

### 3 A DEMONSTRAÇÃO DA TESE: O ARCABOUÇO CONCEITUAL

A noção básica que serviu de instrumento para a definição de objetivos, a elaboração da pesquisa, a análise e a formulação de uma proposição - a Tese -, levou em consideração os seguintes termos - Contexto Metodológico do Desenho - cujas partes receberam a seguinte conceituação básica:

a) Desenho: refere-se a uma manifestação do nosso sistema de linguagem, que se distingue pelos seus instrumentos, natureza do código e veículo de comunicação, e por seu correspondente processo mental-fisiológico.

b) Metodológico: o desenho como linguagem é ou pode ser sujeito e agente dos procedimentos, que se manifestam e se caracterizam pelas regras de conduta e de comportamento, presentes para atingir objetivos diversos, tais como formação ou produção, assimilação ou criação, ser de natureza passiva ou ativa. Neste sentido, o desenho não pode ser abordado dissociado dos procedimentos e, estes, por sua vez, sem perceber as suas regras de conduta e de comportamento correspondentes.

c) Contexto: na medida em que abordamos o desenho como linguagem e como um instrumento cuja construção e operacionalidade envolvem procedimentos, que por sua vez são movidos por objetivos, isto implica que para a análise e construção de uma linguagem deve-se considerar os aspectos contextuais - o meio, o tempo e a sociedade específica que é agente passivo e ativo dos sistemas de linguagem.

Portanto, o objetivo deste conceito é trazer para dentro de nossa proposição a noção de complexidade, ou seja, ele foi concebido no sentido de se permitir a incorporação ou a alteração substancial dos aspectos factuais e conceituais que, circunstancialmente, são considerados significativos.

A questão decorrente é a definição desses aspectos factuais e conceituais considerados, que se relaciona estreitamente com as atitudes que definem os objetivos, critérios de seleção e ordenação daquilo que é considerado como significativo ou não. Para isto, a definição de um arcabouço conceitual é fundamental, porque ele possibilitará a determinação das partes constitutivas das três etapas do trabalho conceitual, a saber - os objetivos, os critérios de seleção analítica e



ordenação factual-analítica -, em uma única estrutura expositiva. Acresce-se, também, a sua função orientadora de preocupações, expectativas e de trabalhos executados ou a se realizar, e de esclarecer os objetivos propostos, possibilitando assim a sua crítica e correspondente revisão.

Considerando que os arcabouços teóricos são resultados de processos de longa gestação intelectual, a presente tese recorreu à proposição sintetizada por Thomas S. KUNH (1975), aplicada para a análise histórica dos processos de mudança no campo do conhecimento científico, criando como nomenclativo o termo "Revoluções Científicas". O autor centra a sua análise no embate, no confronto, resultante da "prática normal" da ciência com os mecanismos de mudança - as "revoluções". O processo denominado pelo autor como sendo de "prática normal" da ciência é representado pelo sistema institucional e pedagógico nos quais predominam as condutas normativas.

Na medida em que o arcabouço teórico utilizado por Thomas S. Kuhn está voltado para a abordagem de parte do processo cultural - a ciência -, tudo indica que o mesmo possa ser estendido e adaptado para o estudo das mudanças - "revoluções" - na Arquitetura. Nestes termos, o "Movimento Moderno" na arquitetura brasileira exemplifica um momento de transformações no qual o desenho, como linguagem e correspondente campo de conhecimento, nos permite uma visão articulada, à semelhança de um sistema e não apenas uma junção de fatos à busca de uma concatenação.

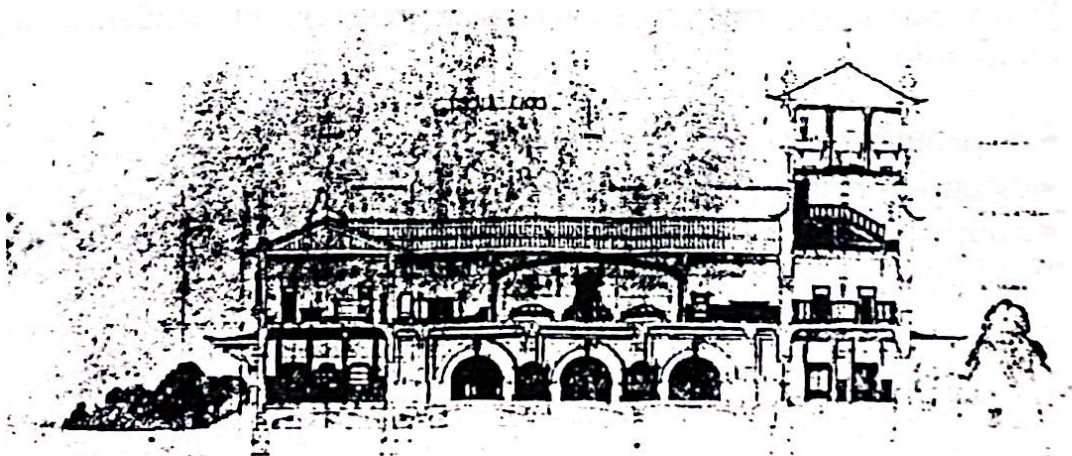
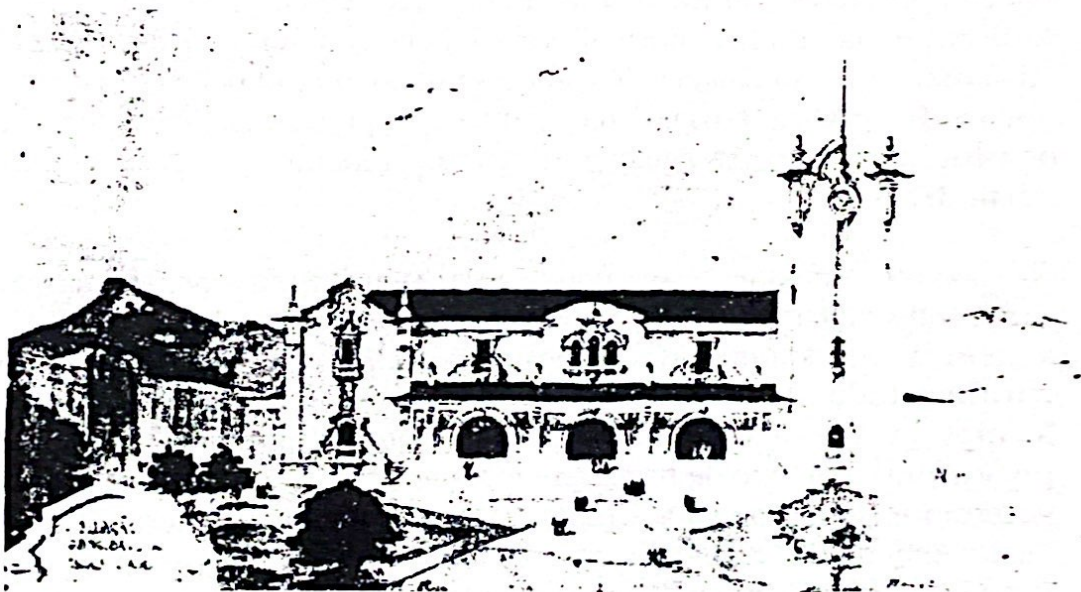
Este arcabouço teórico está caracterizado pela seguinte seqüência de raciocínio:

- os primeiros estágios da transformação;
- os fatores de aceleração dos conflitos;
- identificação dos momentos decisivos, que passamos a expor sinteticamente.



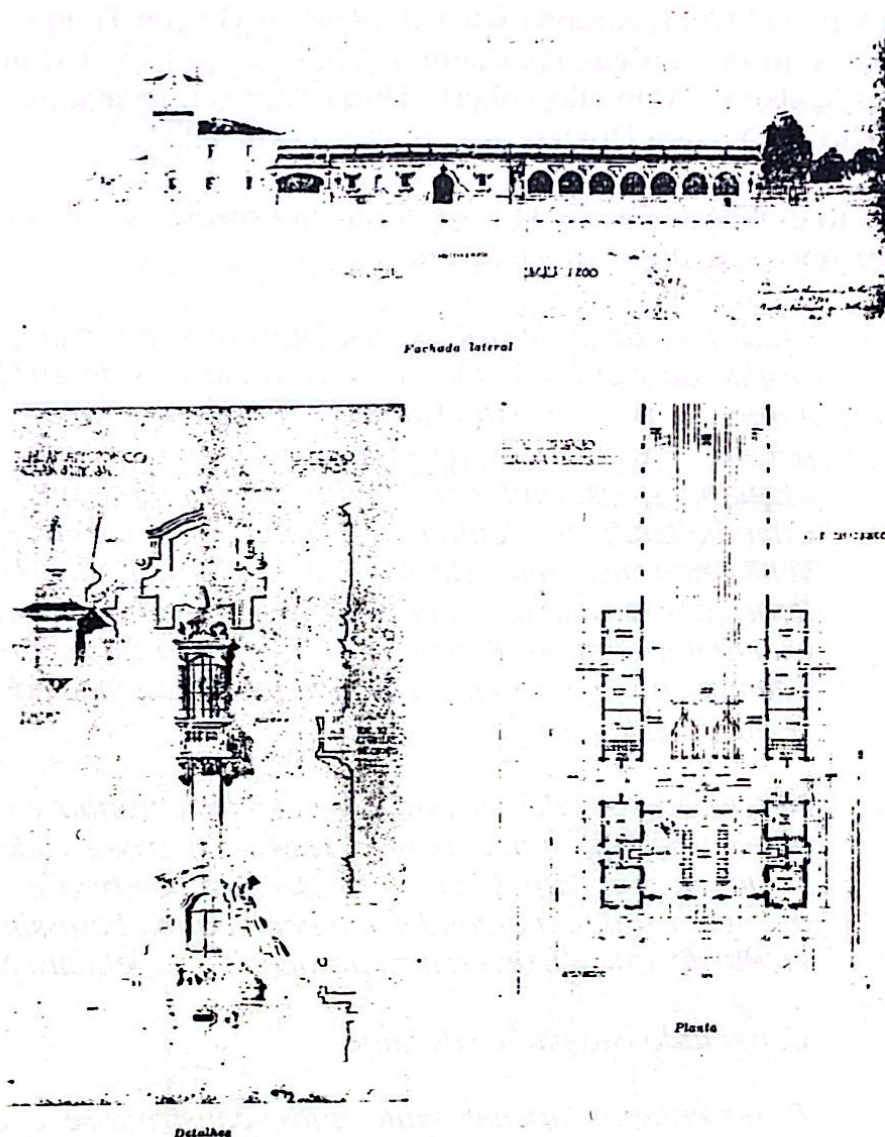
### 3.1 Os primeiros estágios da transformação

Adotaremos como referencial preexistente a "arquitetura eclética", identificando-a como a "prática normal" da arquitetura no período objeto de estudo. Relacionaremos uma seqüência de fatos cronologicamente e identificaremos a sua posição com relação aos conceitos de "prática normal" e de "transformação", cujo conjunto constitui as bases da "modernização" de nossa arquitetura. Acrescenta-se que a nossa ênfase é para a compreensão da instituição Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em cujo âmbito se deu o exercício didático do desenho.



Fachada principal e Secção transversal - Concurso Caminhoá, 2.º prêmio. Pedro Paulo Bastos, Architecto. Fonte: *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, n.26, ano II, dez.1925, jun.1926.





Fachada lateral, Detalhes, Planta. Projecto do Architecto Pedro Paulo Bastos, 2.º prêmio Concurso Caminhoá. Fonte: *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, n.26, ano II, dez.1925, jun.1926. p.64.

João Batista da Costa (1865-1926) ingressa na Escola Nacional de Belas Artes em 1906 para reger o ateliê de pintura e, em 1915, é eleito diretor da Escola Nacional de Belas Artes, cargo que mantém até o seu falecimento (CAMPOFIORITO, s/d). Foi durante o período de sua direção que estudaram, entre outros, Lúcio Costa (1902), que se matriculou em 1917 e se formou em 1922; Atílio Corrêa Lima (1901-1943), diplomado em 1925; a turma de formandos de 1926, os arquitetos Paulo Ferreira Santos, Paulo Pires, Paulo Camargo, Paulo Antunes, Paulo Candiota e Lucas Mayerhofer, como também se matriculara, em 1923, Paulo Thedim Barreto, que se formou em



1929; em 1924, Affonso Eduardo Reidy e Gerson Pompeu Pinheiro, que se formaram em 1930; em 1925, os arquitetos Firmini Fernandes Saldanha, Marcello Roberto Dória Baptista, formados em 1930 e Hélio de Queiroz Duarte, que se formou em 1931.

Lúcio COSTA (1962:201) faz referência especial àquele momento de sua formação que a transcrevemos:

*" (...) a saudade de um ex-discípulo revê e rememora - ainda vestido de menino inglês -os velhos mestres de 1917, já agora ausentes, por sua interinidade, porque se aposentaram ou porque nos tenham deixado de vez: o erudito Basílio de Magalhães; os pintores Lucílio de Albuquerque e Rodolfo Chambelland; os escultores Cunha Melo e Petrus Verdié, o venerando arquiteto Morales de los Rios, Heitor Lira, Álvaro Rodrigues, Gastão Bahiana, sempre irrepreensível, Graça Couto, Cincinato, Chalréo. E mais Luís, o porteiro fidalgo, e o querido Caetano, no imenso salão da biblioteca encostado aos barrancos vermelhos do Castelo.*

*Nas extensas galerias povoadas do testemunho em gesso de obras imortais, ainda parece ressoar o passo cadenciado do velho diretor Batista da Costa, sempre sombrio e cabisbaixo, mão para trás, e a esconder tão bem a alma boníssima sob o ar taciturno, que a irreverência acadêmica o apelidara Mutum.*

*Como tudo isto parece distante...*

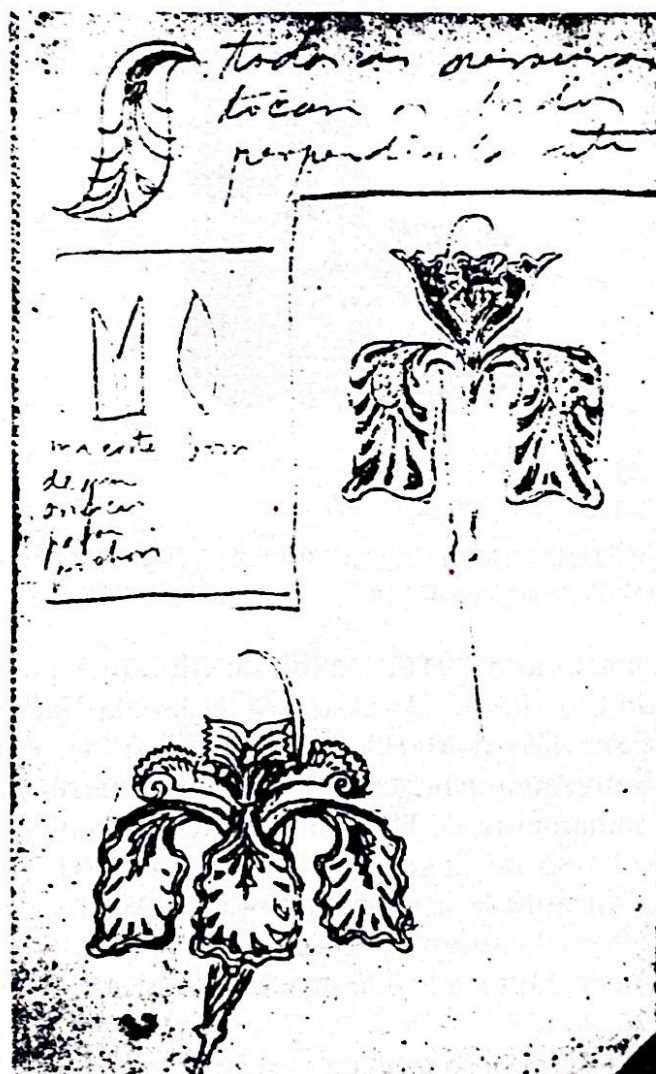
*E, no entanto, apenas vinte anos, construía-se o edifício do Ministério da Educação e Saúde. A arquitetura jamais passou noutro igual espaço de tempo, por tamanha transformação".*

Nesse depoimento de Lúcio transpira uma carga emocional além da informativa, transparecendo o seu comportamento respeitoso, mesmo tratando-se de artigo escrito e publicado em 1951 (15 de junho, no Correio da Manhã), bastante distanciado no tempo. Será diferente da postura da turma que ingressou mais para o final da década de 20 - por exemplo, Abelardo Reidy de Souza (1908), que se matriculou em 1928, apresenta outro tom ao se referir à sua formação. Apesar de ser dúbio, reconhecia a "excelência" do ensino, mesmo "obsoleto" - como deixou em depoimento em 1975:



*"(...) Então o curso lá era muito bom, quer dizer, muito bom entre aspas, porque tinha aquela formação ultra-acadêmica... O sujeito fazia aqueles trabalhos todos, tudo na base de copiar o Vinhola, desenhar aqueles arcos, portões monumentais, pavilhões de caça, não sei mais o quê!" (SOUZA, s/d.:141)*

Quanto ao ensino do desenho na ENBA, em 1916, foi nomeado Rodolfo Chambelland (1879-1967) para a cadeira de Desenho de Modelo Vivo. A respeito de sua didática, Campofiorito fez o seguinte comentário: "Curioso notar que, apesar dos trabalhos que realizou como estudante e do largo exercício da cadeira de modelo vivo, quando revelou disposição didática, Rodolfo jamais se interessou pelo gênero do nu, tão em voga, ainda em seu tempo." (CAMPOFIORITO, op.cit.:258)



DESENHO DE LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE. Fonte: CADERNOS DE DESENHO. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da USP.





DESENHO DE LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE. Fonte: Fontes: CADERNOS DE DESENHO. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da USP.

No mesmo ano 1916, Lucílio de Albuquerque (1877-1939) foi nomeado Catedrático de Desenho da Escola Nacional de Belas Artes. O professor Flávio MOTTA (1938:453-484), em seu estudo sobre o Art-Nouveau no Brasil, fez especiais referências a Lucílio que, por aconselhamento de Eliseu D'Angelo Visconti (1866-1944), frequentou o curso de Eugène Grasset (1845-1917) na École Guérin, em Paris, durante os anos de 1907 a 1909. Tivemos a oportunidade de consultar os cadernos de anotações das aulas e estudos, pesquisados por Flávio Motta e existentes na Biblioteca da FAUUSP.

Em 1917, foi promovida a realização de concurso para o provimento da cadeira de "História da Arte", da Escola Nacional de Belas Artes.



Temos conhecimento de duas teses apresentadas, a de Euricles de MATTOS (1917) com o título *Das Belas Artes no Brasil III. Arquitetura*, e a de Vicente Lucínio CARDOSO (1917), *Prefácio à Filosofia da Arte*. O referido concurso foi anulado em consequência de irregularidades cometidas (CARDOSO, 1935:11).

Vicente Lucínio, considerado um dos mais legítimos representantes do positivismo crítico, aborda um conjunto de conceitos relacionados à estética e à arquitetura, que são sintomas claros de uma visão sociológica: enfoca a arquitetura como reflexo das condições sociais e aceita o seu enquadramento no campo das Artes, e estas por sua vez são reflexo das condições do ambiente social em que são produzidas. Levanta a questão da originalidade de expressão que deve, inesoravelmente, estar associada à existência de "povos criativos" e, na medida em que a arquitetura é uma arte social, esta não poderia ser estudada, apresentada e explicada independentemente do conhecimento das condições do meio em que é gerada. Quanto à tese de Euricles de Mattos, se enquadra dentro da orientação que se preocupa em identificar, historicamente, as raízes e evolução do "homem americano", conforme a corrente nativista. Para conceituar a Arquitetura, apóia-se em Araújo Viana (*Das Artes Plásticas no Brasil*), que é de natureza diversa à de Vicente Lucínio:

*"A arquitetura, ao mesmo tempo, arte e ciência, subordina a matéria inorgânica às formas rigorosamente geométricas, e se rege pelas leis da estabilidade e da ornamentação. São suas anexas: a arte dos jardins, o mobiliário, as artes decorativas ou artes menores, e também a Escultura e a Pintura; enfim as artes plásticas."* (MATTOS, op.cit.:9).

Fornece uma visão sintética de nossa formação histórica, chegando ao seu tempo, tecendo crítica ao ecletismo, elogiando a orientação clássica da arquitetura, a da Renascença, e faz referência ao *"movimento de arte tradicional brasileira proveniente de São Paulo."* (op.cit.:38)

Euricles está neste ponto a fazer menção à campanha promovida por Ricardo Severo da Fonseca Costa (1869-1940), cujas conferências realizadas em 1914 e 15 na *Sociedade de Cultura Artística de São Paulo* (SEVERO, 1916) e a proferida no *Grêmio Politécnico de São Paulo* em 1916 (SEVERO, 1917) chegam ao seu conhecimento mas as respectivas publicações não constam de sua bibliografia. As idéias centrais levantadas por Ricardo Severo são relacionadas à crítica do



ecletismo e à correspondente *reação nacionalista e a moderna corrente de tradicionalismo*, acrescidas de tese sobre a relação entre a arte e o caráter nacional.

Conforme nos mostra Antônio Arnoni Prado, durante a década de 1910 foi que se delinearam o perfil da vanguarda brasileira, os seus futuros dissidentes e as bases do Integralismo que, na arquitetura, corresponde à concepção nativista, uma das vertentes do período. (PRADO, 1983)

Paulo Santos informa que *"no Rio de Janeiro, um dos primeiros arquitetos a adotar o neocolonial foi Heitor de Mello, que no ano de sua morte (1920) já tinha feito neste estilo sete projetos. (...)"* (SANTOS, 1977:98)

Como vemos, a formação de Lúcio Costa se deu dentro de um clima de teses nacionalistas, de crítica ao ecletismo arquitetônico. Na sua *"Autobiografia"*, menciona que antes de 1922, portanto, como aluno de arquitetura, trabalhara *"primeiro na firma Rebecchi, depois no Escritório Técnico Heitor de Mello"* (COSTA, 1987).

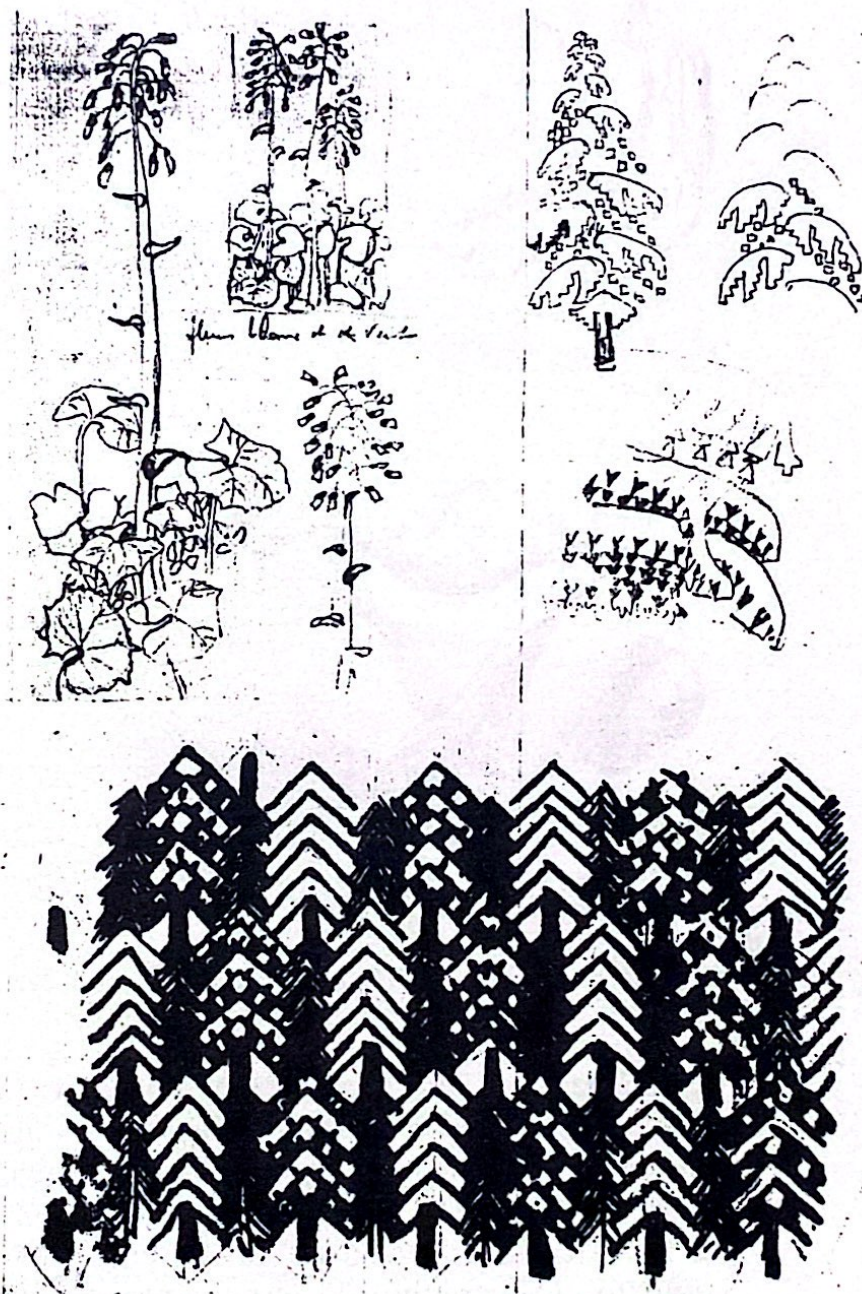
Lúcio Costa, em 1951, deixa registrada a sua autocritica em relação a este período, testemunho este que transcrevemos:

*"Foi contra essa feira de cenários arquitetônicos improvisados que se pretendem invocar o artificioso revivescimento formal do nosso próprio passado, donde resultou mais um pseudo-estilo, o Neocolonial, fruto da interpretação errônea das sábias lições de Araújo Viana, e que teve como precursor Ricardo Severo e por patrono José Mariano Filho".* (COSTA, 1962:185)

Sobre este tema, o neocolonial, Lúcio tece uma nota longa, na medida em que viveu profundamente aquele debate, então travado entre o nacional e o internacional. É típico das gerações que vivenciaram situações tão diferenciadas, além da circunstância de terem assumido uma postura de negação do que fizeram, pensaram e vivenciaram. Com relação a este aspecto, fizemos um estudo aprofundado no caso de Le Corbusier, que também escondeu o que fez durante o período de formação no que diz respeito à arquitetura, mas, quanto às suas relações com seu velho mestre Charles L'Éplattenier (1874-1946) na *École d'Art de La Chaux-de-Fonds* e o conceito de "ornamento" - a teoria do desenho de ornamento -, teve sempre consideração e inú-



meras vezes fez menção e publicou os seus desenhos de estudo (PASSAGLIA, 1989).

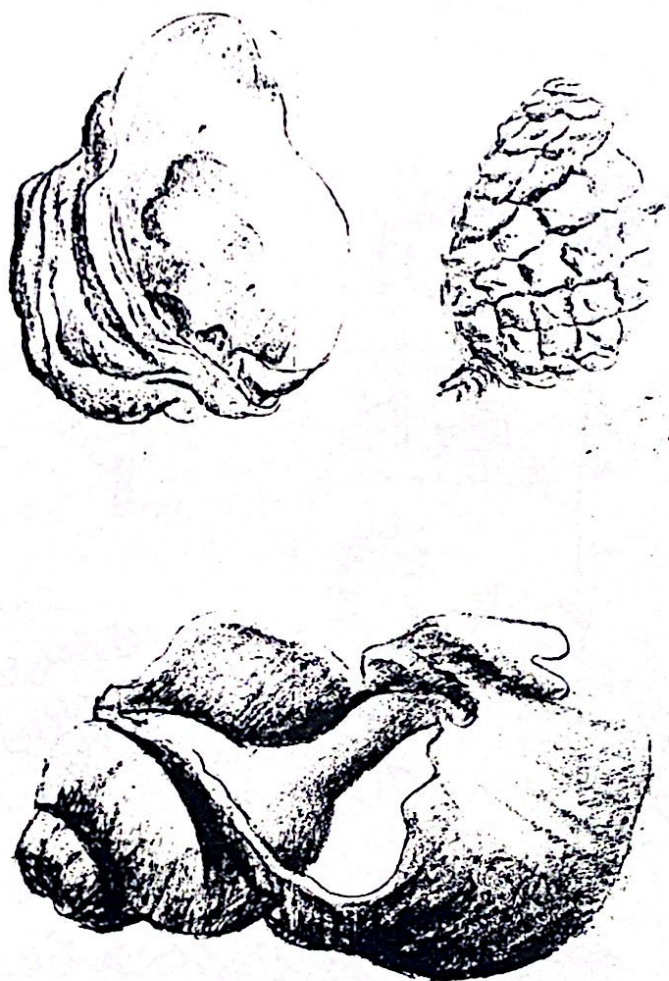


Seqüência de desenhos de Le Corbusier exemplificando os diferentes níveis do desenho natural ao ornamental.

- Croquis de flores 1913-1914 (lápis sobre papel pardo);
- Pinheiro e galho cobertos de neve, 1913-1914 (lápis sobre canson);
- Padrão decorativo a partir do motivo "pinheiro", 1913-1914 (tinta indiana sobre papel pardo).

Fonte: BESSET, Maurice. *Le Corbusier. To live with the light*. Genova, Editions d'Art Albert Skira, 1987. p.14.



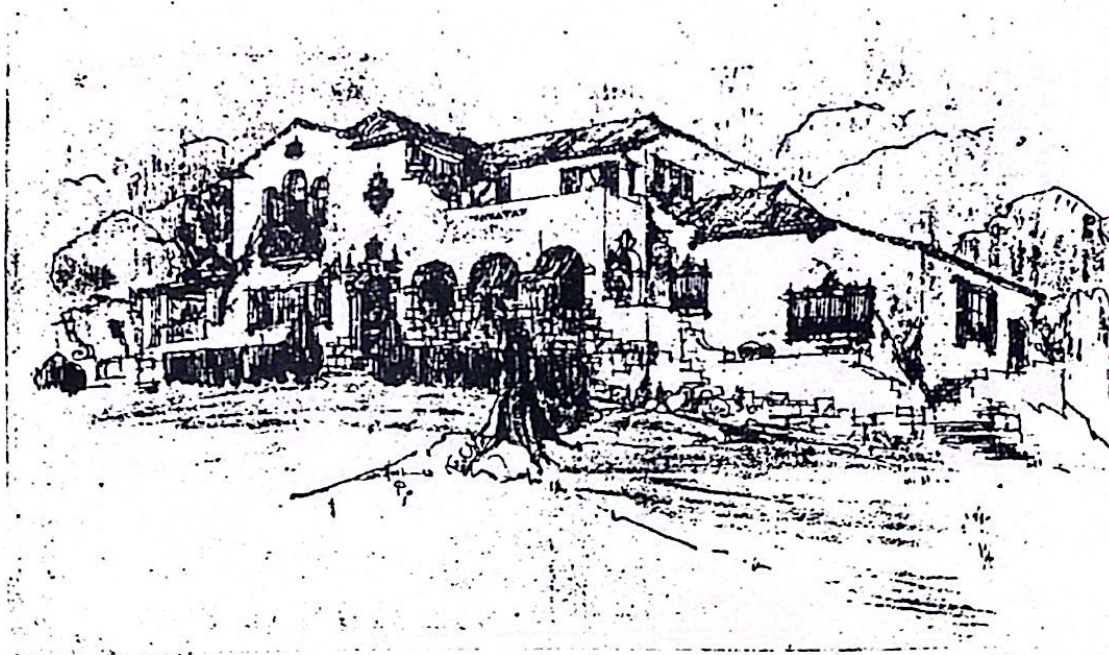


Desenhos de Le Corbusier. O constante estudo das formas da natureza. Conchas e pinha, 1930. Lápis e crayon sobre papel.

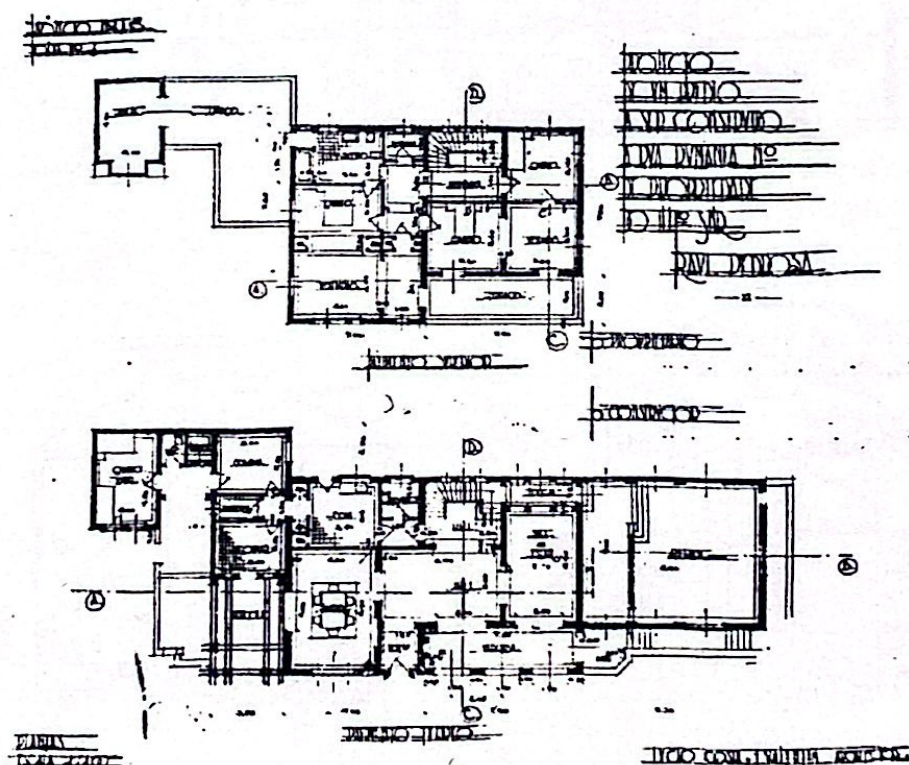
Fonte: BESSET, Maurice. *Le Corbusier. To live with the light*. Genova, Editions d'Art Albert Skira, 1987. p.23.

É nossa tese que um dos entraves no processo de incorporação dos aspectos históricos simbólicos relacionados ao nosso meio, além de ser, cronologicamente falando, "um retardado Ruskinismo", na expressão de Lúcio Costa, de qualquer maneira denotava a ausência de uma teoria e pedagogia do desenho do ornamento em nosso contexto. O desenho do ornamento foi uma das matrizes do desenvolvimento do *Industrial Design*, setor este que foi desenvolvido inicialmente nas escolas de artes e ofícios, semelhantes àquela em que Le Corbusier se matriculou em 1902 em Chaux-de-Fonds ou às Werkbund alemãs - por exemplo a *Escola Granducal Saxônica Artes e Ofícios*, fundada em 1906, na qual ensinou e dirigiu Henry Van de Velde, tendo-lhe sucedido, em 1915, Walter Gropius (1883-1969) (WICK, 1982:31).



