



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROARQ - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura

Aurélia Tâmisia Silvestre de Alencar

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO



ARCHIMEDES MEMÓRIA

“O futuro ancorado no passado”

Rio de Janeiro - RJ

Junho/2010

Aurélia Tâmisia Silvestre de Alencar

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ARCHIMEDES MEMÓRIA

“O futuro ancorado no passado”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências da Arquitetura, Linha de pesquisa Teoria, História e Crítica.

Orientadora: **Prof.^a Dr.^a Cláudia Nóbrega**

Rio de Janeiro - RJ

Junho/2010

ARCHIMEDES MEMÓRIA - “O FUTURO ANCORADO NO PASSADO”

Aurélia Tâmisia Silvestre de Alencar

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências da Arquitetura, Linha de Pesquisa *Teoria, História e Crítica*.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Cláudia Carvalho Leme Nóbrega
Orientador - PROARQ/UFRJ

Prof.^a Dr.^a Cláudia S. Rodrigues de Carvalho
Examinador Externo - FCRB

Prof. Dr. Júlio César Cardoso Rodrigues
Examinador Interno – FAU/UFRJ

Prof.^a Dr.^a Elizabete Rodrigues de Campos Martins
Examinador Interno – FAU/UFRJ

Rio de Janeiro - RJ

Junho/2010

Alencar, Aurélia Tâmisia Silvestre de.

Archimedes Memória - “O futuro ancorado no passado”/
Aurélia Tâmisia Silvestre de Alencar. - Rio de Janeiro: UFRJ/
FAU, 2010.

xi, 117f.: il.; 31 cm.

Orientadora: Cláudia Nóbrega

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ PROARQ/ Programa de Pós-
graduação em Arquitetura, 2010.

Referências Bibliográficas: f. 120-124.

1. História da Arquitetura. 2. Historicismo e Modernidade. 3.
Ecletismo e Neocolonial. I. Nóbrega, Cláudia. II. Universidade
Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura. III.
Título.

ARCHIMEDES MEMÓRIA - “O FUTURO ANCORADO NO PASSADO”

Aurélia Tâmisia Silvestre de Alencar

Orientadora: Cláudia Nóbrega

RESUMO

Archimedes Memória foi um dos maiores expoentes da arquitetura brasileira nas primeiras décadas do século XX, sendo responsável pelo projeto de importantes edificações na capital federal, além de ter exercido papel fundamental dentro da ENBA na consolidação do ensino da arquitetura e na formação dos principais arquitetos brasileiros que se tornariam mais tarde os responsáveis pelo sucesso do país no cenário da arquitetura mundial. A pesquisa aqui desenvolvida propõe uma abordagem que apreende a obra do arquiteto a partir da relação com dois conceitos principais: historicismo e modernidade. “O futuro ancorado no passado” nas palavras de Frank Loyd Wright. O estudo tem como objetivo principal elaborar a compilação da obra em questão, de maneira a contribuir para a ampliação dos registros da historiografia da arquitetura brasileira desse período. Fornecer um apanhado documental sem, no entanto, prescindir de uma avaliação crítica da mesma. Procuramos aqui estabelecer um quadro de evolução tipológica buscando a problematização da posição de Archimedes Memória no contexto de transição que delineou a modernidade arquitetônica no Brasil.

Palavras-chave: Archimedes Memória; História da arquitetura; Modernidade; Historicismo.

SUMÁRIO

Lista de Figuras	06
Introdução	10
1. Historicismo na Arquitetura	14
1.1 A matriz européia	15
1.2 Ecletismo no Brasil – Contexto histórico e sintaxe arquitetônica	21
1.3 Nacionalismo e o Neocolonial – A tradição inventada	27
2. Archimedes Memória - Vida e obra	34
2.1 Origem e formação	35
2.2 Escritório Técnico Heitor de Mello	37
2.2.1 Palácio Pedro Ernesto	40
2.2.2 Projeto do Palácio da Justiça	42
2.2.3 Palácio Tiradentes	44
2.2.4 Projeto para Sanatório em Campos do Jordão	52
2.2.5 Jockey Club	54
2.2.6 Botafogo Futebol e Regatas	57
* Exposição do Centenário da Independência	63
2.2.7 Palácio das Grandes Indústrias	65
2.2.8 Palácio das Festas, da Higiene e do Comércio	72
2.2.9 Theatro Casino e Casino Beira-Mar	76
* Uma breve síntese analítica	80
2.3 Escola Nacional de Belas Artes - ENBA	82
2.4 Década de 1930 - Novas tipologias	87
2.5 Concurso do MES e Projeto <i>Pax</i>	91
3. Archimedes Memória e a arquitetura brasileira: Um balanço historiográfico	104
3.1 Uma pré-historiografia da arquitetura brasileira	106
3.2 A história contada pelos ‘modernos’	108
3.3 Um primeiro resgate do ecletismo	113
3.4 A historiografia revisionista	115
Considerações Finais	119
Referências Bibliográficas	123

Lista de Figuras

Figura 1: Diagrama elaborado por Rocha-Peixoto.....	17
Figura 2: Ópera de Paris, Charles Garnier.....	19
Figura 3: Theatro Municipal do Rio de Janeiro.....	23
Figura 4: Esquema de tipologias de fachada no ecletismo carioca	26
Figura 5: Residência projetada por Archimedes Memória no estilo missões.....	28
Figura 6: Diagrama elaborado por Rocha-Peixoto	33
Figura 7: Logomarca do Escritório.....	37
Figura 8: Palácio Pedro Ernesto - Câmara dos Vereadores.....	40
Figura 9: Palácio Pedro Ernesto - Câmara dos Vereadores.....	41
Figura 10: Palácio Pedro Ernesto -	41
Figura 11: Primeira solução para a fachada principal do Palácio da Justiça.....	42
Figura 12: Segunda solução para a fachada principal do Palácio da Justiça	43
Figura 13: Palácio Tiradentes - Câmara dos Deputados.....	44
Figura 14: Projeto para o Palácio Tiradentes - Planta Baixa Pavimento Térreo.	45
Figura 15: Projeto para o Palácio Tiradentes - Planta Baixa 1º Pavimento.	45
Figura 16: Projeto para o Palácio Tiradentes - Planta Baixa 2º Pavimento.	46
Figura 17: Projeto para o Palácio Tiradentes - Corte Longitudinal.....	46
Figura 18: Projeto para o Palácio Tiradentes - Fachada.....	47
Figura 19: Projeto para o Palácio Tiradentes - Perspectiva.....	47
Figura 20: Palácio Tiradentes.....	48
Figura 21: Palácio Tiradentes - Vista Posterior.....	48
Figura 22: Palácio Tiradentes - Cúpula.	49
Figura 23: Detalhe da armação da cúpula.	49
Figura 24: Detalhes da armação da cúpula.....	50
Figura 25: Detalhes da armação da cúpula.....	50

Figura 26: Painéis de Rodolpho Chambelland para a cúpula.....	51
Figura 27: Painéis de Rodolpho Chambelland para a cúpula.....	51
Figura 28: Painéis de Rodolpho Chambelland para a cúpula.....	51
Figura 29: Projeto para Sanatório em Campos do Jordão	52
Figura 30: Projeto para Sanatório em Campos do Jordão	52
Figura 31: Projeto para Sanatório em Campos do Jordão - Planta Geral	52
Figura 32: Projeto para Sanatório em Campos do Jordão - Planta Geral	53
Figura 33: Jockey Club.....	54
Figura 34: As edificações principais.	54
Figura 35: Marquise do Hipódromo com 23 metros de balanço.	55
Figura 36: Plantas das edificações - Rígida simetria.	56
Figura 37: O engaste da marquise na edificação.	56
Figura 38: Sede Botafogo Futebol e Regatas.	57
Figura 39: Detalhe do volume ‘missões’.....	58
Figura 40: Corpo central coroado pela pérgula.	58
Figura 41: Projeto para a Sede Botafogo Futebol de Regatas	59
Figura 42: Intervenção digital sobre a Planta do 1º Pavimento.....	60
Figura 43: Entrada da edificação	61
Figura 44: Óculo e volutas no muro de entrada.....	61
Figura 45: Projeto para Sede Botafogo Futebol de Regatas	62
Figura 46: Projeto para Sede Botafogo Futebol de Regatas.....	62
Figura 47: Vista aérea do certame	63
Figura 48: Palácio das Grandes Indústrias - Exposição de 1922.....	65
Figura 49: Coroamento das extremidades	66
Figura 50: Projeto para o Palácio das Grandes Indústrias - Fachada do pátio interno...	66
Figura 51: Projeto para o Palácio das Grandes Indústrias - Fachada.	67

Figura 52: Projeto para o Palácio das Grandes Indústrias - Fachada.	67
Figura 53: Palácio das Grandes Indústrias - Pátio interno em obras.	67
Figura 54: Projeto para o Palácio das Grandes Indústrias - Fachada do pátio interno...	68
Figura 55: Palácio das Grandes Indústrias - Prédio da antiga Casa do Trem.....	68
Figura 56: Palácio das Grandes Indústrias	69
Figura 57: Palácio das Grandes Indústrias.	70
Figura 58: Palácio das Grandes Indústrias na Praça dos Estados.....	70
Figura 59: Vista da edificação sobre o Forte do Calabouço com a torre.....	71
Figura 60: Palácio das Festas à esquerda, e à direita a Torre do Forte do Calabouço ...	71
Figura 61: Palácio das Festas - Exposição de 1922.....	72
Figura 62: Projeto para o Palácio das Festas - Fachada Principal.	72
Figura 63: Entrada principal do Palácio das Festas.	73
Figura 64: Cúpula e fachada posterior do Palácio.....	74
Figura 65: Palácio das Festas	75
Figura 66: Exposição Internacional de 1922 - Em destaque, o Palácio das Festas.	75
Figura 67: Theatro Casino e Casino Beira-Mar - “Restaurante Envidraçado”	76
Figura 68: Projeto para o Restaurante Envidraçado - Planta Baixa 1º Pavimento.	77
Figura 69: Projeto para o Restaurante Envidraçado - Planta Baixa 2º Pavimento.....	77
Figura 70: Projeto para o Restaurante Envidraçado - Fachada Principal.....	77
Figura 71: Corte longitudinal.	78
Figura 72: Pavilhão do Theatro.	78
Figura 73: A edificação no Passeio Público.	79
Figura 74: Turma de formandos de 1926 da ENBA.....	82
Figura 75: Estudo para o Palácio do Comércio – RJ, 1927.....	88
Figura 76: Igreja Santa Teresinha.....	89
Figura 77: Correios & Telégrafos - Belém/PA.....	89

Figura 78: Projeto <i>Pax</i> , de Archimedes Memória. Primeiro colocado, 1935.....	95
Figura 79: Projeto <i>Minerva</i> de Rafael Galvão, 1935.....	96
Figura 80: Projeto <i>Alfa</i> de Gérson Pinheiro, 1935.....	96
Figura 81: Projeto <i>Pax</i> - Fachada Frontal.....	97
Figura 83: Projeto <i>Pax</i> - Planta Baixa.	98
Figura 82: Projeto <i>Pax</i>	98
Figura 84: Projeto <i>Pax</i> - Fachada Lateral.....	99
Figura 85: Projeto <i>Pax</i> - Fachada Posterior.....	99
Figura 86: Planta do anteprojeto da equipe de Lucio Costa.....	101
Figura 87: Perspectiva posterior.....	102
Figura 88: Perspectiva posterior.....	102
Figura 89: Evolução tipológica 1920 - 1935	121

Introdução

Inserida na linha de pesquisa *Teoria, História e Crítica*, do programa de pós-graduação em arquitetura da UFRJ, a dissertação aqui apresentada tem como objeto de estudo a produção arquitetônica de Archimedes Memória.

Archimedes Memória é considerado por historiadores e críticos um dos maiores arquitetos do cenário carioca dos anos 20 do século passado. Nasceu na cidade de Ipu, no Ceará, em 1893 e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1911 para estudar na Escola Nacional de Belas Artes. Também construtor e professor, iniciou sua vida profissional em 1918 no então escritório de Heitor de Mello¹. Sucedeu-o em 1920 e transformou o escritório num dos maiores da cidade até 1935, ano em que protagonizou um dos eventos centrais da disputa entre os arquitetos acadêmicos e modernos pelo domínio da cena arquitetônica nos anos 1930 no Brasil.

A pesquisa aqui desenvolvida propõe uma abordagem que apreende a obra do arquiteto a partir da relação com dois conceitos principais: um que durante dois séculos esteve intimamente associado à produção acadêmica da arquitetura, o *historicismo*; e um outro mais amplo que deu a tônica do debate cultural nas primeiras décadas do século: *modernidade*. Como vem a sugerir o título, “*o futuro ancorado no passado*”.² Compreender como a ferramenta historicista atravessa a produção de Archimedes Memória e como esta produção procurou legitimar-se por um viés *moderno* são algumas das questões que a pesquisa coloca.

O estudo tem como objetivo principal elaborar a compilação da obra em questão, a fim de catalogá-la e divulgá-la na esfera acadêmica, de maneira a contribuir para a ampliação dos registros da historiografia da arquitetura brasileira do início do século XX. Fornecer um apanhado documental sem, no entanto, prescindir de uma avaliação crítica da mesma. Na impossibilidade de se trabalhar a totalidade de sua produção, foram selecionados os exemplares mais representativos do conjunto edificado e dos projetos do arquiteto, a partir de três critérios principais: por escala, os de grande porte; por função, os de caráter institucional; e pelo recorte temporal compreendido entre 1921 e 1935.

¹ Arquiteto acadêmico e principal responsável pela formação profissional de Archimedes Memória. Será tratado adiante.

² A frase foi dita por Frank Loyd Wright ao visitar o prado do Jockey Club em viagem ao Brasil no ano de 1932. Ver página 55.

Esse recorte temporal se justifica por considerar o período mais representativo de produção do arquiteto, englobando desde o início de sua atividade profissional até o ano do episódio do concurso do Ministério da Educação e Saúde, considerado aqui um marco fundamental na trajetória do arquiteto. Após esse episódio a produção de Archimedes Memória não se mostrou mais tão significativa em relação ao quadro geral da arquitetura brasileira.

Dentre as motivações que conduziram a pesquisa nessa diretriz, encontra-se em primeiro plano o fato de a obra de Archimedes Memória não ter merecido ainda um estudo mais aprofundado, seja na academia seja na historiografia oficial – assim como outros arquitetos do mesmo período que, caracterizado pela querela tradicionais x modernos, foram alvo de rejeição de muitos dos autores mais largamente estudados no campo disciplinar da arquitetura brasileira ao longo do século XX.

Sem nenhuma pretensão de preencher tal lacuna, o estudo aqui apresentado procura contribuir com a pesquisa acerca da arquitetura do início do século no Brasil através de uma apreciação teórica e do registro gráfico e bibliográfico referente a essa obra. Sua relevância é constatada não só através da quantidade de prédios públicos e privados de grande porte, dos projetos para a Exposição Internacional do Centenário da Independência, como também pela sua significância histórica e arquitetônica, configurando assim, um incontestável componente do acervo do patrimônio histórico e arquitetônico nacional.

No primeiro capítulo são trabalhados os aspectos teóricos e as vinculações estilísticas associados ao historicismo em escala internacional, mais precisamente na Europa. Em seguida, uma abordagem das origens e da identidade morfológica que o historicismo, a partir do ecletismo e do neocolonial, imprimiu no Brasil.

