
3.4	“Arquiteto de fachada”	108
3.4.1	<u>A fachada de um prédio.....</u>	108
3.4.2	<u>A questão da organicidade.....</u>	110
3.5	Decoração.....	112
3.5.1	<u>A decoração vista como atraso cultural.....</u>	112
3.5.2	<u>A decoração como reflexo do humano.....</u>	116
3.6	A arquitetura do século XIX ao início do XX.....	119
3.6.1	<u>Obras significativas.....</u>	119
3.6.2	<u>Contribuições diretas para o modernismo.....</u>	123

4	NOMENCLATURAS	127
4.1	“Período eclético” e “arquitetura eclética”	127
4.2	O ecletismo dos estilos.....	130
4.3	Questões de estilo e suas aplicações.....	136
4.4	A cronologia no estudo do estilo.....	141
4.4.1	<u>O prefixo “neo”</u>	142
4.4.2	<u>O termo “tardio”</u>	146
4.5	Questões de estilo e outras considerações da arquitetura do Rio de 1880 a 1930.....	152
4.5.1	<u>Estilo islâmico.....</u>	152
4.5.2	<u>Estilo românico.....</u>	155
4.5.3	<u>Estilo gótico.....</u>	158
4.5.4	<u>Estilo barroco.....</u>	163
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	167
	CONCLUSÃO	168
	REFERÊNCIAS	175
	ANEXOS.....	182

INTRODUÇÃO

A motivação inicial para o desenvolvimento dessa tese veio da constatação da falta de uma maior preservação para construções do Rio de Janeiro produzidas entre o final do século XIX e início do XX. Imóveis dessa fase são destruídos para dar lugar a prédios que diminuem a variedade de estilos da tradição em prol de uma arquitetura padrão que despersonaliza o espaço urbano. Além disso, obras de grande importância histórica e artística são sufocadas por arranha-céus numa mensagem clara de que é preciso eliminar o passado para dar lugar ao “progresso”.

A tese “Revisão de estudos modernos sobre a arquitetura do Rio de Janeiro de 1880 a 1930” contempla a Linha de Pesquisa Política e Cultura do Programa de Pós-graduação de História Política da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. A Linha de pesquisa Política e Cultura abrange num vasto campo de fenômenos de normas e valores bem como a história dos intelectuais, dos conceitos e das práticas e representações sociais.

Ao aprofundar estudos para a estruturação do presente trabalho, constatamos que existem alguns entraves ao conhecimento de um vasto campo da arquitetura tradicional que antecede ao modernismo. A problemática que envolve nossa tese centra-se no conflito entre o modernismo e a arquitetura produzida na cidade do Rio entre 1880 e 1930.

Desde o ano de 1950, com a *História da arte*, de Gombrich, até *A história da arquitetura mundial*, de 2011, de Michel Fazio entre outros autores, insiste-se em se repetirem críticas desacompanhadas de justificativas e/ou exemplos que nos ajudem a entender o porquê de tanto menosprezo ao assunto dentro do cenário mundial. Alguns pesquisadores que estudam a arquitetura do Rio de Janeiro de 1880 a 1930 terminam por repetir, em linhas gerais, essa mesma postura por falta de um direcionamento teórico que lhes permita entender esse conteúdo com outros olhos.

A fim de discutirmos essa temática, desenvolvemos a hipótese de que os preconceitos modernos nos impossibilitam uma visão adequada da arquitetura do século XIX e início do XX. Para tanto, estabelecemos como objetivos: criticar a visão modernista a respeito de aspectos técnicos e artísticos dessa arquitetura, questionar as nomenclaturas com que ela nos é passada em livros didáticos, e mostrar uma trajetória que denuncia falta de uma preservação mais eficaz desse patrimônio arquitetônico.

Para o debate teórico desses objetivos, utilizamos os dois volumes de *Verdade e método*, de Hans-Georg Gadamer (1996), *Significado nas artes visuais*, de Erwin Panofsky (2014) e *História crítica da arquitetura moderna*, de Kenneth Frampton (1997).

A principal finalidade de Gadamer, em *Verdade e método*, é questionar a validade do

método das ciências exatas modernas para o entendimento de algo relacionado à tradição. Os demais assuntos dessa obra são subordinados a esse tema. Entre eles, destacamos o preconceito, o círculo hermenêutico, e a questão do gosto.

Gadamer apresenta um amplo questionamento sobre as formas de como o método das ciências exatas pode ser incompleto ou prejudicial para o entendimento de assuntos ligados ao ser humano. Em sua visão, as ciências da natureza têm seu valor na evolução do pensamento e prática modernos, mas sua lógica em alguns momentos entra em conflito com as subjetividades inerentes às “ciências do espírito”.

Ao iniciar suas discussões sobre o preconceito, ele alerta para o real sentido dessa palavra, afirmando que ela nada mais significa do que um julgamento prévio sem qualquer conotação de algo pejorativo. Trata-se apenas de um pré-juízo, um conceito prévio sobre um assunto. Em sua visão, tudo que somos é resultante de preconceitos que nos orientam segundo nossa tradição. É dentro da concepção com que Gadamer entende a palavra “preconceito” que a utilizaremos em toda a presente tese.

É no círculo hermenêutico que Gadamer nos ensina a como desenvolver um estudo onde devemos estar atentos para que nossos preconceitos não nos atrapalhem no entendimento daquilo que observamos. Para ele, a melhor forma de fazermos uma análise condizente com o objeto que estudamos é querer aprender com ele. Para Gadamer, tal fato só se concretiza quando apreciamos a coisa em si, sem interferência de um método científico pré-existente.

Esse cuidado deve se acentuar quando se observa um objeto a partir da questão do gosto. Na sua visão, o gosto tende a ser a expressão de algo particular que garante a expressividade do indivíduo ou de uma época. Dentro dessa realidade, algumas vezes se comete violência quando não se respeita a multiplicidade de opiniões em prol da imposição do que seria o “bom gosto”. Segundo ele, a forma de como o gosto é apresentado em sociedade tem mais a ver com questões morais e políticas do que propriamente estéticas.

Panofsky, em *Significado nas artes visuais*, apresenta uma metodologia na qual uma obra de arte pode ser entendida em três níveis: a pré-iconografia, a iconografia e a iconologia. No primeiro nível, os elementos estruturais de uma obra e sua respectiva compreensão podem ser viabilizados pela experiência pessoal de quem a observa. Nessa fase, não se exige muito conhecimento de história da arte. Tudo será visto mais pela “experiência” do espectador. Porém, para se ter conhecimento mais aprofundado de uma realização artística, é necessário que se faça um levantamento criterioso de sua iconografia. Com essa tarefa, serão apontados os elementos que mostram como e por que o objeto analisado pertence a um universo específico. Depois de se revelarem esses dados, devemos nos lançar na última etapa da abordagem iconográfica, a

iconologia, instante em que todas as informações colhidas serão interpretadas por meio de uma “intuição sintética”.¹

Panofsky afirma que, para um conhecimento adequado de um tempo ligado a uma obra de arte, é indispensável que o historiador saiba de seus limites como pessoa de tempo diferente daquele que deve ser pesquisado. Ao contrário de um “observador ingênuo”, o historiador “sabe que sua bagagem cultural, tal como é, não harmonizaria com a de outras pessoas de outros países e de outros períodos. Tenta, portanto, ajustar-se, instruindo-se o máximo possível sobre as circunstâncias em que os objetos de seus estudos foram criados.”² Por isso, Panofsky no diz que o historiador deve fazer tudo que lhe for possível para conhecer profundamente as atitudes religiosas, sociais e filosóficas de outras épocas e países, de modo a corrigir a própria apreciação subjetiva do conteúdo que se propõe estudar. Ao fazer isso, “sua percepção estética como tal, mudará nessa conformidade e, cada vez mais, se adaptará à “intenção” original das obras.”³

Panofsky nos diz que o passado tem uma importância imensa para o historiador e é nele que ele precisa atuar de modo a não permitir que conceitos de seu tempo venham a interferir na observação o mais próxima possível do que aconteceu em outros momentos. Para esse autor, nos interessamos pelo passado porque temos interesse pela realidade e que “não há nada menos real que o presente. [...] Para apreendermos a realidade temos que nos apartar dele.”⁴

Em *História crítica da arquitetura moderna*, Kenneth Frampton apresenta o contexto sócio-cultural do século XVIII ao XX e sua importância para o entendimento de uma longa evolução de técnicas industriais e inovações estéticas que seriam continuadas pelo modernismo. Por meio dos dados apresentados por ele, é possível constatar o quanto é falha a ideia de que o modernismo seja uma ruptura total como o passado. Além disso, Frampton nos dá informações com que podemos questionar a eficácia da arquitetura moderna em seus resultados finais.

Uma grande contribuição do trabalho de Frampton é mostrar como a arquitetura modernista foi pensada dentro das necessidades dos períodos pós-guerras e sua luta contra a tradição. Ficou estabelecido na Declaração de La Sarraz, Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, de 1928, que todo o processo de construção habitacional deveria ser o mais

¹ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas obras visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 64: Panofsky conclui a divisão acima, fazendo a seguinte ressalva: “No trabalho real, os métodos de abordagem que aqui aparecem como três operações de pesquisa irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível.

² Idem, p. 36.

³ Idem, p. 37.

⁴ Idem, p. 43.

econômico possível e que, para que isso viesse a acontecer, o cidadão precisaria rever suas necessidades, de modo que a maior parcela da população pudesse ter o mínimo indispensável em sua residência. Nesse contexto, a arquitetura do século XIX e início do XX é combatida como um luxo burguês e expressão de mau gosto.

Frampton vê a arquitetura modernista como uma prática padronizada que acentua o conflito entre o individual e o universal que resultou das guerras mundiais e que se estende até os dias atuais.⁵ Para ele, “a guerra está destruindo o mundo antigo com tudo aquilo que ele contém: a primazia do indivíduo em todos os campos.”⁶

Além dos três autores mencionados acima, que norteiam a maior parte do trabalho, utilizamos outros como Pallo Vitruvius, Hanno-Walter Kruft e Michel Fazio que nos apresentam dados para fundamentarmos nossas críticas aos preconceitos com os quais alguns modernistas condenam grande parte da arquitetura do século XIX e início do XX.

Em seu *Tratado da arquitetura*, Vitruvius (1992) nos aponta elementos indispensáveis para a realização de uma construção. Ela precisa ser a união de três elementos: firmeza, utilidade e beleza. Tendo como base essa afirmação, essa obra nos apresenta material com que podemos discutir o discurso racional modernista que, valorizando aspectos lógicos e utilitários, despreza subjetividades que fazem parte de toda uma tradição na arte de construir.

Michel Fazio, em *História da arquitetura mundial* (2014), apesar de desprezar a arquitetura do século XIX, é bastante utilizado na tese, pois nos dá um número considerável de informações com as quais podemos discutir assuntos gerais a ela relacionados. Esse também é o caso que envolve outros autores que aparecem em nosso texto: Janson, Épron, Hopkins, Goitia, Benevolo e Nuttgens.

Essa tese é desenvolvida em quatro capítulos, além da introdução e da conclusão.

No primeiro, apresentamos um panorama historiográfico e considerações teóricas. Nessa parte do trabalho, a arquitetura do século XIX e início do XX é questionada numa esfera global por meio das afirmações de Le Corbusier, Gropius, Gombrich, e Fazio; dentro da realidade brasileira, na visão de Goulart, Annateresa Fabris e Bruand; e no que se refere à cidade do Rio de Janeiro, com destaque para Lucio Costa, Paulo Santos e Giovanna Del Brenna. Em seguida, são traçadas as considerações teóricas com que a maioria dos assuntos da tese são analisados. Para essa finalidade, utilizamos os pensamentos de Gadamer, Panofsky e Frampton

⁵ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 171.

⁶ Idem, p. 171.

como apontados em parágrafos anteriores.

No segundo capítulo, discutimos o conflito entre a arquitetura modernista e a tradição, de modo a entendermos a formação e a evolução do modernismo e, por outro lado, a luta com que algumas cidades se empenharam em lutar pela preservação do patrimônio arquitetônico do passado ameaçado pela especulação imobiliária.

O momento histórico que deu origem ao modernismo pode nos fazer entender por que ele se fundamentou no discurso lógico das ciências exatas. Seu objetivo era exaltar a revolução industrial e a máquina, buscando, com isso, um tipo de imóvel que pudesse atender à necessidade urgente de se reconstruir a Europa após a Primeira Grande Guerra. É ainda desse quadro que surge a luta modernista contra uma arquitetura do passado vista, naquele momento, como expressão do que deveria ser combatido em termos de construção.

Em reação a tal pensamento, a Europa se posicionou no sentido de não permitir a descaracterização de sua arquitetura tradicional, o que gerou algumas medidas efetivas de proteção ao patrimônio histórico e artístico nesse continente. No Rio de Janeiro, atitude semelhante foi adotada. Os resultados, entretanto, não são satisfatórios, nos levando a desejar novas formas de atingir um maior número possível de obras preservadas.

No terceiro capítulo, tratamos de forma mais específica algumas posturas do modernismo que nos afastam de uma visão mais adequada dos procedimentos artísticos e técnicos que envolvem a arquitetura do Rio de Janeiro de 1880 a 1930. Para tanto, discutimos os seguintes temas: a criatividade, a imitação, a relação entre arquitetura e engenharia, o rótulo “arquiteto de fachada”, e a decoração.

No quarto capítulo questionamos as formas de como a arquitetura do século XIX e início do XX vem sendo apresentada didaticamente. Nossa análise está centrada especialmente na utilização do termo “ecletismo” e a classificação de um estilo por meio de cronologias. Apresentamos ainda um panorama da arquitetura do Rio de Janeiro de 1880 a 1930 no intuito de concluir nossas observações sobre os aspectos abordados nos capítulos anteriores, inclusive as questões debatidas na primeira parte desse capítulo.

Na conclusão, enfatizamos nossa hipótese de que são os preconceitos modernistas que nos impossibilitam uma compreensão mais adequada da arquitetura do século XIX e início do XX no sentido de mostrar que a mesma foi plenamente confirmada durante a tese. Simultaneamente, alertamos para o fato de como essa arquitetura pode ser vista com outros olhos se for apreciada sem a interferência desses preconceitos.

Os anexos são compostos por fotos não somente para ilustração de alguns prédios analisados, mas especialmente no intuito de apontar dados com os quais criticamos conclusões

modernas que nos parecem questionáveis tanto do ponto de vista das qualidades dessa arquitetura quanto das nomenclaturas com que ela é estudada. Em alguns momentos, tais fotos, mais do que outras fontes desse trabalho, nos exemplificam com clareza como são questionáveis os preconceitos com que alguns autores apresentam a arquitetura imediatamente anterior ao modernismo

Alguns historiadores da arquitetura afirmam, na introdução de suas obras, que é preciso ver realizações artísticas sem preconceitos. Ao se referirem ao século XIX e início do XX, porém, agem de modo às vezes oposto. O que percebemos em nossa análise é que os preconceitos modernistas já se encontram tão enraizados na historiografia que trata desse assunto, que alguns autores nem mais percebem um fato: ao tratarem de construções dessa fase, não falam especificamente delas, mas apenas da metodologia modernista que as condena.

O modernismo passou a utilizar a história omitindo dados importantes ou apresentando informações questionáveis. Geralmente isso acontece no intuito de fazer propaganda das “virtudes” da nova arquitetura. Gadamer, ao discutir os preconceitos, utiliza algumas palavras que, a nosso ver, podem exemplificar essa postura do modernismo: “Assim como a vida real, também a história só nos interessa quando sua fala atinge nosso julgamento prévio sobre as coisas, as pessoas e as épocas.”⁷

⁷ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 45.

1 PANORAMA HISTORIOGRÁFICO E CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Esse capítulo está estruturado em duas partes: na primeira, traçamos um panorama historiográfico relativo aos autores que fazem as críticas mais conhecidas sobre a arquitetura do século XIX e início do XX; na segunda, levantamos considerações teóricas com que podemos fazer revisão a essas críticas.

1.1 Panorama historiográfico

Para uma revisão crítica do que se escreveu sobre uma arquitetura produzida entre o século XIX e início do XX, utilizamos algumas obras de autores modernos que abordam esse período no mundo, no Brasil e na cidade do Rio de Janeiro.

1.1.1 Uma análise global

1.1.1.1 *Por uma arquitetura*, de Le Corbusier (1923)

Talvez possamos dizer que Le Corbusier seja uma espécie de Marinetti da arquitetura. Ambos acreditavam na máquina como expressão máxima de seu tempo e tinham um discurso arrebatado de quem prega uma doutrina que deve ser seguida sem questionamentos. Kruft considera que “Le Corbusier foi o arquiteto mais eloquente do século XX e suas exigências teóricas batidas foram ainda mais influentes que suas construções.”⁸ Podemos dizer algo parecido sobre Marinetti, pois, embora tenha deixado um bom número de obras literárias, ficou bem mais conhecido por ideias repetidas ao extremo em seus manifestos.

Entre os livros de Le Corbusier, o destaque recai sobre *Por uma arquitetura*, de 1923. Nesse trabalho, sua finalidade primordial é propagar as propostas de uma nova arquitetura. Enquanto faz isso, apresenta desprezo por uma vasta produção arquitetônica que veio antes do modernismo, incluindo aquela correspondente ao século XIX e início do XX.

Para que entendamos a visão modernista defendida por ele, podemos recorrer a uma de suas afirmações mais conhecidas: “O coração só será tocado se a razão estiver satisfeita e isto

⁸ KRUFT, Hanno-Walter. *História da teoria da arquitetura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, p. 800.

pode ocorrer quando as coisas são calculadas.”⁹ Com estas palavras, ele simultaneamente faz um elogio à arquitetura que defende e uma crítica àquela considerada por ele como sinônimo de sentimentalismos.

Essa afirmação de Le Corbusier nos permite entender uma diferença fundamental entre ele e boa parte da arquitetura do período romântico, pois em seu discurso as expressões “poesia”, “beleza estética” ou “emoção” estão ligadas diretamente ao sentido de lógica, geometria e matemática. Ou seja, é muito importante perceber que este arquiteto está dentro de um campo de ideias diferente do senso romântico. Desse modo, ele basicamente repete pensamentos e procedimentos de Mondrian e da arquitetura do De Stijl. Segundo Le Corbusier, um meio de os elementos lógicos manifestarem sua poesia numa construção pode acontecer pelo uso de formas primárias. Sobre a catedral gótica, por exemplo, nos firma que nela os “dados foram mal colocados porque não procedem das grandes formas primárias.”¹⁰

Movido por um discurso racional e mecanicista, Le Corbusier prega um tipo de casa denominado por ele como “máquina de morar”, um espaço mínimo sem nenhum apelo afetivo: “A casa não será mais essa coisa espessa que pretende desafiar os séculos e que é o objeto opulento através do qual se manifesta a riqueza; ela será um instrumento, da mesma forma que é o automóvel.”¹¹

Dando continuidade a sua admiração pelas máquinas, Le Corbusier vai tomar o navio como mais um modelo no qual o arquiteto deve direcionar seus projetos. Enquanto assim procede, traça um paralelo entre esse meio de transporte e a casa tradicional: “Uma arquitetura pura, nítida, clara, limpa, sã. - Contraste: os tapetes, as almofadas, os baldaquinos, os papéis pintados em damasco, os móveis dourados e esculpidos, as cores, velha marquesa ou ballets russos; morna tristeza desse bazar do Ocidente.”¹² E acrescenta:

Se esquecermos por um instante que um transatlântico é um instrumento de transporte e se o contemplarmos com novos olhos, nos sentiremos diante de uma manifestação importante de temeridade, de disciplina, de harmonia, de beleza calma, nervosa e forte.

A casa dos terrestres é a expressão de um mundo obsoleto de pequenas dimensões. O transatlântico é a primeira etapa na realização de um mundo organizado segundo o espírito novo.¹³

⁹ LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 170.

¹⁰ Idem, p. 13.

¹¹ Idem, p. 166.

¹² Idem, p. 66.

¹³ Idem, p. 68.

Para Le Corbusier, “se esquecermos por um instante que um transatlântico é um instrumento de transporte”, poderemos ver sua eficiência e harmonia. Porém, ao se aplicar tal raciocínio à construção de imóveis residenciais, deixa-se de lado uma das pregações mais recorrentes do modernismo, a de que “a forma segue a função”. Ao contrário de uma casa, a estrutura do navio visa a torná-lo eficiente em sua função, ou seja, um meio de transporte no qual se deve ficar apenas o tempo suficiente para se chegar a algum lugar. Essa logicamente não é a função de uma casa. Nela devem existir aspectos subjetivos e emocionais que a justificam como cenário de uma vivência em família. Esse pensamento pode se aplicar especialmente ao início da década de 1920, quando esse arquiteto escreveu o livro que estamos analisando, porque foi o momento em que a arquitetura deveria entender a casa como um lugar bastante humanizado e aconchegante que pudesse amenizar os resultados traumáticos vindos da Primeira Guerra Mundial.

1.1.1.2 *Bauhaus, a novarquitectura*, de Walter Gropius (1977)

Walter Gropius, em *Bauhaus, a novarquitectura*, apresenta uma coletânea de artigos onde se encontram a defesa do modernismo e simultaneamente críticas a estilos arquitetônicos ligados à tradição. Entre as críticas feitas a esses estilos, a principal é a de que não deveriam ser mais praticados no século XX por não corresponderem à linguagem dos novos tempos.

Em sua busca de unificar a arquitetura modernista de modo que todos projetem e construam apenas seguindo bases racionais, Gropius faz a seguinte indagação: “Não constitui um índice de pobreza espiritual e pensamento errôneo, quando decoramos nossa casa em estilo rococó ou renascença, ao mesmo tempo em que, em todas as partes do mundo, usamos a mesma roupa moderna do homem de hoje?”¹⁴

Se recorrermos a exemplos do século XX, talvez possamos questionar a validade dessa analogia. As túnicas utilizadas em vários países islâmicos os diferenciam do restante do mundo. Também encontramos diferentes tipos de vestes na África, Índia, China ou Japão. É importante notar também que, se na maioria dos países do Ocidente existe certo padrão de roupa, muitas pessoas gostam de se vestir de modo diferente para corresponderem a seus padrões sócio-culturais. O que se percebe no discurso de Gropius é que ele deixa em segundo plano as

¹⁴GROPIUS, Walter. *Bauhaus – Novarquitectura* – Coleção Debates, nº 47. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 190.

possibilidades de ver as atitudes humanas como resultantes de um processo histórico.

Ao enfatizar a ideia de que a arquitetura deve corresponder a seu tempo, Gropius que “limpar” o cenário urbano das heranças arquitetônicas vindas especialmente do século XIX. Para ele, “realmente não tem sentido imitar essa ou aquela ‘atmosfera’ de um estilo do passado. Novos edifícios devem ser descobertos, não imitados. Os grandes períodos arquitetônicos do passado nunca imitaram os estilos de seus ancestrais.”¹⁵

Para questionarmos essas afirmações, temos primeiro que atentar para a palavra “imitaram”, uma vez que para Gropius, como para a maioria dos modernistas, as palavras “imitação” e “cópia” são sinônimas, fugindo, assim, de uma longa discussão acerca desses vocábulos que vem desde Aristóteles e se amplia nas teorias de Winckelmann e Quatremère de Quincy. Além disso, como mostraremos mais adiante, em alguns períodos arquitetônicos do passado houve, sim, “imitação” (no sentido clássico do termo) de estilos de seus ancestrais.

1.1.1.3 *História da arte*, de Ernest Gombrich (1998)

Em sua obra *História da arte*, Gombrich estuda a arquitetura no conjunto de outras manifestações artísticas. Na introdução desse livro, o autor faz algumas considerações que sugerem uma visão sem preconceitos acerca do que seja arte: “Uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas.”¹⁶ Um pouco mais adiante, considera que “não existe maior obstáculo à fruição de grandes obras de arte do que a nossa relutância em descartar hábitos e preconceitos.”¹⁷

Diante dessas afirmações, a impressão que temos é a de que Gombrich poderá nos oferecer uma visão das virtudes da arquitetura do século XIX. Entretanto, ao tratar desse assunto, só repete informações utilizadas pelos modernistas. Ele começa a análise dessa fase alertando para o que considera uma arquitetura que, desprezando o desenvolvimento da Revolução Industrial, se resumiu basicamente a fachadas.¹⁸ Na sua visão:

¹⁵ GROPIUS, Walter. *Bauhaus – Nova arquitetura* – Coleção Debates, nº 47. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 112.

¹⁶ GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte*. 13ª. edição, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985, p. 4.

¹⁷ Idem, p. 11.

¹⁸ Idem, p. 394.

Seria injusto supor que não houve arquitetos talentosos no século XIX. Houve, sem dúvida. Mas a situação de sua arte era toda contra eles. Quanto mais conscienciosamente estudavam para imitar estilos passados, menos provável era que seus projetos fossem adaptados às finalidades a que se destinavam.¹⁹

Essas afirmações nos parecem questionáveis por razões apresentadas pelo próprio Gombrich. Ele nos diz que a situação da “arte” do século XIX era toda contra os arquitetos, porém, em sua introdução, considera que não existe arte, mas apenas artistas. Só poderemos aceitar essas duas afirmações como não-contraditórias se Gombrich não considerar o arquiteto um artista.

Também nos parece um tanto contraditória sua insinuação de que os projetos dos arquitetos fossem pouco adaptados às suas finalidades, pois ele nos alerta, nesse mesmo capítulo, que os arquitetos escolheram estilos que correspondiam às funções a que os prédios eram destinados: para as igrejas usou-se o gótico “porque este predominara no que foi chamada a Era da Fé”, para os teatros e óperas, o estilo barroco “com toda a sua teatralidade”; para palácios e ministérios, por seu “aspecto mais digno nas formas suntuosas”, escolheu-se a Renascença italiana.²⁰

Gombrich ainda afirma que os arquitetos do período a que ele se refere estudavam para “imitar” estilos do passado. Talvez a forma mais apropriada de se colocar essa questão seja constatar que alguns arquitetos do período anterior ao modernismo seguiram estilos do passado da mesma forma que arquitetos modernistas procuram seguir as normas do estilo a que estão ligados. Em ambos os casos, o conceito de “imitação” não pode ser visto como pejorativo.

Infelizmente, no seu estudo sobre a arquitetura do século XIX, de apenas dois parágrafos, Gombrich apenas repete o que se costumava escrever acerca dela. Mesmo tendo afirmado na introdução que não existe arte, mas apenas artistas, só nos menciona, e rapidamente, dois arquitetos envolvidos com a construção do Parlamento Inglês. O que predomina em Gombrich, assim como em outros autores, é apenas o menosprezo que se direciona à arquitetura desse período. Procedimento muito diferente acontece quando ele estuda a arquitetura modernista:

O futuro pertenceu aos que decidiram começar tudo de novo e livrar-se dessa preocupação com estilo ou ornamentação, fosse antigo ou moderno. Em vez de se apegarem à ideia de arquitetura como uma das ‘belas-artes’, os mais jovens arquitetos rejeitaram a decoração e propuseram-se a repensar sua tarefa à luz de sua finalidade

¹⁹ GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte*. 13ª. edição, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985, p. 394.

²⁰ Idem, p. 396.

prática.²¹

Quando afirma que os modernistas começaram “tudo de novo”, Gombrich talvez queira nos sugerir que não houve contribuição da arquitetura praticada no século XIX para a formação da nova arquitetura. Aliás, pela maneira de como o autor aborda o modernismo, nos deixa claro que, para ele, a principal função desse movimento foi eliminar males praticados durante o período anterior:

As teorias defendidas pela Bauhaus são por vezes condensadas no termo “funcionalismo” – a convicção de que, se algo é unicamente projetado para corresponder à sua finalidade e função, podemos deixar que a beleza cuide de si mesma. Há certamente uma grande dose de verdade nessa convicção. De qualquer modo, ajudou-nos a livrarmo-nos de muitos enfeites desnecessários e sem gosto com que as ideias de Arte do século XIX tinham inundado as nossas cidades e os interiores de nossas casas.²²

1.1.1.4 *Considerações sobre o ecletismo na Europa*, de Luciano Patetta (1984)

No começo de seu artigo, *Considerações sobre o ecletismo na Europa*, Patetta comenta que “a queda progressiva dos preconceitos críticos levou a historiografia arquitetônica a reavaliar [...] o Art nouveau e o Ecletismo (considerados pelo Movimento Moderno ‘inimigos’ a serem vencidos, derrotados).”²³ Porém, ao avaliar as realizações do “ecletismo”, refere-se à burguesia desse período como uma classe que “rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto.”²⁴

Patetta aponta três categorias que, segundo ele, compreendiam as manifestações da arquitetura dessa fase: a da composição estilística “baseada na adoção imitativa coerente e ‘correta’ de formas que, no passado, haviam pertencido a um estilo arquitetônico único e preciso”; a do “historicismo tipológico, onde o estilo do passado seria utilizado obedecendo à função específica do prédio onde fosse utilizado” e a categoria denominada de pastiches compositivos, que define como apresentando “uma maior margem de liberdade, ‘inventava’ soluções estilísticas historicamente inadmissíveis e, as vezes, beirando o mau gosto (mas que,

²¹Idem, p. 443.

²² GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte*. 13ª. edição, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985, p. 444.

²³ FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 10.

²⁴ Idem, p. 13.

muitas vezes, escondiam soluções estruturais interessantes e avançadas).”²⁵

Como pontos apreciáveis do período visto como eclético, Patetta destaca questões relacionadas ao emprego da tecnologia das construções, à modernidade das casas de feição tradicional (gótica) e especialmente o desenvolvimento de um urbanismo. Mesmo com o levantamento desses pontos, a visão de Patetta sobre a estética da arquitetura “eclética” geralmente se enquadra dentro de certos preconceitos modernistas.

Ao falar da arquitetura dentro do contexto da urbanização, por exemplo, diz que a burguesia em busca de monumentalidade, a “conseguiu apenas em parte: as colunas, os pilares, os frontões, os pedestais em bossagem, etc., adotados em toda parte, a proliferação do caráter áulico acabavam por empobrecer sua potencialidade expressiva e simbólica.”²⁶ Nesse ponto, talvez possamos acreditar que a “potencialidade expressiva e simbólica” da burguesia desse período seja encontrada exatamente na proliferação do “caráter áurico” existente em suas residências, chegando mesmo a rivalizar com palácios governamentais. Em seguida, Patetta afirma que “as fachadas estilísticas que se sucediam nas ruas anulavam-se como peças intercambiáveis de um unicum homogêneo.”²⁷ Nesse comentário, o historiador talvez não tenha levado em consideração uma das propostas da arquitetura na segunda metade do século XIX em algumas partes da Europa: fazer com que as grandes residências tivesse sua individualidade, o que permitia que as cidades ficassem longe de uma visão unificadora como aconteceria especialmente no modernismo.

1.1.1.5 *A história da arquitetura mundial*, de Michel Fazio e outros (2011)

Os autores Michel Fazio, Mirian Moffett e Lawrence Wodehouse apresentam em *A história da arquitetura mundial* talvez o mais amplo estudo dos últimos anos sobre a arte de construir, pois, além de cumprirem a trajetória costumeira da arquitetura, desde a antiguidade até nossos dias, ainda abrangem consideravelmente a arquitetura asiática e africana com um número grande de plantas e uma visão que se distancia de conceitos eurocêntricos. A leitura dessa obra nos chamou atenção especialmente porque nas considerações iniciais encontramos

²⁵ Idem, p. 14

²⁶ FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 24.

²⁷ Idem, p. 24.

as seguintes afirmações:

Enxergar exige ir além da imagem projetada na retina até chegar a um processo de análise e julgamento crítico. Isso, por sua vez, requer a inserção das edificações em seus diferentes contextos – social, político, econômico, artístico, tecnológico e ambiental – para determinar se cumprem as obrigações para com seus clientes, outros usuários e a sociedade em geral. Para tanto, é necessário entrar na mente do arquiteto e abrir mão de preconceitos atuais para que possamos avaliar a obra como produto de uma época e local específicos.”²⁸

Essas considerações são respeitadas na obra com exceção das poucas linhas onde se menciona a arquitetura do século XIX. Nesse ponto, os autores se limitam a repetir comentários tão sucintos quanto reprovadores acerca desse assunto. Um deles é a afirmação de que “muitos acreditavam que um dos principais problemas da École des Beaux-Arts era sua aparente falta de preocupação com as novas tecnologias.”²⁹ Segundo a obra, “a triste consequência desses avanços foi a distância cada vez maior entre a arquitetura e a engenharia.”³⁰ Acrescenta-se que os métodos empregados na École passaram a conflitar com as mudanças radicais na tecnologia da construção e a emergência de novos tipos de edificações resultante da Revolução Industrial. Da mesma forma, o classicismo e os efeitos indesejáveis da industrialização viriam a estimular a reação das sensibilidades românticas com base na aceitação da natureza como algo indomável em vez de tentar subjugar-lá, esse fato somado à aceitação dos estilos do passado na arquitetura teriam promovido o “ecletismo”, ou seja, o uso indiscriminado de forma e motivos.³¹

Na introdução dessa obra, nos é dito que é preciso se levar em consideração o momento histórico para se conseguir entender as intenções do artista em contato com a sociedade em que vive. No século XIX, não houve “uso indiscriminado de formas e motivos”, mas sim o emprego de formas e ornamentos que, segundo uma visão daquele período, deviam obedecer às necessidades para as quais foram realizadas igrejas, palácios ministeriais, teatros etc. Os autores da obra chegam a classificar a École des Beaux-Arts de Paris como uma “miscelânea acadêmica”.³² Eles não estudam nenhum dos arquitetos do período mencionado, resumindo-se a citar o inglês Edwin Lutyens, e, mesmo assim, unicamente para afirmar que “embora sua obra

²⁸ FAZIO, Michael e outros. *A história da arquitetura mundial*. 3ª. ed., Porto Alegre: AMGH, 2011, p. 21.

²⁹ Idem, p. 415.

³⁰ Idem, p. 415.

³¹ Idem, p. 419.

³² Idem, p.468.

fosse consistentemente eclética, suas interpretações eram criativas, talentosas [...]”³³ Por meio dessa observação, os autores, tentando livrar o arquiteto de uma crítica desfavorável, só demonstram a visão depreciativa com que veem a arquitetura “eclética”. E assim, como em quase todas as obras que falam da arquitetura tradicional do século XIX, essa também mostra pressa na apresentação de dados, ou seja, não desenvolve uma pesquisa razoável sobre o assunto.

1.1.2 Críticas à arquitetura do século XIX e início do XX no Brasil

O modo de como historiadores analisam a arquitetura brasileira entre o final do século XIX e início do XX geralmente não se diferencia do que já lemos em autores que discutem esse fenômeno em nível mundial. Todavia, uma particularidade de alguns dos historiadores sobre essa arquitetura no Brasil é a ênfase dada por eles à alegação de que o que se produziu em solo nacional não passa, em muitos casos, de cópia ou imitação do que se fez na Europa. Dessa forma, a arquitetura dessa fase em nosso país é vista como duplamente inferior: primeiro, por pertencer a um período condenado como expressão de mau gosto e falta de originalidade, e, segundo, por ser considerada como uma mera extensão do que nos era importado.

1.1.2.1 *Ecletismo na arquitetura brasileira*, coordenado por Annateresa Fabris (1984)

A obra *Ecletismo na arquitetura brasileira* inicialmente nos chamou a atenção por alguns motivos. É relativamente volumosa e composta por historiadores de algumas regiões do país, o que poderia ampliar a nossa discussão. Outro item que nos prendeu à leitura desse trabalho foi a afirmação, presente na introdução, de que os estudiosos que se debruçaram sobre o assunto o fizeram “alheios aos preconceitos oriundos da ortodoxia da ideologia modernista.”

³⁴

Esperávamos, então, que esse livro apresentasse posturas que se distanciassem da visão modernista acerca da arquitetura do século XIX e início do XX ou até que promovesse uma

³³ Idem, p. 523.

³⁴ FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 7.

discussão sobre ela. Porém, não foi exatamente isso o que percebemos na leitura dessa obra.

Em linhas gerais, Carlos Lemos, ao estudar a arquitetura de São Paulo dessa fase, apresenta algumas afirmações com que se costuma fazer críticas a ela, destacando-se a alegada falta de ligação entre a arquitetura e a engenharia. Com relação à continuidade da arquitetura vista como eclética, o autor faz considerações que nos parecem um tanto conflitantes, pois, se em uma parte de seu texto afirma que logo após a Primeira Grande Guerra “surgiram novas correntes que sepultaram de vez todos os estilos do início do século [XX]”³⁵, em outra acredita que “no amplo quadro universal das construções os modernistas não puderam abafar as tradições vernáculas, as manifestações saudosistas, a persistência dos estilos”³⁶

Analizando a arquitetura de Minas Gerais, Heliana Angotti Salgueiro não parece disposta a questionar qualquer preconceito do modernismo. Sobre o Teatro Municipal de Belo Horizonte, por exemplo, ressalta apenas sua dependência cultural em relação à Europa,³⁷ sem discutir aspectos que o valorize como uma realização artística. Para ela, o Palácio dos Correios “se singulariza como exemplar eclético devido à ‘cacofonia’ decorativa externa [...]”³⁸ É com a mesma visão modernista que a autora ressalta aspectos decorativos do Palácio da Justiça, ao dizer que aí existe “sobrecarga de décor pré-fabricado, tônica dominante nas fachadas da arquitetura do Belo Horizonte após os anos 10.”³⁹

Ao discutir a arquitetura do Pará, Jussara da Silveira faz algumas considerações negativas sobre a mesma. Referindo-se ao período relativo ao governo Montenegro, afirma que nele “amplia-se a rede escolar com a construção de prédios específicos: pesadas interpretações do estilo clássico, em geral sem apuro ou elegância”.⁴⁰ Ao se referir ao projeto do Palácio Municipal de Belém, não construído, da autoria de Filinto Santoro, a autora comenta: “A fachada mostra uma profusão de ornatos, esculturas isoladas e em grupos, com o uso de touros,

³⁵ FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 74.

³⁶ Idem, p. 71.

³⁷ Idem, p. 117.

³⁸ Idem, p. 121: é bem verdade que a autora coloca entre aspas a palavra “cacofonia”, nos dando a impressão de ser uma consideração daqueles que detratam construções do período visto como eclético. No entanto, ela não nos apresenta nenhuma argumentação que nos permita entender que ela pense de modo diferente.

³⁹ Idem, p. 121.

⁴⁰ Idem, p. 152.

leões, cavalos de bronze em insólita mistura no prédio deselegante e pesado.”⁴¹ Em seguida, Jussara da Silveira observa que em 1916 aparecem novas referências a Santoro, na Bahia, onde concluiu a construção do Palácio Rio Branco. Este palácio, considerado o mais importante exemplar do eclético em Salvador, tinha planta de outro italiano, Engº. Júlio Conti. Segundo a autora, não se pode precisar a influência de Santoro na obra que terminaria em 23 de março de 1916, mas “existem inegáveis semelhanças entre ela e o projeto do Palácio de Belém”. Em Salvador o volume central ficaria mais leve e seriam diminuídos os ornamentos. Outros edifícios de função pública, em Salvador, seguiram a tendência em que, segundo Godofredo Filho, tudo era ornamentalmente pomposo e se aglomerava “no intuito de causar admiração aos ingênuos”. Segundo Jussara da Silveira, “assim teria sido se houvessem construído o novo teatro, com projeto de Filinto Santoro, um verdadeiro “pesadelo plástico”.”⁴²

Geraldo Gomes da Silva começa o capítulo *A arquitetura eclética em Pernambuco* afirmando que “a Europa foi o referencial cultural essencial do Brasil até o século XIX.”⁴³ Esta informação, tão frequente em outros historiadores, aparece um tanto suavizada em Geraldo Gomes quando ele nos diz: “mas nem tudo que ocorria na Europa repercutia com a mesma intensidade no Brasil. Isso é válido também para a arquitetura”.⁴⁴ Esta ressalva parece nos sugerir que o autor vai nos apresentar particularidades específicas da arquitetura do Brasil que a distanciem do que se produziu na Europa, o que, infelizmente, não acontece. Em seguida, Geraldo Gomes tece algumas considerações sobre a importância de se estudar a produção conhecida como eclética porque

desprezar toda a produção arquitetônica de mais de um século no continente europeu e, com menos intensidade, nos demais, é uma atitude pelo menos estranha, partindo de um historiador. Assim, o esforço maior a ser despendido deve ser no sentido de compreender o ecletismo, sem preconceitos sempre nocivos à pesquisa.⁴⁵

Porém, referindo-se de um modo geral aos arquitetos da época, o autor faz menção a certa “limitação natural” dos mesmos, sem nos deixar claro o que quer dizer com tais palavras. Ao mencionar a produção arquitetônica onde há a combinação de diferentes estilos, afirma que

⁴¹ Idem, p. 159.

⁴² FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 159.

⁴³ Idem, p. 159.

⁴⁴ Idem, p. 178.

⁴⁵ Idem, p. 180.

“não está excluída a hipótese de em alguns desses casos se ter conseguido resultados admiráveis do ponto de vista funcional e plástico.”⁴⁶ Estas palavras nos transmitem uma condescendência um tanto inexplicável para quem se propõe empreender um trabalho no sentido de mostrar os valores da arquitetura em questão de modo a eliminar preconceitos modernistas.

José Liberal de Castro, em *Arquitetura eclética no Ceará*, apresenta sobre Fortaleza os seguintes dados que, em linhas gerais, vão nortear toda sua análise dessa cidade: “[...] tendo em vista a débil estrutura econômica em que a cidade se arrimava, pode-se admitir o valor limitado das realizações do ecletismo arquitetônico local, hoje em grande parte descaracterizadas ou destruídas.”⁴⁷ Ao mencionar aspectos técnicos dessa arquitetura, o autor repete informações com que os modernistas costumam apresentar a arquitetura realizada entre final do século XIX e início do XX como um período de pouca importância para a história da arquitetura nacional.

O autor observa que as novas técnicas de construção tinham resolvido inúmeros problemas espaciais impostos pela sociedade industrial emergente. Assim, não havia como ignorá-las, embora surgisse certa discriminação quanto aos novos materiais de edificação, tais como o ferro, incorporado com maiores ou menores disfarces às grandes obras, principalmente as que exigiam vãos amplos, na maioria das vezes encoberto por artifícios ornamentais. Essas realizações que, segundo José Liberal, “tinham como irradiação da École de Beaux Arts de Paris, acabaram por constituir um *mélange* formal, posteriormente conhecido por *ecletismo arquitetônico*.”⁴⁸ Para o autor,

O excesso de decorativismo impertinente aplicado a muitas obras, fraudando de modo elementar a tectônica, conduziria grande parte das realizações da escola a um descrédito estético, principalmente com a vitória das correntes racionalistas na primeira metade do século XX.⁴⁹

Annateresa Fabris, para discutir a visão moderna sobre a arquitetura do início do século XX, escolhe a cidade de São Paulo, palco onde dialogavam duas correntes de pensamento: uma que se levanta contra o “ecletismo” europeu, recorrendo para isso ao estilo “neocolonial”; e outra que acredita que a multiplicidade de manifestações arquitetônicas corresponde a uma nacionalidade em formação na qual se destaca o papel do imigrante.

⁴⁶ Idem, p. 180.

⁴⁷ FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 211.

⁴⁸ Idem, p. 214.

⁴⁹ Idem, p. 214.

Em termos de crítica sobre o valor estético desse período, a autora apresenta uma visão apenas parcialmente positiva, pois, se em dado momento, vê os primeiros exemplares da arquitetura “ecclética” como “edificações sóbrias, classicizantes”, apontando como exemplos o Grand Hotel e o Monumento Comemorativo da Independência,⁵⁰ em outro instante, ao citar o art nouveau, considera que, mesmo com algumas exceções vindas do trabalho dos arquitetos Dububras (1868-1933) e Ekman (1845-1904), é inegável que o espírito de liberdade criativa desse estilo “acaba por motivar a extensão exacerbada do princípio orgânico em obras sobrecarregadas e de indisfarçável mau gosto.”⁵¹

1.1.2.2 *Quadro da arquitetura no Brasil*, de Nestor Goulart Reis Filho (1965)

Dos autores por nós estudados, Nestor Goulart é aquele que mais insiste na informação de que a arquitetura brasileira do final do século XIX e início do XX imitou ou copiou a Europa. Segundo ele, arquitetos e engenheiros “orgulhavam-se de imitar com perfeição, até nos detalhes, os estilos de todas as épocas que fossem valorizados pela cultura europeia.”⁵² Em seguida, acrescenta que “a importação era completa, pois compreendia de estrutura e vedações até cobertura, escadas e peças de acabamento, que eram aqui montadas, conforme as instruções e desenhos que as acompanhavam.”⁵³ Com dados como esses, Nestor Goulart, assim como outros historiadores, não alerta para o fato de que nesse período a troca de informação e importação de elementos vindos da Revolução Industrial era uma realidade constante entre os países e, portanto, o Brasil apenas fazia parte de um contexto mundial.

Dando continuidade à sua visão de dependência do Brasil em relação à Europa, Nestor Goulart afirma que “colocando-se na posição de importadores de equipamentos e conhecimentos arquitetônicos, os construtores brasileiros tendiam a assumir as funções de espectadores, a posição passiva de quem apenas assimila sem elaborar.”⁵⁴ Estes dados nos

⁵⁰ Idem, p. 284.

⁵¹ FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 285.

⁵² GOULART REIS FILHO, Nestor. *Quadro da arquitetura no Brasil*, 2ª. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p. 155.

⁵³ Idem p. 156.

⁵⁴ Idem, p.183.

parece questionável, pelo menos dentro da cidade do Rio de Janeiro, pois se percebe certa individualidade no trabalho dos projetistas brasileiros ou estrangeiros que nela atuaram. Exemplos disso podem ser encontrados no trabalho de Sousa Aguiar, Heitor de Melo, Morales de Los Rios entre outros.

Dando prioridade à pesquisa acerca de como o Brasil nesse momento atualizou suas técnicas de construção por meio da importação de materiais vindos da Revolução Industrial, Nestor Goulart nos apresenta um excelente material que nos ajuda a entender parte da arquitetura do território nacional entre o final do século XIX e início do XX. Entretanto, sua abordagem não mostra a mesma riqueza de informações quando ele faz uma análise estética dessa arquitetura:

Para a maioria dos edifícios, porém, a adoção dos estilos não implicava em grande rigor formal. Em quase todos os casos, o tratamento decorativo ficava resumido a apenas algumas aplicações superficiais, capazes de integrar, numa ordem qualquer, os elementos funcionais e construtivos. Os achados plásticos situavam-se sempre sobre os mesmos pontos dos edifícios; as partes mais trabalhadas formalmente, com intenção expressiva, eram em geral as mesmas. Mas a arquitetura mais comum era quase sempre despida de elementos decorativos de maior importância.⁵⁵

Goulart, como outros historiadores modernos, faz referência a elementos da arquitetura dessa fase como se eles não fossem comuns dentro de uma longa história da arquitetura. Tradicionalmente, os efeitos plásticos de um imóvel se situam sobre os mesmos pontos: fachadas, torres etc. Talvez possamos questionar ainda a informação de que a arquitetura mais comum fosse sempre desprovida de elementos decorativos de maior importância. Pelo menos, não é isso o que percebemos na cidade do Rio de Janeiro do início do século XX, como discutiremos mais adiante.

1.1.2.3 *Arquitetura contemporânea no Brasil*, de Yves Bruand (1977)

Em *Arquitetura contemporânea no Brasil*, Yves Bruand, antes de desenvolver uma narrativa das principais realizações da arquitetura modernista em nosso país, faz uma rápida apreciação do período que a antecedeu. Começa suas considerações afirmando:

O panorama oferecido pela arquitetura brasileira por volta de 1900 nada tinha de

⁵⁵ GOULART REIS FILHO, Nestor. *Quadro da arquitetura no Brasil*, 2ª. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p. 180.

animador. Nenhuma originalidade podia ser entrevista nos numerosos edifícios recém-construídos, que não passavam de imitações, em geral mediócras, de obras de maior ou menor prestígio pertencentes a um passado recente ou longínquo, quando não eram meras cópias da moda então em voga na Europa. [...] O mau gosto, ou mesmo a total falta de gosto, que predominava na época, veio somar-se a esse ecletismo; seria fácil enumerar a série de horrores e fantasias arquitetônicas edificadas durante esse período.⁵⁶

Ao se referir a igrejas construídas no Brasil no início do século XX, afirma: “Deve-se dizer que o resultado deixou muito a desejar: não só é difícil citar um único êxito do ponto de vista estético, como também parece que os arquitetos e construtores rivalizavam-se numa incrível competição de feiura.”⁵⁷ Esse resultado, segundo o autor, é devido à falta de gosto e “na maioria dos casos, a falta de conhecimentos arqueológicos dos responsáveis.”⁵⁸ Acerca de construções do Parque do Anhangabaú, em São Paulo, Bruand afirma que “dois feios e pesados edifícios em primeiro plano não se vinculam a nenhum estilo, apesar da roupagem de que foram revestidos, a fim de mascarar a estrutura de ferro e as lajes de concreto armado [...]”⁵⁹ Além de não justificar por que os prédios são “feios e pesados”, o autor recorre a repetir a costumeira afirmação de que os estilos tinham a função de esconder a estrutura do prédio, como se isso fosse uma deficiência arquitetural.

A maior quantidade de considerações de Bruand acerca da arquitetura do Brasil nessa fase é direcionada à cidade do Rio de Janeiro. Segundo este autor, assim como em São Paulo, entre 1900 e 1920 houve um “aspecto carnavalesco” nas grandes avenidas do Rio que foi resultante desse “gosto mórbido pela fantasia e dessa preocupação superficial com uma erudição mal compreendida.”⁶⁰ Considera ainda que nosso Museu Nacional de Belas Artes resultou em uma construção muito atarracada e sem equilíbrio de proporções.

Para esse autor, os prédios dos ministérios da Fazenda, da Justiça e da Guerra são “construções colossais destituídas de caráter, cuja feiura contrasta violentamente com a nobre elegância do Ministério da Educação.”⁶¹ Sobre essas considerações, cremos que é válido apontar uma visão um tanto contrária emitida pelo arquiteto Max Bill:

⁵⁶ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 33

⁵⁷ Idem, p. 42.

⁵⁸ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 42.

⁵⁹ Idem, p. 38.

⁶⁰ Idem, p. 44.

⁶¹ Idem, p. 28.

Quanto ao edifício do Ministério da Educação, não me agradou de tudo. Falta-lhe sentido e proporção humana; ante aquela massa imensa o pedestre sente-se esmagado. [...] Sobre o aspecto funcional, prefiro o Ministério da Fazenda, embora sob os demais aspectos ele não exista para mim.⁶²

Como mencionamos, essas observações de Bruand pertencem a um capítulo inicial de sua obra na qual estuda a arquitetura modernista no Brasil. Ao contrário desse capítulo, o tratamento que ele dá às construções modernistas e seus arquitetos revela um estudo cuidadoso. É pena que não tenha agido do mesmo modo ao dissertar sobre a arquitetura que antecedeu imediatamente ao modernismo entre nós. A apresentação dos dados a ela relacionados revela certa pressa que só evidencia como o autor está comprometido com preconceitos modernistas.

1.1.3 Críticas à arquitetura do Rio de Janeiro de 1880 a 1930

Os estudos da arquitetura na cidade do Rio de Janeiro de 1880 a 1930 podem ser vistos como certa repetição do que nos é apresentado em termos da arquitetura brasileira do mesmo período, ou seja, além de receber o estigma de uma arquitetura regida pelo mau gosto e outras deficiências, ainda é apontada como exemplo de pseudo-estilos e imitação do que se fez na Europa. Sobre esses pontos, analisemos Lucio Costa, Paulo Santos e Giovanna del Brenna.

1.1.3.1 Lucio Costa

Os pensamentos desenvolvidos por Lucio Costa em seus artigos têm uma função semelhante aos textos de Le Corbusier: à medida que ressalta as virtudes de uma nova arquitetura, apresenta motivos pelos quais, segundo ele, se deve desprezar uma vasta produção arquitetônica do passado recente que a antecedeu.

No artigo *Depoimento de um arquiteto carioca*, de 1951, Lucio Costa faz uma avaliação da arquitetura produzida no Rio na primeira metade do século XX. Entre outros aspectos, ele afirma que essa fase foi uma “miscelânea” onde se incluíam o art nouveau, o tradicionalista [neocolonial] e o “pseudo-modernismo” [art déco], quando sabemos que esses três estilos

⁶² COSTA, Lucio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 252

surgiram com a proposta de ter uma linguagem diferente daquelas construções que mais tarde foram classificadas como simplesmente ecléticas.

No conjunto de suas análises sobre o Rio de Janeiro, Lucio Costa tenta mostrar o papel importante exercido pela arquitetura modernista no sentido de corrigir erros do passado. No artigo *Razões da nova arquitetura*, ele expõe sua visão a esse respeito:

A cegueira é ainda, porém, tão completa, os argumentos “pró” e “contra” formam emaranhado tão caprichoso, que se afigura a muitos impossível surgir, de tantas forças contrárias, resultante apreciável; julgando outros simplesmente chegado - pois não perde a linha o pessimismo - o ano mil da arquitetura. As construções atuais refletem, fielmente, em sua grande maioria, essa completa falta de rumo, de raízes. Deixemos, no entanto, de lado essa pseudo-arquitetura, cujo único interesse é documentar, objetivamente, o incrível grau de imbecilidade a que chegamos - porque, ao lado dela existe, já perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada, toda uma nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer.⁶³

Talvez possamos questionar a visão que Lucio Costa tinha acerca da arquitetura imediatamente anterior ao modernismo quando atentamos para as definições com que ele compreende o que é arquitetura. No artigo *O arquiteto e a sociedade contemporânea*, ele nos diz: “Pode-se então definir a arquitetura como construção concebida com a intenção de ordenar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa.”⁶⁴

Diante de tais palavras, não encontramos razões para que ele não compreenda a arquitetura anterior ao modernismo como fazendo parte da história da arquitetura como um todo. Ela correspondia a uma visão de época e de programas específicos. No que diz respeito à “intenção de ordenar plasticamente o espaço”, é possível dizer que há mais arquitetura nos chamados ecléticos do que nos modernistas, pois cremos que a primeira coisa na arquitetura do início do século XX no Rio de Janeiro que nos salta à vista é a sua preocupação estética.

1.1.3.2 Paulo Santos

Em sua obra *Quatro séculos de arquitetura*, de 1965, Paulo Santos faz uma retrospectiva

⁶³ COSTA, Lucio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 17.

⁶⁴ COSTA, Lucio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 244.

da arquitetura do Rio de Janeiro desde sua fundação até a década de 1960. Dentro desse contexto, essa cidade é apresentada no início do século XX como bastante ligada à cultura francesa e como expressão de mau gosto.

Para Paulo Santos, a Exposição de 1908, realizada na Urca, foi uma “má imitação das formas que se haviam dado à Exposição de Paris de 1900”.⁶⁵ Nessa exposição do Rio, ele vê “soluções de uma hibridez e descomedimento que só podem ter sido intencionalmente procurados se se tem em conta os nomes dos que assinaram os projetos.”⁶⁶ Ele conclui que “nem por híbrida e descomedida na sua arquitetura, deixou a Exposição de ser descrita na revista Kosmos, como ‘uma cidade de encantamento...’”⁶⁷ Com esse comentário, o autor nos deixa claro, indiretamente, que a arquitetura da Exposição obteve êxito exatamente porque correspondia a um dos gostos de uma época.

Segundo esse autor, a Avenida Central teria sido traçada “à imitação dos *boulevards* de Haussmann”⁶⁸ e nela foram construídos edifícios “em maioria de gosto duvidoso”.⁶⁹ Mas o que seria um “gosto duvidoso”? Duvidoso para quem? Cremos que não existia gosto duvidoso para os arquitetos que projetaram esses prédios. Eles estavam seguindo as diretrizes de uma arquitetura de seu tempo em escala mundial, a qual se baseava na retomada de estilos vindos da tradição.