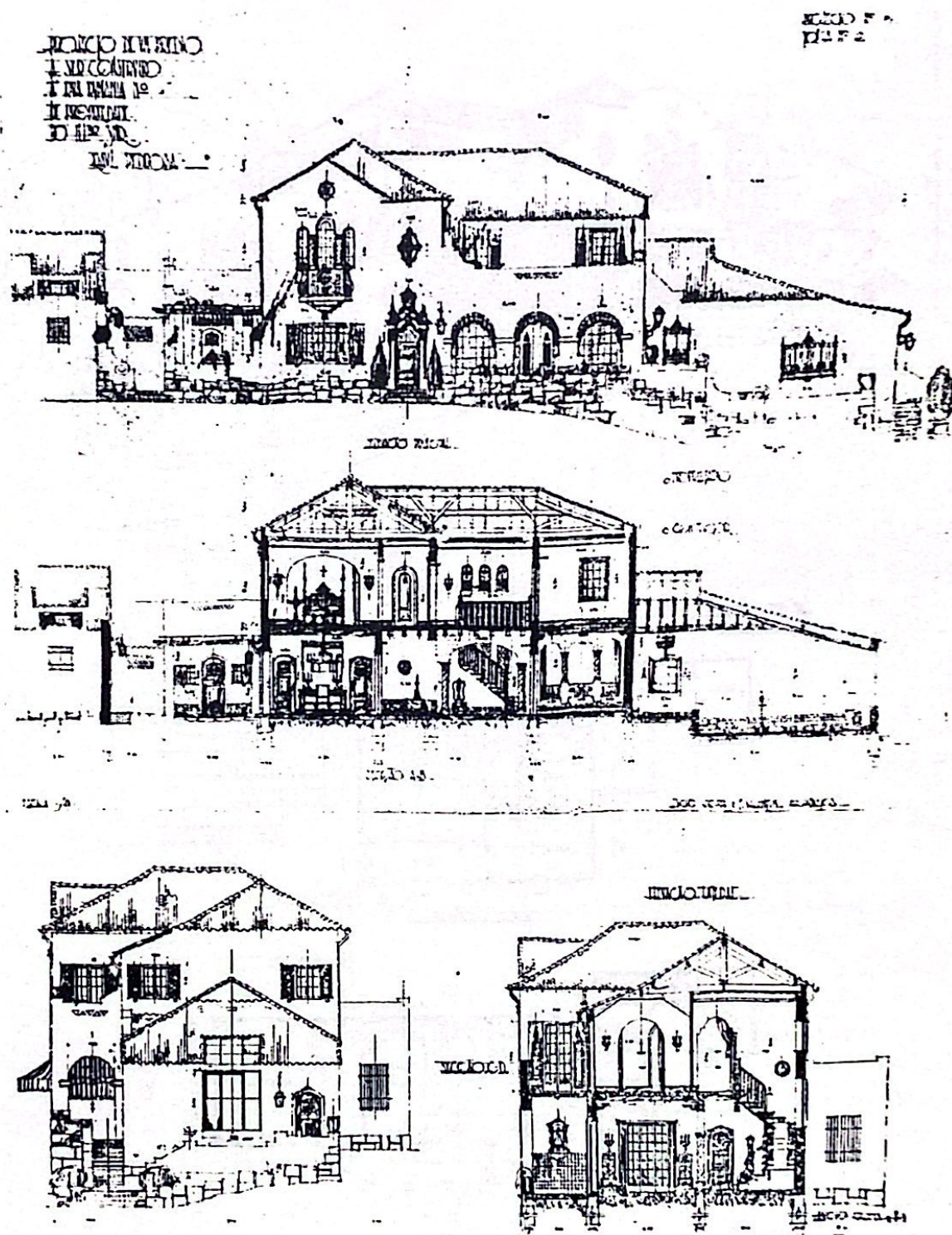


Vista perspectiva



Projeto de um prédio a ser construído à Rua Rumania no. 26 de propriedade do Illo. Sr. Raul Pedrosa - Arquitetos: Lúcio Costa e F. Valentin. Vista perspectiva, pavimento superior e pavimento térreo. Fonte: *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, n.26, ano II, dez.1925, jun.1926, p.86.





Projeto de residência. Arquitetos: Lúcio Costa e F. Valentin. Elevação principal , Seção AB, Elevação lateral e Seção CD. Fonte: *Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro, n.26, ano II, dez. 1925, jun. 1926. p.87.



Na medida em que o desenho e o seu ensino eram concebidos, no âmbito da ENBA como fundamento da pintura acadêmica, por excelência, a cisão ocorrida em nosso meio entre arte e ofício corresponde a um dos "elos perdidos" no nosso encadeamento documental crítico.

Este aspecto da História de nosso desenvolvimento artístico merece uma atenção especial, porque as referências são escassas. Uma referência que temos a respeito da "Arte Decorativa" em nosso meio, além dos trabalhos de Flávio Motta, é a de Carlos RUBENS (1941), em sua *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil* (1941), onde menciona o nome de Teodoro Braga (1872-1953), natural de Belém, Pará, formado na Faculdade de Direito de Recife, estudou com o paisagista Jerônimo José Telles Júnior (1851-1914) e foi aluno regular da ENBA, tendo recebido o Prêmio de Viagem (5 anos) em 1899. Regressando da Europa, faz uma exposição no Rio de Janeiro em 1905, e retorna para sua terra. Ana Mae Barbosa, em sua tese sobre *Arte-Educação no Brasil*, faz ampla referência ao debate travado (1915) em Belém a respeito do ensino do desenho e de sua relação com o nosso contexto social e econômico. A questão travada foi sobre qual a orientação básica que deveria ser imprimida ao ensino do desenho nas unidades de ensino profissional - que refletem a profunda cisão entre arte e técnica. Os partidários do Desenho Geométrico chamam a atenção para a realidade social do ensino nas escolas primárias, porque delas é que sairiam os futuros ferreiros, carpinteiros, etc:

*"Perguntamos de que servirá o desenho a esta gente, o tal do desenho 'd'après nature', se eles não estudaram nenhuma definição de linhas, se não aprenderam a noção de escala geométrica, se não sabem o que é ângulo, um triângulo, um quadrilátero, uma linha a prumo, uma linha horizontal, etc.*

*Verifica-se a triste ignorância que se vê em grande número de operários nossos, que sabem pintar quadros a lápis de navios no alto mar e não sabem se servir da sua régua e esquadro para traçar duas paralelas". (BARBOSA, 1978:83)*

Teodoro Braga concorda com o ensino do desenho geométrico como passo inicial mas seguido do desenho natural. Esta polêmica nos interessa justamente para demonstrar a amplitude da orientação naturalista que predominou no ensino do desenho básico, inclusive para os arquitetos.



A autora identifica através desta polêmica a expressão de duas orientações básicas, a do desenho técnico (geométrico), que seria reflexo da influência da escola americana, citada, pelo menos, desde os pareceres de Rui Barbosa no início da década de 1880, e do desenho decorativo, que seria de procedência francesa.

Estamos aqui a nos estender a este respeito porque é identificada na pessoa de Teodoro Braga a difusão da "arte primária dos índios de Marajó", preocupado que era com a questão do "estilo brasileiro", no qual fundamentou a sua concepção decorativa através de "(...) *desenhos ornamentais dos índios do vale do Amazonas, da estilização da sua flora e de sua fauna*" (RUBENS, op.cit.:246). Esta sua orientação de "estilização brasileira" foi empregada, segundo Carlos Rubens, na cerâmica, mosaico, estamparia de tecidos e na arquitetura. Cabe-nos ainda lembrar que Teodoro Braga retornou ao Rio de Janeiro e foi o organizador do ensino profissional do Distrito Federal em 1923.

Paulo Santos faz referência às "formas Marajoaras", sem estabelecer relação com a ação de Teodoro Braga, mas menciona os seus antecedentes no Rio de Janeiro no campo da arquitetura, destacando a ação de Edgar Viana, "*que lhes deu a consistência de um estilo*" (SANTOS, 1977:122-125).

Mas o que nos interessa é detectar essa linha de procedência que chega até o projeto de Archimedes Memória para o concurso do edifício do Ministério de Educação e Saúde no ano de 1935, o qual a crítica denomina de "estilo marajoara", mas se trata do estilo difundido a partir da "Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes" em 1925, que correspondeu à adaptação academizante do Modernismo de orientação predominantemente francesa (MAENZ, 1974), com aplicações decorativas, estas sim, de *estilo marajoara*.

Mais uma vez, o depoimento citado de Lúcio Costa nos dá o "tom" do período, e permanece enigmático, muito a gosto da geração simbolista:

*"... o primeiro rebelado modernista da escola, já em 1919, na aula de pequenas composições, foi Atilio Masieri Alves, filho do erudito Constâncio Alves, ex-aluno da Politécnica, entusiasta de Bakst e da mímica de Chaplin, - mentalidade privilegiada que a boemia perdeu (...)"* (COSTA, 1962:192)



Faz também referência a Jaime da Silva Telles, seu contemporâneo, que foi *"o primeiro a assinalar em aula o aparecimento da revista L'Esprit Nouveau."* (op.cit.:192)

A revista L'Esprit Nouveau teve o seu primeiro número publicado em outubro de 1920, e foram vinte e oito números, sendo mensal até o seu número dezessete, que data de 1922 (GREMBECKI, 1969:13-14). Lúcio Costa teve notícia desta publicação já no final de seu Curso de Arquitetura na antiga ENBA.

Como podemos ver, com este sumário, o final da década de 1910 e início de 1920 já contém, em fase de gestação, um conjunto de manifestações no campo das artes, no do desenho em particular, e na arquitetura, que configuram caminhos alternativos, principalmente no que diz respeito à orientação de cunho nacionalista, preocupada em produzir uma arte nativa em contraposição ao ecletismo, mas cujo nível de conhecimento e instrumentos que efetivamente pudessem ser utilizados para uma nova concepção estética encontravam as barreiras de um sistema voltado essencialmente para a reprodução dos modelos estabelecidos (estampas, gessos, etc.) ou a cópia fiel do natural. Nesta orientação nacionalista identificam-se duas vertentes, uma delas sob a influência francesa, representada, por exemplo, por Teodoro Braga, que enfatiza as artes decorativas, cujas propostas didáticas (1920) Ana Mae BARBOSA (1978:93-94) identificou com o início da "valorização da imaginação", não ficando a sua pedagogia restrita aos extremismos do desenho geométrico ou do desenho do natural:

*"Primeiro e segundo ano - desenho de imaginação reproduzindo objetos que conheçam bem.*

*Terceiro ano - desenho de observação tendo como modelo objetos de uso; decoração com motivos de imaginação.*

*Quarto ano - instrumentos para construir ornatos geométricos e desenho a mão livre de objetos mais complexos.*

*Quinto ano - desenhos geométricos a mão livre e armado, composição decorativa, ornamentação do prisma, e da rosácea; desenho geométrico com instrumento".*



Esta ênfase sobre as artes decorativas teve seus rebatimentos na arquitetura, identificando-se, esta vertente, com motivos associados à Arte Marajoara e à flora e fauna da Amazônia.

A outra corrente, vinculada ao nacionalismo português, ou luso-brasileiro, corresponde ao movimento neocolonial que, na pessoa de José Mariano Filho, teve o seu principal promotor no Rio de Janeiro.

Um aspecto que diferencia estas duas orientações é que, na de Teodoro Braga, estava incorporada toda uma preocupação didática com o processo educativo, com o ensino básico e o profissionalizante, e José Mariano estava voltado para direcionar a Arquitetura, cujo princípio e programa publicou na revista *Architectura no Brasil* em seu número de setembro de 1923.

### 3.2 Os fatores de aceleração dos conflitos

O programa estético de José Mariano foi publicado em forma de "Mandamentos" como uma série de princípios que deveriam orientar a concepção arquitetônica da "casa brasileira":

- os materiais deveriam ser aplicados *"na sua estrutura natural, sem simulação nem embuste, porque a mentira é incompatível com o espírito universal da arquitetura"*;
- as casas deveriam ter um *"caráter de força que nos é tradicional"*, diante de um *"cenário ciclópico de nossa natureza tropical, exuberante e violento" deve-se contrapor "as formas serenas e fortes de nossos antepassados"*;
- exalta o espírito clássico, a toscana, como sendo a única ordem de tradição latina;
- recomenda o uso das cores de nossa tradição;
- aconselha a sobriedade no uso *"dos elementos chamados decorativos"*;
- os elementos complementares da construção deveriam receber idêntico tratamento no estilo colonial;
- salienta que a nobreza da casa não está na ostentação, mas na "proposição" e na "propriedade dos elementos utilizados";
- quanto ao conforto, ressalta que havia um limite na tarefa de reviver um estilo arquitetônico, se este estilo atendessem às exigências prementes da vida moderna do instante;



- o conceito de caráter é identificado com a *"força estática da massa arquitetônica; na compreensão, no sentido dos elementos que lhe são essenciais (...)"*;
- sobre a nacionalidade, que esta se faria representar pela casa concebida como "um expoente da raça" (MARIANO FILHO, 1923:161)

Vemos que o conjunto dessas colocações espelhava uma postura radical e continha princípios opostos à orientação eclética da arquitetura, principalmente os aspectos relacionados com a "verdade" dos materiais e a sobriedade no uso dos elementos decorativos. Estas orientações não chegariam a ser uma maneira à brasileira de depuração arquitetônica, na medida em que, na prática, o processo de "composição arquitetônica" utilizado recorria a uma coleção de apliques compostos de elementos funcionais decorativos, tais como portadas, beirais, arcadas, etc., não chegando assim a alterar substancialmente a concepção arquitetônica, integrando ao corpo da casa as varandas e terraços que substituíram os pórticos clássicos.

No que diz respeito à evolução do ensino da ENBA, cabe destacar que, com a criação da primeira Universidade no Rio de Janeiro, em 07 de setembro de 1920, formada apenas com as Faculdades de Medicina, Direito e a Escola Politécnica, ficou aquela instituição alijada do processo de reformulação de ensino (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1925:36). A questão do ensino da Arquitetura não era um problema exclusivo nosso; no I.º Congresso Pan-Americano de Arquitetos, realizado naquele mesmo ano, na cidade de Montevidéu, cinco dos temas abordados estavam relacionados às questões do ensino e do exercício profissional (ARQUITETURA E URBANISMO, 1940:13).

Fazia parte do temário daquele Congresso a indagação se o ensino da arquitetura não deveria ser ministrado em Faculdades especiais, destacando a necessidade de uma íntima relação entre os estudos artísticos e científicos. Recomendavam também a necessidade de um conhecimento melhor da História da Arquitetura da América, ficando a cargo das Universidades ou Faculdades de Arquitetura o estudo da Arquitetura e da Arte própria de cada país e das suas regiões. Outra colocação é a da necessidade da difusão dos meios para *"obter maior cultura artística do público para uma melhor compreensão da obra arquitetônica"*. Essa preocupação de natureza educacional estilizante vinha acompanhada por motivações ideoló-



gicas, mas deve ter exercido uma influência sobre o ensino do desenho na escola básica.

O início da década de 20 vive as expectativas dos festejos do primeiro centenário da Independência; em 26 de janeiro de 1921 ocorria a fundação do *Instituto Brasileiro de Arquitetos* e, a partir de outubro do mesmo ano, iniciou-se a publicação da revista *Architectura no Brasil*, que foi no seu início o órgão oficial das corporações de Arquitetos e Construtores do Rio de Janeiro.

O II.º Congresso Pan-Americano se realizou em 1923, na cidade de Santiago do Chile, manteve as linhas básicas dos temas anteriores, introduzindo a questão da "*conservação dos Monumentos que tenham valor histórico, arquitetônico e arqueológico*" (ARQUITETURA E URBANISMO, 1940:17-20).

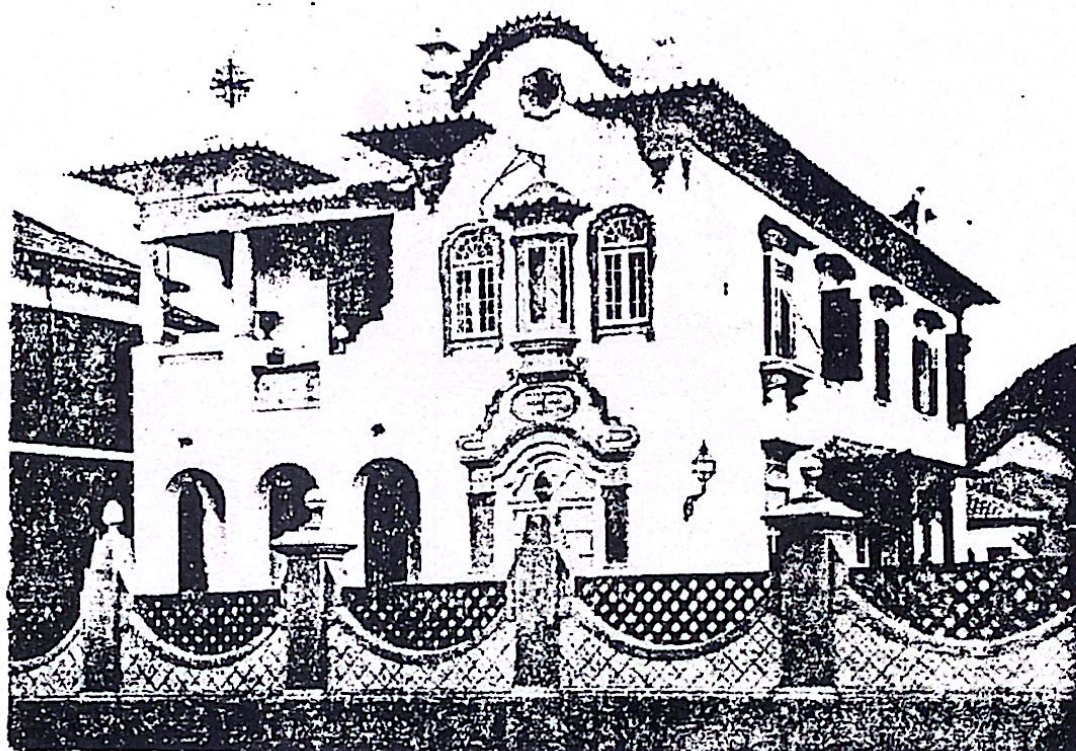
Os concursos promovidos por José Mariano e os oficiais passaram a adotar como condição imposta no edital a obrigatoriedade de apresentar o projeto no estilo neocolonial, numa atitude de franco dirigismo.

Foi dentro deste contexto de cunho ideologicamente nativista e tendente ao radicalismo ideológico que as primeiras manifestações relacionadas a uma visão mais sincronizada com o movimento moderno da arquitetura tiveram de se deparar. O salão de Arquitetura de 1925 e os comentários publicados na revista *Architectura no Brasil* exemplificam a orientação então dominante, de cujo certame participaram arquitetos experimentados e recém-formados como Atilio Corrêa Lima e Paulo Antunes Ribeiro (FERRAZ, 1956:34-39). Esses mesmos arquitetos, anos mais tarde, incorporaram a linguagem derivada do Movimento Moderno.

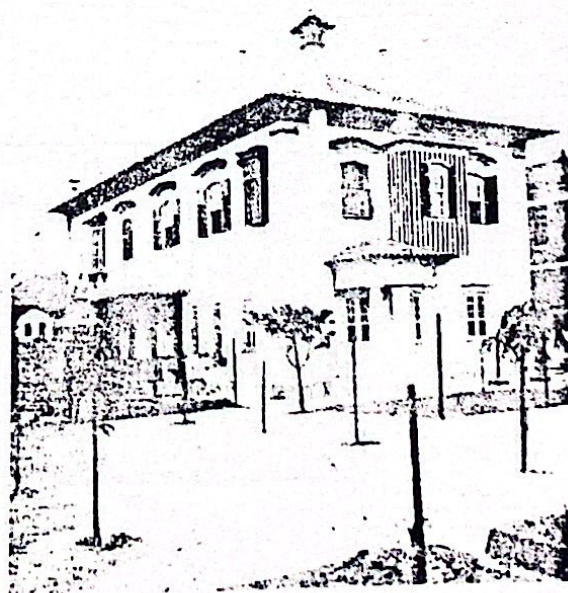
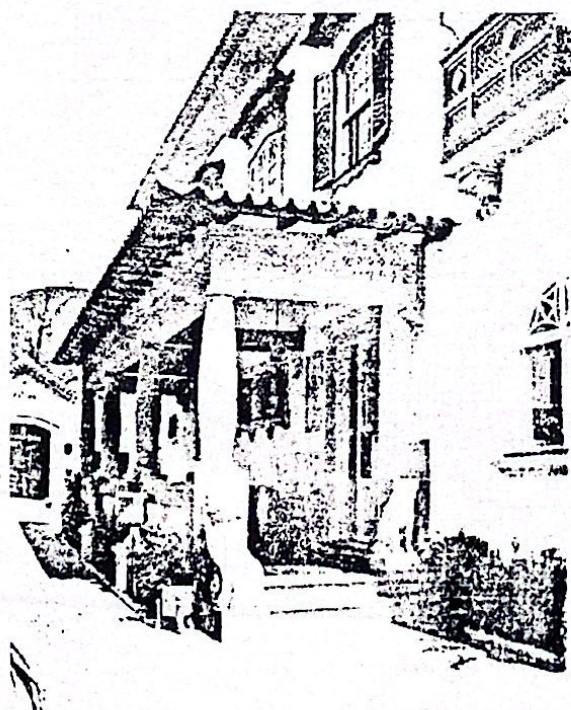
Na "prática normal" da arquitetura já estavam delineadas duas correntes arquitetônicas - a "neocolonial" e a "clássica" - como Gregori Warchavchick expressou, anos depois, em seu relatório enviado a Giedion, para o CIAM em 1930 (FERRAZ, 1965:86), sendo estas orientações indícios de maneiras diversas de ver.

A primeira manifestação da Arquitetura Moderna em nosso meio veio na forma de idéias. Foram os artigos de Rino Levi (1901-1965) e de Gregori Warchavchik (1896-1972), que apresentaram um ponto de vista cujo teor fugia radicalmente das preocupações estilísticas dominantes.



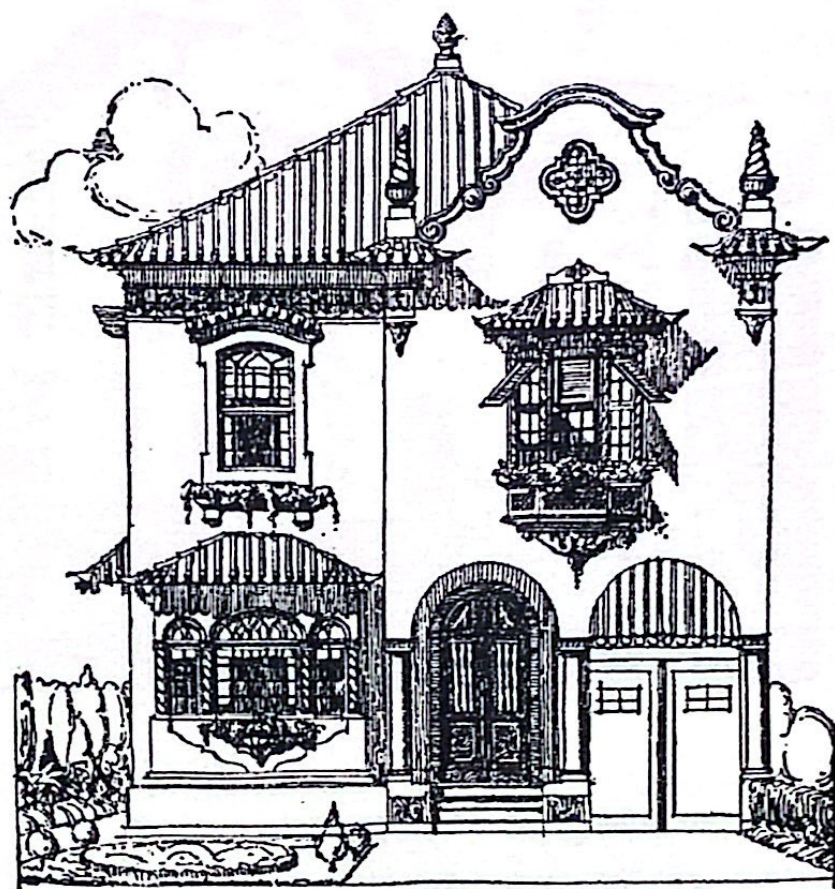


Fronte

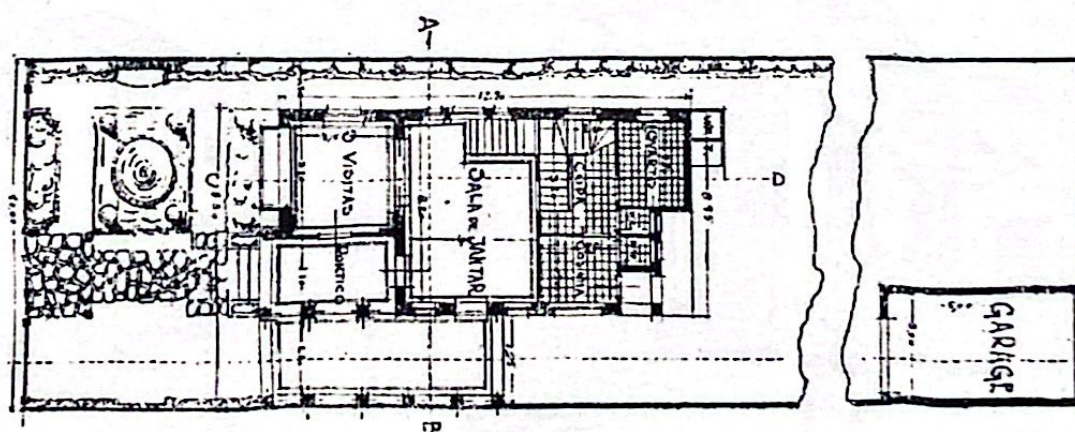


Residência do Sr. Raul Fausto Barreto, em Copacabana. Architectos A. Memória e F. Cuchet.  
Fonte: *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, n.26, ano II, dez.1925, jun.1926. p.162.





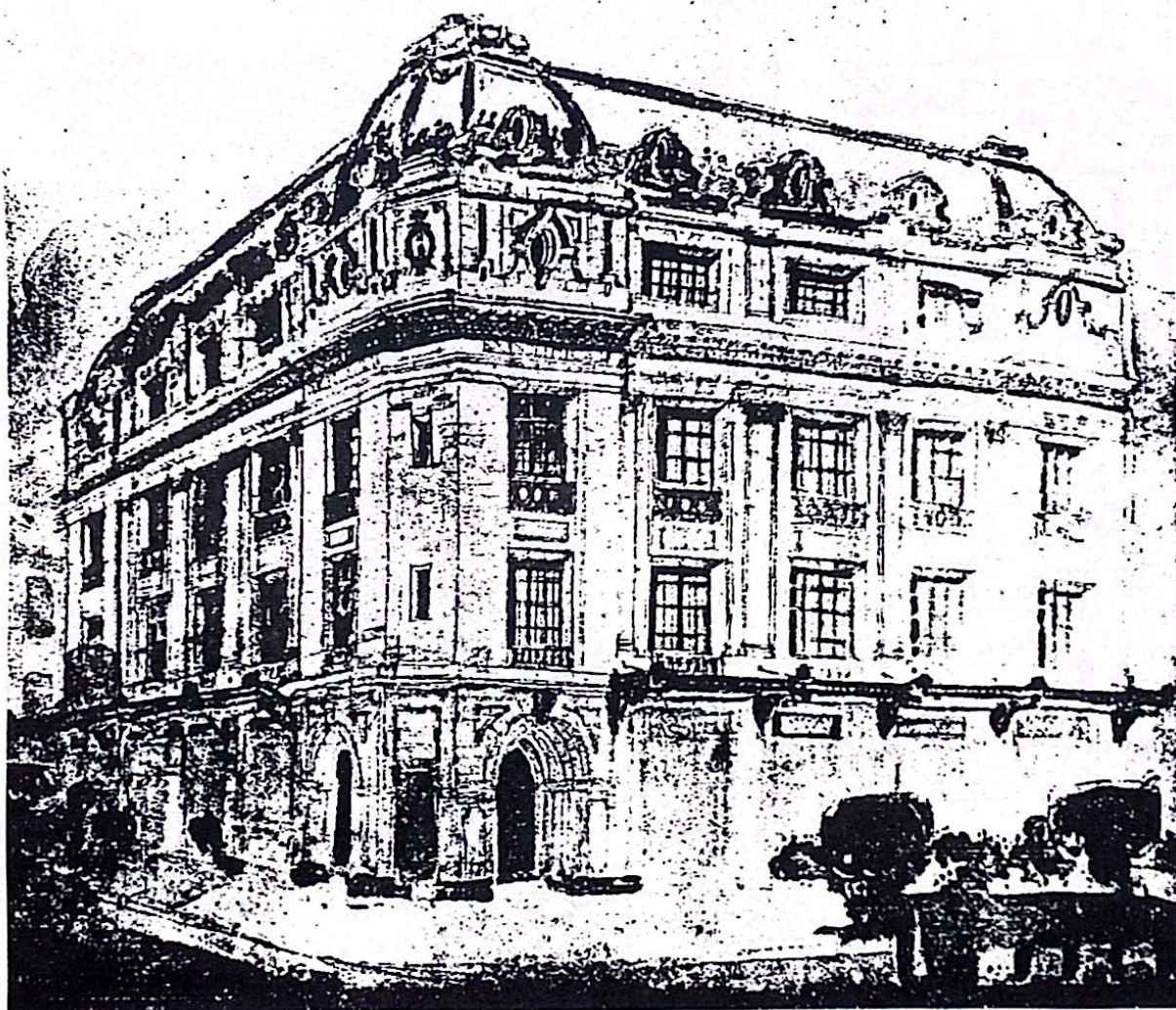
Fachada principal



Planta do 1º pavimento

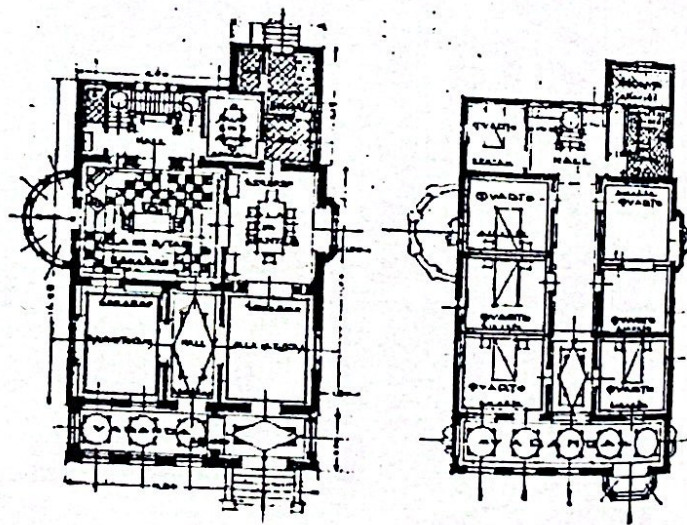
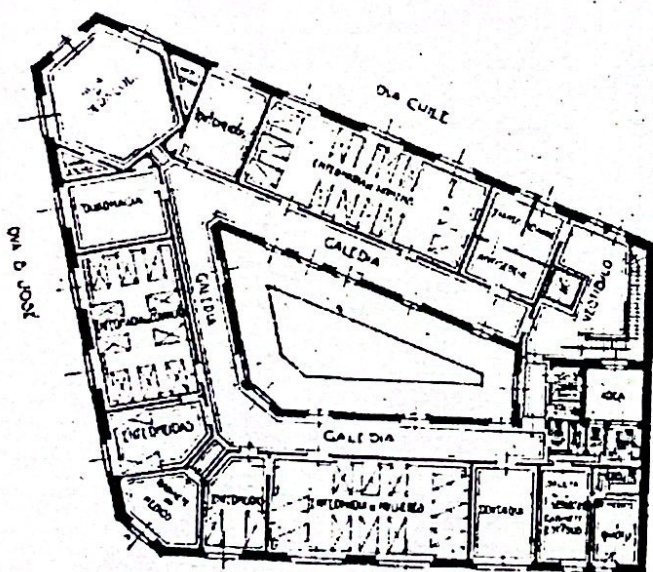
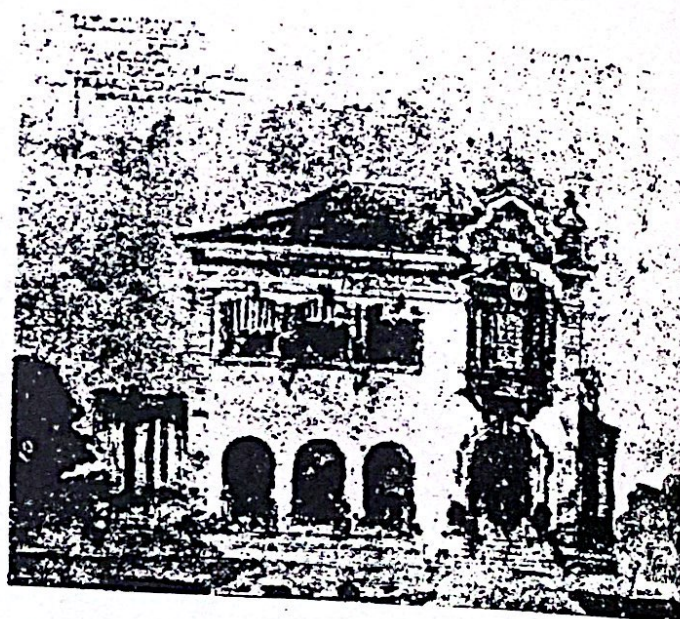
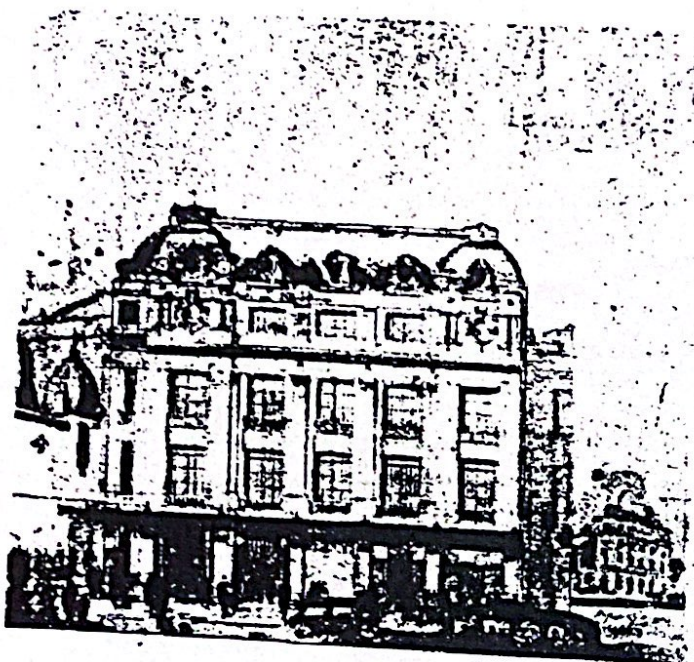
Projecto para a residência do Sr. Virginio Campello. Raphael Galvão, Architecto. Fonte: *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, n.26, ano II, dez.1925, jun.1926. p.182.





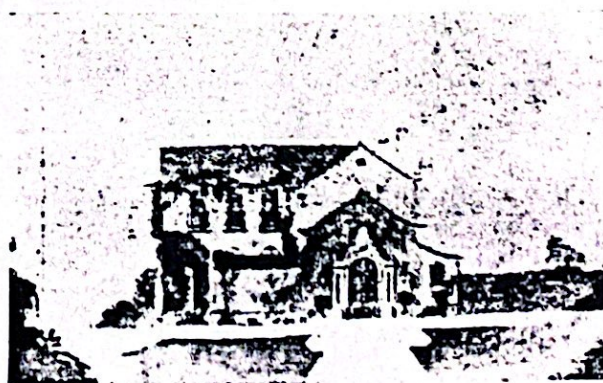
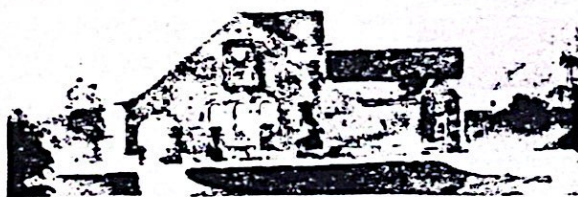
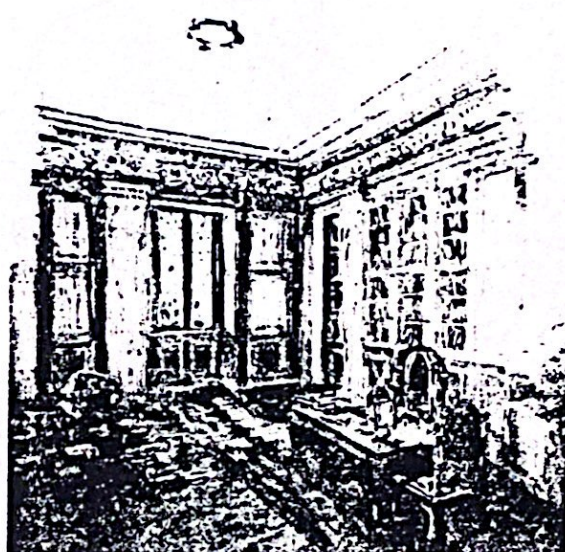
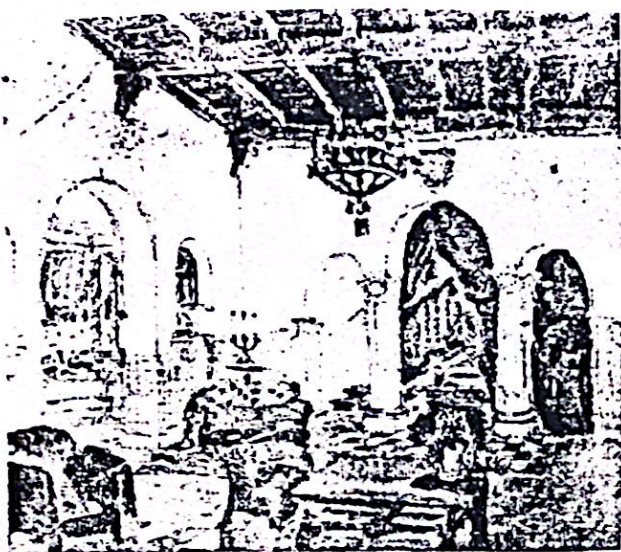
Projecto de reforma da Polyclínica Geral do Rio de Janeiro. (Planta do 3.º pav.), Raphael Galvão, Architecto. Fonte: *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, n.26, ano II, dez.1925, jun.1926. p.25.