O segundo capítulo da conta da trajetória propriamente dita de Arquimedes Memória. O primeiro tópico trata da origem e da formação do arquiteto, e o segundo aborda o período em que esteve a frente do Escritório Técnico Heitor de Mello, onde são trabalhadas as principais obras do arquiteto realizadas entre 1920 e 1928. Mais adiante, um pequeno retrocesso cronológico para tratar da história de Memória dentro da Escola Nacional de Belas Artes – desde sua iniciação na carreira docente em 1920 até o ingresso na direção da Escola após a destituição de Lucio Costa do cargo em 1931. O quarto tópico é dedicado ao início da década de 1930 no qual o arquiteto passa a experimentar novas tipologias em meio ao cenário de instalação da voga modernista no

país. Por fim, encerrando o capítulo, é tratado o “novelesco” episódio do Concurso do Ministério da Educação e Saúde, do qual Archimedes Memória foi protagonista.

Todo o capítulo é permeado pela leitura e análise das obras do arquiteto. Alguns projetos não edificadas também foram incluídos no universo de estudo já que assumem papel fundamental na investigação histórica, principalmente se considerado dentro do conceito de *arquitetura potencial*.³ E, além disso, o nome de Memória é frequentemente associado a um projeto não executado: o projeto vencedor do Concurso do MES.

Individualmente as obras são trabalhadas e ilustradas em ordem cronológica – sempre a partir da data de projeto e não necessariamente de execução ou inauguração –, desde o projeto para o Palácio Pedro Ernesto, iniciado por Heitor de Mello ainda em 1920, até o Projeto *Pax* do Concurso do MES de 1935. As referências utilizadas nesse capítulo repousam sobre os conceitos de sintaxe e morfologia arquitetônica referentes às produções ‘eccléticas’, neocoloniais e ‘modernas’. Foram levantados materiais gráficos, iconográficos, textos e reportagens de periódicos da época.

Uma das referências mais importantes nessa etapa da pesquisa foi a revista *Architectura no Brasil* (de 1921 a 1926) que, entre outras contribuições, forneceu grande parte do material iconográfico aqui utilizado. As revistas de arquitetura sempre se constituem como um território heurístico privilegiado que, pela sua regularidade e periodicidade, permitem um percurso fixado num tempo preciso e possibilitam um contato estreito com o discurso dos seus interlocutores diretos, sejam eles os editores, os autores dos projetos, os críticos, ou a opinião pública da época por exemplo.

O terceiro e último capítulo diz respeito a uma análise historiográfica do personagem Archimedes Memória. Como ele representou uma figura singular na história da arquitetura brasileira, avaliamos de que forma ele foi trabalhado ao longo do século XX na nossa historiografia oficial. Para além de uma pesquisa factual, observamos de que maneira ele era evidenciado ou ignorado nessa historiografia, e como se relacionava, a partir da ótica desses autores, com os conceitos: historicismo, tradição e modernidade.

Tais conceitos delineiam o arcabouço teórico da pesquisa. Os dois primeiros são trabalhados de forma mais específica no primeiro capítulo, enquanto que as atribuições

³ CHUPIN, Jean-Pierre, ADMCZYK, Georges, BILODEAU, Denis. **Reflective Knowledge and potential architecture**. Disponível em:

<<http://www.leap.umontreal.ca/docs/chupadambil-mcgillreflective.PDF>>

do termo *modernidade* encontram-se desdobradas ao longo do segundo e terceiro capítulos.

A dissertação se desenvolve tendo como pano de fundo um continuum que vai do estabelecimento do ecletismo enquanto ferramenta chancelada pelo poder público no Brasil até a preterição do historicismo pelas poéticas pré-modernas do racionalismo clássico antes da afirmação do modernismo. As principais referências são os trabalhos de Michel de Certeau, Eric Hobsbawm, Wilfried Koch, Yves Bruand, Paulo Santos, Gustavo Rocha-Peixoto, Marcelo Puppi, Hugo Segawa, Annateresa Fabris e Carlos Kessel.

O que procuramos apresentar aqui muito se aproxima daquilo que Umberto Eco chama de “tese panorâmica”. Não é um estudo estritamente analítico, microscópico, de algum recorte muito específico. Pretende antes, ser uma leitura mais abrangente dessa obra, sem nenhuma pretensão biográfica, de maneira a tentar pagar tributo à relevância histórica de Archimedes Memória.



CAPÍTULO I

Historicismo na Arquitetura

1.1 A matriz européia

Um dado novo introduzido no século XVIII e característico da arquitetura *Beaux-Arts* foi o historicismo.⁴ Na obra *Los ideales de la arquitectura moderna*, Peter Collins delimita a linha de pensamento da produção arquitetônica do século XVIII ao XX dividindo-o em quatro períodos: Romantismo, Historicismo, Funcionalismo e Racionalismo. O romantismo corresponderia a uma oposição ao método acadêmico e o funcionalismo carregava a justificativa das formas arquitetônicas por meio da funcionalidade interna das construções, seguido pelo racionalismo. Entre eles, o historicismo que correspondia à escolha pelos arquitetos da linguagem do passado que seria mais adequada ao progresso para produção de uma nova arquitetura.

Para Koch, historicismo e romantismo não se dissociam. O historicismo seria a versão do romantismo para a arquitetura. Na segunda metade do século XVIII o romantismo surge na Inglaterra, Alemanha e Suíça em reação ao neoclassicismo e vai imprimir na pintura, na música e na poesia novas formas estilísticas, partindo de uma outra concepção da natureza e da história:

No entanto não dá origem a um novo estilo arquitetônico. Ao contrário, as formas arquitetônicas dos estilos precedentes são realçadas e classificadas. Como num jogo, seus elementos são extraídos das construções e recompostos em novos edifícios, ou segundo um estilo ‘puro’ ou numa mescla eclética de estilos.⁵

A postura historicista ou revivalista, no entanto, já reverbera na arquitetura desde o Renascimento nas releituras da arquitetura clássica. A partir do século XVIII se consolida e passa a configurar um verdadeiro movimento de reinterpretação do passado.

Qualquer que seja o posicionamento conceitual frente ao historicismo, é sempre considerado o fator-chave: a história como mito. O século XVIII foi o momento em que, para Certeau, a história tomou o lugar dos mitos primitivos. E essa localização do mito aparece com o “movimento que leva as ciências exatas ou humanas em direção a história e com a importância da vulgarização histórica”.⁶

⁴ ROCHA-PEIXOTO, Gustavo (Org.); CZAJKOWSKI, J. (Org.). **Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2001, p.7

⁵ KOCH, Wilfried. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 62

⁶ CERTEAU, M. **A escrita da história**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 55

Na arquitetura, a alternativa pelo historicismo correspondia aos anseios causados pela perda da confiança dogmática na antiguidade que representava os pilares das teorias da arquitetura desde o Renascimento. Isso reflete-se na passagem do academicismo às demais referências de estilo que convencionou-se chamar posteriormente de ecletismo. O movimento Arts & Crafts e a campanha de Violet-le-Duc, por exemplo, encontraram no gótico um argumento nacionalista.

A essa escolha ideológica de estilos nacionais que gerara intensos debates acadêmicos sucedeu uma espécie de escolha deliberada e até certo ponto, arbitrária, de estilos, despida de uma exigência teórica ou defesa conceitual mais aprofundada. Ambas as posturas, entretanto, procuravam se articular de maneira a evocar a conexão entre as condições no presente e as qualidades inerentes aos períodos evocados, e encontravam em G. W. F. Hegel, sua justificação filosófica.

Hegel estabeleceu um conceito de história como um contínuo que se move para frente através de épocas dotadas, cada uma, de um “espírito” próprio. Segundo esse conceito, há na história uma idéia de progresso em direção a um fim determinado à frente. “Retroceder a alguma expressão arquitetônica no passado significava operar a história como sistema para fazer agir no presente as qualidades do ‘espírito’ daquele tempo”.⁷

O legado deixado aos arquitetos do século XIX permitiu a eles o direito de procurar serem modernos *na* história e não em ruptura à ela. “A história formava assim o quadro de trabalho do arquiteto e não seu objeto”.⁸

Na segunda metade do século XIX o ocidente assistiu então ao fenômeno de fusão entre o neoclassicismo e o romantismo resultando “numa mescla estilisticamente múltipla e morfologicamente indefinível: o Ecletismo”.⁹

O termo vem do grego *eklektós*, que significa aquele que escolhe.¹⁰ Corrente historicista, de caráter universal, o ecletismo caracterizou-se pela reutilização mais ou

⁷ ROCHA-PEIXOTO, op. cit., p. 13

⁸ LASSANCE, Guilherme. **Ensino e teoria da arquitetura na França do século XIX: o debate sobre a legitimidade das referências**. Palestra proferida no PROARQ/UFRJ. 2008.

⁹ SANTOS, Paulo. **Quatro Séculos de Arquitetura**. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1981, p. 69

¹⁰ O termo foi primeiramente empregado para indicar a postura filosófica que se espalhou pela Grécia e Roma no fim do século II, caracterizada por uma combinação de doutrinas de diversos sistemas e escolas, em particular Platão e Aristóteles. Modernamente foi promovida por Victor Cousin (1792-1867) que pregava a redução dos vários sistemas filosóficos a quatro posições fundamentais que se sucediam numa ordem constante: sensacionismo, idealismo, ceticismo e misticismo, cada qual contendo uma parte da verdade que a filosofia eclética deveria preservar e integrar.

menos livre do vocabulário formal de estilos históricos. De acordo com Rocha-Peixoto, configurou, assim como o neoclassicismo, um subsistema da vertente acadêmica. Enquanto o neoclassicismo construiu seu repertório a partir de referências de um certo recorte da antiguidade greco-romana, a atitude eclética impetrava a acomodação de várias referências no tempo: “Variando ou mesmo mesclando ‘tempos’ históricos diferentes, procurava-se produzir uma arquitetura ‘fora do tempo’”.¹¹

O quadro abaixo, proposto pelo autor, ilustra a contemporaneidade do neoclassicismo e ecletismo:

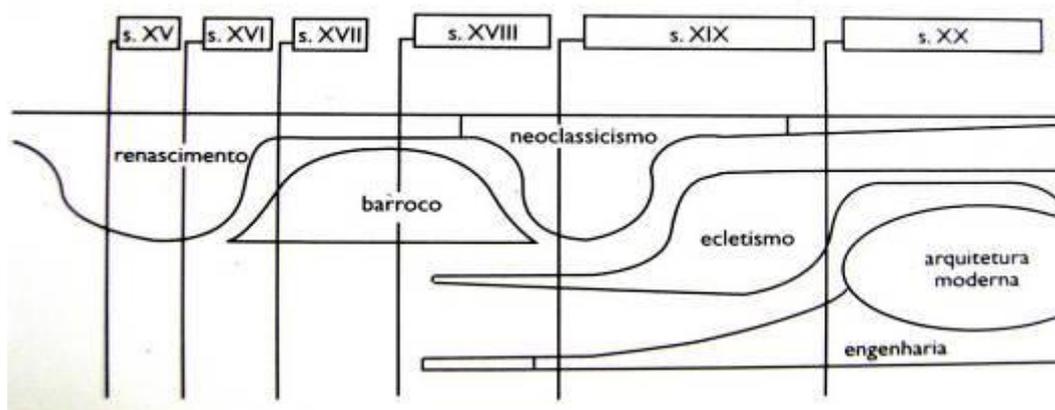


Figura 1: Diagrama elaborado por Rocha-Peixoto

Fonte: Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro, 2002, p. 7

De acordo com Carlos Lemos:

Devemos entender Ecletismo como sendo toda a somatória de produções arquitetônicas aparecidas a partir do final do primeiro cartel do século passado, que veio juntar-se ao Neoclássico histórico surgido por sua vez como reação ao Barroco (...) Depois do Neogótico, vieram outros néos formando a grande corrente historicista e, a partir desse quadro, chegou a licença, a licença poética.¹²

O ecletismo propriamente dito manifestava-se em dois partidos principais. Os chamados *ecletismo tipológico* – ou Historicismo Tipológico, na terminologia de Luciano Patetta – e *ecletismo sintético*. O primeiro correspondia à eleição entre os vários estilos da melhor solução para cada tipologia de edifício. E o segundo,

¹¹ ROCHA-PEIXOTO, op. cit., p. 7

¹² LEMOS, Carlos. **Ecletismo em São Paulo**. In: FABRIS, A. (org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1987, p. 70

combinava elementos de vários estilos em um único edifício, visando o aperfeiçoamento destes mesmos estilos.

Universalmente aceita como fruto da profunda movimentação na pirâmide social após a revolução industrial – cuja emergente classe dominante, renegando os valores estéticos da aristocracia, apropriou-se de repertórios formais e simbólicos de épocas passadas –, a arquitetura eclética é respaldada pelos avanços no campo da arqueologia e pelo surgimento de novas técnicas e materiais construtivos.

Para Luciano Patetta, o ecletismo reflete a cultura arquitetônica própria do século XIX “de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso, amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto”.¹³

A historiografia arquitetônica do século XX durante muito tempo desprezou o ecletismo enquanto estilo arquitetônico, por ser considerado pelo movimento moderno como uma manifestação de baixa qualidade, alheia a critérios estilísticos, freqüentemente relegada ao caráter de pastiche. No entanto, com a crise do modernismo e o crescimento da preocupação com a proteção e a restauração do patrimônio histórico-monumental composto pelas estruturas urbanas e edificações do século XIX, estimulou-se o interesse por aquilo que se considerava uma ‘miscelânea de estilos’ e que acabou por marcar uma época e uma sociedade.

De acordo com Heliana Salgueiro:

Afastando a rubrica de caricatura e o estigma pastiche, é eclética a atitude de liberdade de escolha de estilemas dentro dos repertórios – Clássico, Gótico, Renascença, Luíses e outros. Lembrando que o século XIX é o século da afirmação da História e Arqueologia, compreende-se a composição do novo estilo a partir de recortes conscientes de fragmentos arquitetônicos do passado, adequando-os ao presente como recurso a novos materiais industrializados.¹⁴

Luciano Patetta, François Loyer e Jean-Pierre Épron são importantes exemplos de autores que trataram da reavaliação crítica da arquitetura eclética postulando a revalorização do patrimônio eclético edificado, tomando-o sob diversos aspectos, desde os especificamente arquitetônicos e urbanos, até os mais amplamente culturais.

¹³ PATETTA, Luciano. **Considerações sobre o ecletismo na Europa**. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Ecletismo na arquitetura Brasileira*. São Paulo: Editora da USP: Nobel, 1987. p. 13.