Outro aspecto desfavorável nessa obra de Paulo Santos acerca da arquitetura desse período é que nela houve falsos estilos, ou seja, pseudo-estilos. Ao falar, por exemplo, do antigo prédio da Imprensa Nacional (F. 01), ele o classifica como ligado a um “pseudogótico”.⁷⁰

Por que se utiliza o radical “pseudo” com tanta frequência se muitas das construções assim classificadas seguem um determinado número de elementos arquitetônicos bem definidos de um estilo do passado? O prédio citado por Paulo Santos não estaria ligado à terceira fase do gótico inglês, mais conhecido como gótico perpendicular?⁷¹ É importante lembrar que na Idade

⁶⁵ Idem, p. 85.

⁶⁶ Idem, p. 85.

⁶⁷ Idem, p. 85.

⁶⁸ SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1981, p. 77.

⁶⁹ COSTA, Lucio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 81.

⁷⁰ SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1981, p. 70.

⁷¹ O projeto colaborativo de Sir Charles Barry para o Palácio de Westminster usa o estilo gótico perpendicular,

Média, as inovações estilísticas eram muito grandes. Mesmo assim, não se costuma classificar parte dessa vasta arquitetura como pseudogótica. Talvez devido a apego excessivo ao que os modernistas dos primeiros CIAMs estabeleceram como estilo, Le Corbusier, Lucio Costa e Paulo Santos vejam “estilo” como uma fonte de onde tudo deve resultar em repetição de normas pré-estabelecidas, o que não corresponde à manifestação dos estilos em diferentes tempos e espaços.

Apesar de em sua obra *Quatro séculos de arquitetura* fazer fortes críticas ao que se construiu no Rio de Janeiro entre o final do século XIX e início do XX, Paulo Santos torna-se importante para luta pela preservação de prédios da antiga Avenida Central. Devido à importância desse fato ocorrido em 1972, a ele dedicamos parte do próximo capítulo.

Um dos méritos da obra *Quatro séculos de arquitetura* é registrar algumas construções da cidade do Rio de Janeiro realizadas no período da Belle Époque. Nela o autor faz referência a uma “bonita casa ainda existente na Praia do Russel, projeto de Thomas Driendi”, “o Pavilhão Mourisco, situado no fim da Praia de Botafogo, no qual predominavam os dourados e azuis de vistoso efeito”, o Café Mourisco situado na esquina da Avenida Central.⁷² Assim como esses imóveis, Paulo Santos menciona outros prédios que também já não fazem parte de nossos dias. Com esses relatos apresentados por ele em 1965, podemos avaliar a ação devastadora que se operou na cidade com o estabelecimento de um gosto padrão vindo do modernismo nas últimas décadas, embora o autor não trate desse assunto na obra em questão.

1.1.3.3 *Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)*, de Giovanna Rosso del Brenna (1984)

Como outros historiadores que discutem a arquitetura brasileira entre o final do século XIX e início do XX, Giovanna del Brenna aponta a dependência cultural de nosso país em relação à Europa sem fazer considerações de que este fenômeno está longe de ser um caso particular, ou seja, sem mencionar o intercâmbio de influências culturais e comerciais com os europeus que envolvia muitas nações naquele momento. Sobre a reforma da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, afirma que “modernizar”, “embeleazar”, “sanear” a capital trazia benefícios ao Brasil, assegurando seu ingresso no capitalismo internacional. Para a autora,

que foi popular durante o século XV e retornou durante o renascimento gótico do século XIX.

⁷² COSTA, Lucio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 82.

nessa perspectiva, onde a rapidez de realização da imagem tangível da mudança é a condição essencial do sucesso do empreendimento, pouco espaço é deixado ao conteúdo, no mais amplo sentido, das intervenções, tanto urbanísticas quanto arquitetônicas. Do mesmo modo que o plano urbanístico, elaborado pelos técnicos da Comissão de Carta Cadastral, é uma hábil montagem de projetos e propostas anteriores, devidos à iniciativa pública e privada, adaptada às exigências dos políticos e às cláusulas do empréstimo, a renovação arquitetônica se realiza em sua maior parte de forma mecânica, utilizando em inúmeras combinações o léxico já disponível e empregado até em pequena escala por profissionais estrangeiros radicados no Rio de Janeiro e por vários empreiteiros locais.⁷³

Talvez possamos questionar algumas das afirmações acima. Inicialmente é bom lembrar que a “pressa” em mudanças urbanísticas e arquitetônicas não é uma realidade apenas da cidade do Rio de Janeiro. Diante das evoluções técnicas que passaram a vigorar a partir da segunda metade do século XIX, havia muitas possibilidades técnicas de se fazerem rapidamente mudanças urbanísticas e arquitetônicas, o que aconteceu em cidades da Europa e das Américas bem antes da reforma urbana empreendida durante a gestão de Pereira Passos. Além disso, as mudanças urbanísticas do Rio não foram resultantes propriamente de uma pressa, pois, como a autora nos diz, veio de “uma hábil montagem de projetos e propostas anteriores”. Tais palavras talvez não se adéquem à afirmação de que “pouco espaço é deixado ao conteúdo, no mais amplo sentido”, especialmente se analisarmos esses projetos e propostas anteriores como fez André Nunes de Azevedo em sua obra *A grande reforma urbana do Rio de Janeiro*. Com relação à arquitetura, talvez devamos lembrar que estavam envolvidos nos projetos da cidade arquitetos nacionais e estrangeiros reconhecidos, entre eles Heitor de Mello e Adolfo Morales de Los Rios. Vários arquitetos no Rio de Janeiro utilizaram os recursos do momento que tanto aqui quanto em outras partes do mundo permitiam realizações eficazes e concluídas em pouco tempo. Quanto às combinações de léxico, estas seguiam uma tendência ocidental de se utilizarem elementos que já vinham sendo empregados por toda uma tradição, os quais, portanto, estão longe do resultado de uma pressa momentânea como a autora alega para o empreendimento específico da cidade do Rio de Janeiro.

Em seguida, Del Brenna nos diz: “Apesar da palavra ‘estética’ estar presente como nunca em todo discurso referente à cidade, a remodelação urbana não é de fato ligada, em nenhum momento, à afirmação de uma linguagem formal específica [...]”⁷⁴ Entretanto, ao fazer

⁷³ FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 53.

⁷⁴ FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 53.

referência aos estilos que compunham a arquitetura da Avenida Central, a autora considera que aí havia “uma brilhante amostra do ecletismo internacional.”⁷⁵ Lembremos ainda que, ao afirmar tal coisa, talvez a autora entre em contradição com a seu pensamento anterior de que, na reforma carioca, “pouco espaço é deixado ao conteúdo, no mais amplo sentido, das intervenções, tanto urbanísticas quanto arquitetônicas”.

1.2 Considerações teóricas

Dividimos as considerações teóricas em três momentos: a visão hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer nos dois volumes de *Verdade e método*; a abordagem iconográfica de Erwin Panofsky e uma análise sócio-cultural do início do século XX por meio da obra *História crítica da arquitetura moderna*, de Kenneth Frampton.

1.2.1 Hans-Georg Gadamer

Do amplo material discutido em *Verdade e método*, escolhemos os seguintes assuntos: o método, o preconceito, o círculo hermenêutico, e o gosto.

1.2.1.1 O método

Os iluministas, em sua luta contra os dogmas religiosos, apregoavam o postulado de que só podemos tomar como verdade aquilo que, levado a experiências, apresente o mesmo resultado em qualquer lugar do mundo. Eles acreditavam que esse pensamento era eficaz ao ponto de ser possível utilizá-lo também no estudo das atividades humanas.

No século XX, Martin Heidegger destaca a efetividade do existir, não sendo possível identificarmos o sujeito do conhecimento como dissociado de sua historicidade. Para Heidegger, a compreensão é contemporânea de nossa existência e se manifesta em todo ato de interpretar mediante a situação que cada um ocupa no mundo.

Dialogando com esse material teórico levantado por Heidegger, Gadamer questiona as

⁷⁵ Idem, p. 58.

certezas iluministas sobre a eficácia de um método para o estabelecimento de uma verdade universal quando um assunto em questão diz respeito às ciências humanas, ou “ciências do espírito”. Nesse caso, o método das ciências exatas encontra limitações que só podem ser resolvidas quando se valoriza a alteridade de uma tradição: “O conceito moderno da ciência e o conceito de método a ele subordinado não podem ser suficientes. O que faz das ciências do espírito uma ciência é mais compreensível com base na tradição do que da ideia de método da ciência moderna.” ⁷⁶

A história da arquitetura pertence em parte às “ciências do espírito”. Todavia, no século XX o modernismo defendeu uma produção racional, utilitária e prática nos moldes das ciências exatas. Com esse objetivo, acreditou-se que era possível criar um padrão de construção que, por apresentar uma linguagem lógica, poderia ser utilizado em qualquer parte do mundo, o que veio, mais tarde, a ser chamado de Estilo Internacional. Gadamer considera que “não se determina algo particular a partir de algo universal, não se pode provar nada por coação.” ⁷⁷

1.2.1.2 O preconceito

Ao iniciar suas considerações sobre o preconceito, Gadamer procura resgatar o sentido original dessa palavra. Ressalta que no Iluminismo “o conceito de preconceito recebeu o matiz negativo que agora possui.” ⁷⁸ E esclarece: “‘Preconceito’ não significa, de modo algum, falso juízo, pois está em seu conceito que ele possa ser valorizado positiva ou negativamente.” ⁷⁹ Desse modo, ele frisa que o sentido de “preconceito” não vai além de uma visão antecipada que tenhamos sobre qualquer assunto.

Para Gadamer, toda a nossa forma de perceber a vida vem dos preconceitos que fazem parte de nossa biografia. Na sua visão, “muito antes de que nós compreendamos a nós mesmos na reflexão, já estamos nos compreendendo de uma maneira auto-evidente na família, na sociedade e no Estado em que vivemos.” ⁸⁰ Por essa razão, ele conclui que “os preconceitos de

⁷⁶ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 59.

⁷⁷ Idem, p. 58.

⁷⁸ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 404.

⁷⁹ Idem, p. 404.

⁸⁰ Idem, p. 414.

um indivíduo são, muito mais do que seus juízos, a realidade histórica do seu ser.”⁸¹

Gadamer ressalta que não é necessário que alguém anule seus preconceitos acerca do que estuda: “Quando se ouve alguém ou se empreende uma leitura, não é necessário que se esqueçam todas as opiniões prévias sobre seu conteúdo e todas as opiniões próprias. O que se exige é simplesmente a abertura à opinião do outro ou do texto.”⁸² Dentro dessa proposta, segundo ele, é primordial se ter consciência dos preconceitos com os quais iniciamos uma investigação, para utilizá-los como elementos propiciadores de perguntas que devem ser respondidas à medida que o objeto de estudo começar a mostrar suas alteridades. Enquanto uma dialética for estabelecida entre pesquisador e aquilo que ele examina, o aprendizado não se confundirá com tendências do intérprete. E para que essa dialética se mantenha, mesmo diante de momentos em que a visão do intérprete e a do objeto de estudo se distanciem, é indispensável que o estudioso renove sempre a sua intenção de aprender com o assunto em questão.

Todavia, Gadamer alerta que “é certo que não existe compreensão que seja livre de todo preconceito, por mais que a vontade de nosso conhecimento tenha de estar sempre dirigida, no sentido de escapar ao conjunto de nossos preconceitos.”⁸³ A esse respeito, ele questiona se a alegação de alguns historiadores de que agem sem qualquer preconceito não esconde preconceitos inconsciente, imperceptíveis. Para Gadamer, no fundo de toda ação humana está a questão sobre o que realmente se está disposto a acreditar. “Assim como a vida real, também a história só nos interessa quando sua fala atinge nosso julgamento prévio sobre as coisas, as pessoas e as épocas.”⁸⁴

Alguns historiadores modernos, nas introduções de seus livros, condenam qualquer tipo de preconceito quando o assunto é arte. No entanto, não é exatamente isso o que acontece quando falam de determinados assuntos que não correspondam aos valores estéticos estabelecidos pelo modernismo.⁸⁵ Esse fenômeno só intensifica a importância dada por Gadamer ao fato de que um estudioso, ao analisar uma obra, esteja sempre atento a seus

⁸¹ Idem, p. 415.

⁸² Idem, p. 404.

⁸³ Idem, p. 709.

⁸⁴ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 45.

⁸⁵ LE CORBUSIER. *A arte decorativa de hoje*. p. 23: Le Corbusier, por exemplo, acredita na possibilidade de um “homem nu”, ou seja, um indivíduo que se preocupa apenas com o porquê das coisas e que age sem nenhum preconceito. Faz essa afirmação após condenar os museus e o apego à decoração vinda do passado como expressão de mau gosto e mediocridade.

preconceitos para que estes não sejam um obstáculo a um real entendimento da mesma. É principalmente com esse objetivo que Gadamer desenvolve seu Círculo Hermenêutico.

1.2.1.3 O Círculo Hermenêutico

O círculo hermenêutico corresponde ao processo de compreensão de um objeto de estudo. Refere-se à ideia de que a compreensão do todo é estabelecida pelas partes que o compõem e vice-versa. O conceito de circularidade é atribuído a essa interrelação recíproca. Nas palavras de Gadamer: “A antecipação de sentido, que comporta o todo, ganha uma compreensão explícita através do fato de as partes, determinadas pelo todo, determinarem por seu lado esse mesmo todo.”⁸⁶

Numa leitura, por exemplo, é possível notarmos que as palavras assumem um sentido mediante sua utilização na frase e no texto como um todo. Ademais, o ato da leitura não é somente de compreensão do texto com suas partes e das partes com o texto, mas também um ato de circularidade mais amplo, na medida em que ao lermos algo estamos automaticamente comparando-o com opiniões, vivências e leituras que já tivemos sobre o assunto em questão. Levando em consideração as circularidades que existem nesse processo, Gadamer nos aconselha a seguir certos procedimentos quando iniciamos uma análise de um fenômeno. Ele desenvolve suas ideias com raciocínios ligados à interpretação de textos escritos. No entanto, é importante frisar que, pela amplitude de sua visão hermenêutica, tudo que ele afirma sobre um texto também pode ser aplicado ao exame de um objeto artístico como a arquitetura.

Gadamer nos alerta que o que importa é manter a vista atenta à coisa, através de todos os desvios a que se vê constantemente submetido o intérprete em virtude das ideias que lhe ocorram. Quem quer compreender um texto realiza sempre um projetar. Tão logo apareça um sentido no texto, o intérprete prelineia um sentido do todo. Naturalmente que o sentido somente se manifesta porque quem lê o texto lê a partir de determinadas expectativas e na perspectiva de um sentido determinado. A compreensão do que está posto no texto consiste precisamente na elaboração desse projeto prévio, que tem que ir sendo constantemente revisado com base no que se dá conforme se avança na penetração do sentido. Para Gadamer, quem procura compreender está exposto a erros de opiniões prévias, as quais não se confirmam nas próprias

⁸⁶ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 72.

coisas. Elaborar os projetos corretos e adequados às coisas, que como projetos são antecipações que apenas devem ser confirmadas "nas coisas", tal é a tarefa constante da compreensão. Por isso faz sentido que o intérprete não se dirija a seu objeto de estudo a partir de opiniões prévias sobre o assunto.⁸⁷

Alexandre Araújo Costa faz uma analogia entre como um assunto deve ser estudado no círculo hermenêutico de Gadamer e a primeira vez em que se assiste a um filme. No início de sua exibição, é possível que uma pessoa, baseada em sua experiência de vida e valores, comece a fazer certas previsões do que acontecerá no decorrer do mesmo. Porém, é comum que, instantes depois, informações novas oferecidas pelo filme suspendam o juízo inicial dessa pessoa de como seria o desenvolvimento das cenas. Esse é um fato que pode acontecer inúmeras vezes durante sua exibição, obrigando o espectador a refazer suas previsões acerca do sentido da obra em seu conjunto.⁸⁸

Este exemplo nos faz entender que num círculo hermenêutico, de acordo com a ótica de Gadamer, o intérprete sempre elabora um projeto sobre aquilo que se vai interpretar, de modo que, no decorrer da interpretação, a elaboração de outros projetos se faz sucessivamente necessária. Nesse processo, Gadamer nos alerta sobre a importância de não termos pressa em conhecer o objeto de nossa análise. É importante que o estudioso se dê o tempo necessário para que o objeto aponte novos ângulos de compreensão. Para Gadamer, cada vez que analisamos um assunto, dispostos a querer aprender com ele, aspectos inesperados se revelam e isso amplia seu círculo hermenêutico ao ponto de este tender ao infinito.

Sobre essas observações, recorramos a uma analogia um pouco relacionada com a que foi apresentada por Alexandre Araújo Costa. Na primeira vez que assistimos a um filme, mesmo que ele tenha nos parecido claro, é comum que muitas coisas relacionadas a ele não tenham chegado a nossa percepção. Ao vê-lo outras vezes, podemos ficar surpresos com alguns dos seus detalhes ao ponto de parecer que tenhamos cochilado em alguma de suas cenas numa sessão anterior. E, assim, a cada vez que o analisemos, é possível que constatemos a amplitude do círculo hermenêutico que o envolve.

Para que esse processo geral de conhecimento tenha bom êxito, é importante, como nos aconselha Gadamer, que, em cada momento em que observemos uma obra, eliminemos a ideia

⁸⁷ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 402-403.

⁸⁸ *Perspectivas para a Interpretação Constitucionalista: a Contribuição da Hermenêutica Filosófica na Atualização Crítica do Direito*. Disponível em: <https://repositorio.idp.edu.br/bitstream/Direito>. Acesso em 24/11/2021.

de que já sabemos tudo a respeito dela por mais que seja essa a sensação que venhamos a ter num determinado ponto de nossa análise. Pelo contrário, cada instante de nova apreciação deve ser retomado com a curiosidade própria de quem observa seu objeto de estudo sempre querendo aprender com ele.

Com essa finalidade, segundo Gadamer, devemos tentar nos concentrar na coisa a ser estudada, tentando nos livrar dos desvios da mente e das “felizes ideias”, expressão ironicamente utilizada por Heidegger.⁸⁹ Estas, muitas vezes, revelam a pressa do intérprete em encontrar uma resposta e não propriamente a resposta adequada ao item em questão. Para evitar problemas como este, Gadamer nos orienta que “a constante tarefa do compreender consiste em elaborar projetos corretos, adequados às coisas, isto é, ousar hipóteses que só devem ser confirmadas ‘nas coisas elas mesmas’”.⁹⁰ Tendo essa determinação em mente, ele afirma que “o que importa é manter a vista atenta à coisa, através de todos os desvios a que se vê constantemente submetido o intérprete em virtude das ideias que lhe ocorram.”⁹¹

Nesse processo, Gadamer nos alerta para o perigo de se procurar entender uma coisa não por meio de visões anteriores sobre elas. Não se deve permitir que alguém nos tire o prazer da descoberta. Não se deve autorizar ninguém a ver por nós. Não devemos priorizar qualquer conhecimento prévio sobre a coisa antes que dialoguemos com ela e deixemos que ela nos revele seu conteúdo. O ser metodológico se contenta com as fontes que lhe são passadas sobre uma coisa. Isso lhe basta ao ponto de ver a coisa como algo inteiramente compreendido. O conhecimento inicial de uma coisa deve ser adquirido na observação dela em si. Somente depois disso é que temos condições de dialogar com o que já se estudou sobre ela.

Segundo Alexandre Araújo, ao interpretar o pensamento de Gadamer, se, antes de lermos um obra, nos detivermos em analisar o que foi dito sobre ela, esta obra não nos causará as surpresas e sensações que só são possíveis se a lermos sem qualquer informação prévia da mesma. Nesse ponto, Alexandre Araújo faz mais uma analogia com um filme: “pouco interesse teremos em ver um filme depois de alguém ter nos relatado seu final.”⁹² Em resumo, para Gadamer, somente depois de analisar a coisa em si é que podemos ver algo de novo que estava

⁸⁹ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 402.

⁹⁰ Idem, p. 75.

⁹¹ Idem, p. 76.

⁹² *Perspectivas para a Interpretação Constitucionalista: a Contribuição da Hermenêutica Filosófica na Atualização Crítica do Direito*. Disponível em: <https://repositorio.idp.edu.br/bitstream/Direito>. Acesso em 24/11/2021.

silenciado pelo método com que possa ter sido analisada antes. As fontes de uma pesquisa tendem mais ao método do que a uma observação do objeto em si, portanto, sua utilização só se deve dar à posteriori.

Ao lermos algumas obras sobre a arquitetura produzida entre no século XIX e início do XX, percebemos o quanto a pressa direcionou o trabalho de seus autores. Como resultado disso, é comum que, sobre esse tema, os livros apresentem um número muito pequeno de dados, os quais algumas vezes são bastante impreciso, além de certo desrespeito com a alteridade dos aspectos abordados. Dentro desse quadro, talvez a deficiência que mais nos salte aos olhos seja a ausência de exemplificação para as conclusões apresentadas. Todos esses resultados demonstram como alguns historiadores não conseguem ou não querem se libertar de preconceitos modernistas especialmente no que se refere a questões de gosto. É como se eles, em sua pressa, nos quisessem dizer que não vale a pena perder tempo com algo que a priori é visto como esteticamente inferior.

1.2.1.4 O gosto

Gadamer afirma: “É claro que a validade do belo não se deixa derivar e comprovar a partir de um princípio universal.”⁹³ Para ele, “a ideia de um gosto consumado, ante a natureza como ante a arte, ganha algo de duvidoso. A gente faz violência ao conceito do gosto quando não se assume nele a mutabilidade do gosto.”⁹⁴ Além disso, ele nos alerta que o estabelecimento do que seja o bom gosto tem mais a ver com uma determinação que visa a salvaguardar princípios e interesses sociais do que com aspectos estéticos.⁹⁵

A arquitetura modernista atuou especialmente na reconstrução da Europa após as guerras mundiais. Dentro dessa realidade, o respeito ao gosto como expressão de individualidades foi colocado em segundo plano. Gropius considera que o gosto não deveria estar preso a subjetividades. Nas palavras de Le Corbusier comenta: “Quando se maneja o cálculo estamos num estado de espírito puro e, neste estado de espírito, o gosto segue caminhos

⁹³ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 94.

⁹⁴ Idem, p. 114.

⁹⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 82.

seguros.”⁹⁶

O modernismo tentou uma unificação institucional do gosto como elemento indispensável para se atingir o êxito de sua propaganda. Sabemos que esse movimento surgiu como uma luta de cunho socialista contra uma arquitetura vinda do século XIX cujas construções eram vistas como expressão de uma burguesia enriquecida. Contra esse estado de coisas, o modernismo pregava a urgência de uma habitação simples, prática, onde a forma viesse a ser determinada pela função. Foi dessa visão ideológica que se deu o menosprezo a um gosto considerado, erroneamente, como ligado apenas ao burguês. Surgiu, então, certa imposição de formas racionais e simples como sinônimo de bom gosto.

O mundo atual ainda tende a uma unificação de padrões mecânicos, racionais, e nisso destaca-se uma atuação considerável da arquitetura modernista ao não valorizar o indivíduo em sua diversidade de gosto. O arquiteto, no intuito de levar adiante um tipo de arquitetura para o qual foi formado, condena as preferências dos clientes por estilos do passado. Ao contrário disso, o arquiteto do século XIX se dispunha a ouvi-los, exatamente como propõe Vitruvius,⁹⁷ porque produzia em diversos estilos. Uma vez que no modernismo esse leque de opções foi anulado, o gosto do cliente deveria ser combatido se o mesmo não correspondesse ao que se considerava uma “verdadeira arquitetura”.

Ao contrário de outros momentos da história da arte, onde a variedade de visões acerca de estética era comum, no modernismo o indivíduo que se expressa com preferências que não condigam com uma visão lógica e racional pode ser visto como alguém de mau gosto. Desse modo, autores modernos, além de não respeitarem o gosto como uma manifestação individual, também não procuram ao menos reconhecer os gostos que diferenciam, por exemplo, a arquitetura do século XIX do que se produziu no modernismo.

Em termos de gosto, não existe coerência em se avaliar construções de um período tendo como base outro. A esse respeito J. Mordaunt Crook faz a seguinte observação: “Se você julga a arquitetura gótica tendo como base regras gregas [...], você não encontra nada exceto deformidade, mas, quando a examina em si mesma, o resultado é inteiramente diferente.”⁹⁸

⁹⁶ LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 7

⁹⁷ VITRUVIUS, Pollio. *Tratado de arquitetura*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007, p. 323: Vitruvius fala da importância de se levar em consideração a interferência do proprietário na construção de sua casa, cabendo ao arquiteto os elogios pelos efeitos estéticos que nela possam ser conseguidos.

⁹⁸ CROOK, J. Mordaunt. *The dilemma of Style – Architectural ideas from the Picturesque to the Post-Modern*. Chicago: The university of Chicago Press, p. 18: “If you judge Gothic architecture by Grecian rules’wrote Bishop Hurd in 1765, “you find nothing but deformity, but when you examine it by its own the result is quite diferente.”

Janson pondera:

Precisamos aprender o estilo e a forma de ver as coisas de um país, de um período e de um artista, caso queiramos compreender adequadamente a obra. A apreciação estética é condicionada apenas pela cultura, que é tão diversificada, que se torna impossível reduzir a arte a qualquer conjunto de preceitos. Pode parecer, portanto, que as qualidades absolutas da arte são enganosas e que não podemos deixar de observar as obras de arte no contexto do tempo e das circunstâncias.⁹⁹

Erwin Panofsky nos mostra que, por meio da coleta dos elementos iconográficos de uma obra, será possível observar que ela é produzida para atender a um gosto de um determinado tempo. A fim de elucidar este fenômeno, ele pondera: “O gosto clássico exigia que certas particularidades, discursos legais e escudos de heróis fossem ‘artísticos’ enquanto o gosto moderno exige que a arquitetura e os cinzeiros sejam ‘funcionais’”.¹⁰⁰ Conforme sua percepção, quando não se levam em conta aspectos como esses, qualquer afirmação sobre uma obra pode resultar em uma “observação ingênua”. E, em sua ótica, o que diferencia um “observador ingênuo” de um historiador da arte é a capacidade deste último em fundamentar suas conclusões em particularidades temporais da obra que ele examina.¹⁰¹

Creemos que uma das funções de um livro de história da arte ou da arquitetura é procurar desenvolver no leitor formas de apreciar diferentes estilos. Muitas vezes quando dizemos que não gostamos de uma obra é provável que simplesmente não a conheçamos suficientemente. Gombrich, por exemplo, acredita que um gosto pode ser desenvolvido desde que estejamos dispostos a aprender com algo que antes não nos era comum. Para falar sobre essa possibilidade, ele nos oferece os seguintes argumentos:

O antigo provérbio de que gostos não se discutem pode muito bem ser verdadeiro, mas não deve esconder o fato de que o gosto é suscetível de ser desenvolvido. Isso é também uma questão de experiência comum, que todos podemos comprovar num campo mais modesto. Para as pessoas que não estão habituadas a tomar chá, uma mistura pode ter exatamente o mesmo sabor de qualquer outra. Mas se dispuserem de tempo, vontade e oportunidade para explorar quantos refinamentos possam existir, é possível que se convertam em autênticos expertos, capazes de distinguir exatamente que tipos e mistura preferem [...] ¹⁰²

É preciso lembrar que muitas vezes consideramos obras do passado como expressão de

⁹⁹ JANSON, H.W. *História geral da arte*. 3ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 7

¹⁰⁰ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas obras visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 32.

¹⁰¹ Idem, p. 36.

¹⁰² GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte*. 13ª. edição, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985, p. 17.

mau gosto porque talvez não nos tenhamos dado a chance de conhecê-las melhor em si, porque a olhamos apenas por meio de nossos preconceitos estéticos. Devemos acrescentar, todavia, que, como o gosto tende a ser uma expressão particular, pode acontecer que nós, depois de apreciarmos uma obra demorada e pacientemente, apenas comprovemos que realmente não gostamos dela. O importante nessa experiência, no entanto, é que ela pode nos enriquecer na medida em que comprovarmos que nosso gosto é apenas mais um diante de outros. Quanto mais conseguirmos ampliar esse tipo de experiência, maior será nossa capacidade de dialogar com as múltiplas possibilidades que tornam o campo das arte tão fascinante.

1.2.2 Erwin Panofsky

Panofsky, em *Significado nas artes visuais*, de 1955, apresenta-nos uma abordagem iconográfica na qual é possível uma análise de uma realização artística em três níveis: pré-iconografia, iconografia e iconologia.

No primeiro nível, os elementos estruturais de uma obra e sua respectiva compreensão podem ser viabilizados em sua constituição imediata como linhas, cores, formas. Nessa fase, não se exige muito conhecimento de história da arte. Tudo será visto mais pela “experiência” do espectador. Dentro do campo da arquitetura, pré-iconografia corresponde a um levantamento dos elementos básicos que compõem um prédio.

Para o aprofundado no estudo de uma realização artística, é necessário que os dados colhidos na pré-iconografia apontem para significados específicos que venham a individualizar essa realização. Em termos de uma construção, o iconografia acontece quando são percebidos itens que nos relevam aspectos do tempo e do espaço em que a obra foi realizada. É dessa síntese que pode nascer uma forma específica de arte que aponte para um estilo.

Na última etapa, pode-se manifestar a iconologia, instante em que todas as informações colhidas são interpretadas por meio de uma “intuição sintética” e/ou intuitiva. É nesse momento que os valores políticos, filosóficos ou religiosos atuam numa dimensão que vai além da junção dos elementos, embora neles se apoiem, atingido aspectos simbólicos.¹⁰³ Mesmo tendo dividido o processo de investigação de uma obra de arte em três fases, Panofsky alerta que os limites entre essas fases são tênues e podem se fundir.

¹⁰³ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas obras visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 64: Panofsky conclui a divisão acima, fazendo a seguinte ressalva: “No trabalho real, os métodos de abordagem que aqui aparecem como três operações de pesquisa irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível.

Segundo esse autor, ao contrário de um “observador ingênuo”, o historiador “sabe que sua bagagem cultural, tal como é, não harmonizaria com a de outras pessoas de outros países e de outros períodos. Tenta, portanto, ajustar-se, instruindo-se o máximo possível sobre as circunstâncias em que os objetos de seus estudos foram criados.”¹⁰⁴ Segundo Panofsky, o historiador “fará o máximo possível para se familiarizar com as atitudes religiosas, sociais e filosóficas de outras épocas e países, de modo a corrigir sua própria apreciação subjetiva do conteúdo.”¹⁰⁵ Ao fazer isso, “sua percepção estética como tal, mudará nessa conformidade e, cada vez mais, se adaptará à “intenção” original das obras.”¹⁰⁶

Na visão de Panofsky, o passado tem uma importância imensa para o historiador e é nele que ele precisa atuar de modo a não permitir que conceitos e visões de nosso tempo venham a interferir na observação do que aconteceu em outros momentos. Ele considera que nos interessamos pelo passado porque temos interesse pela realidade. Em suas palavras, “não há nada menos real que o presente. [...] Para apreendermos a realidade temos que nos apartar do presente.”¹⁰⁷

Uma diferença entre a obra de Gadamer e Panofsky é a forma de como o pesquisador deve entender a questão do tempo em que uma obra possa estar inserida. Para o primeiro, mesmo valorizando a tradição, não se pode esquecer o tempo percorrido entre a época em que uma obra foi realizada e sua retomada na atualidade. Desse modo, a tradição é renovada por uma linguagem do presente. Ao contrário desse pensamento, Panofsky propõe uma imersão, uma *viagem* ao passado no intuito de analisar uma obra nos parâmetros em que ela foi realizada. Nesse ponto, ele segue a ideia defendida por Friedrich Schleiermacher que, durante o romantismo, desenvolve, em sua obra *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*, a concepção de que se deve entender uma realização do passado sem interferências do presente. Segundo tal pensamento, é trabalho do historiador fazer pesquisas aprofundadas do momento histórico em que uma obra foi produzida de modo a deixar em segundo plano sua realidade presente e adentrar no passado não apenas para entendê-lo, mas também para ter nele uma “experiência viva”. Para Panofsky esse mergulho no passado pode autorizar o pesquisador a questionar as fontes com que ele é comumente conhecido, pois, em sua visão, mais importante

¹⁰⁴ Idem, p. 36.

¹⁰⁵ Idem, p. 37.

¹⁰⁶ Idem, p. 37.

¹⁰⁷ Idem, p. 43.

que as fontes são os fatos históricos que as comprovem ou não.

A pesquisa direcionada pelo círculo hermenêutico de Gadamer precisa ser realizada com voltas constantes ao objeto de estudo e, em cada uma dessas “revisitas”, o pesquisador deve refazer seu projeto de entender o assunto em questão à medida que ocorram dados novos. Algo semelhante pode acontecer caso sigamos as três fases que nos são apontadas por Panofsky em sua abordagem iconográfica. Entre esses dois autores, no entanto, existe uma diferença fundamental: enquanto o primeiro afirma que devemos estudar o objeto em si sem a interferência direta de um método preconcebido, no segundo vemos um método pronto que aponta para níveis em que uma pesquisa pode ser realizada. O que percebemos no processo de investigação de Gadamer e Panofsky é a importância de se ter paciência na análise de um objeto de modo a penetrar em seu universo de significados. E, segundo Panofsky, a demora com que observamos um objeto pode demonstrar que estamos dispostos não só a aprender com ele, mas também participar de uma “vivência” que faz com que o passado seja incorporado no histórico pessoal de quem passou a conhecê-lo. Segundo Panofsky,

se um homem de setenta anos é considerado sábio devido à sua experiência, quão mais sábio aquele cuja vida abrange o espaço de mil ou três mil anos! Pois, na verdade, pode-se dizer que um homem *viveu* tantos milênios quantos os abarcados pelo alcance de seus conhecimentos de história.¹⁰⁸

Essa observação de Panofsky tem a ver com a sua maneira de pesquisar, ou melhor, a forma de como ele tenta nos transportar para um momento da história a que se dedica. Isso pode significar, dentro dessa reflexão, um meio de se chegar a uma atmosfera que possibilite que o objeto estudado tome corpo, cor, frescor e, portanto, se torne algo que se integra ao momento atual em que se insere o historiador ou leitor. A esse respeito, Panofsky acredita que compreende a vida e a si mesmo de modo mais amplo aquele indivíduo que se vê como um produto da história.

Essa *viagem* em torno do passado parece um devaneio na correria do mundo moderno. A pressa com que vivemos está o tempo todo nos dizendo que não devemos nos ater em nada que não seja prático, funcional. Quando lemos um crítico moderno falando da arquitetura do século XIX ou início do XX, o que temos é a constatação de alguém comprometido pela pressa de apenas repetir rótulos sobre uma tradição que, por não ser suficientemente conhecida, é menosprezada como algo que já está morto.

Um dos objetivos da tese é, propositadamente, parar diante de obras do passado e

¹⁰⁸ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas obras visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 45.

permitir que elas nos devolvam o encanto que foi menosprezado pela insensibilidade modernista. Cremos que essa atitude de tentar entender o passado incorporando à nossa vida, de modo a permitir que ele contribua para nosso enriquecimento como seres históricos nos permite olhar o nosso entorno e a nós mesmos com uma visão mais humana e diversificada.

1.2.3 Kenneth Frampton

Por meio de *História crítica da arquitetura moderna*, Kenneth Frampton pode ser visto como um dos autores que melhor analisam as origens e os desdobramentos do modernismo. Essa obra nos permite entender que a ação de se apresentar o modernismo como uma ruptura completa com o passado não se comprova historicamente. Além disso, Frampton aponta dados que nos possibilitam questionar a eficácia da arquitetura moderna em seus resultados finais.

Para Frampton, uma das primeiras dificuldades a se enfrentar quando se procura escrever uma história da arquitetura moderna é estabelecer o período de seu início: quanto mais se procura a origem da modernidade, mais ela se distancia no tempo. Segundo ele, é possível se afirmar que a origem do modernismo aconteceu no século XVIII, pois, naquele instante, “uma nova visão da história levou os arquitetos a questionar os cânones clássicos de Vitruvius e a documentar os vestígios do mundo antigo a fim de estabelecer uma base mais objetiva sobre a qual trabalhar.”¹⁰⁹ O autor ressalta que essa procura pela antiguidade em arquitetura corresponde a todo um pensamento iluminista à procura da lógica e da razão herdada dos gregos, o que contrastaria com uma luta contra os excessos do barroco, visto por muitos como expressão do absolutismo.

Por ter consciência da importância do século XVIII para a formação das bases do modernismo, Frampton faz um levantamento de informações sobre tratados, escritos e procedimentos dessa fase que nos possibilita vê-lo como o berço da arquitetura que seria desenvolvida no século XX.¹¹⁰ Ele dá prosseguimento à pesquisa de precedentes do modernismo também no século XIX na forma de como as cidades se desenvolveram com as interferências urbanísticas e arquitetônicas, dando destaque à reforma de Paris realizada por

¹⁰⁹ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. IX.

¹¹⁰ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 p. 11.

Haussmann. Além disso, Frampton alerta para o pioneirismo do século XIX especialmente da Escola de Chicago e as construções destinadas a indústrias e silos que seriam depois elogiadas por Gropius.¹¹¹ Nesse ponto, o autor detalha as evoluções vindas da Segunda Revolução Industrial, a qual possibilitou novas técnicas que iam da utilização do ferro até o concreto armado.

Frampton debate a importância da arquitetura futurista, sua luta contra a ornamentação, mostrando que o interesse de grande parte dos arquitetos nesse momento residia em diminuir os custos no processo de construção. Esse procedimento fez com que eles deixassem em segundo plano a arquitetura como expressão de arte. Nesse ponto, ele cita Loos que nos diz: “Só uma parte muito pequena da arquitetura pertence à arte: o túmulo e o monumento. Tudo o mais, tudo quando serve a um fim, deve ser excluído dos domínios da arte.”¹¹²

Uma grande contribuição do trabalho de Frampton em *História crítica da arquitetura moderna* está na forma de como a arquitetura foi pensada dentro das necessidades dos períodos pós-guerras. Um primeiro dado importante diz respeito à afirmação do CIAM de 1928 de que os arquitetos esperam que as pessoas que encomendem casas para si façam uma revisão de suas exigências em termos de uma readaptação às novas condições da vida social. Dentro dessa revisão, era indispensável que houvesse uma “redução de certas necessidades individuais, doravante desprovidas de uma verdadeira justificativa; as vantagens dessa redução irão estimular a máxima satisfação das necessidades da maioria, as quais se acham no momento restringidas.”¹¹³

Ainda sobre o CIAM de 1928, Frampton aponta que este enfatizou a construção, e não a arquitetura, como atividade intimamente ligada à evolução e ao desenvolvimento da vida humana. Sua função estava inevitavelmente sujeita às necessidades mais amplas da política e da economia, e que, “longe de estar distante das realidades do mundo industrializado, teria que depender, em termos de seu nível geral de qualidade não do trabalho artesanal, mas da adoção universal de métodos racionais de produção.”¹¹⁴ Frampton cita De Carlos que em 1968 faz uma reflexão sobre os resultados do que se estabeleceu no primeiro CIAM, de 1928. Para De Carlos, depois de quarenta anos desse congresso, é possível se constatar que aquelas propostas

¹¹¹ Idem, p. 20.

¹¹² Idem, p. 109.

¹¹³ Idem, p. 327.

¹¹⁴ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 327.

transformaram-se em casas, bairros e subúrbios, e depois em cidades inteiras, destinados de início aos pobres e em seguida às demais classes. De Carlos prossegue perguntando sobre a validade das propostas do modernismo: por que razão, em vez de fazer todo esforço possível para reduzi-la a níveis mínimos de superfície, de espessura, de materiais, não deveríamos tentar torná-la espaçosa, protegida, confortável, bem equipada, rica em oportunidades de privacidade, criatividade pessoal. De Carlos termina suas reflexões com as seguintes palavras: “Ninguém pode dar-se por satisfeito com uma resposta que apela para a escassez de recursos disponíveis, quando todos sabemos o quanto se gasta nas guerras, na construção de mísseis e nos projetos de exploração da Lua etc.”¹¹⁵

Frampton vê a arquitetura modernista como participando de uma contextualização universal onde existe um conflito entre o individual e o universal resultante da Guerra Mundial, aspecto que se estende até os dias atuais.¹¹⁶ Na sua percepção, “a guerra está destruindo o mundo antigo com tudo aquilo que ele contém: a primazia do indivíduo em todos os campos.”

¹¹⁷ Essa realidade será melhor dimensionada pela hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer.

¹¹⁵ Idem, p. 337.

¹¹⁶ Idem, p. 171.

¹¹⁷ Idem, p. 171.

2 O CONFLITO ENTRE A ARQUITETURA E A TRADIÇÃO

A história da arquitetura no século XX pode ser entendida como o apogeu do modernismo e os danos por ele causados à preservação do patrimônio arquitetônico tradicional.

2.1 A arquitetura modernista

Para dimensionarmos a atuação da arquitetura modernista, precisamos entender suas origens, o papel nela exercido por Marinetti, os objetivos dela após a Primeira Guerra Mundial, a relação arquiteto-cliente nesse período, e a luta modernista contra a tradição.

2.1.1 Origens

Para Frampton, uma das primeiras dificuldades a enfrentar quando se procura escrever uma história da arquitetura moderna é estabelecer o seu início. Ele chega a suspeitar que algumas de suas características já estivessem no renascimento devido ao fato de se retomar nessa época conceitos das ciências da natureza. Contudo, não apresenta dúvidas sobre o fato de que foi no século XVIII que se estabeleceram suas bases. Parte considerável do ideário modernista se encontra no pensamento iluminista e na Revolução Industrial desenvolvidos naquele momento. Sua manifestação no século XX se tornou mais clara a partir de Marinetti que incorporou em seu discurso a exaltação das máquinas e a luta contra a tradição.

Os iluministas, em sua negação aos conceitos fundamentados na fé, pregavam que algo só poderia ser visto como verdadeiro quando, submetido a experimentos, apresentasse o mesmo resultado em qualquer parte do mundo. Muitas de suas conclusões se efetivaram na Revolução Industrial. Os avanços tecnológicos davam a certeza de que na prática desenvolvia-se uma razão que anularia séculos de “atraso” e, conseqüentemente, levaria os seres humanos a melhores condições de vida. Mesmo que os resultados nas fábricas e nos conflitos armados apontassem para resultados um tanto opostos, a valorização da máquina se manteve em ritmo crescente.

Desde o final do século XIX, com a partilha da África pelas nações europeias realizada na Conferência de Berlim, uma disputa se estabeleceu nas relações entre vários países que não concordavam com algumas das resoluções tomadas nesse encontro. Certas discordâncias já não poderiam ser resolvidas pela via diplomática. Além disso, algumas nações do primeiro mundo

começaram a acreditar demais em avanços bélicos como forma de garantir seus interesses, o que ocasionaria sérios danos à Europa que estava preste a se tornar o principal cenário da Primeira Guerra Mundial.

2.1.2 Marinetti e o futurismo

No cenário mundial, considerava-se que só existia espaço para povos tecnologicamente evoluídos. Essa realidade é captada pelo poeta italiano Tomazzo Marinetti que se apresenta como bastante preocupado com uma Itália de tradição milenar que estava ausente da prioridade que outros países dedicaram à industrialização, ficando, portanto, na retaguarda das nações que naquele momento ditavam a ordem e a hierarquia mundiais. Marinetti acreditava que, para atualizar seu país, tornava-se urgente combater a tradição que, para ele, eram o maior motivo do atraso no qual os italianos estavam mergulhados.

Nos anos iniciais do século XX, sob sua direção, vários artistas passaram a se reunir no Caffè Savini, na Galeria Vitória Emanuel, em Milão. Desses encontros veio a surgir o Futurismo, com o intuito de estimular abordagens que tivessem como um dos princípios fundamentais o rompimento com heranças do passado. Simultaneamente, havia a proposta de revolucionar a vida e a sociedade em seus procedimentos sociais, econômicos e políticos.

Marinetti foi prontamente aceito como líder do grupo, pois sua fama como poeta poderia ser um meio de se atingir mais facilmente o êxito esperado. Seu nome era respeitado na França e na Itália. Isso fez com que o seu *Manifesto Futurista* tivesse destaque de primeira página, no influente jornal *Le Figaro*, no dia 20 de fevereiro de 1909. Nele, bem mais do que em outras obras desse autor, ficavam claras as diretrizes que deveriam reger os novos tempos da arte. Desse manifesto, destaquemos os seguintes trechos:

4. Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia.
10. Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.
12. É da Itália que nós lançamos pelo mundo este nosso manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o "Futurismo", porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários.

O que atraiu a atenção de vários artistas para o futurismo foi tanto a veemência com que

se depreciava o passado quanto a forma entusiasmada com que se exaltou a era mecânica e o dinamismo próprios daquele momento na Europa. Esse movimento vai se destacar por glorificar a velocidade das máquinas e a agitação da vida moderna.

As propostas de Marinetti vieram a ser uma diretriz significativa para o mundo das artes. Segundo Frampton, nenhum poeta do século XX foi alvo de tanta admiração como aconteceu com Marinetti: é comum encontrarmos no meio artístico, intelectual e político da primeira metade do século XX uma linguagem e uma postura que seguem direta ou indiretamente a forma violenta e destemida com que Marinetti se expressa.¹¹⁸

A luta contra a tradição apresentada pelo Futurismo teve grande força na literatura onde se pregava um rompimento com a norma culta, com a gramática tradicional. Em seus procedimentos, ficava claro que construir o novo passava basicamente pelo ato de negar ou destruir valores da tradição. Ela é vista como um mal que deve ser aniquilado para dar lugar a um mundo feito pela eficiência das máquinas. As propostas dos futuristas começaram a ter grande aceitação pouco antes da Primeira Guerra Mundial quando se presenciou um frenesi na construção de automóveis, navios, aviões e o desenvolvimento de uma indústria bélica especialmente no Reino Unido e na Alemanha.

2.1.3 A arquitetura moderna após a Primeira Guerra Mundial

Com o final da Primeira Guerra Mundial, a Europa enfrentou crises econômicas e sociais profundas. Mesmo diante desse quadro, predominava uma atmosfera de ameaça que anunciava novos conflitos, pois, segundo os vencidos, era preciso reparar injustiças praticadas contra eles pelos vencedores. Por essa razão, a indústria bélica teve novo impulso comprometendo boa parte do orçamento de alguns países.

Mesmo que se continuasse a dar prioridade à corrida armamentista, era inadiável resolver a precariedade em que ficou a Europa em termos de habitações depois da Primeira Guerra. Buscaram-se, então, meios padronizados e a baixo custo que pudessem amenizar a situação. Assim, como nos afirma Frampton, as normas de construção a partir da década de 1920 foram mais ditadas pelas “precárias condições econômicas” do que por escolhas estéticas

¹¹⁸ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 96.

feitas pela sociedade ou arquitetos.¹¹⁹ A exemplo do que aconteceu em Chicago depois do incêndio de 1874, a Europa após a Primeira Guerra Mundial teve que se submeter a uma imensa simplificação nos projetos destinados a moradias. Começando a discutir sobre a questão de unidades habitacionais na Europa em 1923, Le Corbusier alerta que é preciso “transformar totalmente os hábitos respeitados pelos senhores arquitetos, peneirar o passado e todas suas lembranças através das malhas da razão, pôr o problema como o fizeram os engenheiros de aviação e construir em série máquinas de morar.”¹²⁰

No intuito de agilizar o maior número possível de habitações simplificadas, Le Corbusier alerta que “a grande indústria deve se ocupar da construção e estabelecer em série os elementos da casa.” E acrescenta: “Se arrancarmos do coração e do espírito os conceitos imóveis da casa e se encararmos a questão de um ponto de vista crítico e objetivo, chegaremos à casa-instrumento, casa em série [...]”¹²¹ Os pensamentos de Le Corbusier são compartilhados por Gropius:

Nada pode defender o imenso desperdício de tempo, recursos e trabalho decorrente do emprego de numerosos projetos individuais em complexos habitacionais e localidades inteiras, que são construídos de forma completamente diferente um do outro, artesanal, em vez de serem produzidos segundo planos uniformes e processos de construção em série.¹²²

Em sua explanação das razões pelas quais alguém deve optar por viver em uma casa em série, Gropius não desenvolve argumentações sobre assuntos artísticos ou psicológicos. Quase tudo é visto pelo lado financeiro; e quando apresenta alguma frase relativa a aspectos humanos, esta aparece sem que se desenvolvam argumentos a respeito. O seu texto nos passa, indiretamente, a ideia de que só morará em casas em série quem não tem condições financeiras para obter uma residência individualizada. As palavras ditas por Gropius são quase uma desculpa com que o arquiteto procura não diminuir a estima de quem precisa morar numa casa feita em série. Ainda em defesa desse tipo de habitação, Gropius, citado por Kruft, argumenta que “a maioria dos indivíduos tem necessidades de vida da mesma espécie. Portanto é lógico – e no sentido de um procedimento econômico – que se satisfaçam essas necessidades da massa

¹¹⁹ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. XII.

¹²⁰ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 86.

¹²¹ Idem, p. XXXII.

¹²² GROPIUS, Walter. *Bauhaus – Nova arquitetura* – Coleção Debates, nº 47. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 197.

de maneira unificada e homogênea.”¹²³

Sobre as qualidades da casa em série, Le Corbusier nos diz: “Um conjunto bem loteado e construído em série daria uma impressão de calma, de ordem e limpeza, imporá fartamente a disciplina aos seus habitantes [...]”¹²⁴ Talvez possamos dizer que esse tipo de realização pode nos levar ao tédio antes de qualquer uma das impressões ou possibilidades apontadas por esse autor. O problema não é a cópia em série, mas a multiplicação desmedida dessa repetição e a forma racional e fria com que essa série é realizada. Segundo *A história da arquitetura da antiguidade aos nossos dias*, coordenada por Jan Gynpel, a arquitetura modernista é “considerada monótona, numa imitação esquemática, interminável e sem qualquer rasgo de inspiração.”¹²⁵ Embora houvesse um programa de defesa de uma nova estética, em muitos momentos ela foi sacrificada visando a questões econômicas. A esse respeito, Frampton nos diz:

Em sua forma mais abstrata, a arquitetura certamente desempenhou um certo papel no empobrecimento do ambiente, em particular onde foi importante para a racionalização dos tipos e métodos de construção e onde o acabamento do material e a forma do projeto foram reduzidos ao menor denominador comum, a fim de baratear a produção e otimizar o uso.¹²⁶

Ainda no tocante ao fator econômico, Le Corbusier prega uma ligação com a máquina. Para ele, “em todo homem moderno, há uma mecânica. O sentimento da mecânica existe motivado pela atividade cotidiana. Esse sentimento é, em relação à mecânica, de respeito, de gratidão e estima.”¹²⁷ Sobre como a casa deveria refletir a realidade das máquinas, ele argumenta:

O coração só será tocado se a razão estiver satisfeita e isto pode ocorrer quando as coisas são calculadas. Não se deve ter vergonha de morar numa casa sem telhado pontiagudo, de possuir paredes lisas como folhas de zinco, painéis semelhantes aos caixilhos das fábricas. Porém, o que pode nos deixar orgulhosos é ter uma casa prática como uma máquina de escrever.¹²⁸

¹²³ KRUFT, Hanno-Walter. *História da teoria da arquitetura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, p. 777.

¹²⁴ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 172.

¹²⁵ GYMPEL, Jan (coord) – *A história da arquitetura da antiguidade aos nossos dias*. Colônia, Alemanha: Könemann, 1996, p. 100.

¹²⁶ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. XI.

¹²⁷ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 85.

¹²⁸ Idem, p. 170.

Por meio de sua pregação por uma “máquina de morar”, Le Corbusier tenta integrar o trabalhador à vida das máquinas e eliminar o que considera um erro da tradição em termos de moradia: “A casa não será mais essa coisa espessa que pretende desafiar os séculos e que é o objeto opulento através do qual se manifesta a riqueza; ela será um instrumento, da mesma forma que é o automóvel.”¹²⁹ Ele defende “uma casa como um automóvel, concebida e organizada como um ônibus ou uma cabine de navio” e justifica: “É preciso agir contra a antiga casa que usava mal o espaço. É preciso (necessidade atual: preço de custo) considerar a casa como uma máquina de morar ou como uma ferramenta.”¹³⁰

Para Le Corbusier, a “máquina de morar” deve ser prática e objetiva como o ambiente de trabalho e jamais apresentar elementos sentimentais. O novo ser humano idealizado pelo modernismo deveria se adaptar a construções que viabilizassem a linguagem das máquinas. Um exemplo disso é a casa Citrohan, projetada por Le Corbusier, que, segundo *A história da arquitetura mundial*, apresenta, como eixo principal, “um corredor que se desenvolvia ao longo de toda a casa, com dimensões e janelas que remetem mais a um trem do que a uma residência, principalmente porque alguns quartos eram tão estreitos quanto os vagões-dormitórios dos trens europeus.”¹³¹

O ser moderno, segundo Le Corbusier, deveria estar integrado inteiramente a seu tempo e, por conseguinte, fazer de sua casa um reflexo da racionalidade das máquinas. Devido ao trabalho exaustivo dos operários e aos baixos salários por eles recebidos, talvez a casa modernista, idealizada por Le Corbusier, não devesse ser chamada de máquina de morar. No máximo, ela poderia ser vista como um lugar para se dormir.

Partindo da discussão sobre a casa como “máquina de morar”, talvez possamos questionar a afirmação modernista de que a forma deve seguir a função. A forma de um automóvel, de um navio ou trem apresenta uma função clara: levar alguém de um lugar a outro o mais rápido possível, é um “não-lugar”, para usarmos as palavras de Marc Augé, espaço onde não atua a ideia de pertencimento tão própria de uma residência familiar, onde toda uma história de relações e significados pode estar presente. Ao contrário dessa visão tradicional de uma residência, Le Corbusier, dando continuidade à sua propaganda de uma “máquina de morar”, afirma sobre a casa tradicional: “Somos infelizes. Nossas casas nos repugnam; fugimos e

¹²⁹ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 166.

¹³⁰ Idem, *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 170.

¹³¹ FAZIO, Michael, e outros. *A história da arquitetura mundial*. 3ª. ed., Porto Alegre: AMGH, 2011, p. 512.

frequentamos os cafês e os bailes; ou então nos reunimos sombrios e escondidos nas casas como animais tristes. Nós nos desmoralizamos.”¹³²

A esse respeito, parece-nos interessante lembrar que Nestor Goulart, mesmo fazendo suas críticas ao tipo de arquitetura desenvolvido no Brasil no final do século XIX, reconhece que nas habitações desse período havia interiores onde cada cômodo parecia evocar uma imagem afetiva diferente.¹³³ Com esse dado, podemos dizer que, ao contrário das palavras de Le Corbusier, a casa tradicional não poderia ser um elemento de repulsão de seu habitante, que, segundo ele, sai daí para ir aos cafês e bares. cremos que é mais provável isso acontecer numa “máquina de morar”, pois, por não ter apelos à afetividade, pode levar o morador a buscar na rua o que não encontra no lugar que habita.

Le Corbusier propõe que a casa do trabalhador seja a continuação daquilo que ele já tinha no seu lugar de trabalho. Ele lastima: “Não estabelecemos a ligação entre nossas atividades cotidianas na fábrica, no escritório, no banco, sadias, úteis e produtivas, e nossa atividade familiar diminuída a cada volta. Por toda parte mata-se a família e desmoralizam-se os espíritos, prendendo-os como escravos a coisas anacrônicas.”¹³⁴ Dando continuidade a essa discussão, Le Corbusier considera que o homem atual vive uma contradição entre a praticidade do seu tempo e a casa onde mora, sua cidade, sua rua. Segundo ele, o lugar que o operário mora o impossibilita de “prosseguir no repouso o mesmo caminho espiritual que percorre no seu trabalho [...]”¹³⁵

Parece-nos estranho que Le Corbusier nos fale de um “caminho espiritual que [o indivíduo] percorre no seu trabalho”. Se analisarmos a rotina dentro de uma fábrica, talvez não seja coerente fazer da casa do operário uma continuação dessa realidade. Ainda sobre a vida do operário em seu lugar de trabalho, Le Corbusier acrescenta:

O operário faz uma pequenina peça, sempre a mesma durante meses, durante anos talvez; talvez durante toda sua vida. Ele não vê a conclusão de seu trabalho senão na obra terminada no momento em que ela passa brilhante, polida e pura, no pátio da fábrica, para os caminhões de entrega. O espírito da barraca não existe mais, porém certamente um espírito mais coletivo. Se o operário é inteligente, compreenderá os

¹³² LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 5.