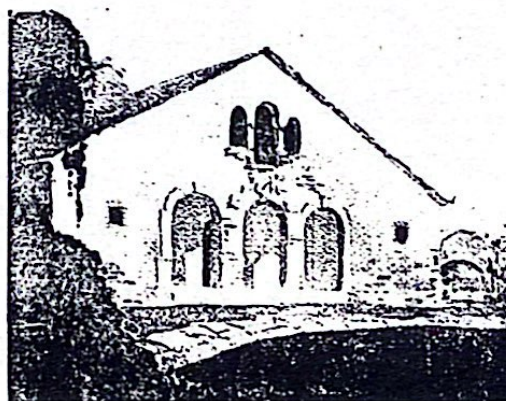
Projecto de reforma da Polyclínica Geral do Rio de Janeiro (à esquerda). Residência Sr. Luiz Hermann. (à direita). Raphael Galvão, Architecto. Fonte: *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, n.26, ano II, dez.1925, jun.1926. p.25.



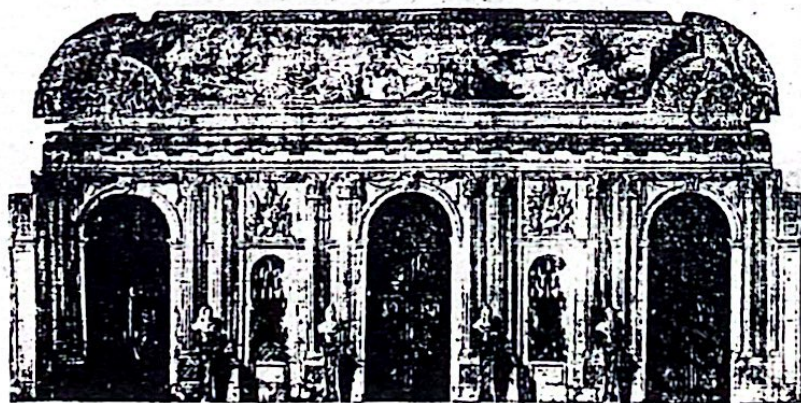


Fotos superiores: sala de estar e biblioteca - Raphael Galvão, Architecto. Outras fotos: Projeto de residência - A. Corrêa Lima, Architecto. Fonte: *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, n.26, ano II, dez.1925, jun.1926. p.27.



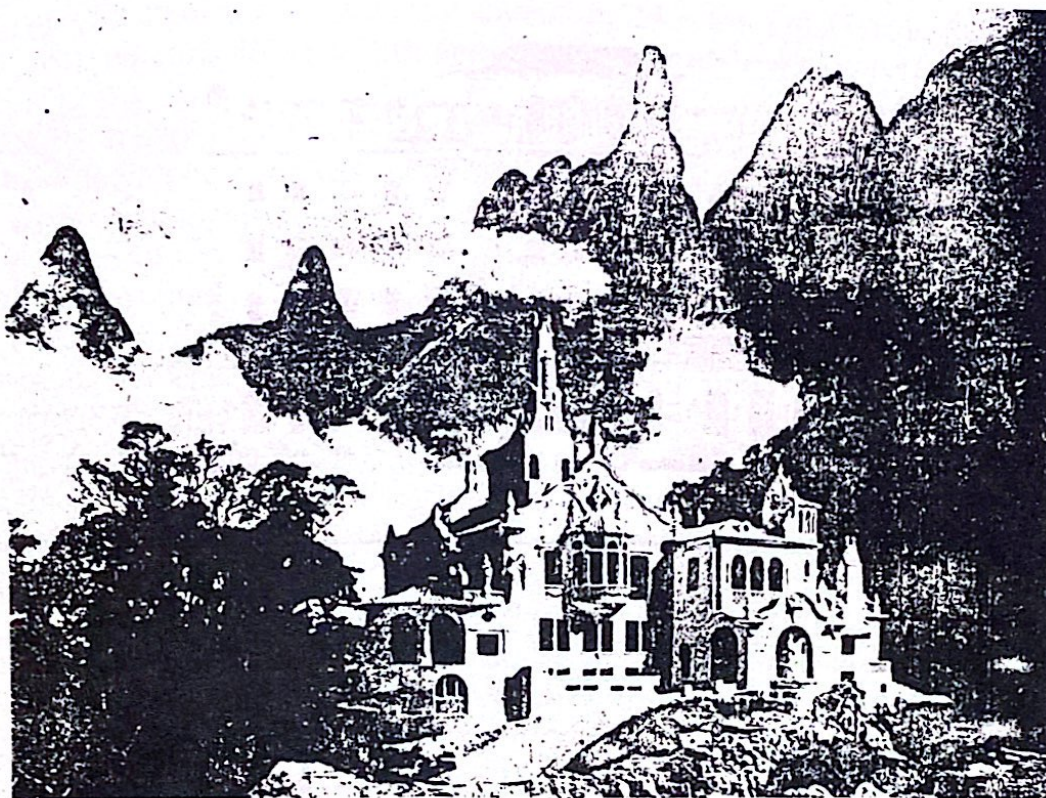


Projecto de residência do Sr. Fernando Siqueira. Paulo Antunes Ribeiro, Architecto. Fonte: *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, n.26, ano II, dez.1925, jun.1926, p28.

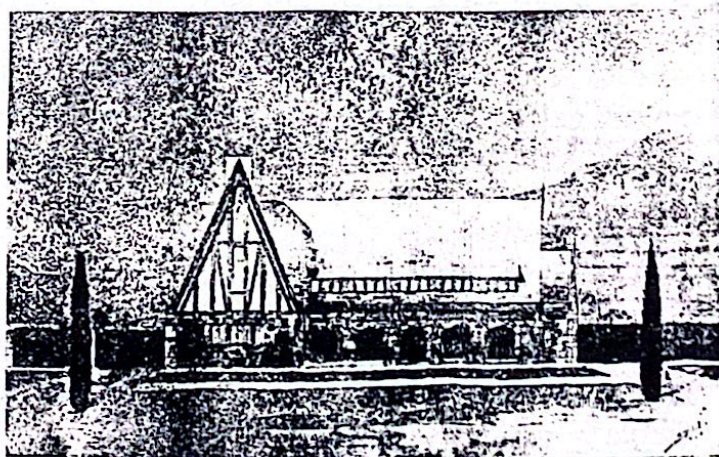
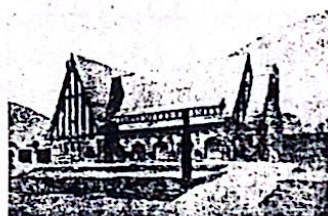


Projecto de decoração de uma grande galeria em estylo Luiz XIV. M. Nozière, Decorador. Fonte: *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, n.26, ano II, dez.1925, jun.1926, p29.



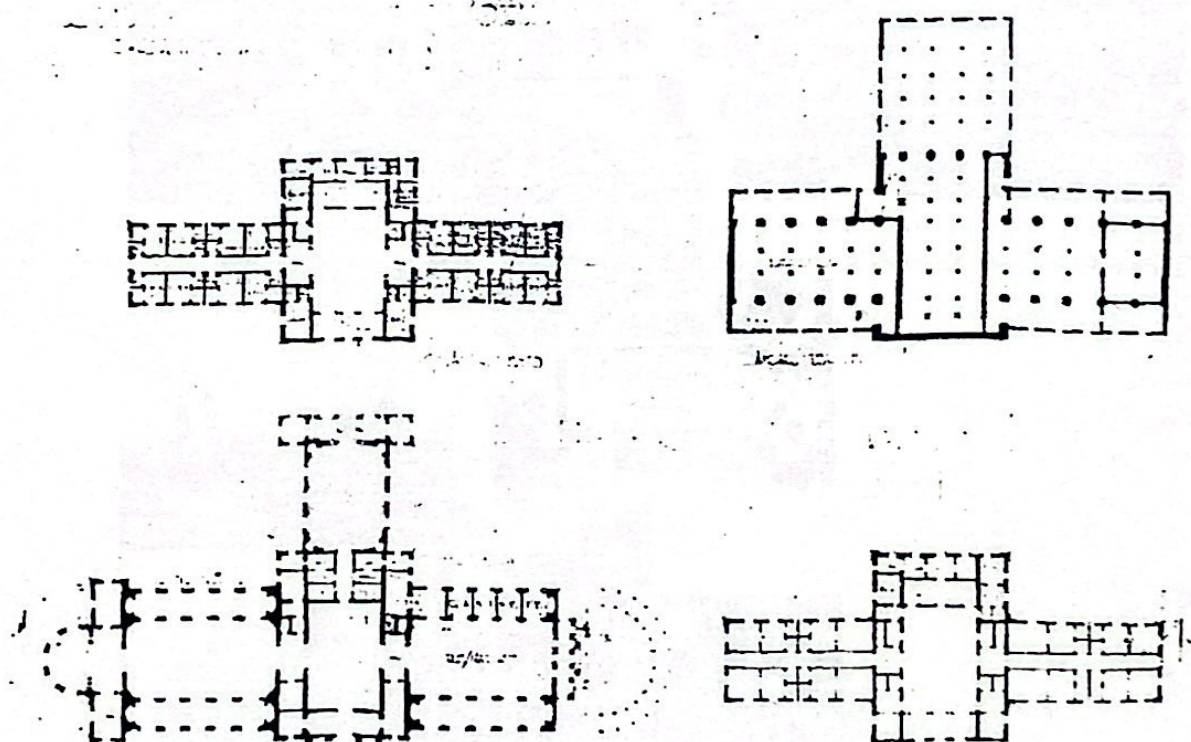
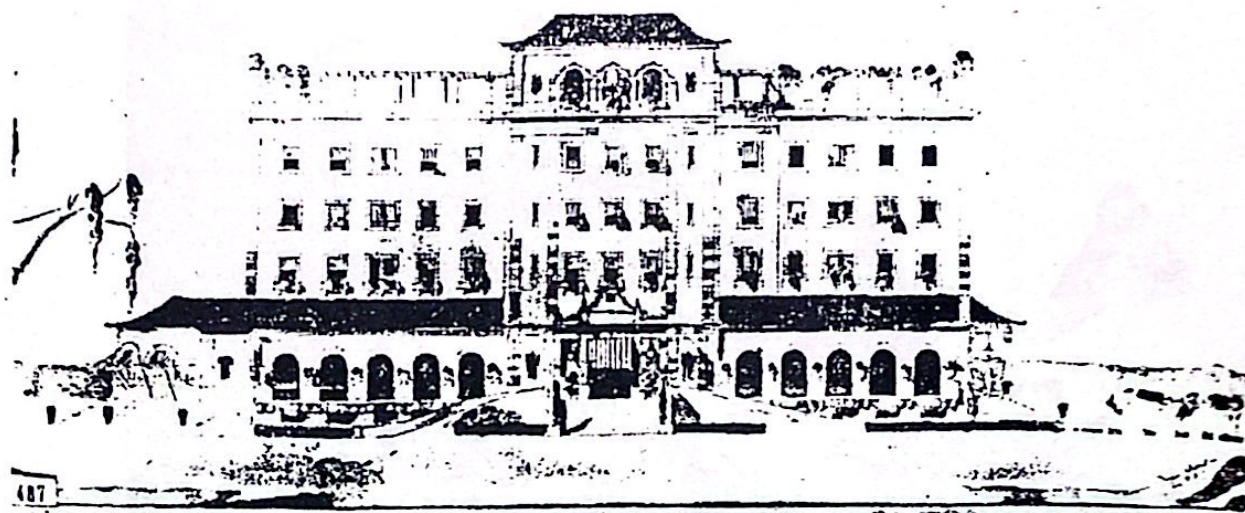


Projecto de residência para o Dr. Arnaldo Guinle, em Teresópolis. Victor Dubugras, Architecto. Fonte: *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, n.26, ano II, dez.1925, jun.1926. p 31.



Projeto de um abrigo para viajantes na estrada Rio-Petrópolis. Lucas Mayerhoff, Architecto. Fonte: *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, n.26, ano II, dez.1925, jun.1926. p 32.





Projecto de um hotel para a Praia de Samanguayá. Ennio de Souza Dantas, Architecto. Fonte: *Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro, n.26, ano II, dez.1925, jun.1926. p 33.

Rino Levi, paulistano, estudou em Milão na Escola Politécnica e na Escola de Belas Artes de Bruna. O curso de Arquitetura foi feito na Escola Superior de Arquitetura de Roma no período de 1921 a 1926 (FERRAZ, 1956:34-39). A "Carta" enviada foi publicada pelo *O Estado de São Paulo* em 15 de outubro de 1925. Esse documento



registra o pensamento de um jovem de 24 anos, em fase de formação, cuja atuação irá influir significativamente no meio profissional.

Neste artigo, Rino LEVI (1987:22-23) anunciava que "uma nova era" já se fazia perceber através do movimento nas artes e principalmente na arquitetura; fala sobre o impacto dos novos materiais, dos progressos na técnica da construção e sobre um "novo espírito", aspectos estes que fogem às questões relacionadas a uma condução estilizante da arquitetura como estava a ocorrer. O algo novo a ser criado viria da união da *arte e da técnica*, e não da *arte e estilo*. O seu texto contém uma preocupação com a "decoração", mas esta deveria estar mais integrada à "estrutura" do edifício. As suas idéias ainda não se diferenciavam de maneira nítida da orientação nativista: "(...) *Pelo nosso clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa*", julgava que a partir da "*nossa florescente vegetação*" e das "*nossas inigualáveis belezas naturais*", deveriam "*sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo*".

Esta sua preocupação com a natureza, a implantação da obra, o paisagismo, a ambientação vieram a ser uma marca típica de sua concepção e desenho arquitetônico. A questão arte e técnica foi abordada de maneira aprofundada, ao longo de sua experiência profissional, esclarecendo quais os papéis a serem desempenhados pelas "leis da proporção" e o "funcionalismo", que então estava a se difundir como a principal plataforma do pensamento arquitetônico:

*"O estudo da função e das qualidades da obra arquitetônica é tão intimamente ligado à técnica quanto às leis da proporção. Para se chegar a fins estéticos concretos, em harmonia com a função dos vários elementos constituintes da obra, necessário se torna conter e selecionar a fantasia, dentro de certos valores orgânicos. Esse processo é evidentemente um limite à livre expansão artística, limite esse que constitui fatos inerentes às atividades do arquiteto. A finalidade da arquitetura não é o cálculo, apesar desta não poder prescindir do mesmo, mas sim e exclusivamente a forma. Enquanto esta é a resultante de uma vontade criadora tendendo a tornar-se um símbolo, aquela nasce de um processo mecânico ao qual não interessa a plástica em si. As leis da arte, que estão num plano diferente do da técnica, obedecem a fatores imutáveis da alma humana, ao passo que a*



*forma técnica, após a sua evolução, se extingue. " (LEVI, 1983:24).*

O seu conceito de Arte está relacionado com os objetivos estéticos concretos, ou seja, que este considere certos valores orgânicos, mas que seja antes de mais nada resultante de uma vontade criadora, cuja forma tende a tornar-se um símbolo.

A noção transmitida não espelha nenhum vínculo de abordagem do tipo historicista nem calcada nos moldes acadêmicos sistema Beaux-Arts - a arquitetura como arte plástica. A arte seria algo relacionado com o âmago da humanidade e a técnica como meio de atingir este objetivo - a "alma humana", que evitei mencionar pela sua força de significado.

Esse texto, de 1925, possivelmente não deve ter passado despercebido por Christiano Stockler das Neves (1899-1982), arquiteto formado pela *Universidade de Pensilvânia*, Estados Unidos, que ingressou como lente associado no *Mackenzie College*, em 1917, onde organizou o curso de Arquitetura na Escola de Engenharia (GUARALDO, ESPÍRITO SANTO, 1989:95-98). Constituiu-se numa das expressões máximas da influência da arquitetura francesa, transformando-se no paladino da causa da "nobre arte" diante da investida dos intelectuais modernistas em apoio a Gregori Warchavchik. Discreto foi o texto de Rino Levi, mas profundo no que atingia em termos de sistema de valores estabelecidos.

O artigo de Gregori I. Warchavchik, *Acerca da Arquitetura Moderna*, antecedeu a *Carta* de Rino Levi, fora publicado inicialmente em italiano no *Il Piccolo*, sendo divulgado em português apenas em novembro de 1925, segundo Geraldo Ferraz.

Natural de Odessa, iniciou o curso de Arquitetura na Universidade de Odessa, lá permanecendo até 1917 e recebeu lições com Wladimir Tatlin (1885-1953), Elieser Márkovich Lissitzky (1890-1941 ou 47) e Fornini, mas se diplomou pelo Instituto Real Superior de Belas Artes de Roma em 1920, onde fez um curso de extensão que o habilitou a ensinar Arquitetura (SANTOS, 1987:355).

O que diferencia o seu texto, além da abordagem da questão arquitetônica, é o seu tom de manifesto. Logo no primeiro parágrafo define que a *compreensão da beleza* é relativa, porque esta noção, fazendo parte da *ideologia humana*, evolui *incessantemente com ela* -



definição essa expressamente dirigida aos ecléticos, partidários da permanência dos valores clássicos e históricos da arquitetura.

Em seguida utiliza o argumento mecanicista para fixar a idéia de identidade - as máquinas são produtos sincronizados com o nosso tempo - coisa que não ocorria com o edifício. Segue uma série de relações básicas que se identificam com *Vers Une Architecture* (1923) de Le Corbusier, e outros teóricos do período:

- a casa é uma máquina, tendo em vista os aperfeiçoamentos técnicos nela introduzidos;
- a estrutura do edifício poderia se converter em um monumento característico da arquitetura moderna (este enunciado, na época, correspondeu à orientação do construtivismo);
- a concepção do edifício como "organismo construtivo", é colocada em oposição à arquitetura feita a partir do "espírito das tradições clássicas" (SANTOS, 1987:24);
- define a posição que deve ocupar o estudo da arquitetura clássica, direcionando-o para desenvolver o "*sentimento estético e para que suas composições reflitam o sentimento de equilíbrio e medida, sentimentos próprios à natureza humana*" (op.cit.:25);
- submeter-se ao "*espírito de seu tempo*", alusão com forte significado de combate ao academicismo e ao historicismo;
- assinala a noção de unidade de concepção. O "*estilo*" da casa e de seus objetos participariam de uma única orientação, associando-se a este fato a idéia de harmonia;
- usa a ironia para ressaltar os descompassos e exageros dos estilismos;
- lança um petardo no núcleo ideológico da "*prática normal*" da arquitetura:

*"Para que a nossa arquitetura tenha seu cunho original, como o têm as nossas máquinas, o arquiteto moderno deve não somente deixar de copiar os velhos estilos, como também deixar de pensar estilo"* (op.cit.:25);

- o pensamento arquitetônico deveria se reorientar na direção da estandarização do edifício, da economia e da beleza como resultado "*do plano da disposição interior*" (op.cit.:25-26);
- finaliza o texto definindo o seu enunciado sobre a arquitetura moderna:



*"Tomando por base o material de construção de que dispomos, estudando-o e conhecendo-o como os velhos mestres conheciam sua pedra, não receando exibi-la no seu melhor aspecto do ponto de vista de estética, fazendo refletir em suas obras as idéias de seu tempo, a nossa lógica, o arquiteto moderno saberá comunicar à arquitetura um cunho original, cunho nosso, o qual será talvez tão diferente do clássico como este o é do gótico. Abaixo as construções absurdas e viva a construção lógica, eis a divisa que deve ser adotada pelo arquiteto moderno"* (op.cit.:26).

Nesses dois enunciados Rino Levi e Warchavchik sintetizaram as suas visões e propostas para a arquitetura. No de Warchavchik contém um método explícito - temos que tomar por base o *material de construção* e por meio dele fazer refletir na obra as idéias de nosso tempo. Esta maneira de abordar integra: *intenção* - a contemporaneidade -, *meio* - material -, e uma *metodologia* - estudá-lo e conhecê-lo, utilizando-o "no seu melhor aspecto do ponto de vista de estética".

Eis um princípio pedagógico que não tinha rebatimento nas orientações academizantes.

As bases da "aceleração dos conflitos" estavam lançadas; se até então as abordagens "Eclética Internacional" e a neocolonial representavam orientações diversas no que diz respeito à ideologia - internacionalismo & nacionalismo -, no entanto, partilhavam do mesmo sistema de conceitos - Arte & Estilo. Acrescem-se agora, também, as primeiras manifestações de uma abordagem que ataca frontalmente a "produção normal" da arquitetura, utilizando conceitos de outra natureza:

- a analogia não era feita com conceitos de nacionalidade ou de valores imutáveis da estética, fala-se da máquina, de aperfeiçoamentos técnicos, converter a estrutura do edifício no objeto arquitetônico, organismo construtivo, etc. O *Manifesto* de Warchavchik era amplo e sincronizado com uma das orientações estéticas que fugia de definições metafísicas, como o "Belo na Arquitetura" e "A Arquitetura como Artes Plásticas". O fundamental para o autor era refletir, expressar o nosso tempo, tempo este nada relacionado com valores dirigidos do passado ou a noção condicionada do belo eterno.

Qual teria sido a repercussão do "*Manifesto de Warchavchik*"?



No ano seguinte, 1926, em setembro e novembro, duas revistas dirigidas por setores do modernismo literário brasileiro abriram as suas páginas para Warchavchik: a primeira foi a *Terra Roxa e Outras Terras*, São Paulo, dirigida por A.C. Couto de Barros e Antônio Alcântara Machado, que publicou *Arquitetura Brasileira*, (WAR-CHAVCHIK, 1926:2-3) e a revista *Movimento Brasileiro*, Rio de Janeiro, dirigida por Renato Almeida e pelo grupo ligado a Graça Aranha, que divulgou a idéia básica da arquitetura, a qual enfatiza novamente que:

*"Os arquitetos da nova geração, procurando ardentemente a verdade, procurando o contato com a terra, procurando compreender as exigências da vida de hoje, aprendendo a usar materiais novos e aproveitando-se das possibilidades de uma nova técnica (com as quais as gerações passadas não teriam ousado sonhar), estão criando arquitetura nova (...)"* (BOA VENTURA, s/d.:46)

A modernização sincronizada com o "seu tempo", abordada em termos internacionais, só então estava efetivamente a se aproximar da arquitetura, o que já acontecera na literatura, fato este esclarecido por Mário de Andrade na revista *Klaxon*, no seu número de dezembro de 1922 e janeiro de 1923. Em uma crítica dos livros publicados no ano de 22 - Ronald de Carvalho, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia -, Mário os considerou como expressões de "nossa independência literária":

*"E digo "independência" pensadamente, certo do que digo; embora, saiba que estas obras claramente se ligam a feições modernas da literatura universal. - Então é dependência! - Não. Antigamente imitávamos a literatura francesa com uma distância de mais ou menos duas gerações. Agora estamos com o presente da literatura universal. Não é mais seguir. É ir junto. Não é imitar. É coadjuvar. Independência pois".* (ANDRADE, 1976:27)

A arquitetura pusera-se na rota da "independência arquitetônica".



### 3.3 Identificação dos momentos decisivos

Do principal centro de influência estética, a França, com a realização da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes*, publicou-se, no número de novembro de 1925 da revista *Architectura no Brasil*, uma notícia pouca alentadora para os adeptos da concepção clássica do sistema *Beaux-Arts*:

*"Nota-se na seção referente a Arquitetura a ausência completa das ordens clássicas e das formas criadas pelos estilos tradicionais. Aguardamos do nosso distinto colega Arquiteto Mário Maia, que se encontra atualmente naquela capital, em gozo de prêmio de viagem, impressões diretas sobre o certame"* (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1925:52).

No seu número de março de 1926, *Architectura no Brasil* reproduziu um artigo de autoria de Th. Harlor, publicado na *Gazette des Beaux-Arts*. O autor, após ter feito crítica à tendência de artistas e artífices no período de 1890 a 1900, referiu-se ao *Art-Nouveau* e aos princípios de uma nova tendência nos seguintes termos:

*"Este naturalismo adventício cedeu lugar a doutrinas mais sensatas no seguinte princípio fundamental: adaptação perfeita do objeto ao seu destino. A beleza dos objetos de uso diário não dispensa a disponibilidade de se prestarem aos serviços que deles se esperam, se forem absolutamente cómodos, tornar-se-ão facilmente belos"*. (op.cit.:52)

Com sutileza, o autor substituiu funcionalidade por comodidade, termo pertencente à clássica tríade solidez, comodidade e beleza.

Fala que os padrões estilísticos tradicionais estavam sendo desprezados nas casas de mobiliário e que: *"Os novos modelos são devidos a artistas criadores, e até nas peças executadas em série percebe-se o cunho de uma técnica renovada, de uma louvável ambição de rejuvenescimento"* (op.cit.:52).

O autor estava a se preocupar com a permanência dos objetos. Lembremos aqui que a noção de "sociedade de consumo" estava nos seus inícios, os produtos tinham que ser duráveis inclusive estilisticamente falando (no seu *design*, conceito em fase de difusão então pela Bauhaus). Quanto à arquitetura, o autor julgava que ela estava:



" (...) de algum modo condenada ao "provisório" neste século, e este fato é digno de reparo, porque não tem precedentes.

*A arquitetura está destinada provavelmente a bruscas evoluções: as exigências da higiene moderna, a descoberta de novos materiais de construção, e mais do que tudo o progresso da viação, hão de trazer, no aspecto e na distribuição da novas residências, modificações cuja importância ainda não podemos prever.*

*Em todo o caso devemos desde já nos conformar com a necessidade de "simplificar" " (op.cit.:52).*

E para completar:

*"Para outro lado não há mais arte estritamente "nacional", em razão da profunda interpretação dos diversos povos. A exposição de 1925 tornou patente esta tendência para uma unificação, onde o pitoresco autóctone quase desapareceu. - Como a arquitetura, o móvel também tende a perder qualquer caráter puramente local: o maquinismo, a fabricação em série contribuirão para acentuar esta uniformidade.*

*Mas será sempre merecedor de especial honra o país em que tiver início novo movimento artístico" (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1926:101).*

Um dos setores mais tradicionais e influentes na cultura artística reconheceu as novas tendências em direção à criação e não mais no sentido de reproduzir modelos "nativos" ou "clássicos".

Ao par desta nova ordem dos fatos, a ENBA ficou à margem da reforma do ensino promulgada em 13 de janeiro de 1925 (AZEVEDO, 1971:586), levando a redação da revista *Architectura no Brasil*, a elaborar notas criticando tal situação.

Nesse momento de transformação, no final de 1926, Lúcio Costa volta à Europa e lá fica até meados de 1927. A respeito desta sua ida, há referências desbaratadas com relação às entrevistas que lhe indagavam sobre quando ocorrera o seu efetivo contato com as novas tendências da arquitetura e do desenho. Yves BRUAD (1981:71) fez a seguinte referência, colocando entre aspas o depoimento de Lúcio Costa:



*"Espírito aberto e refletivo, havia conhecido durante recente viagem à Europa as realizações dos 'estilos francamente modernos' e feito o levantamento de muitas obras importantes, não deixando de achá-las arriscadas, mesmo 'quando as idéias de Le Corbusier eram adaptadas com moderação', pois podia ser uma moda passageira, capaz de parecer mais tarde tão ridícula, extravagante, intolerável como o art-nouveau de 1900". (BRUAD, 1981:71)*

Estas observações, Yves Bruad as obteve de uma entrevista concedida pelo próprio Lúcio Costa para o diário *O Jornal*, datado de 28 de abril de 1928, *"onde justificava a adoção do estilo neocolonial para o seu projeto da embaixada da Argentina, vencedor do concurso, mas não executado"*. Foi neste artigo acima mencionado que Lúcio Costa teria reconhecido publicamente *"ter dúvidas a respeito desse movimento"* (op.cit.:71). Lembramos que em 1927, em contraposição, teve início a construção da *Casa Modernista* da rua Santa Cruz, São Paulo, que foi inaugurada no início de 1928, e também a participação polêmica de Flávio de Rezende Carvalho (1899-1973) nos concursos do Palácio do Governo de São Paulo em 1927, e, em 1928, no da embaixada da Argentina, sobre o qual deixou um relato do que ocorreu no seu julgamento realizado no Rio de Janeiro (DAHER, 1979:180).

Em 1927, a 21 de novembro, Mário de Andrade ironizava a figura do arquiteto eclético, numa crônica publicada na sua coluna no *Diário Nacional* - *"O Grande Arquiteto IV"* (ANDRADE, 1976:69).

Voltando a tratar da viagem de Lúcio Costa no final do ano de 1926 até meados de 1927, apesar de ser um detalhe biográfico, as vezes em que ele se referiu a essa etapa de sua vida, tudo indica ter sido um momento crítico e de dúvidas. Os depoimentos que reproduzimos a seguir contradizem o anterior citado por Yves Bruad (1987):

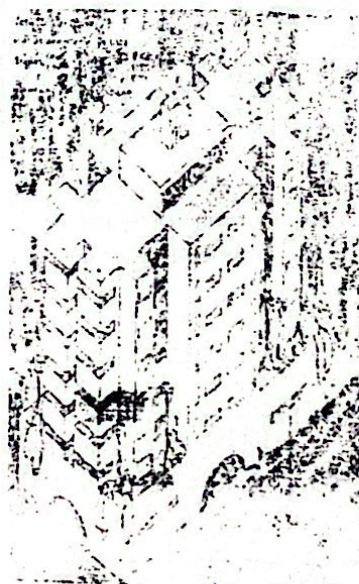
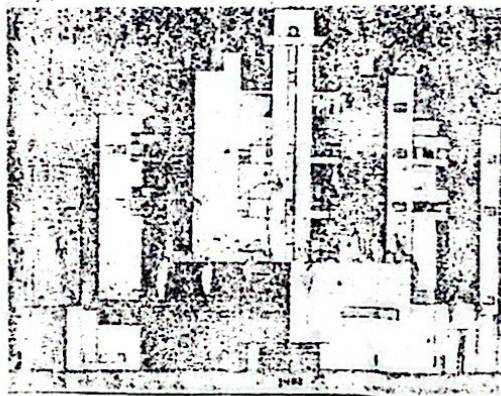
*"Estive na Europa de 1926 a 1927 sem tomar nenhum conhecimento desse movimento moderno, que havia começado no início dos anos 20. Estava totalmente com o espírito voltado como turista, despreocupado inteiramente de qualquer interesse profissional no assunto. E ignorava completamente a própria existência de Le Corbusier"* (COSTA, 1987:146).

*"Meu caminho foi o mais imprevisto possível porque não tinha conhecimento desse movimento. Passei quatro anos na Europa,*



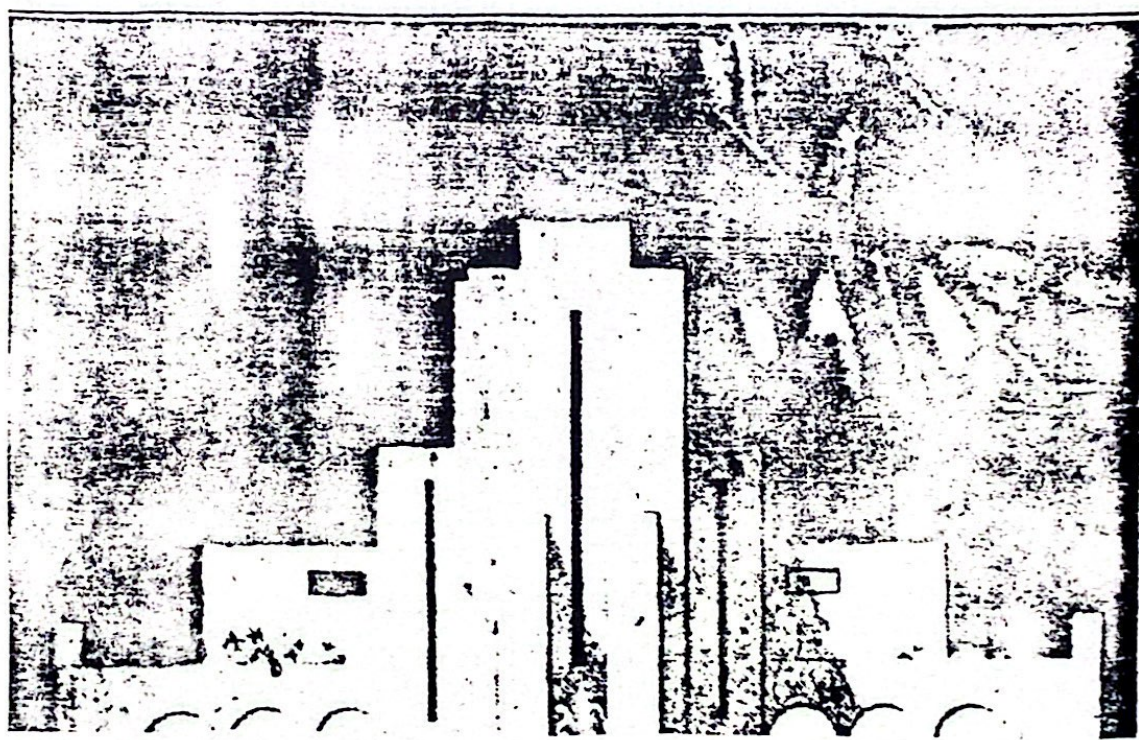
*na década de 20, desinteressado da renovação que estava brotando"* (COSTA, 1987:21).

Mais recentemente, a mensagem enviada aos formandos da turma de 1988 da FAU/UFRJ, da qual foi paraninfo, foi mais uma aula de arquitetura que esclareceu alguns conceitos obscuros para nós que não participamos de uma formação tão complexa como a dele. No final de sua exposição, "à guisa de trabalho de campo", menciona duas experiências práticas de Arquitetura, sendo a segunda pertinente à questão aqui tratada: *"Florença, em 1926, num pequeno hotel à beira do Reno: uma velha senhora inglesa ao me saber arquiteto vira-se e diz: 'eu também sou sensível à altura e largura dos cômodos e dos vãos'. Nenhum professor, na escola, me falara assim"* (COSTA, 1990:7).



Projeto para Embaixada Argentina, 1928 e "Arranha-céu", 1928. Projetos de Flávio de Carvalho.  
Fonte: DAMER, Luiz Carlos. *Arquitetura e expressionismo. Notas sobre a estética do projeto expressionista de Flávio de Carvalho*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1979.





Cortez e Bruchms, Projeto para Universidade, Belo Horizonte (1929) e Flávio de Carvalho em "Eficácia", Projeto para Universidade, Belo Horizonte (1929). Fonte: DAHER, Luiz Carlos. *Arquitetura e expressionismo. Notas sobre a estética do projeto expressionista de Flávio de Carvalho*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1979.

Paulo SANTOS (1977:115) registra que: "*Lúcio Costa era amigo de José Mariano. Quando esteve na Europa os dois se correspondiam afetuosamente*".

Com o falecimento de João Batista da Costa em 1926, José Mariano Filho assume a direção da ENBA. Sendo presidente da *Sociedade Brasileira de Belas Artes*, e influenciando na entidade dos arquitetos, exerceu um poder na orientação do pensamento arquitetônico.



Temos aqui uma situação de transformação, de instabilidade para o setor da "prática tradicional" da arquitetura, que tendia agora ao radicalismo de uma parte, como no caso de José Mariano Filho, que chegou aos extremos no *IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos*, realizado em 1930 no Rio de Janeiro, o qual se constituiu no palco do conflito entre as duas tendências principais da arquitetura naquele final de década (op.cit.:113).