¹⁴ SALGUEIRO, Heliana Angotti. **O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930**. In: FABRIS, Annateresa. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p.106

Para François Loyer, o ecletismo não é o pastiche gratuito e aleatório, mas a opção consciente pela diversidade de linguagens, coerentes com a destinação dos edifícios, tanto dos de caráter oficial e utilitário, quanto dos particulares. O autor aponta ainda para a necessidade de se propor eixos de leitura que ultrapassem a classificação puramente estilística das formas para estabelecer um diálogo entre os fenômenos sociais ou econômicos e as mentalidades.¹⁵

Para Patetta: “cabe, portanto a nós, hoje, corrigir em parte tais julgamentos e ressaltar as indiscutíveis contribuições da cultura eclética que constituem, ainda, um patrimônio precioso” e que demarca ao longo do século XIX uma “linha contínua que percorre toda a trajetória da arquitetura burguesa”.¹⁶

Para Jean-Pierre Épron, o ecletismo correspondeu a um alto grau de excelência sob o aspecto construtivo em que para cada problema técnico era procurada a melhor solução, independentemente de sua filiação estilística e do período em que estava sendo proposta. Visto assim, não seria um movimento meramente formal, mas eminentemente construtivo.¹⁷

Foi produto, segundo Alan Couquhoun numa análise mais filosófica, de um interesse pela história que se desenvolveu ainda no século XVIII; “um fenômeno da história do gosto, antes de passar a ser ligado à teoria histórica alemã”.¹⁸



Figura 2: Ópera de Paris, Charles Garnier, 1875 - Ecletismo: Neobarroco / Luís XVI
Fonte: Acervo da autora

¹⁵ LOYER, François. *Le siècle de L'Industrie 1789-1914*. Paris: Editions d'Art Albert Skira, 1983.

¹⁶ PATETTA, op. cit., p. 12.

¹⁷ ÉPRON, Jean Pierre, *Comprendre l'Ecletisme*. Paris: Norma Editions, 1997

¹⁸ COUQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição clássica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 30

Superada a chave de leitura modernista, a importância histórica do ecletismo não está mais em cheque. As novas proposições teóricas da arquitetura não só reconhecem a legitimidade do academicismo como sugerem um retorno a alguns de seus valores. A prova é que desde os anos 60/70 se assiste a uma versão contemporânea de historicismo arquitetônico.

Para Rocha-Peixoto, a escolha de estilos históricos em relação aos usos e programas (*architecture parlante*) pode ser vista como precursora dos *tipos* da arquitetura moderna.

“O ecletismo pretendeu, com o historicismo multitemporal, suprimir a passagem do tempo em nome de uma arquitetura de todos os tempos. Os modernos quiseram, eliminando o estilo, uma arquitetura eterna”.¹⁹

¹⁹ ROCHA-PEIXOTO, op. cit., p. 23

1.2 Eclétismo no Brasil - Contexto histórico e sintaxe arquitetônica

Enquanto a reinterpretação do passado no além-mar se fazia em cima dos exemplares remanescentes, aqui ela teve de se realizar sobre uma abstração da presença material de obras de períodos anteriores (a exceção da arquitetura colonial). O que para a Europa significou um ranço passadista, para nós significou a conquista e o acesso à cultura internacional.²⁰

Por não se mostrar totalmente compatível com a experiência européia, o conceito de eclétismo aqui apreendido corresponde a uma acepção mais abrangente que designa, no Brasil, a arquitetura inspirada pela academia após o declínio do neoclassicismo.²¹

Neste tópico serão trabalhados os antecedentes históricos que fundamentaram o surgimento desta postura arquitetônica no país, bem como os partidos e categorias morfológicas que conferiram a ela o status de estilo.

A conjuntura que preparou terreno para o florescimento do historicismo arquitetônico no Brasil, no início do século XX, tem suas raízes ainda no século XIX com o processo de desagregação da sociedade agrária patriarcal e de ascensão da burguesia urbana sob o impacto da abolição, do advento da república e da industrialização.²² Para Lúcio Costa, a abolição e a revolução industrial são os dois fatores fundamentais, originários do século XIX, que condicionaram as transformações da técnica construtiva e das expressões arquitetônicas dela decorrentes.²³

A partir da década de 1870 o eclétismo se impõe alterando a ornamentação e o detalhamento do edifício neoclássico, e vai com a República assumir a hegemonia do gosto oficial.

O embrionário desenvolvimento do processo de industrialização no Brasil vai imprimir nas primeiras décadas do século XX uma acentuada mudança de paradigmas no que diz respeito à produção da arquitetura, tanto em seus aspectos formais e conceituais, quanto estruturais e construtivos.

De fato, o contexto político, econômico e social do final do século XIX possibilitou a introdução de novas tecnologias e materiais, que associados a um novo

²⁰ WEIMER, Gunther. **A fase historicista da arquitetura no Rio Grande do Sul**. In: FABRIS, A. (org.). *Eclétismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1987, p. 258

²¹ ROCHA-PEIXOTO, op. cit., p. 6

²² SANTOS, op. cit.

²³ COSTA, Lucio. **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre** (1951). In COSTA, Lúcio. *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre, 1962.

cenário de mão-de-obra, tornaram viável o desenvolvimento desta corrente. A industrialização e a política de importação adotada pelo Brasil introduziram processos e métodos de construir que afetaram “irreversivelmente e em escala crescente a arquitetura”.²⁴

É esse cenário que, marcado pelo fim do trabalho escravo e o início de uma política imigrantista, acaba por conceber uma nova classe de trabalhadores remunerados no campo da construção civil.

Paralelo a isso, algumas instituições de ensino de ofícios instaladas nesse momento no Rio de Janeiro também lançam no mercado uma mão-de-obra mais especializada que vai requalificar a produção edilícia da cidade. Entre outras especialidades, estas instituições formam, por exemplo: entalhadores, carpinteiros, ferreiros, funileiros, serralheiros, marceneiros, e estucadores. Lucio Costa definiu o ecletismo como sendo o “mal gosto da arquitetura corrente dos mestres-de-obras”.²⁵

Santos inclui dentro do rol de fatores que caracterizaram a passagem da sociedade imperial para a republicana, mais especificamente no campo da arquitetura e da construção, o conflito entre técnicas: “a artesanal a despertar uma atitude compromissada, amorosa entre o homem e o objeto do seu trabalho versus a mecânica, impessoal, fria, em que o homem é reduzido a um autômato (...) trabalho despersonalizado, em série”; o conflito entre materiais: “alvenaria e madeira versus ferro, cimento Portland, concreto armado, e, de modo geral, invasão de produtos industrializados”; e o conflito nas próprias estruturas dos edifícios: “edifícios de alvenaria com varandas postiças de abobadilhas e colunetas de ferro; arranha-céus com as paredes perimetrais sustentantes de tijolo e o miolo de ferro; e edifícios todos de ferros imitando no ferro as formas peculiares à madeira”.²⁶

A virada do século é marcada pela entrada de capitais estrangeiros que vai desaguar num surto modernizador atingindo diretamente a capital do país. Esta, por sua vez, vê a necessidade de remodelar sua imagem a fim de assegurar o escoamento de sua produção, e assim, garantir a inserção no mercado internacional. É desse período a Reforma Passos cujo carro-chefe foi a abertura da Avenida Central. “Com as intervenções urbanas do prefeito Pereira Passos de 1903 a 1906 e a Exposição

²⁴ SANTOS, op. cit., p.76

²⁵ COSTA, op. cit.

²⁶ SANTOS, op. cit.

Comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos em 1908, a República e o ecletismo se afirmam arquitetônica e urbanisticamente”.²⁷



Figura 3: Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1909 - Projeto de Francisco de Oliveira Passos sob influência da Ópera de Paris.

Fonte: Acervo da autora

A importação não se esgota só nos meios e materiais de construção, mas se estende também aos cânones estéticos e acadêmicos do velho mundo. No Rio de Janeiro, o cenário inaugurado com a abertura da Avenida Central em 1904 atesta o quadro heterogêneo estabelecido sob a influência dos *neos* europeus do séc. XIX:

As fachadas adornadas de elementos pré-fabricados traduzem o imaginário feérico dos imigrantes e resultam em híbridos e polifônicos estilos típicos da fase republicana inicial. Denominados também historicistas e pinturescos de feição neoclassicizante, renascentista e gótica, com inspiração mourisca, anglo-saxônica, italiana e francesa, os edifícios ecléticos exprimem a internacionalização da economia e do comércio no Brasil.²⁸

Em São Paulo, até 1914 – ano em que eclode a 1ª Guerra Mundial –, vivia-se o apogeu da indústria de construções e a paisagem urbana conciliava manifestações

²⁷ ROCHA-PEIXOTO, op. cit., p. 8

²⁸ GUIMARAENS, Ceça. **Arquitetura Brasileira**. Disponível em: <<http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/arqurb/arquitet/apresent.htm>>

diversificadas “que evocavam a arquitetura gótica, renascentista, neoclássica, mourisca, assíria; e ainda com o art nouveau, o floreal, o normando etc.”²⁹

Marcada pelo fervor do centenário da independência, por transições e disputas políticas, levantes militares, e, sobretudo, por inquietações de ordem sócio-cultural, a década de 1920 é conseqüentemente assinalada por uma série de transformações na produção da arquitetura que, “(...) esboçadas no período de forte influência neoclassicista, se acentuam nas décadas em torno da virada do século, para desembocar na delirante diversidade formal das segunda e terceira décadas deste”.³⁰

Para Paulo Santos,³¹ o Rio de Janeiro a partir dos anos 20 foi o palco do conflito entre as duas tendências que caracterizaram a produção da arquitetura brasileira durante essas primeiras décadas: uma moderna, a partir da pesquisa livre e inovadora do art nouveau, por exemplo, e outra tradicional.

Na vertente tradicional, depois da apuração de formas da década anterior, entrava-se numa espécie de triagem, em que iriam disputar a preferência dois estilos: os classicizantes, variantes estilísticas de uma orientação que já vinha desde princípios do século XIX – destinados aos edifícios oficiais e de porte monumental – e o neocolonial que, recém adotado em residências, hotéis e escolas, seria usado com sucesso em pavilhões de exposição.³²

A evidência da postura mais classicizante pode ser ilustrada pelo episódio do concurso para a fachada do edifício do Forum em 1921 (as plantas tinham sido desenhadas pelos engenheiros Gastão Bahiana e Domingos Cunha): Os candidatos Archimedes Memória e Nestor de Figueredo se apresentaram com projetos em ‘Neoclássico francês’; Nereu Sampaio e Gabriel Fernandes, em ‘Neoclássico italiano’; Ângelo Brunhs e Souza Camargo, em ‘Neoclássico alemão’ e Saldanha da Gama, em ‘Neoclássico romano’; o que prova a variedade de partidos classicizantes com que se iniciava a década.³³

Encontrava-se em voga uma certa supremacia da referência à estilística francesa. Bruand destaca o declínio do estilo Napoleão III, claramente sensível na primeira

²⁹ KESSEL, Carlos. **Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922**. In: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n° 30, 2002, p. 6

³⁰ TRIGUEIRO, Edja. **Oh de fora! Um estudo sobre a arquitetura residencial pré-modernista do Recife**. Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1989, p. 31

³¹ SANTOS, op. cit.

³² Ibid., p. 87

³³ Ibid., p. 88

década do século, e o retorno aos estilos anteriores que continuaram a ser essencialmente franceses: “O prestígio do classicismo francês era tal que classificavam-se os edifícios com características clássicas em três categorias principais: Luís XIV, Luís XV e Luís XVI, segundo sua decoração fosse mais ou menos rica e suas fachadas fossem planas ou tivessem corpos avançados ligeiramente salientes”.³⁴

A diferença entre esses três estilos podia ser observada a partir de algumas características básicas: coroamento dos edifícios com mansardas no Luís XIV, corpos avançados ligeiramente salientes e decoração mais ou menos rococó no Luís XV, e fachadas retilíneas em planta e retangulares em elevação, tetos planos mascarados por balaustradas para o Luís XVI, mais ou menos inspirado na arquitetura de Jaques-Ange Gabriel.³⁵

Havia ainda, uma diferença meticulosa entre o Luís XVI e o neoclássico, também chamado neogrego. Este último, mais austero, sem decorações em relevo, apresentava geralmente um volume cúbico ainda mais acentuado com a elevação da fachada desenvolvendo-se no plano único da parede nua e coroada por um grande frontão, sendo este, sustentado por uma ordem colossal.

Mais próximo do Luís XVI – uma espécie de versão mais modernizada que fazia uso dos avanços técnicos e construtivos da época – era o neobarroco. Tendo como inspiração a arquitetura setecentista, era o estilo da dramaticidade, monumentalidade, dos grandes efeitos de perspectiva, tanto internamente quanto em escala urbana. Para Silvio Colim,³⁶ há uma predominância do neobarroco francês na produção eclética carioca e o Palácio Tiradentes de Archimedes Memória, que a revista *Architectura no Brasil* classifica de Luís XVI modernizado, configura um claro exemplar.

Apesar de todo esse caráter de diversidade – e aqui compartilhamos do esquema proposto por Rocha-Peixoto³⁷ – algumas classes sintáticas comuns a arquitetura Beaux-Arts do final do século XIX e início do século XX “permitem compreender esse conjunto como uma categoria histórica bem definida”.³⁸

³⁴ BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 53

³⁵ Arquiteto francês do século XVIII cuja sóbria racionalidade desencadeou a transição do rococó para o neoclássico. Responsável pelo projeto do Petit Trianon.

³⁶ COLIN, Silvio. **Sobre o ecletismo na arquitetura**. In: Revista Viverecidades: Rio de Janeiro, 2006.

³⁷ ROCHA-PEIXOTO, op. cit., p. 9

³⁸ Id., op. cit.

- *Simetria*: “toda a liberdade decorativa do ecletismo não permitiu brincar com a lei sisuda do velho mestre. Foi aplicada a plantas completas e a cada compartimento, a fachadas inteiras e a seus elementos e até mesmo à maioria das peças ornamentais”.³⁹

- *Composição*: “no ecletismo carioca prevalecem uns poucos esquemas de composição de fachada”: de esquina, compacto, centrado, descentrado, assimétrico, com torre e por fim, com bastiões laterais.⁴⁰

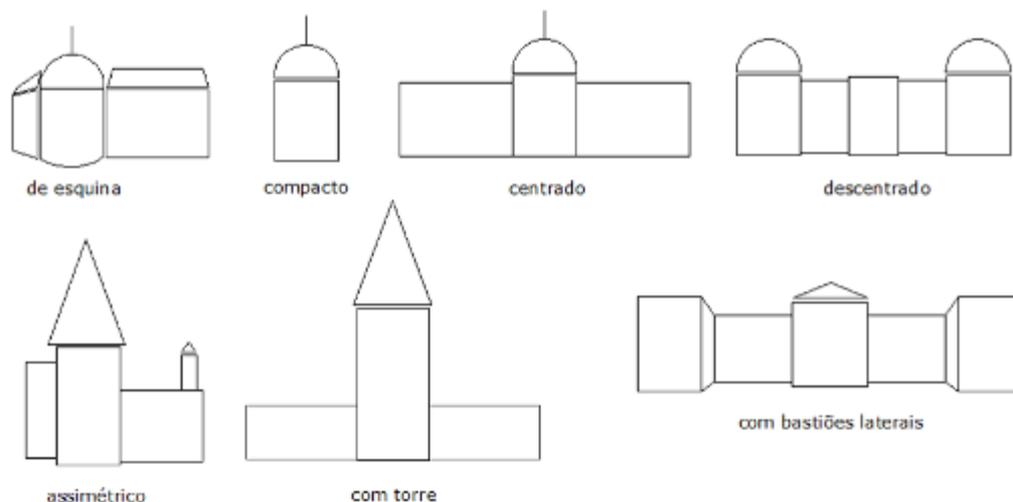


Figura 4: Esquema de tipologias de fachada no ecletismo carioca
Fonte: Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro, 2002, p. 10

- *Proporção*: “desenvolvimento natural das duas características anteriores (...) Quanto menos importante foi se tornando a unidade na referência histórica, mais intensamente a proporção se impôs como um modelo geométrico de concordância entre elementos de origens distintas”.⁴¹

- ‘*Arquitetura falante*’: Conceito já citado acima de que a arquitetura deve exprimir através do estilo a função a que se destina.