¹³³ GOULART REIS FILHO, Nestor. *Quadro da arquitetura no Brasil*, 2ª. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p. 160.

¹³⁴ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 195.

¹³⁵ Idem, p. 203.

destinos de seu trabalho e terá um orgulho legítimo dele. Quando o *Auto*¹³⁶ publicar que tal carro acaba de fazer 260 km por hora, os operários se agruparão e dirão entre si: ‘Foi nosso carro que fez isso’. Isto é um fator moral que conta.¹³⁷

Será que algum operário “inteligente” se sentiria orgulhoso diante do produto final de seu trabalho? Será que Le Corbusier desconhecia a dura realidade dentro das fábricas e os movimentos de protesto contra isso, especialmente no início do século XX quando esse texto foi elaborado? Talvez possamos pensar melhor sobre as afirmações de Le Corbusier tendo como parâmetro *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin. Este filme traz à tona o desespero de um homem simples que não se adapta ao sistema repetitivo de um trabalho mecânico dentro de uma fábrica. Algumas de suas cenas nos remetem à fala de Le Corbusier: nelas a obrigação do operário se reduz a apertar parafusos. A forma de como Chaplin aborda a questão pode nos levar a questionar se é verdade que o trabalho enobrece, pois que tipo de nobreza pode haver em se passar o dia inteiro em tarefas como apertar parafusos ou outras atividades de mesmo valor?

E mesmo que dentro da fábrica o operário tivesse uma rotina digna, não nos parece aconselhável que esta tivesse continuidade no seu momento de descanso. O clima de obrigatoriedade e ordem que caracteriza qualquer trabalho deve ser substituído dentro de um lar por alguma relação de afetividade. A casa, portanto, jamais poderá ser apenas uma máquina de morar. A casa de um operário deveria ser o lugar de descanso de sua rotina de trabalho e a valorização de uma individualidade que ele não pode manter, no mesmo nível, dentro de uma fábrica.

2.1.4 A relação arquiteto-cliente

A arquitetura de Le Corbusier pregava o bem-estar social, mas de um modo mecânico, como se o homem já estivesse integrado à máquina ao ponto de ser mais uma peça nessa engrenagem. Ele não vê conflito entre o homem e a forma de como o mundo capitalista utilizou a máquina. Nesse sentido, parece-nos que Le Corbusier esteja mais interessado na exploração capitalista do operário do que em possibilitar uma moradia minimamente condizente com as necessidades de um ser humano.

Um aspecto que demonstra que o modernismo estava pouco preocupado com o bem-

¹³⁶ Uma revista da época.

¹³⁷ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 193.

estar dos indivíduos diz respeito ao fato de que, segundo parte dos arquitetos, o cliente não precisava ser ouvido para a realização de projetos de construções que a eles seriam destinadas. Le Corbusier comenta: “Sabemos muito bem que uma grande parte da infelicidade atual da arquitetura é devida ao *cliente*, aquele que encomenda, escolhe, corrige e paga.”¹³⁸ Leonardo Benevolo conclui que “Le Corbusier cultivava a ideia de uma arquitetura demiúrgica, onde o comportamento da maioria seja regulado pela ação esclarecida da minoria.”¹³⁹ Ao se referir ao cliente que procura encomendar uma casa, Gropius afirma:

Devemos educá-lo de tal modo que ele nos confie a configuração de suas necessidades. Se fizer exigências que nos pareçam manifestações irrelevantes ou secundárias, cabe-nos desvendar os verdadeiros motivos destes sonhos ideais para lhe propor então uma solução mais consequente e clara. Devemos fazer o possível para convencê-lo, sem presunção, de nossas ideias, pois somos nós enfim que devemos firmar, com base em nossa experiência, o diagnóstico daquilo que o dono da construção necessita de fato.¹⁴⁰

Dando continuidade ao pensamento de Gropius, o arquiteto Edson Mahfuz, professor titular de Projetos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nos diz que o arquiteto deve “abarcara toda a tecnologia disponível em seu tempo e utilizar sua capacidade técnica e criativa para remodelar ou resignificar a vida das pessoas no espaço que ocupam.”¹⁴¹ Por meio dessas palavras, podemos concluir que ele acredita que o arquiteto não deve propriamente atender às necessidades do ocupante de um imóvel, mas, sim, “remodelar ou resignificar” sua existência aí.

Em sua busca por viabilizar a importância do arquiteto no processo de construção, Gropius reclama:

A um doente não ocorreria por certo a pretensão de prescrever a seu médico o modo como este deve fazer o tratamento; mas quando nós arquitetos esperamos gozar de igual confiança de parte do cliente, logo descobrimos que raramente nos é dispensado o mesmo respeito que é dedicado à profissão do médico. [...] A arquitetura necessita de liderança convicta, se mister até em oposição ao dono da construção.”¹⁴²

¹³⁸ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 9.

¹³⁹ BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 476.

¹⁴⁰ GROPIUS, Walter. *Bauhaus – Nova arquitetura* – Coleção Debates, nº 47. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 117.

¹⁴¹ ALMEIDA, Paulo Roberto de. *Sobre o ensino do projeto*. Dissertação de mestrado. Faculdade de arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001, p. 9.

¹⁴² GOULART REIS FILHO, Nestor. *Quadro da arquitetura no Brasil*, 2ª. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, 9p. 134.

Parece-nos um tanto questionável que Gropius queira que o cliente tenha pelo arquiteto a mesma confiança que costuma ter pelo médico. Ele está se referindo a situações muito diferentes, pois, enquanto o médico domina um conhecimento não acessível ao paciente, a arquitetura não pode ser vista como um assunto distante de um indivíduo, especialmente se ele estiver falando da residência em que deseja morar.

Repetindo Gropius e Le Corbusier, Lucio Costa considera que a arquitetura é uma especialidade que só diz respeito ao profissional que a execute. Quando Max Bill faz sua crítica à produção arquitetônica modernista brasileira dos anos de 1950, Lucio Costa procura desqualificar sua apreciação, porque, segundo ele, Max Bill não era propriamente um arquiteto, mas apenas um artista plástico, um “designer”.¹⁴³ Independentemente da opinião de Lucio Costa, Max Bill foi um arquiteto e ficou conhecido pelo seu pensamento funcionalista na linha da Bauhaus. Ademais, Lucio Costa, por admirar tanto o Partenon, talvez devesse levar em consideração o fato de que a supervisão geral dessa obra ficou a cargo de Fídias, um escultor. A pergunta que nos fica é: se um escultor pode direcionar toda uma obra, porque razão a um designer, mesmo formado em arquitetura, não seria permitido manifestar sua opinião acerca de arquitetura?

A indagação na qual insistimos é se realmente é necessário que alguém tenha um conhecimento tão específico de arquitetura para opinar sobre o assunto. A esse respeito, consideramos pertinentes as considerações de Nuttgens de que a arquitetura pode ser criticada pelo cidadão comum na medida em que ele, por meio de sua rotina, constata a eficácia ou não das construções em que se encontra.¹⁴⁴ Talvez algum arquiteto modernista ou historiador moderno possa rebater a afirmação de Nuttgens com a justificativa de que ele não é um arquiteto e, portanto, não pode ser levado em consideração ao que foi dito por Le Corbusier, Gropius ou Lucio Costa. Nesse ponto, consideramos oportuno lembrar que Vitruvius fala da importância da interferência do proprietário na construção de sua casa, cabendo ao arquiteto os elogios

¹⁴³ COSTA, Lucio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 255.

¹⁴⁴ NUTTGENS, Patrick. *A história da arquitetura*, 2ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2005, p. 8: “Que tenhamos ou não consciência, a arquitetura faz parte da história pessoal de cada um de nós. É muito provável que nasçamos, façamos amor e morremos dentro de alguma edificação, em seu interior trabalhamos, brincamos, aprendemos, ensinamos, rezamos; nelas pensamos e fazemos coisas, vendemos e compramos, organizamos, negociamos questões de Estado, julgamos criminosos, inventamos coisas, cuidamos uns dos outros. Muitos de nós acordamos dentro de um edifício todas as manhãs, dirigimo-nos a outros ou uma série deles ao longo do dia e, à noite, voltamos para um edifício para dormir. O simples fato de morarmos em construções confere a todos nós conhecimento suficiente para embarcar no estudo da história da arquitetura. [...] O deleite corresponde à satisfação e ao prazer estético derivados do edifício, tanto pelo espectador quanto pelo usuário, o que envolve uma multiplicidade de juízos pessoais.”

pelos efeitos estéticos que nela possam ser atingidos.¹⁴⁵ Nesse ponto, também podemos nos apoiar no pensamento de Christopher Alexander que, em sua *Linguagem dos padrões* (1972), defende a ideia de que mais importante que os resultados estéticos atingidos por uma construção é que a mesma seja projetada por meio do diálogo efetivo entre o arquiteto e o cliente que nela vai morar.¹⁴⁶

Dentro desse processo de promover uma arquitetura direcionada pelo arquiteto, sem a participação do cliente, terão destaque a partir da década de 1920 arquitetos que buscavam soluções práticas e objetivas de modo a formar padrões de construção que pudessem ser utilizados em qualquer parte do mundo. Duas máximas se tornaram representantes do modernismo: “menos é mais” e “a forma segue a função”. Estas eram utilizadas para justificar as diretrizes da nova arquitetura e, simultaneamente, alertar para aspectos da tradição contra os quais essa arquitetura se levantava.

2.1.5 A luta modernista contra a tradição

Ao debater o processo de transformação que seria direcionado pelo modernismo, Gropius conclui: “Hoje começa gradativamente, após longa época caótica de l’art pour l’art, a existir uma nova linguagem visual que substitui conceitos individualistas, como ‘gosto’ e ‘sentimento’ por conceitos de valor objetivo.”¹⁴⁷ Ele também afirma:

Depois que cessou por fim nossa caça doentia aos “estilos”, nossos hábitos e princípios começaram a tomar feições uniformes que refletem a VERDADEIRA essência do século XX. Começamos a conceber que o design de nosso mundo-ambiente não depende da criação da aplicação de uma série de formas estéticas, pré-estabelecidas, e sim de um processo contínuo de crescimento interior, que recria constantemente a VERDADE ao serviço da humanidade.¹⁴⁸

Um dos itens mais frequentes do discurso dos modernistas é a utilização da palavra

¹⁴⁵ VITRURIUS, Pollio. *Tratado de arquitetura*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007, p. 323.

¹⁴⁶ No ano de 1976, Christopher Alexander teve a oportunidade de pôr em prática suas concepções teóricas, no México, quando foi contratado com sua equipe e alunos da Universidade da Califórnia em Berkeley, para desenvolver um Conjunto Habitacional com baixos custos em Mexicali. Seriam unidades de 60 a 70 m² em um terreno único, definidas pelas famílias, que também desenvolveriam os projetos, tornando-as diferentes entre si.

¹⁴⁷ GROPIUS, Walter. *Bauhaus – Novarquitetura* – Coleção Debates, nº 47. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 88.

¹⁴⁸ Idem, p. 220

“verdade” ou termos a ela relacionados. O que se percebe de imediato é uma ligação com um momento histórico de discursos doutrinários na linha de Marinetti. Nesses discursos, não existe um convite à reflexão sobre certos pensamentos, mas imposições que visam a obter obediência imediata. Talvez nunca na história da arte se tenha falado tanto em “verdade” quanto na arquitetura modernista das décadas de 1920 e 1930.

A veemência com que essa palavra veio a ser utilizada pelos iluministas, como certeza de que os problemas humanos poderiam ser resolvidos por meio da razão, foi um fenômeno que se repetiu no discurso de arquitetos modernistas.¹⁴⁹ Conceitos anteriores ligados a nuances humanas foram colocados em segundo plano, pois acima deles estava, conforme os modernistas, a razão que apontava para uma arquitetura lógica. É contra esse tipo de pensamento que podemos entender algumas considerações apresentadas por Gadamer, no capítulo anterior, de como um método das ciências exatas, mesmo tendo sua validade cientificamente comprovada, não pode ser tomado como sinônimo de verdade quando o assunto em questão está ligado às ciências do espírito.

O modernismo acredita num tipo de construção cujas bases estão muito calcadas na afirmação de verdades universais. A forma de como o discurso e a prática desse pensamento chega até nós deixa-nos claro que o objetivo era apontar formas “corretas” para a construção, de modo a criar uma ortodoxia acerca do que seria uma “verdadeira arquitetura” e, por consequência, o que também deveria ser visto como uma “pseudo-arquitetura” para usarmos palavras de Le Corbusier e Lucio Costa.

Como ressalta Frampton, em *História crítica da arquitetura moderna*, a concepção de algo comprovado como lógico fez com que a arquitetura modernista desconsiderasse as diferenças culturais, a própria história das cidades e acreditasse numa transformação pautada no campo disciplinar. Com a justificativa de se fazer uma arquitetura que suprisse as necessidades imediatas e que fosse realizada a baixo custo e em curto prazo, os modernistas procuraram deixar de lado subjetividades sem as quais, segundo Gadamer, não é possível entender a complexidade e alteridade do humano.

Gropius, junto a outros arquitetos, vai ser movido pela certeza de que se algo segue uma razão, uma justificativa lógica, então, sua eficácia pode ser comprovada em qualquer lugar do mundo. Le Corbusier, em sua busca de uma arquitetura de padrão universal prega “menosprezo ao folclore regional e exaltação de um novo tipo de folclore que deve ser moldado dentro da

¹⁴⁹ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. XXX – a ideia de “verdade”: “Os ‘estilos’ são uma mentira”

realidade da máquina, atingindo-se, desse modo, uma expressão folclórica universal.”¹⁵⁰ Ao pregar um estilo internacional, os modernistas estariam querendo negando a arquitetura como um meio de expressão de uma coletividade particular.

2.2 A preservação do patrimônio arquitetônico tradicional

Mesmo tendo se desenvolvido teoricamente na Europa, a arquitetura modernista não teve nesse continente o êxito esperado pelos arquitetos após a Primeira Guerra Mundial, mesmo que seu objetivo tenha sido o de recuperar a capacidade de habitação depois desse conflito por meio de obras que seriam realizadas em pouco tempo e com orçamentos baixos. A implementação do modernismo aí só veio a ser significativa depois da Segunda Guerra, pois, diante da dimensão da catástrofe causada em diversas cidades, não havia condições de se escolher uma arquitetura que correspondesse aos anseios tradicionais dos cidadãos. Nesse aspecto, o modernismo não foi propriamente uma escolha, mas talvez uma falta de escolha.

O que nos parece interessante é que, mesmo diante dessa realidade, alguns países europeus se empenharam numa luta imensa para preservar construções antigas. Caso típico desse comportamento pode ser atestado em várias localidades. mas citemos especificamente a Alemanha, pois passou por uma reconstrução mais pesada. Nesse país é possível detectar que após a Segunda Guerra, inicialmente houve aceitação ao modernismo, mas em pouco tempo a situação mudou quando se constatou que a tradição estava sendo suprimida em nome de uma nova estética padronizada.

Afonso Massiere nos afirma que houve uma quantidade imensa de construções, todas seguindo o padrão do modernismo estabelecido por Bauhaus e que o resultado desse esforço foi a criação de cidades muito semelhantes espalhadas por toda a Alemanha. Interpretando a reação dos cidadãos alemães daquele período, Massiere afirma que “a arquitetura não deve ser somente funcional, ela deve ser utilizada para ajudar a contar a história de um povo, os períodos de glória, assim como os sombrios. Sendo assim, uma nova onda de reconstrução recomeçou na Alemanha.”¹⁵¹

¹⁵⁰ Idem, p. 27-37.

¹⁵¹ Revista Neiba. Mario Afonso Massiere y Correa de Moraes Lima. *Dos escombros à liderança: A reconstrução alemã no pós-guerra e suas bases econômicas para as décadas seguintes*, p. 4. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/neiba/article/view/41011> - Publicado em: 2018; acesso em 12 de outubro de 2021.

Suzy Pereira Simon nos diz que nas primeiras interferências do pós-guerra, iniciou-se um processo de modernização da cidade com a abertura de grandes eixos viários e quarteirões inteiros foram reconstruídos nos moldes modernos. Porém, a grande quantidade de demolições de edificações antigas provocou uma intensa reação popular e também dos arquitetos e estudantes de arquitetura, que exigiram a paralisação das obras no final da década de 1960.¹⁵²

Mesmo com todos os problemas econômicos enfrentados após a Segunda Guerra, Berlim apresentou um empenho considerável em manter o máximo possível de sua arquitetura tradicional - a qual foi em grande parte formada no século XIX - no intuito de amenizar o sentimento de derrota e, ao mesmo tempo, continuar a apontar para os seus cidadãos e para o mundo que os resultados do conflito não diminuíssem o interesse por grandes realizações do passado. Alguns dos exemplos desse entusiasmo patriótico veio da reforma e/ou reconstrução dos prédios da principal Avenida de Berlim desde o século XVII, a Unter den Linden, as reformas do Palácio do Reichstag e a reestruturação do bairro de Nikolaiviertel, o mais antigo da cidade.

A Avenida Unter den Linden corta o centro histórico e tem 1,5 km de extensão a partir do Portão de Brandemburgo. Dentre os prédios que vieram a ser reformados ou reconstruídos, destaquemos a Embaixada Russa, o Monumento da Nova Guarda (Neue Wache), uma obra-prima do arquiteto Karl Friedrich Schinkel, a Casa do Comandante (Kommandantenhaus), o Palácio do Príncipe Herdeiro (Kronprinzenpalais), o Museu Antigo (Altes Museum) que hoje é um dos museus mais importantes do mundo em arte antiga da Grécia, Roma e Etrúria.

O Palácio do Reichstag, prédio do Parlamento Federal da Alemanha, concluído em 1894, com projeto de Paul Wallot, era visto como um símbolo da formação do novo Estado da Alemanha. A Cúpula do prédio original havia sido destruída. Paul Baumgarten trabalhou em sua reconstrução de 1961 até 1964. Um novo projeto para substituir essa cúpula veio a ser realizado na década de 1990 da autoria de Norman Foster que procurou, dentro de uma concepção pós-modernista, fazer referência à cúpula original, ou seja, teve sensibilidade suficiente para entender a importância de uma herança cultural e dialogar com ela. Hoje essa cúpula é um dos maiores atrativos turísticos de Berlim, pois dela se pode ter uma vista de 360° da cidade.

Bem mais significativo do que a reconstrução ou restauração de prédios específicos foi

¹⁵² SIMON, Suzy Suely Pereira. *Berlim, a construção da paisagem urbana contemporânea*. Dissertação de mestrado com orientação do Prof. Dr. José Artur d'Aló Frota. Programa de Pós-graduação em arquitetura - UFRGS, dezembro de 2006, p. 35.

o trabalho realizado no bairro Nikolaiviertel, local onde nasceu Berlim no século XIII. Esse é mais um exemplo de como essa cidade se recusava a ser modernista na proporção que deveria ser esperada pelos danos causados pela guerra. Dentro desse cenário, cabe destaque para a Igreja de São Nicolau. Durante a Segunda Guerra, teve seu teto e as cúpulas de suas torres destruídos por bombardeios. A reconstrução desses elementos baseou-se em antigos desenhos e modelos dos mesmos vindos da Idade Média.

Ao lado das muitas restaurações, não se descartou a presença do modernismo, pois, diante da catástrofe causada pela Guerra, não havia como desprezar as soluções rápidas e de baixo custo propostas por ele. Mesmo assim, é importante acrescentar que desde a década de 1990 um grande número de construções de Berlim não tende ao modernismo como apregoado pela Bauhaus, ou seja, esses projetos demonstram certa negação aos extremismos modernistas em termos de padronização.

Mesmo com uma grande quantidade de obras restauradas e a presença de prédios com designer ousados, boa parte dessa cidade em nossos dias é resultante da arquitetura padronizada deixada pelo modernismo. Talvez Berlim nos próximos cinquenta anos possa compensar as perdas sofridas com a Segunda Guerra. Se existe um fato que nos tranquiliza é o de que não se permite que os prédios históricos sejam ultrapassados por construções modernas. O governo alemão estabelece alturas máximas que os prédios podem alcançar em alguns recantos onde existem prédios considerados historicamente importantes.¹⁵³

Outro caso significativo é o de Munique, cidade que sofreu bastante com a Segunda Guerra Mundial. Um dos pontos dessa cidade onde as transformações se manifestaram com maior força é a Praça São Jacó (Sankt Jacobs Platz). Aí, a reconstrução foi quase completa. Prédios históricos vieram a ser refeitos seguindo intenções artísticas originais. Ao lado deles, surgiram edificações de tendência pós-moderna que se harmonizam com seu entorno. Um outro exemplo de respeito ao passado em Munique acontece com a Catedral de Nossa Senhora (Frauenkirche). Ela é considerada o símbolo da cidade. Por isso, a administração municipal proíbe que haja edifícios com altura superior a 99 m no centro de Munique.¹⁵⁴

Ao contrário de Berlim e Munique, em outras cidades europeias o modernismo não se apresentou na mesma proporção. E, mesmo assim, ainda existem em algumas delas, leis

¹⁵³ ESKINAZI, Mara Oliveira. *A interbau 1957 em Berlim: diferentes formas de habitar na cidade moderna*. Dissertação de mestrado da Faculdade de arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

¹⁵⁴ Frauenkirche. Disponível em <https://www.touristlink.com.br/Alemanha/frauenkirche/overview.html> - Acessado em 20 de novembro de 2023.

específicas de preservação do patrimônio arquitetônico, de modo a não permitir que o modernismo descaracterize a paisagem urbana. Em Atenas, por exemplo, existe uma determinação municipal que não permite que novas edificações ultrapassem seis ou oito andares dependendo da região.¹⁵⁵ Na Praça Syntagma, nenhuma construção pode ter altura superior ao Palácio do Governo Nacional que aí se encontra.

Se o modernismo teve boa aceitação na Europa depois da Segunda Guerra Mundial, não se pode dizer o mesmo do período após o término da Primeira. Nesse momento, além da necessidade de reconstrução ser menos intensa, o modernismo ainda estava estruturando suas bases. Essa relativa ausência de interesse do Velho Continente pela arquitetura modernista nos anos de 1920 até 1945 contribuiu bastante para que alguns arquitetos fossem levados a buscar novos mercados em outras partes do mundo. Em alguns países das Américas, os pensamentos da Bauhaus só intensificaram uma padronização urbana já iniciada pela “Escola de Chicago”.

Ao contrário do que aconteceu na Europa, na América do Sul a arquitetura modernista se intensificou de tal modo, que o que temos hoje é uma série de metrópoles cuja identidade fica um tanto comprometida. A arquitetura padronizada no Brasil, por exemplo, faz com que não tenhamos grandes diferenças entre São Paulo, Belo Horizonte, Goiânia, Curitiba e outras cidades. E esse fenômeno só tende a aumentar, fazendo com que a monotonia e a racionalidade de construções anulem a ideia de individualidade que costuma atrair o visitante para uma localidade.

Dentro de uma perspectiva que tende cada vez mais à unificação, são poucos os sítios urbanos onde se mantêm heranças culturais autóctones. Eles estão sendo obrigados a ceder terreno a prédios que, em sua maioria, paulatinamente vão diminuindo o espaço da recordação, do reconhecimento do homem com seu passado. A tradição tende a desaparecer para dar lugar a padrões que anulam a possibilidade de que o presente seja visto como o resultado de realizações antigas. Desse modo, é muito comum o habitante de uma dessas cidades se sentir mais um cidadão do mundo do que um ser cuja identidade esteja ligada ao ambiente onde nasceu.

Será que toda cidade ao se tornar grande tem como recompensa a falta de identidade cultural e uma aceitação incondicional da globalização? Cremos que não é isso o que temos em algumas metrópoles europeias. Paris, Roma e Londres souberam aproveitar avanços tecnológicos sem chegar a extremos. A arquitetura modernista, quando empregada em demasia,

¹⁵⁵ ESKINAZI, Mara Oliveira. *A interbau 1957 em Berlim: diferentes formas de habitar na cidade moderna*. Dissertação de mestrado da Faculdade de arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008, p. 28.

costuma anular o indivíduo dentro de estruturas que parecem pertencer a todos, mas que não pertencem a ninguém.

2.2.1 Preservação do patrimônio arquitetônico do Rio de Janeiro de 1880 a 1930

Ao contrário do que se pratica na Europa, os espaços da tradição entre nós brasileiros vão perdendo cada vez mais lugar para empreendimentos que correspondem a pensamentos racionalistas. Muitas construções do passado são esmagadas visualmente por arranha-céus que parecem nos dizer que em muito breve elas terão que desocupar o espaço em que se encontram para dar lugar a novos empreendimentos imobiliários.

O Rio de Janeiro é uma das cidades das Américas que ainda apresenta um número relativamente alto de construções importantes do passado, o que nos entusiasma na certeza de que é possível diminuir a ação de um modernismo desenfreado nessa cidade. E, para que isso venha a acontecer, é importante que coloquemos em prática alguns pensamentos que todo arquiteto sabe que devem direcionar o seu papel em sociedade, mas muitos deles os negam em sua prática profissional. Esses pensamentos nos são lembrados por Melissa Oliveira:

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e a União Internacional dos Arquitetos (UIA), em um documento denominado Carta para Educação dos Arquitetos definiram arquitetura como qualquer ação de planejamento, projeto ou construção sobre o ambiente. Nessa ação de intervenção, o arquiteto tem um grande desafio: propiciar qualidade construtiva e integração harmoniosa no contexto em que se insere, com respeito ao patrimônio cultural e às paisagens natural e cultural, na busca constante pela qualidade do ambiente construído.¹⁵⁶

No Rio de Janeiro, algumas obras significativas de nosso passado são, visualmente, diminuídas por altas edificações que foram erguidas a seu redor. Exemplo disso são a antiga Academia Brasileira de Letras (F.02), o Museu Nacional de Belas Artes (F. 03), o prédio do Centro Cultural Justiça Federal etc. A lista não é pequena, mas citamos apenas esses três exemplos porque fazem parte do recorte temporal de que trata a nossa tese.

Cremos que o edifício Palácio Austregésilo de Athaíde (Avenida Presidente Wilson, 231, Centro) não pode ser visto como um empreendimento que veio para propiciar “integração harmoniosa no contexto em que se insere, com respeito ao patrimônio cultural” como determina

¹⁵⁶ OLIVEIRA, Melissa Ramos da Silva. *História e teoria da arquitetura, urbanismo e paisagismo I*. Londrina : Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2016, p. 12.

a Unesco. Uma visita a esse prédio nos faz constatar o quanto ele, por suas dimensões e por sua estrutura brutalista, sufoca visualmente a antiga Academia Brasileira de Letras e até a Igreja de Santa Luzia. Se os órgãos de preservação no Brasil exercessem uma ação mais efetiva, o novo edifício não teria assumido as proporções a que chegou. Acreditamos que o mesmo pensamento pode ser aplicado aos edifícios que se encontram ao lado do prédio do Centro Cultural Justiça Federal e o do Museu Nacional de Belas Artes. Nesse último caso, a situação é pior, pois o antigo Jóquei Clube e o Dérbi Clube, que faziam parte do conjunto arquitetônico da antiga Avenida Central, foram demolidos para que em seu lugar se construísse um prédio empresarial que compete visualmente com o Museu Nacional de Belas Artes, diminuindo o destaque que ele, por toda a sua importância na história do país, deveria ter. Talvez as seguintes palavras de Argan nos façam pensar melhor sobre o assunto:

O que a especulação imobiliária fez com as cidades históricas é o resultado de um juízo, ainda que inconsciente, de não-valor e de uma vontade destruidora substancial e perversa, ainda que inconfessa. A luta não é entre cultura e incultura, mas entre duas culturas, a segunda das quais tem como meta a destruição da primeira, tida como oposta e como obstáculo a seu desenvolvimento.¹⁵⁷

Para combater esse tipo de coisas é muito importante que tenhamos órgãos destinados à proteção do patrimônio cultural com uma visão ampla da importância da diversidade da arquitetura como expressão de diferentes fases da história. Esse fato nos fez desenvolver pesquisas sobre o Iphan no sentido de entender que papel ele exerceu na proteção da arquitetura produzida entre 1880 e 1930 na cidade do Rio especialmente na figura de um dos seus funcionários, Lucio Costa.

2.2.2 Lucio Costa

Nos primeiros anos da década de 1920, Lucio Costa, ainda durante sua formação como arquiteto, participou do Movimento Tradicionalista (“neocolonial”) que, no Rio de Janeiro, teve a direção de José Marianno Filho. Tal movimento tinha a finalidade de buscar uma diretriz para a arquitetura brasileira que pudesse fazer frente a estilos europeus que naquele momento vinham direcionando a maior parte das construções da cidade.

Mesmo antes de concluir seu curso de arquitetura, Lucio Costa participou do concurso

¹⁵⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade* – 6ª. edição. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 86.

de projetos intitulado “Solar Brasileiro”, ficando em segundo lugar. A repercussão desse resultado lhe deu alguma projeção e ele passou a ser visto como um dos defensores do movimento tradicionalista. Foi esse projeto que lhe rendeu uma entrevista publicada no jornal *A Noite* em 19 de março de 1924. Nela, Lucio Costa afirma:

[...] habituado a viajar por terras diversas, estava eu acostumado a ver em cada novo país percorrido uma arquitetura característica, que refletia o ambiente, o gênio, a raça, o modo de vida, as necessidades do clima em que surgia; uma arquitetura que transformava em pedra e nela condensava numa síntese maravilhosa toda uma época, toda uma civilização, toda a alma de um povo. No entanto, aqui chegando, nada vi que fosse a nossa imagem.../ não vou ao extremo de achar que já devíamos ter uma arquitetura nacional. Naturalmente, sendo o nosso povo, um povo cosmopolita, de raça ainda não constituída definitivamente, de raça ainda em caldeamento, não podemos exigir uma arquitetura própria, uma arquitetura definitiva.¹⁵⁸

Dois meses depois, Lucio Costa, de volta de sua viagem a Minas, onde fora pesquisar a arquitetura colonial a serviço do Movimento Tradicionalista, apresenta mais um artigo que é publicado no mesmo jornal em 18 de junho de 1924, onde se diz surpreso, com as construções que havia encontrado lá, pois elas eram de “[...] estilo inteiramente diverso desse colonial de estufa, colonial de laboratório que, nesses últimos anos, surgiu e ao qual, infelizmente, já está se habituando o povo, a ponto de qualificar o verdadeiro colonial inovação.”¹⁵⁹ Esse artigo nos deixa entender que Lucio Costa começa a discordar das linhas mestras do Movimento Tradicionalista como expressão de nossa nacionalidade.

É possível supor que este momento tenha sido um tanto confuso para Lucio Costa, pois se, de um lado, defendia uma arquitetura simples que correspondesse à tradição colonial, por outro, continuava envolvido com projetos e construções que podiam ser vistas, por ele mesmo, como contrárias ao passado brasileiro. Exemplos disso são uma casa concluída em 1925 na Rua Rumânia, 20, em Laranjeiras, e o projeto destinado ao Pavilhão do Brasil para a Exposição Internacional da Filadélfia realizado nesse mesmo ano.

Se existia certa indecisão sobre os rumos de como desenvolver seu trabalho inicial como arquiteto, numa coisa Lucio Costa continuava convicto: a luta contra a arquitetura de influência europeia praticada na cidade do Rio desde o início do século XX. Em artigo publicado em 28 de abril de 1928, em *O Jornal*, ele afirma que não se deveria aceitar os “estilos franceses” porque eles, “no Rio, dadas as nossas condições de clima, de cor e de paisagens, destoam em

¹⁵⁸ LEONÍDIO, Otávio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: São Paulo: Loyola, 2007, p. 33.

¹⁵⁹ Idem, p. 34.

absoluto, e deviam ser banidos por completo.”

Sabemos da influência que as ideias de Le Corbusier tiveram em seguida sobre Lucio Costa. Porém, nos últimos anos da década de 1920, estas ainda não eram fortes nele o suficiente ao ponto de fazê-lo tomar uma nova direção em sua maneira de pensar a arquitetura como um todo. Ele afirma que seu primeiro contato com a obra desse autor aconteceu em 1927. É possível que isso já lhe tenha despertado alguma discussão sobre a importância de uma arquitetura internacional padronizada como defendida por Le Corbusier. Independentemente dessa hipótese, o que percebemos, especialmente a partir de 1928, é certo desânimo de Lucio Costa com relação a uma arquitetura no Brasil. No dia 1º. de julho de 1929, o jornal *O País* publica um artigo seu onde é discutida a questão do arranha-céu. Ao término desse artigo, ao fazer um balanço geral da arquitetura brasileira, ele nos diz:

Toda arquitetura é uma questão de raça. Enquanto o nosso povo for essa coisa exótica que vemos pelas ruas a nossa arquitetura será forçosamente uma coisa exótica. Não é essa meia dúzia que viaja e se veste na rue de la Paix [Paris], mas essa multidão anônima que toma trem na Central e Leopoldina, gente de caras lívidas, que nos envergonha por toda a parte. O que poderemos esperar de um povo assim? / Tudo é função da raça. A raça sendo boa o governo é bom, será boa a arquitetura. / Falem, discutam, gesticulem, o nosso problema básico e a imigração selecionada, o resto é secundário, virá por si.¹⁶⁰

Com relação à visão de Lucio Costa de que o progresso de nossa arquitetura estaria ligado a questões de raça é algo que faz parte de todo um contexto histórico onde predominava uma visão determinista no estudo de qualquer fenômeno social. O que não fica claro para nós nas palavras desse autor é o seguinte: Se nossa arquitetura estaria dependendo de uma imigração selecionada, isto não seria o mesmo que afirmar que ela só evoluiria por meio da atuação de estrangeiros, especialmente europeus? Se é esse o pensamento de Lucio Costa, por que ele afirmara um ano antes que os estilos franceses deveriam ser banidos do Rio de Janeiro?

Ainda em 1929, Lucio Costa, dando continuidade à ideia de que a nossa arquitetura colonial se caracterizava por sua simplicidade e robustez, apresenta, em *O Jornal*, um artigo intitulado *O Aleijadinho e a arquitetura tradicional*, onde procura desqualificar o trabalho do Aleijadinho como arquiteto:

[...] ele tinha espírito de decorador, não de arquiteto. O arquiteto vê o conjunto, subordina o detalhe ao todo, e ele só via o detalhe, perdia-se nos detalhes, que às vezes o obrigava a soluções imprevistas, forçadas, desagradáveis. Os seus maravilhosos portais podem ser transportados de uma igreja para outra sem que isso lhes prejudique,

¹⁶⁰ LEONÍDIO, Otavio. *Carradas de razão: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: Ed PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007, p. 47.

pela simples razão de que eles nada têm a ver com o resto da igreja a que dão entrada. São coisa à parte. Estão ali como que alheios ao resto. Ele pouco se preocupava com o fundo, o volume das torres, a massa dos frontões, ia fazendo.

[...] Os poucos arquitetos que têm estudado de verdade a nossa arquitetura do tempo colonial, sabem o quanto é difícil, por forçada, a adaptação dos motivos por ele criados. E isso porque o Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura. A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça, e tudo que ele fez foi magro, delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranquilas, e tudo que ele deixou é torturado e nervoso. Tudo nela é estável, severo, simples, nada pernóstico. Nele tudo é instável, rico, complicado, e um pouco precioso. Assim toda a sua obra como que desafina de um certo modo com o resto da nossa arquitetura. É uma nota aguda numa melodia grave. Daí a dificuldade de adaptá-la ao resto. Ela foge, escapa, é ela mesma. – Ele mesmo.

E é por isso que não o considero assim tão indispensável, e acho graça quando ouço dizer que sem ele os nossos arquitetos nada teriam que aproveitar na arquitetura colonial.¹⁶¹

No mesmo ano, 1929, Le Corbusier visitou o Rio depois de uma viagem à Argentina. Em meio a tudo isso, é possível que Lucio Costa ainda se encontrasse num momento de mudanças de ideias: se demonstrava não ter mais convicção a respeito da importância da arquitetura tradicionalista como era apresentada até então pelo movimento que a iniciou, começava a discutir com mais cuidado sobre as possibilidades de uma arquitetura nova nos moldes de Le Corbusier. Todavia, fora as possíveis inquietações ou dúvidas que ele pudesse ter, cremos que sua visão negativa da arquitetura produzida no início do século XX no Rio pode ter se intensificado por meio dos pensamentos de Le Corbusier que via uma vasta produção arquitetônica que veio antes do modernismo como expressão de uma pseudo-arquitetura.

A Revolução de 1930 aconteceu reivindicando a modernização do Brasil. Dentro dessa proposta, alguns artistas de vanguarda da Semana de Arte Moderna de 1922 foram tomados como porta-vozes das novas ideias culturais. Entre as figuras da Semana, destacava-se Mário de Andrade, um intelectual ativamente comprometido com a questão da nacionalidade e com a modernidade. Assim sendo, ele pregava a importância de uma arquitetura tradicional brasileira, mas também estava ligado às inovações modernistas apresentadas por Warchavchik em residências na cidade de São Paulo que seguiam ensinamentos de Le Corbusier em busca de uma arquitetura de padrão internacional. A ligação de Lucio Costa a essa linha de pensamento possibilitou que fosse convidado por Rodrigo Melo Franco de Andrade para assumir a direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Sobre esse episódio, relata:

Chamado pelo então diretor do gabinete, Dr. Rodrigo de M. F. de Andrade, que eu também não tinha o prazer de conhecer, tive a surpresa de saber da intenção do Governo. Fiz ver a dificuldade de aceitar o honroso convite, por várias razões, e

¹⁶¹ COSTA, Lucio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 13.

também a inutilidade de ser mudado o diretor sem se mudar radicalmente não só a organização, mas a própria orientação do ensino, tanto no curso de Arquitetura como nos de Pintura e Escultura. Declarou-me então o Dr. Rodrigo Mello Franco ser essa justamente a intenção do Governo, razão pela qual me havia chamado e, mais, que eu teria absoluto apoio do Ministério.¹⁶²

Lucio Costa convidou o arquiteto Gregori Warchavchik para ajudá-lo numa mudança significativa dentro da Escola Nacional de Belas Artes. A permanência de Costa na direção dessa instituição foi curta, cerca de sete meses, mas sua parceria com Warchavchik teve continuidade. Ambos trabalharam juntos num mesmo escritório de arquitetura, período em que Lucio Costa se aprofundou no estudo da obra de Le Corbusier. Em 1936, ele lança, pela Revista da Ditetoria do Distrito Federal, o artigo *Razões da nova arquitetura*. Nesse trabalho, à medida que elogia a nova arquitetura, menospreza a produção do “período eclético” que a antecedeu.

As construções atuais refletem, fielmente, em sua grande maioria, essa completa falta de rumo, de raízes. Deixemos, no entanto, de lado essa pseudo-arquitetura, cujo único interesse é documentar, objetivamente, o incrível grau de imbecilidade a que chegamos – porque, ao lado dela existe, já perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada, toda uma nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer.¹⁶³

Ainda nesse artigo, ao se referir à situação da arquitetura de nosso país, ele afirma que “tudo ainda está, praticamente, por fazer - e tanta coisa por desmanchar [...]”¹⁶⁴ Tais palavras, tão próprias de um período de vigência do modernismo na Europa, apontam para a ideia de extrema necessidade de ruptura com a arquitetura do século XIX e do início do XX e sua substituição por algo que pudesse ser chamado de uma “verdadeira arquitetura”.

No ano seguinte, 1937, é criada por Gustavo Capanema a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) do qual Lucio Costa torna-se funcionário. Dias depois de entrar nessa instituição, é publicado um artigo seu, *Documento necessário*, onde ameniza um pouco o que afirmara sobre o Aleijadinho em artigo de 1929. Nesse texto, ele faz referência a esse arquiteto afirmando que sua “personalidade tem atraído a justo título as primeiras atenções.”¹⁶⁵

¹⁶² COSTA, Lucio. *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 41.

¹⁶³ Idem, p. 18.

¹⁶⁴ Idem, p. 25.

¹⁶⁵ COSTA, Lucio. *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 86.

Na verdade, esse artigo não é direcionado especificamente à obra do Aleijadinho, mas ao estudo da arquitetura residencial de matriz colonial, a qual, segundo Costa, apresenta desde o século XVI até a década de 1910 a feição tradicional trazida pelo “portuga” e mantida pelos “mestres de obra”, pessoas sem os “vícios” do academicismo. Por meio dessa visão, L. Costa se mostra contrário à arquitetura por ele entendida como expressão de pseudo-estilos europeus e também à arquitetura tradicionalista. Sobre esse segundo tipo de arquitetura, comenta:

[...] o proprietário, saído do cinema a sonhar com a casa vista em tal fita, e o arquiteto, saído da escola a sonhar com a ocasião de mostrar suas habilidades - o resultado não se fez esperar: em dois tempos transferiram da tela para as ruas da cidade – desfigurados, pois haviam de fazer “barato” – o bangalô, a casa espanhola americanizada e o castelinho.

Foi quando surgiu, com a melhor das intenções, o chamado “movimento tradicionalista” de que também fizemos parte. Não percebíamos que a verdadeira tradição estava ali mesmo, a dois passos, com os mestres-de-obras nossos contemporâneos; fomos procurar, num artificioso processo de adaptação – completamente fora daquela realidade maior que cada vez mais se fazia presente e a que os mestres se vinham adaptando com simplicidade e bom senso – os elementos já sem vida da época colonial [...]”¹⁶⁶

Em linhas gerais, os dois artigos *Razões da nova arquitetura* e *Documento necessário* já definem bem o que seria a postura de Lucio Costa durante a maior parte do tempo em que trabalhou no Iphan em termos de construções do passado: defenderia o que houvesse “de valor” na arquitetura brasileira, mas não teria a mesma atenção para a arquitetura tradicionalista ou a “ecléctica”. Uma primeira prova disso aconteceu em 1938 quando foram realizados cerca de 70 tombados de obras situadas na cidade do Rio de Janeiro.¹⁶⁷ Nenhuma delas pertencia a esses

¹⁶⁶ Idem, p. 94.

¹⁶⁷ Tombamento:

1- Aqueduto da Colônia de Psicopatas; 2- Arco do Teles; 3- Arcos da Lapa; 4- Asilo São Cornélio; 5- Bebedouro da Estrada Velha da Tijuca; 6- Bica da Rainha; 7- Casa à Praça Quinze de Novembro, 32; 8- Casa à Praça Quinze de Novembro, 34; 9- Casa da Marquesa dos Santos; 10- Casa da Moeda; 11- Casa de Banhos de D. João VI; 12- Casa de José Bonifácio; 13- Casa de Rui Barbosa; 14- Casa do Bispo - Seminário São José; 15- Casa do General Osório; 16- Casa França Brasil; 17- Casa natal do Barão do Rio Branco; 18- Casa: Praça XV de Novembro, 101 (Academia do Comércio); 19- Chafariz à Rua do Riachuelo; 20- Chafariz da Glória; 21- Chafariz das Saracuras; 22- Chafariz de Grandjean de Montigny; 23- Chafariz de Paulo Fernandes; 24- Chafariz do Lagarto; 25- Chafariz do Mestre Valentim; 26- Convento e Igreja de Santa Teresa; 27- Convento e Igreja de Santo Antônio; 28- Fazenda da Taquara: casa e Capela de Nossa Senhora dos Remédios; 29- Fazenda do Engenho d' Água; 30- Fazenda do Viegas; 31- Fortaleza da Conceição; 32- Fortaleza de São João: portão; 33- Fortim de Caetano Madeira; 34- Hospital da Santa Casa de Misericórdia; 35- Igreja Bom Jesus Calvário; 36- Igreja da Candelária; 37- Igreja da Mãe dos Homens; 38- Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (rerratificação incluiu a Igreja da Ordem 3ª de N. Sra. do Carmo e as edificações anexas à Igreja: Hospital da Ordem, atual sede do Museu de Arte Sacra e os imóveis de números 46,48,50,52 e 54 situados na Rua do Carmo); 39- Igreja de Nossa Senhora da Ajuda; 40- Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte; 41- Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro; 42- Igreja de Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores; 43- Igreja de Nossa Senhora da Pena, em Jacarepaguá; 44- Igreja de Nossa Senhora da Saúde; 45- Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso; 46- Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Lapa do Desterro; 47- Igreja de Nossa Senhora do

dois segmentos da arquitetura.

Pelos tombamentos realizados nesse ano, é possível concluir também que Lucio Costa acreditava que era preciso preservar edificações do passado ligadas não só a estilos do período colonial, mas também ao “neoclassicismo”. A propósito, as linhas mestras do que deveria ou não ser tombado no que diz respeito ao século XIX e início do XX têm uma explicação mais clara num artigo de Lucio Costa de 1951, *Depoimento de um arquiteto carioca*.

O artigo começa com um elogio ao trabalho de Grandjean de Montigny como um mestre que atualizou nossa arquitetura dentro de um cenário mundial. Entretanto, ao falar da arquitetura da cidade do Rio da primeira metade do século XX, Lucio Costa afirma que os fatos relacionados a ela “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 [...]”¹⁶⁸ E acrescenta “Foi contra essa feira de cenários arquitetônicos improvisados que se pretendeu invocar o artificioso revivescimento formal do nosso próprio passado, donde resultou mais um pseudo-estilo, o neocolonial [...]”¹⁶⁹

De 1937 até 1972, ano da aposentadoria de Lucio Costa, foram poucos os momentos em que o Iphan se voltou para realizações do final do século XIX e início do XX. Em julho de 1972, pouco tempo depois de sua saída do Iphan, houve uma petição de tombamento de um conjunto arquitetônico remanescente da antiga Avenida Central, o qual era composto pelas seguintes obras: Obelisco, Supremo Tribunal Federal, Biblioteca Nacional, Escola Nacional de Belas Artes, Dérbi Clube, Jóquei Clube, Teatro Municipal, Palácio Monroe, Clube Naval, Palácio Pedro Ernesto e Caixa de Amortização.

Essa petição, com texto do arquiteto Paulo Santos, protocolada no Iphan, foi uma

Desterro - Igreja da Pedra de Guaratiba; 48- Igreja de Santa Cruz dos Militares; 49- Igreja de Santa Luzia; 50- Igreja de Santa Rita; 51- Igreja de São Francisco da Penitência; 52- Igreja de São Francisco da Prainha; 53- Igreja de São Francisco de Paula; 54- Igreja de São José; 55- Igreja de São Pedro dos Clérigos; 56- Igreja do Rosário e São Benedito; 57- Igreja do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé; 58- Igreja Matriz de São Salvador do Mundo; 59- Jardim Botânico (Especificadamente o Portão da Antiga Fábrica de Pólvora e o Pórtico da Antiga Academia Imperial de Belas Artes); 60- Jardim e Morro do Valongo: conjunto arquitetônico e paisagístico; 61- Mosteiro e Igreja de São Bento; 62- Museu de Magia Negra; 63- Museu Nacional; 64- Paço Imperial; 64- Palacete Durchisch; 65- Palácio do Catete, parque e Rua do Catete: conjunto arquitetônico; 66- Palácio Episcopal; 67- Palácio Guanabara; 68- Palácio Itamaraty; 69- Passeio Público: chafariz dos Jacarés, obeliscos e portão do Mestre Valentim; 70- Ponte dos Jesuítas sobre o Rio Gandu; 71- Prédio à Rua dos Inválidos, 193; 72- Quinta da Boa Vista; 73- Solar del Rei; 74- Solar Grandjean de Montigny e jardim.

¹⁶⁸ COSTA, Lucio. *Depoimento de um arquiteto carioca*, In: *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 174.

¹⁶⁹ COSTA, Lucio. *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 185.

solicitação do Clube de Engenharia e do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB). O motivo principal dessa ação se fundamentou na ameaça imediata da demolição do Jóquei Clube e do Dérbi Clube, obras de Heitor de Melo, para que em seu lugar fosse construído um arranha-céu. A petição buscava, portanto, salvar não apenas esses antigos prédios, mas também evitar a descaracterização da área em que os mesmos se encontravam.

Cerca de dois meses depois, Lucio Costa, mesmo não estando mais no Iphan, apresentou a essa instituição um texto intitulado *Problema Mal Posto*, rebatendo a reivindicação de que se tombassem todas essas obras em conjunto. Na sua visão, cada uma delas deveria ter um processo separado que avaliasse qual deveria ou não ser tombada levando em questão suas particularidades e importância.

Em texto de 18 de novembro de 1972, Lucio Costa rebatia algumas afirmações feitas pelo arquiteto Paulo Santos na petição de tombamento de construções da antiga Avenida Central. Para que possamos acompanhar essa discussão, transcreveremos algumas das falas do documento redigido por Paulo Santos seguidas das respostas dadas a elas por Lucio Costa.

Inicialmente, Paulo Santo solicita que o Governo Federal negocie com os proprietários dos prédios do Jóquei e do Dérbi Clube de modo a salvá-los da demolição que já estava anunciada para em seguida se construir no local uma torre de escritórios.¹⁷⁰ Segundo Lucio Costa,

[...] no caso em apreço, o Patrimônio não está cedendo a propósitos de especulação imobiliária, está simplesmente sendo coerente, porquanto desde 1937 deliberou não lhe caber estorvar as transformações que já se processavam nessa via principal da cidade, a princípio com a supressão das árvores e do posteamento central, devido à densidade do tráfego, mutilação esta seguida pela substituição dos prédios originais por outros de gabarito mais alto como decorrência natural da valorização da área.¹⁷¹

Paulo Santos acredita que a construção de um arranha-céu no terreno dos imóveis do Jóquei Clube e Dérbi Clube resultaria num “irremediável sacrifício, pelo contraste, do edifício da Escola e Museu de Belas Artes, arquitetônica e urbanisticamente *esmagado* pela vizinhança insólita, descomedida e brutal.”¹⁷² Lucio Costa argumenta:

[...] o prédio projetado para o terreno em causa, já reduzido na sua altura inicial por iniciativa do CSPU, teria integridade arquitetônica e participaria do conjunto de

¹⁷⁰ COSTA, Lucio: Documentos de trabalho / Org. José Pessoa, 2ª. edição – Rio de Janeiro: Iphan, 2004, p. 269.

¹⁷¹ Idem, p, 273.

¹⁷² COSTA, Lucio: Documentos de trabalho/ Org. José Pessoa, 2ª. edição – Rio de Janeiro: Iphan, 2004, p. 278.

grandes edificações existentes na área que se estende no sentido da avenida e da esplanada de Santo Antônio, havendo quem argumente a favor desse corte brusco de escala, tal como também ocorrerá com o futuro prédio da ABL [Edifício Palácio Austregésilo de Athaíde], em relação à Igreja de Santa Luzia, construção esta já aprovada tanto pelo CSPU como pelo IPHAN.¹⁷³

Paulo Santos insiste: “... para a Escola e Museu de Belas Artes não haverá perda de escala com a construção do arranha-céu no vizinho terreno do Jockey Clube?”¹⁷⁴ Lucio Costa é taxativo: “Não, a Escola de Belas Artes não perderá escala. Ela resistirá a qualquer confronto, mormente um confronto honesto e franco como esse de um edifício moderno de qualidade.”¹⁷⁵

Na visão de Paulo Santos, não seria surpresa que a presença de arranha-céus provocasse “o erguimento de uma floresta desses prédios, do fundo da qual emergiriam apenas dois edifícios de pequena altura: o da Escola de Belas Artes e o do Teatro Municipal. Apoucadas pela diferença de escala; massacrados pela insólita vizinhança.”¹⁷⁶ A essa argumentação, Lucio Costa replica: “A vizinhança de edificações altas não ‘massacra’ necessariamente um prédio: a conhecida igreja pseudo-gótica de Manhattan ganhou força expressiva depois de cercada pelos arranha-céus.”¹⁷⁷

É bom lembrar que a Catedral de São Patrício, em Manhattan, além de ser a maior igreja católica dos Estados Unidos, ocupa todo um quarteirão que é separado dos demais pela Quinta Avenida e largas ruas, o que está longe de ser o caso do Museu Nacional de Belas Artes que se encontra ao lado do edifício de escritório a que Paulo Santos faz menção.

2.2.3 Palácio Monroe

Em outro ponto da petição, Paulo Santos argumenta: “Tombar o conjunto de edifícios que estou considerando, será, pois, uma homenagem a quem mais merece, o Prefeito Pereira Passos, grande urbanista brasileiro” ...¹⁷⁸ Lucio Costa contra-argumenta: “Pereira Passos com

¹⁷³ Idem, p. 274.

¹⁷⁴ Idem, p. 282.

¹⁷⁵ Idem, p. 276.

¹⁷⁶ Idem, p. 282.

¹⁷⁷ Idem, p. 277.

¹⁷⁸ COSTA, Lucio: Documentos de trabalho/ Org. José Pessoa, 2ª. edição – Rio de Janeiro: Iphan, 2004, p. 280.

a sua desenvoltura demolidora teria sido o primeiro a tirar dali o aviltado Pavilhão Monroe, cuja presença estorvante já não se justifica. O desafoço da área se impõe.¹⁷⁹

Primeiramente, é aconselhável questionar desde quando este palácio foi “aviltado”. Em 1904 aconteceu a Exposição Internacional de Saint Louis nos Estados Unidos. Para a participação do Brasil nesse evento foi construído o Palácio Monroe, o qual participaria, durante a Exposição, do Grande Concurso de Arquitetura. A obra impressionou a crítica americana. A primeira página da edição dominical do jornal *The St. Louis Republic* de 10 de abril de 1904 foi dedicada a ele onde, entre outras coisas, se afirmou: “Observando, procura-se em vão uma simples falha, um ponto onde a vista sinta a aspereza de uma linha, onde uma curva, uma janela, qualquer decoração desagrade. Essa construção representa um poema.” No *The Post Dispatch*, de 24 de maio de 1904, lia-se:

O edifício do Brasil que vai ser hoje inaugurado é um dos mais belos da Exposição e também do mundo. Bastaria que as mesmas ideias seguidas no projeto e na construção, quanto à ordem, proporções, harmonia e, sobretudo, apropriações fossem tomadas como norma na vida de qualquer país para desenvolvê-lo, torná-lo grandioso em tudo quanto o espírito de seu povo possa conceber e as mãos humanas executar.

Como resultado dessa recepção, o Palácio Monroe recebeu o Grande Prêmio de Arquitetura concorrendo com as construções que representaram a França, Alemanha, Grã-Bretanha, Grécia, Suíça, Áustria, Hungria e outros países. Ele teve um projeto que possibilitaria que o mesmo fosse transferido para outro lugar depois da Exposição. Isso era possível porque sua estrutura era composta de peças desmontáveis, o que demonstra a evolução técnica da engenharia empregada nessa construção. Após o certame, desmontaram o palácio e o trouxeram em módulos para o Rio. Entre 1905 e 06, ergueram-no novamente numa das extremidades de Avenida Central, que estava sendo construída naquele momento.

Acreditamos que a intenção inicial do governo de Pereira Passos ou de Rodrigues Alves tenha sido a de estabelecer o prédio nesse local de modo que ele tivesse o maior destaque possível dentro da cidade do Rio de Janeiro no intuito de lembrar que ele representava o primeiro prêmio internacional de nossa arquitetura. Talvez fosse exatamente o destaque em que este prédio se encontrava o que mais incomodava a Lucio Costa que sempre qualificou o tipo de arquitetura do Monroe como pertencente a uma fase que não deveria ser considerada na história da arquitetura por não fazer parte da evolução dela.

Em fevereiro de 1973, o conselho superior do Iphan realizou a sessão final sobre o

¹⁷⁹ Idem, p. 274.

processo de tombamento e aprovou a proposta de Lúcio Costa de que a avaliação das obras mencionadas deveria ser realizada em separado.