O ataque de Mário de Andrade, publicado em agosto de 1928, se dirige ao neocolonial. A arquitetura ganha naquele momento um aliado fundamental entre os intelectuais de maior consideração.

O artigo é longo e estudado, indicando cautela diante das feridas que iria causar, tendo em vista a tomada de posição do autor com relação ao assunto. Sumariando o seu conteúdo, o autor questiona a pertinência de se estar *"trabucando por um estilo nacional de arquitetura no tempo de agora?"*, e observa que a *arquitetura moderna*, até aquele momento, não tinha adquirido *"cunho nacional em terra nenhuma"*, reconhecendo que:

*"De todos os estilos e tendências estéticas firmados e aparecidos depois da Guerra, a arquitetura é mesmo a única que conseguiu uma solução verdadeiramente internacional. Nem mesmo o Cubismo purista conseguiu isso e a gente pode muito bem verificar o hispanismo de Juan Gris e o francesismo de Gleises. Porém uma solução moderna de casa ninguém não dirá se é alemã, brasileira ou russa"* (ANDRADE, 1983:12).

Questiona o papel das nações como o México, Argentina e Brasil que estariam *"pelejando por adquirir estilos arquitetônicos nacionais"*, na medida em que havia ausência de um domínio social, econômico ou intelectual sobre a sua própria sociedade.

Fala claramente que a arquitetura era *"a única das artes que chegou mesmo a uma internacionalização. Verifiquei que um país tentando no tempo de agora uma realização arquitetônica nacional, estava trabalhando no falso e no desumano"* (op.cit.:12).

E dá um recado direto a José Mariano e outros: *"Essa tendência nacionalizante parece francamente separatista, dum exclusivismo antisocial defeituoso". E isso estão todos os arquitetos brasileiros que andam por aí se batendo por esse estilo a que chamam de "neocolonial".* (op.cit.:12)



Continua o artigo analisando a situação da arquitetura modernista, demonstrando estar informado das suas realizações. Ao abordar outros aspectos, faz uma observação lapidar, colocando as coisas em seus devidos tempos:

*"Porém a arquitetura modernista se acha apenas no começo da evolução dela, mal nasceu. Ora, não será da sua infantilidade necessariamente descaracterística, que ela possui esse dom de não apresentar fisionomias étnicas e individuais? Pode muito bem ser que sim. Eu creio que sim". (op.cit.:13)*

Mário de Andrade antevia o futuro com a clareza de quem já passara por processo semelhante no campo da literatura: *"A arquitetura modernista, a meu ver, não permanecerá nem no anonimato, nem no internacionalismo em que está agora". (op.cit.:14)*

Um conceito fundamental definiu a essência da posição de Mário de Andrade, que teve a clareza suficiente de perceber e assumir *"que em todas as épocas e principalmente e cada vez mais do século dezanove prá cá, certos países e certas cidades é que dão o ponto pra atualidade do momento histórico. (...)". (op.cit.:14)*

Segue um raciocínio definindo o significado de "atualidade", colocando claramente o que fora a contribuição da dita "atualidade estranha": *"liberdade, pela procura do novo e da realidade nacional, que levou os modernistas sobre o dualismo do fenômeno universal-nacional. Resultou, foi uma consciência mais imediata, mais livre da realidade nacional, (...)". (op.cit.:14).*

No final de sua argumentação, coloca propriamente a situação, sem mencioná-la, da literatura, que já tinha conquistado a condição de não mais se preocupar com a atualidade européia: *"Porque já adquirimos o direito de nossa atualidade" (op.cit.:14).*

Mas esta não era a situação na Arquitetura, conforme o testemunho de Paulo Santos. Os arquitetos brasileiros estavam na fase de assimilarem o "Art Déco" pós Exposição de Arte Decorativa: Pedro Paulo Bernardes Bastos estava a abandonar o neocolonial e adota os "métodos de composição postos em prática na Exposição de Paris". Marcelo Roberto, estudante ainda, incorpora no seu traço aquela orientação nos seus desenhos para a *Revista de Arquitetura* (1928-29) e as lojas, cinemas são decorados à moda parisiense (SANTOS, 1977:109).



1928 é um momento em que as tendências estão definidas - a radicalização, a indecisão, a mudança ou a indiferença são posturas que compõem um espectro complexo com indícios de que uma "pré-revolução" arquitetural estava por vir.

### 3.4 A caminho da "transformação" da arquitetura

Sobre as transformações da arquitetura discute-se a passagem das tendências da "prática normal" (com base no ecletismo, neocolonial e nativismo) à "prática revolucionária".

#### 3.4.1. A "prática normal" da arquitetura

Como "prática normal" da Arquitetura, consideramos aqueles setores cuja orientação básica fez parte do *"status quo"* dominante e que, a partir de um determinado momento, passaram a ficar sob ameaça ou em conflito, diante dos processos de transformação.

Através do presente trabalho, podemos identificar três orientações estéticas básicas: o Ecletismo, o Neocolonial e o Nativismo com base na valorização dos elementos da terra e no ameríndio.

##### 3.4.1.1 O Ecletismo

A corrente vinculada ao Ecletismo arquitetônico, cuja origem e difusão em nosso meio datam da expansão de nossa economia agrária exportadora, sob o comando da monocultura cafeeira, teve os seus momentos de expressão e de síntese.

Na passagem do século XIX para o atual, as renovações urbanas - Rio de Janeiro, São Paulo, construção de Belo Horizonte, etc. - serviram como veículo de mudança política, social e de status, alterando a imagem do "arcaísmo" colonial luso-brasileiro, incluindo também o seu período de acomodação neoclássico. Vencida a sua fase "dinâmica" de implantação, a sua tendência foi de tornar-se uma "prática normal" da arquitetura, passando a ser um elemento de resistência aos princípios de mudança.



Os arquitetos que representaram esta tendência foram Christiano Stockler das Neves e Dácio. A. de Moraes, que se opuseram frontalmente às mudanças. Paulo Santos identificou Christiano S. das Neves como um "*ferrenho partidário de Luiz XVI (estilo)*" (SANTOS, op.cit.:113). Como dissemos, eles foram responsáveis por uma campanha sistemática contra as manifestações de modernização arquitetônica em nosso meio, as quais contavam com a produção e crítica competentes de Gregori Warchavchik, e com as seguintes obras construídas de sua autoria: *Casa da Rua Santa Cruz* (1927-28), *Residência Max Graf* (1929), *Residência da Rua Avanhandava* (1929), *Residência de João de Souza Lima* (1929), *Residência do Sr. Cândido da Silva* (1929) e a "*Casa Modernista*" em construção em 1929. O seu trabalho e ação contaram com o apoio do núcleo liberal dos intelectuais e artistas modernos de São Paulo.

Nessa campanha, Christiano S. das Neves utilizou como seus principais veículos de divulgação a revista *Architectura e Construções* e *O Diário de S. Paulo*, aplicando para o seu combate dois termos de ataque - "futurismo" e "bolchevismo". O primeiro termo procede da história do Modernismo literário em São Paulo e foi esclarecido por Mário da Silva Brito, mas seu significado inicial se perdeu, sendo então associado a tudo que "espanta" o público em geral. O termo, utilizado contra os setores renovadores, chegou ao ponto de se tornar uma espécie de "denominação diabólica", um "*apelido (que) cheira a escândalo*" (SANTOS, op.cit.:113); como exemplo desta aplicação, temos o artigo "*A Arquitetura e o Futurismo*" (abril, 1930), no qual Christiano S. das Neves recorreu às colocações feitas por um professor da Escola Militar, que assim se externava: "*O futurismo tem sido, é, afinal de contas a reprodução, às vezes ignóbil, de um passado longínquo*"; (BRITO, 1958:219) que, por sua vez, "*Na arquitetura aterra-nos com esses edifícios em forma de sepulcros enormes que, espalhados pela cidade, devem lhe dar o aspecto de uma vasta necrópole*" (NEVES, 1930:3).

A posição ideológica de Christiano S. das Neves ficou esclarecida através da seguinte passagem de seu texto: "*Já nós temos insurgido, várias vezes, contra as aberrações estéticas que a gente de outros nortes, de outras origens e religiões, quer nos impor para afligirem nossos olhos, permanentemente*" (op.cit.:3).

Este seria o seu argumento estético com fundo étnico, e, quanto ao ideológico-político disse: "*O comunismo, em todas as suas manifesta-*



ções, inclusive o futurismo artístico, é condenado por todos os governos sensatos e equilibrados a toda a organização social" (op.cit.:4).

A palavra "bolchevismo" passou a ser utilizada no sentido de atemorizar e esvaziar um dos sustentáculos do "Movimento Moderno", que estava relacionado com as propostas sociais e de organização do sistema político.

As bases dessa oposição, Reyner BANHAM (1975:153) as localiza com precisão na medida em que estavam associadas à "vitória da nova arquitetura" que se fazia em escala internacional, fato este que levou, a partir de 1928, a se proceder "os primeiros ataques contra ela enquanto um Estilo Internacional". Banham cita o livro de Alexander Von Senger, *Krisis der Architektur* como o modelo de oposição ideológico ao movimento, que se referiu aos livros de Le Corbusier e ao *L'Esprit Nouveau* como: "(...) revista neojacobina, órgão de Le Corbusier, síntese das tendências russas, alemãs e austríacas, não passa de uma revista de propaganda bolchevista disfarçada" (op. cit.: 153). Banham afirma que: "A corrente principal da arquitetura moderna havia encontrado seu Estilo Internacional e, assim, tinha os seus oponentes, para os quais o tom e as táticas empregadas por Von Senger iriam tornar-se normas. (...)" (op.cit.:153).

No número de junho de 1929, a revista *Movimento Brasileiro* noticia o livro de Von Senger; em janeiro, editara um artigo com o título "Modernismo e Bolchevismo", no qual se contestava a confusão feita entre a arte moderna e as orientações político-sociais (BOA VENTURA, s/d.:96).

Em agosto de 1930, Christiano S. das Neves publica o seu artigo "O Comunismo Arquitetônico", no qual combate os principais pontos teóricos da nova arquitetura: a estandarização, tornar a arte ciência ou industrializável, o utilitarismo, a originalidade, a simplicidade e a teoria de Le Corbusier. Em nome de sua repulsa "a esse comunismo arquitetônico, tão nefasto com o social, é preciso um combate decisivo de todos os brasileiros patriotas, a fim de que um sentimento superior, muito de nossa raça, o idealismo emotivo, não periclite pela influência daquele barbarismo" (NEVES, 1930:6).

Com este discurso de combate com os propósitos encobertos por uma linguagem de efeito, define os termos e documenta a reação típica diante das transformações que estavam a ocorrer.



### 3.4.1.2 O Neocolonial

O neocolonial foi um dos produtos da ideologia nativista, e se fazia representar principalmente por José Mariano Filho, médico e "*têmpera de um condottieri*", segundo Paulo SANTOS. A arquitetura desta fase dogmática, resultante de sua condução, recorre a um procedimento de composição a partir de "apliques" de elementos decorativos, decorativos-funcionais, materiais e agenciamento de ambientes típicos como as varandas. A este segmento se deve o incentivo à documentação da arquitetura tradicional brasileira, do qual participaram, em 1924, os arquitetos Lúcio Costa, Nestor de Figueiredo, Nerêo de Sampaio. Naquele momento, os arquitetos envolvidos nessas pesquisas não possuíam instrumentos analíticos que os fizessem abordar a questão da criação de um estilo de uma maneira mais ampla, ou seja, depararam-se com a ausência de um conceito e teoria do desenho da ornamentação e da abordagem racionalista da construção, contando apenas com a concepção acadêmica do desenho naturalista que, alguns dos quais testemunham esta nossa afirmativa.

Através de Lúcio Costa, a influência desta corrente permaneceu, mas acrescida do arcabouço teórico racionalista e funcionalista (PASSAGLIA, 1989:12-31), despojada das suas teses ideológicas de base étnica e totalitarista. No entanto, manteve os seus conceitos da arquitetura como Arte Plástica.

### 3.4.1.3 O Nativismo baseado no ameríndio e na terra

A terceira tendência foi baseada na busca da nacionalidade não naquela de raiz luso-brasileira, mas sim no ameríndio e nos elementos nativos da terra - sua paisagem, flora e fauna -, na qual a influência da Arte Marajoara foi um de seus exemplos destacados. Esta vertente esteve relacionada com os movimentos *Verde-Amarelo* (1924), *Anta* (1927), que desembocaram no Integralismo de Plínio Salgado. Na arquitetura, o seu principal representante foi o arquiteto Archimedes Memória, sobre o qual se faz necessário falarmos, porque este desempenhou um papel inverso ao de Lúcio Costa - manteve a antiga escola Nacional de Belas Artes no ostracismo diante da influência da vanguarda estética, tendo como uma de suas consequências, a obsolescência do seu curso básico principalmente no

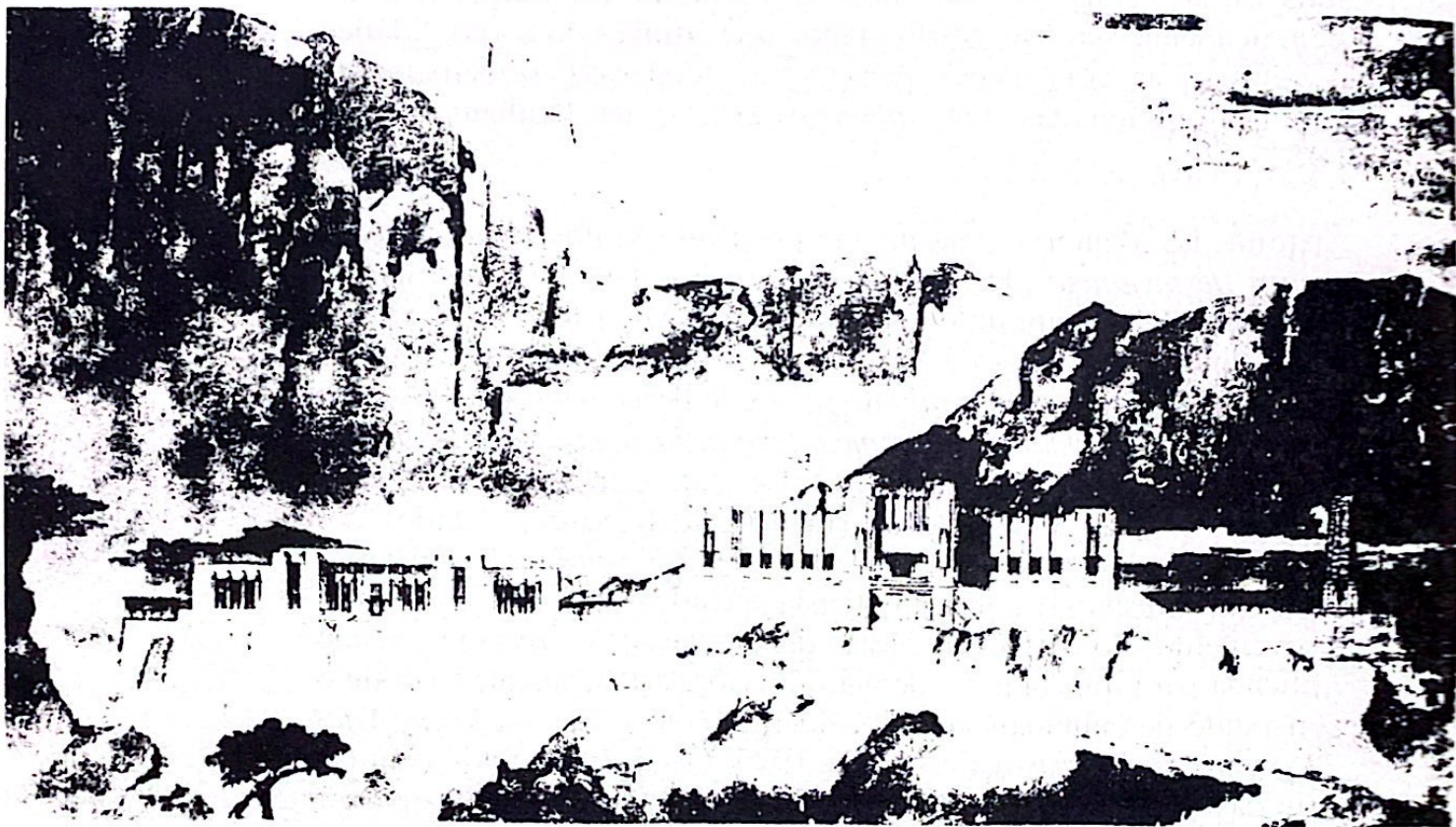


setor didático relativo às atividades artísticas, que mantiveram em suas linhas gerais, as suas raízes do ensino de orientação neoclássica, academicista, não possibilitando que, através do corpo didático, penetrasse as concepções pedagógicas modernas principalmente aquelas relacionadas aos pedagogos-artistas da Bauhaus (WICK, 1982).

Arquimedes Memória, considerado por Paulo Santos como "*a maior figura de arquiteto*" das décadas de 1920 e 1930, foi auxiliar de Heitor de Melo, assumindo o seu reconhecido escritório técnico após o falecimento de Heitor de Melo em 1920, e o substituiu na cadeira de *Composição de Arquitetura* na Escola de Belas Artes, que, segundo o mesmo autor, "*adquiriu renome e teve influência muito grande na formação de numerosas gerações*". Este fato é testemunhado pelos trabalhos escolares de Affonso Eduardo Reidy Santos datados dos anos finais de seu curso - 1929 e 1930 -, onde se registra o monumentalismo da retórica nativista apoiado numa estética híbrida proveniente do Art-Déco. Esta denominação é recente, sendo aplicada para um conjunto de manifestações artísticas que tiveram o seu ponto de culminância e de evidência com a *Exposição de Artes Decorativas de Paris* realizada em 1925. Os seus produtos resultaram das sínteses estéticas dos movimentos de vanguarda feitas para a elite burguesa, ou seja, nos seus produtos de consumo e de *status* incorporaram-se as conquistas estéticas de vanguarda, enfatizando, no entanto, os processos de fabricação artesanais ou semi-artesanais. O depuramento das formas e o esteticismo resultantes foram aplicados em nosso meio e, nas mãos de Arquimedes Memória, transformaram-se no suporte da estilização de base ameríndia, inclusive latino-americana - daí as feições mais incas dos volumes arquitetônicos sobre os quais são aplicados motivos decorativos do tipo Marajoara e outros. Um projeto com este tipo de orientação foi aquele que venceu o concurso do Ministério da Educação e Saúde em 1935 (HARRIS, 1987:56-78).

A sua influência como professor está documentada nos trabalhos do Curso de Arquitetura e Urbanismo, onde vemos a presença da arquitetura de "influência francesa"; assim a denominavam, na época, como nos esclareceu o arquiteto Hugo Arcuri (1915), que frequentou o curso da ENBA no período de 1934 e 1939.





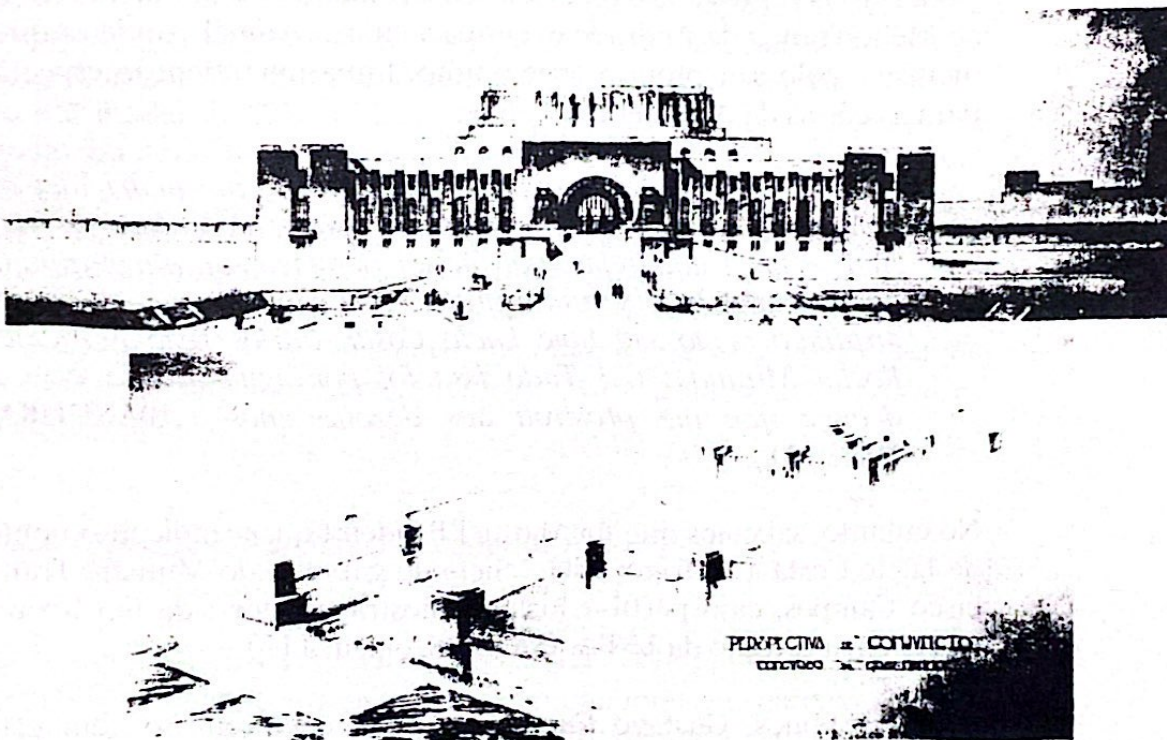
Trabalho Curricular. Escola Nacional de Belas Artes - 1929. Escola de Arquitetura na Serra dos Órgãos - Vista Geral. Crayon; Aquarela em sépia e azul, 110 x 180mm. Núcleo de Pesquisa e Documentação - FAU/UFRJ. Fonte: REIDY, Afonso Eduardo. *Catálogo da Exposição realizada de 20 de agosto a 21 de setembro de 1985*. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Solar Grandjean de Montigny, 1985. p 24.

É suficientemente conhecido como se procedeu a definição do projeto do edifício do Ministério de Educação e Saúde. O conflito gerado por terem anulado o concurso e não executado a obra com o projeto vencedor de Arquimedes Memória resultou no fechamento da ENBA às correntes modernas da arquitetura, tanto no que diz respeito à teoria, como à contribuição, no ensino das pessoas da vanguarda artística. Quem deu o testemunho do ocorrido foi Paulo Santos:

*"Essa iniciativa (a não adoção de seu projeto) embora sendo o ponto de partida de uma série de outras que conduziram a nossa arquitetura para o lugar privilegiado que hoje ocupa, não poderia deixar de magoar Memória, gerando surdas revoltas e desarmonias, que só vinte anos depois começaram a aplacar, e foram motivo para não participassem do Ensino oficial da Esco-*



la, com grande prejuízo para a formação das novas gerações - (e é o que justifica ser contado aqui, porque dá resposta a uma pergunta que a todos intriga) - de arquitetos como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Jorge Moreira, Reidy, Marcelo Roberto e muitos outros que logicamente deveriam ser dos primeiros a lá ingressar. Fizeram-se professores em seus escritórios, acolhendo levas e levas de estudantes estagiários, que ali e em outros escritórios equivalentes, complementam a sua formação" (SANTOS, 1977:125).



Trabalho Escolar de Affonso E. Reidy. Concurso de Grau Máximo. Escola Nacional de Belas Artes - 1930. Palácio de Convenções Rotarianas. Perspectivas de Conjunto. Crayon, pastel e aquarela. Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU-UFRJ. Fonte: REIDY, Affonso Eduardo. *Catálogo da Exposição realizada de 20 de agosto a 21 de setembro de 1985*. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Solar Grandjean de Montigny, 1985. p 26.

Mas é necessário ter em mente que a teorização e o projeto experimental, influenciados pelo ambiente das vanguardas, não conseguiram ser alimentados pelo trabalho em escritórios - Le Corbusier foi um só, e a história é testemunha disto, na medida em que sua produção teórica fez-se fora das instituições escolares. Walter Gropius, ao contrário, exemplificava um tipo de união entre a ativi-



dade acadêmica e profissional, necessárias ao desenvolvimento conceitual da arquitetura. A não participação direta da primeira geração de arquitetos modernos brasileiros na antiga ENBA, trouxe consequências para o nosso próprio desenvolvimento no período pós IIa. Guerra.

Acrescentamos aqui um aspecto não comentado pelos historiadores e críticos. Arquimedes Memória era integralista, de andar de "camisa-verde", segundo nos testemunhou Hugo Arcuri. O núcleo suporte do então Ministro Gustavo Capanema era constituído pelos intelectuais modernistas representados por Carlos Drumond de Andrade, Rodrigo de Mello Franco de Andrade e, em particular, Manuel Bandeira que, inclusive pelo seu próprio testemunho, tinha uma atenção especial para as coisas da Arquitetura:

*"O que eu queria era ser arquiteto e, não só me matriculei na Politécnica como no Liceu de Artes. Neste desenhava a mão livre e fazia aquarelas, porque eu desejava ser um arquiteto como Viollet-le-Duc, um arquiteto que soubesse desenhar, um arquiteto como são hoje Lúcio Costa, Carlos Leão e Alcides Rocha Miranda, (...) Tudo isso foi por água abaixo com a doença que me prostrou aos dezoito anos" (BANDEIRA, 1986:11).*

No entanto, sabemos que foi Manuel Bandeira quem indicou o nome de Lúcio Costa a Rodrigo, então chefe do gabinete do Ministro Francisco Campos, cujo perfil a história mostra não ter sido tão liberal para com a direção da ENBA. (SANTOS, op.cit.:115).

Como dissemos, Gustavo Capanema tinha compromisso com este grupo de afinidade intelectual, cuja estética e orientação política não eram, de maneira alguma, a marajoara e, muito menos, integralista. Então como é que um edifício monumento da gestão de Getúlio Vargas e da ação política cultural de Gustavo Capanema poderia ser um projeto com vínculos com um integralista militante? Como ficariam os compromissos com a modernidade? Além do mais, sabia-se que Plínio Salgado era pretendente a candidato às eleições de 1938, que não foram realizadas.



### 3.4.2 A "prática revolucionária" e a transformação da Arquitetura

Os setores internos que atuaram diretamente no processo de transformação de nosso pensamento arquitetônico eram formados fundamentalmente, pelo arquiteto Gregori J. Warchavchik e, secundariamente, por Flávio de Carvalho e Jayme da Silva Telles. Um aspecto fundamental a ser destacado foi o suporte intelectual na divulgação das obras de Warchavchik e das experiências de Flávio de Carvalho, que teve o apoio do grupo principal dos artistas e escritores modernistas de São Paulo, em particular, Mário de Andrade, por assumir a linha de frente no combate às oposições ao movimento moderno. Fazem parte, também, o que denominamos como "primeira geração de arquitetos modernos brasileiros", grupo basicamente constituído pelos jovens que fizeram a "greve" na antiga ENBA, forçando a mudança de orientação do ensino. Mesmo que esta tenha sido temporária, permitiu àquele grupo viver aquilo que tão bem externou Abelardo de Souza: *"A revolução do ensino de arquitetura foi total. Passamos de uma longa fase de cópias de modelos e fórmulas arquitetônicas, para a criação"* (SOUZA, 1978:26-27).

#### 3.4.2.1 Gregori Warchavchik como professor

Com a posse de Lúcio Costa na direção da ENBA em 12 de dezembro de 1930, foram contratados novos professores, ficando Warchavchik responsável pela Cadeira de Composição da Arquitetura do 4.º ano, Alexander Buddeus com a Cadeira de Composição da Arquitetura do 5.º ano, Celso Antônio na de Escultura, Leo Putz em uma das Cadeiras de Pintura.

O ensino na época era dividido no Curso Geral com três anos de duração, e nos cursos especiais de Arquitetura, Pintura e Escultura.

O Curso Geral tinha a seguinte distribuição das disciplinas:

- Primeiro ano: Desenho Figurado, Desenho Geométrico e História das Artes;



- Segundo ano: Desenho Figurado, Desenho de Ornatos, Escultura de Ornatos, História Natural, Física e Química Aplicada à Arte e Geometria Descritiva;
- Terceiro ano: Desenho Figurado, Composição Elementar, Escultura de Ornatos, Geometria Descritiva (Perspectiva) e Matemática Complementar.

O Curso de Arquitetura era formado da seguinte seriação:

- Quarto ano: Composição de Arquitetura, Resistência dos Materiais, Materiais de Construção e Geometria Descritiva e Perspectiva;
- Quinto ano: (Grau Médio) - Composição de Arquitetura, História e Teoria da Arquitetura e Legislação;
- Sexto ano: (Grau Máximo) - Composição de Arquitetura.

Cabe aqui esclarecer que, devido à organização do ensino da época, o aluno entrava no curso universitário após ter cursado o secundário. Por exemplo, Affonso Eduardo Reidy se matriculou em 1924 com 14 anos de idade na ENBA; José Reis com 15 anos; já Marcelo Roberto e Álvaro Brasil com 17 anos. (14).

Apesar da reforma introduzida por Lúcio Costa, a cadeira de Composição de Arquitetura (Grau Máximo) foi mantida sob a orientação de Arquimedes Memória.

Lúcio Costa nos deixou o seguinte testemunho:

*"Quando organizei a escola, eu tinha ido a São Paulo especialmente para convidar o Gregori Warchavchik para cuidar do curso do 1.º ano de Arquitetura. Ele estava fazendo uma obra no Rio de Janeiro, costumava vir uma vez por semana na rua Toneleiros - uma casa para a família NordsChild e concordou em estender um pouco mais sua estada aqui, cuidando dessa nova tarefa que ele abraçou com muito empenho, com muito carinho. O Gregório era uma figura excepcional, muito especial, (...)" (COSTA, 1987:146).*

Reproduzimos abaixo o seguinte trecho de Lúcio Costa, que fez menção ao desenvolvimento da Arquitetura na Rússia, em depoimento dado a Hugo Segawa em 1987:

*"(...) Essas coisas (a ação de Stalin) levaram a uma arquitetura também de sentimento nacionalista, afastando-se das primeiras*



experiências ocorridas logo naquela fase de implantação comunista, quando os arquitetos que faziam parte do movimento dito 'Construtivista' tinham propostas incríveis, muito vivas - o eslavo é muito inovador, muito criativo -, desconsiderando completamente aquela tradição anterior. Essa é uma revista de 1930: folheie um instantinho para ver como era uma arquitetura toda de primeiríssima qualidade, uma coisa revolucionária, uma coisa muito bonita.

(Hugo Segawa: Lúcio Costa me passou uma publicação em russo com o título CA5-1930 e, em título traduzido em francês, *L'Architecture Contemporaine*, reproduzindo inúmeros projetos - desenhos e fotos da vanguarda soviética dos anos 20).

Segawa: Essa revista o senhor recebeu na época?

Era da época, se não me engano foi Gregório que me deu e eu a guardei até agora - é um documento precioso - Você vê que havia um propósito renovador (...)" (COSTA, op.cit.:147)

As informações contidas neste depoimento nos mostram a amplitude da influência de Warchavchik, cujo preparo para o ensino da arquitetura, a experiência e os 35 anos de idade, junto com o seu jovem assistente, Affonso Reidy, exerceram uma influência decisiva naquele momento.

Acrescenta-se ainda a atuação de Alexandre Buddeus, que:

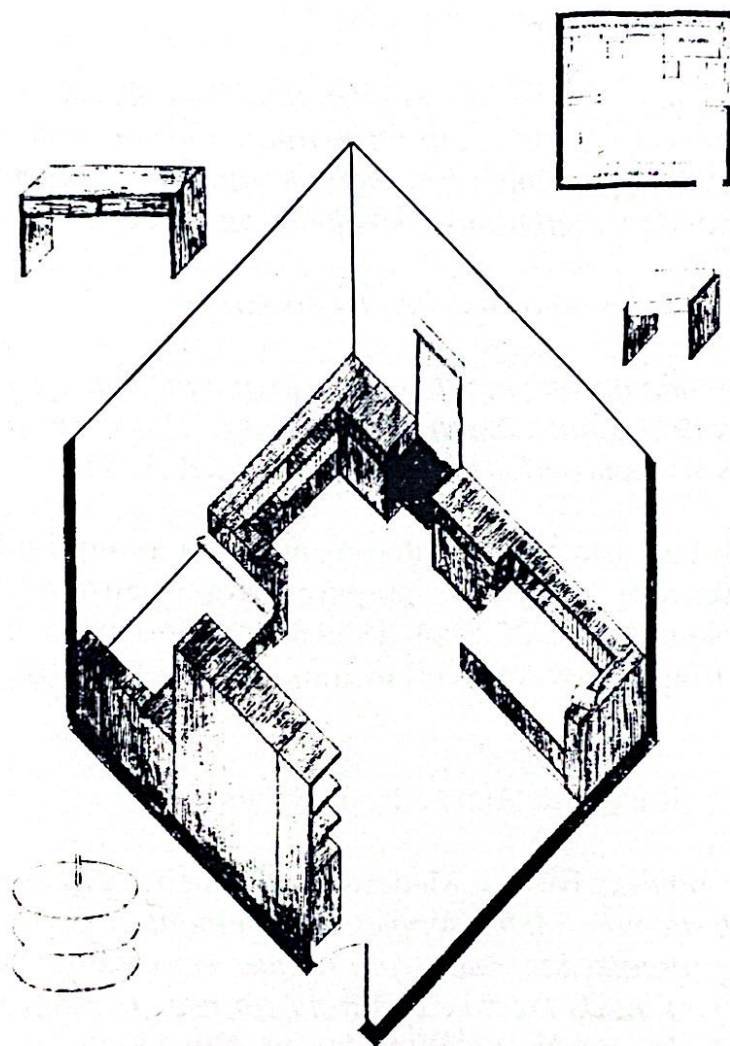
"introduziu as revistas *Form e Modern Bauformen*, com novo vocabulário plástico de sólidos geométricos elementares e nova técnica de representação: exata, pura, que começou a ser adotada dentro e fora da Escola e continua em uso até hoje. Ele era partidário da escola 'racionalista ou funcionalista'. 'A fachada dizia, deve ser o reflexo da planta'. Ernani de Vasconcelos, que foi seu aluno, fala dele com entusiasmo" (SANTOS, 1977:117).

A ação didática de Warchavchik e Buddeus marca a influência de orientação eslava e alemã no campo da didática do projeto arquitetônico testemunhado por Paulo Santos.

Como vemos, a influência de Buddeus e de Warchavchik foi significativa e única dentro da história da antiga ENBA, onde predominou



sempre a orientação francesa. Os desenhos de móveis de Warchavchik dessa época apresentavam grau de detalhe que chegava à abordagem da arquitetura como um sistema global. As suas axonométricas, função de um desenho projetivo, diferem de maneira significativa dos desenhos de apresentação em perspectiva dos estudos de "arte decorativa" orientados pelo professor R. Lacombe.

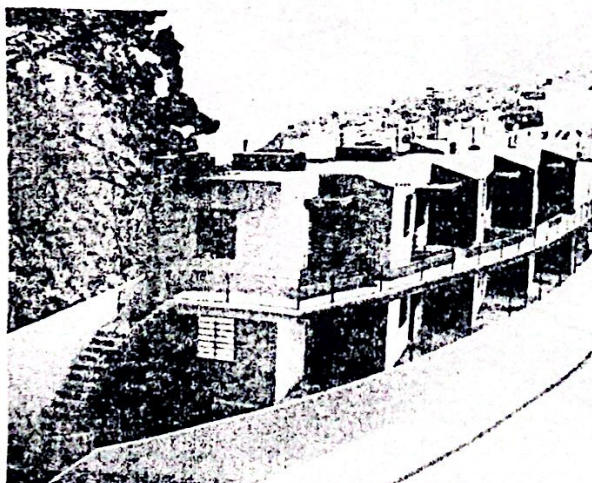
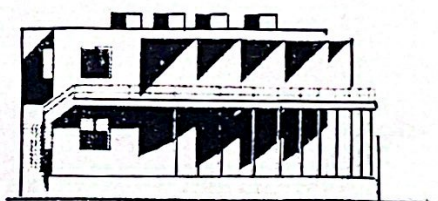
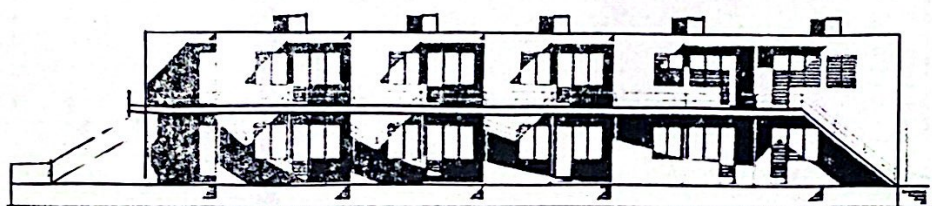


Residência Luiz da Silva Prado. Projeto de Warchavchick. Fonte: FERRAZ, Gerardo. *Warchavchick e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1965. p. 138.