Esse conceito é “característica essencial do ecletismo e base teórica da variedade de estilos e mesmo de sua mistura”.⁴²

- *Ornamentação*: “A ornamentação no ecletismo é uma roupagem que reveste a arquitetura para que fiquem ocultos os elementos desagradáveis, artisticamente inaceitáveis, e o funcionamento mecânico da construção”.⁴³

³⁹ Id., op. cit.

⁴⁰ Ibid., p. 10

⁴¹ Ibid., p. 11

⁴² Id., op. cit.

1.3 Nacionalismo e o Neocolonial - A tradição inventada

Um povo só pode possuir a arquitetura que lhe coube por fatalismo histórico, que não se improvisa⁴⁴

Movimento associado à idéia de nação, ligado à história de independência dos países americanos, o neocolonial nasceu como alternativa ideológica e estética aos ‘estrangeirismos’ através de uma proclamação em favor dos valores tradicionais, num claro retorno ao período colonial civil das nações.

Difundido por quase toda a América e desenvolvido no Brasil principalmente durante os anos vinte do século passado, o neocolonial preconizava a independência cultural, através basicamente da revitalização de formas não necessariamente ligadas à origem de cada país, mas principalmente ao continente durante o período de colonização. Buscava expressar para além do dito ‘fachadismo’ eclético os desdobramentos luso-ibéricos aqui impressos, num nativismo onde se manifestavam, entre outras, as formas do *mission style* californiano e, mais tarde, do marajoara⁴⁵ que pela leitura de alguns pode ser enquadrado na condição de vertente do art déco.

Da Califórnia ao Chile, passando pelo México e pelo Peru, surgiam manifestações arquitetônicas que se referenciavam na tradição hispânica e nos adornos pré-colombianos, para se contrapor ao ecletismo de matriz parisiense, constituindo o neocolonial como um movimento continental.⁴⁶

Com a 1ª Guerra Mundial, a economia brasileira entra em crise e as importações de materiais pré-fabricados são interrompidas. No mesmo período, nações latino-americanas promoviam comemorações oficiais de independência marcadas pela tentativa de reafirmação e consolidação das identidades nacionais, num esforço de desvinculação cultural da influência européia. Para tanto, buscaram a construção de uma

⁴³ Id., op. cit.

⁴⁴ MARIANO F., José. **Os Dez Mandamentos do Estylo Neo-Colonial** – Revista Architectura no Brasil. 1923.

⁴⁵ Estilo Marajoara: “última tentativa de criação de uma arquitetura com raízes nacionais”. SANTOS, 1982, p.108. Acreditava-se que os motivos cerâmicos encontrados na ilha de Marajó seriam indícios de uma civilização que haveria existido durante a antiguidade na região norte do Brasil. CAVALCANTI, 1995, p. 63

⁴⁶ AMARAL, Aracy (org). **Arquitetura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos**. São Paulo; México: Memorial da América Latina; Fondo de Cultura Económica, 1994, p.11

postura arquitetônica com base nas suas tradições locais e em referências ao Novo Mundo no período da colonização, renunciando ao vocabulário ‘universalizante’ do ecletismo.



Figura 5: Residência projetada por Archimedes Memória no estilo missões.
Fonte: Revista *Architectura no Brasil* 1926

Para Rocha-Peixoto, o estilo configurou uma tendência tardia do academicismo, uma reação contra a arquitetura importada da Europa e, ao mesmo tempo, um “anseio por uma forma de decorativismo brasileiro”.⁴⁷ A vinculação com os movimentos nacionalistas dos anos 20 aproximou-o da ideologia neogótica anglo-saxônica. O autor sugere, ainda, a possibilidade de considerar o uso do estilo neomanuelino no Brasil como uma ponte entre o neogótico europeu e o neocolonial, já que a variante lusa do gótico teria florescido justamente à época do Descobrimento do Brasil.

O elo entre neocolonial e nacionalismo remete diretamente o estilo ufanista à expressão *tradição inventada*. Na obra *A Invenção das Tradições*, Eric Hobsbawm trabalha com o conceito de ‘tradição’ como sendo a base do nacionalismo, e demonstra como ela, forjada e construída, pretendia fornecer indícios de uma espécie de antiga e

⁴⁷ ROCHA-PEIXOTO, op. cit., p. 16

irrefutável superioridade dos povos. Segundo o autor, a tradição inventada corresponde a um:

conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. Exemplo notável é a escolha deliberada de um estilo gótico quando da reconstrução da sede do Parlamento britânico no século XIX, assim como a decisão igualmente deliberada, após a II Guerra, de reconstruir o prédio da Câmara, partindo exatamente do mesmo plano básico anterior.⁴⁸

Ele acrescenta ainda que estas manifestações se caracterizam por estabelecer com o passado uma continuidade bastante artificial: “São reações a situações novas que ou assumem a forma de referências a situações anteriores, ou estabelece seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória”.⁴⁹

Em São Paulo, com o acelerado processo de crescimento populacional, decorrente em grande parte da imigração italiana e portuguesa, houve um aumento da demanda imobiliária da cidade e junto com ela a encomenda de construções monumentais pelo poder público. Este, afinado com os interesses das elites cafeeiras, procurava moldar a cidade de acordo com os preceitos de salubridade e bom gosto importados do Velho Mundo.

Atendendo às principais encomendas, públicas e particulares, o Escritório Técnico Ramos de Azevedo protagonizou o cenário dessa reformulação urbana de São Paulo. Notabilizou-se pelo apuro da execução das obras e por mobilizar uma ampla estrutura de empresas e profissionais aos quais estava direta ou indiretamente ligado. De acordo com Kessel, “Não havia unidade estilística na sua produção, na medida em que uma das qualidades da empresa era a versatilidade para atender ao gosto dos responsáveis pelas encomendas sem comprometer a eficiência no atendimento dos programas”.⁵⁰

Com a Guerra, intensificou-se a questão do ‘nacional’ em todos os setores da vida intelectual do país, e de forma particular em São Paulo. O conflito abalara o apogeu da indústria de construções – diante das restrições às importações que tanto

⁴⁸ HOBBSAWM, Eric (org). **A invenção das tradições**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2002, p. 9

⁴⁹ Ibid., p. 10

⁵⁰ KESSEL, Carlos. **Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922**. In: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n° 30, 2002, p. 8

abasteciam as produções ecléticas – e se encarregava de exorcizar o espírito da *belle époque*.

Sócio de Ramos de Azevedo desde 1908, o engenheiro e arqueólogo português Ricardo Severo, já anteriormente envolvido com pesquisas em Portugal acerca da identidade lusitana, inicia aqui uma campanha em defesa dos valores de nossa própria ‘tradição’ construtiva com a conferência “*A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo*”, proferida na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Considerada o marco da instituição do movimento neocolonial, a conferência – que se dá no mesmo ano em que se deflagra o conflito europeu – vai proclamar uma nova arquitetura que deveria ter como base a leitura dos elementos construtivos do nosso passado colonial.

Por outra frente de batalha Severo procurava, a partir de pesquisas empreendidas por artistas brasileiros em viagens pelo país, compilar informações sobre os elementos estruturais e ornamentais da arquitetura brasileira num “*Tratado da Arte Tradicional do Brasil*”.

A aparente incoerência conceitual de buscar uma expressão nacionalista no período de dominação da Coroa portuguesa se esclarece se considerarmos dois aspectos principais: era nesse período que Severo reconhecia a gênese da identidade nacional (identidade siamesa da identidade lusa, na visão do arqueólogo), e é nesse período também que se desenvolve o que hoje a historiografia oficial enaltece como sendo a originalidade do barroco brasileiro.

A arquitetura neocolonial começava assim, em São Paulo, a se afirmar como um produto cultural erudito, discutido e consumido num amplo circuito representado pelo Liceu de Artes e Ofícios, Escritório Técnico Ramos de Azevedo, pela Sociedade de Cultura Artística, o jornal O Estado de São Paulo, a Revista do Brasil e o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.⁵¹

Mas foi na Capital Federal, mais especificamente na Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922, que o neocolonial – até então, novidade tardiamente absorvida – teve a sua grande apoteose.

Foi nesse evento que o neocolonial conquistou definitivamente a chancela oficial na esfera do poder público e a visibilidade que ultrapassava os círculos de iniciados. Manifestou-se em seis dos catorze pavilhões brasileiros e, nas palavras do prefeito Carlos Sampaio, foi utilizado para “fazer ver ao mundo civilizado não só que nós

⁵¹ KESSEL, op. cit., p. 8

tínhamos arquitetos de valor, mas que também tínhamos uma arte tradicional que podia ser devidamente apreciada”.⁵²

Representou, juntamente com a Semana de Arte Moderna de São Paulo, realizada no mesmo ano, um dos principais episódios da modernização e renovação artística e cultural do país da primeira metade do século XX.

De acordo com Kessel,⁵³ o neocolonial chegava ao Rio de Janeiro como um desafio lançado ao conservadorismo acadêmico das cátedras da ENBA⁵⁴, que representava para a arquitetura e para as artes plásticas o mesmo que a Academia Brasileira de Letras representava para a literatura.

Nessas instâncias, das artes plásticas e da literatura, a efervescência das vanguardas européias e o movimento de redescoberta e fascínio pelo nacional significaram o estopim das articulações que resultaram na Semana de 22. A arquitetura, no entanto, não teve grande repercussão no evento. Não foi objeto de nenhuma de suas conferências e contava apenas com a exposição de obras dos arquitetos europeus Antonio Moya e Georg Przyrembel: o primeiro apresentando esboços de aspecto geometrizarante que evocavam monumentos pré-colombianos, e o segundo com a maquete e os desenhos do projeto neocolonial para a sua residência de veraneio.

Com Severo em São Paulo, o lado carioca da moeda estava representado por José Mariano Filho. O médico, historiador da arte e diretor da Sociedade Brasileira de Belas Artes, que assumiria a direção da Escola Nacional de Belas Artes em 1926, se tornou um dos principais mentores do neocolonial, escrevendo diversos manifestos nos quais pregava uma “arquitetura de raça”, no sentido mais cultural e antropológico do termo.

Para além da compreensão do neocolonial como um movimento de revelação do romantismo que impregnava a época, José Mariano entendia-o como um fator condicionante de estudos das questões de raça, costumes, economia e vida social-artística do nosso povo. Como diretor da ENBA, organizou vários concursos em que determinava a elaboração dos projetos nesse estilo e patrocinou jovens arquitetos em diversas viagens a Minas Gerais para documentar elementos compositivos da arquitetura colonial.

⁵² SAMPAIO, 1929 apud KESSEL, op. cit., p. 13

⁵³ Ibid., p. 9

⁵⁴ No entanto, essa mesma o absorveu de pronto.

José Mariano e Ricardo Severo representaram, então, os chefes de fila da arquitetura tradicionalista no Brasil num período em que, segundo Kessel, ‘nacionalismo’ e ‘modernidade’ eram praticamente sinônimos.⁵⁵

Na obra *Arquitetura neocolonial no Brasil: Entre o pastiche e a modernidade*, o autor descreve e analisa o processo histórico que, segundo ele, levou o neocolonial da condição de ‘condutor legítimo entre o passado colonial e o futuro modernista’ até ser considerado um grande ‘equívoco’ passadista pela crítica arquitetônica moderna. O argumento central de Kessel gira em torno do esforço de localização do neocolonial na esfera das vanguardas e na sua aproximação ao conceito de ‘modernista’.

O que se revela, no entanto, é a dificuldade de se estabelecer naquele momento uma diretriz estética e um aporte teórico aplicáveis à arquitetura que equivalessem aos novos rumos que se delineavam nos outros setores da produção cultural e artística do país.

Segundo Paulo Santos, a busca da substância brasileira, da cultura local e da realidade nacional, aproximou o neocolonial do movimento moderno, mas não impediu, na prática, antagonismos formais inconciliáveis.⁵⁶

Nacionalismo e modernidade eram de fato praticamente sinônimos. Mas nunca é demais lembrar o carregado antagonismo que guardam entre si os termos *tradição* e *vanguarda*.

Isto posto, interessa-nos aqui a questão irrefutável da vinculação entre o neocolonial e a esfera acadêmica e o seu viés declaradamente historicista. Os grandes nomes da arquitetura carioca que absorveram o neocolonial tinham formação *beaux-arts* e a maior parte deles estavam diretamente atrelados à ENBA. Afora Araújo Vianna, Heitor de Melo, Rafael Galvão e o próprio Archimedes Memória, Lucio Costa é um dos exemplos.

Outrora amigo e colaborador de José Mariano, o personagem que viria a se tornar o patrono do modernismo no Brasil avalia no final da década de 1930 esse momento: “(...) foi quando surgiu, com a melhor das intenções, o chamado ‘movimento tradicionalista’ de que também fizemos parte (...) fomos procurar num artificioso

⁵⁵ KESSEL, Carlos. **Arquitetura neocolonial no Brasil: Entre o pastiche e a modernidade**. Rio de Janeiro: Java, 2008.

⁵⁶ SANTOS, op. cit.

processo de adaptação os elementos já sem vida da época colonial. E a farsa teria continuado – não fora o que sucedeu”.⁵⁷

Neste capítulo procuramos problematizar, cronologicamente, os conceitos-chave que fundamentaram o arcabouço teórico-histórico da pesquisa. A seguir um quadro da evolução arquitetônica do Brasil na virada do século XIX para o XX – destaque para as colunas que vão de Pereira Passos a 1945:

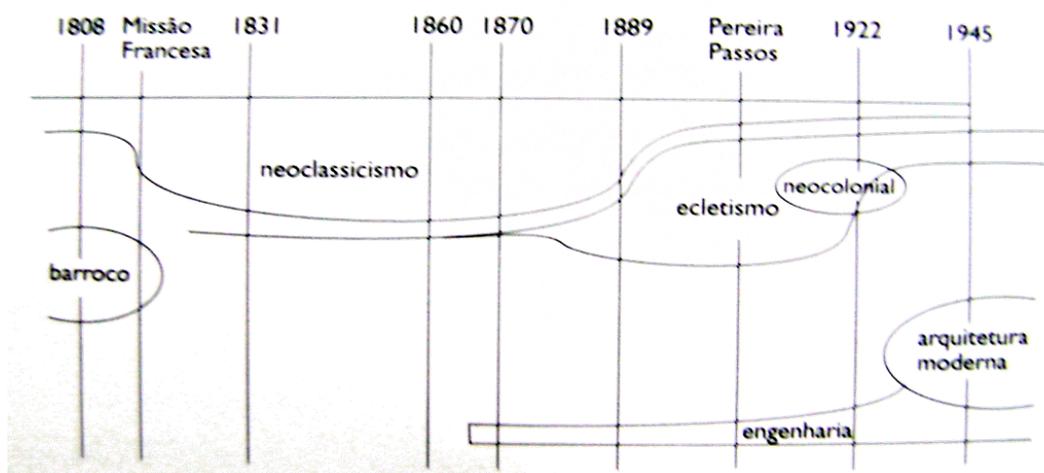


Figura 6: Diagrama elaborado por Rocha-Peixoto

Fonte: Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro, 2002, p. 8

⁵⁷ COSTA, Lucio. **Documentação Necessária** (1937). In COSTA, Lúcio. Sobre Arquitetura. Porto Alegre, 1962.