Em 1974, dando-se continuidade à depreciação feita por Lucio Costa acerca do Palácio Monroe, iniciou-se o debate em torno da destruição do mesmo, alegando-se que estaria atrapalhando a construção da estação de metrô Cinelândia. Como resposta a essa questão, durante a referida obra o traçado do túnel por onde o metrô iria passar chegou a ser refeito para garantir a preservação do Monroe. Enquanto os trabalhos eram realizados, as fundações do palácio eram checadas duas vezes ao dia. A escadaria de entrada tinha sido cuidadosamente desmontada por uma equipe de técnicos italianos especialmente contratada para a tarefa, sendo esta guardada no interior do prédio, assim como os leões que eram uma marca da decoração externa do mesmo. O grau de sofisticação da empreitada ganhou as páginas de revistas especializadas. Mas nem leões nem escadaria voltariam aos seus lugares originais.

O Jornal do Commercio, no dia 10 de julho de 1974, publica um artigo intitulado *Metrô não vai demolir nada na Cinelândia* no qual o professor Trajano Garcia Quinhões, diretor da Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Guanabara, declara “não terem fundamento os rumores de que se esteja cogitando de sua demolição, tanto que as escadas, que foram desmontadas pelas obras do Metrô, serão remontadas exatamente como era, antes do final do ano.”¹⁸⁰

Ao contrário de outros jornais, O Globo se mostrou firme em uma campanha pela demolição do Palácio Monroe a partir de 1975. No dia 1º de maio desse ano, ele estampa o texto *O fim do Monroe*:

De uma penada, a Mesa Diretora do Senado criou as condições para que o Rio se livre de duas excrescências: uma de natureza arquitetônica, constituída pelo velho Palácio Monroe, nosso principal monumento ao mau gosto; e a segunda, de fundo racional e ético, caracterizada pela representação daquela Casa (“uma complexa estrutura administrativa”) onde nada mais tem o que representar.

[...]

O monstrengo, que é o edifício do Monroe, será devolvido à União. E todos esperam que a União faça dele um presente à Cidade, demolindo-o quanto antes – tal como vem pleiteando seguidamente O GLOBO – para abrir ali, no pleno coração congestionado do Rio, novo espaço de aeração e embelezamento urbanos. O patrimônio histórico nada perderá com a erradicação do Monroe, o artístico menos ainda, ao passo que lucrará imensamente a paisagem carioca.¹⁸¹

O Diário de Notícias, no dia 16 de setembro de 1975, exhibe um artigo com o título

¹⁸⁰ Arquivo do Iphan – Série Inventário: Palácio Monroe. Localização: CAIXA RJ265/1/01

¹⁸¹ Arquivo do Iphan – Série Inventário: Palácio Monroe. Localização: CAIXA RJ265/1/01

Destino do Monroe preocupa a muitos, no qual apresenta o clima de tensão que antecede a demolição desse prédio. Nessa matéria, afirma-se que o presidente do IPHAN, Renato Soeiro, ainda não se pronunciou sobre o possível tombamento do prédio, e que o CREA – Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura –, por meio de seu presidente, o arquiteto Durval Lobo, já tomou posição contra a demolição do prédio e que o presidente do Clube de Engenharia, Geraldo Bastos da Costa, também é radicalmente contrário à demolição do Monroe. Acrescenta o artigo que o Instituto Nacional do Teatro encaminhou pedido para o estudo da possível instalação de um teatro no prédio, mas a questão parece encerrada com a resposta do ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, assegurando que não seria esse o destino do discutido prédio.¹⁸²

Quase um mês depois, em 11 de outubro de 1975, o jornal O Globo anuncia o fim do Monroe num artigo curto e taxativo de quem constata um fato irremediável, ou seja, não passível de qualquer reivindicação contrária:

Por decisão do Presidente da República, o Patrimônio da União já está autorizado a providenciar a demolição do Palácio Monroe. Foi, portanto, vitoriosa uma campanha deste jornal, que há muito se empenhava pelo desaparecimento do monstrengo arquitetônico da Cinelândia.

De fato, abandonado por seus inquilinos federais o Monroe não tinha qualquer função e sua sobrevivência era condenada por todas as regras do urbanismo e da estética.¹⁸³

No dia 02 de janeiro de 1976, o jornal A Notícia exibe um texto com o seguinte título *Palácio Monroe vai abaixo contra a vontade de Drummond*. Nele, afirma-se que dentro de 117 dias, o Palácio Monroe deverá desaparecer definitivamente da paisagem carioca, dividindo opiniões de técnicos do governo, artistas e intelectuais. Acrescenta que o Palácio Monroe tem, no poeta Carlos Drummond de Andrade, um dos seus mais ardorosos e importantes defensores e que há poucos dias, o escritor declarou publicamente que preferia sofrer com “o possível mau-gosto do Bolo de Noiva do Monroe do que a insuportável floresta de espigões disseminada por toda a cidade e que ninguém cogita de botar abaixo”.¹⁸⁴

Em 14 de janeiro de 1976, um artigo assinado por Sérgio da Costa Velho, no Diário de Notícias, inicia um debate mais acalorado sobre o assunto. Ele considera que a demolição do Monroe é um crime de lesa-pátria. Na sua visão, a demolição desse palácio é resultado de uma

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ Arquivo do Iphan – Série Inventário: Palácio Monroe. Localização: CAIXA RJ265/1/01

maldade “de certos meios de comunicação de massa, que durante os seus últimos dias fizeram propaganda para que fosse posto a baixo.” Sérgio da Costa afirma que esse prédio, classificado por oponentes como um elefante branco, era, na verdade, um testemunho vivo de nossa história, liberdade, democracia e memória nacional. Em seguida, lastima que as autoridades responsáveis pelo nosso patrimônio estivessem de braços cruzados diante do triste fim imposto a esse monumento.¹⁸⁵

Dando continuidade a esse protesto, o Jornal do Brasil, cinco dias depois, 19 de janeiro, apresenta, na seção *Carta dos leitores*, um texto de Aurélio de Lacerda que começa com um protesto veemente contra o Serviço de Patrimônio da União que estava em vias de demolir o Palácio Monroe. Segundo o autor, alguns querem que seja posto abaixo porque o veem como feio, “monstrengo”, mas se as autoridades concordarem com demolição por causa dessa justificativa, em breve terão que demolir outros prédios da Praça Floriano (Teatro Municipal, Museu de Belas-Artes, Biblioteca Pública, antigo Supremo Tribunal Federal), pois são de estilo semelhante ao Monroe. Aurélio de Lacerda também discorda da justificativa de alguns de que o Monroe deve ser demolido para abrir áreas livres, fazer um jardim. Ele ressalta que o Monroe fica bem junto do Passeio Público e da Praça Floriano, além de estar defronte da Praça Paris e do imenso Aterro do Flamengo. Aurélio de Lacerda pergunta: “Não parece uma insensatez demolir um edifício, qualquer que seja, para criar uma “área livre”, fazer um jardim, um pequeno e insignificante jardim, no meio de grandes jardins?”¹⁸⁶

No dia 28 de janeiro do mesmo ano, o jornal Última Hora exhibe o artigo *Ainda é tempo de salvar o Monroe*, no qual se intensifica a atmosfera de revolta de publicações anteriores. Nele se declara que a única esperança de salvação para o Palácio Monroe é o chefe da Divisão Técnica Especializada de Urbanismo do Clube de Engenharia, professor Durval Lobo, o qual apresentou à imprensa um documento assinado por mais de 200 arquitetos, engenheiros, urbanistas e críticos de arte, contra a demolição do prédio. Segundo os signatários do documento, não existe nada que justifique a derrubada do palácio, “num momento em que o poder público gasta fortunas em aluguel de prédios”. Na opinião do urbanista Durval Lobo, os fatos que precederam a demolição do Monroe envolvem o episódio em que verdadeiro clima de mistério. Acrescenta que, em janeiro de 1975, o Clube de Engenharia enviou a todas as autoridades ligadas, de alguma forma, ao problema um trabalho técnico completo, descrevendo todas as características do prédio e sua importância para o patrimônio arquitetônico brasileiro.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Idem.

Dessas autoridades, explica Durval Lobo, se solidarizaram com a campanha pela preservação do prédio. A matéria é encerrada com a afirmação que, em oposição a toda essa luta para que o Monroe não fosse mais demolido, não foi recebida nenhuma resposta dos órgãos públicos.¹⁸⁷

As argumentações apresentadas por Lucio Costa e repetidas pelo jornal O Globo não podem ser vistas como razoáveis no que refere ao intento de justificar a demolição do Palácio Monroe. A única razão que nos parece apontar o real motivo para que isso viesse a acontecer diz respeito a toda uma luta aberta de Lucio Costa contra a arquitetura “ecclética” desde sua participação no Movimento Tradicionalista e que veio a ser intensificada quando passou a professar o modernismo vindo de Le Corbusier.

Além de seu valor dentro de nossa arquitetura e engenharia, o Palácio Monroe apresenta sua importância como cenário de grandes acontecimentos para a história da cidade e do país. Em 1906, sediou o III Congresso Pan-americano. Entre 1911 e 1914, aí funcionou o Ministério da Viação. De 1914 a 1922 veio a ser a Câmara dos Deputados. Em 20 de setembro de 1920, no Palácio se homenageou ao rei Alberto I da Bélgica, em visita oficial ao Brasil. Em junho de 1922, serviu como direção para a Comissão Executiva da Exposição do Centenário da Independência do Brasil. A partir de 1925, abrigou o Senado Federal, anteriormente sediado no Palácio Conde dos Arcos no Campo de Santana. Durante a Revolução de 30, exerceu a função de quartel-general das tropas gaúchas. Em 1945, esteve provisoriamente como sede do Tribunal Superior Eleitoral. Voltou a abrigar o Senado em 1946. Em 1961, passou a sediar o Estado Maior das Forças Armadas. Por toda a sua importância arquitetônica e histórica, o palácio Monroe tornou-se um ícone do Rio de Janeiro e sua imagem foi estampada em porcelanas, pratos, talheres, caixas de joias, tinteiros, cartões-postais e em papéis de carta. Também ilustrou a cédula de 200 réis emitida em 1919.

Sobre o papel de Lucio Costa no processo de tombamento, José Pessoa faz as seguintes considerações:

Seu juízo, importante nas decisões finais, não tinha o peso que as gerações mais novas envolvidas com a preservação do nosso patrimônio cultural costumam lhe atribuir. A decisão era do diretor-geral, que estava sempre pronto a apoiar o amigo e funcionário, mesmo com as eventuais reprimendas.”¹⁸⁸

Independentemente dessa afirmação, o fato é que somente depois da saída de Lucio

¹⁸⁷ Arquivo do Iphan – Série Inventário: Palácio Monroe. Localização: CAIXA RJ265/1/01

¹⁸⁸ COSTA, Lucio: *Documentos de trabalho*/ Org. José Pessoa, 2ª. edição – Rio de Janeiro: Iphan, 2004, p. 13

Costa do Iphan em 1972 é que essa instituição adotou uma política bem menos rígida de lidar com a produção arquitetônica na cidade do Rio de Janeiro realizada entre o final do século XIX e início do XX. Exemplos disso aconteceram logo no ano seguinte, quando foram tombados o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes e a antiga Caixa de Amortização como resultado da petição feita ao Iphan e redigida por Paulo Santos em junho de 1972. Outros importantes tombamentos relativos a esse tipo de arquitetura vieram a acontecer em datas posteriores.¹⁸⁹ Isso se deu numa quantidade bem menor do que se esperava se levarmos em consideração o número de processos que foram iniciados visando à proteção do Iphan, mas que não atingiram o objetivo esperado. No entanto, essa realidade em nada se compara com a relativa falta de atenção do Iphan desde sua fundação até o início da década de 1970 no que diz respeito à arquitetura em questão. Foi em parte devido a esse abandono que o governo do Estado e a Prefeitura do Rio passaram, desde a década de 1960, a desenvolver uma política mais efetiva de proteção a essa arquitetura. Sobre isso, o *Guia da arquitetura eclética do Rio de Janeiro* nos traz o seguinte texto:

No Brasil o compromisso dos modernos com a história fez com que alguns dos protagonistas do movimento moderno, a começar por Lucio Costa, estivessem à frente da criação do órgão nacional de patrimônio histórico e artístico para defender a memória do passado histórico brasileiro [...]. Depois chegou-se a tomar os próprios exemplos modernos. E o tombamento do ecletismo, mais que esquecido, foi explicitamente rejeitado. Criado para proteger a arte histórica, não devia caber ao Patrimônio preservar aquilo que era anti-histórico. Essa orientação forçou o Estado da Guanabara a criar em 1964 o primeiro órgão estadual de patrimônio histórico objetivando proteger a arquitetura eclética rejeitada. Foi assim tombado o Parque Lage, e em seguida o Real Gabinete Português de Leitura, o Grande Oriente (loja maçônica na rua do Lavradio) e a Ilha de Brocotó, primeiras construções ecléticas oficialmente reconhecidas como arte. [...] No Rio de Janeiro foi criado (1979-1984) o Corredor Cultural, programa municipal de preservação urbanística e arquitetônica da área central da cidade. Promove a conservação da matriz viária e das pequenas construções não monumentais do Rio eclético e é modelo para vários outros programas congêneres que abrangem, hoje, grande parte do urbanismo remanescente da cidade.

A especulação imobiliária e a arquitetura dela resultante diminui muito em nossa cidade expressões de individualidade. Esse fenômeno diminuiu ou eliminou a identidade de muitos espaços urbanos que deixaram de ser um lugar específico para serem a extensão de uma linguagem global. Tudo isso contribui para a ausência de um sentido de pertencimento, de

¹⁸⁹ Sede da Companhia Docas de Santos, 1978; prédio da Fundação Oswaldo Cruz, 1980; prédio onde funciona o Colégio Pedro II, no Centro, 1980; Palácio das Laranjeiras, 1982; Copacabana Palace Hotel, 1985; antigo prédio do Supremo Tribunal Federal, 1988; Palácio Tiradentes, 1992; Prédio do Ministério da Fazenda, 2005.

humanização.

Numa cidade, é aconselhável que se mantenha certa variedade de estilos. Para Robert Venturi, “uma sensibilidade especial para o paradoxo permite que coisas aparentemente dessemelhantes existam lado a lado, sua própria incongruência sugerindo uma espécie de verdade”¹⁹⁰ É cada vez menor a variedade no espaço urbano em termos de arquitetura, o que nos afasta de um real interesse por ela. É ainda Robert Venturi quem afirma: “No edifício ou na paisagem urbana validamente complexo, o olho não quer ser satisfeito facilmente demais, ou rapidamente demais, em sua busca de unidade num todo”.¹⁹¹

Essa complexidade não condiz com as propostas do modernismo para as cidades. O Estilo Internacional deixa de lado as diferenças regionais em busca de uma verdade que, segundo os modernistas, se manifesta como universalmente válida. Com o Iluminismo, algo só poderia ser visto como verdadeiro se, submetido a experimentos em qualquer parte do mundo, viesse a apresentar o mesmo resultado. Cremos que o equívoco do modernismo foi ter aplicado pensamento similar à arquitetura. Como nos enfatiza Gadamer, as leis das ciências exatas têm sua importância e validade, mas quando o assunto é ligado ao ser humano, a relação é outra.

¹⁹⁰ VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 4.

¹⁹¹ Idem, p. 147.

3 ANÁLISE DAS CRÍTICAS MODERNAS SOBRE A ARQUITETURA DO SÉCULO XIX ao XX

Entre os assuntos com os quais o modernismo direciona suas críticas à arquitetura do século XIX e início do XX destacam-se os seguintes: a criatividade, a imitação, a relação da engenharia com a arquitetura, o rótulo “arquiteto de fachada”, e a decoração.

3.1 Criatividade

O Dicionário *Oxford Languages* refere-se à “criatividade” como “inventividade, inovação, ruptura com normas e comportamentos.”¹⁹² Em relação à arquitetura, Freitas Rufão afirma: “A característica da criatividade é romper continuamente os modelos preestabelecidos, provocando rupturas, descontinuidades, tempestades.”¹⁹³

O ato da criação aponta para novas possibilidades, mas não se pode esquecer de que em qualquer processo criativo existe certa continuidade de elementos do passado. O que consideramos como inteiramente novo, algumas vezes não passa de uma forma diferente de se apresentarem aspectos já conhecidos. Para Gadamer, todo fenômeno artístico traz em si um histórico que a contextualize. Em sua percepção, é o esquecimento de valores do passado que nos faz considerar uma obra de arte como completamente nova.¹⁹⁴

Na visão de Panofsky, ao estudar Albert Dürer, o artista deve ser entendido como expressão de uma coletividade. Sua inspiração é estruturada por conceitos e visões estéticas de seu tempo. Buscar na obra unicamente a genialidade de uma artista é colocar em segundo plano a verdadeira fonte de sua obra: o contexto em que ele está inserido. Para esse autor, a criatividade de um artista está em saber dialogar com todos os estímulos que fundamentam sua expressão no tempo em que viveu.¹⁹⁵

Ao contrário do Gadamer e Panofsky, arquitetos e autores modernos acreditam na

¹⁹² Dicionário Oxford. Disponível em <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/> - Acesso em 14/07/2024.

¹⁹³ FREITAS FUÃO, Fernando. *Arquitetura e criatividade* – Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/223412/000718974.pdf.txt;jsessionid=940669A04B3D3E9982F13C29E787470F?sequence=2> - Acessado em 14/07/2024.

¹⁹⁴ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método II*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p. 54:

¹⁹⁵ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 307 a 309.

criatividade como algo que se manifesta unicamente a partir do nada, do caos ou de um mundo à parte do qual somente o artista participa. Para Lucio Costa, a criação artística faz parte de um todo autossuficiente, e o artista “é legítimo criador e único senhor desse mundo à parte e pessoal, pois não existia dantes, e idêntico, não se refará jamais.”¹⁹⁶ na percepção de Janson, “o trabalho do artista aproxima-se muito da Criação como descrito pela Bíblia.”¹⁹⁷ O arquiteto William J. Mitchell amplia essa afirmação:

O livro do Gênesis descreve o mundo antes da criação como “sem forma e vazio”, e então conta como Deus “separou a luz da escuridão” e “dividiu as águas que havia sob o firmamento daquelas que estavam sobre o firmamento. O mar e a terra então apareceram e tornaram-se o habitat de diferentes criaturas. [...] Em diversas ilustrações sobre a criação do universo (em especial nas de William Blake) Deus é representado como um arquiteto que, com seu compasso, converte o caos em forma por meio da divisão e da diferenciação.”¹⁹⁸

Observa-se no texto acima a sugestão de que a criatividade surge do caos, do nada. Seguindo, em certa medida, essa concepção, Gombrich, ao falar da arquitetura modernista, considera que “o futuro pertenceu aos que decidiram começar tudo de novo [...]”¹⁹⁹

Ao contrário dessa visão, encontramos outros pensadores que apresentam um conceito de criação que nos parece mais ligado à realidade da arte assim como apontado por Gadamer e Panofsky. Adolfo Morales de Los Rios, um dos arquitetos que mais realizou projetos destinados à Avenida Central, ao se referir a seu processo de trabalho, afirma: “Para irmos para a frente, precisamos olhar muito para o passado. Construir é aproveitar terreno que já foi alicerçado.”²⁰⁰ Quando nos remetemos a algumas obras e arquitetos importantes na história da arquitetura, constatamos uma ampla exemplificação para as palavras de Los Rios. Segundo *A história da arquitetura mundial*, “ao longo da história, os arquitetos aprenderam com aqueles que os precederam. As edificações que admiraram, estudaram e imitaram se tornaram precedentes de projetos.”²⁰¹

¹⁹⁶ LÚCIO COSTA. *Considerações sobre arte contemporânea*. In: *Lúcio Costa: sobre arquitetura*, 2ª ed. Porto Alegre: UniRitter, 2008, p. 248.

¹⁹⁷ JANSON, H.W. *História geral da arte*. 3ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 9

¹⁹⁸ MITCHELL, J. William. *A lógica da arquitetura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, p. 15.

¹⁹⁹ GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte*. 13ª. edição, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985, p. 443.

²⁰⁰ RICCI, Cláudia Thurler – *Adolfo Morales de los Rios. Uma história escrita com pedras e letras* – Dissertação de mestrado - Departamento de História – PUC- Rio, 1996, p. 59.

²⁰¹ FAZIO, Michael e outros. *A história da arquitetura mundial*. 3ª. ed., Porto Alegre: AMGH, 2011, p. 25: “Por exemplo: o exterior da Biblioteca Pública de Boston (1887-93), projetada por McKim, Mead e White, deve muito

Assim como acontece na tradição, a influência de um arquiteto sobre outro é um fenômeno frequente no modernismo. *A história da arquitetura mundial* ao discutir sobre Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe e Walter Gropius, conclui que “nenhum desses arquitetos desenvolveu suas ideias no vácuo – todos foram influenciados por arquitetos anteriores, pelo uso de novos materiais de construções e por outros movimentos artísticos.”²⁰² Seria difícil, por exemplo, imaginar Wright sem a influência de Richardson, Sullivan e do movimento Artes e Ofícios. Segundo essa obra, tanto Mies como Le Corbusier admitem estar em dívida com Wright.

Ao discutir os antecedentes do modernismo, Bazin nos apresenta a seguinte informação: “Wright já antes de 1914 tinha inventado as normas e formas da arquitetura moderna, tal como Walter Gropius, fundador do Bauhaus de Weimar em 1919, e Le Corbusier iriam concebê-las um pouco mais tarde.”²⁰³ Frampton destaca que o projeto para o edifício Chicago Tribune, de 1922, da autoria de Gropius e A. Meyer, demonstra a grande influência de Sullivan, ou seja, da “Escola de Chicago”, sobre a arquitetura racionalista da Bauhaus.²⁰⁴ Frampton acrescenta que “Loos deve ser visto como o primeiro a postular o problema que Le Corbusier acabaria por resolver com o pleno desenvolvimento da planta livre.”²⁰⁵

Dos arquitetos do modernismo, Le Corbusier é apontado por Krufft como aquele que mais reuniu, em seu trabalho teórico e prático, contribuições de outros arquitetos. Segundo ele, Le Corbusier entrou em contato com correntes de arquitetura contemporâneas por meio de Perret em Paris e com Peter Behren em Berlim. As influências se estendem de Josef Hoffmann

à fachada principal da Biblioteca Ste. Geneviève (1844-50), de Henri Labrouste, em Paris, que, por sua vez, se baseou na elevação lateral da igreja de São Francisco, em Rimini, de Leon Batista Alberti (iniciada por volta de 1450). Para a igreja de S. Francisco, Alberti se inspirou nos arcos do Túmulo de Teodorico, na vizinha Ravena (aproximadamente 526). Uma linhagem similar de precedentes pode ser estabelecida para a cúpula do capitólio dos Estados Unidos (1851-67), projetada por Thomas Walter, que se inspirou no projeto de Sir. Christopher Wren para a Catedral de São Paulo (1675-1710), em Londres. É possível que o precedente de Wren tenha sido a cúpula concebida por François Mansart para Val-de Grâce, em Paris, que, por sua vez, foi inspirada na cúpula criada por Michelangelo para a Basílica de São Pedro, em Roma, cujo projeto se baseou na cúpula concebida por Brunelleschi para a Catedral de Florença. Brunelleschi havia buscado inspiração no Pantéon de Roma, construído por volta de 125 d. C. pelo imperador Adriano.”

²⁰² FAZIO, Michael e outros. *A história da arquitetura mundial*. 3ª. ed., Porto Alegre: AMGH, 2011, p. 215.

²⁰³ Idem, p. 404.

²⁰⁴ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 149.

²⁰⁵ Idem, p. 109.

e Adolf Loos a Frank Lloyd Wright.²⁰⁶ Kruft ressalta que Le Corbusier considera que a questão da casa moderna ainda não tinha sido colocada. No entanto, a ideia da padronização de unidades habitacionais já havia sido desenvolvida por Muthesius, Gropius, Tessenow, Garnier e outros.²⁰⁷ É ainda Kruft que nos assegura que grande parte dos planejamentos urbanos de Le Corbusier estava filiada aos planos de Sant’Elia para a *città nuova* apresentados em 1914.²⁰⁸

Mesmo com observações como essas sobre a ligação de Le Corbusier com teóricos, arquitetos e artistas que lhe são anteriores, há uma quantidade considerável de pesquisadores que ressalta a originalidade com que ele desenvolveu seus projetos, entendendo que a criatividade que mais se manifesta em arquitetura é aquela que nasce de um acúmulo de informações vindas de um passado, seja ele remoto ou recente.

Talvez, mais do que Le Corbusier, Oscar Niemeyer possa ser visto como um exemplo de criatividade. Sua obra elevou a arquitetura brasileira a um patamar admirável exatamente devido à sua capacidade de criação. Mesmo num caso como este, ainda podemos questionar o fazer arquitetônico como uma realização “auto-suficiente” ou “um mundo à parte”.

Oscar Niemeyer, em seu livro *Minha arquitetura, 1937-2005*, afirma que desde Pampulha até Brasília, procurou constantemente por inovação. Sobre essa cidade, ele acrescenta que as pessoas que a visitem pode gostar dela ou não, “mas nunca dizer terem visto antes coisa parecida.”²⁰⁹ Proença e Frampton apresentam dados que podem nos levar a ter outra visão sobre essa afirmação de Niemeyer. Para Proença, em 1954, quando trabalhou na realização do projeto para a construção da nova capital do Punjab, Le Corbusier propõe a separação dos centros residenciais dos setores administrativos e políticos, a reunião das áreas de lazer em um vale e o traçado de grandes artérias retilíneas para o tráfego, de tal forma que não apresente os problemas das metrópoles que crescem desordenadamente. Segundo Proença, essas ideias de Le Corbusier exerceram forte influência na arquitetura moderna brasileira, principalmente nos projetos de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer para a construção de Brasília.²¹⁰ Para Frampton,

²⁰⁶ KRUFT, Hanno-Walter. *História da teoria da arquitetura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, p. 801.

²⁰⁷ Idem, p. 808.

²⁰⁸ KRUFT, Hanno-Walter. *História da teoria da arquitetura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, p. 814.

²⁰⁹ NIEMEYER, Oscar. *Minha arquitetura, 1937-2005*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2005, p. 183.

²¹⁰ PROENÇA, Graça. *História da arte*. 16ª. edição. São Paulo: Editora Ática, [sem data de publicação], p. 178:

Brasília é uma paráfrase direta de Chandigarh seja na configuração geral da Praça dos Três Poderes, seja pelo fato de que “o prédio do Congresso se situa exatamente na posição conceitual de cabeça”.²¹¹ Ainda sobre essa cidade, Frampton acrescenta que, depois da publicação dos primeiros esboços feitos por Le Corbusier para Chandigarh, a obra de Niemeyer se tornou cada vez mais simplista e monumentalista.²¹²

3.2 Imitação

O Dicionário *Oxford Languages*, define “imitação” como “reprodução o mais exata possível, de algo ou alguém.”²¹³ Segundo o *Dicionário online de português Dicio*, “imitar” é sinônimo de “copiar”.²¹⁴ Assim como Gadamer alerta para o uso equivocado que atualmente fazemos da palavra “preconceito”, é oportuno também revermos o sentido de “imitação”. Para isso citemos Aristóteles, Winckelmann e Quatremère de Quincy.

No capítulo I de *Arte poética*, Aristóteles vê a imitação (mimese) como um recurso natural que impulsiona o ser humano a produzir arte e que difere completamente da concepção platônica de cópia. Nesse processo, é possível que o novo se manifeste tendo o verossímil como base. No fundo, Aristóteles vê a imitação como um recurso dinâmico que pode levar à criatividade e, ao mesmo tempo, nos remeter a uma universalidade e essencialidade anteriores que se configuram na representação.

No Renascimento, artistas fundamentaram seus trabalhos em imitações. Rafael imitou Da Vinci e Michelangelo. O próprio Michelangelo direcionou seu trabalho pela imitação dos clássicos tanto na escultura quanto na arquitetura. No Barroco, Rubens foi um dos grandes imitadores da pintura, não deixando, porém, de se firmar como um dos indivíduos mais originais do seu tempo.

O conceito de imitação assume uma dimensão ampla na obra *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura, de 1776*, de Johann Joachim Winckelmann. Nela,

²¹¹ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 313.

²¹² Idem, p. 312.

²¹³ Dicionário Oxford. Disponível em <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/> - Acesso em 14/07/2024.

²¹⁴ Dicionário online de português *Dicio* – Disponível em <https://www.dicio.com.br/imitacao/> - Acesso em 14/07/2024.

encontramos desenvolvida a afirmação de que, ao contrário da cópia, a imitação pode produzir uma obra inteiramente nova.²¹⁵ Winckelmann insiste que uma das formas de se chegar à originalidade é seguindo os clássicos: não repetindo os modelos por eles realizados na Antiguidade, mas buscando seguir as fontes de inspiração que permitiram que eles realizassem obras grandiosas no campo das artes plásticas. Esta teoria foi comprovada por alguns pintores, entre eles, Jacques-Louis David.

Quatremère de Quincy, seguindo em parte o pensamento de Winckelmann, refere-se a uma imitação que na arquitetura deve fugir da cópia. Segundo ele, a imitação atinge o seu grau maior de criatividade quando o arquiteto, ao invés de simplesmente repetir elementos de uma construção do passado, busca nela a inspiração que a tornou possível. Frampton enfatiza que no século XVIII, os arquitetos, conscientes da instabilidade de sua época, buscam um estilo autêntico por meio de uma reavaliação precisa dos valores estéticos da Antiguidade e não na simples repetição de modelos consagrados.²¹⁶

3.2.1 A relação Rio - Paris

Geraldo Gomes da Silva, Yves Bruand e Nestor Goulart destacam a dependência cultural do Brasil entre o século XIX e o início do XX em relação à França. Isso é feito se omitindo o fato de que vários países há muito tempo vinham dialogando com heranças francesas e que, nesse quadro, nosso país apenas deu continuidade a uma tendência mundial. No Rio de Janeiro há um número considerável de imóveis que seguem a arquitetura já presente na França, mas destaquemos apenas três dos empreendimentos que são objeto da maioria das críticas referentes à cópia e à imitação: o Teatro Municipal, o prédio do atual Museu Nacional de Belas Artes e a antiga Avenida Central.

3.2.1.1 Teatro Municipal

O Teatro Municipal do Rio de Janeiro apresenta relações com a Ópera de Paris, mas

²¹⁵ WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*. Porto Alegre: Movimento, UFRGS, 1975, p. 37-70.

²¹⁶ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 4.

discordamos da afirmação de Leonardo Benevolo de que ele seja uma cópia dessa construção francesa.²¹⁷

A planta-baixa da Ópera de Paris (F. 04) é diferente da do Teatro Municipal (F. 05). Um primeiro fato a ser considerado sob a impossibilidade de cópia é o de que havia determinações urbanísticas de como estes prédios deveriam ser desenvolvidos mediante as condições do espaço que era destinado a cada um deles. Nesse caso, mesmo que os autores envolvidos no projeto do Teatro Municipal tivessem a intenção de fazer dele uma simples cópia da Ópera de Paris, o próprio terreno em que o mesmo deveria ser erguido não contribuía para que isso acontecesse. A obra francesa recebeu uma configuração para um terreno em forma de losango, espaço este que foi habilmente utilizado por Garnier. No Rio, a planta do Teatro apresenta forma aproximada de um cone que, obedecendo ao traçado do lugar em que seria edificado, vai se afunilando até a sua fachada frontal diante da qual se encontrava o antigo Largo da Ajuda que dava prolongamento a esse formato de cone.²¹⁸

Seguindo as imposições do traçado urbano, a parte dos fundos do Teatro Municipal apresenta certa assimetria: um lado não corresponde a outro, mostrando que o projeto veio a ser realizado com o intuito de fazer com que o prédio ocupasse todo o terreno para o qual havia sido destinado, característica própria do século XIX onde, ao contrário do que geralmente acontecia até então, o urbanismo passou a determinar com precisão o espaço em que a arquitetura deveria atuar, de modo a contribuir para uma clara geometrização das vias públicas.

A Ópera de Paris resultou de um momento em que havia um entusiasmo em busca de se manterem heranças barrocas e, desse modo, ela veio a fazer parte de um conjunto arquitetônico consagrado pela tradição francesa. Quando foi construída a estação de metrô em frente ao teatro, grupos conservadores manifestaram o receio de que a característica entrada das estações parisienses em art nouveau viesse a conflitar com a fachada desse prédio. Em seguida foram construídas nessa estação balaustradas em mármore mais condizentes como o estilo da Ópera. Ao contrário desse atrito entre estilos em Paris, no Teatro Municipal o art nouveau veio a ser aceito como uma forma de “modernização”. Nesse ponto, cabe destaque para os grandes vitrais em art nouveau existentes em sua fachada principal. Neles podemos constatar o requinte de desenhos e o caráter festivo que os associam à Belle Époque.

Chama-nos atenção na Ópera de Paris o seu exterior, mas é em diversos elementos

²¹⁷ BENEVOLO, Leonardo. *Introdução à arquitetura*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1973, p. 266.

²¹⁸ Esta correspondência urbanística não foi continuada depois que se construiu a Praça Marechal Floriano em sua forma retangular que persiste até hoje.

interiores dessa construção que se torna mais nítida a intenção de esplendor existente durante o reinado de Luís XIV. No teatro do Rio, a exuberância do barroco francês, em alguns momentos, é substituída pelas novidades da pintura impressionista que lhe dá um resultado menos pomposo, porém não menos elegante. É nesse particular que atua o talento do maior artista impressionista brasileiro, Eliseu Visconti, especificamente no seu trabalho feito para servir de pano de boca de cena, o qual se diferencia completamente do pano de boca realizado para a Ópera de Paris.²¹⁹

A sala de espetáculos do Teatro Municipal apresenta uma distribuição de elementos (palco, cortina, assentos, teto etc.) semelhante à da Ópera de Paris. Porém, é importante ressaltar que esses dois interiores apenas seguem a estrutura do teatro italiano que tem no Escala de Milão um dos seus melhores exemplos. Esse dado, assim como outros relativos à estrutura e decoração, pode nos mostrar que o que algumas vezes se aponta como sendo uma influência direta de Paris sobre a arquitetura do Rio não passa de uma longa tradição da qual Paris também faz parte.

3.2.1.2 Museu Nacional de Belas Artes

Sobre o prédio do Museu Nacional de Belas Artes (F. 06), assim como acontece com o Teatro Municipal, o que temos são quase sempre observações que visam a mostrar a ligação desse prédio com Paris. Realmente, como ressaltam vários historiadores, existe uma ligação da fachada principal desse prédio com uma das fachadas do Museu do Louvre iniciada por Louis Visconti e concluída por Henri Lufuel (F. 07). Se observarmos a estrutura do museu carioca como um todo, veremos que ele tem suas exclusividades em termos artísticos, mas, como as alegações de imitação são apontadas tendo como referência a fachada relativa à Avenida Rio Branco, vamos nos resumir a ela.

Dos autores que analisam o Museu Nacional de Belas Artes, é o francês Yves Bruand aquele que, segundo nossa pesquisa, mais enfaticamente acusa imitação da fachada desse prédio

²¹⁹ Este não é somente uma das mais significativas obras de Visconti, mas também a maior tela da história da pintura no Brasil (13 metros de largura x 12 de altura). Sua execução seguiu um tema determinado pela prefeitura da cidade do Rio: “A influência das artes sobre a Civilização”. Nela se encontram figuras mundiais da música, da poesia, da literatura, e indivíduos da cultura brasileira tanto das artes, com destaque para Carlos Gomes, quanto da vida sócio-política, incluindo D. Pedro II. Nessa obra, como nos alerta André Nunes de Azevedo, se encontra ainda a figura de uma negra com cachos de banana.²¹⁹ Essa imagem pode ter a função de representar seres anônimos que contribuem para a nossa história de todos os dias.

com relação à do Louvre. Ele faz sua análise ressaltando algumas “inferioridades” do nosso museu diante das “virtudes” da construção francesa. O que nos parece interessante é que, ao fazer isso, ele nos mostra o contrário da ideia de imitação como entendida pelos modernos.

Para Bruand, “a obra de Morales de Los Rios, muito atarracada, não tem distinção nem equilíbrio de proporções; o sentido de majestuosidade que o novo Louvre transmite transforma-se, aqui, em uma coisa pesada, desprovida de harmonia.”²²⁰ Primeiro, é preciso lembrar que esse autor faz suas considerações tendo como base o prédio do Museu atual. Fazemos essa observação porque sua fachada apresenta diferenças consideráveis com relação ao projeto original de Morales de Los Rios, ou seja, ele atribui a esse arquiteto aspectos que não têm a ver com o projeto de sua autoria. Segundo, cremos que a crítica apresentada por Bruand não chega a ser propriamente do prédio do Museu Nacional de Belas Artes, mas, sim, de toda uma visão depreciativa com que ele encara a produção brasileira do início do século XX. Não vemos sentido em se dizer, por exemplo, que o prédio se apresenta como algo “sem equilíbrio de proporções”. Nele as torres são de uma proporção bastante condizente com o total da fachada e os ornamentos não aparecem mais que a estrutura da mesma ao contrário do acontece com a fachada do Louvre em questão.

Consideramos oportuno dizer ainda que há autores que não apresentam o mesmo julgamento acerca da fachada do Louvre a que Bruand se refere. Um deles é o francês Germain Bazin que, ao estudar o reinado de Luis Filipe, ressalta que “Paris é urbanizada pelo barão Haussmann, que, na cidade velha, traça grandes artérias e edifica monumentos públicos, infelizmente de muito mau gosto”, citando como exemplo “o acabamento do Palácio do Louvre, confiado a Visconti e Lefuel”.²²¹ O inglês Robert Founaux também tem suas objeções a essa fachada do Louvre considerando-a “colapso do bom gosto”.²²²

3.2.1.3 Avenida Central

Yves Bruand afirma que “as grandes obras de Haussmann obcecavam os espíritos e fizeram com que Francisco Pereira Passos, quando prefeito do Rio, destruísse parte do centro

²²⁰ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 34.

²²¹ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 327

²²² FURNEAUX JORDAN, Robert. *História da arquitetura no Ocidente*. [sem cidade]: Editorial Verbo, 1979, p. 284.

antigo para abrir amplas avenidas.”²²³ Talvez seja um pouco precipitado considerar que as obras de Haussmann tenham obcecado os espíritos, cremos simplesmente que no século XIX grandes cidades na Europa se viram na obrigação de alargar suas vias para atender às transformações que nelas se operavam. É bom lembrar, por exemplo, que Londres já havia empreendido reformas nesse sentido e que só depois que Napoleão III fez uma viagem a essa cidade é que ele começou a reforma que mudou substancialmente a capital francesa.

A historiadora francesa Armelle Enders faz essa afirmação: “Da haussmanização de Paris, que observou pessoalmente mais de quarenta anos antes, Pereira Passos copia o alargamento das ruas e as grandes aberturas através do tecido urbano antigo.”²²⁴ Inicialmente, tendemos a ver essas palavras como um tanto questionáveis, porque se considerarmos cópia o fato de uma reforma urbana incluir alargamento de vias públicas, então, a reforma de Haussmann poderia ser vista como uma repetição da reforma de Londres no século XIX, do urbanismo desenvolvido na Itália do século XVII ou até mesmo certa continuidade do traçado de algumas cidades da América hispânica do século XVI. Sobre esse último ponto, José Ramón fala da influência que o planejamento da cidade colonial hispânica terminou tendo sobre o mundo, mencionando, entre outros fatos, “as propostas urbanísticas do século XIX.”²²⁵

Na visão de Yves Bruand, a Avenida Central revelava a intenção de imitar os boulevares parisienses.²²⁶ Essa afirmação não procede. A reforma empreendida por Haussmann se caracterizou por construções de uma mesma altura, de modo que predominou entre os boulevares uma regularidade cujo efeito de monotonia só seria ultrapassado pela arquitetura modernista (F. 08). Resultado muito diferente se viu na Avenida Central, pois os prédios se destacavam pela sua multiplicidade de formas e tamanhos (F. 09).

Esse resultado foi estimulado, de certa forma, pelo próprio edital para o concurso de projetos destinados a ela, o qual estabelece “prédios com altura mínima de 10 e no máximo de 15 metros. Quanto ao estilo, deve ser escolhido pela vontade do projetista.”²²⁷ É oportuno

²²³ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 34

²²⁴ ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 2008, p. 213.

²²⁵ ALONSO PEREIRA, José Ramón. *Introdução à história da arquitetura, das origens ao século XXI*. Porto Alegre: Bookman, 2010, p. 138.

²²⁶ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 34.

²²⁷ BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992, p. 193.

frisar ainda que, Pereira Passos, mesmo não tendo sido o idealizador da Avenida Central, devia ter admiração por sua arquitetura. Uma prova disso é que, como nos lembra André Nunes de Azevedo, ele, em 1908, ao comentar a arquitetura de Berlim, considera que “suas construções são belas e harmoniosas, e sem o defeito que se nota em Paris, a monotonia do estilo”.²²⁸

As diferenças entre a arquitetura da reforma de Haussmann e a que foi iniciada na gestão de Pereira Passos encontram explicações em particularidades dos períodos em que ambas se deram. Na Paris de Haussmann, a arquitetura padronizada buscava atender às exigências de uma época onde a Revolução Industrial determinava moradias de estruturas mais práticas e que correspondessem à demanda de uma população urbana cada vez maior. Ao contrário disso, a reforma urbana carioca apresentava uma arquitetura que procurava atingir um resultado monumental que teve, provavelmente, inspiração na arquitetura norte-americana ou na reforma empreendida no final do século XIX em Buenos Aires.

Com nossas observações, não temos a intenção de negar que houve uma ligação entre o que se fez em Paris e o que se realizou na cidade do Rio de Janeiro. Assim como aconteceu com a Rússia, a Inglaterra, os Estados Unidos e a Argentina, nossa arquitetura apresenta algumas influências vindas da França. Esse fato, no entanto, não anula a criatividade de arquitetos e construtores que atuaram em território carioca no início do século XX, pois como nos afirma Adolfo Morales de Los Rios, “para irmos para a frente, precisamos olhar muito para o passado. Construir é aproveitar terreno que já foi alicerçado.”²²⁹

3.3 Relação entre Arquitetura e engenharia

Gadamer, ao discutir sobre a validade de um método quando aplicado às ciências humanas, não exclui o valor da racionalidade das ciências exatas, apenas afirma que esta não responde a todas as particularidades de um assunto que esteja ligado ao humano. Aplicando-se esse pensamento a uma construção, vemos como indispensável que nela haja um diálogo entre a racionalidade, mais própria da engenharia, e a subjetividade estética manifestada um maior número de vezes pela arquitetura se entendida como um dos campos da arte.

²²⁸AZEVEDO, André Nunes de. *A grande reforma urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016, p. 272.

²²⁹ RICCI, Cláudia Thurler – *Adolfo Morales de Los Rios. Uma história escrita com pedras e letras* – Dissertação de mestrado - Departamento de História – PUC- Rio, 1996, p. 59.

Gropius e Le Corbusier lastimam que a arquitetura tenha se afastado da engenharia. As palavras de Le Corbusier são claras nesse sentido: “Estética do engenheiro, arquitetura, duas coisas solitárias, consecutivas, uma em pleno florescimento, a outra em penosa regressão.”²³⁰ Ele chega a ver o arquiteto como alguém que, deixando de lado assuntos mais sérios da construção, se resumia a tarefas de estilo e decoração. Para ele, “os arquitetos vivem na estreiteza das aquisições escolares, na ignorância das novas regras de construir, e suas concepções param habitualmente nas pombas que se entrebeijam.”²³¹ Sabemos que tais pensamentos se direcionam especialmente à arquitetura do século XIX. Nesse assunto, talvez seja aconselhável comparar a visão desse arquiteto com o que nos informa Jean-Pierre Épron.

Esse historiador francês retrata o século XIX como um período onde os arquitetos são obrigados a construir uma competência profissional que não se limita a fazer projetos para os edifícios, mas estende-se à técnica e à construção.²³² Eles procuram ter uma discussão técnica a fim de justificar seu papel como coordenador da construção; um debate sobre a importância de seus projetos na história da arquitetura; uma preocupação acerca da organização social, ou seja, refletir sobre a finalidade da arquitetura na sociedade.²³³ Ainda segundo Épron, o arquiteto do século XIX tinha a preocupação de ter o controle da avaliação antecipadamente o custo da edificação, o tempo necessário para sua realização e a qualificação da mão de obra. Épron conclui afirmando que “contrariamente à ideia de que as suas preocupações seriam mais estéticas do que práticas, os arquitetos do século XIX participaram de forma constante, inventiva e, em última análise, eficaz no controle da formação dos custos.”²³⁴

Seguindo em parte a visão de Le Corbusier de que havia uma separação entre arquitetura e engenharia, *A história da arquitetura mundial* apresenta os seguintes dados:

²³⁰ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. XXIX. Parece-nos que o autor algumas vezes se excede em generalização; esta obra foi publicada em 1923, momento em que já havia uma grande quantidade de arquitetos que tinham aderido a tendências que eliminaram a decoração de seus projetos. Além disso, mesmo que estivesse se referindo apenas a arquitetos dos séculos XVIII e XIX, tal afirmação é muito questionável, pois, como vimos, vários arquitetos desse período condenavam a ornamentação e privilegiava construções de uma linguagem racional e funcional nos moldes que depois seriam retomados pelos modernistas.

²³¹ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 61.

²³² ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'eclectisme*. Paris: Norma Editions, 1882, p. 96..

²³³ Idem, p. 31.

²³⁴ Idem, p. 93: Contrairement à l'idée selon laquelle leurs préoccupations auraient été plus esthétiques que pratiques, les architectes du XIX^e siècle ont participé de manière constante, inventive et finalement efficace à cette maîtrise de la formation du coût.

Os engenheiros civis ficaram encarregados do número cada vez maior de obras utilitárias – estradas, pontes, minas, fábricas, galpões, faróis e canais – enquanto os arquitetos trabalhavam nas edificações em que a estética e o simbolismo eram mais importantes que o pragmatismo.²³⁵

Consideramos essa divisão um tanto artificial, pois em construções utilitárias realizadas antes do modernismo podemos encontrar intenções estéticas e simbolismo. Aliás, independentemente de uma obra anterior ao modernismo ter sido projetada por um arquiteto ou um engenheiro, aí podem estar presentes tanto aspectos técnicos da engenharia como preocupações estéticas da arquitetura. Para exemplificarmos esses fatos, citemos algumas pontes, fábricas, estações de trem e outros tipos de construção.

3.3.1 Pontes e fábricas

Uma das mais conhecidas estruturas ligadas à construção civil no século XVIII é a Ponte de Ferro sobre o rio Severn (F. 10), construída entre 1775 e 1779, na Inglaterra, com projeto do engenheiro Thomas Pritchard. Segundo um dos sites por nós consultados, “a sua estética estava muito longe das formas arquitetônicas a que nos tínhamos habituado [...]”²³⁶ Diante dessas palavras, nos vêm algumas inquietações: Não é possível constatar na estrutura dessa ponte arcos plenos do estilo clássico romano, especialmente em aquedutos? A forma levemente triangular da passarela dessa ponte, aliada à presença de arcos plenos, não pode nos sugerir alguma semelhança com uma fachada de igreja ou capela românica primitiva? É possível que o engenheiro não tivesse a intenção de trazer para sua obra elementos ligados a estilos, mas, em nosso ponto de vista, é isso que acontece nessa ponte. Sobre esse aspecto talvez possamos ainda alegar que a tradição, como nos ensina Gadamer, é algo do qual não é possível se desvincular, pois estamos ligados a ela consciente ou inconscientemente.

Um dos trabalhos mais significativos do engenheiro escocês Thomas Telford é a ponte Menai Suspension (F. 11), em Gales, concluída em 1826. Suas duas torres têm arcos plenos que talvez possam ser vistos como uma intenção de se seguirem traços estilísticos do período clássico. O mesmo pode ser dito da parte de base da estrutura da ponte, a qual tem alguma semelhança com aquedutos do império romano.

²³⁵ FAZIO, Michael e outros. *A história da arquitetura mundial*. 3ª. ed., Porto Alegre: AMGH, 2011, p. 415

²³⁶ Revolução Industrial – Disponível em: < <https://citaliarestauro.com/revolucao-industrial-arquitetura-do-ferro/> > Acesso em: 20/05/2023.

O engenheiro civil John Roebling foi responsável pelo projeto da ponte do Brooklyn que, terminada em 1883, logo tornar-se-ia um dos símbolos da engenharia civil dos Estados Unidos (F. 12). Nela é possível constatar certa ligação estilística com o gótico. As torres exibem arcos ogivais que aparecem divididos por pilares que também estão presentes nesse estilo. A sugestão do medievo nessa ponte se acentua ainda mais devido à presença da pedra aparente tão comum em construções românicas.

As edificações destinadas a fábricas entre o século XIX e início do XX não recebem muita atenção na história da arte. Esse procedimento talvez mude se nos detivermos um pouco em algumas das construções que foram projetadas para essa finalidade.

A Fábrica de Carros Pullman Palace (F. 13), em Chicago, tem uma configuração que a aproxima de uma igreja ou castelo. Nela estão elementos que foram utilizados no estilo românico tanto pela cúpula de sua torre como pelos arcos plenos que predominam na fachada.

A Fábrica de Cigarros Yenidze, em Dresden, Alemanha (F. 14), é mais um exemplos em que se tem a impressão de que se estar diante de uma construção religiosa. Não é sem razão que ficou conhecida como “Mesquita do Tabaco”. Seu desenho a faz bem integrada ao sistema urbano, na medida em que não apresenta configuração excessivamente rústica de alguns estabelecimentos industriais, o que os obrigava a se estabelecerem em zonas periféricas. O prédio apresenta certa riqueza de estilo e decoração. Um dos destaques desse prédio é sua cúpula de ferro e vidro, funcionando como um imenso vitral cujas cores são reveladas pela incidência da luz do sol ou pela luz elétrica vinda de seu interior à noite.

A antiga Companhia de Fiação e Tecidos Confiança (F. 15) (Rua Maxwell, esquina com Rua Piza e Almeida, Vila Isabel) foi fundada em 1885.. Mesmo primando por uma simplificação na estrutura geral do complexo, percebem-se elementos que apontam para intenções estilísticas e decorativas. A pedra aparente, tão comum em construções românicas, aqui é suavizada pelos contornos em branco das janelas e portas. Os efeitos estilísticos ficam mais claros nas torres, especialmente na central onde há uma sequência de cúpulas bulbosas de inspiração islâmica que foge um pouco da regularidade estilística do prédio como um todo e, por isso, atinge um destaque especial.

A Fábrica Moinho Fluminense (Rua Sacadura Cabral, 280, Gamboa), (F. 16) projetada pelo engenheiro Antonio Jannuzzi, é um dos destaques arquitetônicos do bairro em que se encontra. Sua estrutura é composta por um esqueleto de ferro. No prédio as preocupações estéticas se revelam na utilização da modenatura, dos arcos plenos e abatidos etc.

3.3.2 Estações de trem

Na segunda metade do século XIX, as estações de trem se tornaram uma espécie de portas de entrada das cidades. Nelas, os visitantes podiam encontrar algumas alusões a estilo e decoração que podem nos remeter a um longo passado da arquitetura, isso aliado às evoluções tecnológicas da engenharia que vieram para, de certa forma, atualizar o campo das artes. Por essa razão, talvez possamos dizer que as estações ferroviárias sejam um dos maiores exemplos de como arquitetura e engenharia estavam unidas no objetivo comum de fazer com que progresso e civilização andassem de mãos dadas. Começamos essa discussão lendo o seguinte texto de Juliana Mendonça baseado em ideias de Beatriz Hühl:

A evolução tipológica das estações ferroviárias foi em parte baseada em formas existentes e em parte nascida de estruturas inovadoras, invariavelmente resultando num conflito de técnicas, intensificado pela falta de integração entre essas. Nos espaços tradicionalmente ocupados pelo homem (terminal de passageiros e administração), as construções eram em alvenaria convencional de pedra ou tijolo, enquanto nas plataformas de embarque e desembarque a profusão de elementos metálicos, presentes tanto na estrutura quanto nos ornamentos, criava um ambiente distinto do primeiro.²³⁷

Não conseguimos ver uma divisão tão clara entre alvenaria e elementos metálicos em estações de trem nem tampouco concordamos com a afirmação de haja nelas um “conflito de técnicas”. As únicas partes de uma estação onde predominam os metais são os tetos das plataformas e estrutura que os sustenta. Além disso, o que se nota tanto na parte predominantemente de alvenaria quanto na composta por estrutura de ferro das plataformas é a presença de elementos de ferro que nos ligam diretamente a preocupações de estilo e decoração.

A Gare de l'Est (F. 17), inaugurada em 1850, resultou de um projeto do arquiteto François-Alexandre Duquesney e do engenheiro Pierre Cabanel de Sermet. Em sua fachada principal, uma das primeiras coisas que podem nos chamar a atenção é o grande vitral de estrutura de ferro com desenhos correspondentes a uma metade de rosácea gótica. Na entrada da estação, vemos uma sequência de arcos plenos sustentados por finas colunas que são encimadas por uma cobertura de ferro e vidro de grande leveza. Dentro da estação, continuamos a perceber o ferro sendo trabalhado para efeitos decorativos.

A Estação Central de Lisboa (F. 18), do arquiteto José Luís Monteiro, foi inaugurada em

²³⁷ MENDONÇA, Juliana Guelber de. Arte e Técnica: O ferro na arquitetura do século XIX e início do XX no Rio de Janeiro / Dissertação (Mestrado) – UFRJ/ PROARQ/ Programa de Pósgraduação em Arquitetura. Rio de Janeiro: UFRJ/ FAU, 2014, p. 25.

1891. Não seria demais afirmar que essa fachada é um dos momentos mais felizes do estilo manuelino. Para esse resultado contribuíram bastante os efeitos decorativos de diversas partes especialmente das portas que recebem uma estrutura de ferro e vidro que se apresenta em perfeita comunhão com os desenhos das molduras de alvenaria que as contornam. Nas laterais da plataforma, arcos ogivais e medalhões com ilustrações também fazem evocações ao passado. Alternadamente entre as colunas, encontram-se três delas de cada lado funcionando como um lampadário onde os abajures são sustentados por uma armação de ferro com desenho em forma de renda.

No Rio de Janeiro, a Estação Ferroviária Barão de Mauá (Praça da Bandeira) (F. 19), projetada pelo arquiteto escocês Robert Prentice, teve sua inauguração em 1926.²³⁸ A parte externa nos remete ao estilo clássico como interpretado na Grã-Betânia entre o século XVIII e XIX. Boa parte do prédio é composta por estrutura metálica revestida por tijolos. Esse tipo de procedimento também está presente nas colunas internas onde os efeitos estilísticos são intensificados por uma sequência de arcos plenos em alvenaria.

Assim como nas pontes e fábricas, poderíamos nos estender em um número maior de exemplos de estações ferroviárias, pois dificilmente encontraremos uma cidade que não tenha, entre seus atrativos, uma construção desse tipo. Cremos, no entanto, que os exemplos que apontamos das três modalidades de construção já são suficientes para questionar a forma generalizada com que se fala de uma separação entre o trabalho do engenheiro e do arquiteto no século XIX e início do XX.

3.3.3 Outros tipos de construção

Embora muitos historiadores enfatizem que houve uma separação entre arquitetura e engenharia no século XIX e no início do XX, é quase unânime a informação de que as construções apresentavam o que havia de mais alta tecnologia daquele momento. Nestor Goulart afirma que “a arquitetura da segunda metade do século XIX correspondeu, em geral, a um aperfeiçoamento técnico dos edifícios e a um esforço para a incorporação dos benefícios

²³⁸ É possível que ao observá-lo, sentamos alguma semelhança com o Palácio de Buckingham em Londres. Essa impressão tem algum sentido, pois entre esses dois prédios há o estilo clássico como praticado na Inglaterra. Porém, para que nossa comparação fosse mais apropriada seria necessário que o prédio possuísse do lado esquerdo o mesmo formato que vemos do direito. No projeto original estavam previstos os dois lados, o que infelizmente não se concretizou.

mais recentes da sociedade industrial.” Era comum o fato de construções do século XIX e início do XX apresentarem um diálogo entre as preocupações técnicas da Revolução Industrial, que podem ser vistas como mais ligadas à engenharia, e uma demonstração de intenção estética vinda de aspectos tradicionais da arquitetura. Para desenvolvermos esse assunto, poderíamos citar a importância do vidro, do aço ou do concreto, porém nos prenderemos especialmente ao ferro porque é aquele material em que mais se viabiliza, no século XIX e início do XX, uma ligação entre arquitetura e engenharia.