Lúcio Costa, cuja gestão terminou em 10 de setembro de 1931, manteve um escritório com Gregori até o ano de 1933. Os dois projetos realizados nesse período, a Vila Operária de Gambôa e a Casa Schawartz, cuja autoria é de Lúcio, conforme a sua "*Autobiografia*" (COSTA, 1987:331), testemunham aquela época por ele denominada de "*reduto purista*", quando um:

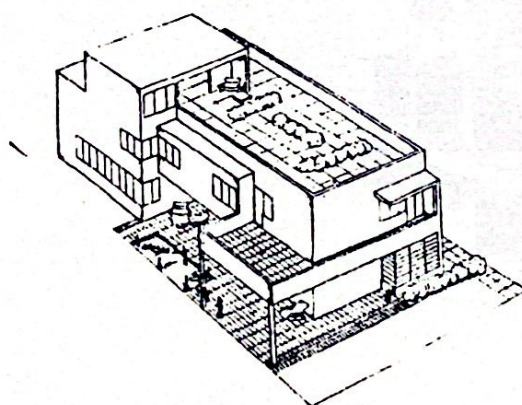
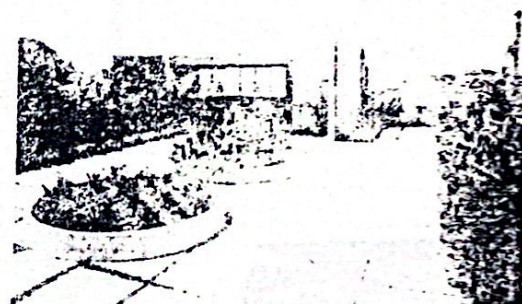
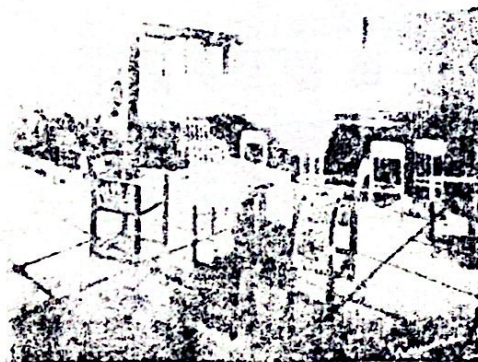
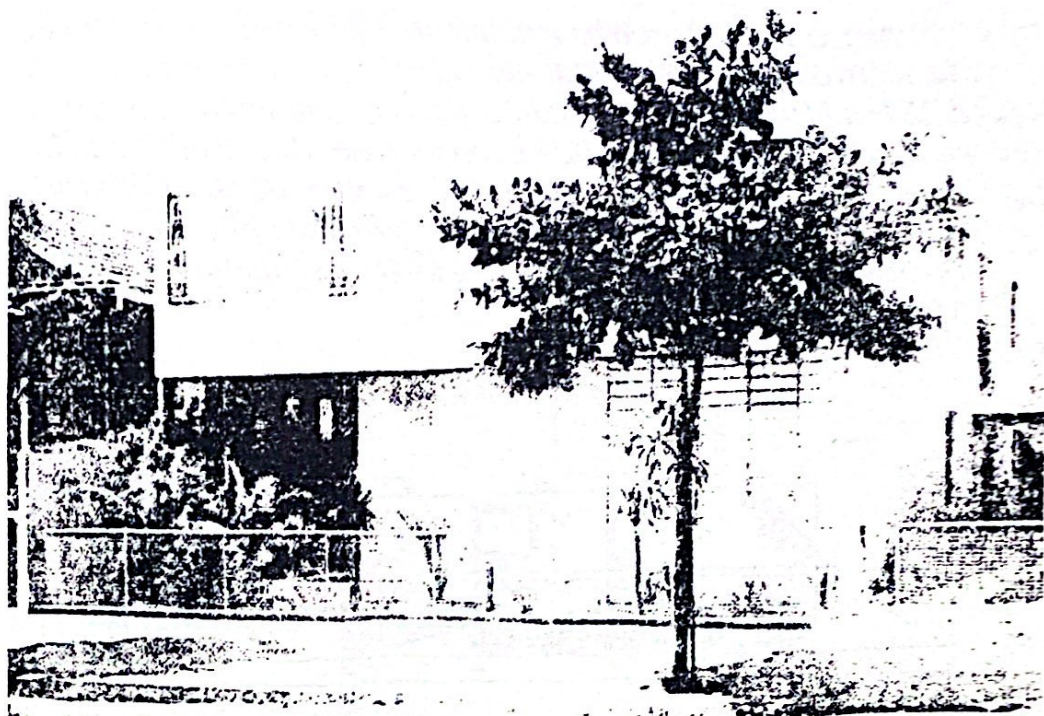


*"conjunto de profissionais igualmente interessados na inovação da técnica e expressão arquitetônicas, constituiu-se porém, de 1931 a 1935, pequeno reduto purista consagrado ao estudo apaixonado não somente de Gropius e de Mies Van Der Rohe, mas principalmente, da doutrina e obra de Le Corbusier, encaradas já então, não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o Livro Sagrado da Arquitetura" (COSTA, 1962:185)*



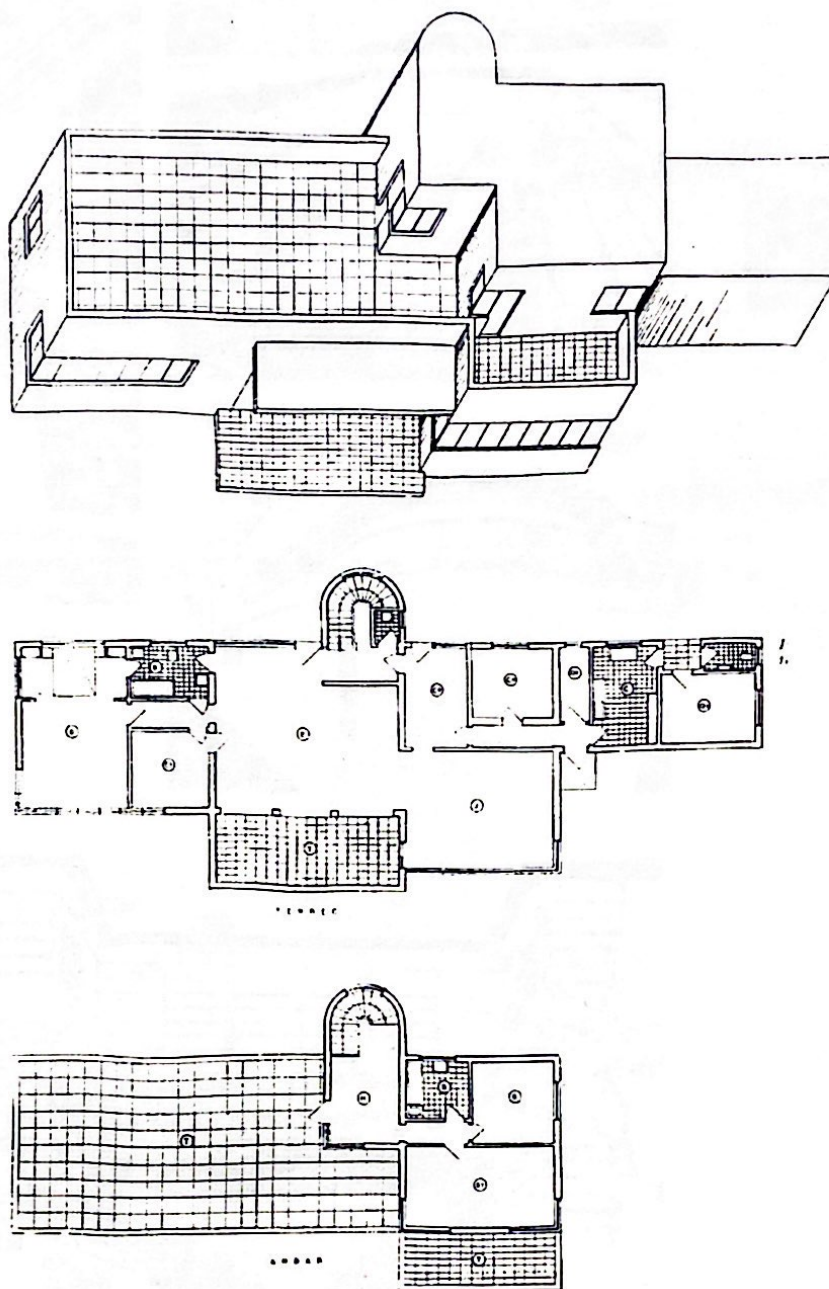
Conjunto de casas econômicas no Gambôa - 1933. Gregori Warchachik e Lúcio Costa. Fonte: FERRAZ, Geraldo. *Warchavchick e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1965. p. 191.





Residência Sr. Alfredo Schwartz, Rio de Janeiro - 1932. Arquitetos Warchavchick e Lúcio Costa. Paisagismo Burle Marx. "Os interiores e os móveis foram desenhados por Warchavchick e executados em suas oficinas em São Paulo". Vista, Planta do Terraço, Perspectiva, Vistas do Pavilhão com bar sobre a cobertura e Sala de Estar. Fonte: FERRAZ, Geraldo. *Warchavchick e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1965, p. 186.



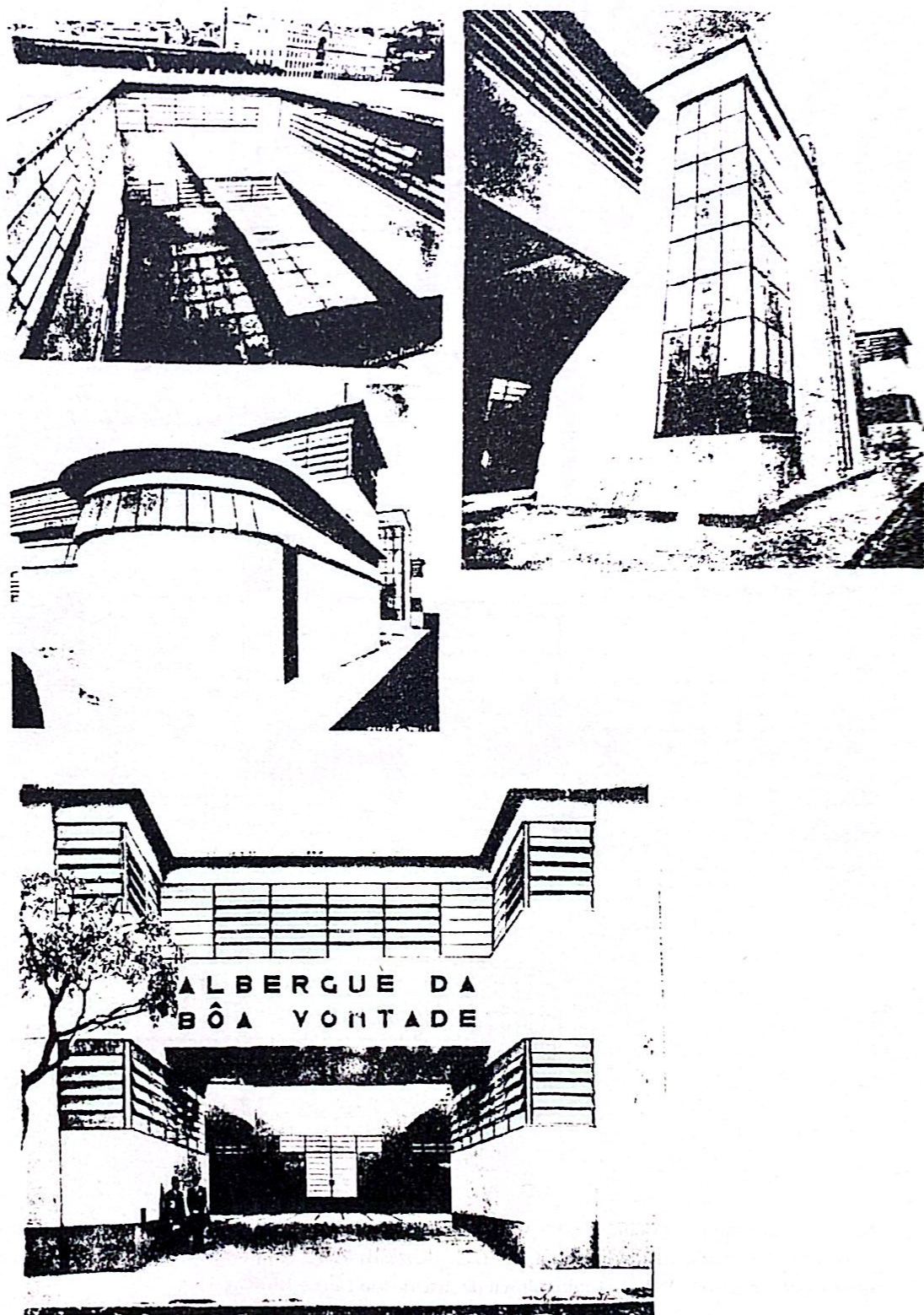


Residência Duarte Coelho - Gávea - 1932. Warchavchick e Lúcio Costa. Axonométrica, Térreo e 1o. Andar. Fonte: FERRAZ, Geraldo. *Warchavchick e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1965. p. 189.

Legenda:

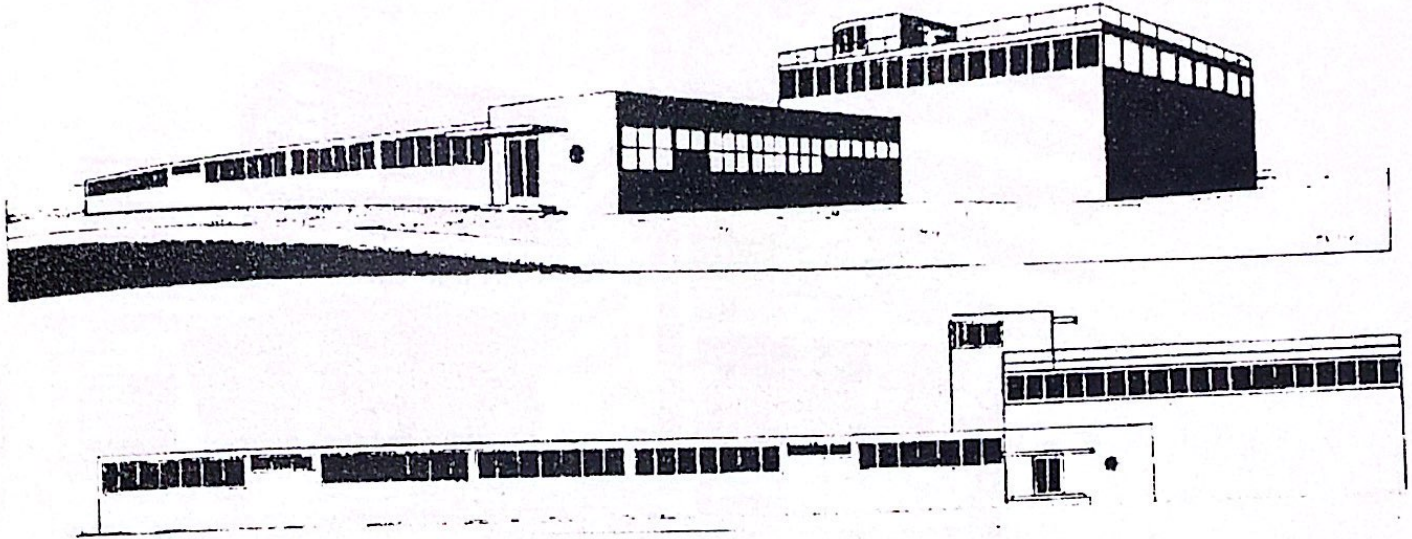
E - sala de estar; J - sala de jantar; Cp - copa; Co - refeitório de empregados; C - cozinha; De - dispensa; Qc - dormitório empregada; T - terraços; D - dormitórios; B - banheiros; Es - escritório; H - hall; St - estúdio.



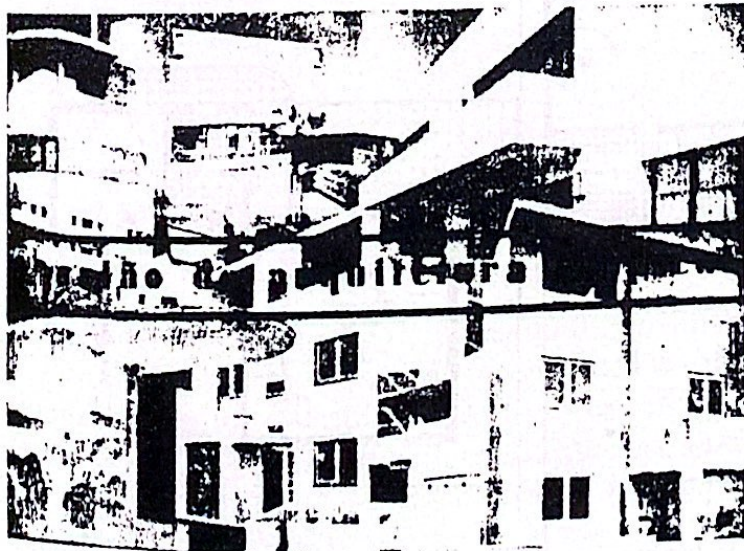


Albergue da Boa Vontade. Saúde, Rio de Janeiro, 1932. 1o. lugar em concurso público. Arquitetos Affonso Reidy e Gerson Pompeu Pinheiro. Fonte: REIDY, Affonso Eduardo. *Catálogo da Exposição realizada de 20 de agosto a 21 de setembro de 1985*. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Solar Grandjean de Montigny., 1985. p.37 e 35.





Escola Primária Coelho Neto. Ricardo de Albuquerque. Fonte: REIDY, Afonso Eduardo. *Catálogo da Exposição realizada de 20 de agosto a 21 de setembro de 1985*. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Solar Grandjean de Montigny., 1985. p.41.



## 1º salão de arquitetura tropical inaugurado á 17 de abril de 1933 pelo exmo. sr. ministro washington pires

presidente de honra

Frank Lloyd Wright

precursores

Lucio Costa  
gregorio warchavchick  
emilio Baumgart

comissão organizadora

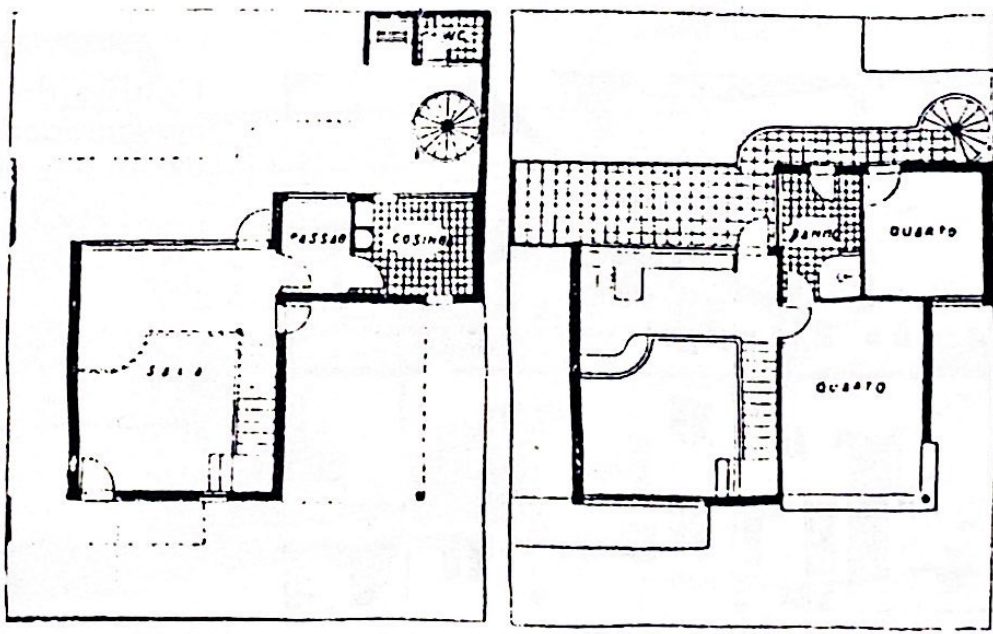
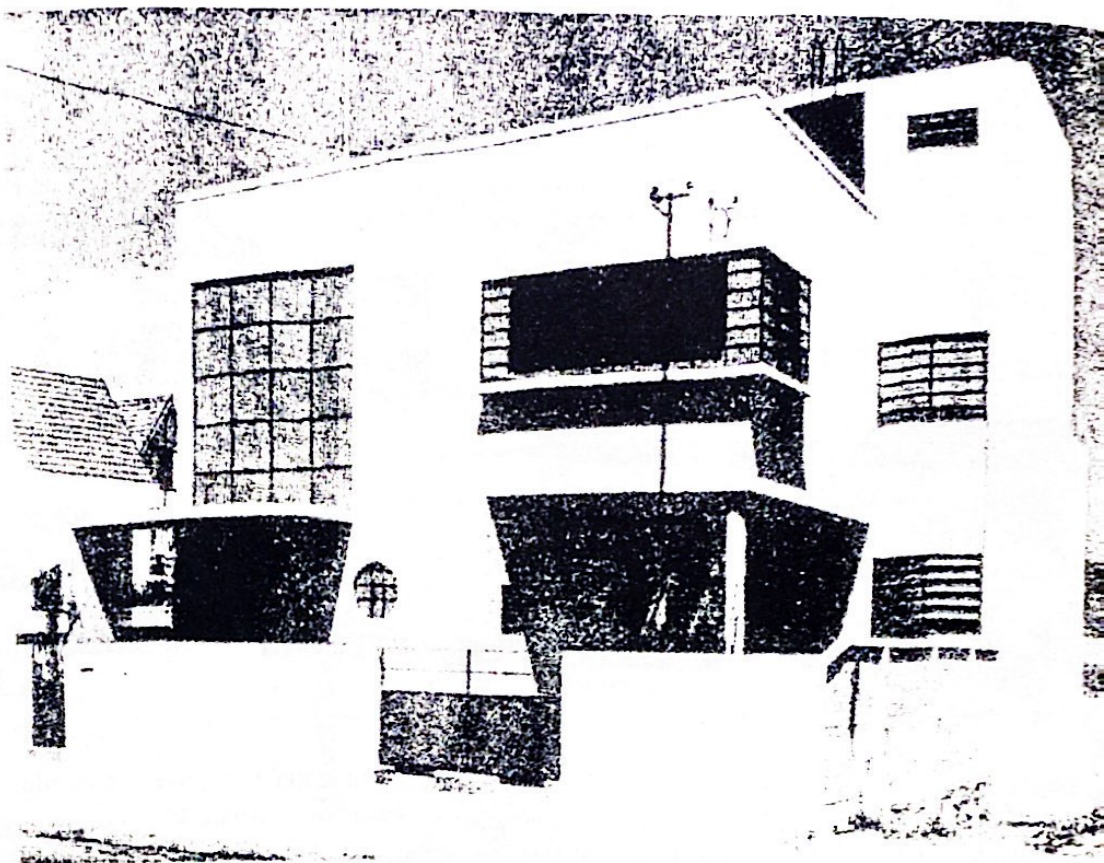
joão laureço da silva  
alcides da rocha miranda  
ademar Portugal

organizadora e compositor do catálogo

Alexandre Alberg

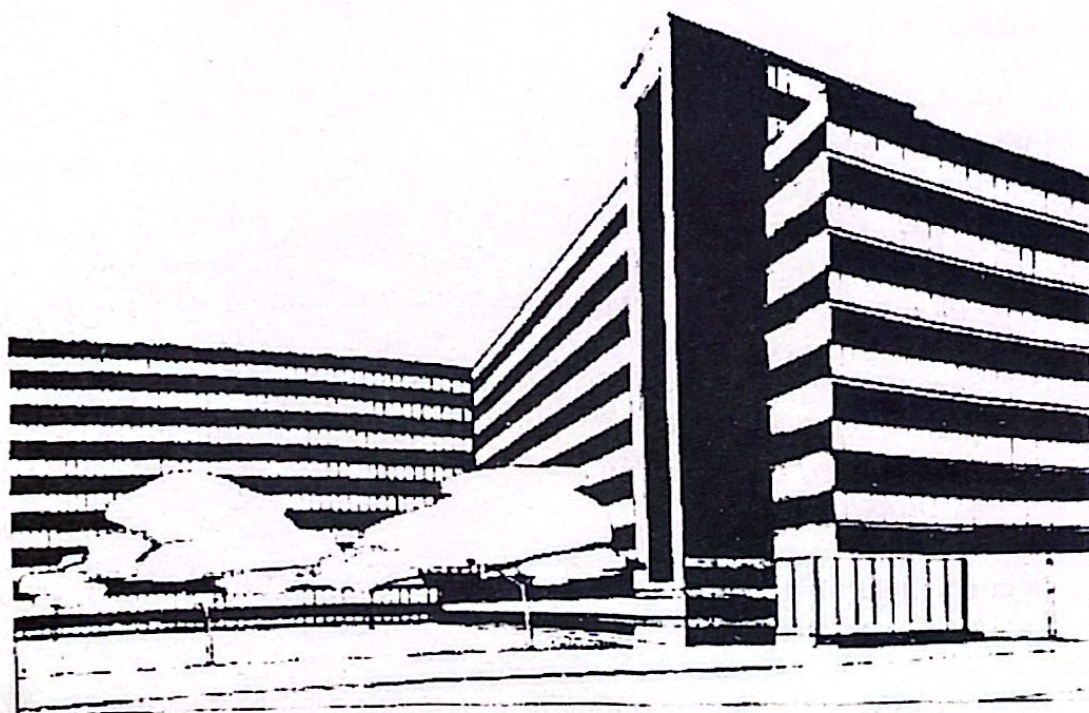
lo. Salão da Arquitetura Tropical, inaugurado em 17 de abril de de 1933 pelo Exmo. Sr. Ministro Washington Pires. Presidente de honra: Frank Lloyd Wright. Precursores: Lucio Costa, Gregório Warchavchick e Emilio Baumgart. Fonte: FERRAZ, Geraldo. *Warchavchick e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1965. p. 193.





Residência na Urca. 1936. Arquitetos Affonso Reidy e Gerson Pompeu Pinheiro. Fonte: REIDY, Affonso Eduardo. *Catálogo da Exposição realizada de 20 de agosto a 21 de setembro de 1985*. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Solar Grandjean de Montigny, 1985, p.48 e 49.





Sede da Diretoria Geral de Engenharia. Anteprojeto. 1934. Fonte: REIDY, Affonso Eduardo. *Catálogo da Exposição realizada de 20 de agosto a 21 de setembro de 1985*. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Solar Grandjean de Montigny., 1985. p.44.

### 3.4.2.2 A primeira geração de arquitetos modernos

O processo de renovação do pensamento arquitetônico teve como um de seus pontos culminantes a greve dos alunos da ENBA. Essa manifestação foi o resultado de todo um avanço em nosso meio do movimento moderno; considerando que as suas primeiras manifestações datam a partir de 1928, com a inauguração da Casa da Rua Santa Cruz de Warchavchik, podemos ver com qual velocidade e intensidade ocorreu o processo de mudança. Não se pode esquecer que a difusão do *International Style* se fazia de maneira bastante ampla, contando com inúmeras publicações e tendo um doutrinador do porte de Le Corbusier, na língua francesa que era de amplo domínio da elite brasileira.



Tudo indica que o processo de renovação internacional levou os alunos a liderar um movimento, com fortes convicções de sua necessidade.

O testemunho de Abelardo de SOUZA (1978:25) nos traz uma informação neste sentido:

*"Melhor informados pelos nossos colegas Carlos Leão, Luiz Nunes, Affonso Reidy e outros nomes que nos fogem no momento, íamos tomando consciência do que se fazia e do que ia acontecendo no exterior. Víamos, pelas revistas de arquitetura que esses colegas traziam, que existia um franco-suíço chamando Charles Edouard Jeanneret, mais conhecido por Le Corbusier, que abria os olhos do mundo, através de sua arquitetura, (...)".*

Segue a sua fala com dados históricos que julgamos terem sido levantados posteriormente; mais adiante faz a seguinte referência:

*"Na Escola, a agitação e a insatisfação iam-se avolumando, até que explodiu a greve geral liderada por Luiz Nunes.*

*Não queríamos o diretor José Mariano Filho, não queríamos os velhos mestres, não queríamos seus métodos de ensino.*

*Para vencermos, ficamos mais de três meses sentados à porta da Escola, noite e dia, fazendo um revezamento de três alunos para cada aula, o mínimo exigido pelo regulamento, para que um professor fosse obrigado a dar aula".*

Citaremos os nomes de alguns dos alunos que vivenciaram diretamente esse movimento de mudança do ensino da ENBA:

- Carlos de Azevedo Leão (1906); diplomou-se em 1931;
- Luiz Carlos Nunes de Souza (1908-1937), diplomou-se em 1931;
- Jorge Machado Moreira (1904), diplomou-se em 1932;
- Abelardo Reidy de Souza (1908), diplomou-se em 1932;
- Ernani Mendes de Vasconcelos (1912), diplomou-se em 1933;
- Álvaro Vital Brasil (1909), diplomou-se engenheiro civil pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro e arquiteto pela ENBA em 1933;
- Oscar Niemeyer Filho (1907), diplomou-se em 1934;
- Milton Roberto (1914-1953), diplomou-se em 1934;



- Acrescentam-se ainda o próprio Afonso Reidy (1904-1964) e Marcelo Roberto (1908-1964) que se formaram no "ano da greve", 1930.

A vinda de Le Corbusier em dezembro de 1929 deve ter sido fundamental para aquela geração de alunos: *"a convite do prof. Adolfo Morales de Los Rios (filho), presidente do Instituto de Arquitetos, fez mais duas (conferências) no Rio, (...)"* (SOUZA, op.cit.:111).

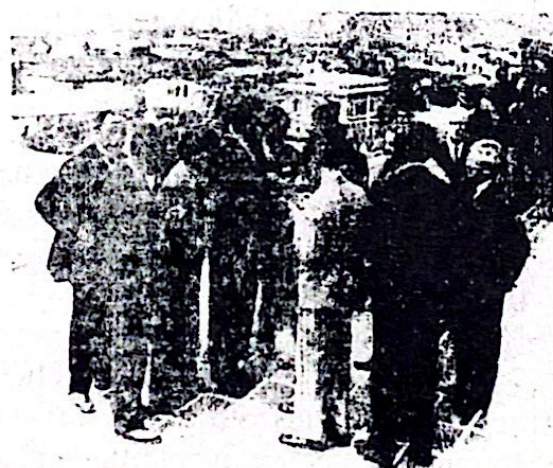
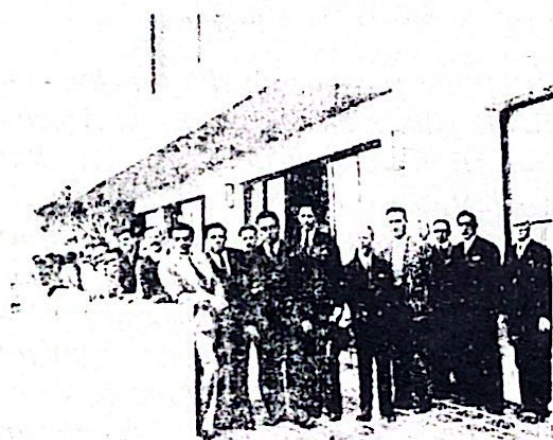
Paulo Santos, Alcides da Rocha Miranda e outros assistiram às suas conferências. Lúcio Costa fez a seguinte descrição quando perguntado se lá estivera presente:

*"Pois é, não, não tive. Em 1929 ele passou um dia ou dois em São Paulo e no Rio - na verdade vários dias -, vindo da Argentina e fez uma conferência. Eu tinha escritório na Av. Rio Branco, na época, mas em 1929 era o tal período em que eu estava alheio. Naturalmente, como essa conferência foi muito badalada, fui para o salão nobre da Escola de Belas Artes. Cheguei lá e já tinha começado. O salão estava cheio e as portas - as três portas que dão para o Hall da escada estavam abarrotadas de pessoas olhando e querendo participar. Cheguei, olhei e vi aquele vulto no grande quadro - pregaram folhas grandes, que ele ia arrancando na medida em que ilustrava a palestra com desenhos. Só fiquei pouco tempo porque não via quase nada. Fui pegar meu trem para voltar para Correias, onde eu morava"* (COSTA, 1987:148).

Paulo Santos, formado em 1926, refere-se àquele momento numa frase bastante curta: *"Assistimos às conferências. Cerca de duas horas cada uma. Lógica implacável. Lucidez total. A maioria de nós ouvimo-lo perplexos"* (SANTOS, 1977:111).

Naquele momento, Le Corbusier, com uma proposição estética madura, onde cada conceito correspondia a um diagrama, estava a acelerar um processo de renovação cujas raízes foram plantadas na própria Europa e que iriam frutificar em nosso meio.





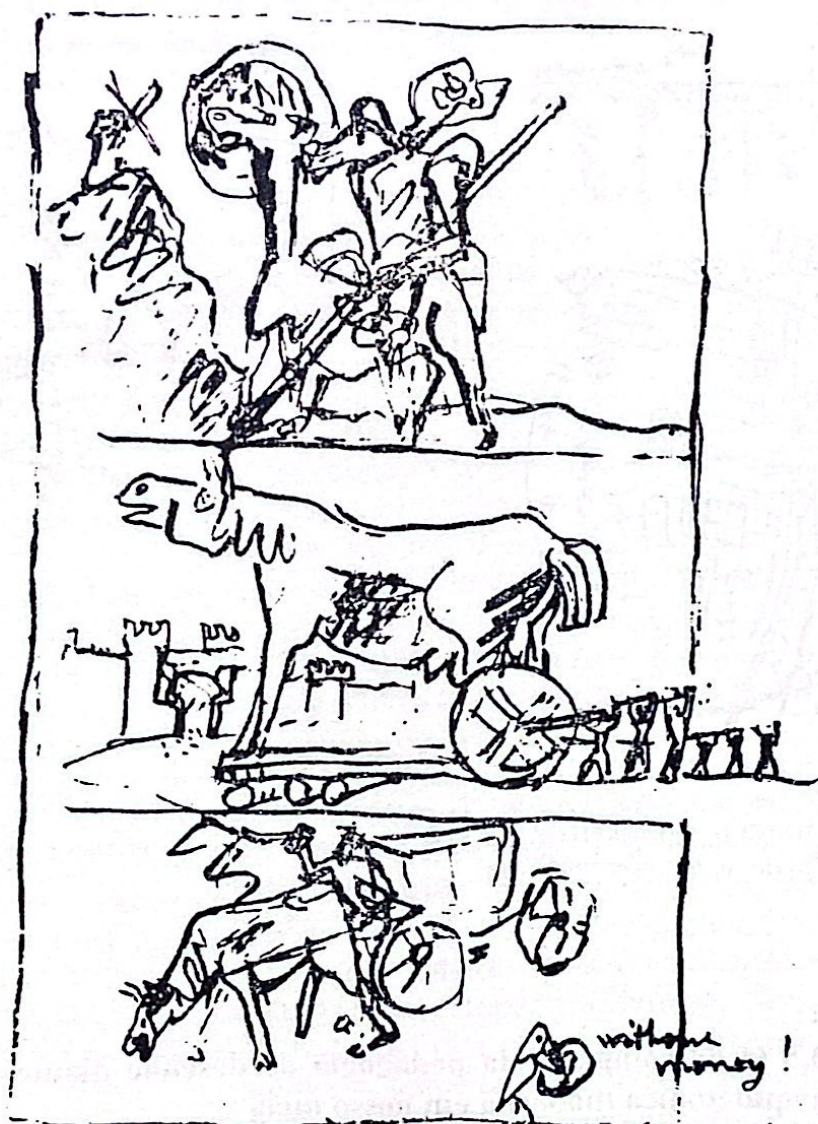
Alcides da Rocha Miranda  
Paulo Warchavchik  
Manoel de Araújo, João de Souza Almeida  
CELSO ANTÔNIO  
Mário de Azevedo  
Cândido Portinari  
Pedro Paulo Paes  
Guilherme Leão de Moura  
Cícero Dias  
Carlos Leão  
Lúcio Costa

Rio-8-11

Homenagem a Warchavchik pela exposição pública da primeira "Casa Modernista" do Rio de Janeiro, inaugurada em 22 de outubro de 1931, à Rua Toneleros. Nessa confraternização, realizada em 8 de novembro daquele ano, estiveram presentes, entre outros, Alcides da Rocha Miranda, Celso Antônio Ribeiro da Costa, Cândido Portinari, Pedro Paulo Paes Carvalho, Guilherme Leão de Moura, Cícero Dias, Carlos Leão e Lúcio Costa.