CAPÍTULO II

Archimedes Memória – Vida e obra

2.1 Origem e formação

Filho do Desembargador Francisco de Oliveira Memória e de Josefa Madeira de Carvalho Memória, Archimedes Memória nasceu em Ipu, Ceará, a 7 de Março de 1893.

Ainda jovem pretendia estudar mecânica em Zurich, Suíça, para depois seguir carreira de pesquisador. Com a morte do pai, em 1909, abandonou esses planos e veio no ano seguinte para o Rio de Janeiro, matriculando-se no curso de pintura da Escola Nacional de Belas Artes em 1911. Após o início do curso, depois de completados os preparativos exigidos, decidiu transferir-se para o curso de arquitetura, onde obteve diversas distinções acadêmicas.

A arquitetura oferecia à época grandes possibilidades, pois muito poucos se enveredavam por ela. Grande parte dos arquitetos em atividade nesse período no Rio de Janeiro era formada por estrangeiros, geralmente com formação europeia. Em 1917, apenas um arquiteto se diplomou com Archimedes Memória na ENBA: Nestor de Figueiredo.

Professores como Morales de Los Rios, Heitor Lyra da Silva, Gastão Bahiana, Araújo Viana e Heitor de Mello compunham o quadro de docentes da Escola no período da graduação de Memória. A Escola encontrava-se sob a direção de Rodolpho Bernadelli, sendo este sucedido em 1914 por Rodolpho Amoedo.

A estrutura curricular do curso de arquitetura da ENBA espelhava-se no modelo de estruturação do curso da École des Beaux-Arts de Paris. Tinha como principais cadeiras Desenho, Geometria Descritiva - Perspectiva e Sombras, Estereotomia, História, Teoria e Filosofia da Arquitetura, e Composições de Arquitetura.

Na disciplina de Composição – que mais tarde Memória ministraria – a edificação era concebida como um todo tridimensional, representado através de plantas, cortes e fachadas,⁵⁸ relacionado a um partido específico. Partindo de uma rede modular, os espaços eram transformados em retângulos, de forma que a sobreposição das partes ou do todo ampliava o número de possibilidades e combinações, dentro da tradição classicista, ampliando essa flexibilidade de composição, abrindo-se espaço para novas

⁵⁸ Á época da Academia Imperial de Belas Artes a planta tinha total preponderância.

concepções.⁵⁹ Referência direta ao academicismo racionalista francês e ao método de composição instaurado por Durand no início do século XIX.⁶⁰

Ainda aluno, Archimedes Memória foi convidado por Heitor de Mello para auxiliá-lo em seu escritório, a maior firma de arquitetura da então capital da República. Desenvolvia e detalhava os projetos do professor e acompanhava a execução das obras. Em 1920, com o falecimento de Heitor de Mello, Memória substituiu-o na sociedade com arquiteto franco-suíço Francisque Couchet, sem no entanto, modificar o nome da firma. Nesse mesmo ano inicia também sua carreira docente.

Foi articulista e colaborador da revista especializada *Architectura no Brasil*, publicação oficial da Associação de Construtores Civis do Rio de Janeiro e da Sociedade Central de Arquitetos, sócio e fundador desta Sociedade, do Instituto de Arquitetos do Brasil e do Clube de Engenharia. Participou ativamente do movimento fascista de Plínio Salgado (Movimento Integralista) com o cargo de Coordenador de Artes Plásticas na Câmara dos Quarenta.

Para Paulo Santos, Archimedes Memória foi a maior figura de arquiteto dos anos 20 e exerceu grande influência na formação de numerosas gerações de arquitetos.⁶¹ Projetou alguns dos mais marcantes edifícios cariocas entre as décadas de 1920 e 1930. Foi responsável pelo plano urbanístico e pelo projeto de três pavilhões da Exposição Internacional do Centenário da Independência, pelo projeto da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro, Igreja de Santa Terezinha no Túnel Novo e pelos projetos das sedes do Hipódromo da Gávea e do Botafogo de Futebol e Regatas. Seu projeto mais imponente foi o do Palácio Tiradentes, destinado a abrigar a Câmara dos Deputados.

⁵⁹ UZEDA, Helena da Cunha. **O ensino de arquitetura no contexto da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro 1816-1889**. Dissertação de Mestrado. EBA – UFRJ, 2002, p.51

⁶⁰ LASSANCE, 2008.

⁶¹ SANTOS, Paulo. **Quatro séculos de arquitetura**. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1981, p. 88

2.2 Escritório Técnico Heitor de Mello

“É certo que o ateliê de Heitor de Mello foi a primeira organização do gênero no Brasil e logo atingiu grande envergadura”.⁶²

A passagem acima transcrita atesta a importância que tinha a firma na qual, após dois anos de estágio, Memória assumiria a chefia técnica.



Figura 7: Logomarca do Escritório em página publicitária na revista *Architectura* no Brasil.
Fonte: Revista *Architectura* no Brasil, vol. II, nº 7-8, 1922.

Em virtude do falecimento de Heitor de Mello, em 14 de setembro de 1920 Archimedes Memória e Francisque Couchet (antigo sócio de Mello) estabeleceram contrato de sociedade em partes iguais do “Escritorio Technico Heitor de Mello – A. Memória & F. Couchet, architectos.

A clientela do escritório era composta principalmente por instituições públicas, privadas e religiosas, além de particulares que frequentemente encomendavam projetos residenciais. Palácios governamentais, de exposições, sedes esportivas, igrejas e até centros de saúde faziam parte do repertório do escritório.

⁶² BRUAND, op. cit., p. 36

Além dos sócios, o escritório era formado por desenhistas, estafetas, e estagiários, entre eles, Lucio Costa, que lá ingressara em 1922. Recebia frequentemente visitas de outros profissionais que por vezes participavam dos projetos. Destacavam-se entre eles os arquitetos Raul Pemma Firma e Mário Fertin, ‘free-lancers’ da época, além de artistas como Almeida Júnior, Raimundo Cella, e diversos escultores encarregados dos ornatos e finalização dos projetos.

Segundo Péricles Memória, os projetos eram elaborados em papel canson, desenhados a lápis em escalas pré-definidas de acordo com a dimensão do tema. As plantas, cortes e fachadas eram finalizadas em tinta nanquim e coloridas com lápis de cor ou aquareladas, principalmente as pranchas de fachadas e paisagismos. As pranchetas equipadas com réguas T eram de madeira e tinham dimensões de aproximadamente 2x1m, também forradas por papel canson pré-esticados através de umedecimento. Os lápis das marcas *toison d’or*, *caran d’ache* ou os carbonos da *wolff’s* eram importados da França e da Alemanha pela loja Meira, e eram apontados com lâmina de navalha. Detalhes da construção, esquadrias de madeira, paginações de pisos e de tetos, pilares, mobiliário, azulejos e até papéis de parede muitas vezes eram desenhados em verdadeira grandeza. As pranchas ficavam enormes, mas facilitava imensamente a execução.⁶³

Francisque Couchet teve papel fundamental ao longo da carreira profissional de Archimedes Memória. A parte mais representativa de sua produção foi concebida em parceria com o franco-suíço que tinha sido discípulo de Giraud e laureado pela École des Beaux-Arts de Paris. Ente outras funções que desempenhava no escritório, Couchet assumia a parte mais burocrática e controlava o atendimento aos contratos.

Mensurar até que ponto as influências de Couchet reverberaram em cada obra por ele assinada com Memória e avaliar de que maneira sua marca individual se sobrepunha à do arquiteto tupiniquim são questões mais complexas que sem dúvida mereceriam maiores reflexões futuras. O certo é que ele maximizou e ajudou a consolidar a matriz classicista que Memória absorvera de sua formação na ENBA. A sociedade findou em 1929 e de comum acordo os arquitetos doaram sua biblioteca para a Escola Nacional de Belas Artes. Archimedes Memória deu continuidade ao escritório – transferindo-o da Rua da Quitanda para a Rua Sete de Setembro, no centro da cidade –

⁶³ MEMÓRIA FILHO, Péricles. **Archimedes Memória - O último dos ecléticos**. Rio de Janeiro: IBRASIL, 2008, p. 53

até 1935, ano em que viu seu projeto vencedor do concurso do MES ser preterido pela contratação de Lucio Costa e sua célebre equipe.

A partir daqui são trabalhados os principais projetos e obras de Archimedes Memória realizados na década de 1920 em sociedade com Francisque Couchet no Escritório Técnico Heitor de Mello. Os exemplares foram selecionados a partir dos critérios anteriormente citados: por escala, os de grande porte; por função, os de caráter institucional; e pelo recorte temporal, no período em que manteve parceria com Francisque Couchet.

Mais adiante, após o tópico que trata da Escola Nacional de Belas Artes, serão trabalhadas as demais obras referentes agora à década de 1930 e de autoria exclusiva de Memória.

As obras são descritas, analisadas e ilustradas em ordem cronológica – sempre a partir da data de projeto e não necessariamente de execução ou inauguração –, desde o projeto para o Palácio Pedro Ernesto, iniciado por Heitor de Mello ainda em 1920, até o Projeto *Pax* do concurso do MES de 1935.

As referências aqui utilizadas dizem respeito aos conceitos de sintaxe e morfologia arquitetônica referentes às produções ecléticas, neocoloniais e ‘modernas’. Prescindimos de uma subclassificação por estilos a priori, devido à complexidade e especificidade de cada caso, sendo especificado mais claramente apenas nas últimas obras a prevalência do art déco.

2.2.1 Palácio Pedro Ernesto

No ano de 1920, Memória e Couchet dão continuidade ao projeto do Palácio Pedro Ernesto, a Câmara Municipal do Rio de Janeiro, iniciado por Heitor de Mello.

A obra atesta uma clara vinculação à escola neoclássica francesa. A fachada para a Praça Floriano é constituída por um pavimento térreo com ranhuras, vazado de portas e janelas em arco-pleno. Encimando esse bloco há uma colunata jônica flanqueada por dois pavilhões coroados com pequenos templos, bem ao sabor dos parques do reinado de Luís XVI. Por outro lado, as estátuas postadas nos cantos da edificação remetem diretamente às de Versalhes de Luís XIV.



Figura 8: Palácio Pedro Ernesto - Câmara dos Vereadores
Fonte: Guia da Arquitetura Eclética do Rio de Janeiro, 2001.

Vê-se aqui o emprego deliberado em um mesmo edifício do vocabulário formal das diversas épocas do classicismo francês.

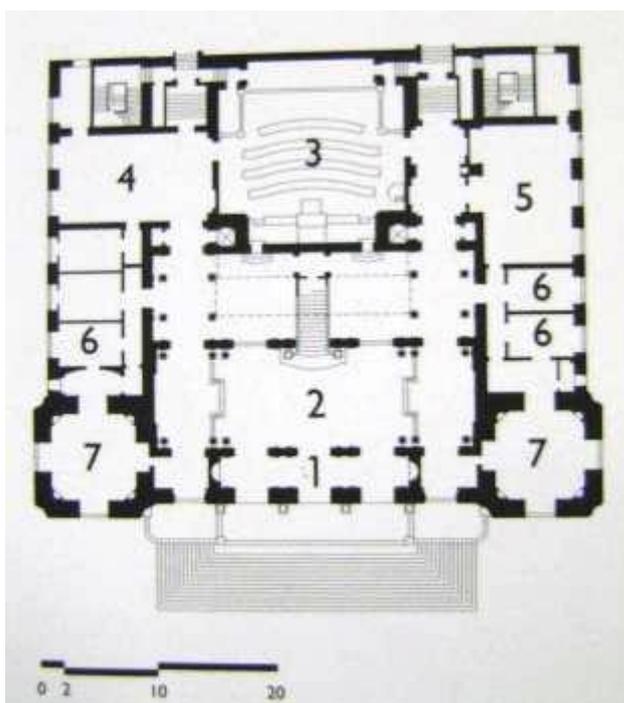


Figura 9: Palácio Pedro Ernesto - Câmara dos Vereadores

Fonte: Acervo da autora

O partido projetual é determinado por uma planta ortogonal e simétrica, que tem como elementos principais, no primeiro pavimento, o saguão de entrada, logo após o vestíbulo, e o plenário. Em volta desses ambientes se dispõem os cômodos secundários,

como as salas particulares dos parlamentares, os gabinetes e os salões do cerimonial e de reunião.



- 1 - vestíbulo
- 2 - saguão
- 3 - plenário
- 4 - sala de reunião
- 5 - cerimonial
- 6 - gabinetes
- 7 - sala de vereadores

Figura 10: Palácio Pedro Ernesto - Planta Baixa

Fonte: Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro, 2001.

2.2.2 Palácio da Justiça

Em 1921, além de conquistar o primeiro lugar no concurso para cadeira de Composição de Arquitetura da ENBA com um projeto para embaixada de país estrangeiro, Archimedes Memória também vence o concurso de fachadas para o edifício do Fórum⁶⁴ no Rio de Janeiro, cujas plantas já tinham sido projetadas pelos engenheiros Gastão Bahiana e Domingos Cunha.

Como já citado anteriormente, os candidatos Archimedes Memória e Nestor de Figueredo se apresentaram com projetos em ‘Neoclássico francês’; Nereu Sampaio e Gabriel Fernandes, em ‘Neoclássico italiano’; Ângelo Brunhs e Souza Camargo, em ‘Neoclássico alemão’ e Saldanha da Gama, em ‘Neoclássico romano’.

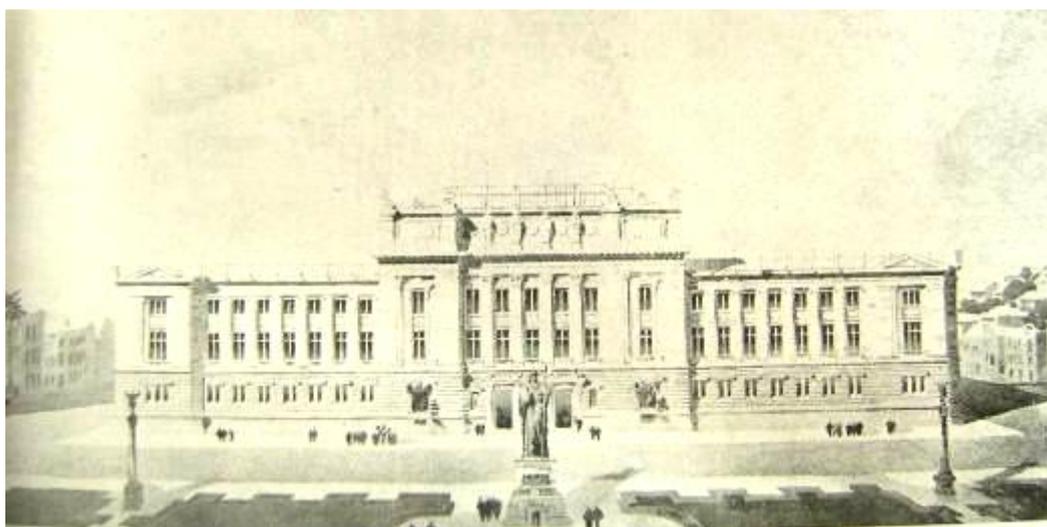


Figura 11: Primeira solução para a fachada principal do Palácio da Justiça, Rio de Janeiro, 1921.

Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, n° 1,

Para o concurso, Memória elaborou dois estudos de fachada. Um a partir da plantas já estabelecidas - planta de corpo central dominando com duas alas laterais –, outro com plantas por ele mesmo elaboradas. Ambas as concepções são definidas a partir de uma mesma tipologia: disposição estendida longitudinalmente com corpo central destacado e blocos laterais.