Com a Revolução Industrial, nos meados do século XVIII, houve a produção de materiais que deram novo impulso à arquitetura. É desse quadro que o ferro veio a se tornar tão significativo para o processo de construção, ao ponto de possibilitar o que mais tarde se denominou Arquitetura do Ferro.

Manusear o ferro numa construção é algo que exige menos esforço do que se utilizar a pedra. Por suportar grandes cargas, o ferro não necessita de muitos apoios, possibilitando vencer grandes vãos. Sua utilização provocou uma diminuição considerável na espessura das paredes. Ele é facilmente adaptável e tem boa resistência ao fogo. Edifícios feitos desse material podiam ser fabricados longe do local onde iriam ser montados. Além de todas essas vantagens, o ferro tornou-se um elemento importante nos recursos decorativos, seja na perfeição dos detalhes a que uma peça poderia chegar, seja numa produção em série que reduzia em muito o seu preço de compra.

Como nos informa Benevolo, o ferro e o vidro são empregados na construção desde tempos remotos, “mas é somente neste período [século XIX] que os progressos da indústria permitem que suas aplicações sejam ampliadas, introduzindo na técnica das construções conceitos totalmente novos.”²³⁹ Tais palavras podem ser amplamente exemplificadas numa arquitetura de grandes dimensões.

Um bom exemplo da utilização do ferro aconteceu no Royal Pavilion (F. 20), em Brighton, Inglaterra, projetado por John Nash e construído entre 1816 e 1823. Nessa obra são possíveis vãos imensos cujos tetos se apoiam em colunas relativamente finas como nos mostra a cozinha dessa edificação. Nelas, no lugar de um capitel tradicional se encontra a simulação de uma palmeira, também realizada com o ferro, recurso que diminui visualmente a ideia de sustentação no ponto em que a coluna se encontra com o teto.

Assim como no Royal Pavilion de Brighton, algumas construções importantes da Europa tiveram em sua estrutura o ferro fundido: a cúpula da Catedral de Santo Isaac, em São

²³⁹ BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 42.

Petersburgo (1837–1838); um novo telhado, após um incêndio da Catedral de Chartres (1837–1838); grandes vigas passaram a sustentar os amplos telhados do Palácio de Westminster (décadas de 1840 a 1850); a cúpula do Capitólio dos Estados Unidos, construída entre 1855 e 1866.²⁴⁰ Entre esses trabalhos, também se destacaram as colunas e a sustentação do teto da Biblioteca de Sainte-Genoviève, em Paris.

Um dos marcos na utilização do ferro em arquitetura aconteceu com o Palácio de Cristal para a Exposição Internacional de Londres de 1851, da autoria de Joseph Paxton. Nele não existe alvenaria (F. 21). Veio a ser construído em cerca de dez meses, com peças pré-fabricadas contando apenas com o ferro fundido e vidro. Outra novidade dele era sua praticidade, na medida em que podia ser remontado em outro lugar. Seu formato de estufa trouxe para seu interior luz natural, o que se mostrou inovador para uma galeria de meados do século XIX. No momento de sua inauguração, os interiores dos prédios de Paris eram iluminados com gás. O cheiro vindo desse recurso estava ausente do Palácio de Cristal. Sobre essa construção, Furneaux nos diz que, num consenso geral, é considerada “a pré-história do movimento moderno”.²⁴¹ Também informa sobre ele:

Do ponto de vista técnico tratava-se de um notável êxito. Ao conciliar a elegância de um garden-party com os recursos de engenharia de caminhos de ferro, esta construção também demonstrou a todos, exceto aos mais rígidos, que o ferro e a arquitetura não eram incompatíveis. Nada era já como dantes.²⁴²

O Palácio de Cristal de Londres pode ter influenciado vários empreendimentos da segunda metade do século XIX, nos quais se percebe a intenção de se atingir um efeito de leveza que os aproximassem da construção inglesa.²⁴³ Um exemplo disso é o Palácio de Cristal de Petrópolis (F. 22), no estado do Rio de Janeiro. Inaugurado em 1884, ele tem 224 m² de área e é todo em ferro e vidro. Inicialmente é possível que pensemos que a edificação não tem colunas,

²⁴⁰ Artigo: As consequências da Revolução Industrial na arquitetura. Disponível em: <https://www2.fag.edu.br/professores/arquiteturaeurbanismo/TC%20CAUFAG/TC2016.2/RAIZA%20RUIZ%20DA%20SILVA/Relatorio%20Final%20Coopex.pdf> – acessado em 20 de outubro de 2022.

²⁴¹ FURNEAUX JORDAN, Robert. *História da arquitetura no Ocidente*. [sem cidade]: Editorial Verbo, 1979, p. 307.

²⁴² Idem, p. 295.

²⁴³ É importante observar que vãos livres conseguidos em algumas estruturas de ferro são mais amplas e visualmente mais leves que aquelas construídas com concreto armado. Esse dado pode ser interessante porque costuma-se afirmar que uma das características da arquitetura modernista é a busca por se atingir leveza para grandes estruturas.

pois elas são tão delgadas, que se confundem com as divisões verticais de ferro da estrutura geral. Chama-nos atenção como ele se integra ao espaço a seu redor devido à transparência do vidro que o reveste em todos os lados. A ideia de leveza se acentua ainda mais à noite por meio de sua iluminação.

A Galeria Vittorio Emanuel II, em Milão (F. 23), obra de Mengoni, é mais um exemplo da junção entre passado e progresso. Diante de uma de suas entradas, percebe-se um grande arco triunfal ligado a uma tradição romana. Seu interior também nos leva à antiga Roma, pois suas abóbadas em arco pleno podem ser vistas como tendo alguma semelhança com os tetos de antigas basílicas e termas. A Galleria é composta por duas passarelas que formam uma cruz latina, as quais têm coberturas de ferro e vidro que se encontram em uma praça central octogonal abaixo de uma grande cúpula de vidro de 47 metros de altura e 36 metros de largura.²⁴⁴ A Galeria une duas construções importantes, a Catedral de Milão e sua ópera, o Escala, formando com elas o mais impressionante conjunto arquitetônico da cidade.

Sobre essa obra, Guido Zucconi nos afirma que

a Galeria resulta dividida verticalmente em duas partes distintas: em baixo ficam as fachadas de alvenaria dos edifícios e, em cima, a cobertura transparente que fecha o conjunto. Se as primeiras falam a linguagem eclética – com uma retomada explícita da arquitetura do boulevard haussmaniano –, a segunda se exprime nas formas concisas do ferro e do vidro.”²⁴⁵

É evidente que a Galeria está dividida em duas partes, mas isso, a nosso ver, não significa dois tipos de arquitetura, pois entre elas o que existe é um mesmo estilo. A presença dos arcos da estrutura de ferro está em consonância, em termos clássicos, com os arcos plenos dos prédios abaixo. O mesmo podemos dizer acerca da cúpula central que reproduz o formato de cúpulas clássicas romanas.

Entre as obras realizadas no final do século XIX e início do XX no Rio de Janeiro que foram beneficiadas pela utilização do ferro, podemos citar o Real Gabinete Português de Leitura, o Quartel Central do Corpo de Bombeiros, o Teatro Municipal etc. os quais serão analisados no último capítulo.

²⁴⁴ Artigo: História da Galeria Vittorio Emmanuel II – Disponível em: <https://www.viajandoparaItalia.com.br/italia-do-norte/lombardia/milao/tudo-sobre-a-galleria-vittorio-emanuele-ii-em-milao/> - Acessado em 21 de dezembro de 2022.

²⁴⁵ ZUCCONI, Guido. *A cidade do século XIX*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 191.

3.3.4 Engenharia na arquitetura do Rio de Janeiro

Em Portugal, como em boa parte da Europa, o trabalho do arquiteto e o do engenheiro estiveram unidos desde data muito remota. Segundo Vera Lúcia Domschke, “o responsável pelas obras reais em Portugal era intitulado Engenheiro-Mor do Reino, mesmo que fosse arquiteto por formação. Na origem dessas profissões, portanto, não há uma diferenciação clara entre engenheiro e arquiteto.”²⁴⁶

Como observa Myriam de Oliveira, na arquitetura brasileira do século XIX atuaram “não apenas os egressos da Academia Imperial de Belas Artes, mas também os engenheiros formados pela Escola Politécnica.”²⁴⁷ A autora acrescenta que, nessa segunda instituição, “foram formadas gerações de técnicos identificados com o progresso tecnológico, atentos aos problemas sanitários das cidades e versáteis nos estilos em voga na Europa.”²⁴⁸

Em certa medida, durante a vigência da arquitetura vista como desprezível pelo modernismo, a maioria dos projetos desenvolvidos no Rio de Janeiro foi realizada por engenheiros e suas obras demonstram tanto o trabalho técnico quanto o artístico, pois estavam ligados ao pensamento das belas artes em arquitetura defendido, entre outros, por Julien Guadet em Paris.

Ainda nessa época, a instituição burocrática de maior representatividade do Brasil em termos de construção era o Clube de Engenharia, onde se analisaram muitos dos empreendimentos arquitetônicos do Rio no início do século XX, especialmente aqueles destinados à Avenida Central. A força de decisão do Clube de Engenharia pode ser explicada pelo fato de como o engenheiro teve importância no processo de construção do século XIX. Paulo de Frontin, que exerceu a função de engenheiro-chefe da Comissão Construtora da Avenida Central, foi presidente desse clube entre 1903 e 1931.²⁴⁹

Devido à informação de que houve uma separação entre engenharia e arquitetura,

²⁴⁶ DOMSCHKE, Vera Lúcia. *O ensino da arquitetura e a construção da modernidade*. São Paulo, 2007. Tese de Doutorado – Área de Concentração: Projeto de Arquitetura, FAUUSP, p. 60

²⁴⁷ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. S255 História da arte no Brasil: textos de síntese / Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Sonia Gomes Pereira e Angela Ancora da Luz. — Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 3. ed., 2013, p. 88.

²⁴⁸ Idem, p. 88.

²⁴⁹ Artigo: Comissão Construtora da Avenida Central – Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/component/content/article?id=542> -

geralmente não se reconhece o quanto o trabalho do engenheiro poderia estar ligado também a preocupações artísticas. Giovanna del Brenna, por exemplo, ao mencionar o júri destinado a julgar os projetos da Avenida Central, considera que este é

bastante singular em se tratando de um “concurso artístico”, pois era presidido pelo Ministro da Viação, engenheiro Lauro Müller, e composto pelo Prefeito do Distrito Federal, o engenheiro Pereira Passos, pelo Diretor da Escola Politécnica, pelo engenheiro Aarão Reis, pelo diretor da Faculdade de Medicina, pelo médico Oswaldo Cruz e pelo escultor Rodolfo Bernardelli.²⁵⁰

Com exceção do diretor da Faculdade de Medicina e do médico Oswaldo Cruz, que talvez estivessem na comissão para opinar sobre aspectos da arquitetura que fossem ligados a questões sanitárias, não vemos muita propriedade no comentário feito, pois os engenheiros, por sua formação, a qual incluía conhecimentos de belas-artes, também exerciam, com bastante desenvoltura, um papel que o modernismo ver como ligado apenas ao arquiteto. Ao falar da arquitetura do Rio na primeira metade do século XX, Lucio Costa considera que “ela escapava à percepção da grande maioria dos engenheiros, alheios, precisamente pelo caráter científico da própria formação, à natureza artística do fenômeno em causa, pois não é comum a ocorrência de técnicos criadores [...]”.²⁵¹

Há certa imprecisão dos modernistas ao falarem do engenheiro como uma classe de profissionais de linguagem regida unicamente pelo cálculo. Gropius e Le Corbusier falam de um tipo de engenheiro que fica difícil de ser identificado. O fato é que o setor da construção durante o século XIX seguia muito de perto a intensa integração de elementos essenciais a uma boa construção como apreçoada por Vitruvius, o que fazia com que houvesse entre muitos engenheiros uma ideia bastante completa da construção, a qual incluía valores artísticos.

Vitruvius, em seu *Tratado de Arquitetura*, disserta mais sobre como uma construção pode atingir bons resultados do que propriamente em arquitetura. Para ele, uma edificação precisa evidenciar três aspectos: firmeza, utilidade e beleza. Para se atingir a firmeza, esse autor alerta sobre a consistência dos materiais e os cuidados com que eles devem ser empregados em uma obra. No tocante à utilidade, menciona elementos que considera indispensáveis a templos e residências. Vitruvius também considera a beleza como essencial e, nesse item inclui a decoração, como um elemento tão importante à obra quanto os dois itens anteriores.

²⁵⁰ DEL BRENNNA, Giovanna. *Ecletismo no Rio de Janeiro*. In: FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 56.

²⁵¹ LÚCIO COSTA. *Depoimento de um arquiteto carioca*. In: *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários da Arquitetura, 1962, p. 189.

3.4 “Arquiteto de fachada”

Geralmente o rótulo “arquiteto de fachada” é utilizado por alguns autores com a alegação de que no século XIX e início do XX existiram arquitetos que se resumiram a executar fachadas e trabalhos decorativos ou que apresentaram projeto sem qualquer “organicidade”.

3.4.1 A fachada de um prédio

Jean-Pierre Épron nos informa que “em 1897, o conselho municipal de Paris instituiu um ‘concurso de fachadas’ para os edifícios a serem construídos na recém-aberta Rue Réaumur. Esta iniciativa é imediatamente estendida a todas as casas construídas anualmente em Paris.”²⁵² Talvez devido aos resultados atingidos por esse processo na capital francesa, a Comissão Construtora da Avenida Central resolveu instituir o Concurso Internacional de Fachadas. Episódios como esses foram suficientes para que a historiografia moderna apontasse o final do século XIX e início do XX como um período onde atuaram “arquitetos de fachada”.

Dos 107 candidatos que participaram do Concurso Internacionnal de Fachadas destinadas a prédios da Avenida Central, o primeiro lugar coube ao engenheiro Raphael Rebecchi; e o segundo, ao arquiteto Adolpho Morales de Los Rios.

Raphael Rebecchi apresenta uma composição que aponta simultaneamente para um palácio renascentista e um prédio “moderno” (F. 24). Sua altura e dimensão se adéquam a um edifício destinado a uma avenida cujo objetivo era concretizar a ideia de progresso. Além de seu trabalho dentro da Avenida Central, Raphael Rebecchi projetou o Pavilhão do Distrito Federal para a Exposição Universal do Rio de Janeiro de 1922 que hoje é um prédio tombado na esfera estadual.

Adolfo Morales de Los Rios foi o arquiteto que mais fez projetos para a Avenida Central. O que obteve o segundo lugar no referido concurso (F. 25) segue uma tendência de planos mais vazios que cheios, o que corresponde a uma tendência da arquitetura do período da Belle Époque onde se percebe uma preferência por portas e janelas amplas. Como grande parte das

²⁵² ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'eclectisme*. Paris: Norma Editions, 1882, p. 250: “En 1897, le conseil municipal de Paris institue un “concours de façades” pour les immeubles à construire dans la rue Réaumur nouvellement percée. Cette initiative est immédiatement étendue à toutes les maisons élevées chaque année à Paris.”

fachadas dessa avenida, essa também funciona como um diálogo com a via pública quase servindo como uma sucessão de “camarotes” de onde se podiam apreciar os eventos que viessem a acontecer nela. Ao contrário da fachada realizada por Raphael Rebecchi, a de Los Rios tem uma atmosfera de festividade que a aproxima de pavilhões destinados às Grandes Exposições Internacionais. Nesse aspecto, cabe destaque para sua cobertura com armação de ferro e vidro como aconteceu no Palácio de Cristal destinado à Exposição de Londres de 1851.

Esses dois exemplos podem nos ajudar a começar a refletir sobre o que se denomina arquiteto de fachada. O fato de um profissional realizar fachadas nada tem de menor ou insignificante. A história da arquitetura é, em parte, uma história de fachadas e a reputação de alguns arquitetos pode ser atribuída basicamente às fachadas por eles idealizadas. Com frequência, os historiadores da arte referem-se a grandes construções mencionando suas fachadas. Isso acontece porque, por mais que uma obra tenha virtudes em seu conjunto, o que apresenta com mais clareza o talento de um arquiteto é sua fachada. Segundo Goitia é “na fachada onde melhor se aprecia a evolução da arquitetura.”²⁵³

Quando lemos estudos ou comentários sobre a Igreja de Jesus (Il Gesù), em Roma (F. 26), nos são apresentados muito mais dados sobre sua fachada do que de seu interior, mesmo que saibamos da importância desse espaço para o estudo do barroco. Gombrich, por exemplo, faz rápidas observações sobre essa igreja como um todo, porém, sobre sua fachada apresenta informações importantes para a história da arte.²⁵⁴

²⁵³ GOITIA, Fernando Chueca e outros. *História geral da arte – Arquitetura I*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995, p. 51:

²⁵⁴ GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte*. 13ª. edição, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985. p. 302: A fachada da Igreja de Jesus (Il Gesù) foi construída pelo célebre arquiteto Giacomo della Porta (1541?-1604) [...] A característica mais impressionante nessa fachada é a duplicação de cada coluna ou pilastra, como para incutir a toda a edificação maior riqueza, variedade e solenidade. O segundo traço que notamos é o cuidado que o artista teve em evitar a repetição e monotonia, organizando as partes de maneira a formar um clímax no centro, onde a entrada principal é realçada por uma dupla moldura. Se retornarmos a construções mais antigas, compostas de elementos semelhantes, vemos imediatamente a grande mudança no caráter. A “Capela Pazzi”, de Brunelleschi, parece, em comparação, infinitamente leve e graciosa, em sua maravilhosa simplicidade; e o “Tempio” de Bramante quase austero em seu arranjo claro e coerente. Até as complexidades da “Biblioteca” de Sansovino parecem comparativamente simples, porque aí o mesmo padrão se repete continuamente. Na fachada de Giacomo della Porta para a primeira igreja jesuíta tudo depende do efeito proporcionado pelo conjunto. Tudo está fundido num vasto e complexo padrão. Talvez o traço mais característico a esse respeito seja o cuidado que o arquiteto pôs na conexão entre os andares inferior e superior. Ele empregou a forma de volutas, a qual não tem lugar na arquitetura clássica. Bastará imaginarmos uma forma desse gênero num templo grego ou num teatro romano para nos apercebermos de como pareceria profundamente deslocada. De fato, são essas curvas e espirais que acabaram sendo as responsáveis por grande parte das censuras que choveram sobre os construtores barrocos, pelos defensores da pura tradição clássica. Mas, se taparmos os ornamentos afrontosos com um pedaço de papel e tentarmos visualizar o edifício sem eles, teremos que admitir que eles não são meramente ornamentais. Sem eles, a construção “desintegrar-se-ia”. Essas volutas ajudam a dar-lhe aquela coerência e unidade essenciais que eram o objetivo do arquiteto. No decorrer do tempo, os arquitetos barrocos teriam que usar estratégias cada vez mais audaciosos e incomuns para obterem a unidade essencial de um

Assim como acontece com a Igreja de Jesus, quando um historiador analisa o prédio do Louvre edificado no século XVII geralmente não se detém em seus interiores. Sua atenção se direciona à fachada, a qual se tornou quase um modelo para se pensar a arte de construir na França daquele período. Sabemos que o projeto desse prédio do Louvre foi direcionado por três indivíduos: Louis Le Vau, Charles Lebrun e Claude Perrault. O destaque, porém, recai sobre o último, responsável por projetar essa fachada.

Em 1865, José Maria Jacinto Rebelo fez uma reforma em uma propriedade particular para que nela morassem a princesa Isabel e o conde d'Eu. Essa obra dotou a construção de uma feição clássica romana. Uma nova fachada veio a ser realizada em 1908 sob a direção de Souza Aguiar (F. 27). O que nos parece interessante nela é que manteve toda a estrutura da fachada do Palácio Princesa Isabel, a qual terminou por ser envolvida por uma grandiosa “moldura”. A reforma aumentou bastante a residência, dando-lhe duas torres laterais e um pórtico, além de uma imponente escadaria. Esses elementos dão ao prédio a dimensão barroca vinda da arquitetura da segunda metade do século XIX na França.

3.4.2 A questão da organicidade

Paulo Santos, comentando o concurso de fachadas destinadas à Avenida Central, afirma que, “contrariando o sentido orgânico inerente a todo verdadeiro projeto arquitetônico – em que plantas, seções e fachadas formam um só todo indissolúvel – se deu sanção legal ao conceito de que o arquiteto era um desenhista de fachadas”.²⁵⁵

Indo mais além na questão da organicidade, Robert Venturi considera como “orgânico” aquele imóvel que é projetado de dentro para fora. Para fundamentar suas ideias, ele apresenta o que alguns arquitetos e teóricos pensaram sobre o tema: para Wright, “Uma forma orgânica desenvolve sua estrutura a partir de condições propícias tal como a planta se desenvolve a partir do solo favorável, ambas crescem de dentro para fora”; Greenough considera que numa construção devemos sempre começar a trabalhar de dentro para fora; na visão de Sullivan, as

vasto padrão. Vistos isoladamente, esses recursos parecem, com frequência, ser bastante desorientadores, mas em todas as boas construções são essenciais à finalidade do arquiteto.

²⁵⁵ SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1981, p. 79.

aparências externas devem se assemelharem às finalidades internas.²⁵⁶

Inicialmente, consideramos que tanto a observação de Paulo Santos quanto as dos autores apresentados por Venturi, mesmo sendo muito claras em termos teóricos, nem sempre podem ser constatadas na prática com a mesma clareza, pois, em alguns casos, fica difícil provar que numa construção “plantas, seções e fachadas formam um só todo indissolúvel” ou que uma planta tenha realmente nascido de dentro para fora. No entanto, somos levados a crer que algumas construções do Rio de Janeiro do início do século XX podem ser vistas com a organicidade exigida pelos modernos, inclusive algumas da antiga Avenida Central.

O projeto do Teatro Municipal apresenta quatro seções: saguão, plateia, maquinaria para mudança de cenários, administração. Observando o prédio por fora, notamos diferenças estruturais entre a parte reservada à plateia e à destinada à maquinaria que é o ponto mais alto do teatro por causa de suas funções. A última seção, reservada à administração, é bastante simples, se comparada ao todo do teatro, devido à praticidade das atividades burocráticas que exerce. (F. 28)

O interior da Biblioteca Nacional (F. 29), inaugurada em 1910, foi planejado de modo a ter espaços de grande funcionalidade e uma nobreza de estilo que o percorre em maior ou menor grau em todos os seus compartimentos. Cabe aqui destaque para o saguão com sua escada renascentista. Ao redor dele, encontram-se colunas de inspiração clássica. Toda essa evocação a elementos da tradição vai ter continuidade na parte externa do edifício não somente por seu portal, que tem ligação com a Antiguidade clássica, mas também pelas extremidades da fachada de ambos os lados, pois elas são estruturas arredondadas que podem ser alguma citação ao Monumento a Lisícrates, em Atenas.

O interior da igreja N. Sra. Mãe da Divina Providência (F. 30) apresenta uma nave central de teto alto em relação aos tetos das naves laterais. Essa configuração interna é espelhada na parte externa do templo onde se percebe a diferença de níveis dos tetos e o tamanho reduzido das naves laterais em relação à central. Sobre esse templo, o *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro* nos informa que sua “volumetria revela a organização dos espaços internos.”²⁵⁷

Como já alertamos, diante de alguns prédios, nem sempre é fácil se afirmar

²⁵⁶ VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 112.

²⁵⁷ CZAJLOWSKI, Jorge. *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 87

categoricamente que os mesmos tenham sido planejados de dentro para fora. No entanto, no caso do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e início do XX, podemos constatar um número considerável de importantes construções que foram projetadas em sua íntegra por um mesmo arquiteto com destaque para Morales de Los Rios, Heitor de Mello, Archimedes Memória e outros como veremos no último capítulo dessa tese. Os projetos realizados por esses profissionais os distanciam completamente do rótulo de “arquitetos de fachada”.

3.5 Decoração

Talvez o assunto que mais evidencie as diferenças básicas entre a arquitetura modernista e a tradicional seja a decoração. Enquanto a primeira a vê como sinônimo de atraso cultural, a segunda a utiliza como uma forma de valorizar aspectos subjetivos e históricos que contextualizam uma construção como produto de aspirações humanas.

3.5.1 A decoração vista como atraso cultural

De todos aqueles que condenaram a ornamentação da arquitetura do século XIX até o surgimento do modernismo, Le Corbusier é um dos que mais demonstram veemência nesse sentido. cremos que é possível questionar alguns dados que ele apresenta na tentativa de fundamentar seus pontos de vista.

Para esse autor, “a decoração é de ordem sensorial e primária assim como a cor, e convém aos povos simples, aos camponeses e aos selvagens. A harmonia e a proporção solicitam o intelecto, atraem o homem culto.”²⁵⁸ E acrescenta: “Parece-me justo afirmar: quanto mais se cultiva um povo, mais desaparece a decoração.”²⁵⁹ Para exemplificar seus raciocínios, ele apresenta esses dados:

Do primitivo da capela românica, passou-se à Nôtre-Dame de Paris, aos Inválidos, à praça da Concórdia. Purificou-se, afirmou-se a sensação, afastou-se o decorativo e conquistou-se a proporção e a medida; avançou-se; passou-se das satisfações primárias (o decorativo) às satisfações superiores (matemática).²⁶⁰

²⁵⁸ LE CORBUSIER. *A arte decorativa de hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 97.

²⁵⁹ Idem, p. 85.

²⁶⁰ Idem, p. 93.

O românico, especialmente nas fachadas de sua fase primitiva (F. 31), é conhecido por ter estrutura simples com pouca decoração, ao contrário do gótico que priorizou os efeitos decorativos tanto de suas fachadas quanto de seus interiores por meio de amplos vitrais coloridos. Um exemplo famoso disso é exatamente Nôtre-Dame de Paris (F. 32). Em sua fachada encontramos uma preocupação com ornamentos que não é comum aos exteriores dos santuários românicos primitivos. Nela é possível notar que alguns elementos, mesmo sendo ligados à estrutura, incluem em si intenções decorativas. cremos que isso acontece, por exemplo, nas duas torres onde colunas alongadas formam grandes janelas encimadas por arcos ogivais. Um pouco mais abaixo, vemos um rendilhado entre os arcos que os complementa. Acima das portas do templo, há uma sequência de figuras estáticas que pode ser vista como um resquício das decorações bizantinas. Os efeitos decorativos se tornam mais intensos por meios das imagens e contornos que emolduram as três portas de entrada, cuja riqueza de detalhes pode colocá-las como um dos momentos exuberantes da decoração no gótico ao lado da Catedral de Chartres e de Reims.

Com relação aos “Inválidos”, Le Corbusier não nos parece claro: estaria ele se referindo ao Hospital de São Luís dos Inválidos ou à Igreja de São Luís dos Inválidos? Em ambos os casos, não vemos coerência nas palavras desse autor, pois o Hospital, realizado por ordem de Luís XIV (F. 33), apresenta elementos decorativos em suas mansardas e um portal com frontão cimbrado, com uma moldura relativamente espaçosa que é preenchida com ornamentos. Cabe destaque também para a decoração do tímpano desse frontão com imagens relacionadas à guerra.

A Igreja de São Luís dos Inválidos (F. 34), mesmo tendo uma estrutura com elementos clássicos, se destaca do conjunto arquitetônico de Paris pela sua cúpula que talvez seja a de decoração mais barroca e até “exagerada” se a examinarmos dentro da visão modernista acerca de decoração. Aliás, cremos que essa cúpula seja uma das mais decoradas da arquitetura francesa.

Assim como acontece com os “Inválidos”, Le Corbusier não nos parece claro quando menciona a Praça da Concórdia (F. 35). Estaria falando da praça em si ou das construções a seu redor? Em ambos os casos, percebemos suas palavras como igualmente questionáveis. Particularmente não conhecemos uma praça parisiense onde os apelos decorativos sejam mais intensos. Ela é cercada de 36 estátuas que fazem referências a regiões francesas e apresentam uma riqueza de detalhes e dramaticidade que nos leva a certa continuidade do espírito barroco. No centro, existem dois chafarizes da Fundação do Val d’Osne onde as estátuas de ferro recebem ornamentos verdes e dourados. As colunas de algumas luminárias da praça recebem em seu

fuste bases decorativas para duas luminárias. No centro da Praça existe um obelisco que tem em seu ponto mais alto um revestimento dourado, o qual o diferencia dos obeliscos egípcios em sua origem. Mesmo que Le Corbusier estivesse se referindo a construções ao redor da Praça da Concórdia e não à praça em si, nossas observações poderiam ser mantidas em parte, pois o que temos em frente à Praça é um conjunto de prédios de tendência clássica que, embora não tenha uma ornamentação tão intensa como a que podemos notar na Praça da Concórdia, não pode ser considerado como uma simplificação decorativa em relação ao “primitivo da capela românica”.

Mesmo lutando contra grande parte da tradição, alguns modernistas têm o Partenon, na Acrópole de Atenas, como símbolo do que seria uma “verdadeira arquitetura”. Le Corbusier faz elogios a essa edificação, deixando de lado sua decoração e enfatizando a ideia de que todos os méritos desse templo se devem a sua estrutura.

Segundo as palavras desse autor, “períodos de alta consciência, de posse de si mesmos, de estoicismo, marcam os apogeus: surge um Parthenon.”²⁶¹ Inicialmente, somos levados a ter algum estranhamento diante dessa afirmação, porque a decoração desse templo não nos parece ligada a algum tipo de estoicismo. A exuberância decorativa do Partenon, que podemos constatar em parte por alguns dos seus elementos que hoje se encontram expostos no Museu Britânico, foi possível graças ao trabalho da supervisão geral de Fídias nessa obra. Podemos mesmo dizer que sob sua direção, os elementos ornamentais deveriam ter uma atenção redobrada, pois a construção do prédio durou nove anos e a decoração do mesmo chegou a cinco anos.²⁶² Segundo Juliana Monticelli,

a arquitetura grega era simples em termos dos elementos compositivos/estruturais, basicamente era formada por coluna, frontão e arquitrave e suas construções mais importantes eram os templos para os diversos deuses de sua Mitologia. As superfícies eram criadas pensando na ornamentação que receberiam.²⁶³

O fato de Fídias ter sido o supervisor das obras do Partenon não significa que todos os aspectos plásticos existentes nesse empreendimento devam ser atribuídos a ele. Parece-nos mais

²⁶¹ LE CORBUSIER. *A arte decorativa de hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 120.

²⁶² Artigo : *Por que é que no Partenon não se pode encontrar linhas retas?* – Disponível em <https://citaliarestauro.com/no-partenon-nao-possivel-encontrar-linhas-retas/> - Acessado em 20 de setembro de 2022.

²⁶³ MONTICELLI, Juliana. *O ornamento arquitetônico como linguagem produtora de sentido: uma análise semiótica dos edifícios da av. Faria Lima* – Universidade de Sorocaba – Pró-reitoria Acadêmica – Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura. Sorocaba/SP 2016, p. 66.

provável que sua maior função tenha sido a de garantir que as estruturas e suas superfícies possibilitassem o destaque que deveria ser dado à decoração final, ou seja, as estátuas e outros elementos ornamentais. Entre as “inovações” de Fídias, Le Corbusier destaca a modenatura. Sobre ela, afirma: “A paixão, a generosidade, a grandeza de alma, tantas virtudes que estão inscritas nas geometrias da modenatura, qualidades organizadas em relações precisas.” ²⁶⁴

Le Corbusier aponta a decoração como elemento que denuncia a decadência de um povo, mas exalta a modenatura. A primeiro questionamento que nos vem a esse respeito é saber se este recurso não pode ser visto como um elemento decorativo dentro de uma obra. O *Dicionário ilustrado de arquitetura* define “modenatura” com as seguintes palavras:

Tratamento plástico dado ao conjunto dos elementos que compõem o edifício, principalmente referente à sua fachada. Interferem na modenatura do edifício a forma e dimensão dos elementos, bem como a presença ou ausência de elementos ornamentais, como MOLDURAS, CUNHAIS e CORNIJAS. ²⁶⁵ [grifos do autor]

O site Rio Books define modenatura como a

arte de traçar os perfis; disposição harmoniosa do conjunto de molduras que integram as superfícies da arquitetura, tendo por fim efeitos estéticos criados pelo movimento das saliências e reentrâncias, pela relação entre cheios e vazios e pelo jogo da luz e da sombra, tudo em conformidade com as características das ordens arquitetônicas. ²⁶⁶

Parece-nos questionável ainda a afirmação de que os outros prédios feitos por Ictinos e Calícrates fossem frios e severos, uma vez que não podemos saber se neles não havia a modenatura elogiada por Le Corbusier ou outros recursos estéticos, uma vez que hoje eles se encontram sem frontão e sem teto. Nesse sentido, consideramos um pouco precipitada a atitude de Le Corbusier de tirar conclusões acerca de uma construção por meio de suas ruínas, pois nem sempre isso é possível. Em *A arte decorativa de hoje*, por exemplo, Le Corbusier nos diz: “Parthenon. - O tímpano do frontão é nu. O perfil da cornija é tenso como uma linha de engenharia.” ²⁶⁷ Talvez o melhor fosse dizer que o tímpano “agora está” nu, pois aí existia uma decoração intensa. Kruft afirma que em 1911 “Le Corbusier resume da seguinte maneira sua impressão diante da Acrópole de Atenas: ‘Luz! Mármore! Monocromia!’” ²⁶⁸ Aqui temos

²⁶⁴ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 153

²⁶⁵ ALBERNAZ, Maria Paula. *Dicionário ilustrado de arquitetura* / Maria Paula Albernaz e Cecília Modesto Lima; apresentação: Luiz Paulo Conde. - 1ª reimpressão / São Paulo: ProEditores, 1997-1998. I-X, 316 p.

²⁶⁶ Site: Rio Books. Disponível em <https://www.riobooks.com.br/pd-4b400b-modenatura-01-ano-1-revista-do-curso-de-arquitetura-e-urbanismo.html> - Acessado em 25 de outubro de 2022.

²⁶⁷ LE CORBUSIER. *A viagem do Oriente*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 156

²⁶⁸ KRUFT, Hanno-Walter. *História da teoria da arquitetura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo,

mais uma informação questionável na medida em que essa monocromia a que, segundo Kruff, Le Corbusier se refere não pertencia ao Partenon em sua origem. Segundo Nuttgens, os gregos “pintavam suas edificações, estátuas e detalhes no que poderíamos considerar cores berrantes – vermelho, azul e dourado -, assim como os olhos, lábios e mamilos de suas estátuas de bronze eram incrustados com pedras coloridas.”²⁶⁹ Rasmussen nos diz: “É sabido que os antigos templos gregos eram originalmente policromos, mas o tempo despojou-os de todos os vestígios de cor, e hoje encontram-se em pedra nua.”²⁷⁰

Segundo Le Corbusier, “não há decoração que faça brotar a emoção no visitante: há a arquitetura que é forma pura, integral – estrutura plástica – e há as obras de arte: Fídias e o pote de cerâmica sérvio dos Bálcãs.”²⁷¹ Essas palavras nos estimulam a fazer algumas perguntas: Algo não pode funcionar, ao mesmo tempo, como obra de arte e decoração? O Partenon, quando em seu estado original, nos impressionaria mais pela sua estrutura, extremamente repetida em centenas de templos dentro e fora da Grécia, ou pela sua decoração? A estrutura do Santuário de Pérgamo nos atrai mais do que a dramaticidade de sua decoração? Não poderíamos dizer que a arquitetura gótica atingiu seu apogeu juntamente com seus aspectos decorativos ou até mesmo por causa deles? A arquitetura do renascimento é menor por incluir em si a obra decorativa de Michelangelo? O que mais nos importa na Capela Sistina: sua estrutura ou sua decoração? Cremos que devemos analisar cada caso separadamente, pois generalizações podem nos levar a afirmações muito questionáveis, especialmente quando elas envolvem questões de gosto.

3.5.2 A decoração como reflexo do humano

Em sua proposta de uma arquitetura racional que priorizasse a estrutura, o modernismo deixou em segundo plano o importante dado de que tudo relacionado ao ser humano inclui subjetividades, como enfatiza Gadamer.

Monticelli nos lembra que “desde os primórdios da civilização, ao desenvolver os primeiros instrumentos de sobrevivência, o ser humano sentiu necessidade de adornar estes

2016, p. 801

²⁶⁹ NUTTGENS, Patrick. *A história da arquitetura*, 2ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2005, p. 90.

²⁷⁰ RASMUSSEN, Steen Eiler. *Arquitetura vivenciada*. 3ª. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 222.

²⁷¹ LE CORBUSIER. *A arte decorativa de hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 217

objetos com desenhos.”²⁷² O indivíduo primitivo, ao adornar sua caverna e seus pertences, estava dando-lhe um valor além do utilitário. No que se refere à moradia, *A história da arquitetura da antiguidade aos nossos dias* alerta que esta não deve ter apenas uma funcionalidade imediata, precisa corresponder a carências do espírito.²⁷³ Sobre o mesmo assunto, Nuttgens nos diz:

Quaisquer que sejam suas preocupações estilísticas, então, toda arquitetura revela a aplicação do talento humano para a satisfação das necessidades do homem. E entre essas necessidades não estão apenas o abrigo, o calor e a acomodação, mas também o desejo, sentido em cada momento em todo lugar do mundo de formas infinitamente diversas, por algo mais profundo, evocativo e universal – para a beleza, para a permanência, para a imortalidade.²⁷⁴

É possível que, quanto mais um imóvel se mantiver vazio em termos de ornamento, mais seus ocupantes estejam se afastando de suas subjetividades e raízes históricas. Desse modo, seus ocupantes podem se aproximar da lógica e da prática de uma arquitetura funcional no sentido mais empobrecido do termo.

Rapoport nos diz que “[...] a maioria das conceituações do ambiente construído enfatiza este ponto de que os ambientes são mais do que físicos”.²⁷⁵ Para esse autor, “o significado de muitos ambientes é gerado por meio da personalização - tomando posse, completando-o, alterando-o.”²⁷⁶ Ele também considera que, no caso de uma residência, atribuir significados torna-se importante devido a uma conotação emocional, pessoal, simbólica e psicossocial.²⁷⁷

Quando o assunto é decoração do século XIX e do início do XX, geralmente se considera que ela era expressão de classes enriquecidas ou ligadas ao poder. Segundo Le Corbusier, a decoração seria o resultado do mau gosto burguês. Na verdade, sua utilização pode ser percebida com bastante nitidez em diferentes níveis sociais, pois tem a ver com subjetividades inerentes a todo ser humano.

²⁷² MONTICELLI, Juliana. *O ornamento arquitetônico como linguagem produtora de sentido: uma análise semiótica dos edifícios da av. Faria Lima* – Universidade de Sorocaba – Pró-reitoria Acadêmica – Programa de Mestrado em Mestrado em Comunicação e Cultura. Sorocaba/SP 2016. p. 13.

²⁷³ GYMPEL, Jan – *A história da arquitetura da antiguidade aos nossos dias*. Colônia, Alemanha: Könemann, 1996, p. 6.

²⁷⁴ NUTTGENS, Patrick. *A história da arquitetura*, 2ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2005, p. 301:

²⁷⁵ RAPOPORT, Amos. *The meaning of the built environment : a nonverbal communication approach*. Beverly Hills : Sage Publications, 1982, p. 60.

²⁷⁶ Idem, p. 21.

²⁷⁷ Idem, p. 22.

Em sua dissertação de mestrado sobre a arquitetura realizada entre 1870 e 1931 em Pelotas, RS, Carlos Alberto Ávila Santos constata que “as construções materializaram a riqueza, o poder e a cultura que os grandes senhores buscavam ostentar, traduzidos nas ornamentações das fachadas dos prédios erguidos [...]”²⁷⁸ Embora Ávila dos Santos, assim como outros historiadores, esteja correto em seus raciocínios, nas demais classes sociais, também é possível ver que a decoração assume um valor considerável. Nestor Goulart, ao analisar as construções realizadas no Brasil entre o final do século XIX e início do XX, faz uma comparação entre as habitações destinadas às camadas abastadas com uma arquitetura mais comum. Para ele, essa segunda possibilidade “era quase sempre despida de elementos decorativos de maior importância.”²⁷⁹ Se tomarmos como exemplo a arquitetura ligada a estabelecimentos comerciais ou residências de classes não-abastadas, talvez possamos questionar essa afirmação, pelo menos no que se refere à cidade do Rio no período mencionado.

A ornamentação da fachada do prédio situado na Rua Sete de Setembro, 196, Centro (F. 36), chega a ser mais intensa do que em algumas construções da burguesia onde os adornos estavam distribuídos em espaços bem mais amplas. No imóvel de esquina da Rua Sete de Setembro com a Praça Tiradentes (F. 37), vemos uma decoração um pouco menos intensa que no anterior, mas que, a nosso ver, tem ainda um acúmulo que não é muito comum a edificações das classes dominantes. Caso interessante se encontra no prédio da Rua Visconde do Rio Branco, 27, Centro (F. 38), pois sua largura é de cerca de dois metros, parecendo quase espremido entre as construções que o ladeiam. Sem a decoração que apresenta, ele poderia ser considerado como quase inexistente. É ela que o torna apreciável.

O conjunto de três imóveis residenciais situado na Rua General Caldwell, 225, Campo de Santana (F. 39), forma uma única fachada onde arcos plenos se intercalam a arcos abatidos com elementos decorativos diferentes: no primeiro caso, os efeitos artísticos ficam por conta de um rendilhado de ferro, enquanto no segundo os adornos fazem parte da alvenaria. Cabe destaque também para os recursos decorativos da platibanda que vêm a complementar as intenções estéticas da fachada como um todo. Na Rua Carmo Neto, 242b, Praça Onze (F. 40), o art nouveau se manifesta seja na forma de janelas duplas, seja na riqueza de detalhes de sua platibanda. Na casa na Rua Viscondessa de Piracinunga, 32, Praça Onze (F. 41), encontramos

²⁷⁸ ÁVILA SANTOS, Carlos Alberto. O ecletismo historicista em Pelotas: 1870-1931, p. 11. Disponível em : <https://ecletismoempelotas.files.wordpress.com/2011/05/o-ecletismo-historicista-em-pelotas-1870-1931.pdf> - Acesso em 12 de maio de 2022.

²⁷⁹ GOULART REIS FILHO, Nestor. *Quadro da arquitetura no Brasil*, 2ª. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p. 180.

certa desproporção entre a estrutura mínima do imóvel e a decoração de sua fachada. Sem esse recurso, a construção, como já vimos em exemplo anterior, poderia se tornar despercebida.

Esse apego à decoração em residências de classe popular entre o final do século XIX e início do XX fez com que elas fossem gradativamente se diferenciando da simplicidade dos tempos coloniais.²⁸⁰ Para isso contribuíram tanto os adornos quanto a pintura de cores variadas das fachadas, o que as afastava do branco que anteriormente estava em todas as paredes de um imóvel. Isso não significa dizer que no Rio de Janeiro, no período colonial, casas populares não tivessem alguma atenção com adornos, pois, como nos mostra Debret em suas ilustrações, elas exibiam detalhes ornamentais nos umbrais das portas e janelas, partes do telhado etc. Nesse ponto, estamos diante de mais um caso onde podemos encontrar alguma ligação com a realidade mencionada por Juliana Mendonça de que, desde seus primórdios, o ser humano procurou adornar as coisas que lhe são mais significativas.

3.6 A arquitetura do século XIX ao início do XX

Gadamer nos afirma que “à exceção da física nuclear, os progressos que caracterizam a revolução industrial que hoje experimentamos baseiam-se todos nas descobertas científicas do século XIX.”²⁸¹ Analisaremos as críticas feitas a algumas construções significativas desse período, ressaltando simultaneamente algumas de suas virtudes e também como, em alguns casos, elas podem ser vistas como contribuições para o surgimento do modernismo.

3.6.1 Obras significativas

Para mostrarmos, em linhas gerais, como se desenvolveu a arquitetura dos século XIX e início do XX, citemos apenas Ópera de Paris, a Torre Eiffel e o Palácio Tiradentes no Rio de

²⁸⁰ DE PAOLI, Paula Silveira. *Entre relíquias e casas velhas: a arquitetura das reformas urbanas de Pereira Passos no Centro do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015, p. 215: a autora ressalta a importância da Reforma do Rio de Janeiro ocorrida na gestão de Pereira Passos onde, segundo ela, há modificações “que atuam de maneira extensiva em toda a fachada do imóvel, através da adição de aparato ornamental eclético. Elas alteram profundamente o aspecto estético do edifício, tornando-o às vezes irreconhecível.” Não podemos dizer, no entanto, que esse interesse pelo adorno tenha acontecido de repente. Bem antes da Reforma, já havia fachadas de lojas e residências do Rio de Janeiro com alguma ousadia decorativa.

²⁸¹ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método II*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 188.

Janeiro.

Sobre a Ópera de Paris, Janson afirma que “o conjunto do edifício parece “sobrecarregado”, de uma vulgaridade luxuriante tão ingênua a ponto de, em última instância, deixar-nos desarmados.” Ainda em sua visão, essa arquitetura estava separada das exigências da era industrial que direcionavam a construção de fábricas, armazéns, lojas e moradias urbanas.

282

Segundo o autor, o conjunto do edifício pode deixar alguém desarmado. Esta informação nos parece coerente, não porque o prédio apresente uma vulgaridade luxuriante ingênua, mas devido aos preconceitos modernistas com que o mesmo venha a ser visto. Nesse caso, realmente, é possível que quem o observa se sinta “desarmado”, ou seja, sem armas, sem bagagem para entender as dimensões artísticas dessa construção e especialmente as intenções com que isso foi realizado. Pensamos, por exemplo, que nenhum arquiteto faria algo que, de antemão, considerasse como “sobrecarregado”, exagerado. É mais coerente pensar que seu intuito foi o de atingir a ideia de exuberância e corresponder a todo um conceito de arte vindo da sociedade em que vivia.

Cremos que é esse conceito de arte que vem a contribuir para que uma ópera não siga padrões destinados a fábricas, armazéns ou lojas. Além disso, a Ópera de Paris não esteve divorciada das exigências da era industrial, pois nela foi empregado o que havia de mais moderno em termos de estruturas metálicas, as quais estão presentes em toda a construção. Um exemplo mais claro disso acontece no estúdio de ensaios Petipá que fica abaixo da cúpula central do prédio, sendo o ferro aí exibido sem qualquer (F. 42).

As críticas direcionadas à Ópera de Paris geralmente dizem respeito a sua ornamentação. Se acompanharmos um pouco a história e sutilezas artísticas dessa obra, talvez possamos questionar a ideia de algo excessivo, exagerado. Seu projeto se caracterizou por uma estrutura que, além de bastante funcional, foi erguida para que nela se destacassem obras de arte e outros elementos decorativos. Nesse ponto é importante frisar que foi o próprio Garnier que escolheu os quatorze pintores, os mosaicistas, bem como os setenta e três escultores, incluindo Jean-Baptiste Carpeaux, para participar de sua ornamentação.²⁸³ Notamos nesse item certa continuidade do que acontecia no barroco do século XVII onde a arquitetura representava uma intensa união entre artes.

²⁸² JANSON, H.W. *História geral da arte*. 3ª. ed., São Paulo: Marontes, 2001, p. 311.

²⁸³ Artigo: *Charles Garnier, um arquiteto para um império* – Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/q3F5zxYhnywKvRhSMxgy8s/> - Acessado em 23 de setembro de 2022.

Ao contrário de um ambiente modernista, onde o primeiro olhar nos diz quase tudo sobre o que apreciamos, cada ponto da ópera de Paris nos exige certo tempo, porque são muitas as informações e combinações de detalhes. Se olharmos para uma construção como essa movidos pela pressa que caracteriza o mundo moderno, tudo de imediato será tratado como excesso, exagero, pois haverá um descompasso entre o que nos propõe a obra e o senso de objetividade que nos insensibiliza na pressa do dia a dia.

Em resumo, cremos que exagerado é o que excede limites. Talvez isso não possa ser dito da Ópera de Paris: os elementos que compõem os ambientes externos e internos foram pensados, calculados, nada se encontra fora de um contexto; cada detalhe faz parte de um conjunto ou contribui para um propósito ou narrativa. Além disso, a perfeição com que cada elemento é apresentado e a simetria que os une e os explica nos dizem que dali não se deve tirar nada sem que o prejuízo seja evidente.

A Torre Eiffel é criticada pelo historiador Leonardo Benevolo nos seguintes termos: “A obra em si é incerta e falha, não somente pelas superestruturas decorativas, que foram parcialmente eliminadas em 1937, mas também pela descontinuidade do desenho geral.”²⁸⁴ Em nossa visão, a Torre apresenta linhas que têm continuidade da base ao topo. Também não conseguimos ver nela “superestruturas decorativas” especialmente depois do que foi retirado em 1937. Hoje é preciso olharmos para a Torre com atenção para perceber algumas poucas intenções de decoração vindas do art nouveau.

Em junho de 1884, dois engenheiros das empresas Eiffel, Maurice Koechlin e Émile Nouguier, estudaram um projeto para uma torre metálica de 300 metros com cinco plataformas. Gustave Eiffel viu este esboço, disse que não estava interessado nele, mas, mesmo assim, concedeu aos seus criadores a autorização para continuarem o estudo. Stephen Sauvestre, arquiteto-chefe das empresas Eiffel, redesenhou completamente o projeto: consolidou a torre no primeiro andar através de arcos, reduziu o número de plataformas de cinco para duas etc. Somente depois dessa nova estruturação é que Gustave Eiffel se mostrou interessado na Torre ao ponto de inscrever o projeto dela no concurso destinado a um monumento para a Exposição de 1889 em Paris, do qual saiu vencedor. Esse é mais um episódio que pode nos mostrar como arquitetura e engenharia estiveram unidas no século XIX.

A Torre atingiu leveza pela utilização do ferro. Até àquele instante, os monumentos eram feitos basicamente de pedra, material que não permitia que eles ultrapassassem certa altura. O monumento mais alto do mundo antes da Torre Eiffel, o Obelisco de Washington, era

²⁸⁴ BENEVOLO, Leonardo, *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 146.

prova disso. Ele foi planejado originalmente para atingir 180 metros, mas devido aos materiais nele utilizados (mármore, arenito e granito) veio a ser inaugurado em 6 de dezembro de 1884 com dez metros a menos.²⁸⁵ Um dos principais problemas em se construírem estruturas muito altas era se enfrentar a ação do vento. A Torre Eiffel conseguiu vencer este obstáculo por meio de uma estrutura de ferro totalmente vazada, por onde o vento poderia passar sem grandes desvios.

A Torre não só funcionou como portão para a Exposição, mas nela também se incluíam outros atrativos: elevadores, restaurante, e uma visão da cidade de Paris antes só possível a bordo de um balão. Após o evento, ela funcionou, em 1903, para telegrafia sem fio, obtendo um êxito considerável. A partir de 1921, programas de rádio foram transmitidos regularmente dali e a Radio Tour Eiffel foi oficialmente inaugurada em 6 de fevereiro de 1922.

Yves Braund classifica o prédio do Palácio Tiradentes, no Rio de Janeiro, como “mediocre e pesado”. Para esse autor, a obra é desvalorizada pelo seguintes aspectos: a mistura do pórtico, chocante pela nudez de sua parte superior, com uma cúpula de perfil renascentista, cujo volume e materiais não estariam em harmonia com a planta e a decoração interna.²⁸⁶

Braund afirma que o prédio é pesado, mas reclama que o pórtico é “chocante pela nudez de sua parte superior”. cremos que a “nudez” da parte superior é exatamente para que o prédio não tenha peso excessivo. Caso aí houvesse um frontão ou outro recurso, isso possivelmente poderia sobrecarregar a fachada além de esconder a parte que nos parece a mais interessante do prédio, a cúpula que se encontra em um ponto afastado da fachada. O ferro e o vidro nela utilizados permitem que esta não tenha o sobrepeso que vemos em algumas cúpulas do passado que não podiam contar com os recursos da engenharia do século XIX e início do XX. Também não vemos coerência em se dizer que a cúpula não esteja em acordo com a decoração interna, pois a maior parte dessa decoração é composta especialmente pela cúpula, sendo a luminosidade proveniente dela o que possibilita o efeito decorativo referente ao vitral que ilustra como teria sido o céu no dia da Proclamação da República.

Bruand faz questão de ressaltar a ideia de que o prédio atual apresenta feiura. Isso talvez não se relacione a sua visão acerca desse prédio em particular, mas aos preconceitos modernistas com que ele olha para uma vasta produção arquitetônica do Brasil no início do

²⁸⁵ Artigo: *História hoje: Monumento a Washington*. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/internacional/audio/2023-10/historia-hoje-monumento-washington> - Acessado em 27 de setembro de 2022.

²⁸⁶ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 37.

século XX considerada por ele como manifestação de “mediocridades”. Consideramos mesmo que sua opinião acerca do Palácio Tiradentes não foi uma das mais pejorativas se comparada a críticas feitas por ele sobre nossa arquitetura nessa fase.

Além dessas obras mencionadas acima, não podemos esquecer a intensidade com que o ferro foi utilizado em obras como o Parlamento Inglês (Londres), o Palácio de Cristal de Londres, de 1851, a Biblioteca de Sainte Genoviève (Paris), o Museu de Oxford, a Galeria de Vitória Emanuel II (Milão), o Palácio de Cristal de Petrópolis, a Igreja Votiva (Viena) etc. Cabe destaque para os avanços industriais com que se edificou o Castelo de Neuschwanstein (Baviera), o concreto armado utilizado na estrutura do Museu Britânico (Londres) e no Grand Palais (Paris) etc.

3.6.2 Contribuições diretas para o modernismo

Com o incêndio acontecido na década de 1870 em Chicago, essa cidade teve que ser em parte reconstruída com prédios de formas geométricas simples e práticas que pudessem ser concluídos em pouco tempo e a custos baixos. Surgiram muitas obras seguindo essa diretriz, embora no final do século XIX, a própria cidade de Chicago tenha exemplares cujo projeto já se mostram mais refinados mesmo que seguindo padrões estabelecidos na década de 1870.

A arquitetura desenvolvida em Chicago se notabilizou por utilizar intensamente o ferro, por produzir estruturas pré-moldadas em série, por criar fachadas quase constantes, ou seja, sem muitas variações volumétricas. Devido a esses procedimentos, foi possível se desenvolverem as bases de arranha-céus que em algumas décadas mudariam o cenário de algumas cidades norte-americanas. Paulatinamente, a ornamentação passou a diminuir sua presença nas fachadas dos prédios.

William Le Baron Jenney (1832 - 1907) estudou na École Centrale de Paris onde aprendeu as mais recentes técnicas de construção em ferro. Em 1867, mudou-se para Chicago e abriu seu próprio escritório de arquitetura, especializado em edifícios comerciais e planejamento urbano. Entre suas realizações, destaca-se o prédio Leiter II (F. 43), terminado em 1889, onde, além de se utilizarem características já relacionadas acima, apresentou um sistema à prova de fogo. Hopkins, ao falar do tipo de arquitetura em que essa construção se inscreve, nos informa que a multiplicação do “sistema de pilares e vigas resultava em uma

forma de paralelepípedo, com andares espaçados de modo uniforme e lajes planas. A forma cubiforme tornou-se uma das morfologias definidoras da arquitetura modernista.”²⁸⁷

A Burnham & Root tornou-se uma das principais empresas de arquitetura de Chicago na segunda metade do século XIX. Dos trabalhos realizados por ela, o mais referenciado é o Edifício Reliance (F. 44), construído entre 1890 e 1894, que teve como principal projetista Charles Atwood. Glancey nos afirma que, mesmo tendo apenas quatorze andares, esse prédio é um arranha-céu. Em seguida explica: “Todos os traços importantes estão presentes, embora em miniatura de aço visível do exterior, extenso uso de concreto e grandes janelas. À época os maiores comentários foram a respeito das janelas. Como um edifício tão grande poderia utilizar tanto vidro sem fatalmente enfraquecer a estrutura?”²⁸⁸ Para Hopkins, a utilização de estruturas de aço nesse prédio “deram maior liberdade para configurar os espaços internos, já que as paredes não eram mais elementos cruciais para o suporte das cargas. A estrutura de aço do Reliance Building permitiu usar a fachada-cortina de vidro.”²⁸⁹ Na visão de Furneaux, este prédio é “um projeto impressionantemente moderno que reconheceu na totalidade as implicações estéticas da construção de tipo caixa: enormes janelas rasgam-se entre pilares de metal revestidos de azulejo.”²⁹⁰

Uma das obras mais significativas de Louis Sullivan (1856-1924) é a loja de departamentos Carson Pirie Scott (F. 45), construída entre 1899 e 1904. Falando sobre ela, Furneaux nos diz: “Poucos anos depois do Reliance Building, esta obra de Sullivan é, pela regularidade e leveza da estrutura e pelo tamanho das janelas, mais autenticamente moderna que qualquer outro edifício da escola de Chicago.”²⁹¹ Para Janson, a loja Carson Pirie “ilustra a máxima de Sullivan, segundo a qual ‘a forma segue a função.’”²⁹²

Sullivan é um arquiteto importante tanto para a arquitetura modernista na América quanto para a continuidade dela na Europa a partir de 1919 com a fundação da Bauhaus. Talvez

²⁸⁷ HOPKINS, Owen. *Arquitetura: guia visual dos estilos arquitetônicos ocidentais do período clássico até o século XXI*. São Paulo: Publifolha, 2017, p. 152

²⁸⁸ GLANCEY, Jonathan. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012, 393

²⁸⁹ HOPKINS, Owen. *Arquitetura: guia visual dos estilos arquitetônicos ocidentais do período clássico até o século XXI*. São Paulo: Publifolha, 2017, p. 151.