Fonte: FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1965. p. 170.



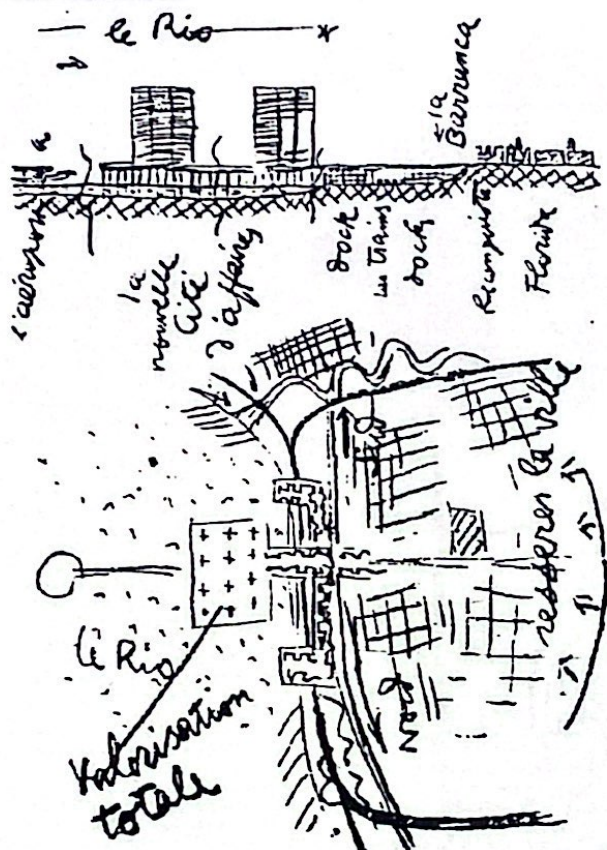


il faut de battre contre les moulins!  
 il faut renverser Troie...  
 il faut être cheval de frisure  
 6 octobre 53, Bon Courage! tous les jours!  
 vote. L.C.

Desenho de Lúcio Costa publicado por Le Corbusier em 1953. " É preciso combater contra os moinhos de vento! É preciso derrubar Tróia... É preciso ser burro de carga, todos os dias! Boa coragem, vosso, L. C. ".

Fonte: BENEVOLO, Leonardo. *A cidade e o arquiteto*. Lisboa, Martins Fontes, 1984. p. 105. Arte & Comunicação.





Le Corbusier - Propostas para Buenos Aires (1929) e para o Rio de Janeiro (1929). Fonte: OYARZUN, Fernando Feres. *Précisions sobre uma viagem, uns projetos e algo mais*. São Paulo, *Projeto*, n. 102, ago. 1987, p. 91.

### 3.5 O descompasso da pedagogia do desenho diante da produção arquitetônica moderna em nosso meio

Cabe-nos esclarecer, inicialmente, qual foi o problema central que a pedagogia do desenho, no âmbito do ensino da Arquitetura, estava a enfrentar:

O Movimento Moderno veio romper com toda uma organização disciplinar definida então por uma concepção clássica da arquitetura, ou seja, aquela que privilegiava um conceito de belo, relacionado com uma abordagem historicista que, por sua vez, fundamentava uma noção de estilo arquitetônico.



### **3.5.1 A base acadêmica da linguagem do desenho e a primeira geração de arquitetos modernos brasileiros**

Esta abordagem clássica da arquitetura, confundida com o academismo, atribuía ao desenho um papel fundamental no processo de formação do profissional arquiteto, na medida em que se tornara um instrumento didático e de expressão importante, através do qual se procedia ao estudo e à assimilação de toda uma linguagem codificada pelas ordens arquitetônicas, pelos elementos ornamentais e pelos respectivos modelos formais inventariados desde o Renascimento. O desenho figurado, o desenho de ornato e a escultura de ornato se constituíram no núcleo que direcionava a educação do aluno do Curso Básico da antiga Escola Nacional de Belas Artes, orientando-o e adestrando-o visual e manualmente na direção do "realismo", na expressão do ideal, na reprodução "fiel" do observado, além de ser meio de assimilação dos princípios estéticos, como proporção, simetria e composição, fundamentos da concepção da arquitetura como arte plástica. O Desenho Geométrico, a Geometria Descritiva e a Perspectiva constituíam o segundo núcleo, e eram ensinados de maneira integrada com o Desenho Figurado, que complementava toda uma orientação do ver e do expressar geometricamente as figuras e o espaço. O uso dos instrumentos básicos de precisão no desenho, e a orientação da visão do espaço em termos cartesianos, tinham no desenho projetivo o sistema de representação em termos de plantas, elevações e cortes, complementados pela visualização do objeto no espaço através do estudo da perspectiva central. Nessas disciplinas, tinha-se uma informação teórica que deveria fornecer o devido suporte de conhecimento a respeito das razões daquelas formas, utilizando-se para isto os instrumentos de história e da ciência, função que deveria ser desempenhada pelas disciplinas de História das Belas Artes, História Natural e Física e Química aplicadas à Arte e Matemática Complementar.

Esta orientação era a existente na ENBA antes da reforma da Universidade do Rio de Janeiro, promulgada pelo Decreto n.º 19.851, de 11 de abril de 1931, orientação esta que teve a sua origem no Decreto n.º 11.749, de 13 de outubro de 1915, e que foi responsável pela formação básica de toda a primeira geração de arquitetos modernos brasileiros, conferindo-lhes destreza para o desenho, bem como senso de plasticidade desenvolvido.



Reproduzimos, abaixo, a seriação do Curso Geral da ENBA antes da Reforma de 1931:

Primeiro Ano:

- 1 - Desenho Figurado
- 2 - Desenho Geométrico
- 3 - História das Belas Artes

Segundo Ano:

- 1 - Desenho Figurado
- 2 - Desenho de Ornatos
- 3 - Escultura de Ornatos
- 4 - História Natural
- 5 - Geometria Descritiva

Terceiro Ano:

- 1 - Desenho Figurado
- 2 - Composição Elementar
- 3 - Escultura de Ornatos
- 4 - Geometria Descritiva (Perspectiva)
- 5 - Matemática Complementar

A respeito dessa organização curricular, Abelardo de Souza nos deixou o seu testemunho quando frequentou o Curso de Arquitetura da ENBA entre 1928 e 1933, e tendo feito o Curso Básico antes da Reforma de 1931. Iremos reproduzi-lo e comentá-lo devido à sua importância no contexto de nossa tese:

- Na cadeira de Desenho Figurado, Abelardo teve como professor "*um velho artista espanhol*", Modesto Brocos y Gomez (1852-1936), "*grande desenhista*", cuja didática resumiu no seguinte depoimento:

*"Copiávamos exaustivamente modelos de flores, capitéis, bustos, sem direito a qualquer criação ou interpretação. Papel Canson no cavalete, Fusain (carvão) e miolo de pão como borracha. Foi uma boa experiência, pois quase todos os ex-alunos, hoje formando a velha guarda da arquitetura brasileira, desenhavam bem"* (SOUZA, 1978:21).

Durante três anos foi aluno de Modesto Brocos, e a seu respeito Italo Campofiorito e Carlos Rubens nos informaram que antes de se matricular na então Academia Imperial de Belas Artes, em 1875, já



dominava a arte de gravador, que se constituía, por excelência, no campo de formação de exímios desenhadores. Após ter freqüentado as aulas de Paisagem de Vitor Meireles de Lima (1832-1903) e a de Desenho de João Zeferino da Costa (1840-1915), viajou para Paris onde estudou com Henri Lehmann e fez amizade com George Seurat (1859-1891) e Sorolla. Campofiorito dizia que em suas aulas de pintura fazia *"demonstrações do Divisionismo, exaltando as teorias de Seurat"*, apesar de que *"sua obra não chegue a demonstrar propriamente"* a aplicação dessa teoria. Foi nomeado professor interino em 1893, teve atuação na renovação do ensino na fase de mudança do regime político e *"No afã de polêmicas com respeito ao ensino, publicou artigos na imprensa carioca e os livros 'A Questão do Ensino das Belas Artes' e 'Retórica dos Pintores'."* (CAMPOFIORITO, s/d.:112-114).

Modesto Brocos faleceu em 08 de novembro de 1936, tendo exercido o ensino até 30 de setembro de 1934.

- Na cadeira de Escultura de Ornato, Abelardo de Souza teve como professor Petrus Verdier, nascido em 25 de maio de 1872 em Firminy (Loire), França que, no seu dizer, era uma *"figura imponente, cavanhaque branco, olhos azuis"*. Carlos RUBENS (1941:276) traçou o seu perfil biográfico, o qual compilamos, tendo em vista o nosso interesse de mostrar a qualidade dos profissionais responsáveis pelo Curso Básico da ENBA:

*"Discípulo da Escola de Belas Artes de Toulouse em 1887; da École des Beaux-Arts de Paris, do atelier Falguiere e Mecier em 1891, foi oficial da Academia em 1907 e oficial da Instrução Pública em 1914. Em 1911, no Rio, foi proposto e aceito para professor extraordinário de escultura de ornatos. Em 22 de Janeiro de 1913 foi nomeado professor extraordinário, por concurso, foi classificado em 1.º lugar e nomeado efetivo da referida cadeira. (...) "*

Petrus Verdier se aposentou em 04 de julho de 1940. A descrição que Abelardo de Souza nos deixou a respeito desta disciplina foi a seguinte:

*"Copiávamos novamente, só que em barro, os mesmos capitéis, os mesmos florões, vasos e bustos. Esta cadeira nos dava a avaliação da terceira dimensão, muito importante para a nossa arquitetura."*



*Importante ou não, o aluno que não tivesse muito jeito para a coisa, só precisava conversar com o bedel, que nós chamávamos de "Calabar", para tirar uma colocação nas provas finais". (SOUZA, 1978:21)*

Não nos cabe aqui aprofundar a respeito do processo de desorganização ou de desalento pelo qual passou o ensino da ENBA após a criação da Universidade do Rio de Janeiro em 1920, da qual ficou à margem.

- A cadeira de Geometria Descritiva, segundo Abelardo de SOUZA

*"(...) era dada pelo professor Álvaro Rodrigues, realmente um grande mestre e profundo conhecedor da matéria. As épuras eram feitas em papel Canson, sempre a nanquim e com as sombras marcadas e feitas com aguadadas. Essa matéria é muito útil na vida profissional do arquiteto". (op.cit.:22)*

- A cadeira de Perspectiva e Sombras

*"(...) era dada pelo professor Gaston Bahiana, brasileiro criado na França que falava com acentuado sotaque. Alto, magro, sempre vestido de preto; nunca conseguimos vê-lo sorrir. Depois de dois anos de aulas teóricas e práticas e de nos ter ensinado, aliás muito bem, inúmeros métodos de perspectiva, dizia no fim do ano, que sempre seria bom dar uma ajuda com o nosso sentimento, à perspectiva, mesmo quando feito dentro do mais rigoroso método". (op.cit.:22)*

Gastão Bahiana fez o curso de engenharia na Faculdade Católica de Lille, foi Presidente Honorário do Instituto Central dos Arquitetos e redator-chefe da revista *Architectura no Brasil*. Preocupou-se com as questões do ensino da Arquitetura e chegou a apresentar em 1926, no I.º Congresso Regionalista do Nordeste, a tese com o título "*Como Fomentar a Arquitetura no Brasil*" (BAHIANA, 1926). Aposentou-se em 18 de junho de 1942, vagando a cadeira, para a qual não abriram inscrição para concurso, sendo nomeado em caráter interino Gerson Pompeu Pinheiro, por Decreto de 16 de junho de 1942, vindo o mesmo a apresentar tese para o concurso de provimento da cadeira de Perspectiva, Sombras e Estereotomia, em 1949.

- Abelardo de Souza não mencionou o nome do professor da cadeira de Composição Elementar, denominada por ele de Composição de



Arquitetura. A sua didática era introduzir o aluno no Desenho Projetivo, mas baseado no repertório eclético:

*"Fazíamos em plantas, cortes e fachadas, projetos de pórticos, pavilhões de caça, fontes, tudo dentro da mais completa inutilidade. A nossa opção era escolher o estilo; ou colonial, ou o espanhol, ou o inglês, tudo "inspirado" nas revistas; caso optássemos pelo clássico, era o Vignola que nos guiava. Continuávamos a não criar nada, uma vez que tudo já estava criado. Copiávamos.*

*Todo o trabalho tinha que ser feito em papel Canson colado na prancheta, desenhado a nanquim - aquela pedrinha preta que vinha lá de Nanquim, da longínqua China, em pequenos bastões, para serem dissolvidos n'água dentro de uns potinhos de louça branca, chamados Godet e que nós apelidamos de bidet. Não tínhamos para desenhar, os sofisticados instrumentos usados hoje em dia; era o velho tira-linha que cada vez que a tinta acabava, tinha de ser limpo e novamente regulado para ser obtida a mesma grossura no traço". (SOUZA, 1978:22-23)*

A Estereotomia, conforme depoimento de Abelardo de Souza, era exercitada a partir dos trabalhos realizados na cadeira de Composição de Arquitetura, na qual *"tínhamos de destacar algumas delas (portais, arcos ou abóbadas) e desenhar em perspectiva e em projeção cada elemento escolhido; tudo a nanquim e com sombras marcadas, como se fosse para ser executado o projeto"* (op.cit.:21-22).

Como vimos, este conjunto de disciplinas, com uma clara unidade de orientação didática, foi que formou toda a geração, inclusive aquela que fez a "greve" para efetuar a mudança de ensino em 1930. Esta unidade e qualidade dos professores garantiram uma uniformidade de formação básica, sendo um dos efeitos identificados pelo próprio Abelardo de Souza: o desenhar bem.

Lúcio Costa promovia a reforma do ensino da ENBA sem mexer na organização do curso, atitude que levou a Mário de Andrade a fazer uma observação:

*"Muito mais agradável e cordato foi o arquiteto Lúcio Costa na reforma que iniciou na Escola Nacional de Belas Artes, como*



*diretor dela. A sua irônica habilidade consistiu em não tirar ninguém do seu posto, mas apenas contratar alguns professores novos, que junto à estética antiquada das múmias, mostrassem as orientações modernas de pintura, escultura e arquitetura.*" (BANDEIRA, 1967:441)

Leo Putz, para a cadeira de Pintura; Celso Antônio, para a de Escultura; Gregori Warchavchik, para a de Composição de Arquitetura do 4.º ano, Alexander Buddeus, para a cadeira de Composição de Arquitetura do 5.º ano, somaram-se os efeitos das resoluções contidas no Decreto n.º 19.851, de 11 de abril de 1931, mencionados pelo Diretor da ENBA, em ofício dirigido ao Ministro Gustavo Capanema, em 04 de novembro de 1940. Entre "*as mais importantes realizações do governo*" naquele Instituto, o diretor falou da alteração sofrida com aquele Decreto, que criou:

*"(...) dois cursos didaticamente autônomos: o da Arquitetura e o de Pintura, Escultura e Gravura, com a criação de mais sete cadeiras novas de modo a aparelhá-la ao desenvolvimento e o progresso do ensino técnico e artístico que cumpre administrar."* (FGV, s/d.:7-16)

Todas as cadeiras foram destinadas ao curso de Arquitetura, tendo sido:

*"(...) abertos (os) respectivos concursos, já realizados, em consequência dos quais passaram a fazer parte do magistério desta Escola os seguintes professores: Edison Junqueira Passos (Materiais da Construção, Terrenos e Fundação); José Furtado Simas (Sistemas e Detalhes de Construção); Eugênio Hime (Física Aplicada); Mário Leite Leal Ferreira (Higiene da Habitação e Saneamento das Cidades); José Octacílio Sabóia Ribeiro (Urbanismo, Arquitetura Paisagística); Luís Nogueira de Paula (Prática Profissional e Organização do Trabalho); Paulo Ewerard Nunes Pires (Pequenas Composições de Arquitetura)."* (op.cit.:7-16)

A Reforma Universitária de 1931 veio alterar substancialmente o perfil do curso de Arquitetura, introduzindo as disciplinas técnicas até então de número reduzido e diluindo o seu caráter didático estreitamente relacionado às Belas Artes. O Instituto de Arquitetos do Brasil, desde os primeiros momentos da Revolução de 1930, "*pugnou intensivamente*", junto ao Governo, pela criação de uma Escola Na-



cional de Arquitetura que tivesse uma congregação própria, apresentando "um programa completo de estudos para o arquiteto". Este trabalho foi feito através de uma comissão formada em janeiro de 1931, sobre a qual Lúcio Costa não fez referência em seus inúmeros depoimentos. Aquela Comissão, cujo relator era o arquiteto Cipriano Lemos, externara então a opinião de que:

*"(...)muitos eram os inconvenientes de ser professado de tal curso na Escola Nacional de Belas Artes, cujo ambiente é mais próprio aos puros artistas: os pintores, escultores e gravadores. E, como ainda pior seria a sua transferência para as escolas de engenharia, ficou resolvido pedir ao Governo, a criação da Escola Nacional de Arquitetura."* (ARQUITETURA e URBANISMO, 1937:179)

Mas a reforma resultou num curso híbrido, onde a maioria das cadeiras técnicas seria preenchida por engenheiros, e o curso básico de desenho manter-se-ia nas mãos das artes plásticas. Os arquitetos continuariam com as mesmas cadeiras de Composição de Arquitetura. A unidade então estabelecida era efetivamente rompida:

- O Curso Básico deixou de existir à medida que se deu a reformulação do ensino secundário, passando a idade mínima para o ingresso na Universidade para 17 anos e não 14 anos, como era anteriormente;
- O predomínio da formação artística do arquiteto deixa de existir, seja pela diminuição da carga horária, seja pela introdução das matérias técnicas nos três primeiros anos do curso.

Reproduzimos abaixo as disciplinas dos três primeiros anos do curso resultante da reforma de 1931, para que possamos compará-lo com a sua organização anterior:

Primeiro Ano:

- 1 - Matemática Superior (\*)
- 2 - Geometria Descritiva
- 3 - Elementos de Construção (\*)
- 4 - Arquitetura Analítica (\*)
- 5 - Desenho (1.<sup>a</sup> parte)
- 6 - Modelagem (1.<sup>a</sup> parte)



Segundo Ano:

- 1 - Resistência dos Materiais (\*)
- 2 - Sistema e Detalhes de Construção (\*)
- 3 - Materiais de Construção (\*)
- 4 - Arquitetura Analítica (2.<sup>a</sup> parte) (\*)
- 5 - Desenho (2.<sup>a</sup> parte)
- 6 - Modelagem (2.<sup>a</sup> parte)

Terceiro Ano:

- 1 - Resistência dos Materiais (\*)
- 2 - Sistema e detalhes de Construção (2.<sup>a</sup> parte) (\*)
- 3 - História das Belas Artes
- 4 - Artes Aplicadas (\*)
- 5 - Teorias da Arquitetura (1.<sup>a</sup> parte) (\*)
- 6 - Composição de Arquitetura (grau mínimo) (\*)

(\*) Disciplinas novas introduzidas. O curso era de seis anos e aqui reproduzimos apenas os três primeiros anos que corresponderiam ao antigo Curso Básico.

Não sabemos como foi a implantação da reforma, mas a mudança foi substancial:

- Uma das consequências imediatas foi a queda das matrículas logo após os primeiros anos, como podemos comprovar através do relatório do Diretor da ENBA datado de 04 de novembro de 1940 (FGV, s/d.:7-16), registrando que naqueles dez anos havia habilitado trezentos e quarenta e quatro profissionais de arquitetura com a seguinte distribuição ao longo dos anos: 1930: 48; 1931: 56; 1932: 58; 1933: 68; 1934: 59; 1935: 17; 1936: 08; 1937: 2; 1938: -; 1939: 28.

- Como podemos ver pela seqüência e números de formandos, o período letivo que iniciara no ano de 1932, já que o referido Decreto era de abril de 1931, deu início a uma fase de adaptação que se estendeu até o ano de 1934, correspondendo à regularização da faixa etária para o ingresso na Universidade.

- Os professores do Curso Básico, com idade avançada, afastaram-se justamente neste período crítico - Modesto Brocos em 1934 e Petrus Verdier em 1940; este último, apesar de ter permanecido, teve o seu ensino em grande parte esvaziado, na medida em que os motivos de



sua didática tinham se esvaído diante do avanço da Arquitetura Moderna em nosso meio.

Portanto, temos aqui os fatos que documentam a data limite por nós considerada como marco definidor da primeira geração de arquitetos modernos brasileiros, os anos de 1932-33, marco cronológico que correspondeu justamente àqueles alunos que fizeram o Curso Básico de orientação acadêmica, ainda coeso em sua didática e objetivos, permitindo aos alunos usufruírem de uma concepção e adestramento do desenho, além de participar do processo de transformação do ensino. Os arquitetos que se formaram em 1934, em princípio, não se beneficiaram diretamente da ação de Warchavchik e Buddeus - na época estariam a cursar o primeiro ou segundo ano do Curso Básico, em cuja estrutura Lúcio Costa não introduzira alterações nem removera os seus antigos mestres-artistas, que tanto marcaram a sua formação, como o seu próprio conceito de Arquitetura.

Apesar de já termos mencionado os nomes dos arquitetos formados no período assinalado, apresentamos uma relação acrescida de alguns outros, para melhor firmarmos a nossa proposição, colocando apenas o ano de suas respectivas diplomações:

José de Souza Reis - 1930;  
Marcelo Robero - 1930;  
Gerson Pompeu Pinheiro - 1930;  
Affonso Eduardo Reidy - 1930;  
Hélio de Queiroz Duarte - 1931;  
Carlos de Azevedo Leão - 1931;  
Luiz Carlos Nunes de Souza - 1931;  
Jorge Machado Moreira - 1932;  
Alcides Rocha Miranda - 1932;  
Abelardo Reidy de Souza - 1932;  
Ernani Mendes de Vasconcelos - 1933;  
Álvaro Vital Brasil - 1933;  
Oscar Niemeyer Filho - 1934;  
Milton Roberto - 1934;

Fornaram-se também nessa época, embora não saibamos precisamente em que data, Renato Soeiro, Zenon Lotufo e Thomaz Estrella.

O depoimento mais completo prestado por Lúcio COSTA a respeito da reforma da ENBA foi publicado em 1988 pela revista *Arquitetura*



e *Urbanismo* (1988:57-58). Passamos a transcrevê-lo devido à sua importância no contexto do presente trabalho:

*"Estava muito bem lá (Correias), mas um dia o Rodrigo Melo Franco, chefe de gabinete do ministro da Educação, Francisco Campos, me telefonou. Pedia que eu passasse no seu gabinete, no antigo Gaiola de Ouro, perto do Teatro Municipal. Insistiu: você acha que o ensino está deficitário para a época, de modo que essa é uma oportunidade para mudar...Tratava-se de colocar a casa em ordem. Mas acabei me beneficiando do sacrifício de um jovem chamado Edgard Sussekind, filho do escritor Lúcio Mendonça. Um ano antes (1929), ele havia publicado um livro intitulado "Contra a Congregação da Escola de Belas Artes". O ensino estava desorganizado, com professores que não cumpriam os horários, etc. A Congregação se reuniu e decidiu expulsá-lo. Quando cheguei, encontrei uma escola organizada, com período integral, dentro é claro daqueles moldes acadêmicos".*

*"Não se tratava, portanto, de uma reforma no sentido da Bauhaus, daqueles princípios modernos, mas da moralização de um ensino que naquela altura, não digo que estivesse ultrapassado, pois não gosto dessa palavra, mas estava no fim de linha".*

*"Seis meses depois, o Rodrigo deixou sua função por causa de um desentendimento qualquer com o Ministro da Educação. A Congregação dos Professores sentia, então, que eu tinha perdido o apoio oficial, até que a mesma Congregação se reuniu propondo uma cadeira qualquer de professor para mim, tentando legalizar minha situação, pois eu estava ali como uma espécie de interventor. Mas decidi abandonar, fui embora. Sem acordo, não tinha mais nada a fazer ali".*

*"O que fracassou, o que não consegui na Escola, consegui materializar cinco anos depois. Consegui concretizar essa reforma na construção de um prédio, o MEC. Quer dizer, tudo que eu quis fazer teoricamente através do ensino foi concretizado num prédio - padrão, tá tudo lá".*

Neste longo depoimento, destacamos os seguintes pontos que nos interessam diretamente:



- deixou claro que, pelo menos em nível de autocrítica, a sua ação fora limitada;
- que existiu, por sua parte, uma preocupação acentuada de se chegar, a curto prazo, a resultados substanciais no nível da concepção arquitetônica; foi dada ênfase à questão do projeto, não se percebendo os aspectos relacionados à formação básica, como ocorreu, por exemplo, com a orientação de Walter Gropius na Bauhaus;
- deixa indefinido o seu efetivo interesse pelo ensino, um comportamento bastante típico dessa primeira geração, como se carregassem um certo trauma, um certo tipo de ressentimento para com os *"limites de uma formação julgada obsoleta"*, ou, pelo menos, não conseguindo perceber a sua efetiva colaboração para o salto possível que então estava a se processar.

### 3.5.2 O descompasso do ensino do desenho diante da produção arquitetônica da "primeira geração moderna"

Tratamos no capítulo anterior da organização e natureza do Curso Básico da antiga ENBA, procurando mostrar os fundamentos da ruptura ocorrida nos anos de 1930 e 31, que vieram a alterar de maneira significativa o ensino da Arquitetura. Agora, iremos tratar do cerne da tese:

Constatada a ruptura ocorrida no sistema de formação do arquiteto, iremos demonstrar que não houve uma revisão do ensino do desenho e que, a curto prazo, seus efeitos não foram percebidos, não só por causa da diminuição temporária dos alunos ingressos na ENBA, como também devido à ação profissional daquela primeira geração, cujos escritórios funcionavam como "atelier livre" na complementação ou na efetiva formação de parte das novas gerações. Mas, a instabilidade existente, a ausência de uma conceituação e didática claras do desenho refletiram-se a médio prazo, por exemplo, na necessidade de revisão crítica da arquitetura produzida a partir da segunda metade da década de 40, onde já se detectavam os indícios "formalistas", amplamente debatidos no início da década de 1950, nas preocupações em se conceituar a própria palavra "desenho", segundo João Batista Vilanova Artigas e Flávio MOTTA (1967:49), e na revisão da noção da arquitetura como arte plástica, feita por Edgard GRAEF (1969:83-88), tudo isto na década de 1960.



### **3.5.2.1 A resistência da ENBA às mudanças de orientação das artes e os efeitos do dirigismo político**

Uma manifestação que exemplifica o pensamento e o comportamento em relação às artes, seja por parte do próprio meio artístico, do público, da instituição ENBA, ou da política oficial, eram os salões, uma tradição que remonta à origem da escola. Esta atividade era um dos instrumentos de ação sobre o próprio meio didático, na medida em que criava um tipo de finalidade para a concepção e produção artística - o reconhecimento oficial e as premiações -, como também exercia influência no meio cultural, no sentido de afirmar os paradigmas estéticos. Na época, os salões oficiais da ENBA tinham um significado e importância que nos possibilitam o tipo de enfoque que estamos a imprimir - utilizá-los como parâmetro do índice de resistência às mudanças então desencadeadas.

No contexto da reforma do ensino da ENBA, em 1931, que contou com uma parcela de participação de Lúcio Costa, o Salão seria também objeto de renovação. Manuel Bandeira revelou que com ele pretendia influir na mudança interna da própria instituição, à semelhança do que Lúcio Costa fizera com as áreas do Projeto Arquitetônico, Pintura e Escultura, sem abranger o Curso Básico, ou seja, não procedendo efetivamente a uma revisão ampla dos conceitos de arte aplicada e do desenho.

Apesar do amplo debate sobre o papel do ensino e da concepção do desenho no desenvolvimento educacional, desde os famosos pareceres sobre a reforma do ensino de Rui Barbosa na década de 1880 (BARATA, 1959:287), e de a década de 1920 ter correspondido a um dos momentos de mais intenso debate onde o desenho teve especial abordagem, a reforma da Universidade do Rio de Janeiro, em 1931, nada incorporou dessas amplas discussões na reestruturação do Curso de Pintura e Escultura. Este aspecto nos interessa abordar, porque no Curso Básico as atividades do desenho e manuais estavam sob a responsabilidade dos artistas pintores e escultores de formação acadêmica, cujos conceitos impuseram limites para que esta unidade de conhecimento e de expressão fosse objeto de uma ampla revisão.

A Reforma de 1931 não incorporou o desenho como atividade fim, não o considerou como um instrumento de conhecimento e de expressão com objetivos próprios e relacionados com os aspectos de



fundamentação didática para as áreas afins como a Arquitetura, as Artes Aplicadas e o ensino do desenho propriamente dito, ou seja, como instrumento pedagógico participando de um sistema educacional. A organização curricular deixava evidente a concepção do desenho voltado exclusivamente para o desenvolvimento da capacitação perceptiva, correspondendo a um adestramento manual, comprometido com a abordagem "realista" e "naturalista" da Pintura e da Escultura. Reproduzimos, abaixo, a organização do Curso de Pintura e Escultura resultante da reforma de 31:

Primeiro Ano:

- 1 - História das Belas Artes.
- 2 - Perspectiva e Sombras: processos simplificados e expeditos; perspectiva de observação.
- 3 - Desenho: os modelos em gesso serão usados simultaneamente com a natureza morta, figura e exercícios de memória e composição.
- 4 - Modelagem: visará principalmente a compreensão e o sentimento do volume.

Segundo Ano:

- 1 - História das Belas Artes.
- 2 - Anatomia e fisiologia artísticas.
- 3 - Desenho (2.<sup>a</sup> parte).
- 4 - Modelagem (2.<sup>a</sup> parte).

Terceiro e Quarto Ano:

- 1 - A) Pintura: natureza morta, figura ou paisagem, segundo a preferência dos alunos e a conveniência do ensino. Exercícios periódicos de composição;  
ou B) Escultura
- 2 - Crítica: análise detalhada da personalidade, da técnica e das obras dos mestres antigos e modernos.
- 3 - Artes Aplicadas: Composição decorativa.
- 4 - Modelo Vivo.

(Decreto n.º 19.852, de 11/04/1931, Art. 239)

Esta orientação curricular correspondia, em nosso meio, aos compromissos históricos com uma didática de origem neoclássica implantada pela Missão Francesa, cujo rigor e coerência se fundamentavam nos objetivos exclusivos de se atingir uma perfeição relacionada com o enfoque "realista" e "naturalista" da expressão artística limitada por um ideário temático então claramente definido,



como Le Breton explica em carta de 1816, para o Conde da Barca: "*o Gênero Histórico, ou Grande Gênero, e o que se denomina simplesmente pintura de Gênero, a qual abrange a paisagem, as cenas familiares e até os mínimos pormenores da natureza*". (BARATA, 1959:287)

No entanto, a Arte Moderna havia também rompido com o universo temático acadêmico e, com isto, colocara à prova toda uma lógica que comandara o sistema de formação artística. O "realismo" e o "naturalismo" passariam a ser meios para determinados fins didáticos, expressivos e conceituais, para subsidiar a pesquisa estética, deixando de ser um paradigma defendido passionadamente.

Apesar de que não se pode esperar uma mudança radical de qualquer sistema educacional, porque este é mais consequência do que causa das transformações, a organização curricular de 1931 testemunha o grau de resistência às mudanças então existentes no meio artístico e educacional da época. Nele encontramos a reafirmação da orientação acadêmica, apesar da presença temporária do pintor Leo Putz e do escultor Celso Antônio sob a ação de Lúcio Costa.

Nestes termos, a 28.<sup>a</sup> Exposição Geral de Belas Artes, organizada por Lúcio Costa, com um apoio efetivo de Manuel Bandeira, além de testemunhar a resistência da organização institucional da ENBA, foi indicativa dos limites do dirigismo político na abordagem das questões estruturais do ensino e duma concepção do desenho no seu sentido transformador.

As correspondências de Mário de Andrade com Manuel Bandeira e Gustavo Capanema demonstram o choque de visões com relação à arte e à atividade do artista, que aqui iremos abordar nos seus aspectos mais significativos em relação aos nossos objetivos, de expor como o próprio conceito e a prática do desenho encontravam-se em estado de crise evidente. Inicialmente iremos abordar o choque de visões para, em seguida, tratar da crise do conceito e da prática do desenho.

Em correspondência datada de 03 de agosto de 1931, Mário de Andrade externou a Manuel BANDEIRA (1967:363) as suas preocupações em relação à organização que se estava a imprimir à Exposição Geral de Belas Artes daquele ano:



*"O caso do Cícero (Dias), do Lúcio Costa, da pintura. O Cícero mandou me perguntar o que achava, se ele devia expor ou não. Minha impressão é que não deve expor no Salão. Não há dúvida que dos brasileiros que se servem da pintura para se expressar ele é prá mim o mais interessante no momento, mas... é muito complicado explicar em carta o que sinto sobre ele. O certo é que ele não é pintor, não faz quadros, muito embora haja nos trabalhos dele pedaços de pintura, pedaços de quadros positivamente admiráveis. Isso falando a respeito dele pessoalmente. Quanto ao fenômeno social dele expor no Salão, acho prejudicial para ele, pro Salão, pro público e pro Lúcio Costa que só por causa disso é capaz de espirrar do posto, o que enormemente prejudicará a ação utilíssima que ele está fazendo. Mas tudo pode ser engano meu que estou cada vez mais urso e mais perplexo. Devem ser as mudanças profundas que de uns anos prá cá estão se operando em mim, (...)"*

As razões que estavam a levar Mário a este tipo de considerações eram de uma única procedência, as Exposições Gerais de Belas Artes da ENBA eram divididas em três especialidades - pintura, escultura (incluindo nesta categoria a gravura) e arquitetura - com seus três júris especializados, sem um espaço específico para obras que não se enquadrassem nos moldes da classificação acadêmica. Era justamente o caso do *"desenhista pernambucano Cícero Dias"*, cujos desenhos e aquarelas, pela temática e abordagem estética, iam radicalmente contra o conceito de arte e artesanato do fazer artístico praticado naquela instituição. Cícero Dias (1907) matriculou-se na ENBA em 1926, no curso de Arquitetura, na mesma turma de Lúcio Costa, mas abandonou a arquitetura pela pintura. Segundo seu próprio depoimento: *"Não houve nenhum conflito, a arquitetura até me ajudou para o equilíbrio da obra, abstração da forma..."* (p.66). É fundamental para a consolidação das nossas afirmações e hipóteses a sua entrevista para o Prof. Carlos Zilio, em 7 de novembro de 1981, publicada no livro dedicado ao *"Salão de 1931, marco da revelação da arte moderna em nível nacional"*, de Gouvêas VIEIRA (1984). A referida publicação que não era de nosso conhecimento por época da elaboração do presente trabalho.