⁶⁴Architectura no Brasil, vol. I, n° 1, 1921, p. 32. De acordo com Paulo Santos, o vencedor foi Nereu Sampaio com um projeto em

Na primeira proposta, estilisticamente mais sóbria, apenas dois pequenos frontões coroam os volumes laterais destacados. O bloco central, mais austero e cúbico que o aproxima da filiação Luís XVI, apresenta tetos planos mascarados por balaustradas.



Figura 12: Segunda solução para a fachada principal do Palácio da Justiça, 1921.

Fonte: Revista *Architectura no Brasil*, vol. I, nº 1, 1921.

Na segunda proposta, há a mesma disposição volumétrica, apenas com outro tratamento decorativo e com as alas laterais substituídas por colunatas. O corpo central é definido a partir de um volume ligeiramente mais avançado, destacado por robustas colunas e coroado com frontão sobre balaustradas.

A revista *Architectura no Brasil* endossa essa segunda proposta: “Composto de uma fôrma academica que honra a nossa architectura é este projeto um primor de sinceridade classica, deixando transparecer na beleza harmoniosa das suas linhas a austeridade de um Palacio de Justiça”.⁶⁵

⁶⁵ *Architectura no Brasil*, vol. I, nº 1, 1921, p. 32.

2.2.3 Palácio Tiradentes

Uma obra emblemática de Memória concebida dentro dessa tipologia classicista é o Palácio Tiradentes que abriga a Câmara dos Deputados.



Figura 13: Palácio Tiradentes - Câmara dos Deputados.

Fonte: Acervo da autora

Projetado em 1921, é considerado um dos projetos mais imponentes do arquiteto e classificado pela revista *Architectura no Brasil* dentro no estilo “Luís XVI moderno”.

A composição da fachada principal segue o seguinte esquema: um corpo central destacado configurando um pórtico coríntio ladeado por dois corpos maciços realçados por esculturas e torreões.

No centro da platibanda, uma grande cartuxa simboliza a Lei, num escudo em que se apóiam, de um lado a Liberdade e do outro a Autoridade. Os dois grupos das extremidades da platibanda representam a Independência e a República. Abaixo, ladeando a entrada, dois grupos de estatuária representando a Ordem e o Progresso. Segundo Bruand, as estátuas tendem para o barroco e a vasta cúpula dupla que coroa o volume tem filiação renascentista.⁶⁶

⁶⁶ BRUAND, op. cit., p. 37

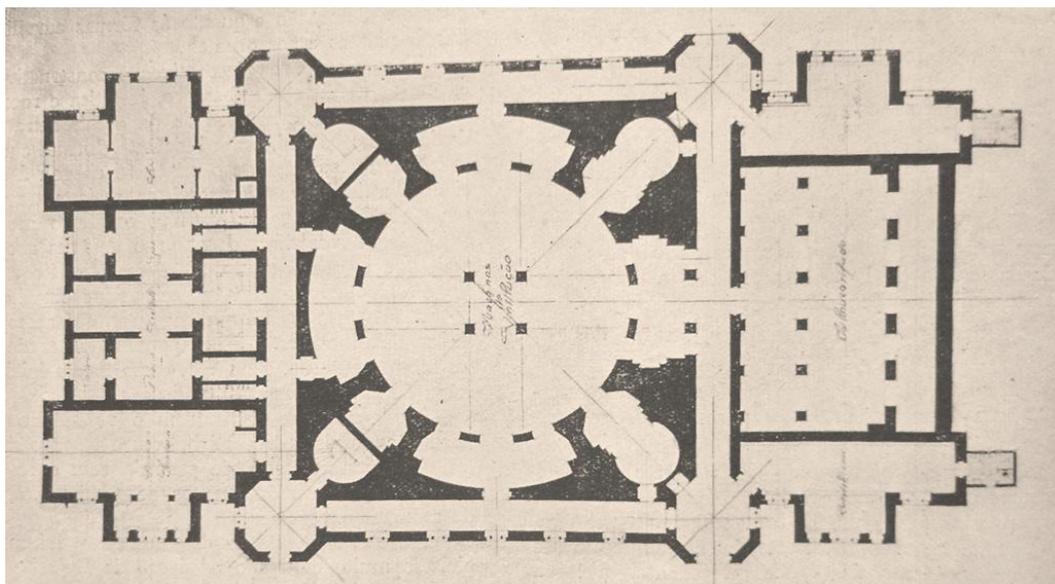


Figura 14: Projeto para o Palácio Tiradentes - Planta Baixa Pavimento Térreo.

Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, nº 4, 1922.

O prédio possui uma planta bem articulada em que cada compartimento conta com um todo isolado e cuja rigorosa simetria se manifesta até nos nichos e painéis. Segundo Paulo Santos, o projeto representa o limite extremo de uma maneira de compor em que o ajuste dos compartimentos entre si resulta em grandes espaços vazios.

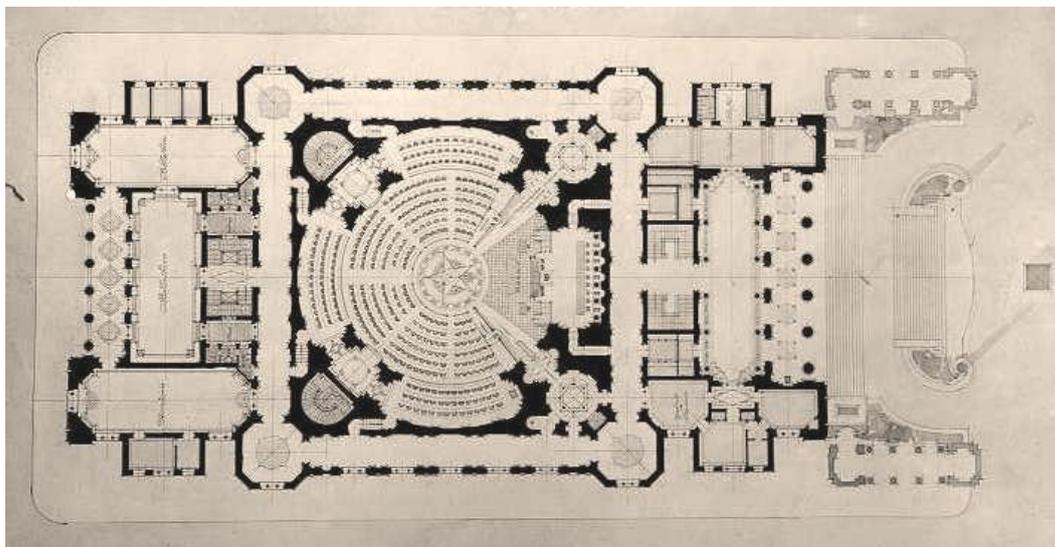


Figura 15: Projeto para o Palácio Tiradentes - Planta Baixa 1º Pavimento.

Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, nº 4, 1922.

Neste caso, os quatro cantos da cúpula que configuram áreas enormes em torno dos pilares centrais. Pode-se falar aqui em independência entre a estrutura e o invólucro,

mas não no sentido de expor a função própria de cada qual – como por esses anos já preconizava Le Corbusier –, e sim para mascarar a estrutura como algo que não devesse ser exibido.⁶⁷ Toda a estrutura da edificação é de concreto armado.

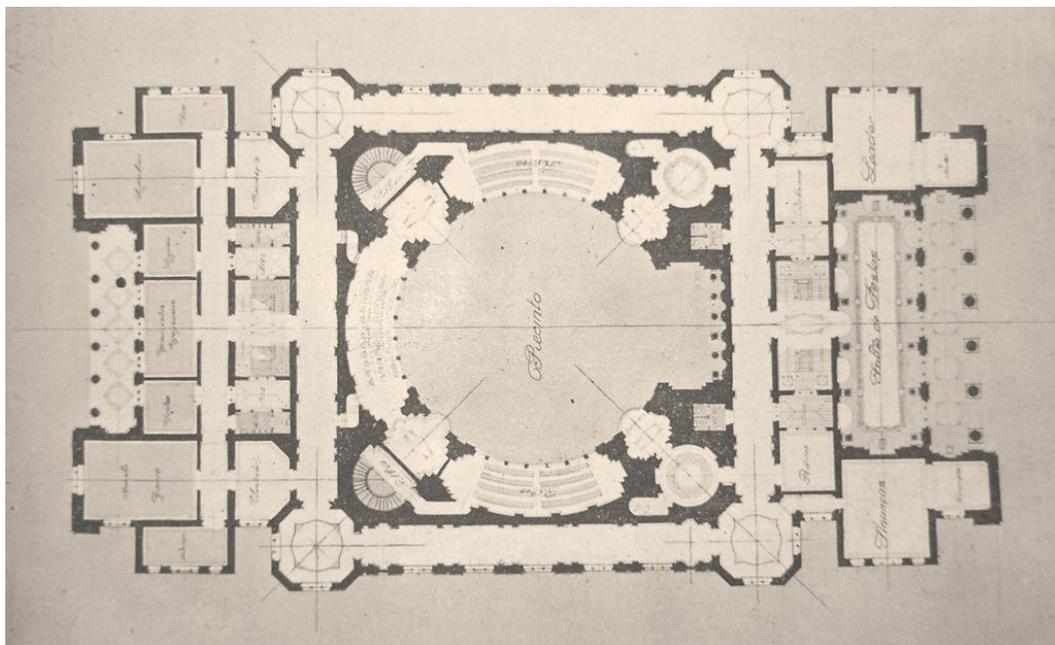


Figura 16: Projeto para o Palácio Tiradentes - Planta Baixa 2º Pavimento.
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, nº 4, 1922.

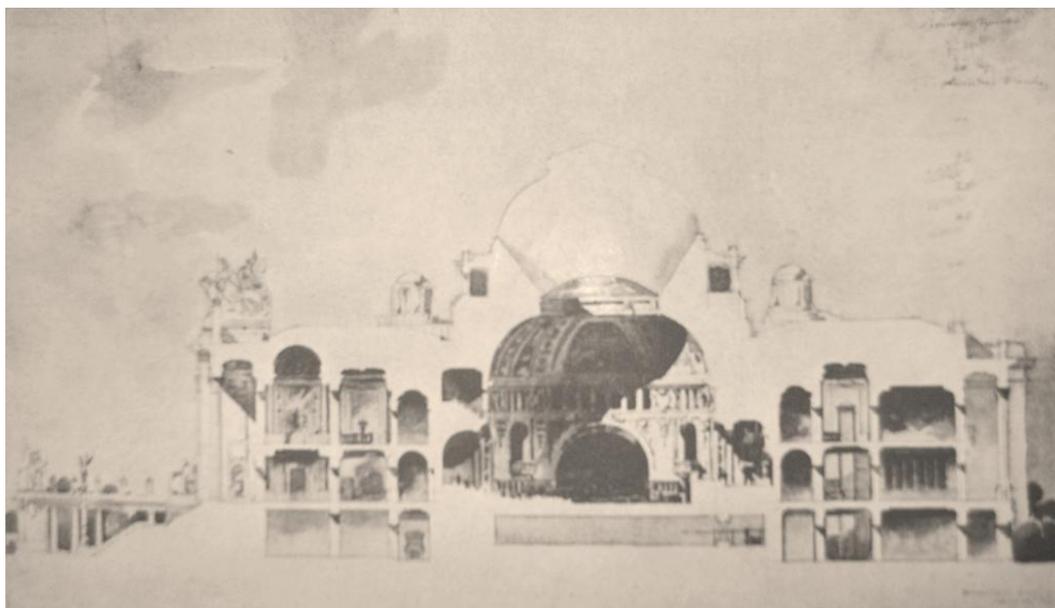


Figura 17: Projeto para o Palácio Tiradentes - Corte Longitudinal.
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, nº 4, 1922.

⁶⁷ SANTOS, op. cit., p. 88

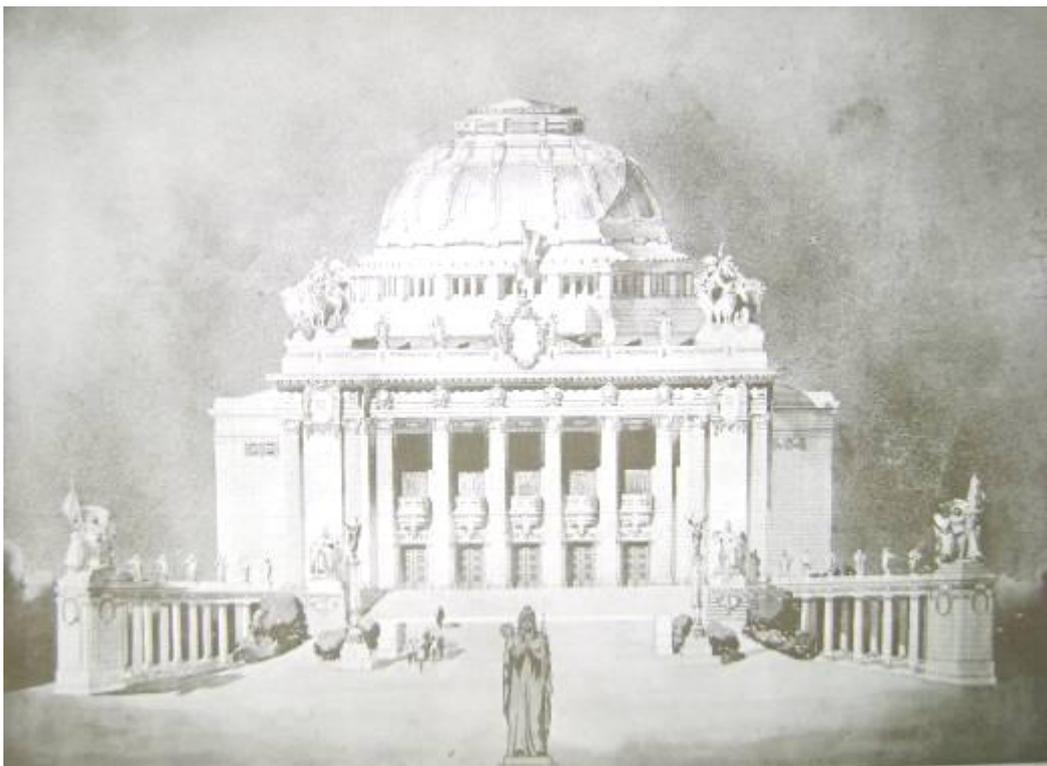


Figura 18: Projeto para o Palácio Tiradentes - Fachada.
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, nº 4, 1922.