²⁹⁰ FURNEAUX JORDAN, Robert. *História da arquitetura no Ocidente*. [sem cidade]: Editorial Verbo, 1979, 309

²⁹¹ Idem, p 310.

²⁹² JANSON, H.W. *História geral da arte*. 3ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 417.

possamos dizer que se o movimento modernista em arquitetura surgiu na Europa, a arquitetura que o possibilitou veio em parte da América. Não podemos concluir que tenha havido “movimento” modernista na América, pois o que se chama de Escola de Chicago não foi uma união ou instituição que congregasse arquitetos num programa comum como aconteceu com a Bauhaus liderada por Gropius.

A propósito, talvez seja importante levar em consideração as palavras de Gropius e Le Corbusier quando ambos atribuem o surgimento de uma nova arquitetura à América, a qual contrastava com o que no início do século XX se fazia na Europa em termos de construção. Gropius, em 1913, faz as seguintes considerações:

Os silos do Canadá e da América do Sul, os transportadores de carvão das grandes ferrovias e os mais modernos estabelecimentos industriais da América do Norte... apresentam uma composição arquitetônica de tal precisão, que, no observador, seu significado torna-se forçosa e inequivocamente claro. O natural estado determinado desses edifícios não reside na vastidão das dimensões materiais - que, por certo, não devem ser consideradas na qualidade de uma obra monumental -, mas na visão clara e independente que seus projetistas tiveram dessas formas grandes, imponentes. Estas não estão empanadas por um respeito sentimental pela tradição, nem por outros escrúpulos intelectuais que diminuem nossa arquitetura europeia contemporânea e impedem que ela tenha qualquer verdadeira originalidade artística.²⁹³

Le Corbusier, em *Por uma arquitetura*, de 1923, inclui algumas gravuras (F. 46) seguidas de alguns comentários: “Eis aqui silos e fábricas americanas, magníficas PRIMÍCIAS de novos tempos. OS ENGENHEIROS AMERICANOS ESMAGAM COM SEUS CÁLCULOS A ARQUITETURA AGONIZANTE.”²⁹⁴ [grifos do autor]

Em 1930 inaugurou-se o mais alto prédio do Rio de Janeiro naquele momento, o edifício A Noite (F. 47). Ele tornou-se símbolo de progresso, pois viabilizava o que havia de mais avançado desde o início do século XX na arquitetura nos Estados Unidos, país que durante os anos trinta teria grande influência sobre o Brasil. O estilo racional de linhas verticais do edifício A Noite estaria presente em seguida em outros projetos da cidade: o prédio do antigo Ministério do Trabalho, o Hotel Novo Mundo (Praia do Flamengo), a reforma do Teatro Carlos Gomes e a construção de prédios onde funcionariam cinemas (Ciné Pathé, Cine Rosário, Cine Santa Alice, Cine Roxy etc).

Com os dados apresentados nesse final de capítulo, seja de construções que continuaram estilos da tradição no período visto como “ecletico”, seja naquelas que buscaram novos rumos

²⁹³ BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 380.

²⁹⁴ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 17.

desde a Escola de Chicago, cremos que é possível dimensionar em parte a importância do século XIX ao início do XX para a história da arquitetura ou, pelo menos, começar um debate substancial sobre o assunto.

4 NOMENCLATURAS

Mesmo com a análise já apresentada no capítulo anterior acerca dos preconceitos modernistas que nos impossibilitam uma visão mais ampla da arquitetura do século XIX e início do XX, ainda não temos material suficiente para questionar plenamente o modo de como se estuda este assunto. Existem preconceitos referentes a nomenclaturas que, segundo pensamos, podem nos afastar de uma abordagem mais adequada, direta e objetiva do tema. Desenvolveremos esse raciocínio especialmente por meio de considerações sobre o termo “ecletismo” ou palavras a ele relacionadas, e sobre a cronologia no estudo do estilo.

4.1 “Período eclético” e “arquitetura eclética”

Nos estudos sobre a arquitetura produzida no período correspondente ao século XIX e início do XX, talvez os maiores problemas em termos de nomenclatura estejam nos momentos em que os autores procuram nomeá-lo. De um modo geral, o que temos a esse respeito são três expressões: historicismo, revivalismo e ecletismo.

O emprego do termo historicismo não nos parece coerente, pois estabelece uma diferença entre história e presente como se o presente não fosse também história. Além disso, na prática, percebe-se que existe certa oscilação no emprego dessa terminologia.

Existem autores que fazem distinção entre historicismo e ecletismo. Segundo Jean-Pierre Épron, “enquanto o historicismo renuncia à busca de uma nova arquitetura e inscreve deliberadamente a arquitetura moderna em um estilo antigo, o ecletismo percebe essa ausência de doutrina, mas não desiste de inventar uma arquitetura adaptada aos novos tempos.”²⁹⁵ Na prática, o que percebemos é que em prédios vistos como ligados ao historicismo muitas vezes encontram-se itens que apontam para um ecletismo. É o próprio Épron que nos diz que o historicismo pode se mesclar com o ecletismo.²⁹⁶

²⁹⁵ ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'eclectisme*. Paris: Norma Editions, 1982, p. 12 : Tandis que l'historicisme renonce à la recherche d'une architecture nouvelle et inscrit délibérément l'architecture moderne dans un style ancien, l'éclectisme se rend compte de cette absence de doctrine, mais ne renonce pas à inventer une architecture adaptée aux temps nouveaux.

²⁹⁶ Idem, p. 142 : « L'historicisme est la recherché dans l'histoire d'un vocabulaire architectural vernaculaire ou savant capable d'exprimer ces positions. L'historicisme désigne l'atitute qui consiste à évoquer l'histoire {a son profit. Il peut aller de pair avec l'éclectisme ou se confondre avec lui parce que lui aussi fai fêfêrence à l'histoire et l'utilise. Enfin, les architectes de l'éclectisme ou se confondre avec lui parce que lui aussi fait référence à l'histoire et l'utilise. Enfin, les architectes de l'éclectisme ne sont pás toujours conscients dès interretations que

Também temos nossas reservas quanto ao termo “revivalismo”, porque ele nos sugere a ideia de algo que estava desaparecido ou sem vida. Cremos que talvez seja temerário se afirmar que antes do período visto como revivalista formas tradicionais de arquitetura não estivessem em vigor. Segundo o *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*, “na Europa persistiu desde o Renascimento uma atitude contínua de reverência em relação à Antiguidade.”²⁹⁷

Acreditando no conceito de revivalismo, Benevolo afirma que “no século XVIII, o uso de formas góticas apresentava-se como uma variedade do gosto pelo exótico, e possuía um caráter fortemente literário.”²⁹⁸ Temos receio de concordar com essa afirmação, pois para a Inglaterra, a Alemanha e a França, o gótico não deve ser visto como um “gosto pelo exótico”, uma vez que desde seu surgimento faz parte desses países, especialmente por meio de igrejas. Pensamos que o gótico na Europa manteve certa continuidade em novas construções mesmo com o êxito do renascimento, maneirismo, barroco e outros estilos. Segundo Furneaux, depois de seus surgimento, o gótico nunca deixou de se manifestar.²⁹⁹

Embora seja considerável o uso dos termos historicismo e revivalismo para se nomear a arquitetura que vai do século XVIII ao início do XX, a maioria dos teóricos prefere se referir a essa fase como “ecletismo”.

Para Goulart, “o Ecletismo que surgira na França, durante a primeira metade do século [XIX], oferecia a vantagem prática de propor uma conciliação no plano filosófico, político-social e estético.”³⁰⁰ Ele considera que no Brasil houve um ecletismo político que se estendeu da abdicação de Pedro I até a Maioridade e durante a “conciliação” de Nabuco de Araújo, onde houve a “predominância dos interesses comuns sobre as divergências entre os partidos políticos

peut susciter leur travail sur la référence. »

²⁹⁷ CZAJKOWSKI, Jorge. *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000, p. 7.

²⁹⁸ BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 82.

²⁹⁹ FURNEAUX JORDAN, Robert. *História da arquitetura no Ocidente*. [sem cidade]: Editorial Verbo, 1979, p. 288.

³⁰⁰ GOULART REIS FILHO, Nestor. *Quadro da arquitetura no Brasil*, 2ª. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p. 180. Em seguida, para complementar suas palavras, ele reproduz o seguinte texto de João Cruz Costa: “O sucesso dessa tendência filosófica foi devido ao fato de, a partir de 1830, haver ela tomado uma orientação que satisfazia, num momento ainda de crise das velhas correntes filosóficas e política, uma direção conciliadora. O ecletismo propunha a todos os sistemas um tratado de paz. Ele deveria conciliá-los, guardando deles aquilo que possuíssem de precioso, do mesmo modo que o governo representativo deveria ser um governo misto, que satisfizesse a todos os elementos da sociedade. Depois de 1830, foi doutrina oficial da Universidade de Paris, no reinado de Luiz Felipe”. (*História das ideias no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional - CRUZ COSTA, João)

do Império”³⁰¹ Em seguida, o autor nos diz:

“O Ecletismo na arquitetura seguiu caminho semelhante, propondo uma conciliação nas polêmicas sobre os estilos históricos. [...] Com o desenvolvimento dos trabalhos de investigação histórica, multiplicam-se os “estilos” à disposição dos arquitetos, tornando-se claros os aspectos de aplicação superficial decorativa de todos eles.”³⁰²

A liberdade dos arquitetos a que Goulart se refere não é algo único do período dito eclético: em muitos momentos da história da arte, se manifesta o prazer de não se seguirem regras pré-estabelecidas. Goulart não nos oferece nada que justifique haver no século XIX um momento arquitetônico que possa ser visto como uma realidade autônoma, uma fase que tenha em si características próprias de modo a que possamos vê-la como diferente de uma longa tradição.

O problema da definição do que seja período eclético aumenta quando se passa a filosofar sobre esse assunto já em si um tanto complexo. Jean-Pierre Épron, por exemplo, considera que “o ecletismo é um processo, uma atitude de espírito, uma aptidão para a discussão, um viés para não submeter a sua ação a nenhum dogma; é uma busca apaixonada e paciente da verdade [...]”³⁰³

Carlos Lemos segue mais ou menos a mesma linha de Épron: “Um estado de espírito. Sim, o Ecletismo teria surgido de um estado de espírito sempre olvidado pela maioria dos historiadores muito atentos às formas tangíveis, aos produtos finais, às expressões estilísticas.”³⁰⁴ Em nossa visão, o autor nos oferece uma dimensão conotativa que nos afasta de uma compreensão do que possa ser visualizado como “ecletismo” ou “arquitetura eclética”.

Ao lado daqueles que optam por definição e consideração vagas do que se considerou “ecletismo”, encontramos autores que preferem ressaltar as dificuldades em se estabelecerem as particularidades desse tema. Gunther Weimer afirma que “como ele abarca, indistintamente, qualquer linguagem estilística do passado, sua abrangência torna-se demasiado ampla. Delimita

³⁰¹ Idem, p. 182.

³⁰² GOULART REIS FILHO, Nestor. *Quadro da arquitetura no Brasil*, 2ª. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p.182.

³⁰³ ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'eclectisme*. Paris: Norma Editions, 1882, p. 11: L'éclectisme est une d'marche, une attitude de l'esprit, une aptitude à la discussion, un parti pris de ne soumettre son action à aucun dogme; c'est une recherche passionnée et patiente de la vérité [...]

³⁰⁴ FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 70.

um contorno mas não explica o conteúdo.”³⁰⁵ Heliana Angotti Salgueiro atenta para o fato de que “a própria natureza diversificada da arte do século XIX impede agrupamentos sistemáticos e periodização exata.”³⁰⁶

Em resumo, notamos que alguns historiadores definem ou falam da arquitetura que vai do século XIX e início do XX de modo impreciso, vago, ou evidenciam as dificuldades de compreendê-lo. Em parte, cremos que ambos os fatos acontecem simplesmente porque não é possível reunir sob um só rótulo todas as diferenças e contradições da arquitetura produzida nesse período. Ela foi, em linhas gerais, a continuação de estilos que tiveram seu início na antiguidade, na Idade Média ou em outros momentos. Cremos que é desse modo que ela deve ser vista.

Não vemos coerência em se individualizar a arquitetura produzida entre o século XIX e início do XX por meio do rótulo “período eclético”, pois todos os momentos da história da arquitetura foram ecléticos. A maioria dos autores por nós estudados aponta a história da arquitetura dividida cronologicamente em estilos, sem mostrar a multiplicidade que houve em todos os períodos, mas ao se referir à arquitetura que antecedeu imediatamente ao modernismo agem de modo completamente diferente quando apontam para uma espécie de “confusão formal”. Chegamos a desconfiar que essa “confusão” só exista na forma de como os autores, no intuito de mostrar a necessidade urgente de uma nova arquitetura, procuraram juntar sob um só rótulo toda a produção realizada em quase um século e meio dentro em uma dimensão mundial. Obviamente que o resultado dessa atitude não poderia deixar de ser uma “miscelânea”, a qual nunca existiu a não ser na forma com que alguns autores procuraram agrupar dentro de um rótulo uma variedade arquitetônica como se ela fosse específica de um determinado momento. Não nos parece razoável pensar que algum período ou estilo não tenha sido eclético. Uma prova disso é a própria maneira de como os estilos são formados, pois uma das suas características básicas é aquisição de contribuições vindas de diferentes culturas e estilos.

4.2 O ecletismo dos estilos

Na visão de Panofsky, mais importante do que o levantamento iconográfico de elementos ou alegorias relacionados a um fenômeno artístico, está o “como” se deu a síntese

³⁰⁵ Idem, p. 258.

³⁰⁶ Idem, p. 120.

dos mesmos. Dessa particularidade pode nascer o novo mesmo que os elementos que o constituam sejam por demais conhecidos. Tomemos essa reflexão para entender como se formam os estilos em arquitetura.

Acreditar que uma manifestação artística surgiu por si só e que, portanto, pode ser considerada única em sua constituição, corresponde a dizer que em história milagres são possíveis. Por outro lado, quando um historiador estuda um fenômeno artístico levando em consideração o ecletismo nele existente, encontra-se no caminho adequado para compreendê-lo em sua possível complexidade. Para exemplificar esse assunto, tomemos como base os estilos clássico, islâmico, românico, gótico, barroco e modernista.

Dentro do estilo clássico grego, constatemos elementos vindos do Egito, de Creta, de Micenas, além de contribuições da Ásia Menor. A Grécia começou a se estruturar quando o Egito já se encontrava em grande desenvolvimento e, ao lado dos finícios, tinha considerável domínio sobre o Mediterrâneo. Colunas gregas apresentam semelhança com egípcias na utilização de um tipo específico de fuste. Goitia constata que “nas construções de Djoser, do grande arquiteto Imhotep, aparece a coluna de fuste estriado – como virão a ser as dóricas gregas”.³⁰⁷ Vários capitéis egípcios têm características que seriam depois retomadas pelos gregos. É possível que o estilo de capitel egípcio que mais tenha contribuído para isso seja o lotiforme, ou seja, aquele que simboliza a flor do lótus. É provavelmente dele que viria a estruturação básica do capitel de ordem coríntia.³⁰⁸ Possivelmente, vieram de Creta para a arquitetura grega o capitel e o ábaco que, mais tarde, estariam em templos dóricos. Para Janson, “os gregos também deviam algo aos micenenses – vemos um tipo elementar de frontão na Porta dos Leões, e o capitel de uma coluna micenense é muito semelhante a um capitel dórico.”³⁰⁹ Segundo Hopkins, a pedra triangular ornamentada acima da Porta dos Leões “pode ser vista como um frontão primitivo.”³¹⁰ As maiores contribuições da Ásia Menor para a arquitetura grega aconteceram no período helenístico. Segundo Michel Fazio, foi nessa fase que se

³⁰⁷ GOITIA, Fernando Chueca e outros. *História geral da arte – Arquitetura I*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995, p. 34

³⁰⁸ Assim como alguns outros capitéis egípcios, no lotiforme as imagens tendem mais a certa geometrização do que a uma retratação dos elementos apresentados. Os gregos, ao utilizarem as matrizes egípcias para a formação de seu capitel coríntio, preferem dar aos ornatos desse capitel uma versão “realista” relacionada à folha de acanto, sem, contudo, deixarem de seguir em parte a imagem geral que caracteriza alguns capitéis do Egito.

³⁰⁹ JANSON, H.W. *História geral da arte*. 3ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 53.

³¹⁰ HOPKINS, Owen. *Arquitetura: guia visual dos estilos arquitetônicos ocidentais do período clássico até o século XXI*. São Paulo: Publifolha, 2017, p. 6.

adicionou a ordem jônica à arquitetura grega vinda da costa oeste da Ásia Menor.³¹¹ Goitia informa que, com as conquistas de Alexandre, a arquitetura grega no Oriente Médio se mesclou com a estética dos povos ali existentes, assumindo abundância decorativa: “É uma etapa barroca, em que impera a liberdade e se buscam os efeitos de grandiosidade e pitorescos, ou simplesmente de assombro.”³¹²

Mais que os egípcios e gregos, os romanos ficaram conhecidos pelas suas conquistas territoriais. Além da imensa contribuição recebida dos gregos, a arquitetura romana contou com a variedade de estilos vinda dos territórios que passaram a pertencer a seus domínios. Segundo *A história da arquitetura mundial*, nas províncias romanas do Oriente, esse fenômeno provocava uma mistura confusa além de “frontões quebrados e paredes curvilíneas, que não voltaram a ser vistos, até o florescimento do Barroco em Roma no século XVII.”³¹³ Como resultado das variações arquitetônicas existentes em seus domínios, Roma talvez possa ser considerada a cidade mais eclética do período clássico, porque nela existiam templos de outros povos, uma variedade de estilos nas sepulturas, a presença de obeliscos egípcios etc.³¹⁴ Algumas das contribuições externas se adaptaram tão bem a essa cidade, que é possível que se pense, num primeiro momento, que tenham nascido aí. Exemplos disso são a coluna toscana e o arco pleno. Dos etruscos, os romanos herdaram a coluna toscana de fuste liso, embora não saibamos qual seu lugar de origem. Goitia nos diz que esse tipo de coluna “parece relacionar-se mais com as soluções protodóricas do que com a ordem dórica grega.”³¹⁵ O arco pleno já havia sido utilizado na Babilônia e em outras partes do Oriente Médio antes da fundação de Roma. Exemplo bastante conhecido de arco pleno está no Portal de Ishtar, da Babilônia (c. 575 a. C.), hoje exposto no Museu Pérgamo, em Berlim.

Os primeiros seguidores de Maomé foram nômades procedentes da Península Arábica com escassas tradições artísticas. À medida que conquistavam novos territórios, assimilavam

³¹¹ FAZIO, Michael e outros. *A história da arquitetura mundial*. 3ª. ed., Porto Alegre: AMGH, 2011, p. 74.

³¹² GOITIA, Fernando Chueca e outros. *História geral da arte – Arquitetura I*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995, p. 61.

³¹³ FURNEAUX JORDAN, Robert. *História da arquitetura no Ocidente*. [sem cidade]: Editorial Verbo, 1979, p. 64.

³¹⁴ Importante observar que os obeliscos, desde a antiguidade, funcionam como um elemento que contribui para o ecletismo em diversas regiões e épocas. Ele está presente, por exemplo, no conjunto barroco formado pela Praça de São Pedro, em Roma; no complexo neoclássico do Capitólio, em Washington; no conjunto classicizante da Praça da Concórdia, em Paris; no centro de uma avenida de prédios de diversos estilos, em Buenos Aires; etc.

³¹⁵ GOITIA, Fernando Chueca e outros. *História geral da arte – Arquitetura I*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995, p. 62.

suas contribuições culturais. Desse modo, vieram para o estilo islâmico a cúpula arredondada, grande variedade de arcos, as listas de duas cores presentes na sua decoração, os azulejos e os tapetes. Uma das primeiras civilizações com a qual o Islã entrou em contato foi a persa, de onde, provavelmente, incorporou a cúpula arredondada presente em construções como o Palácio Sarvestan, construído por volta do século VII. Trabalhada de múltiplas formas pela arquitetura islâmica, ela assumiu, em muitos casos, configurações bulbosas presentes mais tarde na Turquia, Índia e em outras regiões aonde os mulçumanos chegaram. Dos muitos tipos de arcos que vieram para a arquitetura islâmica, destacam-se o ogival e o de ferradura. Geralmente eles são utilizados em profusão e sustentados por colunas esguias. Essas colunas apresentam capitéis que, na maioria das vezes, vêm de formas arcaicas pouco identificadas ou de variações que podem ter sido influenciadas pela ordem coríntia. cremos que foi no Egito que os islâmicos adquiriram as famosas listas de duas cores que passaram a fazer parte de suas decorações. Um dos seus maiores exemplos está no interior da Mesquita de Córdoba, na Espanha, iniciada em 785, construção com que se costuma datar o início da arquitetura islâmica na Península Ibérica. Os azulejos tiveram grande utilização por parte dos egípcios, babilônios, bizantinos e chineses. Na arquitetura islâmica, eles são menos espessos e apresentam motivos geométricos, florais e caligráficos.³¹⁶ A utilização da caligrafia como recurso decorativo talvez seja uma invenção do Islã, mas imagens geométricas ou de flores já existiam em diferentes tipos de cerâmicas de revestimento em outras civilizações, inclusive na romana, que incorporou esse recurso de outros povos. cremos que o tapete, na arquitetura islâmica, tem uma significação especial, pois, provavelmente, foi de seus desenhos que se desenvolveu a riqueza decorativa que podemos apreciar tanto no interior quanto no exterior de inúmeras de suas construções. Os tapetes se incorporaram à cultura islâmica depois que esta entrou em contato com os persas. Um exemplo dessa contribuição é o tapete *Pazyryk* produzido por volta de 500 a.C.³¹⁷

Tanto quanto o islâmico, o românico pode ser considerado um dos estilos mais ecléticos da história da arquitetura. Em termos de vocabulário, apresenta algumas informações vindas da antiguidade clássica (arcos plenos, modenatura, ordem coríntia), da cultura islâmica (arcos ogivais, colunas de fustes alongados) e bizantina (especialmente no tocante à decoração de capitéis e fustes, os quais atingem no Ocidente uma variedade provavelmente nunca vista antes

³¹⁶ História dos azulejos. Publicado em 23/08/2023. Disponível em: <https://www.lurca.com.br/historia-dos-azulejos/> Acessado em 20/10/2023.

³¹⁷ Tapetes – História. Publicado em 2022. Disponível em: <https://tapetes.medalhaopersa.com.br/hist%C3%B3ria> – Acessado em 20/10/2022.

ou depois numa mesma construção). No século XI, têm início as Cruzadas, que são responsáveis por uma parte da renovação da arquitetura na Europa, pois do Oriente Médio são trazidos aspectos como altas muralhas, terminadas por ameias e merlões, que passariam a fazer parte de castelos ou fortalezas. Sobre as influências das Cruzadas sobre a Europa, Gombrich conclui que havia maior contato do que antes com a arte de Bizâncio e que muitos artistas do século XII tentaram imitar as imagens sacras da Igreja Oriental. Segundo ele, “Em nenhuma outra época, a arte europeia se aproximou mais desse gênero de arte oriental do que no apogeu do estilo românico.”³¹⁸

O historiador francês Germain Bazin afirma: “Virgem, eis o qualificativo que gostaríamos de dar à arte gótica, na medida em que é criação pura. Tudo nela é novo: estrutura e decoração.”³¹⁹ O fato, no entanto, é que a arquitetura gótica é uma junção de várias influências. *A história da arquitetura mundial*, ao estudar especificamente sobre os arcos ogivais, enfatizam que eles não são de origem gótica, pois, “já eram empregados na Síria e no norte da África antes de qualquer exemplo encontrado no norte da Europa.”³²⁰ Ademais, para Hopkins “os aspectos que hoje consideramos essenciais da arquitetura gótica – o arco ogival, o arcobotante e a abóboda nervurada – já eram empregados de várias maneiras no estilo românico que a precedeu.”³²¹ Os vitrais já existiam bem antes do surgimento do românico. Poderíamos inicialmente pensar que esse fato não anularia a ideia de inventividade desse recurso no gótico especialmente em sua forma arredondada. Todavia, mesmo nessa configuração, o gótico não é pioneiro, uma vez que a mesma estava bastante presente em igrejas românicas. É importante observar também que elementos decorativos pertencentes ao estilo islâmico entraram na Península Ibérica no século VIII e muito provavelmente devem ter influenciado o gosto por tornar os ambientes internos mais elaborados. Nessa proposta se destacaram os azulejos e os tapetes, os quais antecederam em quase duzentos anos os desenhos arredondados que seriam utilizados em tetos e vitrais em grande parte da Europa.³²²

³¹⁸ GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte*. 13ª. edição, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985, p. 133.

³¹⁹ BAZIN, Germain. *História da arte – da pré-história aos nossos dias*. Lisboa: Livraria Marins Fontes Editora Ltda., 1980, p. 124.

³²⁰ FAZIO, Michael e outros. *A história da arquitetura mundial*. 3ª. ed., Porto Alegre: AMGH, 2011, p. 233.

³²¹ HOPKINS, Owen. *Arquitetura: guia visual dos estilos arquitetônicos ocidentais do período clássico até o século XXI*. São Paulo: Publifolha, 2017, p. 26.

³²² Na rosácea de Sainte-Chapelle de Vincennes, França (1679), os traços sinuosos pertencem a uma vertente gótica conhecida como "Flamboyant". Nas Abóbadas em leque com pingentes na Capela de Henrique VII da Abadia de Westminster (1503), encontramos um desenho em “renda” que nos sugere a geometrização de tapetes persas. Também vemos aí alguma ligação com a decoração externa do palácio do Dodge e do prédio Cá

O barroco, especialmente em Roma, acontece em duas vertentes: uma onde as inovações estéticas são acompanhadas por elementos clássicos vindos da Antiguidade e já utilizados no Renascimento, e outra na qual as inovações de estrutura e de decoração, mesmo tendo deixado características clássicas em segundo plano, não as abandonaram por completo. Segundo o *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*, “na Europa persistiu desde o Renascimento uma atitude contínua de reverência em relação à Antiguidade. Grécia e Roma foram fontes de plástica e forma arquitetônica do século XV ao XVI. De modo diferente inspiraram o barroco e suas variantes.”³²³

A Igreja de Jesus, em Roma, é talvez o que há de mais representativo do ecletismo que tornou possível o barroco. Sobre ela, Bazin apresenta os seguintes dados: “Este edifício consagra o regresso à planta simples, sem deambulatório, com uma nave única, orlada simplesmente de capelas, e um transepto coroado por uma cúpula.”³²⁴ Para Alonso, “o românico inicia um conceito espacial que a Europa não abandona até a chegada da arquitetura moderna.”³²⁵ A fachada da Igreja de Jesus vai nos mostrar, como em muitos templos romanos, o quanto elementos arquitetônicos clássicos são utilizados no barroco. O frontão no ponto mais alto se apresenta com algumas inovações, mas não o suficiente para nos desviar de uma estrutura que é apenas uma variação do clássico. Ao centro da fachada, vemos a junção de dois frontões clássicos: um triangular e, acima dele, outro, que é cimbrado. Tanto na primeira parte da fachada quanto na segunda, estão pilastras com capitéis coríntios. Caso que também merece atenção especial são as volutas que se encontram nessa igreja. Elas se tornaram uma marca do barroco não somente na Europa, mas especialmente na América Latina. Essa inovação, contudo, já estava presente na fachada da Igreja de Santa Maria Novella, no Renascimento, não sendo, portanto, uma inovação do barroco. No meado do século XVII, o barroco se desenvolveu, tanto em Roma como no resto da Europa, como uma arquitetura de inovações não só decorativas, mas também estruturais, o que a diferenciou bastante de um

d’Oro, em Veneza, que provavelmente são resultantes de uma influência direta da arquitetura islâmica. É bom lembrar que Veneza foi uma das cidades do Mediterrâneo que teve mais contatos com o Oriente Médio durante a Idade Média.

³²³ CZAJKOWSKI, Jorge (organização). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000, p. 7.

³²⁴ BAZIN, Germain. *História da arte – da pré-história aos nossos dias*. Lisboa: Livraria Marins Fontes Editora Ltda., 1980, p. 263.

³²⁵ ALONSO PEREIRA, José Ramón. *Introdução à história da arquitetura, das origens ao século XXI*. Porto Alegre: Bookman, 2010, p. 115.

barroco classicizante anterior. Isso acontece em igrejas de Bernini e de Borromini. No entanto, mesmo nesses casos, ainda é possível notar que o barroco mantém elementos arquitetônicos clássicos. Um exemplo disso é a Igreja de Sant'Andrea al Quirinale, de 1670, seja pela sua portada, seja pelo uso de colunas coríntias em seu altar-mor.

O estilo modernista também pode ser visto como resultante de contribuições diversas exatamente como acontece com os estilos analisados anteriormente. O geometrismo simplificado de “formas primárias” já estava presente no estilo art déco. O uso de pilotis é uma realidade há séculos em construções, como relata Le Corbusier em seu livro *A viagem ao Oriente*. A esse respeito Kruft nos diz que: “em 1911 Le Corbusier se entusiasma com as vias recém-asfaltadas, com a magia da geometria, com casas apoiadas em suportes [pilotis] [...]”³²⁶ [acréscimo entre colchetes feito pelo autor]. Os terraços-jardins de construções modernistas podem ser vistos como uma simplificação da ideia que norteou a realização dos jardins suspensos da Babilônia. As fachadas livres já tinham sido sugeridas por construções pré-moldadas como o Palácio de Cristal, de Londres, de 1851.³²⁷ A “planta livre”, apregoada por Le Corbusier, já era há séculos algo comum nos interiores de construções orientais. Sobre esse último aspecto, Araújo de Carvalho, ao se referir aos japoneses, afirma que eles

herdaram da China o hábito do emprego das divisões móveis. Assim os ‘biombos’ e as tênues paredes de bambu se deslocam com grande facilidade sob os tetos envernizados de esteira no interior de suas residências leves e coloridas, aumentando ou diminuindo salas, extinguindo ou criando quartos [...] ³²⁸

4.3 Questões de estilo e suas aplicações

A definição de qual seja o estilo de um determinado prédio algumas vezes não é uma tarefa simples se levarmos em consideração o ecletismo que pode está presente nos estilos e especialmente o fato de como alguns arquitetos procuraram inovar em seus projetos. Devido a esses fatores, cremos que a delimitação de um estilo em arquitetura deve incluir certa abrangência.

Entretanto, mesmo diante dessa flexibilidade, não podemos esquecer que a palavra

³²⁶ KRUFT, Hanno-Walter. *História da teoria da arquitetura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, p. 801.

³²⁷ BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 234.

³²⁸ ARAÚJO DE CARVALHO, Benjamin de. *A história da arquitetura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica S. A., (sem data de publicação), p. 127.

“estilo” nos remete à ideia de individualidade. A Enciclopédia Itaú Cultural informa: “Originalmente a palavra estilo, do latim *stilus*, designa um instrumento metálico pontiagudo utilizado para escrever ou desenhar. Com o tempo, torna-se sinônimo de uma maneira particular de fazer algo, ampliando seu uso a todos os campos artísticos.”³²⁹ Para o Dicionário *Michaelis*, “estilo” é “feição especial, caráter ou conjunto de traços próprios de uma determinada manifestação cultural.”³³⁰ No tocante às artes visuais, segundo a *Enciclopédia Barsa*, “estilo é a denominação que se dá a um grupo de particularidades formais encontradas numa obra, ou numa série de obras, particularidades essas que servem para distingui-las de outras obras.”³³¹ Wilfried Koch afirma em seu *Dicionário dos estilos arquitetônicos*: “Cada estilo possui um determinado número de elementos arquitetônicos próprios bem definidos.”³³² Talvez alguém nos pergunte se a individualidade de um estilo pode ser comprometida pelo ecletismo que possa nele existir. Cremos que não, porque cada estilo apresenta um ecletismo particular que forma uma síntese capaz de individualizá-lo. Antes de darmos continuidade a esse assunto, consideramos oportuno questionar uma definição de estilo apresentada pelo modernismo.

Nas palavras de Le Corbusier, “o estilo é uma unidade de princípios que anima todas as obras de uma época e que resulta de um estado de espírito caracterizado.”³³³ Talvez haja um pouco de precipitação em se dizer que existam princípios que animem “todas as obras de uma época”, pois nos parece impossível que um estilo tenha tamanha abrangência. Parece-nos razoável se dizer que um estilo predomina numa época, mas, mesmo assim, esta afirmação ainda seria incoerente se não indicássemos o território específico em que isso acontece. As palavras de Le Corbusier têm muito mais a ver com as intenções de propaganda do Estilo Internacional, como idealizado pelos três primeiros CIAMs, do que com a realidade sobre a abrangência real de um estilo. Em todas as épocas é possível haver vários estilos, assim como um estilo pode se manifestar em várias épocas. O fator cronológico não é suficiente para limitar a manifestação de um estilo. Por questão de uma maior objetividade, discutamos esse assunto

³²⁹ Enciclopédia Itaú Cultural. Última atualização: 06.02.2015 – Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3184/estilo> - Acessado em 20/05/2023.

³³⁰ Dicionário Michaelis. Disponível em 2022.

<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/estilo/> - Acessado em 20/05/2023.

³³¹ BARSA, vol. 6 – Rio de Janeiro e São Paulo: Encyclopedia Britannica.

³³² KOCH, Wilfried. Dicionário dos estilos arquitetônicos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 7.

³³³ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. XXXI.

tendo como base apenas o barroco, embora pudéssemos escolher qualquer outro estilo para exemplificar nossas palavras.

Começamos nossas considerações por meio das seguintes palavras de John Bury sobre se limitar o termo barroco a uma cronologia específica como acontece na historiografia moderna:

Como vários outros termos estilísticos, o barroco não pode ser confinado a um período específico. Aspectos barrocos já apareciam na arquitetura, notadamente de Michelangelo, precedendo de muito o alto barroco romano do segundo ou terceiro quartéis do século XVII.³³⁴

Considerando o barroco como uma manifestação que vigorou entre o século XVII e início do XVIII, Hopkins a ele se refere com as seguintes palavras: “Estendendo as formas clássicas do Renascimento, o Barroco é marcado por massas arrojadas e poderosas, curvas impetuosas [...]”³³⁵ Como exemplos, ele cita a fachada leste do Museu do Louvre e a parte externa do Palácio de Versalhes que fica em frente aos grandes jardins. Nesses dois casos, o autor não nos exemplifica tais características. Segundo Janson, a fachada leste do Museu do Louvre pertence a uma arquitetura clássica³³⁶ e sobre Versalhes ele só se refere ao interior como pertencente ao barroco.³³⁷

Para Jonathan Glancey, o barroco “possui movimento embutido em todas as curvas e volutas, é cheio de surpresas, truques de luz, sensação e drama ao extremo.”³³⁸ Esses comentários, embora possam ser exemplificados amplamente por interiores de igrejas e palácios do barroco, não apresentam a mesma validade quando aplicados a diversos exteriores de prédios como a Igreja de St. Mary Woolnoth, de 1726, e a Igreja de Cristo³³⁹, de 1729, ambas em Londres, as quais são apontadas pelo autor como se fossem barrocas unicamente porque estão dentro de uma cronologia apontada como ligada ao barroco.

³³⁴BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Brasília DF: Iphan / Programa Monumenta, 2003, p. 220.

³³⁵ HOPKINS, Owen. *Arquitetura: guia visual dos estilos arquitetônicos ocidentais do período clássico até o século XXI*. São Paulo: Publifolha, 2017, p. 70.

³³⁶ JANSON, H.W. *História geral da arte*. 3ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 278.

³³⁷ Idem, p. 279.

³³⁸ GLANCEY, Jonathan. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012, p. 311.

³³⁹ Idem, p. 328: Na Chist Church (igreja de Cristo), o pórtico sustentado por quatro colunas dóricas é efetivamente um arco ao estilo de Palladio, projetado e flanqueado por duas plataformas quadradas. O efeito se repete no primeiro andar, que, visto de frente, parece uma parede uniforme, mas na verdade é dupla. Visto de lado, a ousadia é de tirar o fôlego. Uma agulha gótica coroa essa massa de alvenaria barroca.

A história da arquitetura mundial não nos apresenta definição sobre o que seja barroco. Resume-se a fazer alguns comentários sobre a influência desse estilo em algumas construções do século XVII e início do XVIII. A nosso ver, esse procedimento se mantém, em linhas gerais, coerente apenas quando a obra discorre sobre edificações realizadas em Roma. Quando o estudo é de edificações de outras partes da Europa, percebemos certa inadequação. Exemplos disso são os Castelos franceses de Maisons-sur-Seine e de Coleshill que são incluídos no barroco sem que se apresentem elementos arquitetônicos que justifiquem esse dado.

Em outros momentos, acontece o contrário: construções que apresentam características barrocas não recebem essa denominação simplesmente porque foram concluídas quando já estaria se manifestando um “novo” estilo. Na historiografia do Rio, por exemplo, é comum vermos igrejas que, por apresentarem características vistas como “neoclássicas”, são analisadas basicamente por meio delas, deixando-se de lado, muitas vezes, o restante de todo o prédio. Esse procedimento tem a finalidade de enfatizar a ideia de que, como determina o modernismo, cada época tem seu próprio estilo. Isso, algumas vezes, na prática, significa dizer que, com o simples surgimento de um “novo” estilo teria cessado a manifestação do anterior.

No *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*, informa-se que a Igreja Matriz de São João Batista (Rua Voluntários da Pátria, 287, Botafogo) (F. 48) apresenta “[...] torres de feição decididamente neoclássica.”³⁴⁰ Seriam “neoclássicas” torres com cúpula bulbosa e decorada? É possível que a classificação de “neoclássicas” dada a essas torres venha dos capitéis coríntios que encimam as pilastras laterais dessa torre ou da presença de pequenos frontões triangulares nos quatro lados da parte mais alta da torre. Se essa é a razão para se afirmar que se trata de “torres de feição decididamente neoclássica”, é importante lembrar que esses elementos também fazem parte de igrejas barrocas como a Basílica de São Pedro, a Igreja Il Gesù (ambas em Roma), Igreja de São Carlos Borromeu (Viena) etc.

No *Guia de arquitetura colonial, neoclássica e romântica do Rio de Janeiro*, encontra-se a seguinte informação sobre a Igreja do Santíssimo Sacramento da Antiga Sé (F. 49): “Essa ampla igreja oitocentista tem exterior notoriamente clássico.”³⁴¹ Parece-nos que esse dado não condiz com a definição do próprio Guia do que seja “clássico”. Segundo ele, “desde a Idade Média chama-se clássica à arte ou cultura dos antigos gregos e romanos e, modernamente, por extensão a tudo aquilo que se relaciona com os padrões oriundos da arte greco-romana na

³⁴⁰ CZAJLOWSKI, Jorge. *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 98

³⁴¹ Idem, p. 69.

Antiguidade.”³⁴² Diante dessa definição, cremos que existem elementos clássicos nessa fachada como o frontão, os arcos plenos, os capitéis coríntios, mas esses também fazem parte do repertório barroco. Além disso, nessa fachada, existem volutas abaixo do frontal central; um frontão cimbrado interrompido e índices de decoração, inclusive na sua torre, que nos parecem estar mais ligados ao barroco do que ao clássico.

Sobre a fachada da Igreja de São Francisco de Paula (F. 50), o mesmo guia aponta que aí “o elemento destoante é a portada central de matriz neoclássica, inserida tardiamente na composição em fins do século XIX.”³⁴³ Se considerarmos essa portada como “destoante”, como poderemos analisar a portada de algumas das principais igrejas barrocas romanas como a de Santo André no Quirinal (F. 51) ou de Santa Inês (F. 52)? No caso da Igreja de São Francisco de Paula, a portada central seria destoante unicamente por questões cronológicas, ou seja, por apresentar elemento “neoclássico”, mesmo que saibamos que esse aspecto já estava presente no barroco?

O Guia faz várias considerações a prédios por ele apresentados, mas não utiliza o termo “estilo” nesses casos. Seu procedimento básico é alertar para a fase em que foram construídos como se isso fosse o bastante para classificar cada exemplo apresentado como colonial, neoclássico ou romântico. É possível constatar o mesmo receio na utilização da palavra “estilo” no *Guia dos bens tombados - cidade do Rio de Janeiro*. Nessa obra, ao se fazer algum levantamento de aspectos arquitetônicos, prefere-se a utilização dos termos “período” e “época”. Sobre a Antiga Caixa de Amortização (Av. Rio Branco, 30, Centro) se diz: “Edificação de requintada execução e acurado acabamento, insere-se no período da arquitetura eclética, apresentando feição clássica.”³⁴⁴ Segundo esse guia, a Biblioteca Nacional (Avenida Rio Branco, 219, Centro) “se insere no período da arquitetura eclética.”³⁴⁵ O Quartel Central do Corpo de Bombeiros (Praça da República, 45, Centro) é apontado como construção que “segue a prática arquitetônica do período, início do século XX.”³⁴⁶ Acerca do Museu Nacional de Belas Artes (Avenida Rio Branco, 199, Centro) se diz: “Concebido na época da arquitetura

³⁴² Idem, p. 25.

³⁴³ Idem, p. 66.

³⁴⁴ SILVA TELES, Augusto C (coord). *Guia dos bens tombados – Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 2001, p. 33.

³⁴⁵ Idem, p. 38.

³⁴⁶ Idem, p. 93.

eclética”.³⁴⁷ Sobre o Teatro Municipal (Praça Marechal Floriano, Centro): “Como as edificações da época, e as relacionadas com a Avenida Rio Branco, filia-se à época dita do ecletismo, dos ‘estilos’ na arquitetura.”³⁴⁸ Da Igreja de Nossa Senhora da Candelária se declara: “Podem ser assinalados três períodos de obras: barroco – frontaria e transepto; neoclássico – cúpula e decoração interior; eclético – corredores laterais.”³⁴⁹

Quando se fala do estilo de um prédio priorizando questões cronológicas, não se está estudando o prédio em si, como nos orienta Gadamer, mas apenas buscando nele elementos que o limitem a uma determinada época. Como julgamos esta atitude prejudicial ao entendimento de como pode ser ampla a manifestação de um estilo em termos de duração, passaremos a discutir o assunto com um pouco mais de profundidade.

4.4 A cronologia no estudo do estilo

Em seu artigo *Nós somos um diálogo*, Benedito Nunes resume bem a visão de Gadamer sobre como um texto do passado pode ser recepcionado no presente:

O tempo decorrido não é neutro: ele se interpõe entre nós e a sociedade pretérita. A interpretação deve incluir, portanto, não só a explicação do que o texto significa no seu próprio mundo, como também o que significa em termos do momento atual. A aplicação não se trata, no entanto, de dar literalmente ao passado as aparências do presente; trata-se sim de trazer o que é essencial do passado para o presente.³⁵⁰

Para Gadamer, a tradição deve funcionar como um “tu” (alteridade). É linguagem que chega pela experiência hermenêutica; ela fala por si própria. Utilizar a tradição para alcançar a compreensão é fundamental. Não há uma relação de apropriação por parte do estudioso acerca do objeto que analisa. Toda compreensão se dá por um diálogo de perguntas e respostas adequadas a cada assunto. Thomas Harrison, em *A companion to classical receptions*, apresenta os seguintes argumentos: “Apesar de, ou provavelmente por causa de seus diferentes pontos de

³⁴⁷ Idem, p. 86.

³⁴⁸ Idem, p. 93.

³⁴⁹ Idem, p. 69.

³⁵⁰ Artigo: Verdade e método (traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica) – Nós somos um diálogo – Benedito Nunes – Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs13089818.htm> - Acessado em 20/06/2023.

vista, 'tradição' e 'recepção' combinam bem e podem se aprimorar mutuamente.”³⁵¹

Os estudos de Gadamer e Thomas Harrison que tratam de como um fenômeno pode ser recepcionado são relacionados à análise de textos, mas podem ser empregados ao entendimento de outras manifestações como a arquitetura. Quando um estilo do passado é retomado numa construção do século XIX e XX, é inevitável que a ela sejam adicionados novos aspectos próprios desses períodos. No entanto, esse fenômeno não implica necessariamente o surgimento de um novo estilo ou algo que negue a tradição.

Acreditamos que na arquitetura é possível notar com maior clareza que num texto as mudanças e acréscimos que possam ter surgido a partir da recepção de um determinado período em que algo do passado foi retomado. Isso acontece devido ao material intrínseco de cada um desses campos. Um texto conta sempre com a efemeridade e subjetividade da palavra. Para que ele possa ser entendido por diferentes públicos, mudanças são necessárias, o que pode acarretar um árduo trabalho de compreensão e adaptação. O oposto pode acontecer com a arquitetura: nela não existem a fragilidade da palavra nem tampouco o mundo de metáforas que a cerca. De princípio, não nos parece ser preciso nos submetermos a grandes investigações para percebermos o que numa construção foi mantido do passado e o que nela pode ser visto como alguma inovação. Empregando esse pensamento ao estudo que agora começamos, podemos dizer que, uma vez constatada num imóvel uma inovação, é preciso saber se ela se repete num grupo de construções ao ponto de formar um novo estilo. Tratemos desse aspecto tendo como ponto de referência o prefixo “neo” e o termo “tardio” quando relacionados a estilos.

4.4.1 O prefixo “neo”

Para que possamos justificar um novo estilo, ao invés de seguir nomenclaturas modernas a respeito, é importante buscar na época em que surgiu esse estilo explicações que o justifiquem. Sobre esse ponto, cremos que sejam bastante coerentes as seguintes palavras de John Bury:

Por fim, devem ser vistas com ceticismo as sedutoras explanações baseadas no “espírito da época” – zeitgeist -, que “explicam” por que os arquitetos e clientes optavam por um estilo determinado. [...] Há por sorte, uma maneira simples de testar uma explicação causal: se fosse verdadeira, seria mais do que possível que algum tipo de evidência contemporânea tivesse sobrevivido; se não há evidência contemporâneas

³⁵¹ HARRISON, Thomas. *A companion to classical receptions* / edited by Lorna Hardwick and Christopher Stray. Oxford; blackwell publishing Oxford, 2008, p. 23: Despite, or probably because of, their different points of view, 'tradition' and 'reception' go together well and can enhance each other.

na documentação da época, podemos estar certos de que trabalhamos apenas com hipóteses engenhosas do século XX, para não falar de francas invenções.³⁵²

É inicialmente com base nessas palavras de John Bury que fazemos nossos questionamentos sobre a validade do emprego do prefixo “neo” quando utilizado para indicar um novo estilo. Para esse debate, nós nos prenderemos a considerações do que se classifica como “estilo neoclássico”, embora outras nomenclaturas possam ser utilizadas para essa finalidade (neorromânico, neogótico, neobarroco etc.). Na discussão desse assunto, é importante termos como fundamento a intenção com que uma construção é produzida e que documentos de sua época a atestam como aceitável.

Sobre o “estilo neoclássico” buscamos em autores citados em nossa bibliografia razões históricas pelas quais se teria no século XVIII e XIX a intenção de se realizar o que se convencionou na modernidade como tal. Nada encontramos que justifique essa nomenclatura por meio de elementos arquitetônicos de uma construção. Renata Baesso afirma:

Faz-se necessário esclarecer que no período de apogeu do que se convencionou chamar neoclássico, entre a segunda metade do século XVIII e início do século XIX, este termo ainda não havia sido cunhado e mesmo quando já enfrentava um processo de decadência, seus partidários o definiam apenas como ‘correto’ ou ‘clássico’.”³⁵³

Acreditamos que o problema de certas nomenclaturas dadas em tempos posteriores daquele em que se realizou a obra é que podem não corresponder à intenção original com que a mesma foi produzida. Sobre esse ponto, o trabalho de Renata Baesso, *Arquitetura, imitação e tipo em Quatremère de Quincy*, nos traz algumas contribuições sobre como a arte e a arquitetura entre o final do século XVIII e início do XIX manifestavam intenção de continuidade do mundo greco-romano clássico. Como ela nos informa, “mistura de tipos antigos e modernos é violentamente contestada por Quatremère”.³⁵⁴ O objetivo dele era a retomada do que, na sua visão, seria um modelo perfeito em arte: as normas e procedimentos que teriam viabilizado a arquitetura clássica em sua origem.

³⁵² BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Brasília DF: Iphan / Programa Monumenta, 2003, p. 225.

³⁵³ PEREIRA, Renata Baesso. *Arquitetura, imitação e tipo em Quatremère de Quincy*. São Paulo, 2008. Tese de Doutorado – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo – FAUUSP, p. 36.

³⁵⁴ Idem, p. 69.

Entre o final do século XVIII e décadas iniciais do XIX, os pensamentos de Winckelmann e Quincy fizeram com que houvesse rigor na retomada do classicismo. A recepção desse estilo no século XVIII obedece a uma necessidade daquele momento específico: a luta contra as “inventividades” do barroco. O objetivo apregoado por esses autores era estabelecer uma luta contra o barroco e o rococó em tudo aquilo em que estes se afastassem do estilo clássico. Segundo Frampton,

o excesso de elaboração da linguagem arquitetônica nos interiores rococós do Antigo Regime e a secularização do pensamento iluminista compeliram os arquitetos do século XVIII, então conscientes da natureza emergente e instável de sua época, a buscar um estilo autêntico por meio de uma reavaliação precisa da Antiguidade.³⁵⁵

Nesse aspecto, muito mais do que no renascimento, a arquitetura vista como neoclássica tem o objetivo, não de atualizar a arquitetura clássica nos séculos XVIII e XIX, mas de levar esses séculos até os tipos e inspirações da matriz clássica. Com frequência um estilo se apropria de novas informações. Essa recepção pode se dar de modo tão intenso ao ponto de formar um novo estilo, como aconteceu com o barroco a partir do século XVII. No entanto, a intenção de uma linha da arquitetura no século XVIII e XIX muitas vezes evidencia bastante fidelidade à linguagem clássica e, como tal, deve ser respeitada.

A Igreja de Madalena (F. 53) e o Museu Britânico (F. 54) são classificados geralmente como pertencentes ao “estilo neoclássico”. O que há neles de novo em termos de elementos arquitetônicos para que se possa ver um novo estilo? O que percebemos é uma ligação intensa com o mundo clássico. Se numa construção do século XVIII ou XIX existem algumas inovações, a pergunta que devemos fazer é se elas são suficientes para formar um novo estilo. No caso específico da Igreja de Madalena, é importante lembrar que foi construída seguido de perto as “medidas” do Partenon de Atenas. Essa repetição veio a ser enfatizada por Le Corbusier em *Por uma arquitetura*, mesmo que tenha feito isso apenas com o intuito de menosprezar a obra.³⁵⁶

Devido aos estudos de Winckelmann sobre a cultura grega, assunto que fazia parte do interesse de estudiosos alemães, podemos dizer que foi em terras da futura Alemanha que as pesquisas acerca desse assunto se mostraram com uma força ainda não existente em outros países naquele momento, inclusive na Grécia. Hoje, é possível constatar a que nível esses estudos chegaram tanto na arquitetura quanto nos acervos de seus museus.

³⁵⁵ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.

³⁵⁶ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 145.

Além dos estudos desenvolvidos por Winckelmann e Quincy que tanto influenciaram na produção de uma arte direcionada a recuperar o clássico da forma mais fidedigna possível, um fato que veio contribuir para a busca de uma arquitetura clássica foi a independência da Grécia ocorrida em 1822. O governo grego apresentou grande esforço a fim de resgatar o que houvesse de genuíno da antiga Grécia para atender a dois objetivos: primeiro, aguçar o orgulho do cidadão grego acerca do passado que agora deveria justificar seu patriotismo e sua luta contra qualquer dominação estrangeira; segundo, conseguir o apoio internacional nessa luta, pois, desde o século XVIII, o pensamento e a prática dos estudos clássicos faziam com que muitos países vissem na Grécia clássica um tesouro cultural para a formação do Ocidente. A respeito desse segundo item, o governo grego desenvolveu um trabalho que envolvia especialmente arqueólogos e arquitetos que já haviam se mostrado interessados nesse resgate.

Em 1834, realizou-se no Templo de Hefesto, a construção clássica de maior conservação em Atenas, uma exposição internacional de elementos arqueológicos dos gregos que atraiu um grande número de visitantes. O esforço em busca do que houvesse de fidedigno à antiga Grécia fez com que a cidade de Atenas iniciasse no século XIX não somente a restauração e reconstrução de edificações antigas, como também apresentasse prédios novos que dessem continuidade à preocupação arqueológica desenvolvida nessa cidade desde sua independência. A partir desse contexto, ao lado de um intenso trabalho de restauração de obras antigas, surgiram novas que procuraram seguir características gregas do século V e IV a.C. Foi assim que surgiram o Museu Arqueológico Nacional (1854), a Academia de Atenas (1885), o prédio do Zeppion (1888) e outras construções.

Ao falarmos desses prédios, não nos parece coerente dizer que pertençam a outro estilo que não seja o clássico. cremos que a forma mais sensata de se apontar o estilo de uma construção é pela análise dos seus elementos arquitetônicos bem mais do que dados da fase da história em que ele foi erguido, pois, como estamos tentando mostrar, um estilo não se manifesta apenas num determinado momento.

Ao contrário de outros estilos, o clássico geralmente é retomado por meio de estudos acadêmicos que visam a uma fidelidade histórica do mesmo. Essa postura aconteceu no Renascimento e veio a se intensificar com os estudos de Winckelmann no século XVIII e Quatremère de Quincy no início do XIX. Devido à forma arqueológica com que o clássico veio a ser estudado nesses dois séculos, esse estilo tornou-se mais intenso neles do que no Renascimento. Vemos nisso mais um motivo para que não se considere razoável a possibilidade de um “estilo neoclássico”. Dizer que no século XVIII e XIX teria acontecido um novo clássico significaria acreditar que os ensinamentos de Winckelmann e Quincy, assim como todo um

sistema acadêmico desse período, teriam falhado em sua intenção de trazer para seus projetos o que houvesse de clássico tanto numa linha grega, como aconteceu na Alemanha, quanto numa vertente romana como presenciamos em Paris e no Rio de Janeiro.

No caso específico do Rio, ao analisarmos as obras de Montigny e seus alunos, podemos ver que elas são muito mais o resultado do conhecimento adquirido na Academia Imperial de Belas Artes do que a manifestação de um ou mais arquitetos em particular. O método desenvolvido nessa instituição criou uma escola forte o bastante para que suas obras fossem reconhecidas como a realização de um planejamento cuja finalidade era manter diretrizes do clássico.