Em termos de crítica, Mário de ANDRADE (1976:107-108) já tinha se defrontado com as propostas de Cícero Dias há mais tempo, como deixou registrado em crônica para o Diário Nacional, em 02 de julho de 1929. Nele identificou a ação de *"representar pelo lápis e pela*



*cor" as "coisas interiores, esses apelos, sonhos, sublimações, seqüestros" que se reportam a uma outra dimensão da realidade humana, a psicológica, portanto, um conceito de "realismo" e de "naturalismo" bastante diverso da orientação acadêmica:*

*"(...) Os desenhos dele formam por isso um 'outro mundo' comoventíssimo, em que as representações atingem às vezes uma simplificação tão deslumbrante que perdem toda caracterização sensível. Os animais dele, por exemplo. Creio mesmo que Cícero Dias é o primeiro indivíduo que já chegou à representação do Animal. Ele tem calungas que não são nem cachorro, nem boi, nem burro. Tem aves que não são nem pombas, nem urubus, nem galinhas. É o animal. É a Ave. (...)"*  
(op.cit.:108)

Tendo consciência da natureza do trabalho de Cícero Dias e do contexto desses salões, preocupando-se profundamente com o compromisso social da atividade cultural, como é que Mário de Andrade deixaria de ser cauteloso? Em correspondência datada de 16 de agosto do mesmo ano, volta a tocar na mesma questão:

*"Quanto ao caso do Lúcio Costa, Salon, modernistas, etc, está claro que não tenho nenhum fincapé possível nas minhas opiniões de que você discorda. Pode ser que a razão esteja com você e o meu desacordo pelos exageros da liberdade do Lúcio provenham apenas da minha visão atual do mundo e da minha psicologia pessoal. Realmente todo escândalo, toda excessiva visibilidade de mim me desagrade e sou horivelmente contrário aos meus retratos no jornal, sofro sempre. Daí o projetar de mim sobre casos em que apenas implicitamente estou."* (BANDEIRA, 1967:366)

O conflito de opiniões ali mencionado dizia respeito à propensão para uma crítica mais "espontaneísta" de Manuel Bandeira, mais apta à análise da arte acadêmica do que da arte moderna, que exigia um senso crítico mais instrumentalizado pela inteligência (op.cit.:378). Na análise de uma tela do pintor alemão Frederico Maron, um retrato de Manuel Bandeira, exposto no referido Salão, temos um exemplo da crítica de Mário de Andrade, que procura se aproximar do raciocínio técnico da própria feitura da obra, com juízos de valores informados pelos conceitos estéticos. Abordou a questão do colorido, que não representava nenhuma "*criação*" nem "*interpretação de cor do Rio*", "*nenhuma verdade nem interior (do artista)*"



*nem técnica (do quadro)"; fez também uma crítica à "perfeição extrema da figura", notando a ausência da deformação em proveito do quadro ou de uma idéia interior a respeito do motivo apresentado. Finalizou a sua análise fazendo uma crítica à "composição" adotada na feitura do quadro, que foi extensa e detalhada.*

Esta observação a respeito do exercício da crítica de arte é para mostrar a sua estreita relação com o próprio contexto artístico - em um meio mais conservador como o Rio de Janeiro, haveria de corresponder uma crítica mais moderada e de certa maneira, ingênua. Walter Zanini reproduziu trecho de um artigo de Manuel Bandeira, publicado no *Diário Nacional*, São Paulo, em 05 de outubro de 1931, sob o título "*O Salão dos Tenentes*", que indica que havia uma expectativa dos organizadores daquela famosa exposição, de que ela por si provocasse as mudanças necessárias em uma das estruturas da formação e do fazer artístico, a ENBA:

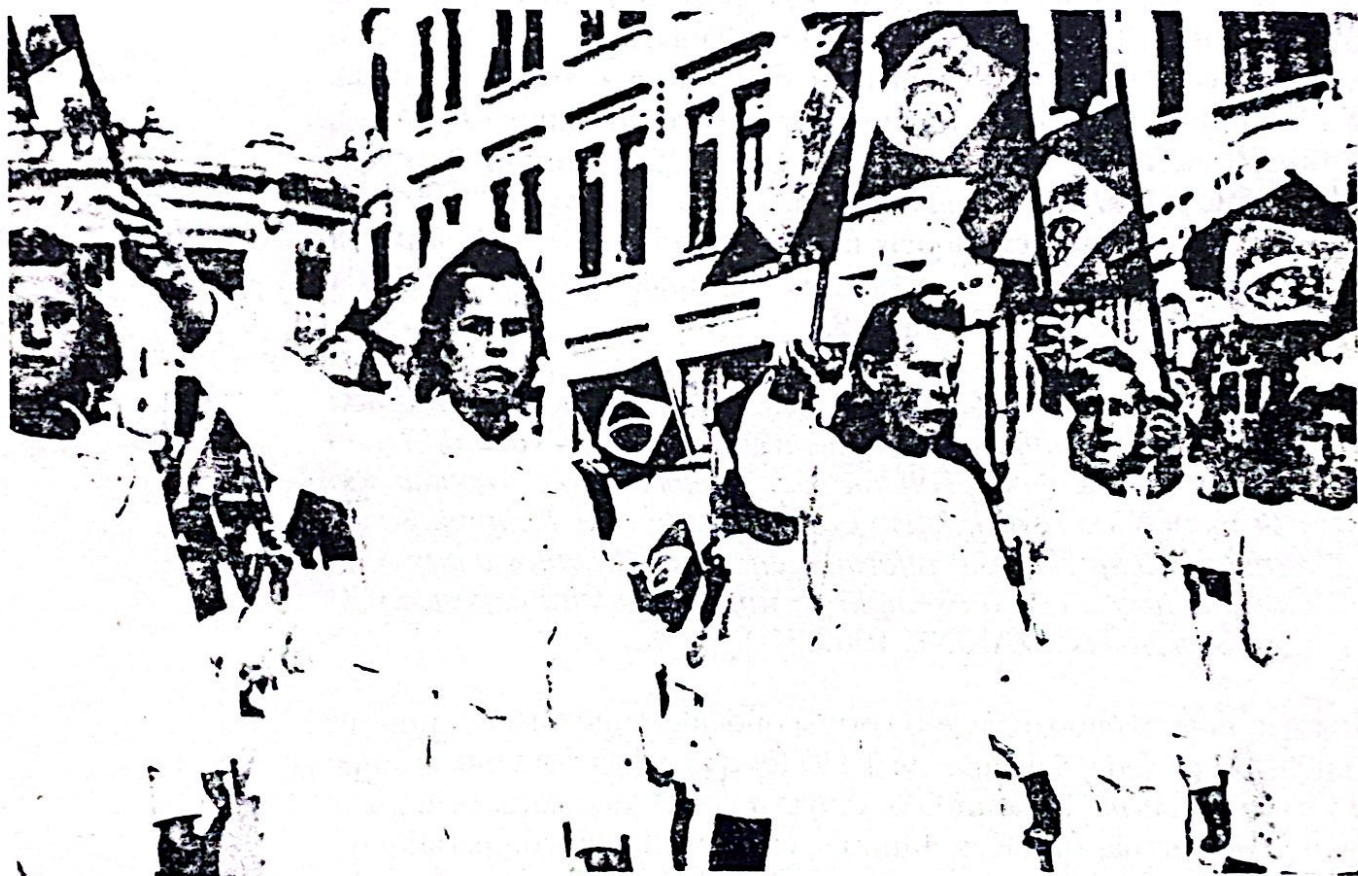
*"Não creio que a arte dos tenentes vingue na Escola. A retirada do ministro Campos arrastará provavelmente a saída de Lúcio Costa. Os generais voltarão ao trambolho da avenida Rio Branco. Não faz mal, Lúcio Costa deixa um ponto luminoso na história daquela casa: reformou em bases decentes o curso de arquitetura e deu o exemplo de uma verdadeira exposição de artes plásticas". (ZANINE, 1983:570)*

A resistência às mudanças e o correspondente radicalismo foram as tônicas do período. Somente em 1940 foi que o Salão organizou uma "*Divisão Moderna*" separando o "*corpo a corpo*" que caracterizava o avanço efetivo nas questões culturais, exemplo de um comportamento muito a gosto da contemporização política e administrativa de Gustavo Capanema. Esta ação deve ter contribuído para o esvaziamento do *Salão Nacional*, fazendo com que Manuel Bandeira, em 27 de maio de 1958, concluísse: "*sejamos francos: não há mais motivo para dois Salões, a confusão é geral. O verdadeiro espírito moderno desertou o salão e está hoje estabelecido e entabulado ali no Aterro, no Museu de Arte Moderna.*" (LOPEZ, 1987:61)

Como anteriormente afirmamos, a reação e a resistência às mudanças do setor responsável pelo conceito do ensino artístico subordinou a concepção didática de uma das vertentes do desenho por longos anos, através do *desenho figurado*, nomenclatura esta posteriormente alterada para *desenho artístico*, orientações que participaram da formação básica do arquiteto.



O segundo aspecto a ser abordado é relativo aos efeitos do dirigismo artístico, praticado por Gustavo Capanema. A sua conduta política e intelectual teve o seu ponto culminante com a construção da sede do Ministério de Educação e Saúde, que correspondeu também a um marco almejado por Lúcio Costa, como atestam os seus inúmeros depoimentos.



Desfile da Juventude por ocasião da visita de Capanema a Curitiba, 14 de outubro de 1943. FGV, Arquivo Gustavo Capanema. Fonte: SCHWARTZMAN, S., BOMENY, H.M.B., COSTA, V.M.R. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, São Paulo, EDUSP, 1984. p.138.

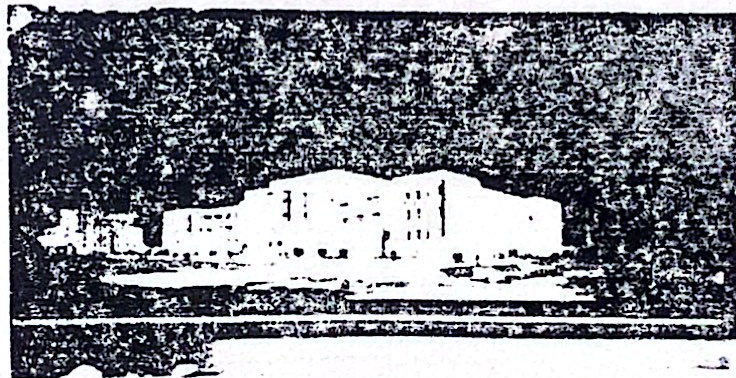
A condução adotada no projeto arquitetônico encontra-se bastante documentada em trabalhos recentes que recorrem aos arquivos do antigo Ministério, e aos de Gustavo CAPANEMA, sob a guarda do Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas - CPDOC. Iremos nos deter sobre a sua relação com os artistas por ele envolvidos na concepção e fatura das obras pictóricas e escultóricas para o referido edifício, por ser testemunho dos limites impostos à efetiva expansão da modernidade em nosso meio e de uma concepção atualizada do desenho.





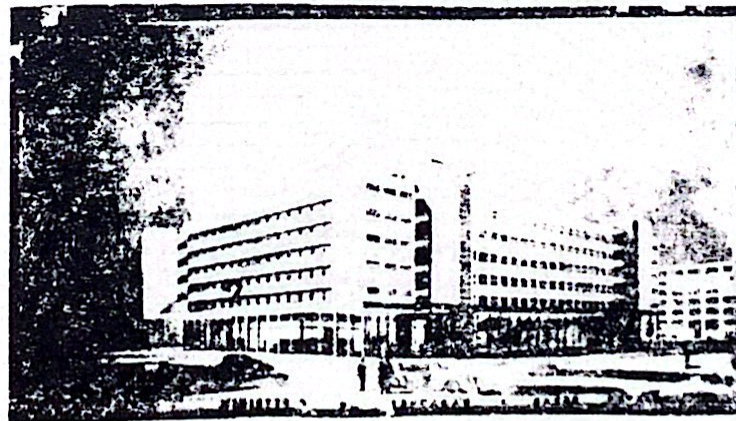
PAX

1º



MINERVA

2º

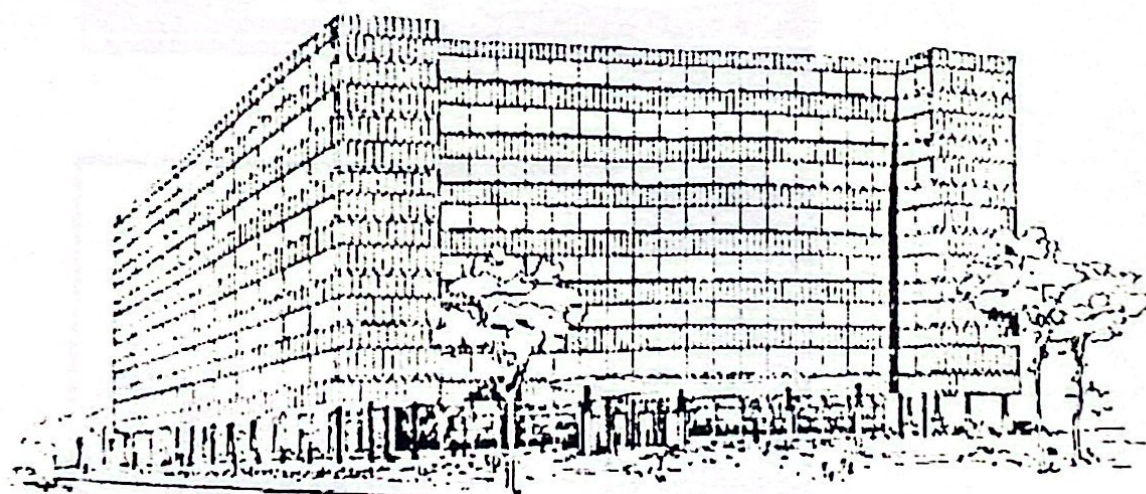
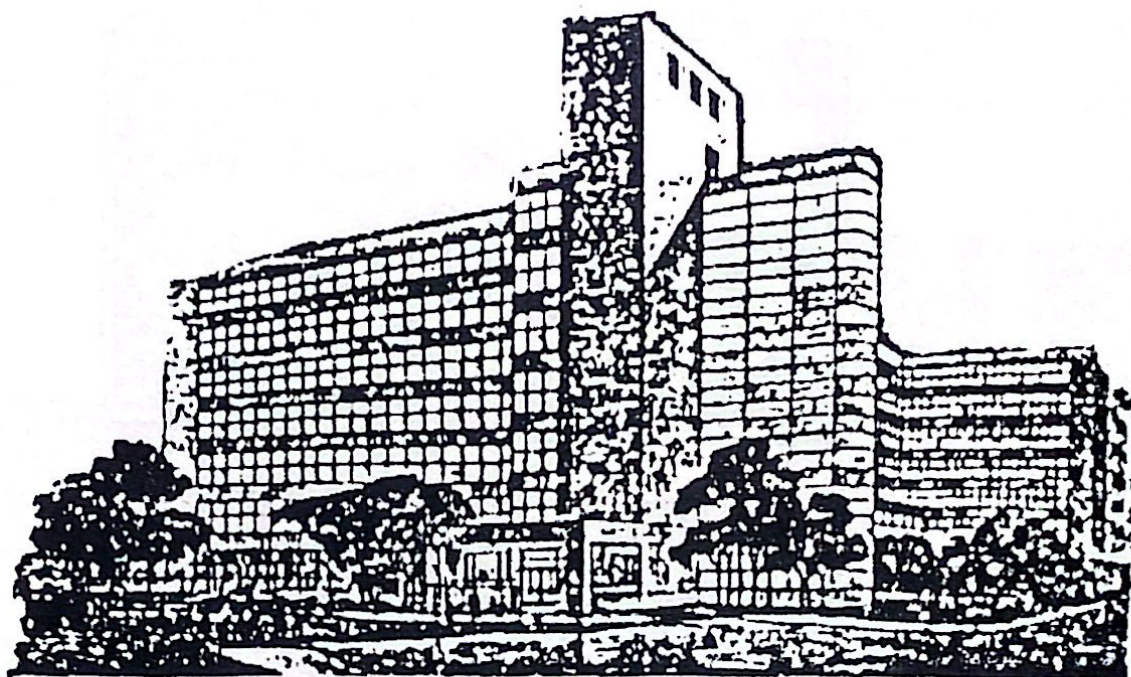


ALFA

3º

Projetos vencedores da primeira fase do Concurso para a Sede do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, cujo resultado foi promulgado em 5 de julho de 1935. 1o. colocado com título PAX -Archimedes Memória, 2o. colocado com título MINERVA - de Mário Fertin com Raphael Galvão e 3o. colocado com título ALFA - Gerson Pinheiro. Fonte: HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. Tradução por Gilson C. C. de Sousa e Antônio de P. Danesi. São Paulo: Nobel, 1987. p. 60.





Projetos de Affonso Eduardo Reidy e de Jorge Moreira com Ernani Vasconcellos, que participaram da primeira fase do Concurso para a Sede do Ministério da Educação e Saúde, então publicados na Revista da Prefeitura do Distrito Federal (PDF) em artigo que criticava o seu resultado. Fonte: HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. Tradução por Gilson C. C. de Sousa e Antônio de P. Danesi. São Paulo: Nobel, 1987. p. 61.





Projeto final apresentado por Archimedes Memória na segunda fase do Concurso para a Sede do Ministério da Educação e Saúde, o qual foi escolhido pela comissão julgadora em 12 de dezembro de 1935. Fachada principal e fachada posterior. (Arquivo da Fundação Pró-Memória). Fonte: HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. Tradução por Gilson C. C. de Sousa e Antônio de P. Danesi. São Paulo: Nobel, 1987. p. 56-78.

Diante do impacto do resultado do concurso junto ao segmento dos intelectuais adeptos da modernidade, Capanema tomou providências no sentido de anulá-lo, solicitando a Getúlio Vargas que abrisse uma exceção em relação ao Decreto Lei no. 125, que regulava a necessidade de concurso público para a elaboração de projetos para edifícios públicos de grandes proporções, o que lhe foi atendido através do Decreto Lei no. 193 de 17 de janeiro de 1936. Fonte: HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. Tradução por Gilson C. C. de Sousa e Antônio de P. Danesi. São Paulo: Nobel, 1987. p. 56-78.

Entre as fontes documentais publicadas que nos permitem evidenciar a sua condução das questões artísticas, temos as correspondências com Cândido Portinari e Mário de Andrade, este último referindo-se ao trabalho de Bruno Giorgi para o *Monumento à Juventude*. Esse documento, talvez o mais completo dentre outras citações esparsas,



testemunha o seu desígnio de construir uma "*estética oficial*", recorrendo aos artistas modernos, mas impondo-lhes os compromissos com a configuração realista e com um conceito de modernidade e de monumentalidade típicas do Estado Novo.

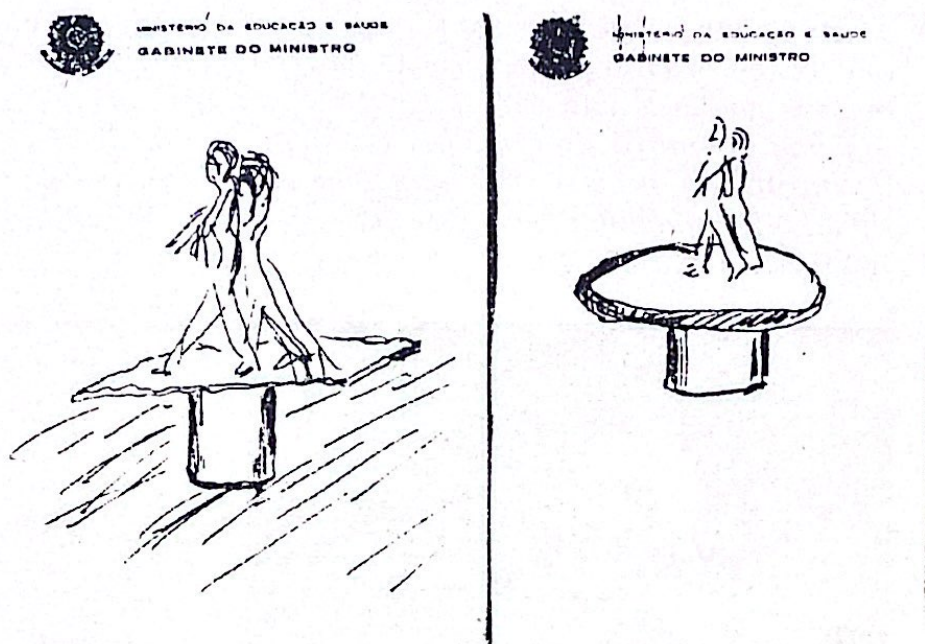
A correspondência data de 19 de agosto de 1943. Mário de Andrade relata a Capanema a sua visita ao atelier de Bruno Giorgi, que estava a elaborar dois grupos de modelos escultóricos para o Monumento à Juventude: um seguindo o que Gustavo Capanema havia solicitado, ou seja, uma atitude de marcha, corpos vestidos e executados em bronze, e outro, de "*inspiração livre*". Mário tece considerações sutis a respeito da relação da escultura e o corpo nu, e sobre o material. Em dois momentos faz uma crítica ao comportamento de Gustavo Capanema:

*"(...) Franqueza: eu tenho horror a certas exigências que você fez e que considero muito mais do sentimento da gente que do valor da escultura", e, no final da carta, "lhe peço com toda a fidelidade de amigo que observe bem esse grupo do Giorgi e não faça desejos simbólicos."* (SCHWARTZMAN, 1984:379-380)

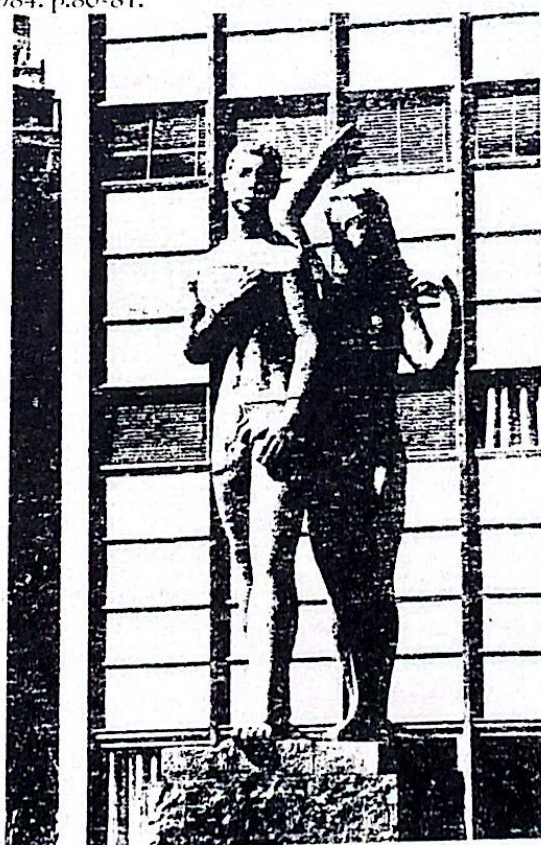
O resultado final do "*Monumento à Juventude*" (1946), conjunto escultórico em granito, foi a integração de uma orientação diversa daquela do modelo apresentado e que seguira "*as linhas da encomenda*" do ministro. A impressão de marcha está evidentemente suavizada pela posição do tronco e dos braços e a composição dos dois corpos, mas a "idade" que o modelo expressa é uma e da escultura é outra. As deformações e as simbolizações sugeridas principalmente na solução dos rostos e na volumetria dos corpos tiveram de ceder lugar a um realismo maior, além da marcação sugerindo determinadas partes do corpo vestidas.

Aspectos semelhantes podem ser identificados na maneira e nas razões que levaram Gustavo Capanema a convidar Portinari para elaborar a série de doze painéis a têmpera, para a sala de reuniões do ministro, com temática baseada nos "*Ciclos Históricos do Trabalho no Brasil*" estudados por Afonso Arinos de Melo Franco para uma série de conferências pronunciadas em Montevideu. (BENTO, 1981:120)





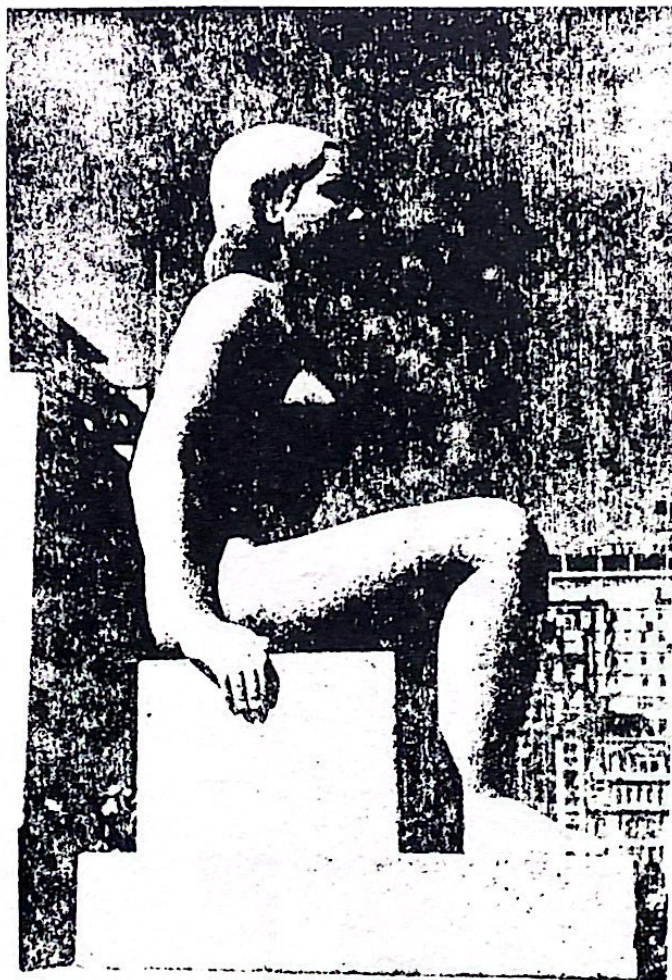
Esboços para o Monumento à Juventude para o prédio do Ministério da Educação e Saúde, do próprio punho de Capanema. FGV - CIPDOC, Arquivo Gustavo Capanema. Fonte: SCHWARTZMAN, S., BOMENY, H.M.B., COSTA, V.M.R. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, São Paulo, EDUSP, 1984. p.80-81.



Bruno Giorgi. *Juventude*. Palácio da Cultura, Rio de Janeiro. Fonte: SCHWARTZMAN, S., BOMENY, H.M.B., COSTA, V.M.R. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, São Paulo, EDUSP, 1984. p. 161.



Marta Rosetti, em seu ensaio sobre a escultora Adriana Janacópulos, que foi responsável pela execução da obra *Mulher*, também fez uma observação dessa natureza: "...Em 1938, a artista iniciou o desenvolvimento definitivo do trabalho, no ateliê da rua Pompeu Loureiro, acompanhado pelas visitas semanais do Ministro Capanema, tão difícil de contentar na escolha de suas "esculturas-símbolo." (BATISTA, 1989:75-76)



Adriana Janacópulos. *Mulher*, 1938/40. Granito, 200 cm. Palácio da Cultura, Rio de Janeiro. (Foto: Arquivo A.J.).

"Mulher padrão de uma nação jovem - simbolismo desejado pelo Ministro Capanema, que andava ainda à procura de maquetes definitivas para o "Homem Brasileiro" e o "Monumento à Juventude Brasileira". Fonte: BATISTA, Marta Rosetti. A escultora Adriana Janacópulos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no.30, 1989, p. 87.

Esta maneira de conduzir a cultura teve os seus devidos rebatimentos com relação à ENBA, ao centralismo e ao dirigismo expressos pela criação de símbolos e na gestão da questão educacional. Acresce-se ainda o fato de que tudo deveria ser objeto de controle para que não



viesses a comprometer um projeto político e o "*status quo*". O desenho representa o âmago de um tipo de linguagem que, por estar em contato mais estreito com a inteligência, tende a ser mais difícil de disciplinar e é imprevisível nos seus efeitos. Nesse sentido, não foi objeto de um empenho oficial maior na sua abordagem.

### 3.5.2.2 Os conceitos opostos do desenho: Fernando Nerêo de Sampaio e Mário de Andrade

A abordagem conceitual do desenho, em nosso meio, esteve associada aos debates e propostas a respeito da renovação do ensino fundamental - o primário e o secundário -, que procurou incorporar a Arte no sistema de educação popular, colocando-a "*como um dos principais fatores educativos e uma das mais poderosas forças de ação, de equilíbrio e de renovação da coletividade.*" (AZEVEDO, 1958:118)

Este sentido foi o que orientou a concepção da *Escola Nova* na reforma do ensino público do antigo Distrito Federal, Rio de Janeiro, sob a coordenação de Fernando de Azevedo, entre os anos de 1927 e 1929. Refletindo as influências de John Dewey (BARBOSA, 1978:46), fez-se uma revisão da função real da escola na sociedade o que, por sua vez, levou a uma consciência mais nítida a respeito das responsabilidades de cada um - a arte e a escola. Neste contexto, a arte era vista não como um instrumento de ação limitado, mas conforme nos mostra Fernando de Azevedo, estava voltada para possibilitar a transformação social, participando da educação integral do indivíduo e adaptando-se à comunidade, além de contribuir para estabelecer uma identidade das sensações e do sentimento:

*"(...)não basta compreender a vida tal qual é, amá-la e aformoseá-la, pela dignidade da tarefa cotidiana, corajosamente cumprida, por mais humilde que seja: é preciso derramar-lhe um raio novo dessa luz, a arte, sem a qual as coisas não seriam senão o que elas são..."* (AZEVEDO, 1958:114).

Neste pensamento, a arte, com relação a entidade escola, abrangia um universo amplo que ia desde a própria concepção do "*ambiente da escola*" até a "*educação física, como arte plástica*", incluindo nesse programa "*o desenho e os trabalhos manuais*", "*as exposições de arte infantil*", "*a música, o teatro e a dança*" e "*o culto das artes popula-*



res ". Portanto, o desenho, além de fazer parte de um sistema, ali denominado com a palavra "arte", não mais era visto dissociado da atividade do trabalho manual - lembremos aquela sequência do Curso Básico da ENBA, onde o Desenho Figurativo era acompanhado estreitamente pela aula de Modelagem e a própria concepção da BAUHAUS por Walter GROPIUS (1972:29-44). Esta unidade indissociável, desenho e trabalho manual, propunha manter o elo fundamental entre a concepção, percepção e expressão pelo desenho, com a subsequente expansão da atividade física da construção, o fazer com as mãos:

*"Abrindo oportunidades e dando expansão à sua atividade física, que traduz em movimentos e em construções, e satisfazendo à sua tendência a construir mentalmente e criar (expressão artística). O desenho e os trabalhos manuais ainda atendem à sua necessidade de comunicar impressões (sociabilidade) e à curiosidade, que se manifesta na exploração e explicação da natureza."* (AZEVEDO, op.cit.:125)

O desenho não era visto como atividade isolada, orientação que também estava presente no antigo Curso Básico da ENBA que, de certa forma, procurou-se manter nas sucessivas reformas, as de 1931 e de 1933. Mas, como procedimento e como objetivo, acabou perdendo a sua unidade diante das proposições do movimento moderno das artes plásticas e da arquitetura. Este era o dilema colocado e a sua solução não foi imediata, ao contrário, dera-se apenas o seu início em nosso meio. Essa abordagem da arte colocada por Fernando Azevedo, a da sua função social na nova escola, uma nova pedagogia para uma nova sociedade, impulsionou os debates a respeito da concepção e metodologia do ensino do desenho. Nos demais setores, como no Desenho Aplicado (o ornamental-artesanal e o do objeto industrializado) e o Desenho Artístico (na formação básica do arquiteto e dos artistas plásticos), não encontramos indícios documentais suficientes que nos atestem que houve, nessas áreas, no momento a que se restringe a nossa análise, um debate que se assemelhe àquele travado no final da década de 1920 até meados de 1930, procedido no campo de educação básica.

As abordagens do desenho como elemento constitutivo do sistema de linguagem que participa do processo formativo do indivíduo, conquistada da contribuição da psicologia para a pedagogia moderna, exerceram influência na renovação da crítica de arte e também no meio dos arquitetos que, durante a década de 1920, com propósitos



diversos, atribuíam à "*educação artística do povo*" o atributo de ser um dos condicionantes para a própria existência e evolução da arquitetura. Em vários Congressos Latino-Americanos de Arquitetos, realizados naquela década de 1920, este tipo de questão era colocado (15) e tornou-se objeto de preocupação do *Instituto de Arquitetos do Brasil*, que promoveu várias exposições de desenhos e artes aplicadas das escolas municipais do Rio de Janeiro (ARQUITETURA e URBANISMO, 1939:633).

É neste contexto que se deve analisar as contribuições do arquiteto Fernando Nerêo de Sampaio e de Mário de Andrade para a conceituação do desenho; o primeiro atuava sob a influência de sua formação acadêmica pela ENBA, e Mário de Andrade, que a partir de uma análise profunda da arte infantil e da expressão artística moderna, procurou estabelecer uma linha de interpretação e de conceituação do desenho e das artes plásticas, que nos auxiliou na compreensão da natureza do novo elo a se estabelecer a partir da crise de orientação acadêmica.

Esses dois matizes devem ser considerados para se avaliar os seus desdobramentos.

A influência da concepção acadêmica da arte, relacionada com o "realismo" e o "naturalismo" da expressão plástica constituiu um preconceito que foi transportado para o ensino do desenho, através do argumento de que "desenhar é ver".

Nestes termos, em 1928, Raul Paranhos Pederneiras, que fora professor de Anatomia Artística na ENBA (CAMPOFIORITO, s/d:179), ao se pronunciar sobre o ensino do desenho, afirmava que: "*O verdadeiro, o eficaz ensino do desenho consiste em fazer 'ver' e portanto reproduzir, conforme se vê, o objeto desejado, nas suas linhas e nos seus relevos.*" (PERDERNEIRAS, 1928:200-201)

Pederneiras baseia o seu raciocínio no desenho como linguagem, fazendo a analogia com a escrita: "*Assim como todos podem aprender a escrever, podem cultivar o desenho.*" (op.cit.:200)

Nessa ordem de idéias, o método preconizado de aprendizado associava, na sua etapa inicial, o da fase preparatória da escrita, com seus exercícios gráfico-gestuais voltados para desenvolver os níveis diversos do controle motor da criança, conceito este cujos rudimentos já eram aplicados. Reproduzimos a seguir a sua orientação, devi-



do ao seu valor documental, que esclarece uma das metodologias então aplicadas:

- os primeiros exercícios corresponderiam à realização de traços para exercitar o "manejo das mãos", utilizando-se das duas mãos;
- em seguida viria a *"reprodução de objetos simples, do natural, em várias posições, analisando as direções das linhas do contorno, as respectivas distâncias e proporções, sempre com o modelo em frente. Conquista-se assim, com calma e atenção, o conhecimento da 'forma' dos objetos diretamente"* (op.cit.:200);
- com o prosseguimento dos estudos *"escolhem-se objetos de formas irregulares ou complexas, para pouco a pouco, se conseguir, intuitivamente, uma noção de perspectiva de observação;"*

*"Vencidas essas tarefas, que são as únicas de maior esforço, procura-se a figura humana, a paisagem ou outros assuntos, sempre do natural, em traços simples ou 'esquemas'";*

*"Passa-se em seguida ao estudo dos contrastes de sombra e luz, entrando-se na apreciação dos relevos dos objetos e dos 'valores' dos tons de claro-escuro".*

Nessa altura de sua exposição, o autor conceitua como "arte do desenho" a *forma*, que é fixa e invariável e não a *cor*, que é mutável e variável.

Através do livro *Escola Brasileira Desenvolvimento do Programa de Pedagogia em Vigor nas Escolas Normais* (1929, 2.<sup>a</sup> edição), João Toledo, Inspetor Geral do Ensino do Estado de São Paulo, no item dedicado ao desenho, apresenta um ponto de vista semelhante: *"na escola primária, a criança desenha, não para aprender a desenhar, e sim para aprender a ver"*.

A diferença básica entre essa abordagem e a de Federneiras é considerar o *desenho livre* da criança na fase inicial do curso nos seguintes termos: *"a criança desenha aquilo que deseja, aquilo que lhe dita a fantasia (...)"* (TOLEDO, 1928:286)

Citando Binet, o autor aponta a impropriedade de se *"impor à criança, que começa a desenhar, a reprodução de figuras geométricas"*, seja por causa da sua incompreensão, seja pelo desânimo que causa, recomenda *"deixá-las livres"* na ocupação de desenhar, no



sentido pedagógico de se utilizar *"uma força natural, em vez de destruí-la"*.

Constata que alunos de 5 ou 6 anos eventualmente recorrem à observação do natural para transportar determinados pormenores ao desenho, mas *"quase nunca lhes vinha a idéia de desenhar ao natural"*.

O autor citado punha em questão as duas orientações básicas, então dominantes, que eram adotadas para a instrução inicial da prática do desenho nas escolas: o Desenho Geométrico e o Desenho do Natural, fazendo rever, inclusive, o seu próprio conceito de progresso em arte: *"(...) meu espírito estava preso à observação: parecia-me que a arte não progride senão pela imitação direta, fiel, respeitosa da natureza"*.