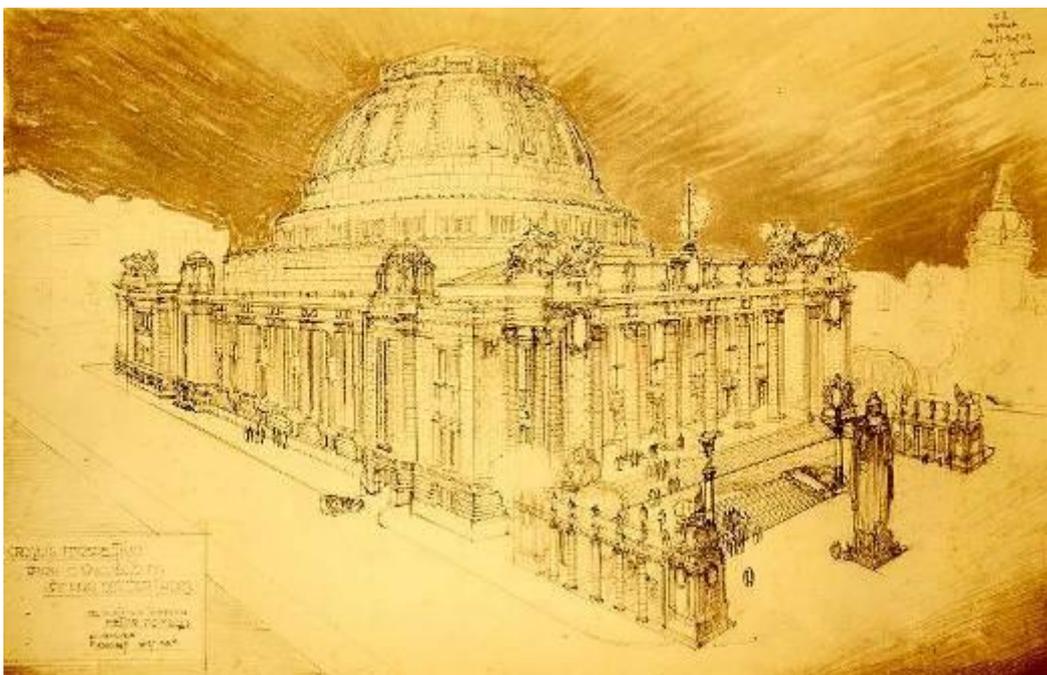


Figura 19: Projeto para o Palácio Tiradentes - Perspectiva.
Fonte: www.camara.gov.br

Para os revestimentos externo e interno foi empregada uma argamassa produzida a partir de areias coloridas vindas de Caxambu e Araxá, misturadas com cimento branco, o que resultou num colorido permanente nas superfícies da edificação, sem o uso de tintas.



Figura 20: Palácio Tiradentes.

Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. V, n° 29, 1926.



Figura 21: Palácio Tiradentes - Vista Posterior.

Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. V, n° 29, 1926.

A cúpula é formada por uma estrutura dupla: uma de concreto armado e uma estrutura independente de ferro que suporta os painéis de vidro armados que permitem a iluminação zenital sala de sessões.



Figura 22: Palácio Tiradentes - Cúpula.

Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. V, nº 29, 1926.

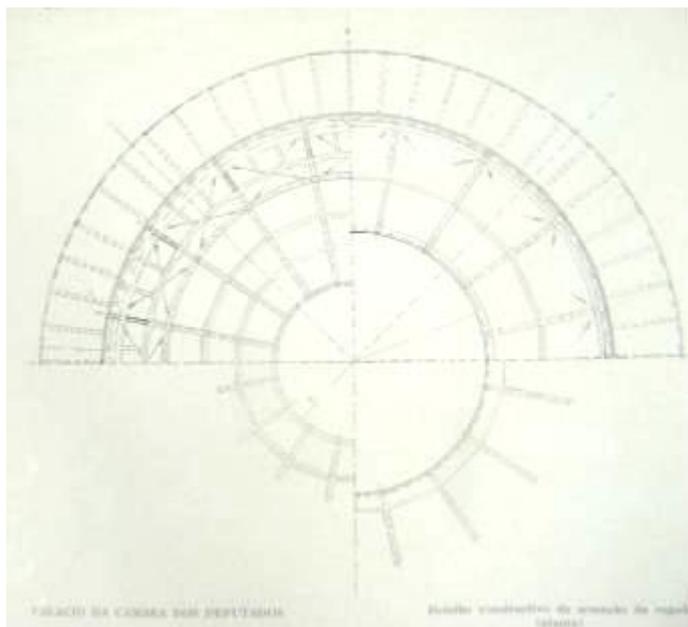


Figura 23: Detalhe da armação da cúpula.

Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. V, nº 29, 1926.

Abaixo, mais detalhes das duas estruturas que compõem a cúpula:

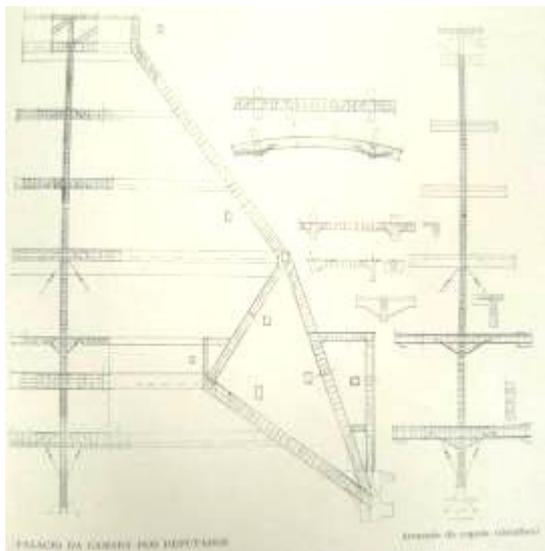


Figura 24: Detalhes da armação da cúpula.
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. V, nº 29, 1926.

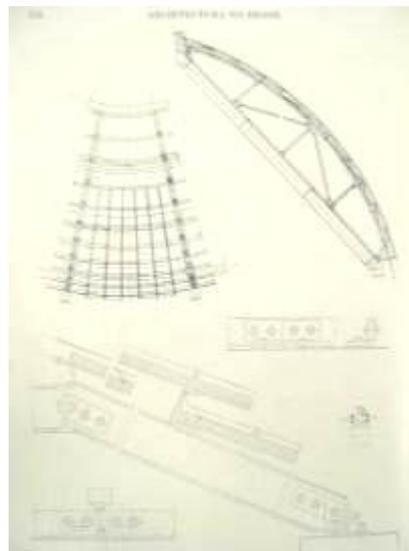
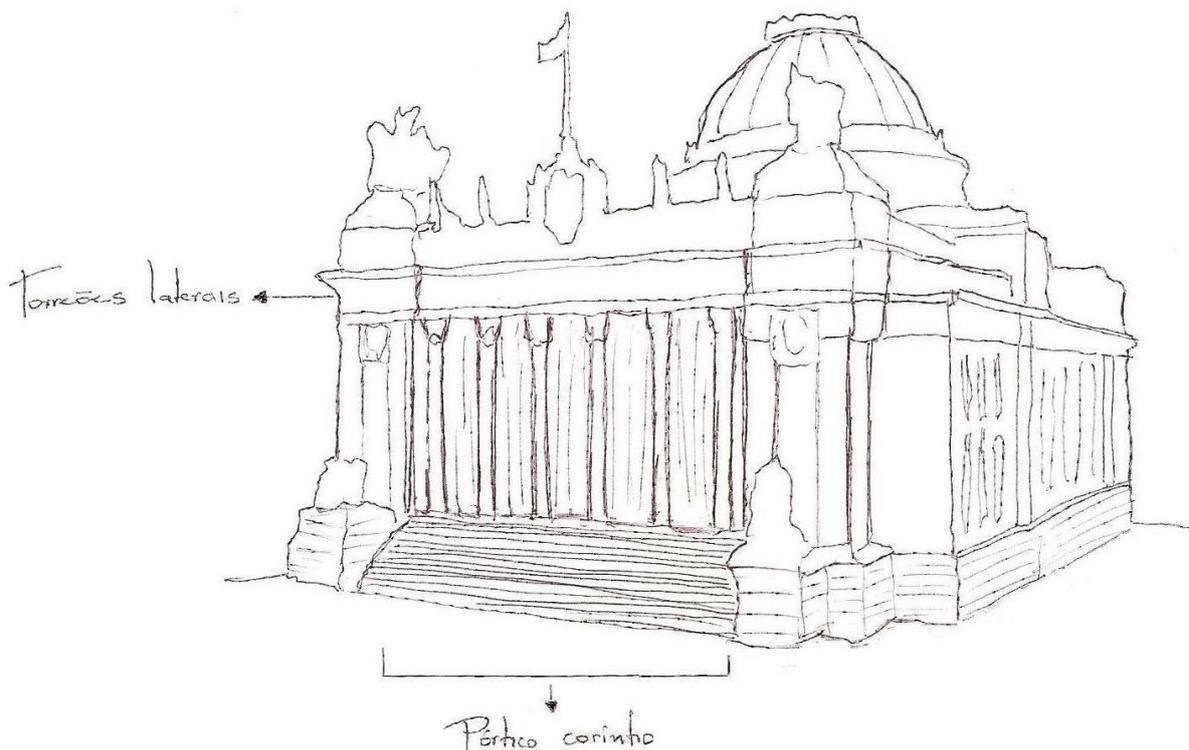


Figura 25: Detalhes da armação da cúpula
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. V, nº 29, 1926.

A abóbada que encima o conjunto arquitetônico da sala de sessões apresenta oito painéis do pintor Rodolpho Chambelland, alegorias que exaltam a história nacional. Os quatro painéis maiores retratam a Primeira Missa, o Período Colonial, o Regime Monárquico e a Proclamação da República. Os menores evocam o Descobrimento, a expulsão dos Holandeses, a epopéia dos Bandeirantes e a incorporação do Acre.



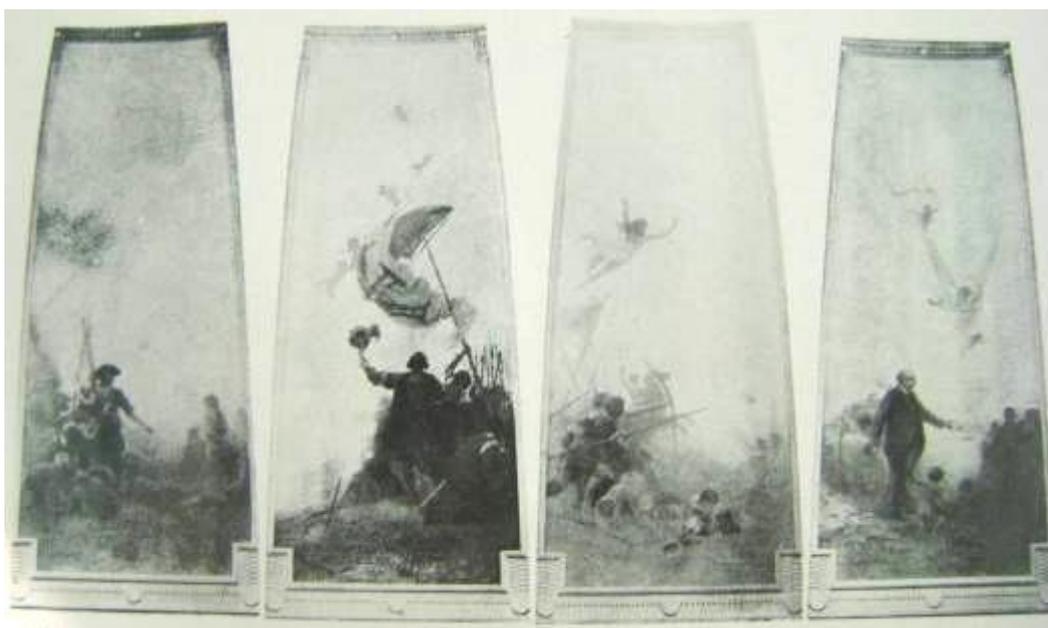


Figura 26: Painéis de Rodolpho Chambelland para a cúpula.
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. V, n° 29, 1926.



Figura 28: Painéis de Rodolpho Chambelland para a cúpula.
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. V, n° 29, 1926.



Figura 27: Painéis de Rodolpho Chambelland para a cúpula.
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. V, n° 29, 1926.

2.2.4 Sanatório em Campos do Jordão

Concebido de acordo com os cânones da escola neocolonial, o Sanatório de Campos do Jordão foi mais um projeto elaborado por Archimedes Memória e Francisque Couchet em 1922.

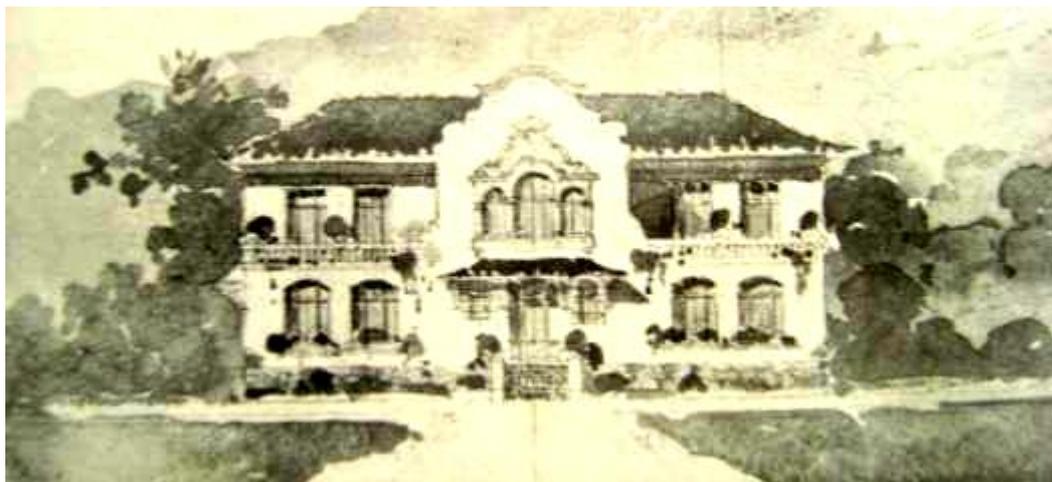


Figura 29: Projeto para Sanatório em Campos do Jordão - Fachada do Pavilhão da Administração
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, n° 6, 1922.

O projeto compreendia um complexo de dois grandes pavilhões de internação para os pacientes, um grande espaço verde de jardins e praças e um pavilhão central que correspondia à administração do hospital.

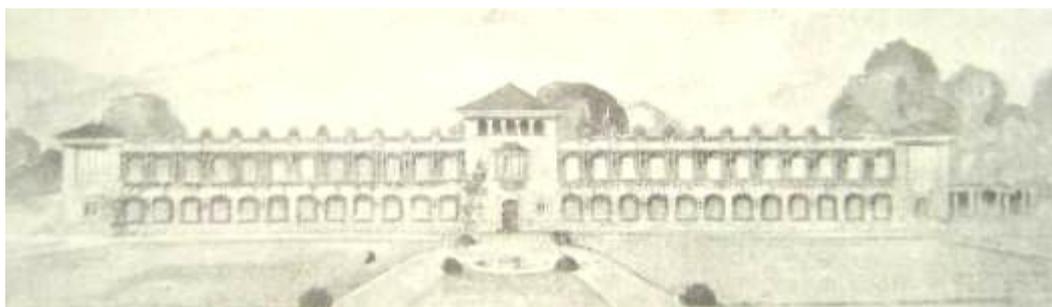


Figura 30: Projeto para Sanatório em Campos do Jordão - Fachada do Pavilhão dos Doentes
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, n° 6, 1922.

Todo o projeto, de plantas a fachadas, é marcado pela rígida simetria. As fachadas dos blocos apresentam os principais elementos característicos da voga neocolonial: telhado em quatro águas, corpo central destacado com ornamentos em estuque, volutas, colunas torças, entre outros.