4.4.2 O termo “tardio”

Na visão de Panofsky, é no passado que o historiador precisa atuar de modo a não permitir que conceitos e visões de seu tempo venham a interferir na observação o mais próxima possível do que aconteceu no momento que lhe serve de objeto de estudo. Na visão desse autor, o passado nos é valioso porque temos interesse pela realidade. Para ele, “não há nada menos real que o presente. [...] Para apreendermos a realidade temos que nos apartar do presente.” ³⁵⁷

Para Panofsky se um homem de setenta anos é considerado sábio, o que dizer daquele indivíduo que tem conhecimentos de milênios? Na visão desse autor, vivemos uma continuidade do passado e é nesse ponto que podemos nos beneficiar de tudo que sabemos como material que faz parte de nossa existência, de nossa forma de ver e responder ao mundo. Considerar algo como tardio é tirá-lo de um contexto que nos pertence imediatamente, é criar uma cisão entre o passado e o presente como se esse último tivesse força suficiente de dispensar as heranças que percorrem nossos atos atualmente.

Segundo Gropius, “não tem sentido imitar essa ou aquela ‘atmosfera’ de um estilo do passado. Novos edifícios devem ser descobertos, não imitados. Os grandes períodos arquitetônicos do passado nunca imitaram os estilos de seus ancestrais.” ³⁵⁸ Os dados que levantamos sobre o ecletismo dos estilos nos mostram que não há razão para aceitarmos essa conclusão a que Gropius chegou. Afirmações como a desse arquiteto podem ter propiciado a

³⁵⁷ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas obras visuais*. São Paulo: Perspectiva, p. 43.

³⁵⁸ GROPIUS, Walter. *Bauhaus – Nova arquitetura* – Coleção Debates, nº 47. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 112.

ideia de que existe um estilo tardio no intuito de dizer que um tipo de construção já está ultrapassado, fora de seu tempo, num alerta claro de que prédios com estilos do passado não devem ser mais projetados por arquitetos do presente.

Como já alertamos, não nos parece coerente acreditar que um estilo deixe de existir ou produzir novas construções para dar lugar a outro. Estilos como o clássico, o gótico ou o barroco, desde seu surgimento, continuam a apresentar exemplares significativos muito depois do período que a historiografia considera como sendo o de sua maior manifestação. Para os prédios que estariam “fora do seu tempo”, a historiografia utiliza a expressão “estilo tardio” e isso acontece como se cada estilo tivesse um único tempo para se manifestar. Na classificação de uma obra como tardia, a única atitude geralmente é se apelar para a cronologia, mesmo que o prédio apresente características de construções de um estilo em sua origem.

Araújo de Carvalho, ao falar do “neoclassicismo” afirma que “as formas esgotadas e anantas do barroco e do rococó já não tinham vigor para se reproduzirem mais, ao que veio se ajuntar o conhecimento direto das cousas da Grécia [...]”³⁵⁹ Acreditamos que essas palavras seriam mais apropriadas se o autor delimitasse o tempo e o espaço em que isso aconteceu, porque, no geral, o que vemos é uma grande quantidade de obras barrocas que subsistem ao lado de outros estilos, inclusive o que recebe a classificação de neoclássico.

Nuttgens nos diz que “o Barroco e o Rococó terminaram de forma abrupta em meados do século XVIII.”³⁶⁰ Esta informação nos parece questionável porque é nesse século que o barroco vai mostrar sua maior expressividade na América Latina. Possivelmente, ele esteja se referindo apenas à Europa. No entanto, mesmo nesse continente, é possível dizer que até o século XIX houve uma ampla continuidade do barroco naquilo que historiadores modernos classificam como neobarroco. Durante nossas pesquisas procuramos autores que nos explicassem que elementos arquitetônicos poderiam diferenciar o barroco do século XVII europeu do “estilo neobarroco” do século XIX, mas não encontramos ninguém que nos fornecesse esta informação. Com essas observações, voltamos a alertar para um fato importante em termos de história da arquitetura: um estilo não se esgota pela simples presença de outro ou outros.

Segundo Lucio Costa, com o empenho do arquiteto Grandjean de Montigny em dar início no ensino regular na Academia Imperial de Belas-Artes, a arquitetura de nosso

³⁵⁹ ARAÚJO DE CARVALHO, Benjamin de. *A história da arquitetura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica S. A., (sem data de publicação), p. 271.

³⁶⁰ NUTTGENS, Patrick. *A história da arquitetura*, 2ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2005, p. 218:

país oficialmente se integrou ao espírito moderno da época direcionado por “ideais de deliberada contensão plástica próprios do formalismo neoclássico, em contraposição, portanto, ao dinamismo barroco do ciclo anterior, já então impossibilitado de recuperação, ultrapassadas que estavam as suas últimas manifestações [...]”³⁶¹

Se observarmos a arquitetura do Rio de Janeiro a partir do século XIX, perceberemos construções que seguem formas coloniais e barrocas. Cremos que esse fenômeno é tão significativo, que não é possível sustentar a ideia de que o que se chamou de neoclassicismo tenha conseguido imediatamente substituí-la, suplantá-la. A esse respeito consideramos importante lembrar as seguintes palavras de Myriam Andrade de Oliveira ao fazer referência sobre o alcance da arquitetura barroca no país:

Essa arquitetura vernacular, espalhada por todo o Brasil, demonstra que o neoclassicismo, ao contrário do que se afirmava na historiografia ligada ao modernismo, não representou um corte violento na tradição arquitetônica do povo brasileiro graças à imposição alienada de padrões europeus.³⁶²

Sandra Alvim informa: “O período barroco dos interiores das igrejas prolonga-se no Rio de Janeiro até a segunda metade do século XIX.”³⁶³ A Igreja do Santíssimo Sacramento, concluída em 1875, segundo essa autora, “confirma, no século XIX, o gosto pela planta colonial, destacando-se pela importante participação de seus vãos no projeto e pela qualidade geral de sua composição.”³⁶⁴

O *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro* afirma que a fachada da Igreja de N. Sra. da Conceição e Boa-Morte foi “alterada por sucessivas reformas, com frontão e campanário do século XX [...]”³⁶⁵ Esse Guia apresenta o seguinte dado sobre a Igreja de Santa Luzia: “Apesar de ter passado por importantes reformas em 1872, sua fachada

³⁶¹ COSTA, Lucio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 169

³⁶² OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. S255 História da arte no Brasil: textos de síntese / Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Sonia Gomes Pereira e Angela Ancora da Luz. — Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 3. ed., 2013, p. 77

³⁶³ ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria. *Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Faperj, 2014, p. 53.

³⁶⁴ Idem, p. 170.

³⁶⁵ CZAJLOWSKI, Jorge. *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 52

preserva no corpo central a composição do século XVIII.³⁶⁶

A Igreja de Nossa Senhora do Desterro (F. 55) (Praça D. João Esberard, Campo Grande) veio a ser construída na segunda metade do século XIX. Nela são mantidas características do barroco colonial: uma estrutura composta por dois andares, sendo o segundo pavimento composto pelo coro; janelas e portas com arco abatido, frontão com linhas curvas substituindo as empenas clássicas, forte presença de modenatura, torres encimadas por cúpula bulbosas, a utilização das cores utilizadas no barroco mineiro: branco no corpo geral da igreja e amarelo no espaço correspondente aos pilares, os quais vão do chão até o ponto mais alto das torres, onde se veem os tradicionais coruchéus.

Segundo o *Guia dos bens tombados da cidade do Rio de Janeiro*, a Igreja de São Pedro (F. 56) (Av. Santa Cruz, 11.664, Senador Vasconcelos) foi “erigida em torno de 1910, a partir de uma capela oitocentista (1820), a igreja apresenta traços da arquitetura religiosa colonial brasileira.”³⁶⁷ Além de apresentar a estrutura que fundamentou grande quantidade de igrejas no barroco, ainda é possível notar em sua fachada um frontão com uma ousadia estética própria desse estilo.

Vale a pena mencionar também como o Rio do século XIX manteve heranças da arquitetura colonial em residências. Acreditamos que casas construídas com aspectos clássicos na linha da Academia Imperial de Belas-Artes se resumiam basicamente à classe rica, sendo o restante da população bem mais usuário de imóveis de feição colonial.

Mesmo com o êxito da utilização de elementos do estilo clássico em residências em alguns bairros do Rio, algumas construções para moradia no Centro ainda seguiram aspectos coloniais. O *Guia de Bens Tombados - cidade do Rio de Janeiro* aponta a Casa onde morou o Marechal Deodoro da Fonseca (F. 57) (Praça da República, 197, Centro) como uma edificação da segunda metade do século XIX.³⁶⁸ Essa construção, hoje um tanto isolada do seu entorno em termos de estilo, fazia parte de um amplo conjunto arquitetônico que caracterizava o cenário urbano do Centro, o qual perdeu grande parte de suas heranças coloniais somente no início do século XX com a reforma ocorrida durante a gestão de Pereira Passos. Um dos marcos para que isso acontecesse veio com o “bota-abaixo”. Mesmo com esse movimento de renovação, uma

³⁶⁶ Idem, p. 81.

³⁶⁷ TELLES, Augusto C. da Silva (coordenador). *Guia dos bens tombados da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 2001, p. 52.

³⁶⁸ TELLES, Augusto C. da Silva (coordenador). *Guia dos bens tombados da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 2001, p. 45.

quantidade significativa de construções residenciais de estilo colonial se manteve no morro do Castelo até seu arrasamento no início da década de 1920. Um documento de como a arquitetura residencial e/ou comercial ainda estavam vigentes no início do século XX são as fotos tiradas por Malta antes do “bota-abaixo”.

Na época da Grande Reforma Urbana, duas realidades se confrontavam: de um lado, a maior parte da cidade que ainda estava preenchida por imóveis de feição colonial; de outro, a ação demolidora que pregava a renovação a curto prazo. O artigo *Sensibilidades, gosto e modernização urbana* afirma que os que “ansiavam pela cidade civilizada e moderna se deslumbravam com a nova arquitetura e louvavam o fim do ‘reinado dos mestres-de-obras’ e de suas obras de feições coloniais.”³⁶⁹ No entanto, Paula Silveira de Paoli, comprova, em sua tese de doutorado, que mesmo depois das reformas realizadas durante a gestão de Pereira Passos, ainda se mantiveram muitas das heranças do passado:

Ao longo do levantamento fotográfico, procurei mostrar os edifícios provenientes do período colonial, pois eles corroboravam minha hipótese de que a imagem da reforma total, propalada pela administração Passos, não correspondeu à realidade da massa edificada da cidade.³⁷⁰

Além dos muitos imóveis do período colonial que se mantiveram no Centro depois de terminada a reforma realizada na gestão Passos, não podemos deixar em segundo plano o fato de que, em alguns bairros, construções desse tipo ainda se mantiveram e, em alguns casos, chegaram até os nossos dias.

Na Rua Pacheco Leão, no Jardim Botânico (F. 58, 59), por exemplo, hoje podem ser apreciadas casas que foram edificadas entre o final do século XIX e início do XX que, em linhas gerais, mesmo com algumas reformas, ainda mantêm o tipo de imóveis residenciais do centro da cidade de antes do “bota-abaixo”. A arquitetura dessa rua e seu conjunto com o entorno composto por montanhas e uma rica vegetação, da qual participa o próprio Jardim Botânico, que fica a sua frente, faz desse recanto da cidade um espaço que nos mostra que em qualquer tempo sempre haverá lugar para construções que tenham a ver com a história de uma comunidade. Felizmente, essas casas foram tombadas em 1987 pelo governo municipal.

Com alguma frequência, é também comum se ouvir a expressão “estilo neoclássico tardio” para se fazer referência a algumas construções realizadas a partir do final do século XIX. O que temos aí, como já alertamos, é simplesmente a permanência de um estilo clássico. A

³⁶⁹ Artigo: *Sensibilidades, gosto e modernização urbana*: notas em torno do concurso de fachadas Avenida Central do Rio de Janeiro, p. 1 – Disponível em: <https://shcu2014.com.br/representa%C3%A7%C3%B5es/337.html> - Acessado em 15 de maio de 2023.

³⁷⁰ DE PAOLI, Paula Silveira. *Entre relíquias e casas velhas: a arquitetura das reformas urbanas de Pereira Passos no Centro do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015, p. 106.

história tem nos mostrado que estilos da tradição são revisitados em diferentes períodos. Isso também acontece no século XX, mesmo com a presença de outros estilos inclusive o modernista.

A construção do atual prédio do Museu Pérgamo aconteceu entre 1910 e 1930. Seu estilo está em perfeito acordo com outros edifícios que compõem a Ilha dos Museus onde o estilo clássico foi seguido com uma precisão arqueológica. A evocação à reminiscência clássica grega fica tão clara no Palácio da Suprema Corte dos Estados Unidos, inaugurada em 1935, que nos é difícil pensar em qualquer contribuição estilística do século XX para que se tenha chegado ao seu resultado final. O Jefferson Memorial, em Washington, terminado em 1943, retoma em parte a estrutura geral do Panteão romano. Tendo esse exemplo em mente, parece-nos uma imposição dizer que existe um estilo neoclássico tardio simplesmente para se obedecer a uma determinação cronológica, ou seja, sem que se mostrem elementos arquitetônicos que justifiquem esse estilo “tardio”. Fato bem parecido encontramos em obras da cidade do Rio de Janeiro também pertencentes ao século XX. Nesse aspecto, cabe destaque a trabalhos projetados por Robert Prentice.

Diante da Biblioteca do Palácio do Itamaraty (F. 60), temos uma fachada que nos remete ao estilo clássico embora se trate de uma construção terminada em 1930. O mesmo é possível dizer do Palácio da Cidade (F. 61) que nos remete à imponência da antiguidade clássica, mesmo sendo um prédio do início da década de 1950. Diante dos exemplos aqui citados, voltamos à pergunta: o que há neles, em termos de inovações estéticas, que nos permita classificá-los como pertencentes a um “estilo neoclássico tardio”?

Cremos que não existe estilo tardio, mas apenas a continuidade de um estilo do passado que está longe de ser limitado por questões cronológicas. A arquitetura de nosso tempo não é apenas a que foi produzida pelo modernismo, mas também toda e qualquer construção que ainda nos apresenta utilidade. Exemplos disso são igrejas, palácios e quartéis que estão em pleno funcionamento há séculos e só vão deixar de ser “arquitetura de um determinado tempo” quando não tiverem mais função.

Além disso, quando se acredita que um estilo é suplantado por outro, os problemas na classificação didática de aspectos estilísticos de uma construção se tornam intransponíveis, pois somos obrigados a ver no presente prédios de nosso tempo como pertencentes a novos estilos, mesmo que neles sejam claras as características do estilo do passado ao qual pertence. Desse modo, o modernismo vem conseguindo em parte concretizar uma das suas intenções mais questionáveis: separar passado e presente, mostrá-los como coisas distintas onde o primeiro é vencido pelo segundo, quando em nosso dia a dia, o que vemos são construções dos mais

diversos tempos e estilos que podem e devem conviver lado a lado de modo a nos livrar da monotonia de tantas construções modernistas e também diminuir os danos causados por uma especulação imobiliária desenfreada.

4.5 Questões de estilo e outras considerações da arquitetura do Rio de 1880 a 1930

Passamos a apresentar um panorama da arquitetura do Rio de Janeiro entre 1880 e 1930, procurando ampliar discussões de páginas anteriores. Direcionamos nossas afirmações por meio de alguns dos principais estilos presentes nessa cidade. Um dos procedimentos nesse processo é mostrar uma continuidade de estilos do passado que de certa forma é deixada em segundo plano pelo modernismo devido a questões cronológicas.

4.5.1 Estilo islâmico

Construído entre 1904 e 1909, o prédio da Sede da Fundação Oswaldo Cruz (F. 62) (Avenida Brasil, 4365, Manguinhos) mantém características que o associam aos melhores exemplares de uma longa tradição de tal forma, que poderia figurar no patrimônio cultural de países como Marrocos, Turquia ou Arábia Saudita.

Assim como em tantas construções da cultura islâmica, há, nesse prédio, uma variedade de elementos que registram boa parte das influências pelas quais passaram os seguidores de Maomé. Constatamos a utilização de arcos plenos já existentes na Babilônia, a cúpula que aparece com uma configuração esférica na base, fachada finalizada por meio de uma platibanda terminada por ameias e merlões que caracterizam parte significativa da arquitetura desenvolvida desde, pelo menos, o período babilônico.

Mesmo seguindo padrões, dificilmente dois prédios no estilo islâmico se apresentam repetidos. Esse talvez seja um dos aspectos que tornam a arquitetura islâmica tão fascinante. Nela, encontramos uma fonte de criatividade não comum a outros estilos. Isso acontece pela riqueza do ecletismo que a envolve. Esse ponto nos faz reforçar a ideia de que o fenômeno da originalidade pode estar mais ligado a formas de como se utilizam elementos vindos da tradição do que por rupturas com o passado.

O *Guia dos bens tombados – cidade do Rio de Janeiro* nos informa que nesse prédio “externa e internamente, nas áreas nobres, encontram-se azulejos, cerâmicas, bronzes,

vitrais, opalinas, na sua maioria materiais importados, oriundos das indústrias e artesanatos de maior nomeada na época.”³⁷¹ Esses dados são importantes porque registram no prédio da Sede da Fundação Oswaldo Cruz uma das mais tradicionais características do estilo islâmico: uma decoração que se manifesta ricamente tanto no interior (F. 63) quanto no exterior. Tal fato talvez nos possibilite questionar as palavras de Le Corbusier de que quanto mais evoluído é um povo, menos se manifesta a decoração.

Segundo algumas fontes, no projeto desse prédio estiveram envolvidos Oswaldo Cruz e o arquiteto Luís de Moraes Júnior.³⁷² cremos que a participação de Oswaldo Cruz no projeto e construção tenha sido no sentido de que ele, como pessoa encarregada de dirigir o Instituto, sabia com mais propriedade como os interiores dele deveriam ser estruturados. Essa participação de uma pessoa especializada da área para a qual um prédio deve ser construído permite que o mesmo não venha a ter espaços de pouca utilização. Nesse ponto, podemos voltar a Vitruvius quando ele alerta sobre a importância da relação entre arquiteto e cliente, relação essa que viria a ser condenada por Gropius, Le Corbusier e Lucio Costa ao afirmarem que a arquitetura deveria ser unicamente objeto do trabalho de um especialista.³⁷³

Em termos de estrutura geral, o prédio da Sede da Fundação Oswaldo Cruz pode ser apontado como uma obra com grande emprego de metais. O *Guia dos bens tombados – Rio de Janeiro* nos informa que “toda a estrutura interna é de ferro fundido.”³⁷⁴ O *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro* destaca “duas torres cilíndricas com cúpulas de cobre” e “gradis, escadas, guarda-corpos de ferro forjado e as luminárias de bronze”³⁷⁵ Esses dados nos apontam

³⁷¹ TELLES, Augusto C. da Silva (coordenador). *Guia dos bens tombados da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 2001, p. 163.

³⁷² Idem, p. 163: a construção “foi concebida pelo próprio Oswaldo Cruz que, segundo a tradição, delineou o projeto, depois encomendando ao arquiteto português Luís de Moraes Júnior, mas durante seu desenvolvimento suas intervenções foram permanentes.”

CZAJKOWSKI, Jorge (organização). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000, p. 125: “o prédio foi projetado pelo arquiteto português Luís de Moraes Júnior com base em tosco croquis do próprio Oswaldo Cruz.”

RÖHE SALOMON, Maria Helena. *Guia da arquitetura do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016, p. 399: “O edifício concebido a partir de um croqui do médico sanitariaista Oswaldo Cruz, mescla referências mouriscas e europeias.”

³⁷³ VITRUVIUS, Pollio. *Tratado de arquitetura*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007, p. 323: fala da importância de se levar em consideração a interferência do proprietário na construção de sua casa, cabendo ao arquiteto os elogios pelos efeitos estéticos que nela possam ser conseguidos.

³⁷⁴ TELLES, Augusto C. da Silva (coordenador). *Guia dos bens tombados da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 2001, p. 163.

³⁷⁵ CZAJKOWSKI, Jorge (organização). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro

para uma ligação da arquitetura com o que havia de mais evoluído naquele momento em termos da utilização de metais. Portanto, nesse prédio, como em tantos outros do final do século XIX e início do XX, não há impasse entre tradição e progresso, pois a evolução de avanços tecnológicos utilizados nessa obra só contribuem para a expressão artística do passado islâmico. cremos que, nesse particular, não se pode falar de separação entre arquitetura e engenharia.

Um ano após o término da construção do prédio da Sede da Fundação Oswaldo Cruz, inaugurou-se o imóvel onde a partir de 1928 funcionaria o Cine Palácio, na Rua do Passeio, 38, Centro (F. 64). Sua fachada durante décadas ficou escondida por uma cobertura de alumínio que visava a modernizar o prédio. Felizmente, com sua retirada em 2012, devolveu-se aos cariocas esse exemplar de arquitetura islâmica. Graças a essa atitude do Complexo Empresarial Passeio Corporate, hoje podemos apreciar novamente essa obra que, mesmo não tendo a ousadia de arcos e detalhes do prédio da Sede da Fundação Oswaldo Cruz, consegue nos dar uma mostra de certo fascínio com que a arquitetura islâmica participou da renovação da cidade do Rio no início do século XX.

Essa fachada foi encomendada a Morales de Los Rios, sendo o resto do edifício realizado por outros profissionais. Esse fato pode ser visto por algum modernista como mais um exemplo de uma fase onde atuavam “arquitetos de fachada”. Todavia, como já discutimos, essa encomenda revela uma realidade bastante significativa na história da arte, ou seja, convidar um arquiteto de prestígio para projetar uma fachada. O nome de Los Rios estava consagrado no Rio de Janeiro depois dos seus vários projetos destinados à Avenida Central, incluindo o prédio do Museu Nacional de Belas Artes e o do Centro Cultural Justiça Federal.

Logo após a conclusão da fachada do Cine Palácio, iniciou-se mais uma edificação com projeto de Adolfo Morales de los Rios, a Igreja do Imaculado Coração de Maria (F. 65), localizada na Rua Coração de Maria, 56, Méier. Ela se estendeu de 1909 a 1929 e revelou uma autêntica obra de inspiração islâmica como é possível apreciar em boa parte do sul da Espanha, região de origem desse arquiteto.

A obra se destaca pela sua torre central onde aparecem diversas características deixadas pelos islâmicos durante sua permanência por mais de sete séculos na Península Ibérica. Entre os elementos que revelam criatividade na fachada principal desse templo, no segundo andar da torre há uma ornamentação que recorre a desenhos que podem nos sugerir um grande tapete persa.

No interior dessa igreja, destaca-se a riqueza de sua decoração especialmente na

variedade de cores (F. 66). Elas estão presentes nos tetos, nos vitrais ou nas tradicionais listas que revestem os grandes arcos plenos da nave central ou na sequência de arcos que dividem a nave central das laterais. A intensidade com que essas listas são utilizadas nessa igreja faz com que a comparemos com outros templos onde elas são marcantes como a catedral de Siena, o duomo de Pisa e a Catedral de Córdoba. O interior dessa igreja tem uma atmosfera e beleza que apenas continuam as preocupações estéticas do exterior da mesma. Este é mais um fato que pode nos permitir questionar a afirmação modernista de que o arquiteto entre o final do século XIX e início do XX teria se tornado apenas “arquiteto de fachada”.

A beleza atingida pela Igreja do Imaculado Coração de Maria nos faz entender por que os cristãos continuam a utilizar a arquitetura islâmica em alguns dos seus templos, mesmo sabendo-se da rivalidade de séculos que havia entre o clero romano e os seguidores do Islã.

As influências islâmicas também chegaram à zona Zul no início do século XX, algumas vezes de modo bastante pomposo, como é o caso do imóvel situado na Rua Marquês de Abrantes, 99, Flamengo (F. 67). Sobre esse imóvel, o *Guia da arquitetura do Rio de Janeiro* apresenta esses dados: “Casa em centro de terreno com grande diversidade de elementos ornamentais de diferentes inspirações, assim como de materiais construtivos e de revestimento, característica típica do ecletismo do início do século XX.”³⁷⁶

Creemos que podemos analisar esse prédio como ligado ao estilo islâmico pela predominância de características nele presente: um dos elementos que tem maior destaque no prédio é sua cúpula, a qual apresenta uma forma arredondada em sua base como usada em algumas construções da Turquia, Bálcãs e Rússia; as portas e arcos da varanda frontal são bastante alongadas e contêm arcos plenos que se alongam até receber os capitéis; a junção formada por colunas duplas e triplas muito presente no Palácio de Alhambra; a varanda frontal quase que reproduz as famosas varandas protegidas por muxarabis, embora aí não esteja empregado esse recurso.

4.5.2 Estilo românico

Uma das principais edificações românicas da cidade do Rio de Janeiro é a Igreja Nossa Senhora Mãe da Divina Providência (F. 68), de 1909, situada na Rua do Catete, 113, no bairro

³⁷⁶ RÖHE SALOMON, Maria Helena. *Guia da arquitetura do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016, p. 266

da Glória. Nessa construção se encontram características de uma das linhas originais do românico: óculo em rosácea, que depois se ampliaria no gótico, pequena arcada abaixo do óculo, porta central emoldurada por arcos plenos sobrepostos. Nas igrejas românicas a partir do século XI começaram a surgir portas desse tipo cuja decoração correspondia ao pensamento de que nesse ponto o indivíduo deixava a vida mundana para adentrar nos mistérios da fé. Por essa razão, tais portas deveriam se caracterizar por alguma grandiosidade. No seu interior, essa igreja mantém grande quantidade de elementos que mostram ligação com o românico como desenvolvido no século X na Itália: nave central dividida das naves laterais por uma sequência de colunas de fuste liso e com capitéis de desenho que apela para elementos da natureza, mas que não se confundem com os acantos da ordem coríntia, teto com formação em vigas de madeira etc.

Em 1941 foi concluída a Capela São João de Deus (F. 69) (Praça da República, 45, Centro). É possível que ela nos faça lembrar a Igreja Nossa Senhora Mãe da Divina Providência, na Glória. Parece-nos mais coerente, todavia, pensar que, para esse projeto, tenha sido seguido um padrão um tanto uniforme de construções sacras do início do período românico na Península Ibérica.

Em sua fachada vemos uma estrutura simples onde sobressai a pedra aparente que nos evidencia a rusticidade de construções românicas. Aí também encontramos duas cornijas volumosas: uma no ponto mais alto do santuário e uma em cima da porta. Ambas têm a ver com a ideia de uma arquitetura austera. Esse efeito é parcialmente suavizado por alguns adornos retorcidos nas laterais da janela, detalhes decorativos acima dela e uma pequena esfera que simula um óculo. Esta capela se encontra ao lado do Quartel Central do Corpo de Bombeiros e se integra à construção contribuindo para um conjunto arquitetônico de feição medieval.

É relativamente comum que construções ligadas à vida militar tenham alguma ligação com a arquitetura medieval. O Quartel Central do Corpo de Bombeiros (F. 70) (Praça da República, 45, Centro), com projeto de Souza Aguiar, inaugurado em 1898, faz referência a castelos, os quais eram, primordialmente, fortalezas que visavam à defesa dos seus ocupantes. Entretanto, esse quartel transmite uma visão um tanto romântica quase como se evocasse o sentido de heroísmo que caracterizou algumas das narrativas de episódios bélicos medievais.

Enquanto a Capela de São João de Deus está muito presa ao românico como desenvolvido inicialmente na Península Ibérica, o Quartel se liga mais ao românico em sua fase de transição para o gótico no centro da Europa quando as cúpulas começavam a ser alongadas. Um exemplo disso é cúpula da Abadia do Monte de São Michel, na Normandia, França, do século XI, a qual pode talvez ter servido de inspiração para que Souza Aguiar projetasse a torre

central do Quartel.

O *Guia da arquitetura do Rio de Janeiro* afirma que esse prédio “tem duas colunas dóricas de dupla altura, duas jônicas sob frontão curvo interrompido e outras duas menores, coríntias arrematadas por frontão. Quatro pequenas torres redondas com cúpula metálica articulam o trecho recuado.”³⁷⁷ Desse modo, o Guia apresenta as características do prédio de modo a nos evidenciar que se trata de uma construção de “estilo eclético”. Porém, entre os elementos que o compõem, o destaque vem para a junção da grande torre central com as quatro torres que estão nas laterais de sua base. Esse fato nos leva a crer que o estilo dominante dessa fachada é o românico.

Souza Aguiar une nessa construção elementos da Idade Média com o que havia de mais avançando em termos de tecnologia naquele momento. O *Guia da arquitetura do Rio de Janeiro* informa:

Numa expressão própria da revolução industrial, os pátrios internos, alojamentos e diferentes dependências funcionais em torno da grande praça interior são de uma notável estrutura aparente de aço importado da Alemanha. As instalações técnicas e os trilhos podem ser vistos com a franqueza funcional característica das grandes obras de engenharia do século XIX.³⁷⁸

A Igreja de Santo Antônio dos Pobres (F. 71) (Rua dos Inválidos, 42, Centro) teve sua conclusão em 1940. O *Guia dos bens tombados - Rio de Janeiro* a apresenta como uma “igreja concebida ao gosto de um pseudo-românico”.³⁷⁹ Como em parte da historiografia moderna, aqui também não se explica o porquê dessa classificação. Além disso, se na introdução desse guia se confessa que houve dificuldades de se classificarem prédios que nele são estudados no tocante a questões de estilo, por que, então, se referir a uma construção como ligada a um pseudo-estilo?³⁸⁰

Esse templo tem elementos que apontam para uma construção românica. Um deles é sua porta central contornada por arco pleno composto por diversas molduras ornamentais justapostas. Acima, vemos um detalhe decorativo em forma próxima a um triângulo de grossas cornijas. No alto, contornando a igreja, há uma base ornamental dentada, de origem oriental que passou a fazer

³⁷⁷ RÖHE SALOMON, Maria Helena. *Guia da arquitetura do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016, p. 169 *Guia da arquitetura do Rio*, p. 169

³⁷⁸ RÖHE SALOMON, Maria Helena. *Guia da arquitetura do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016, p. 169 *Guia da arquitetura do Rio*, p. 57.

³⁷⁹ TELLES, Augusto C. da Silva (coordenador). *Guia dos bens tombados da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 2001, p. 77

³⁸⁰ CZAJLOWSKI, Jorge. *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 5.

parte da arquitetura românica depois das Cruzadas.

De um modo geral, o que alguns historiadores chamam de pseudo-estilo é apenas uma variação de um estilo que pode acontecer dependendo do tempo ou região em que uma obra é realizada. Isso não implica que estejamos diante de um estilo falso. Se isso fosse coerente, poderíamos ver parte das igrejas românicas do século XI e XII como pseudo-estilos por não seguirem fielmente a estrutura que é comum ao românico no século X. Mais uma vez, estamos diante de um caso em que construções desenvolvidas entre o século XIX e XX são prejudicadas por preconceitos modernistas que as reduzem a um dos seguintes vereditos: se elas apresentam alguma inovação, mesmo que seguindo uma linha do estilo original, como é o caso da Igreja de Antônio dos Pobres, são vistas como expressão de um pseudo-estilo; e se elas seguem fielmente os padrões de um estilo em sua origem são classificadas como cópias ou imitações e, portanto, algo sem valor.

Apesar de sua importância para a arquitetura dos séculos XIX e XX, o românico desse período é menos apreciado que o gótico da mesma fase, pois geralmente este segundo estilo se apresenta com maiores preocupações de refinamento e decoração. É importante não esquecer, porém, que é o estudo do primeiro estilo que nos dá a base necessária para o entendimento do segundo, já que grande parte das características do românico está no gótico desde sua origem até o seu apogeu. Esse dado nos lembra mais uma vez quanto é questionável a afirmação generalizante do modernismo de que um estilo vem para suplantir um estilo que lhe seja anterior.

4.5.3 Estilo gótico

No Rio de Janeiro, o gótico entre o século XIX e XX se apresentou seguindo basicamente três tendências: a franco-germânica, a britânica e a manuelina. Analisemos inicialmente alguns exemplos da primeira dessas vertentes.

A Igreja da Imaculada Conceição (F. 72) (Praia de Botafogo, 266) foi concluída em 1892, seguindo projeto do padre Júlio Clemente Clavelin. Pode ser considerada como uma simplificação da exuberância que caracterizou a vertente franco-germânica. Embora seja claramente gótico, esse templo apresenta elementos que ainda o filiam ao românico: uma fachada um tanto hermética; um óculo central bem emoldurado que, pelo seu tamanho, não consegue atrair para si a atenção que comumente damos a um vitral gótico que se encontre nessa posição. Um aspecto inovador dessa igreja é a utilização de cores nas paredes externas, procedimento que diferencia muitas construções da segunda metade do século XIX de imóveis

coloniais onde predominam paredes pintadas de branco.

Características do gótico aparecem com maior evidência na Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro (F. 73). Seu templo anterior nesse local, pertencente ao século XIX, veio a ser substituído pela atual construção terminada no final da década de 1930. Muito equilibrada no uso de elementos góticos praticados especialmente na Suíça, apresenta uma simetria uniforme, de modo que um lado repete o outro, inclusive nos aspectos ornamentais.

A Igreja do Divino Salvador (F. 74) (Rua do Divino Salvador, 153, Piedade) teve sua conclusão em 1936. Nele, o que sobressai é uma estrutura simples de alguma semelhança com o Santuário de Caraça, em Minas Gerais. As intenções de se construir um templo gótico nos parecem claras devido à presença da torre esguia e de cúpula pontiaguda, porém, na base de sua estrutura, se destaca a ideia românica de horizontalidade. Há certa assimetria entre as duas fachadas que ladeiam a torre como se fizessem parte de momentos de construção diferentes. Esse dado só intensifica o conceito de gótico aplicado a essa igreja, pois, como sabemos, o gótico se caracteriza por certa irregularidade resultante de acréscimos a suas formas iniciais.

As influências góticas franco-germânicas se manifestaram no Rio de Janeiro quase que só em igrejas. Entretanto, não poderíamos deixar de mencionar duas construções não-religiosas dessa vertente que são muito conhecidas na cidade: o Pavilhão da Ilha Fiscal e o Castelo do Valentim.

Construído de 1881 a 1889, com projeto de Adolfo José Del Vecchio, o Pavilhão da Ilha Fiscal (F. 75) apresenta dois pátios retangulares, um em frente à fachada principal e outro atrás dela, que são emoldurados em três dos seus lados pela própria construção.³⁸¹ Nesses espaços, é possível reunir uma grande quantidade de pessoas para solenidades como aconteceu no famoso Baile da Ilha Fiscal em 1889. Na obra encontramos o clima de fantasia com que o gótico foi algumas vezes reinterpretado no século XIX: a construção resgata um pouco da atmosfera romântica dos contos de fada. Seu efeito poético é intensificado pela natureza que o envolve. Afinal, essa construção se encontra, uma ilhota da Baía de Guanabara, tendo ao fundo as montanhas da Serra dos Órgãos. Algo parecido pode ser dito sobre o Castelo do Valentim, situado na Rua Almirante Alexandrino, 1405, no bucólico bairro de Santa Teresa.

³⁸¹ RÖHE SALOMON, Maria Helena. *Guia da arquitetura do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016, p. 169. *Guia da arquitetura do Rio*, p. 111: mesmo em casos onde não é comum haver dúvida com relação ao estilo, prefere não se arriscar em apontá-lo. Em termos de elementos arquitetônicos relativos à construção de que estamos falando, o Guia se resume às seguintes palavras: “Edificação pavilhonar marcada fortemente pelas ameias, pelo trabalho em granito soco, molduras, vãos e elementos estruturais), pelos telhados cônicos das guaritas e pela torre central com terminação piramidal. O ponto de maior interesse, contudo, está no seu pórtico com abóbadas ogivais, aberto e vazado para os dois lados da edificação, produzindo uma experiência espacial única tanto do exterior quanto do seu interior.”

Mesmo tendo sido concluído na década de 1940, ou seja, época em que alguns arquitetos desenvolviam tendências “modernas” dentro da cidade do Rio de Janeiro, o Castelo do Valentim (F. 76) é mais um exemplo da resistência de um saudosismo romântico que tinha como inspiração a Idade Média. A grande presença de arcos ogivais dá ao prédio certa filiação com o gótico mesmo que aí existam alguns aspectos ligados ao estilo românico. Devido a essa ambivalência, talvez possamos fazer alguma ligação entre essa obra e o Castelo de Neuschwanstein na Baviera. Nessa edificação alemã, a predominância de estilo é românica, mas ela também apresenta uma verticalidade que aponta para uma tendência gótica.³⁸² Na verdade, o que aproxima esses dois castelos não são apenas as afinidades estilísticas, mas ainda as montanhas que existem ao redor deles.

Uma segunda vertente do estilo gótico entre nós é o britânico. Este geralmente não apresenta a mesma leveza alcançada por construções que seguiram no Rio o ramo franco-germânico. Entre as obras que estão ligadas ao gótico britânico, podemos citar: o Templo Metodista, a Igreja Anglicana e a de São Paulo Apóstolo.

O Templo Metodista (F. 77), situado em frente à Praça José de Alencar, no bairro do Catete, veio a ser concluído em 1882. A predominância do estilo gótico fica por conta tanto do emprego do arco ogival acentuado quanto de uma decoração que suaviza o aspecto rústico das paredes exteriores revestidas de pedra. Outros complementos da fachada da igreja são o óculo românico e uma escada que não é comum ao estilo gótico e que provavelmente está mais relacionada ao interesse cenográfico com que a tradição é reinterpretada pela visão romântica que predominou na arquitetura do século XIX. A igreja se encontra ladeada pela monotonia de construções modernistas, o que termina por ressaltar sua individualidade. Como em outros templos que constituem os relatos desse trabalho, essa construção apresenta-se de modo orgânico, não nos permitindo falar de um projeto vindo de um “arquiteto de fachada”.

Concluída em 1944, a Igreja Anglicana (F. 78) (Rua Real Grandeza, 99, em Botafogo) segue a terceira fase do gótico britânico, ou seja, o perpendicular, comum durante o reinado de Henrique VIII. Ela tem uma fachada onde se destacam grandes vitrais com desenhos da tradição islâmica presente em boa parte do gótico na Europa. Sobre esse templo, o *Guia do patrimônio cultural carioca* afirma que é “composto de elementos que revelam uma influência gótica

³⁸²Santa Teresa pode ser considerado como o espaço onde existe o maior número de construções góticas do Rio. A esse respeito cabe destaque para três construções: a Igreja de São Paulo Apóstolo, um imóvel na Rua Triunfo, 38, e o prédio do Centro Educacional Anísio Teixeira. Essas obras, assim como o Castelo do Valentim, evocam o passado e estão revestidas pela poesia de um cenário natural que faz de Santa Teresa, um dos bairros mais belos da cidade.

[...]”³⁸³ Cremos que a igreja é bem mais que isso: é uma continuidade do gótico do período a que nos referimos. Como tal, não vemos por que considerar que aí existe apenas “influência gótica”.

A igreja de São Paulo Apóstolo (F. 79) (Rua Paschoal Carlos Magno, 95, em Santa Teresa) também foi concluída na década de 1940. Apresenta inovações nos elementos arquitetônicos que caracterizaram o gótico em seu apogeu na Europa. A síntese gótica que aí existente revela elementos vindos da arquitetura islâmica: o arco ao centro parece sugerir uma cúpula abobadada comum na Turquia e Arábia; o óculo ao centro repete a geometrização dos tapetes e azulejos de países do Oriente Médio; as colunas laterais que se assemelham a torres podem nos sugerir minaretes. Mesmo com todos esses elementos, a síntese deles nessa construção é gótica.

Com influência do gótico inglês, desenvolveu-se em Portugal no século XVI uma linha particular de arquitetura denominada manuelina. Como é sabido, durante séculos os lusitanos mantiveram grande ligação com os ingleses. A história portuguesa tem mais a ver com os ingleses do que com os franceses, pois estes últimos só tiveram uma influência considerável sobre a cultura lusitana a partir do século XIX. Esse dado explica a quantidade de construções de Portugal que têm semelhanças com edificações góticas britânicas. O aspecto que, às vezes, diferencia o gótico português do britânico é a utilização de uma ornamentação conhecida como manuelina que faz referência a elementos náuticos numa alusão ao período das grandes navegações.

O Real Gabinete Português de Leitura (F. 80) (Rua Luís de Camões, 30, Centro) teve sua inauguração em 1887. O projeto dessa obra pertence ao português Rafael da Silva Castro inspirado no convento dos Jerônimos em Lisboa. Para a feitura da fachada, foram contratados dois escultores lusitanos: Germano José de Salles, responsável pela cantaria e outros efeitos ornamentais, e José Simões de Almeida, que ficou encarregado da realização das quatro estátuas que representam Pedro Álvares Cabral, Luís de Camões, Infante Dom Henrique e Vasco da Gama.³⁸⁴

³⁸³ GARCIA, Lúcia. *Guia do patrimônio cultural carioca*. Rio de Janeiro: Zir Gráfica e Editora, 2014, p 41.

³⁸⁴ Pedro Álvares Cabral é apresentado pisando nas terras brasileiras que aqui são metonimicamente representadas pelas folhas de bananeira que estão atrás do navedor. Com um olhar sereno, ele parece observar a imensidão do Novo Mundo. A segunda figura é Luís de Camões. Podemos reconhecê-lo pela indicação da deficiência do olho esquerdo e pelo livro que o mesmo segura, uma referência a *Os Lusíadas*. Nessa obra ele narra grande parte da história de Portugal em versos rimados, dando destaque à aventura das grandes navegações que projetaram Portugal para o mundo. A terceira estátua é o Infante Dom Henrique, fundador da Escola de Sagres, ao sul de Portugal, instituição responsável pelas pesquisas e experiências que permitiram o êxito das aventuras marítimas lusitanas. Das quatro estátuas que estão nessa fachada a que mais é ricamente apresentada é

A mesma intenção de exaltar o passado lusitano pode ser percebida no interior desse prédio. Cremos que esse esforço demonstra o quanto interessava ao governo português não somente contribuir para o orgulho patriótico de seus conterrâneos que se encontravam no Brasil, mas também causar admiração a todos os brasileiros ilustres que passassem por esse lugar.

O espaço interno cria um impacto imediato pelas suas dimensões, as quais correspondem a quase todo o prédio (F. 81). Uma das primeiras coisas que nos atraem são as estantes com cerca de quinze metros de altura que revestem as paredes. Aí estão obras editadas em Portugal desde o século XVI, além de livros recém-publicados nesse país. A essas estantes estão acopladas varandas em diferentes níveis, as quais são sustentadas por colunas de fuste retorcido e elementos que seguem o estilo gótico. Um segundo atrativo desse interior é o grande lustre ao centro da sala. Acima dele, temos uma claraboia protegida por um vitral que garante excelente iluminação diurna. Toda a estrutura interna desse prédio foi possível graças aos avanços técnicos do século XIX. Juliana Guelber Mendonça nos apresenta os seguintes dados:

Se externamente o edifício foi marcado pela fachada neomanuelina, internamente seu caráter foi forjado pelas onipresentes varandas em ferro fundido do salão de leitura. A guarnição destas varandas ou galerias, como as colunas que as suportam e o lambrequim que as garante, tudo é fundido no mais puro estilo gótico, da base aos capiteis e decorado sobriamente numa tonalidade escura discreta a que ligeiros toques de ouro velho e bronze emprestam estranho encanto e muita propriedade (TAVARES, 1977, p. 97)³⁸⁵

O Real Gabinete Português de Leitura é uma construção onde o passado é revitalizado por meio de avanços técnicos vindos da Revolução Industrial. Nesse ponto, é possível se falar de ligação da arquitetura com a engenharia. A propósito, devemos ressaltar a importância desse prédio para a história da engenharia em nosso país, uma vez que foi uma das primeiras construções brasileiras a serem realizadas basicamente por meio de uma estrutura em ferro.

Pelo nível funcional dessa construção em seu interior, é possível constatar que ela tenha sido projetada de dentro para fora, o que nos aponta para certa organicidade apreendida por arquitetos e autores modernos.

a que corresponde a Vasco da Gama. Isso não acontece por acaso, mas sim como um reconhecimento pela sua contribuição para a história de Portugal. Ele conseguiu vencer um grande empecilho de navegação ao atravessar o Cabo das Tormentas, ao sul da África, chegou às Índias e trouxe para Lisboa uma riqueza de produtos que não havia sido conquistada em viagens anteriores. Foi basicamente esse fato que fez com que Portugal se empenhasse a desenvolver amplas relações comerciais com as Índias.

³⁸⁵ MENDONÇA, Juliana Guelber de. *Arte e Técnica: O ferro na arquitetura do século XIX e início do XX no Rio de Janeiro* / Rio de Janeiro: UFRJ/ FAU, 2014, 94.

4.5.4 Estilo barroco

Como nosso objetivo é estudar a arquitetura do Rio de Janeiro entre 1880 e 1930, quando se acentuou a influência da arquitetura francesa entre nós, falemos do barroco tendo como parâmetro a forma de como ele se manifestou em Paris no século XIX.

Koch nos afirma que no barroco, “à fachada é atribuída uma importância cada vez maior” onde ele destaca a presença de “elementos escultóricos – estátuas, pilares, colunas e pilastras”³⁸⁶ Nos interiores, segundo ele, a decoração apresenta variedade de artifícios onde “os arquitetos competem com os pintores”³⁸⁷ em busca de recursos visuais. As palavras de Koch definem bem o barroco, mas apenas na forma de como este se manifesta em Roma. Quando pensamos em Paris do século XVII, a abundância decorativa acontecia basicamente em interiores. As fachadas dos prédios não apresentavam a mesma riqueza de informações que se constata em construções romanas da mesma época.

Na França, essa integração entre aspectos decorativos interiores e exteriores só iria acontecer a partir do século XIX, pois é quanto podemos encontrar construções em que os exteriores apresentam uma riqueza ornamental que pouco fica a dever aos ambientes internos. A Ópera de Paris, como já estudamos, apresenta uma variedade de elementos de modo a superar quase tudo que se tenha feito antes na capital francesa em termos de exuberância e teatralidade numa fachada.

O prédio no Novo Louvre, que conectou o antigo Palácio do Louvre ao Palácio das Tulherias, ficou inicialmente a cargo de Louis Visconti. Com sua morte em 1853, o projeto foi continuado por Hector Lefuel e terminado em gosto de 1857. (F. 82) Das fachadas do Museu do Louvre esta é a que mais desperta a atenção dos visitantes pela sua riqueza ornamental. Nela estão figuras que, em termos de exuberância, podem ser comparadas àquelas que no século XVII estavam em interiores de palácios como o Barberini, em Roma, ou de Versalhes. Entre os destaques dessa fachada, estão as cariátides que aparecem nas torres laterais de modo descontraído, diferentes das cariátides clássicas do templo de Erecteion na Acrópole de Atenas. Na parte central do prédio, notamos que essa descontração é ainda maior, pois as cariátides aparecem em pares com braços entrelaçados e com um leve sorriso. Acima delas, o frontão clássico é modificado de modo a não ter a cornija de base em toda a sua extensão e, acima dessa cornija aparecem figuras com gestos imponentes que se aproximam da dramaticidade do

³⁸⁶ KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 50

³⁸⁷ Idem, p. 50

barroco.

É tendo em mente esses dados que passaremos a analisar como o barroco de vertente francesa veio a se manifestar na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Aliados a isso, tentaremos mostrar outros itens que julgamos necessários para responder a algumas críticas da historiografia moderna sobre a arquitetura carioca desse período.

O resultado a que chegou o Teatro Municipal do Rio de Janeiro nos mostra tamanha harmonia entre aspectos da engenharia e da arquitetura, que inicialmente é possível pensar que essa construção tenha sido um empreendimento que esteve a cargo de uma só pessoa. Yves Bruand, por exemplo, afirma:

Oliveira Passos era engenheiro, mas não se preocupava apenas com problemas técnicos. Utilizou amplamente o ferro e o aço para a cobertura ou suporte da cúpula central e dos pisos, pois eram os materiais mais adequados para resolver os problemas apresentados. Mas não havia aí nada de novo: era a aplicação pura e simples das soluções encontradas durante a segunda metade do século XIX. Em compensação, eram evidentes as preocupações estilísticas e até arquitetônicas [...] ³⁸⁸

A primeira coisa que podemos frisar é que Bruand, de certo modo, elogia Oliveira Passos por sua preocupação com estilo como se isso se tratasse de uma exceção quando sabemos que os engenheiros estavam quase sempre apresentando projetos que incluíam elementos das “belas artes”. Uma segunda atitude questionável é a de se falar apenas de Oliveira Passos como responsável pela obra. O projeto do Teatro Municipal veio de um concurso do qual participaram, entre outros, o engenheiro Francisco Oliveira Passos, filho do prefeito, e o arquiteto francês Albert Guilbert.

O resultado do concurso apontou o primeiro como vencedor, o que gerou uma forte discordância. O projeto que ficou em segundo lugar, da autoria de Guilbert, era visto como superior ao que havia vencido a disputa. Resolveu-se, então, unir os dois projetos, o que resultou em uma obra que, pelo menos em termos de fachada principal, segundo nosso julgamento, conseguiu ser plasticamente superior ao trabalho individual de cada um dos concorrentes. (F. 83, 84)

Mesmo tendo alguma ligação com a Ópera de Paris, o Teatro Municipal conseguiu apresentar, como já demonstramos anteriormente, uma configuração nova em diversos pontos e exibiu em seu exterior um barroco que inclui não só riqueza decorativa, como também uma utilização significativa de cores como antes talvez nunca tenha acontecido no exterior de um

³⁸⁸ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 35.

prédio oficial dentro da cidade do Rio.

No grande portal da fachada (F. 85), estão seis colunas de ordem coríntia, sendo quatro distribuídas simetricamente entre si e duas nas extremidades formando pares. Ao centro da fachada, está um frontão cimbrado e, à frente dele, o escudo que representa a cidade do Rio de Janeiro numa composição de volumetria intensa de onde se destacam figuras sinuosas de dois golfinhos. A cada lado do portal, o prédio continua por meio de uma estrutura arredondada que funciona visualmente como se fosse uma torre. Suas cúpulas são alongadas e destacam-se pela decoração que as reveste.

Uma das atrações da fachada do Teatro Municipal são seus elementos escultóricos. Entre eles cabe destaque para as cariátides que existentes nas estruturas arredondadas que ficam ao lado da fachada principal. Essas figuras, assim como acontece na fachada do Museu do Louvre realizada por Visconti e Lufuel, têm movimentos de braços variados e com um leve sorriso.

Nas laterais da fachada principal encontramos o conjunto de estátuas realizado por Rodolfo Bernadelli (F. 86). A figura intitulada *A dança* demonstra uma festividade que a coloca em destaque diante das imagens a seu redor. A estátua *Canto* faz menção ao arrebatamento lírico das óperas que, depois de ter surgido no período barroco, continuou a encantar plateias ao redor do mundo. A obra *Tragédia* tem um rosto irado e segura uma faca como se estivesse preste a executar uma vingança. Ela nos lembra em parte Melpómene, musa grega da tragédia. O grupo se completa com a *Poesia*, numa referência aos autores que, com seus textos, fazem o brilhantismo do teatro. Essas imagens foram idealizadas de modo que seus olhos estão direcionados para os transeuntes como se os convidassem a participar da magia que pode acontecer numa representação teatral. Outro aspecto relevante é que o escultor soube construir essas estátuas de maneira que elas correspondem ao sentido de entusiasmo ou dramaticidade que predomina em boa parte do exterior do Teatro. Temos aqui um dado importante do barroco, ou seja, uma manifestação integral onde arquitetura e artes plásticas dialogam numa intensidade pouco comum em outros estilos.

O antigo prédio Docas de Santos, atual Sede do Iphan (F. 87, 88) (Avenida Rio Branco, 46, Centro) inaugurado em 1908, foi projetado por Ramos de Azevedo, autor do Teatro Municipal de São Paulo, e construído por Antonio Jannuzzi. O que mais nos chama atenção nesse prédio são seus interiores ricamente decorados. Percebe-se que a intenção dos proprietários, a Companhia Docas de Santos, era que os cômodos tivessem uma imponência que correspondesse à importância com que a empresa deveria ser vista. As fachadas externas são continuidade ao aspecto cenográfico dos interiores. Talvez esse seja um dos prédios da antiga Avenida Central onde a correspondência entre exterior e interior seja mais visível, o que

nos afasta de ideia de aí tenha atuado um “arquiteto de fachada”

A Câmara dos Vereadores (F. 89) (Praça Floriano, s/n) teve projeto original de Heitor de Mello em 1919. Com sua morte no ano seguinte, a continuação desse trabalho ficou a cargo dos arquitetos Archimedes Memória e Francisco Couchet. A obra veio a ser inaugurada em 1923.

O *Guia da arquitetura do Rio de Janeiro* apresenta alguns elementos arquitetônicos do Palácio Pedro Ernesto, mas sem indicar estilo: “Na fachada, apresenta frontaria com corpo simétrico, ladeada por dois volumes mais altos encimados por torres, e ampla varanda central elevada com colunas duplas.”³⁸⁹ O *Guia do patrimônio cultural carioca* aponta algum direcionamento em termos de estilo, porém não nos explica o porquê disso: “o prédio revela influência francesa, com elementos neoclássicos.”³⁹⁰ Consideramos que ambos os procedimentos não nos acrescentam muito. Inicialmente, não vemos como proveitoso descrever elementos arquitetônicos que já aparecem em uma foto como acontece no primeiro guia. Acreditamos que essa descrição teria uma maior utilidade se os dados levantados apontassem para a confirmação de uma ideia a ser provada. Também nos parece vago dizer que o prédio tem elementos neoclássicos sem indicar que elementos são esses como acontece no outro guia.

O prédio da Câmara dos Vereadores tem no segundo pavimento colunas parelhadas, o que é uma prática do barroco como praticado pelos franceses no século XVII e não no que comumente se classifica como estilo neoclássico. Esta mesma solução está presente nas torres laterais que, por sua vez, terminam em uma estrutura que poderia ser vista como clássica ou renascentista, nos moldes do Tempietto de Bramanti, se aí não existissem quatro grupos de colunas nas suas extremidades, o que nos leva a uma forma que, tentando contrariar a simplicidade do clássico, aponta para as ousadias do barroco (F. 90). cremos ainda que a forma de como a decoração na base dessas torres se apresenta - pelos seus movimentos, panejamento e volumetria - termina por contribuir para uma exuberância e alguma dramaticidade barrocas. Ainda em termos de decoração é possível lembrar que os relógios abaixo das estátuas e a figura ornamental no centro da fachada são mais índices que reforçam a intenção barroca já iniciada pelas figuras existentes nas bases das torres.

³⁸⁹ RÔHE SALOMON, Maria Helena. *Guia da arquitetura do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016, p. 120

³⁹⁰ Idem, p. 62

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Panofsky, em sua abordagem iconográfica, nos mostra que a excelência de uma pesquisa se deve à forma detalhada com que o pesquisador contextualiza o seu objeto de estudo, de modo a ter condições de não só entendê-lo plenamente, mas ainda questionar as fontes em que o mesmo já tenha sido estudado. Para que isso possa acontecer, segundo esse autor, é indispensável que se busque a contextualização histórica com que os elementos de uma obra possam ser entendido dentro de uma tradição e também como eles se contextualizam dentro da obra que ajudam a compor. Como complemento a isso, Panofsky nos alerta para o fato de que é preciso entender as razões e intenções com que um artista produz algo para corresponder a anseios sociais. É dentro dessas perspectivas que constatamos que grande parte da arquitetura do século XIX e XX vista como “ecclética” atende a estilos específicos do passado como procuramos demonstrar.

Nessa tese, não temos a intenção de afirmar categoricamente qual deve ser o estilo de um prédio, mesmo porque há bastante discordância por parte de algumas fontes no tratamento desse assunto.³⁹¹ O que consideramos razoável é que o historiador explique o porquê de um prédio ser classificado como pertencente a um determinado estilo por meio dos elementos arquitetônicos que o compõem. Essa atitude certamente pode nos levar à conclusão do quanto é questionável o entendimento de um estilo compreendido como um fenômeno preso apenas a uma só época. Em nossa visão, esta deveria ser uma possível linha em que os guias de arquitetura poderiam trabalhar.