Mas mantinha-se a forte convicção de que, mesmo espontaneamente, a criança se voltaria para o estudo da natureza: *"No entanto, não intervi, e meus alunos continuaram a desenhar guiados pelo seu instinto. Com vagar e suavemente, voltaram eles ao estudo da natureza."*(op.cit.:286)

Reconhecia-se, então, a preexistência de *"imagens na mente"* da criança e que era importante que estas fossem externadas *"de um modo seu próprio e livre"*, mas a meta permanecia em apenas aguardar o momento oportuno para se passar da etapa dos desenhos de imaginação para a cópia da natureza. O avanço pedagógico consistia em incorporar alguns dos aspectos do desenvolvimento psicológico e motor da criança e em fazer com que o professor compreendesse as razões das *"imperfeições dos desenhos"*. Mas a expectativa é um tipo de *"fê"* na idéia de que a *"racionalidade"* e o *"intelectualismo"* seriam um resultado *"natural"*, uma questão de *"tempo"* e fruto de uma *"orientação"* fornecida no *"momento oportuno"*.

Segundo o autor, o desenho teria a função de auxiliar para criar o hábito de análise, sendo uma espécie de síntese de um processo indutivo de conhecimento, ou seja, parte-se do geral, da percepção dos contornos e dos caracteres mais salientes da forma, para uma etapa subsequente de observação mais desenvolvida ou apurada, onde os pormenores ressaltariam.

Concluindo, o objetivo final da habilidade de desenhar, recairia sobre o estudo das disciplinas, através da ação de ilustrar os conheci-



mentos adquiridos, que o autor denominou de "*desenho puramente pedagógico*".

Resumindo, Raul Pederneiras, ao interpretar o ensino do desenho, fizera uma crítica direta aos processos de cópia de estampas:

*"Nos tempos abolicionistas ensinava-se desenho pelo processo de copiar estampas postas em frente ao estudante. Este sistema ainda é usado em larga escala, pelo interior do país, embora esteja, com justiça, condenado por incapaz e má figura. Essa prática, prejudicial, faz com que o estudante copie o que outrem viu e desenhou, tornando-o escravo do traço alheio."*  
(PEDERNEIRAS, 1928:200)

Esta crítica, até certo ponto, poderia ter sido estendida a todo o procedimento didático da própria ENBA naquilo que dizia respeito à cópia - nos faz lembrar o depoimento de Abelardo de Souza. Com João Toledo, acrescem-se as considerações a respeito de uma didática que procura inserir os condicionantes evolutivos de entendimento e expressão da criança.

Nestas tendências de condução do desenho, como instrumento analítico e de demonstração de um conhecimento adquirido, foi que se introduziu a contribuição de Fernando Nerêo de Sampaio para a difusão do seu ensino.

Nerêo de Sampaio pertence à mesma geração de Lúcio Costa. Recebeu o prêmio de viagem pela ENBA, fez parte daquele grupo de arquitetos que em 1924, através da iniciativa de José Mariano Filho, começou a fazer o registro gráfico dos detalhes da arquitetura colonial (SANTOS, 1977:101); foi por mais de uma vez eleito Presidente do Instituto Central dos Arquitetos (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1925:45), e apresentou, em 1929, para seu ingresso na Escola Normal do Distrito Federal, na qual foi seu Diretor, a tese sobre o *Desenho Espontâneo das Crianças: Considerações Sobre Sua Metodologia*, cujo conteúdo foi analisado por Ana Mae BARBOZA (1982:45-60).

O seu livro *Desenho ao Alcance de Todos: Para Uso nos Ginásios, nas Escolas Normais, Profissionais e Belas Artes* (s/d.), contém o núcleo de suas idéias, que nos interessam diretamente, não só pelo retrospecto histórico da didática do desenho, mas também pela exposição



de método bastante elaborado de se chegar ao desenho de abordagem "realista" e do "natural".

Após fazer uma breve introdução histórica a respeito da evolução das artes aplicadas, o autor identifica a origem do seu método de desenho, que está relacionado à "*concepção fundamental de um ensino intuitivo*" exposto por Jean-Henri Pestalozzi (1746-1827), e desenvolvido, um século depois, por Eugênio Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). O conceito de intuitivo a que o autor se refere é o da ação de observar a natureza com o objetivo de educar o "*sentido da visão*", através do estudo das formas, "*medindo e comparando*", "*reproduzindo a forma geométrica ou ainda a aparente*" (SAMPAIO, s/d.:VIII-IX). Como vemos, trata-se de um método que integrava num único procedimento o *Desenho Geométrico* e o *Desenho Natural*. Nerêo de Sampaio sumariou os ensinamentos de Pestalozzi da seguinte maneira: "*Usando a morfologia geométrica como expressão gráfica das formas da natureza, procurou desenvolver o espírito inventivo e investigador do aluno, fazendo-o procurar nas formas da natureza animada ou inanimada, aquelas mesmas formas*".

O livro de Viollet-le-Duc, *Comment on devient un dessinateur*, foi, segundo o autor, "*um desdobramento aperfeiçoado no sentido de uma sistematização das teorias de Pestalozzi*". Este livro influenciou de maneira decisiva os arquitetos da geração formada durante a década de 20, principalmente aqueles que se interessavam em se aprofundar nas questões metodológicas do desenho, relacionadas ao ensino da arquitetura, além de constituir o caminho alternativo à didática dominante na ENBA.

Nerêo de Sampaio sintetizou em duas correntes o pensamento e a abordagem do ensino do desenho na época: os adeptos do desenho como *veículo de educação artística*, e aqueles partidários do desenho como *expressão ao alcance da educação primária*. Nesta passagem do texto, ele define "*o ensino do desenho com propósito essencialmente artístico*":

*"(...)preocupa-se com a síntese das interpretações. Seja pela simples forma aparente, em contorno, numa representação plana, seja pelo efeito das massas coloridas, em jogo de claro e escuro, seja ainda pela harmonia de tonalidades ou pelos contrastes, a interpretação artística é sempre o flagrante de um momento de emoção estética"* (op.cit.:X).



Esclarece a seguir a maneira de "*ver abstratamente*" o corpo ou conjunto no espaço, que seria "*como se houvesse um plano vertical e transparente sobre o qual pudéssemos determinar o contorno aparente do que apreciamos, ou seja, a representação da imagem.*" (op.cit.:X-XI)

Nesse recurso de síntese, que compreende uma "*operação complexa de visão e representação gráfica*", consiste a "*máxima expressão do desenho figurado*", que, segundo o autor, "*constituía o ponto de partida da teoria para a iniciação do desenho*".

Foi uma crítica aos artistas transformados em professores, perdendo-se com a improvisação o alcance pedagógico do desenho. Imprimia-se uma orientação mais voltada para a "preparação artística", que ele julga responsável pela "discordância absoluta" do ensino nas escolas técnicas profissionais e nas escolas primárias e secundárias. Esclarece os conflitos de tendências de pensamento no campo específico da iniciação ao desenho, e menciona o início da contribuição dos psicólogos no final do século passado para a "reforma dos métodos de ensino", que se voltam para a pesquisa do desenvolvimento infantil e a manifestação gráfica espontânea das crianças. O impacto desses estudos foi significativo no meio dos professores de desenho, porque estes estavam fundamentados num preconceito:

*"(...)articulados pelos artistas (acadêmicos), de que a manifestação gráfica infantil não merecia a importância que lhe atribuíam, por ser primitiva e pouco duradoura, só se justificando o conceito em que era tida pelos psicólogos, porque faltavam, a estes, os conhecimentos artísticos da técnica pictórica e das artes do desenho."* (op.cit.:XIV)

Contra este preconceito foi que Mário de Andrade escreveu dois artigos, em 1929, fundamentais porque lançam em nosso meio uma conceituação nova a partir das contribuições dos estudos de psicólogos e de pedagogos modernos.

Nerêo cita John Dewey como o principal responsável pelo desenvolvimento dessas novas orientações nos Estados Unidos da América, influenciando inúmeros países. Fala sobre o novo conceito de escola, cujo ensino "*se apóia na observação direta da natureza, e exercita-se no 'learning by doing'.*"



Temos aqui esclarecido que a relação direta com a natureza *objetiva* o conhecimento motivado, não se trata de transformar esta relação num formalismo - a reprodução. Neste sentido é que ele fala que: "*o desenho da escola nova não pode nem deve ser aquele mesmo desenho de pretensões estéticas arrimado de formas convencionais condicionadas.*" (op.cit.:XVIII)

Eis aqui a crítica frontal ao sistema acadêmico de concepção e ensino do desenho. Apesar de reconhecer que o desenho, à semelhança da linguagem falada e escrita, "*está intimamente ligado à observação, conhecimento, investigação, representação e utilidade das coisas*" (op.cit.:XIX); no entanto, reduz o seu alcance aos objetivos da Escola Nova, julgando que a concepção de desenho que melhor os atenderia seria de "*ter a feição realista de expressão gráfica das coisas, ou representação das imagens do mundo exterior ou interior, que impressionem diretamente os alunos.*" (op.cit.:XIX)

Como procedimento didático, partiria da "manifestação gráfica espontânea" para conduzi-lo, pedagogicamente, aos objetivos acima mencionados. Portanto, incorpora ao processo didático as particularidades do desenvolvimento mental da criança, centra-se no objetivo de desenvolver a observação visual diretamente relacionada à capacidade de atenção, que, por sua vez, é função do desenvolvimento psicológico. Dentro desse percurso é que se insere o processo de "fixação visual com os detalhes de proporção", o desenvolvimento da memória com a inteligência, resumindo no objetivo fundamental de que nesta etapa se procedesse "à educação da vista pelo hábito de observação", obtida através da educação da atenção, preparando-se, assim, o terreno "para o desenvolvimento do desenho do natural".

Mas a sua orientação não se restringe à reprodução das coisas tal como se vê, deve-se despertar a curiosidade do aluno "para as várias manifestações dessa faculdade".

Estende a orientação também para o que ele denomina de *desenho de imaginação*, que estaria em oposição ao *desenho do natural* sem se confundir com o *desenho livre*, porque este, além de estar condicionado pela disciplina da observação do natural, teria como campo de expressão o trabalho com "os elementos de composição decorativa", "*exercitado nas escolas com o duplo objetivo de desenvolver o espírito investigador e difundir noções de bom gosto.*" (op.cit.:XXIII)



Concluindo o seu raciocínio, alertava que o desenho apresenta um "aspecto social",

*"(...)porque, aproveitado convenientemente, é um fator para a seleção das capacidades profissionais, é o veículo ideal para a afirmação das tendências artísticas, é para as ciências uma linguagem prática, é, na parte técnica convencional, o alfabeto universal das indústrias, é, no comércio mundial, com a arte de reclame, a maior expressão da propaganda."* (op.cit.:XXIII)

Esclarecida a amplitude das modalidades (artística, gráfica, técnica, "reclame") e seus correspondentes campos de aplicação, o autor define o desenho como meio e não fim, afirmando que a sua *"fonte primária é o desenho do natural"* (op.cit.:XXIII).

Com este conjunto de referências documentais, temos o testemunho da "maneira" como se abordava a questão do desenho na formação infantil, que tinha como ponto comum considerar o *desenho livre* ou o *desenho espontâneo* apenas como uma etapa da pedagogia, direcionando-o para o *desenho do natural*, voltado para um determinado nível de percepção do sistema visual. Constata-se no encaminhamento a preocupação de se trabalhar com os aspectos conscientes e racionalizáveis do processo formativo, no qual o desenho pode contribuir de uma maneira privilegiada para os objetivos de:

- "ensinar a ver" em termos de uma disciplina de observação do tipo analítica; para isto, o exercício de "investigação visual" se faria com o auxílio do desenho como instrumento para o domínio dos conceitos de "escala" e do "sistema de relações";
- desenvolver a "linguagem gráfica" pertinente a cada objetivo de análise; o ver implicaria um processo interpretativo expresso pelo "traço";
- e servir de apoio ao aprendizado e explanação das demais disciplinas participantes da formação da criança.

Fica também evidente que os procedimentos didáticos recomendados continham um nível de cisão representado pelo momento em que se abandonaria o *desenho livre*, o *desenho espontâneo*, passando para o *desenho dirigido*, expresso pelas noções de *desenho "artístico"* associadas às formas figurativa e decorativa, e de *desenho geométrico* aplicado como suporte dessa figuração. A esta orientação didática estava também associado um conjunto de conceitos relacionados à



evolução da criança e à finalidade do ensino do desenho, ambos inseridos num quadro filosófico e político, externado pela postura adotada diante da questão da criatividade, enfaticamente colocada pelo desenvolvimento "artístico", "científico" e "tecnológico" contemporâneos.

Podemos ter uma noção bastante aproximada dos fundamentos do pensamento oficial no campo da orientação pedagógica do ensino do desenho, no curso primário e secundário, através de um relatório do então Diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, Lourenço Filho, ao analisar e rebater, em 1942, a proposta do ensino do desenho para o curso secundário elaborada por Lúcio COSTA (1962: 129-160), que correspondeu à primeira manifestação na qual se procurou incorporar alguns conceitos de criatividade contidos nas propostas da arte moderna, na formação básica. Não se pode esquecer de que, no caso das áreas, por exemplo, da Arquitetura e das Belas Artes, o desenvolvimento básico se fazia mais no interior da ENBA. Com isto, a abordagem do desenho no ensino fundamental tornava-se importante para esses setores.

Iremos nos deter, inicialmente, nos argumentos de Lourenço Filho que fundamentavam a sua opinião e crítica à proposta de Lúcio Costa, porque vêm nos auxiliar no entendimento de como a questão era vista por uma linha da pedagogia oficial. Cabe aqui ressaltar, como introdução, que o ensino do desenho nas escolas de ensino básico e nas de ensino industrial e técnico tornou-se um dos campos de conflito entre a ENBA, a Faculdade Nacional de Educação e a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, na medida em que, oficialmente, fez-se uma ruptura entre Arte, Educação e Pedagogia. Para exemplificar o que estamos a dizer, o Departamento de Artes da Faculdade Nacional de Educação tinha por objetivo:

*" (...)a formação do magistério primário e secundário especializado em Desenho e Artes Industriais; promover a preparação do professor de Trabalhos Manuais e Modelação para o ensino secundário; contribuir para a formação artística dos Instrutores Técnicos para o ensino Industrial, e, finalmente, como centro radiador e mantenedor do ensino artístico, orientar o ensino das "Artes do Desenho" nos cursos e escolas de grau primário e secundário do Distrito Federal." (FGV, s/d)*

O Curso de Pintura e Escultura da ENBA teve o seu objetivo definido pelo Decreto n.º 19.852, de 11 de abril de 1931, nos seguintes



termos: "(...) tem por fim o preparo técnico e artístico de pintores e escultores, bem como a instrução superior geral e especializada de que estas necessitam para exercer a sua função no meio social brasileiro" (Art. 235). Era-lhe reconhecido o exercício do ensino específico nos ramos da pintura e escultura, sendo os respectivos diplomas de professor concedidos após a realização de "*provas práticas e didáticas*" (Art. 241). A este quadro acrescia-se ainda a influência do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, criado por Decreto-Lei n.º 378, de 13 de janeiro de 1937, que era chamado também para opinar nestas questões, apesar de seu quadro de atribuições legais não conter esse tipo de ação.

Lourenço Filho, em relatório mencionado, encaminhado ao Ministro Gustavo Capanema, explanava que a finalidade geral do ensino do desenho "*é a de servir como "meio de expressão", tal como o é a linguagem falada e escrita; meio de expressão utilitária, para servir à comunicação social; meio de expressão individual, para servir como sugestão de arte.*" (FGV, s/d:3)

Com esta definição, estabelece uma dupla função expressa pelos termos "comunicação social" e "meio de expressão", entendida e voltada para os objetivos políticos então definidos: "*o ensino do desenho, no curso ginasial, como o de todas as demais disciplinas, deverá dar preparação que possa servir de base aos estudos do ensino técnico industrial, agrícola, comercial, administrativo e ensino normal.*" (op.cit.:5)

Conclui que a "espécie de desenho" que serve a esses ramos de ensino são os do Desenho de Observação e Desenho Técnico. Apesar de afirmar que o desenho deve também estar voltado para a "*liberação de tendências e forças de criação no adolescente*", o seu conceito de criação se fundamentava numa interpretação da psicologia infantil rebatida por uma psicologia do desenho, que era a seguinte:

*"De um modo resumido, a evolução do desenho infantil apresenta, pois, estas fases muito claras: "simples rabiscção", sem intenção de representação; "representação subjetiva", em que procura descrever, por traços, o que sente de uma coisa (daí, o desenho com transparência, e sem qualquer ponto de vista); "representação objetiva", com múltiplos pontos de vista (desenho com rebatimentos, como se vê tipicamente, quando uma criança de 8 anos tenta desenhar um campo de futebol), "desenho de um só ponto de vista", normal ou socializado, caso*



*em que situa o problema de perspectiva, ou seja o da deformação aparente dos corpos que vê." (op.cit.:8)*

Com base então nos objetivos políticos educacionais e na interpretação do "*desenvolvimento psicológico das idades*", o professorado deveria "*atender, enfim, às exigências de formação e aplicação social, como também as de "liberação" e poder criador da personalidade do aluno, sem, porém, exaltar a rebeldia já existente no adolescente*" (op.cit.:12). Conclui que "*o programa deverá conter em todos os anos, exercícios de desenho de observação, de desenho técnico e exercícios de livre criação, sem que, no entanto, estes se possam apresentar como "oposição àqueles primeiros"*". (op.cit.:12)

Citando os exemplos de *Dalto School* de Nova York e as escolas de Winnetka, próximas de Chicago, informa que a "*inteira liberdade de criação*" era limitada até os 9 anos de idade; aos 10 anos, já se iniciavam os exercícios para compreensão da "*perspectiva*", deixando a crítica aos próprios alunos, e "*de 11 anos em diante, a perspectiva é apresentada como fundamento de boa representação gráfica*", julgada como resultado dos "*impulsos de criação do educando*". Justifica também esta orientação, o Desenho do Natural, a necessidade de possibilitar uma "*verificação da aprendizagem*".

Temos aqui sumariado o que podemos denominar de uma ideologia oficial do desenho da época - segundo o depoimento que nos prestou Lúcio Costa nada foi aproveitado de sua proposta para a conclusão dos debates e experiências nesta área.

Mas, desde 1929, Mário de Andrade, apesar de não ser pedagogo, tem uma posição privilegiada, reunindo a sensibilidade musical, literária e plástica. Publicou três artigos respectivamente, em 26 de junho e 18 de julho de 1929, e 23 de novembro de 1930, contendo uma análise conceitual das relações entre arte infantil e arte moderna, que se contrapõe à noção então divulgada. Estes artigos fundamentam o seu ensaio *Do Desenho*, cuja data não é identificada (ANDRADE, 1976:139), o qual consideramos como documento fundamental para o discernimento de um núcleo conceitual obscuro formado pelos termos desenho e artes plásticas, suas relações com o consciente e o inconsciente, e o inteligível e o sensível.

Inicialmente esclarece a noção de artes plásticas quando esta se submete a um entendimento através da inteligência, exemplificando este seu raciocínio na seguinte passagem: "*(...) Um traço não pode*



*estar fora de lugar nem maior que o outro, uma sombra deve ser explicável por um fenômeno da natureza".*

Mas, a partir de suas observações da arte infantil e da arte moderna, percebeu uma semelhança entre ambas, na medida em que elas apontavam na direção do *"ser sensível à procura da expressão"*, na qual a inteligência racionalizada não prevalece, ou seja, *"a sensibilidade plástica sobrepuja a inteligência e muitas vezes até prescindida dela"*, como *"nos modernos"* que, segundo o ponto de vista dominante, seriam aqueles chamados de *"maus desenhistas"*. A partir desta consideração foi que Mário de Andrade compreendeu por que de que é justamente nas artes plásticas que a criança *"consegue se elevar com mais frequência à altura e exatidão estética dos gênios"*. (ANDRADE, 1976:139)



Rembrandt (1606-1669) *Satã mostrando a Cristo os reinos do mundo*. Desenho. Berlim, Kupfertischkabinett. Fonte: HUYGUE, René. *A arte e a alma*. Tradução de Jacinto Baptista. Livraria Bertrand, s.d. p. 31





Rembrandt - *Mulher sentada na janela*. Desenho. Estocolmo, Museu Nacional. Fonte: HUYGUE, René. *A arte e a alma*. Tradução de Jacinto Baptista. Livraria Bertrand, s.d. p. 424

Os desenhos de Rembrandt são exemplos do "desenho-pintura" nos quais predomina a "sensibilidade plástica" sobre a "inteligência racionalizada"; representam o "ser sensível à procura da expressão". (Mário de Andrade).



A diferença básica estaria na coincidência do estado-de-sensibilidade plástica com a técnica que, na criança, é circunstancial, enquanto o artista *"força a coincidência pela técnica desenvolvida"*. (op.cit.:138)

Com bases nestas informações, no seu terceiro artigo, mais de um ano depois, após ter visto a exposição dos trabalhos dos alunos de Anita Malfatti, na *Escola Americana*, apresenta o seu "achado" - na criança predominam uma concepção e prática de desenho que são pinturas, mesmo aqueles feitos com lápis preto:

*"A criança raramente 'desenha'. Seu interesse maior é a composição em quadro, a criança pinta. Ela pressupõe na maioria das vezes uma moldura ideal e enche o espaço limitado por essa moldura. Sua intenção é encher, compondo com infinita variedade, dentro do assunto."* (op.cit.:278)

Com esta maneira de abordar, Mário de Andrade invertia radicalmente a idéia de que as questões relacionadas à expressão encontram na pintura o seu veículo mais próprio, onde a matéria da tinta e a moldura do quadro possibilitam os elementos mais diretos para a composição plástica. Ao contrário, o desenho, o traço, é mais direto e sintético, tende a ser e pedir uma relação mais intelectualizada, resulta e procura contar coisa, independente *"das restrições e exigências plásticas da moldura"*: *"A verdadeira moldura dele são os próprios limites da imaginação do observador que completa o desenho com suas conclusões intelectuais"*. (op.cit.:278)

A partir deste tipo de percepção e abordagem é que se pode entender melhor o desenho como linguagem que, à semelhança da escrita, possui a sua gramática ensinável e possível de ser aferida. Esta noção é definida em profundidade por Mário de ANDRADE (1964:71) na seguinte passagem: *"(...) O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica."*

A partir desta conceituação é que ele considerou o desenho como *"essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontantes, da inteligência."* (op.cit.:71)

Mário de Andrade, em seu ensaio *Do Desenho*, procura demonstrar o *"caráter antiplástico do desenho"* - o traço. *"Esta convenção eminentemente desenhística, que não existe no fenômeno da visão,*



*nem deve existir na pintura verdadeira ou na escultura", o qual colocamos entre "o corpo e o ar", citando Da Vinci. Esclarece também o desenho que invade "terreno alheio, terreno que é da pintura, terreno exclusivamente plástico que exige composição". (op.cit.:75)*

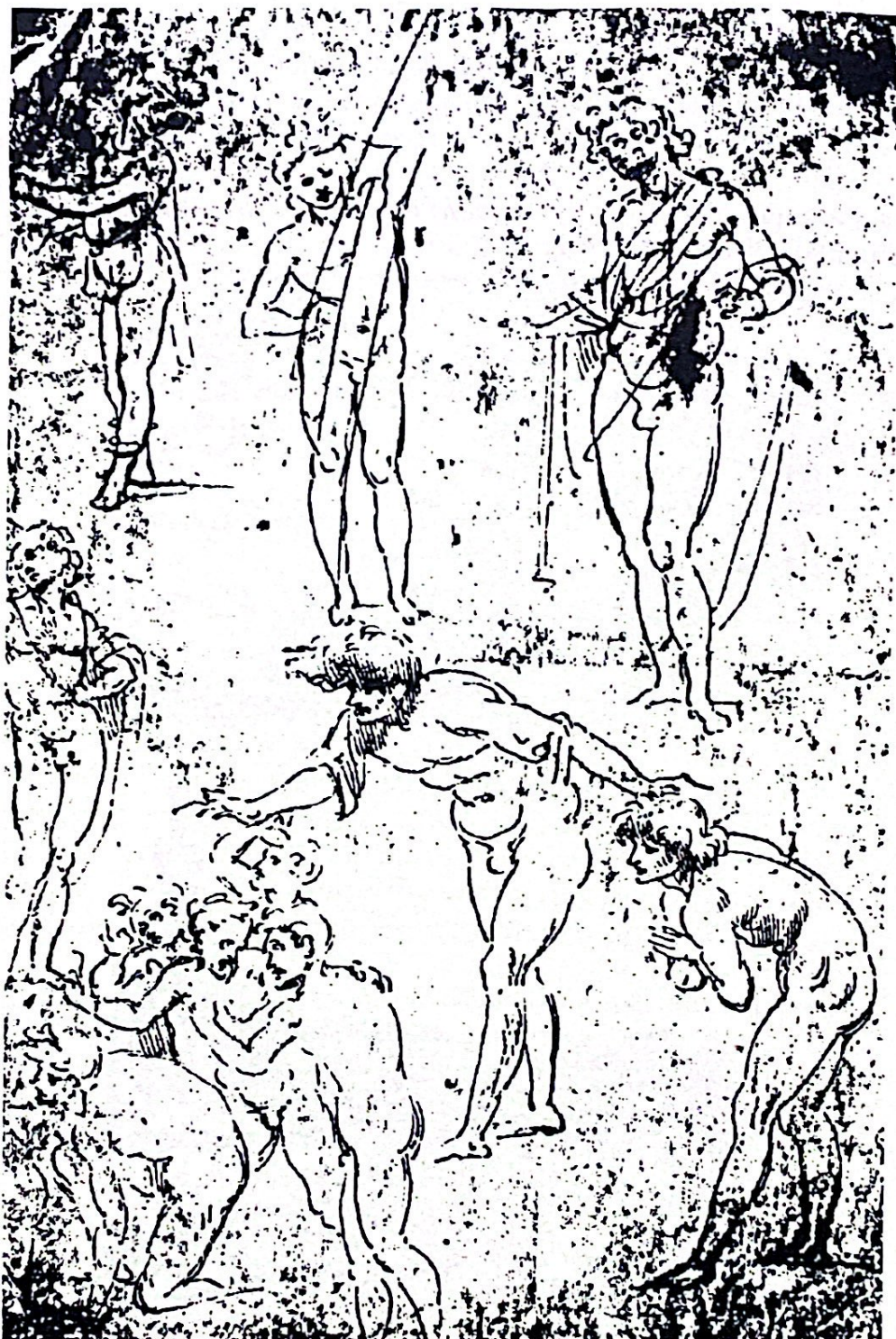
E acrescenta que o desenho, "*por meio de traços convencionais*", está a refletir mais diretamente o gesto inicial.



Vicent Van Gogh (1853-1890). *O crau vista de Montmajour*. Desenho a pená (maio de 1889) e *Campo de trigo com cipreste*. Desenho a tinta e plumbagina (1888-89). Museu Municipal de Amsterdã. Fonte: HUYGUE, René. *A arte e a alma*. Tradução de Jacinto Baptista. Livraria Bertrand, s.d. p. 55-56.

Os desenhos de Van Gogh mostram como a sua "escrita" está voltada para o gesto, marcando ritmo e intensidade, à semelhança de "pinceladas"; exemplo que Mário de Andrade denominava como "o interesse maior é a composição do quadro".

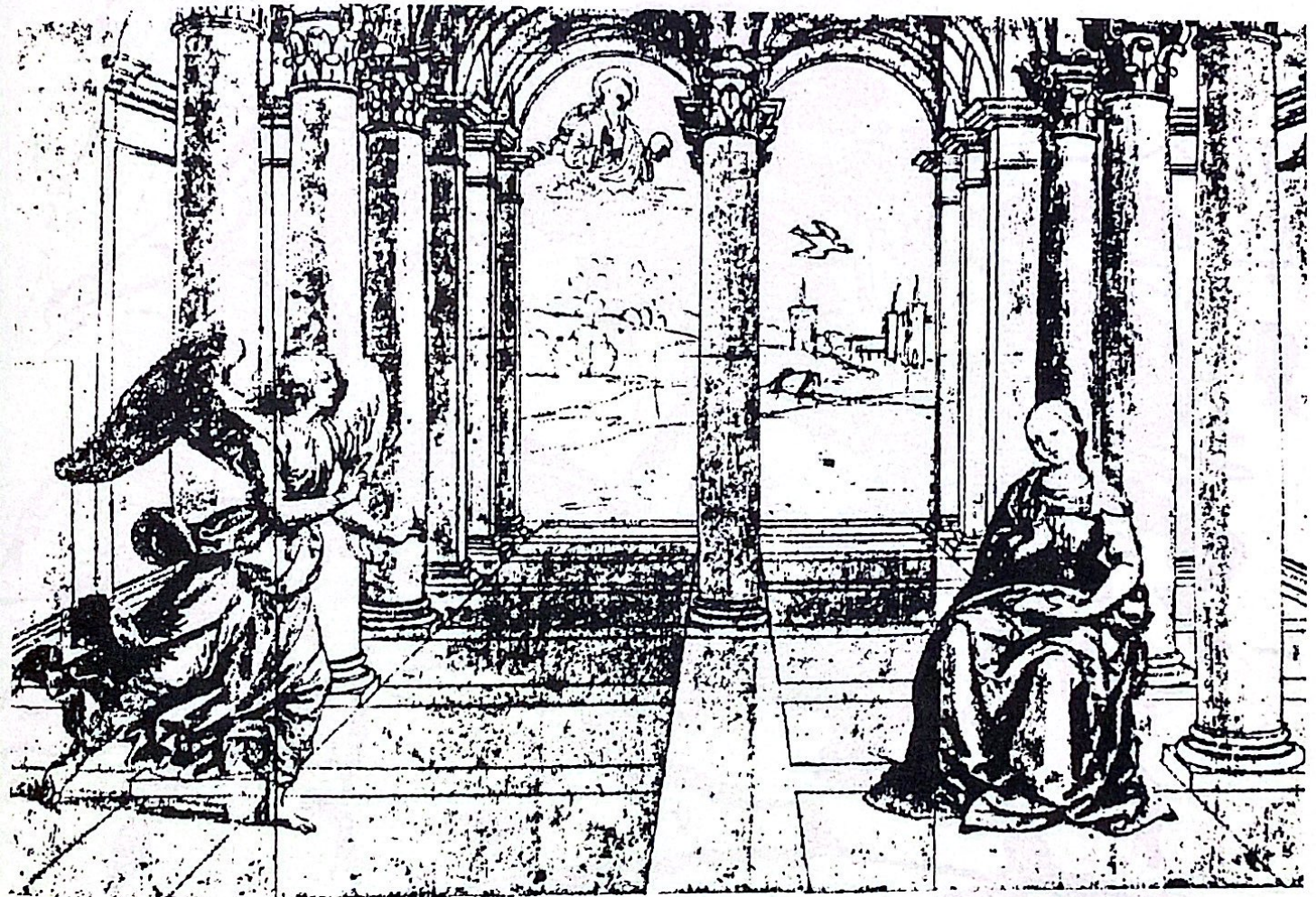




Leonardo da Vinci (1452-1519). *Estudos para a adoração dos magos*. Desenho. Colônia. Museu Wallraff-Richartz. Fonte: HUYGUE, René. *A arte e a alma*. Tradução de Jacinto Baptista. Livraria Bertrand, s.d. p. 242.

O uso do desenho na sua forma mais "intelectualizada", na qual o traço sintético está voltado para a análise, o registro do corpo em movimento, não se sujeitando às exigências plásticas de um emolduramento.





Rafael (1483-1520). *A anunciação*. Desenho. Museu do Louvre. Gabinete dos Desenhos. Fonte: HUYGUE, René. *A arte e a alma*. Tradução de Jacinto Baptista. Livraria Bertrand, s.d. p. 37.

Através do desenho de Rafael podemos compreender Mário de Andrade quando ele se refere ao desenho como "essencialmente uma arte intelectual", o que é entendido através dos dados experimentais. No presente caso o elemento dominante é a estruturação do espaço-ambiente a criar posição e enquadramento para os corpos e imagens.

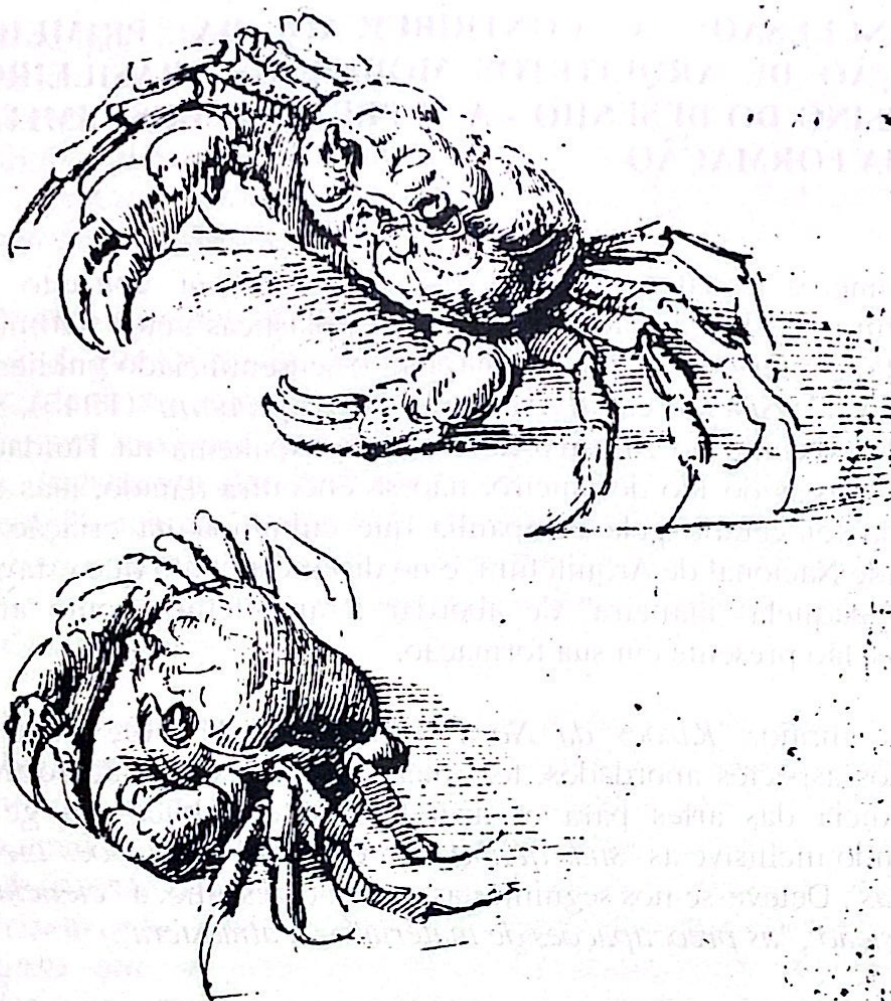




Jean-Antoine Gros (1771-1835). *Bucéfalo domado por Alexandre*. Desenho (cerca de 1798). Paris, Coleção de G. Delestre. Fonte: HUYGUE, René. *A arte e a alma*. Tradução de Jacinto Baptista. Livraria Bertrand, s.d. p. 32.

O desenho invadindo o "terreno alheio, terreno que é da pintura, terreno excessivamente plástico que exige composição" (Mário de Andrade).





Leonardo da Vinci (1452-1519). *Estudos de caranguejos*. Colônia, Museu Wallraff-Richardz. Fonte: HUYGUE, René. *A arte e a alma*. Tradução de Jacinto Baptista. Livraria Bertrand, s.d. p. 243.

O caráter anti-plástico do desenho - o traço - "esta convenção eminentemente desenhística, que não existe na pintura verdadeira ou na escultura, o qual colocamos entre "o corpo e o ar". (Mário de Andrade citando Da Vinci).

Esta noção é fundamental para a arquitetura, na medida em que a sua conceituação moderna, difundida por Lúcio Costa, associou-lhe a idéia de arte plástica, relacionada à dimensão sensível, presente nos "mecanismos" de decisão do processo criativo arquitetônico. Esta definição, que passamos a analisar, a seguir, consiste, a nosso ver, na principal contribuição do movimento moderno da arquitetura no Brasil para a concepção do desenho, uma proposta a respeito do que seria fundamental na formação do arquiteto, que não foi plenamente atingida, devido à ruptura do sistema de ensino a partir de 1931. Veremos também as decorrências da condução conceitual e política das relações entre arte, desenho e sociedade.