³⁹¹ A igreja de Jesus, Roma, é apontada por Gombrich como barroca, mas por Hopkins como maneirista; a fachada leste do Palácio do Louvre é vista por Hopkins como barroca, enquanto Janson a considera uma obra de padrão clássico; para Janson, a Igreja de São Carlos Borromeu, em Viena, é rococó, mas para Glancey ela é barroca; o Petit Trianon é tido por Bazin como “classicismo”, enquanto o *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro* ver o prédio da Academia Brasileira de Letras, réplica do prédio francês, como pertencente ao estilo Luís XVI etc.

CONCLUSÃO

As pesquisas que direcionaram essa tese tivemos como hipótese a premissa de que são os “preconceitos modernos” que nos impossibilitam um conhecimento mais adequado da arquitetura produzida entre o século XIX e início do XX. Alguns desses preconceitos se manifestam nas seguintes afirmações:

- 1- A arquitetura dessa fase é expressão de mau gosto e de falta de originalidade;
- 2- A arquitetura deve ser padronizada (Estilo Internacional);
- 3- O bom gosto deve ser direcionado pela razão;
- 4- Grande parte da infelicidade atual da arquitetura é devida ao cliente;
- 5- A criatividade surge do completamente novo, ruptura com o passado;
- 6- No século XIX e início do XX predominou o “arquiteto de fachada”;
- 7- A arquitetura nada tem a ver com decoração;
- 8- O “período eclético” resume-se a uma “confusão formal”, a uma “miscelânia”;
- 9- Um estilo só se manifesta numa determinada época.

No panorama historiográfico, presente no primeiro capítulo, percebemos que alguns autores ao se referirem à do século XIX e início do XX mais demonstram preconceitos modernistas sobre ela do que uma análise de suas particularidades.

Gombrich, na introdução e sua obra *História da arte*, afirma que “não existe maior obstáculo à fruição de grandes obras de arte do que a nossa relutância em descartar hábitos e preconceitos.”³⁹² No entanto, analisa a arquitetura do século XIX a partir da ideia de que ela foi um entrave na produção dos arquitetos, não permitindo que se realizasse algo de realmente apreciável. Em contrapartida, considera que o modernismo teria começado “tudo de novo”, como se o século XIX não tivesse sido fundamental para a formação dessa nova arquitetura.

Na introdução de *Ecletismo na arquitetura brasileira* existe a afirmação de que os estudiosos que participam dessa obra se debruçam sobre o “ecletismo” em nosso país “alheios aos preconceitos oriundos da ortodoxia da ideologia modernista.”³⁹³, mas não é isso o que percebemos no desenrolar da obra. Carlos Lemos, ao estudar a arquitetura de São Paulo dessa fase, repete ideias com que o modernismo costuma fazer críticas a ela, destacando-se a alegada falta de ligação entre a arquitetura e a engenharia. Ao estudar a arquitetura em Minas Gerais,

³⁹² FAZIO, Michael e outros. *A história da arquitetura mundial*. 3ª. ed., Porto Alegre: AMGH, 2011, p. 11.

³⁹³ FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 7.

Heliana Angotti, sobre o Teatro Municipal de Belo Horizonte apenas ressalta sua dependência cultural em relação à Europa, afirma que o Palácio dos Correios “se singulariza como exemplar eclético devido à ‘cacofonia’ decorativa externa [...]”³⁹⁴ e menciona o Palácio da Justiça como tendo “sobrecarga de décor pré-fabricado”.³⁹⁵ Ao discutir a arquitetura do Pará, Jussara da Silveira menciona prédios de “pesadas interpretações do estilo clássico, em geral sem apuro ou elegância”³⁹⁶, apresenta o Palácio Municipal de Belém como tendo uma fachada com profusão de ornatos numa “insólita mistura no prédio deselegante e pesado.”³⁹⁷ Geraldo Gomes da Silva, dissertando sobre a arquitetura em Pernambuco, refere-se de um modo geral aos arquitetos da época como tendo certa “limitação natural”, sem explicar o que quer dizer com tais palavras. José Liberal de Castro, ao mencionar aspectos técnicos do “ecletismo” no Ceará, enfatiza pensamentos com que os modernistas costumam ver parte da arquitetura realizada entre final do século XIX e início do XX como um período lastimável da história da arquitetura nacional.

Para Lucio Costa na primeira metade do século XX houve no Rio uma “miscelânea” onde reinaram os pseudo-estilos. Ele aconselha que se deixe de lado “essa pseudo-arquitetura, cujo único interesse é documentar, objetivamente, o incrível grau de imbecilidade a que chegamos” pois uma nova arquitetura já existia pronta para substituí-la.³⁹⁸ Para esse autor, a “arquitetura eclética” é um hiato na evolução da arquitetura e, como tal, não faz parte de sua evolução.

Com os dados e argumentos apresentados nesse tese, é possível termos uma visão diferente sobre a arquitetura do século XIX e início XX. Ela, como cremos ter mostrado, se desenvolveu em duas linhas: uma mais ligada ao passado enquanto outra se destacava por uma intensa renovação estética. Entre ambas é possível constatar a presença de avanços tecnológicos que não só aperfeiçoaram estruturas e efeitos estéticos herdados do passado mas também contribuíram para o surgimento de uma nova arquitetura.

³⁹⁴ FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 121: é bem verdade que a autora coloca entre aspas a palavra “cacofonia”, nos dando a impressão de ser uma consideração daqueles que detratam construções do período visto como eclético. No entanto, ela não nos apresenta nenhuma argumentação que nos permita entender que ela pense de modo diferente.

³⁹⁵ Idem, p. 121.

³⁹⁶ Idem, p. 152.

³⁹⁷ Idem, p. 159.

³⁹⁸ COSTA, Lucio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 17.

Para o modernismo, uma verdadeira arquitetura deve ser regida pela razão e, como tal, será capaz de apresentar padrões com que venha a ser utilizada em qualquer parte do mundo. Dentro desse pensamento, devem ser preteridas manifestações regionais e expressões de subjetividade ou afetividades de cunho românico. Dessa forma o modernismo coloca a lógica e o racional com diretriz de todas as suas atitudes. Segundo Gropius, se algo é lógico, sua aceitação será aceita por todos. Tais afirmações entram em conflito com a hermenêutica filosófica de Gadamer, segundo a qual o método das ciências da natureza não tem todas as respostas quando trata de assunto ligado ao ser humano.

Movido por um discurso racional e mecanicista, Le Corbusier pregava um tipo de casa denominado por ele como “máquina de morar”. Na sua concepção, a casa deve ser um instrumento, “da mesma forma que é o automóvel.”³⁹⁹ Ele toma o navio como mais um modelo no qual o arquiteto deve direcionar seus projetos: “se esquecermos por um instante que um transatlântico é um instrumento de transporte”, poderemos ver sua eficiência e harmonia. Porém, ao contrário de uma casa, a estrutura do navio visa a torná-lo eficiente em sua função, ou seja, um meio de transporte no qual se deve ficar apenas o tempo suficiente para se chegar a algum lugar. Essa logicamente não é a função de uma casa.

Ainda objetivando uma arquitetura padrão, os modernistas pregam que o gosto deve ser regido pela a lógica e a razão. Segundo Le Corbusier, o gosto segue um caminho seguro quando é guiado por cálculos, pois o coração, segundo ele, só estará satisfeito por meio da razão. Para Gadamer, nossos preconceitos devem ser repensados também, e especialmente, quando uma questão envolve o gosto, pois, para ele, “a gente faz violência ao conceito do gosto quando não se assume nele a mutabilidade do gosto.”⁴⁰⁰ Ele nos alerta que o estabelecimento do que seja o bom gosto tem mais a ver com uma determinação que visa a salvaguardar princípios e interesses sociais do que com aspectos estéticos.⁴⁰¹ cremos que é isso o que acontece com o modernismo que impõe a ideia de gosto movido por questões ideológicas e econômicas.

Ao contrário de outros momentos da história da arte, onde a variedade de visões acerca de estética era comum, no modernismo um indivíduo que expressa suas preferências sem levar em consideração uma visão lógica e racional pode ser taxado como alguém de mau gosto. Alguns autores modernos, além de não respeitarem o gosto como uma manifestação particular

³⁹⁹ COSTA, Lucio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 166.

⁴⁰⁰ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 114.

⁴⁰¹ Idem, p. 82.

e subjetiva do indivíduo, não procuram ao menos reconhecer os gostos que diferenciam a arquitetura do século XIX do que se produziu no modernismo.

A questão do gosto fica ainda mais clara quando os modernistas, no intuito de limitar realizações estéticas do passado, condenam a participação do cliente na elaboração do projeto da casa por ele encomendada ao arquiteto. Assim como Le Corbusier, Lucio Costa considera que a arquitetura é uma especialidade que só diz respeito ao profissional que a execute. Nesse ponto, preferimos seguir a orientação de Pollio Vitruvius que valoriza a participação do proprietário na organização no imóvel a ele destinado. Também vemos como coerentes as considerações de Nuttgens de que a arquitetura pode ser criticada pelo cidadão comum uma vez que este é um assunto que diz respeito a sua experiência cotidiana.

Mesmo com os trágicos resultados advindos das guerras mundiais, que facilitaram ou quase impuseram uma simplificação de uma arquitetura de estilo internacional, o que nos parece interessante é a luta empreendida por algumas cidades europeias em preservar construções antigas. Por conta disso, o que se realizou nelas após a Segunda Guerra foi um modernismo consciente dos valores da tradição e uma política que proíbe que prédios se excedam em altura nas regiões onde já se encontrem prédios antigos de valor artístico ou histórico.

Ao contrário desse empenho, no Rio de Janeiro algumas obras significativas de nosso passado são, visualmente, diminuídas por altas edificações que foram erguidas a seu redor. Para combater esse tipo de coisas é indispensável que tenhamos órgãos destinados à proteção do patrimônio cultural que valorize construções de todas as fases de nossa história. Esse pensamento nos fez questionar o papel do Iphan diante do que se produziu na cidade do Rio de Janeiro entre 1880 e 1930 especialmente na figura de Lucio Costa. Somente depois de seu afastamento dessa instituição em 1972, por motivo de aposentadoria, é que se deu uma maior atenção para construções do final do século XIX e início do XX. Em julho de 1972, houve uma petição de tombamento de um conjunto arquitetônico remanescente da antiga Avenida Central. Desse processo, resultou o tombamento do Teatro Municipal, do Biblioteca Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes e a Caixa de Amortizações, mas esse benefício foi negado a outros prédios, entre eles o Palácio Monroe que dois anos mais tarde seria demolido.

Dando continuidade à afirmação de que a arquitetura do século XIX e início do XX deve ser preservada e melhor entendida, procuramos questionar a forma com que alguns autores a depreciaram. Para tanto reavaliamos a visão modernista sobre criatividade e imitação, sua alegação de ter havido nessa fase uma separação entre

arquitetura e engenharia, o menosprezo com que se utiliza o rótulo “arquiteto de fachada” e as críticas à ornamentação.

Ao contrário do que acredita o modernismo, o ato da criação não se limita apenas ao inteiramente novo ou a uma ruptura com heranças do passado. Para Lucio Costa, a criação artística faz parte de um todo autossuficiente, e o artista “é legítimo criador e único senhor desse mundo à parte e pessoal [...]”⁴⁰² Para Janson, “o trabalho do artista aproxima-se muito da Criação como descrito pela Bíblia.”⁴⁰³ O arquiteto William J. Mitchell fala do processo criativo do arquiteto como algo que pode surgir do nada, do caos.⁴⁰⁴ Essas afirmações encontram pouco respaldo em um número considerável de dados oferecidos por alguns autores de como não somente grandes arquitetos do passado tiveram forte influência entre si, mas também é possível detectar que é comum encontrarmos arquitetos modernistas desenvolvendo projetos tendo como ponto de inspiração um material pré-existente. Um dos exemplos disso é o trabalho teórico e prático de Le Corbusier e até mesmo de nosso genial Oscar Niemeyer.

Também é preciso questionar a ideia com que o modernismo vê o conceito de imitação, pois esse termo tem uma dimensão bastante ampla que vai desde Aristóteles até as pesquisas realizadas por Winckelmann e Quatremère de Quincy. Nesses dois últimos autores, a imitação está longe da visão modernista que entende essa palavra como sinônimo de cópia. Antes, é encarada como um processo que busca captar a matriz que tornou possíveis obras de grandes mestres e, nesse aspecto, tem mais a ver com a ideia de “inspiração” do que de repetição de dados. É com base nessa consideração que analisamos a acusação de que o Rio de Janeiro do início do século XX tenha sido cópia de Paris. Pela nossa análise, nos parece claro que realizações dessa cidade apenas tiveram inspiração em obras francesas, o que de modo algum diminui a dimensão de criatividade com que alguns projetos foram desenvolvidos em solo carioca. Além disso, assim como o Ocidente recebeu influências da França, esse país talvez seja o maior exemplo da história da arte de como uma cultura pode ser desenvolvida a partir de suas relações com elementos vindos de outras culturas.

Sobre a afirmação um tanto generalizada de que teria havido uma separação entre

⁴⁰² LÚCIO COSTA. *Considerações sobre arte contemporânea*. In: *Lúcio Costa: sobre arquitetura*, 2ª ed. Porto Alegre: UniRitter, 2008, p. 248.

⁴⁰³ JANSON, H.W. *História geral da arte*. 3ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 9

⁴⁰⁴ MITCHELL, J. William. *A lógica da arquitetura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008, p. 15.

arquitetura e engenharia no século XIX e início do XX, alguns fatos podem nos levar a uma visão contrária. É comum construções desse período apresentarem um diálogo entre as preocupações técnicas da Revolução Industrial, que podem ser vistas como mais ligadas à engenharia, e uma demonstração de intenção estética vinda de aspectos tradicionais da arquitetura. Tal realidade pode ser constatada não somente em construções destinadas a fins governamentais ou religiosos, mas também em pontes, fábricas ou estações de trem como cremos ter demonstrado. A maioria dos projetos desenvolvidos no Rio de Janeiro nesse momento, por exemplo, foi realizada por engenheiros e suas obras demonstram tanto o trabalho técnico quanto o artístico, uma vez que ambos faziam parte de sua formação acadêmica. Junto a isso, a instituição burocrática de maior representatividade do Brasil em termos de construção era o Clube de Engenharia.

Geralmente o rótulo de arquiteto de fachada é utilizado por alguns autores com a alegação de que no século XIX e início do XX existiram profissionais que se resumiram a executar fachadas e trabalhos decorativos ou que apresentaram projetos sem “organicidade”. Essa visão pode ser questionada se levarmos em consideração os dados oferecidos por Jean-Pierre Épron de como era amplo o leque de atribuições destinadas aos arquitetos dessa fase, indo desde a organização do projeto até a preocupação com questões de custo final da obra. Além disso, o fato de alguém realizar fachadas nada tem de menor ou insignificante. Vale lembrar que a história da arquitetura é, em parte, uma história de fachadas e que a reputação de alguns arquitetos pode ser atribuída em parte pela mestria como realizaram esse tipo de encomenda. No que diz respeito à “organicidade” a que algumas construções podem chegar, temos exemplos no Rio de Janeiro referentes ao final do século XIX e início do século XX. Ademais, é grande o número de imóveis inteiramente projetados por arquitetos ou engenheiros que atuaram nessa cidade em tal período. Esse dado, se não chega a garantir o fenômeno da organicidade como entendida pelo modernismo, é capaz de, pelo menos, nos assegurar que não se pode falar de modo generalizado do que se convenciou como “arquiteto de fachada”.

De todos aqueles que condenaram a ornamentação da arquitetura do século XIX até o surgimento do modernismo, Le Corbusier é um dos que mais demonstram veemência nesse sentido. Para ele, “quanto mais se cultiva um povo, mais desaparece a decoração.”⁴⁰⁵ Essa informação nos parece precipitada, uma vez que, historicamente, é possível constatar que,

⁴⁰⁵ LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 85.

quando mais refinado se torna um estilo arquitetônico, mais este é enriquecido por elementos decorativos. A luta do modernismo contra o ornamento aconteceu basicamente por dois motivos: a intenção de reduzir custos e eliminar as referências da história ou as subjetividades que podem estar contidas em elementos decorativos.

Além de serem questionáveis os preconceitos com que são vistos aspectos gerais da arquitetura em questão mencionados nos parágrafos acima, consideramos que existem ainda aqueles relativos à nomenclatura com que o assunto tem sido estudado. Estes também escondem ideias desfavoráveis a uma visão mais adequada da arquitetura depreciada pelo modernismo.

Consideramos que o rótulo “período eclético” não seja suficiente para individualizar as construções do século XIX e início do XX diante da história da arquitetura. Cremos que agir desse modo atende apenas a intenção modernista de afirmar que nessa fase reinou uma “confusão formal” ou “miscelânea” na tentativa de mostrar a arquitetura modernista como algo que nos livraria de um caos. O fato é que não existe período ou estilo que não seja eclético. Uma prova disso é a forma de como os estilos são formados como exemplificamos ao levantarmos a iconografia básica que compõe o clássico, o islâmico, o românico, o gótico e até mesmo o modernismo.

Também procuramos demonstrar que é questionável o estudo dos estilos atrelado meramente a cronologias. Trata-se de uma divisão artificial na medida em que se procura diminuir ou negar uma continuidade de estilos do passado em construções do século XIX e início do XX. Sabemos que essa artificialidade interessa aos arquitetos modernistas no sentido de mostrar que, se cada época teve seu próprio estilo, somente o modernismo deve ser considerado como o estilo de nosso tempo.

Somente pelo levantamento iconográfico de um prédio é que podemos afirmar a que estilo ele está ligado. Por essa razão é que constatamos que o islâmico, o gótico ou o barroco continuam a se manifestar no século XIX e XX. Além disso, a constatação de que o passado faz parte de nossa vida pode diminuir a ameaça constante de destruição de prédios que hoje enriquecem nossa cidade tornando-a mais diversificada e humana. Essa consciência nos dará a motivação necessária para que busquemos políticas cada vez mais eficazes de preservação do patrimônio artístico e histórico de nossas cidades.

REFERÊNCIAS

1 Bibliografia

ALBERNAZ, Maria Paula. *Dicionário ilustrado de arquitetura* / Maria Paula Albernaz e Cecília Modesto Lima; apresentação: Luiz Paulo Conde. - 1ª reimpressão / São Paulo: ProEditores, 1997-1998.

AJUZ, Christine. *Igrejas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2001.

ALONSO PEREIRA, José Ramón. *Introdução à história da arquitetura, das origens ao século XXI*. Porto Alegre: Bookman, 2010.

ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria. *Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro* – Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Faperj, 2014.

AMEIXOEIRA, Vanessa (coordenadora). *Guia do patrimônio cultural carioca*. Rio de Janeiro: Zit Gráfica e Editora, 2014.

ARAÚJO DE CARVALHO, Benjamin de. *A história da arquitetura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica S. A., (sem data de publicação).

ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade* – 6ª. edição. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Editora Claret Ltda, 2007.

AZEVEDO, André Nunes de. *A grande reforma urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

BARRAL I ALTET, Xavier. *História da arte*. Campinas, SP: Papirus, 1990.

BARSA, vol. 6 – Rio de Janeiro e São Paulo: Encyclopedia Britannica.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Brasília DF: Iphan/Programa Monumenta, 2003.

BAZIN, Germain. *História da arte – da pré-história aos nossos dias*. Lisboa: Livraria Marins Fontes Editora Ltda., 1980.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

BENEVOLO, Leonardo. *A história da cidade*. 6ª. ed., São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Introdução à arquitetura*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1973.

- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CHING, Francis. *Dicionário visual de arquitetura*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- COSTA, Lucio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.
- COSTA, Lucio: *Documentos de trabalho*/ Org. José Pessoa, 2ª. edição – Rio de Janeiro: Iphan, 2004.
- CZAJKOWSKI, Jorge (organização). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000.
- DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos, uma cidade em questão*. Rio de Janeiro: Index, 1985.
- DEL BRENNNA, Giovanna Rosso e ARESTIZABAL, Irma (coordenação). *Rio eclético*. (Coleção Rio. Guia para uma História Urbana) Rio de Janeiro: Fundação Rio, 1981.
- DE PAOLI, Paula Silveira. *Entre relíquias e casas velhas: a arquitetura das reformas urbanas de Pereira Passos no Centro do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.
- ÉPRON, Jean-Pierre. *Comprendre l'eclectisme*. Paris: Norma Editions, 1882.
- ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 2008.
- FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- FAZIO, Michael e outros. *A história da arquitetura mundial*. 3ª. ed., Porto Alegre: AMGH, 2011.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FURNEAUX JORDAN, Robert. *História da arquitetura no Ocidente*. [sem cidade]: Editorial Verbo, 1979.
- GARCIA, Lúcia. *Guia do patrimônio cultural carioca*. Rio de Janeiro: Zir Gráfica e Editora, 2014.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. *Verdade e método II*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GLANCEY, Jonathan. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.
- GOITIA, Fernando Chueca e outros. *História geral da arte – Arquitetura I*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995.
- GOMBRICH, Ernest H. *A história da arte*. 13ª. edição, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985.

- GOULART REIS FILHO, Nestor. *Quadro da arquitetura no Brasil*, 2ª. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus – Nova arquitetura – Coleção Debates*, nº 47. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HARRISON, Thomas. *A companion to classical receptions* / edited by Lorna Hardwick and Christopher Stray. Oxford; blackwell publishing Oxford, 2008.
- HAUTECOEUR, Louis. *História geral da arte*, vol.: I, II. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.
- HOPKINS, Owen. *Arquitetura: guia visual dos estilos arquitetônicos ocidentais do período clássico até o século XXI*. São Paulo: Publifolha, 2017.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo: Reflexos sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê Editorial: Fapesp: Secretaria da Cultura, 1998.
- GYMPEL, Jan – *A história da arquitetura da antiguidade aos nossos dias*. Colônia, Alemanha: Könemann, 1996.
- JANSON, H.W. *História geral da arte*. 3ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- KRUFT, Hanno-Walter. *História da teoria da arquitetura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- LE CORBUSIER. *A arte decorativa de hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *A viagem do Oriente*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- LE MOS, Carlos. *Arquitetura brasileira*. São Paulo, Melhoramentos - Edusp, 1979.
- LEONÍDIO, Otávio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: São Paulo: Loyola, 2007.
- MITCHELL, J. William. *A lógica da arquitetura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- MOREUX, Jean-Charles. *História da arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- NIEMEYER, Oscar. *Minha arquitetura, 1937-2005*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2005.
- NUTTGENS, Patrick. *A história da arquitetura*, 2ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2005.
- OLIVEIRA, Melissa Ramos da Silva. *História e teoria da arquitetura, urbanismo e paisagismo I*. Londrina : Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2016. 248 p.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. S255 *História da arte no Brasil: textos de síntese* / Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Sonia Gomes Pereira e Angela Ancora da Luz. — Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 3. ed., 2013, p. 88.

- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas obras visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PROENÇA, Graça. *História da arte*. 16ª. edição. São Paulo: Editora Ática, [sem data de publicação]
- PUPPIN, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*. Campinas, SP: Pontes, 1998.
- RASMUSSEN, Steen Eiler. *Arquitetura vivenciada*. 3ª. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RÖHE SALOMON, Maria Helena. *Guia da arquitetura do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.
- ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1981.
- SCHLEIEMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica – arte e técnica de interpretação*. 2ª. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- SILVA TELES, Augusto C (coord). *Guia dos bens tombados – Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 2001.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, 19ª. ed., Petrópolis: Editora Vozes, 2009, p. 115.
- TELLES, Augusto C. da Silva (coordenador). *Guia dos bens tombados da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 2001.
- VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- VITRURIUS, Pollio. *Tratado de arquitetura*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.
- WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*. Porto Alegre: Movimento, UFRGS, 1975.
- ZUCCONI, Guido. *A cidade do século XIX*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

2 Dissertações e teses:

- ALMEIDA, Paulo Roberto de. *Sobre o ensino do projeto*. Dissertação de mestrado. Faculdade de arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001, p. 9.
- BOHM, Mauro Fernando Normberg. *Ecletismo e a construção da cidade contemporânea*. Dissertação de mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pelotas, RS, 2015.

- COUTINHO, Sheila Yvette Cavalcanti Ribeiro. *Concepção hermenêutica da educação: uma leitura a partir do pensamento de Hans-Georg Gadamer* – Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Pernambuco. CE. Educação, Recife, 2005
- CATTAN, Roberto Correia de Melo. *A família Guinle e a arquitetura do Rio de Janeiro: um capítulo do ecletismo carioca nas duas primeiras décadas do novecentos*. Dissertação de mestrado – Departamento de História – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003.
- DOMSCHKE, Vera Lúcia. *O ensino da arquitetura e a construção da modernidade*. São Paulo, 2007. Tese de Doutorado – Área de Concentração: Projeto de Arquitetura, FAUUSP.
- ESKINAZI, Mara Oliveira. *A interbau 1957 em Berlim: diferentes formas de habitar na cidade moderna*. Dissertação de mestrado da Faculdade de arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- MARTINS, Ana Paula Ramos da Silva Dutra. *O patrimônio eclético no Rio de Janeiro e a sua conservação*. Departamento de Arquitetura e Urbanismo – UFRJ, 2009.
- MENDONÇA, Juliana Guelber de. *Arte e Técnica: O ferro na arquitetura do século XIX e início do XX no Rio de Janeiro* / Dissertação (Mestrado) – UFRJ/ PROARQ/ Programa de Pós-graduação em Arquitetura. Rio de Janeiro: UFRJ/ FAU, 2014.
- MONTICELLI, Juliana. *O ornamento arquitetônico como linguagem produtora de sentido: uma análise semiótica dos edifícios da av. Faria Lima* – Universidade de Sorocaba – Pró-reitoria Acadêmica – Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura. Sorocaba/SP 2016.
- PEREIRA, Renata Baesso. *Arquitetura, imitação e tipo em Quatremère de Quincy*. São Paulo, 2008. Tese de Doutorado – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo – FAUUSP.
- RICCI, Cláudia Thurler – *Adolfo Morales de Los Rios. Uma história escrita com pedras e letras* – Dissertação de mestrado - Departamento de História – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1996.
- SIMON, Suzy Suely Pereira. *Berlim, a construção da paisagem urbana contemporânea*. Dissertação de mestrado com orientação do Prof. Dr. José Artur d'Aló Frota. Programa de Pós-graduação em arquitetura - UFRGS, dezembro de 2006, p. 35.
- ZAGARI-CARDOSO, Sandra. *Avenida Central: arquitetura e tecnologia no início do século XX*. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

3 Internet:

Artigo: *As consequências da Revolução Industrial na arquitetura*. Disponível em:

<https://www2.fag.edu.br/professores/arquiteturaeurbanismo/TC%20CAUFAG/TC2016.2/RAIZA%20RUIZ%20DA%20SILVA/Relatorio%20Final%20Coopex.pdf> – acessado em 20/10/2022.

Artigo: *Charles Garnier, um arquiteto para um império* – Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/anaismp/a/q3F5zxYhnywKvRhSMxgy8s/> - Acessado em 23/09/2022.

Artigo: *Clássicos da arquitetura: o Castelo de Neuschwanstein*. Disponível em:

<https://www.archdaily.com.br/br/882143/classicos-da-arquitetura-castelo-neuschwanstein-eduard-riedel> - Acessado em: 25/11/2022.

artigo: Comissão Construtora da Avenida Central – Disponível em:

<http://mapa.an.gov.br/index.php/component/content/article?id=542> – Publicado: Quarta, 23 de Maio de 2018, 12h38 | Última atualização em Quarta, 17 de Agosto de 2022 – acessado em 10/10/2022.

Artigo: *Eduardo Palassin Guinle e a Empreitada da Avenida Central: 1900-1910*, p. 63 –

Disponível em https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/5103/5103_4.PDF - Acessado em 02/05/2023.

Artigo: *Verdade e método (traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica) – Nós somos um diálogo* – Benedito Nunes – Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs13089818.htm> - Acessado em 20/06/2023.

Artigo: *História hoje: Monumento a Washington*. Disponível em:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/internacional/audio/2023-10/historia-hoje-monumento-washington> - Acessado em 27/09/2022.

Artigo : *Por que é que no Partenon não se pode encontrar linhas retas?* – Disponível em

<https://citaliarestauro.com/no-partenon-nao-possivel-encontrar-linhas-retas/> - Acessado em 20/09/2022.

Artigo: *Sensibilidades, gosto e modernização urbana: notas em torno do concurso de fachadas Avenida Central do Rio de Janeiro*, p. 1 – Disponível em:

<https://shcu2014.com.br/representa%C3%A7%C3%B5es/337.html> - Acessado em 15 de maio de 2023.

ÁVILA SANTOS, Carlos Alberto. *O ecletismo historicista em Pelotas: 1870-1931*, p. 11.

Disponível em : <https://ecletismoempelotas.files.wordpress.com/2011/05/o-ecletismo-historicista-em-pelotas-1870-1931.pdf> - Acessado em 12/05/2022.

Catedral de São Patrício. Disponível em

<https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/catedral-de-st-patrick-ny/> -

Acessado em 10/05/2023.

Dicionário online de português *Dicio* – Disponível em <https://www.dicio.com.br/imitacao/> -

Acesso em 14/07/2024.

Dicionário Oxford. Disponível em <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/> - Acesso em 14/07/2024.

Frauenkirche. Disponível em

<https://www.touristlink.com.br/Alemanha/frauenkirche/overview.html> - Acessado em

20/11/2023.

História dos azulejos. Publicado em 23/08/2023. Disponível em:

<https://www.lurca.com.br/historia-dos-azulejos/> Acessado em 20/10/2023.

Oscar Niemeyer em entrevista no programa Roda Viva em 12/07/1997. Disponível em

<www.youtube.com> acessado em 12/01/2021.

O próprio arquiteto de Deus. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b01b1z45> -

Acessado em 20/09/a2022.

Perspectivas para a Interpretação Constitucionalista: a Contribuição da Hermenêutica Filosófica na Atualização Crítica do Direito. Disponível em:

[https://repositorio.idp.edu.br/bitstream>Direito](https://repositorio.idp.edu.br/bitstream/Direito). Acessado em 24/11/2021.

Revista Neiba. Mario Afonso Massiere y Correa de Moraes Lima. *Dos escombros à*

liderança: A reconstrução alemã no pós-guerra e suas bases econômicas para as décadas seguintes, p. 4. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/neiba/article/view/41011> -

Publicado em: 2018; acessado em 12/10/2021.

Site: Rio Books. Disponível em <https://www.riobooks.com.br/pd-4b400b-modenatura-01-ano-1-revista-do-curso-de-arquitetura-e-urbanismo.html> - Acessado em 25/10/2022.

Tapetes – História. Publicado em 2022. Disponível em:

<https://tapetes.medalhaopersa.com.br/hist%C3%B3ria> – Acessado em 20/10/2022.

ANEXOS

Figura 1 - Antigo prédio da Imprensa Nacional



Fonte: disponível em: < https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Imprensa_Nacional > Acesso em 18/08/2022.

Figura 2 - Academia Brasileira de Letras



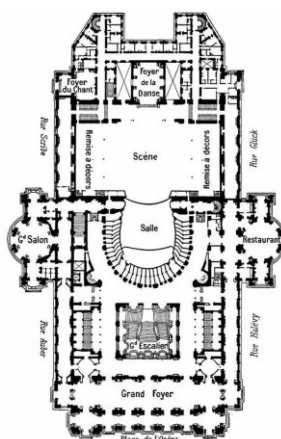
Fonte: foto do autor, 2022

Figura 3 - Museu Nacional de Belas Artes



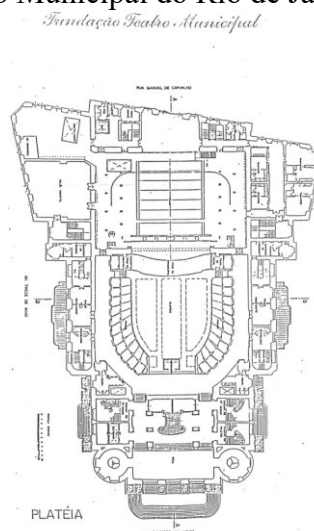
Fonte: Foto do autor, 2022

Figura 04 – Planta-baixa do Ópera de Paris



Fonte disponível em: <<https://ar.pinterest.com/pin/534872893229076060/>> Acesso em 02/10/ 2022

Figura 05 – Planta-baixa do Teatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte disponível em: <<https://cenoagradiadacena.wordpress.com/2010/04/07/planta-do-theatro-municipal/>> Acesso em 10/10/2022

Figura 06 - Fachada do MNBA



Fonte disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=440268>> Acesso em: 10/10/2022

Figura 7 - Fachada do Museu do Louvre



Fonte disponível em: < https://es.wikipedia.org/wiki/Hector_Lefuel > Acesso em 12/10/2022

F. 8 - Avenidas de Paris



Fonte disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/jcassiano/6241625654> > Acesso em: 12/10/2022

Figura 9 - Avenida Central



Fonte disponível em: < <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.037/679> > Acesso em: 12/10/2022

Figura 10 - Ponte sobre o Rio Severn



Fonte disponível em: < <https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/tag/rio-severn/> > Acesso em 13/10/2022

Figura 11 - Menai Suspension Bridge



Fonte disponível em: < <https://dissolve.com/stock-photo/Menai-Suspension-Bridge-built-Telford-1826-linking-Anglesey-royalty-free-image/101-D246-57-041> > Acesso em 13/10/2022

Figura 12 - Brooklyn Bridge



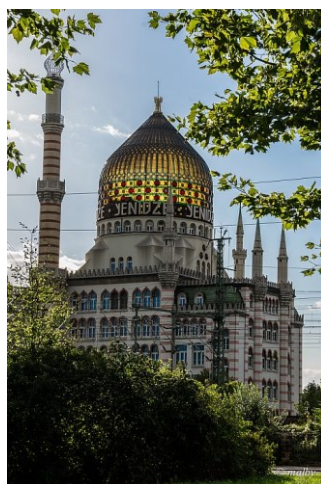
Fonte disponível em: < <https://www.britannica.com/topic/Brooklyn-Bridge> > Acesso em : 13/10/2022

Figura 13 - Pullman Palace



Fonte disponível em: <<https://www.nwintimes.com/entertainment/columnists/offbeat/pullman-palace-car-company>> Acesso em: 13/10/2022

Figura 14 - Fábrica de Cigarros Yenidze



Fonte disponível em: <<https://pixabay.com/pt/photos/f%C3%A1brica-de-cigarros-yenidze-dresden-5994306/>> Acesso em: 08/10/2022

Figura 15 - Fábrica Confiança



Fonte disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/claudiolara/95828271>> Acesso em: 12/10/2022

Figura 16 – Fábrica de tecidos Moinho Fluminense



Fonte disponível em: < <https://www.autonomia-arqueologia.com/restauracao-e-adaptacao-moinho-fluminense-rio-de-janeiro-rj/> > Acesso em: 12/10/2022.

Figura 17 - Gare de l'Est



Fonte disponível em: < https://paris1900.lartnouveau.com/paris10/gare_de_l_est.htm > Acesso em: 09/10/2021

Figura 18 - Estação Central de Lisboa



Fonte disponível em: < <https://www.portugalluggage.com/rossio> > Acesso em: 15/10/2022

Figura 19 - Plataforma de embarque da Estação Visconde de Mauá



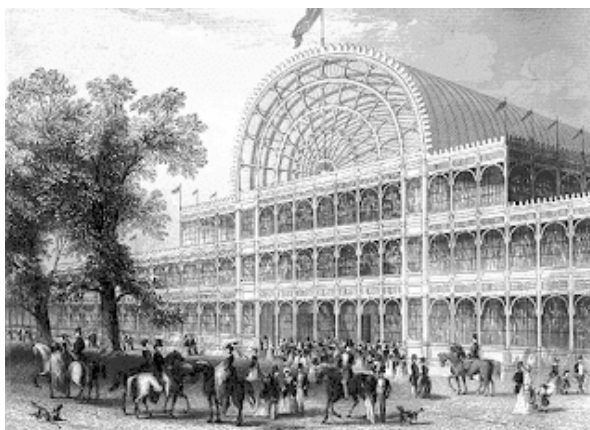
Fonte disponível em: <<https://oblogferroviario.blogspot.com/2011/08/sos-estacao-barao-de-maua-leopoldina.html>> Acesso em: 20/10/2022

Figura 20 - Cozinha do Royal Pavilion



Fonte disponível em: <<https://www.amazon.com/England-Brighton-Pavilion-Designed-Aquatint/dp/B07D65J187>> Acesso em: 19/10/2022

Figura 21 - Palácio de Cristal de Londres



Fonte disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-148083/revelados-os-planos-de-reconstrucao-do-palacio-de-cristal-em-londres>> Acesso em: 19/10/2022

Figura 22 - Palácio de Cristal de Petrópolis



Fonte disponível em: < <https://www.guiadasemana.com.br/rio-de-janeiro/arte/estabelecimento/palacio-de-cristal-petropolis> > Acesso em: 28/10/2022

Figura 23 - Interior da Galeria Vitória Emanuel II



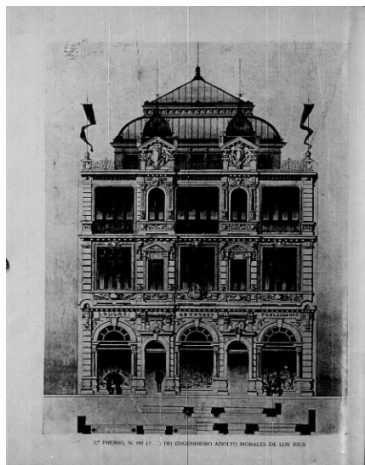
Fonte disponível em: < <https://pt.dreamstime.com/galleria-vittorio-emanuele-ii-mil%C3%A3o-it%C3%A1lia-de-setembro-galeria-em-%C3%A9-o-shopping-mais-velho-foi-nomeada-ap%C3%B3s-victor-emmanuel-image140946916> > Acesso em: 19/10/2022

Figura 24 - Projeto para lote nº 97, Raphael Rebecchi



Fonte disponível em: < <https://shcu2014.com.br/representa%C3%A7%C3%B5es/337.html> > Acesso em: 08/10/2022

Figura 25 - Projeto para lote nº 102, Morales de Los Rios



Fonte disponível em: < <https://shcu2014.com.br/representa%C3%A7%C3%B5es/337.html> > Acesso em: 12/10/2022

Figura 26 - Igreja de Jesus (Il Gésu)



Fonte disponível em:
< <https://www.bing.com/images/search?view=detailV2&ccid=xjg%2fAmzQ&id=BFF8AD4B7> > Acesso em: 19/11/2022

Figura 27 - Palácio Guanabara



Fonte disponível em: < <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2018/12/06/interna-brasil,723766/familia-real-perde-processo-e-palacio-rio-fica-com-a-uniao-decide-stj.shtml> > Acesso em: 17/10/2022

Figura 28 - Teatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte disponível em: < <https://freewalkertours.com/pt-br/theatro-municipal-do-rio-de-janeiro-cultura-e-artes/> >
Acesso em: 12/10/2022

Figura 29 - Sala de leitura da Biblioteca Nacional



Fonte disponível em: < <https://blogdabn.wordpress.com/tag/saloes-de-leitura/> > Acesso em: 12/10/2022

Figura 30 - Fachada da Igreja N. Sra. Mãe da Divina Providência



Fonte disponível em: < <https://www.patrimoniohistoricoarqrio.org/product-page/santu%C3%A1rio-nossa-senhora-m%C3%A3e-da-divina-provid%C3%Aancia> > Acesso em: 19/10/2022

Figura 31 - Capela de São Miguel do Castelo



Fonte disponível em: < https://em.guimaraes.pt/diretorio/geo_artigo/igreja-de-sao-miguel-do-castelo > Acesso em: 11/10/2022

Figura 32 - Catedral de Nôtre-Dame



Fonte disponível em: < https://piklopedia.org/wiki/Catedral_de_Notre-Dame_de_Paris > Acesso em: 15/10/2022

Figura 33 - Hospital de São Luís dos Inválidos



Fonte disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/File:North_portal_of_H%C3%B4tel_des_Invalides,_Paris > Acesso em: 19/11/2022

Figura 34 - Igreja de São Luís dos Inválidos



Fonte disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%B4tel_des_Invalides > Acesso em: 10/11/2022

Figura 35 - Chafariz da Praça da Concórdia



Fonte disponível em: < <https://segredosdeparis.com/praca-da-concordia-em-paris/> > Acesso em: 19/10/2022

Figura 36 – Prédio na Rua Sete de Setembro, 196



Foto do autor, 2023

Figura 37 – Prédio na Rua Sete de Setembro, 237



Foto do autor, 2023

Figura 38 – Prédio na Rua Visconde do Rio Branco, 27



Foto do autor, 2023

Figura 39 – Casa na Rua General Caldwell, 225



Foto do autor, 2023

Figura 40 – Casa na Rua Carmo Nato, 242b



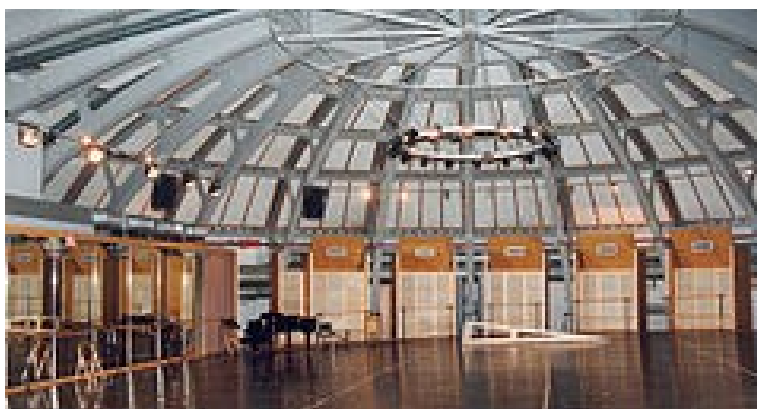
Foto do autor, 2023

Figura 41 – Casa na Rua Viscondessa de Piracinunga, 32



Foto do autor, 2023

Figura 42 - Estúdio Petipá



Fonte disponível em: < https://www.lepoint.fr/privileges/culture/en-images-visiter-l-opera-de-paris-sans-bouger-de-chez-soi-28-03-2014-1806852_2580.php > Acesso em: 01/09/2023

Figura 43 - Edifício Leiter II



Fonte disponível em: < <https://chicagology.com/goldenage/goldenage030/> > Acesso em: 06/01/2023

Figura 44 - Edifício Reliance



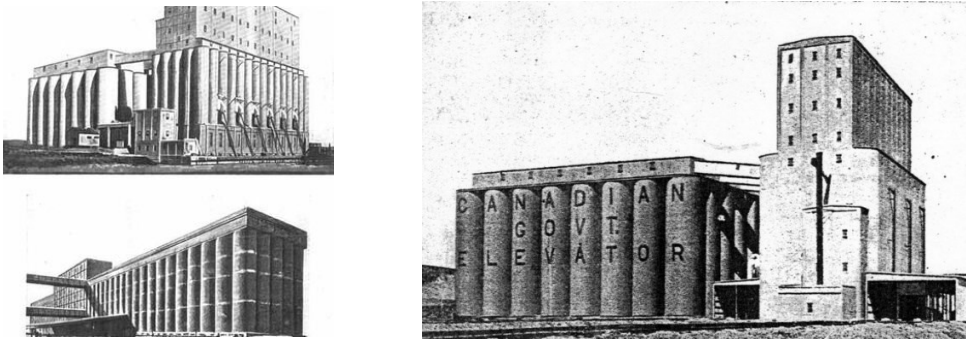
Fonte disponível em: < <https://asombrosaarquitectura.blogspot.com/2014/07/edificio-reliance-reliance-building.html> > Acesso em: 06/01/2023

Figura 45 - Loja de departamentos Carson Pirie Scott



Fonte disponível em: < <https://www.metalocus.es/en/news/louis-sullivan-and-chicago-school-carson-pirie-scott-and-company-building> > Acesso em 09/01/2023

Figura 46 - Silos e fábrica no Canadá



Fonte disponível em: < https://www.researchgate.net/figure/Figura-15-Silos-de-cereais-nos-EUA-e-Canada-Para-Le-Corbusier-edificios_fig9_303616659 > Acesso em 06/02/2023

Figura 47 - Edifício A Noite



Fonte disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Edif%C3%ADcio_Joseph_Gire > Acesso em: 06/02/2023

Figura 48 - Igreja Matriz de São João Batista



Fonte disponível em: < https://www.facebook.com/ParoquiaSJBL/?paipv=0&eav=AfbZTNxf3Kb891UklR1tDpJuVxqMNrtbGwPB7637FFwFZyttL_crJNfakLp41cxVQ4&_rdr > Acesso em: 10/10/2022

Figura 49 - Igreja do Santíssimo Sacramento



Fonte disponível em: < <https://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-igreja-do-santissimo-sacramento-da-antiga-se/#!/map=38329&loc=-22.904667000000018,-43.182927,17> > Acesso em: 10/10/2022

Figura 50 - Igreja de São Francisco de Paulo



Foto do autor, 2023

Figura 51 - Igreja de Santo André no Quirinal



Fonte disponível em: < <https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/santandrea-al-quirinale/> > Acesso em: 19/11/2022

Figura 52 - Igreja de Santa Inês



Fonte disponível em: < <https://www.facebook.com/prof.leandrokarnal/photos/fachada-barroca-da-igreja-de-santa-in%C3%AAs-em-roma-santagnese-in-agone-a-pra%C3%A7a-navo/2556760424566314/> > Acesso em: 09/11/2022

Figura 53 - Igreja Madalena



Fonte disponível em: < http://tyba.com.br/registro/cd324_272.JPG/-Fachada-da-Eglise-de-la-Madeleine-Igreja-da-Madalena---1842---Paris---Paris---Franca > Acesso em: 11/10/2022

Figura 54 - Museu Britânico



Fonte disponível em: < https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Imprensa_Nacional_onde_trabalhou_como_tip%C3%B3grafo_por_Marc_Ferrez.jpg > Acesso em: 11/10/2022

Figura 55 - Igreja de Nossa Senhora do Desterro



Fonte disponível em: < <http://wikimapia.org/1101522/pt/Igreja-Nossa-Senhora-do-Desterro> > Acesso em: 10/10/2022

Figura 56 - Igreja de São Pedro



Fonte disponível em: < <http://wikimapia.org/19942428/pt/Igreja-de-S%C3%A3o-Pedro> > Acesso em: 10/10/2022

Figura 57 - Casa do Marechal Deodoro



Fonte disponível em: < https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g303506-d8611976-Reviews-Casa_Historica_de_Deodoro-Rio_de_Janeiro_State_of_Rio_de_Janeiro.html > Acesso em: 19/10/2022

Figura 58 - Rua Pacheco Leão, de 836 a 868



Foto do autor, 2023

Figura 59 - Rua Pacheco Leão, 792 e 798



Foto do autor, 2023

Figura 60 - Biblioteca do palácio do Itamaraty



Fonte disponível em: < <https://aryquintella.com/2021/07/21/album-de-fotos-palacio-itamaraty/> > Acesso em: 11/11/2022

Figura 61 - Palácio da Cidade



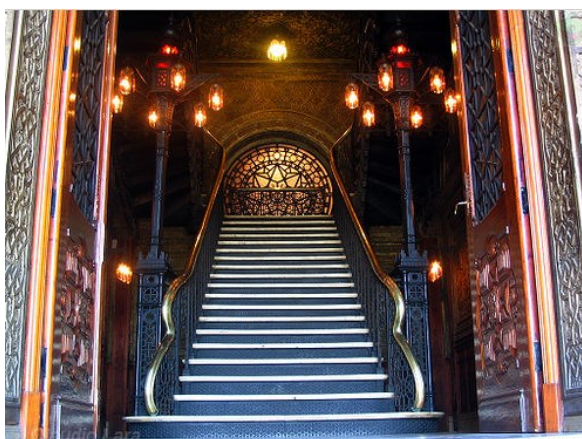
Fonte disponível em: < <https://extra.globo.com/noticias/rio/palacio-da-cidade-que-ja-teve-de-rainha-elizabeth-bala-perdida-recebe-crivella-20805287.html> > Acesso em: 19/10/2022

Figura 62 - Sede da Fundação Oswaldo Cruz



Fonte disponível em: < <https://expresso360.com.br/castelo-mourisco-sede-da-fundacao-oswaldo-cruz-fiocruz-em-manguinhos/> > Acesso em: 23/10/2022

Figura 63 - Escadaria da recepção do prédio da Fundação Oswaldo Cruz



Fonte disponível em: < <https://expresso360.com.br/castelo-mourisco-sede-da-fundacao-oswaldo-cruz-fiocruz-em-manguinhos/> > Acesso em: 23/10/2022

Figura 64 - Antigo Cine Palácio (atual teatro Riachuelo)



Fonte disponível em: < <https://glamurama.uol.com.br/notas/apos-reforma-de-r-42-mi-antigo-cine-palacio-reabre-como-teatro/> > Acesso em: 14/11/2022

Figura 65 - Igreja do Imaculado Coração de Maria



Foto do autor, 2023

Figura 66 - Interior da Igreja Imaculado Coração de Maria



Foto do autor, 2023

Figura 67 – Casa na Rua Marquês de Abrantes, 99 – Flamengo



Foto do autor, 2023

Figura 68 - Igreja N. Sra Mãe da Divina Providência



Fonte disponível em: < <https://www.patrimoniohistoricoarqrio.org/product-page/santu%C3%A1rio-nossa-senhora-m%C3%A3e-da-divina-provid%C3%Aancia> > Acesso em: 21/12/2022

Figura 69 - Capela São João de Deus



Foto do autor, 2023

Figura 70 - Quartel Central do Corpo de Bombeiros



Fonte disponível em: < https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Quartel_do_Comando_Geral_do_CBMERJ.jpg > Acesso em: 09/05/2022

Figura 71 - Igreja de Santo Antônio dos Pobre



Fonte disponível em: < https://www.facebook.com/santoantoniodospobres/?locale=pt_PT > Acesso em: 08/10/2022

Figura 72 - Igreja da Imaculada Conceição



Fonte disponível em: < <https://stock.adobe.com/br/images/basilica-imaculada-conceicao-rio-de-janeiro-brazil/93216092> > Acesso em: 09/10/2022

Figura 73 - Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro



Fonte disponível em: < <https://www.minube.com.br/sitio-preferido/catedral-presbiteriana-a1091601> > Acesso em: 15/08/2022

Figura 74 - Igreja do Divino Salvador



Fonte disponível em: < https://mumpings.com/click.php?key=tjqkgl84mgdlzho4cwdd&SUB_ID_SHORT=36bd277c4e2c9ba8a764525cbe0e0732&PLACEMENT_ID=13729932&CAMPAIGN_ID=649897&PUBLISHER_ID=49612&ZONE_ID=3849097&c=p65sMwjTvcWk1YpbBYUwJT_OoF4= > Acesso em: 10/12/2022

Figura 75 - Pavilhão da Ilha Fiscal



Fonte disponível em: < <https://www.riodejaneiroaqui.com/portugues/ilha-fiscal.html> > Acesso em: 10/12/2022

Figura 76 - Castelo do Valentim



Fonte disponível em: < <https://www.pinterest.es/pin/381187555934721114/> > Acesso em: 20/09/2022

Figura 77 - Templo Metodista



Fonte disponível em: < <https://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-primeiro-templo-metodista-do-brasil/#!/map=38329&loc=-22.93299225043779,-43.17812796502525,17> > Acesso em: 21/10/2022

Figura 78 – Igreja Anglicana



Fonte disponível em: < <https://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-primeiro-templo-metodista-do-brasil/#!/map=38329&loc=-22.93299225043779,-43.17812796502525,17> > Acesso em: 20/05/2022

Figura 79 - Igreja de São Paulo Apóstolo



Fonte disponível em: < <https://www.caminhosdoriorio.net/site/fotos/lugares/igreja-sao-paulo-apostolo/> > Acesso em: 11/12/2023

Figura 80 - Real Gabinete Português de Leitura



Fonte disponível em: < <https://www.taindopraonde.com.br/2018/05/real-gabinete-portugues-leitura-theatro-municipal-biblioteca-nacional-rio-janeiro.html> > Acesso em: 13/10/2023

Figura 81 - Interior do Real Gabinete de Português de Leitura



Fonte disponível em: < <https://www.invinovias.com/conheca-o-real-gabinete-portugues-de/> > Acesso em: 09/11/2023

Figura 82 - Partes da fachada do Museu do Louvre



Fonte disponível em: < <https://pt.dreamstime.com/photos-images/museu-interno-do-louvre.html> > Acesso em: 20/10/2022

Figura 83 - Projeto de Oliveira Passos

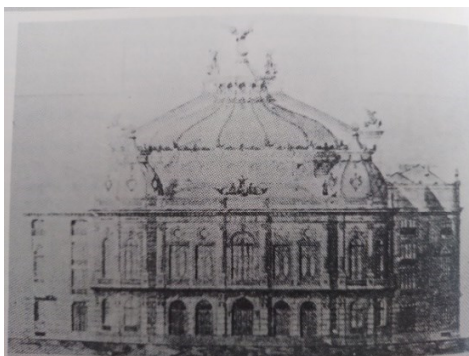


Foto retirada da obra O Rio de Janeiro de Pereira Passos, uma cidade em questão, obra organizada por Giovanna Rosso del Brenna, p. 262

Figura 84 - Projeto de Albert Guilbert

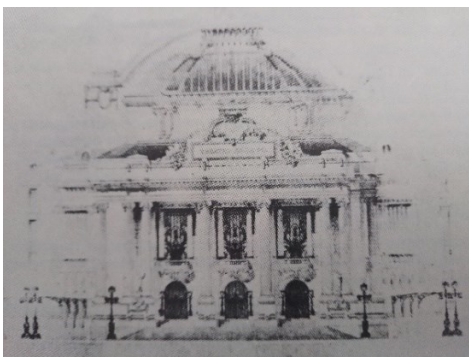


Foto retirada da obra O Rio de Janeiro de Pereira Passos, uma cidade em questão, obra organizada por Giovanna Rosso del Brenna, p. 262

Figura 85 – Fachada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/claudiolara/68379503>> Acesso em: 19/11/2022

Figura 86 - Estátuas nas fachadas do Teatro Municipal



Fonte disponível em: < <https://orioqueorionaove.com/2014/01/23/teatro-municipal-parte-1/>> Acesso em: 19/11/2022

Figura 87 - Interior da Sede do Iphan



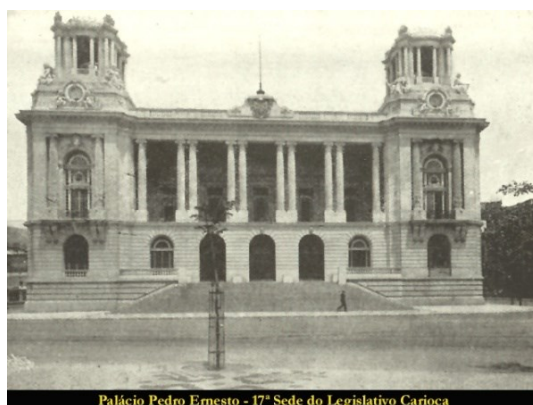
Fonte disponível em: < <https://www.gov.br/iphan/pt-br/as.suntos/noticias/restauro-do-edificio-docas-de-santos-no-centro-do-rio-rj-revela-pinturas-artisticas>> Acesso em: 21/12/2022

Figura 88 - Sede do Iphan



Fonte disponível em: < <https://diariodorio.com/historia-do-predio-da-livraria-da-travessa-da-rio-branco/>>
Acesso em: 21/12/2022

Figura 89 - Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro



Palácio Pedro Ernesto - 17ª Sede do Legislativo Carioca

Fonte disponível em: < <https://agenciabrasil.ebc.com.br/foto/2022-08/palacio-pedro-ernesto-sede-da-camara-municipal-do-rio-de-janeiro-1660939132>> Acesso em: 23/10/2022

Figura 90 - Detalhe da fachada da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro



Fonte disponível em: < https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g303506-d7160410-Reviews-Palacio_Pedro_Ernesto_Camara_Municipal_do_Rio_de_Janeiro-Rio_de_Janeiro_State_of_.html> Acesso em: 23/10/2022