Abaixo, a disposição perfeitamente simétrica e ortogonal das edificações e dos passeios na planta geral de localização:

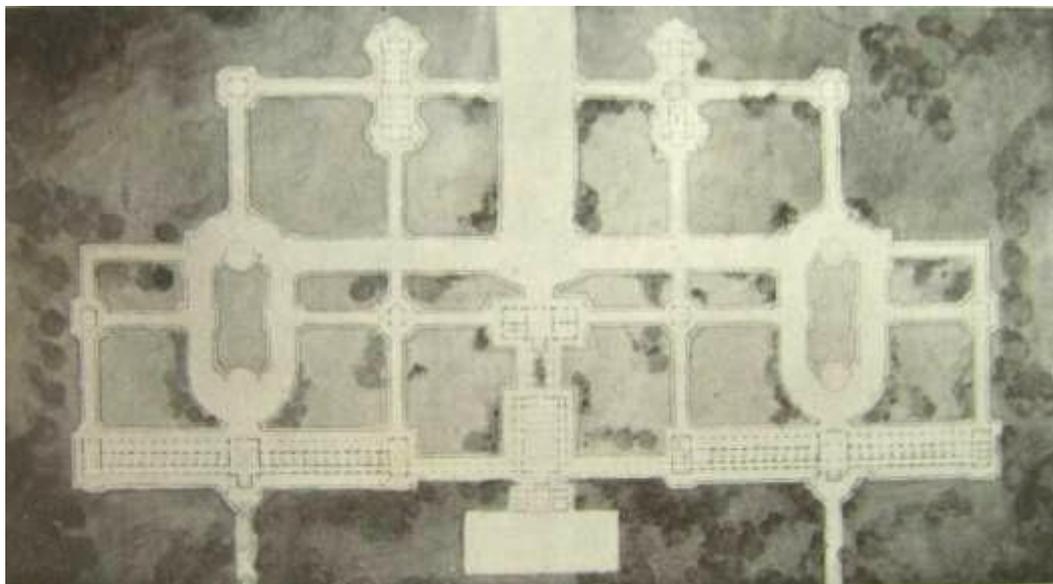


Figura 32: Projeto para Sanatório em Campos do Jordão - Planta Geral
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, n° 6, 1922.

2.2.5 Jockey Club

Em 1924 os arquitetos projetam o Prado do Jockey Club do Rio de Janeiro. O complexo é composto por cinco edificações projetadas sob inspiração neoclássica da escola francesa Luís XVI, cuja rígida simetria marca tanto as plantas quanto as fachadas. A exemplo do Palácio Pedro Ernesto e do Palácio Tiradentes, a edificação principal apresenta uma composição com fachada principal de corpo central destacado e ladeado por dois corpos maciços ressaltados por torreões e esculturas.



Figura 33: Jockey Club.
Fonte: Acervo da autora



Figura 34: As edificações principais.
Fonte: Acervo NPD-UFRJ

No tocante ao sistema construtivo os arquitetos adotaram o concreto armado e o ferro. Este último foi utilizado tanto na estrutura da cúpula do plenário do Palácio Tiradentes, quanto na cúpula do pórtico de entrada do Hipódromo, ambas de vidro.

O concreto armado foi utilizado na estrutura das edificações e na marquise da tribuna de honra do Jockey Club. Apesar de ocultadas pelo revestimento decorativista em voga na época, essas inovações estruturais se revelam de alguma maneira, seja através do partido projetual, seja pela composição volumétrica. É o caso das marquises do Jockey que foram internacionalmente reconhecidas. Com 23 metros de extensão foi considerada, na época, a maior estrutura em balanço de concreto armado da América Latina.

E aqui, evocamos a passagem que inspirou o título do presente trabalho: Segundo Paulo Santos, as “arrojadas marquises de concreto armado engastadas na arquibancada Luís XVI faria dizer Frank Loyd Wright em 1932: **‘é o futuro ancorado no passado’**”.⁶⁸



Figura 35: Marquise do Hipódromo com 23 metros de balanço.
Fonte: Acervo NPD-UFRJ

⁶⁸ SANTOS, op. cit., p.88



Figura 37: O engaste da marquise na edificação.

Fonte: Acervo NPD-UFRJ

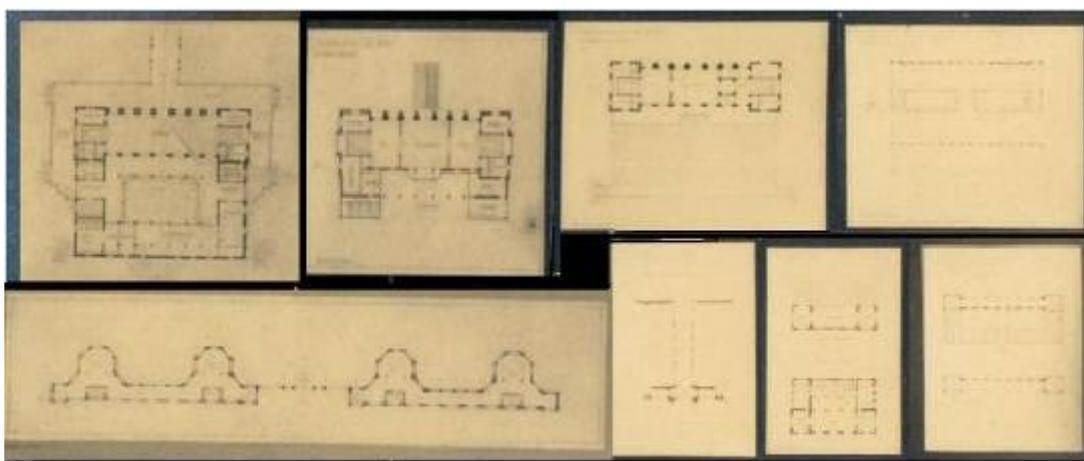


Figura 36: Plantas das edificações - Rígida simetria.

Fonte: Acervo NPD-UFRJ

2.2.6 Botafogo Futebol e Regatas

O edifício-sede do Botafogo de Futebol e Regatas teve seu projeto confiado aos arquitetos Archimedes Memória e Francisco Couchet em 1926.

Segundo o processo de tombamento/C-DPAC, representa um dos últimos exemplares remanescentes da arquitetura neocolonial. Nele, predomina o estilo missões inspirado na arquitetura colonial da América espanhola, tal como fora interpretada nos Estados Unidos, com pequenas referências à arquitetura colonial portuguesa.



Figura 38: Sede Botafogo Futebol e Regatas.

Fonte: Acervo da autora

O prédio é composto por três pavimentos, sendo um intermediário sobre porão elevado, e abriga dois corpos longitudinais, onde o primeiro avança o pavimento em relação ao segundo. A composição volumétrica da obra concebe uma fachada que se desenvolve em três planos, tendo como destaque um corpo central avançado. Este é modulado por uma arcada plena com colunas torças de capitéis compósitos. Nos extremos, os dois planos laterais são levemente avançados em relação à arcada. Apresenta óculos elípticos que se repetem nas paredes laterais guarnecidos por esquadrias pivotantes e interrompidos por tocha em alvenaria. A cobertura se

desenvolve em três águas de telhas capa e canal, ocultada parcialmente por platibanda na forma de corruchéus.

No pavimento superior, a fachada tem corpo recuado e também se apresenta dividida em três planos de composição. Nos extremos, dois volumes bem sintomáticos do estilo se destacam por configurarem os elementos de coroamento do prédio, com cobertura colonial em quatro águas de telhados recobertos com beirais acachorrados salientes sustentados por seis mãos francesas de rico desenho em cada face. Com pavimento intermediário na forma de pavilhões, esses volumes apresentam três vãos de janelas em arco pleno modulados por quatro colunas torças, voltados tanto para a fachada principal como para a lateral.



Figura 39: Detalhe do volume ‘missões’.
Fonte: Acervo da autora

Nas laterais, os vãos configuram portas que se abrem para balcões vedados por guarda-corpos em gradis de ferro fundido e sustentados por mão-francesa em madeira. Possuem esquadrias de madeira e vidro de duas folhas, com bandeiras fixas no mesmo material.



Figura 40: Corpo central coroadado pela pérgula.
Fonte: Acervo da autora

A pérgula existente sobre o plano central é definida por dez pilares interligados por vigas misuladas e possuem resquícios do antigo caramanchão em estrutura metálica.

O prédio é desenvolvido em quatro pisos, sendo um intermediário (mezanino). Alcança-se este nível por intermédio de acessos dispostos nas laterais e nos fundos do prédio.

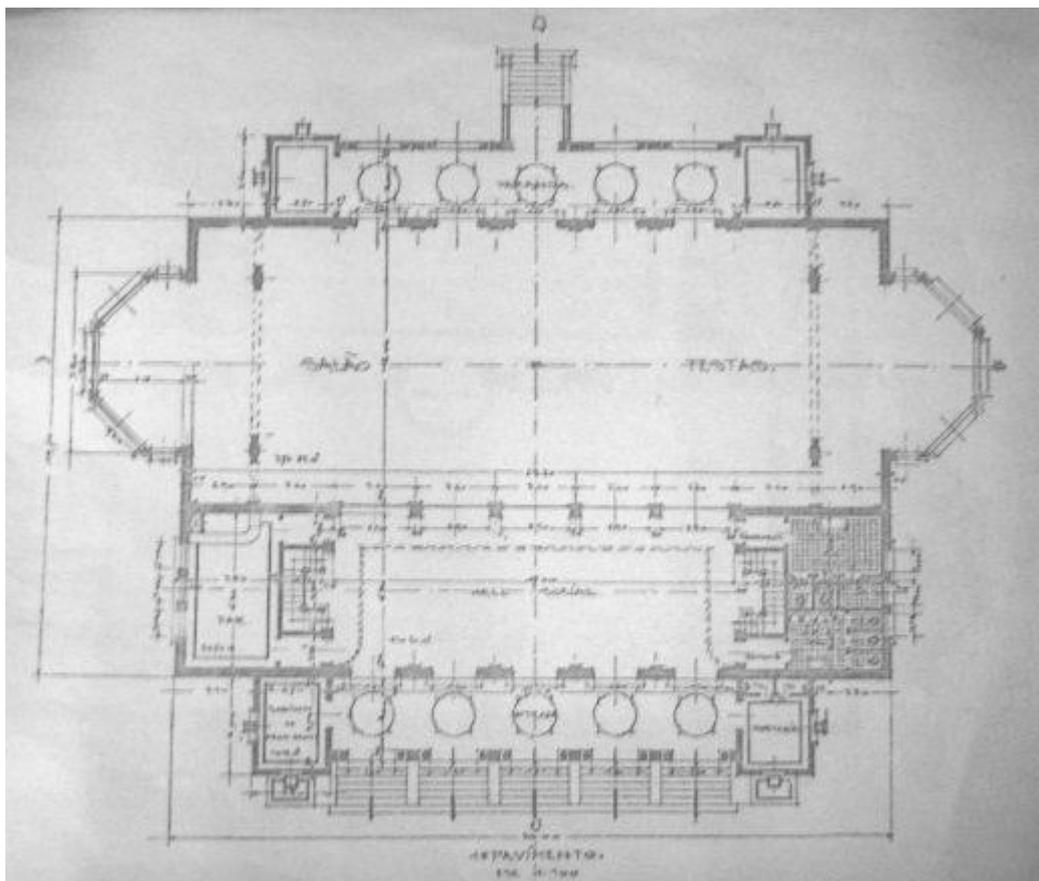


Figura 41: Projeto para a Sede Botafogo Futebol de Regatas - Planta Baixa Segundo Pavimento.
Fonte: Processo de Tombamento C-DPAC nº 07/32086/83

O primeiro pavimento é alcançado pela escadaria frontal e possui entrada definida pela galeria em arcaria. Por intermédio da galeria em arcada alcança-se um hall social ladeado por duas escadas em três lances, que proporcionam acesso a todos os níveis da edificação. Este hall comunica-se com o salão, que possui acesso secundário disposto na fachada de fundo do prédio e mantém varanda similar à da fachada principal.

O mezanino integrado ao espaço interno é alcançado por intermédio de duas escadas que definem duas alas distintas. Sobre o eixo de simetria nota-se um espaço

semicircular destinado à orquestra, conjugado a uma espécie de passadiço que interliga as duas alas. Possui uma iluminação zenital de tijolos de vidro, também presentes nos espelhos da escadaria de acesso ao nível superior.

No nível do último piso, o prédio conta com um grande terraço que se divide em duas áreas: uma totalmente descoberta e outra em pérgula executada em concreto, já descrita, na fachada da edificação. Na época, a pérgula era coberta por caramanchão florido.

A configuração das plantas, construída sobre uma grid ortogonal com um eixo central transversal e outro deslocado longitudinal, denota a filiação direta do catedrático Memória com a postura acadêmica da regularidade clássica de composição.

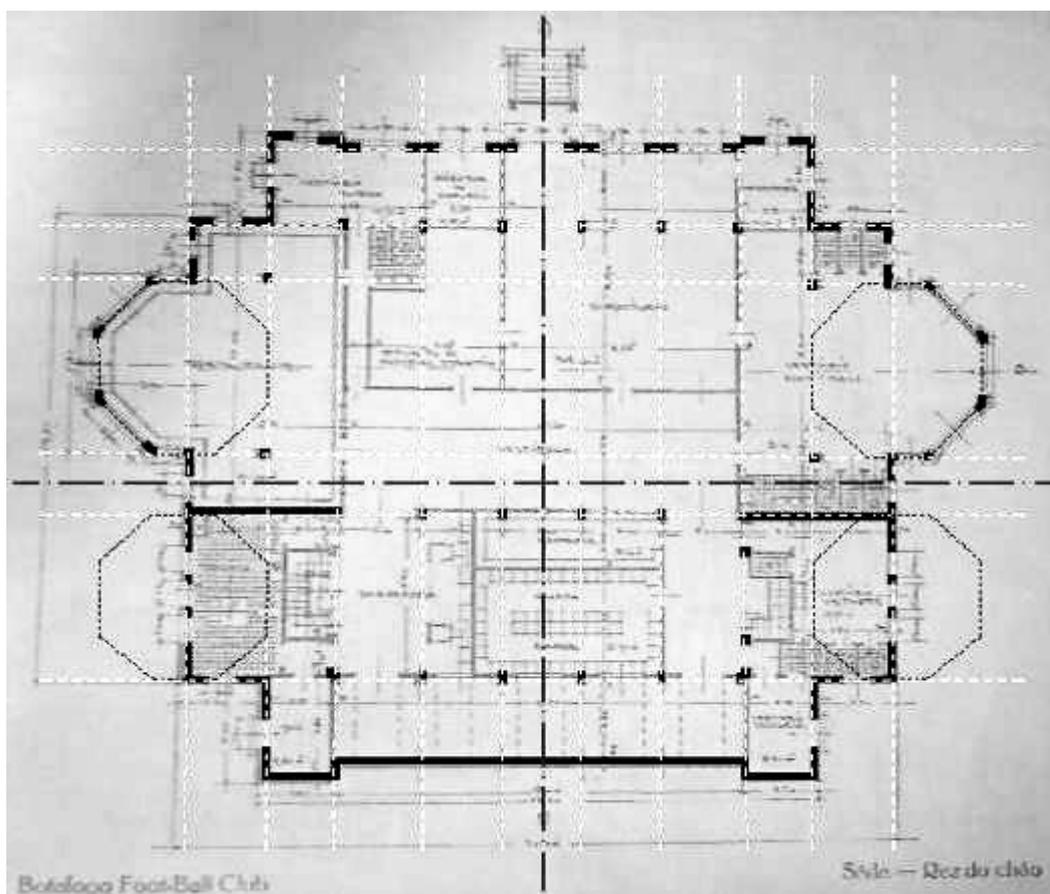


Figura 42: Intervenção digital sobre a Planta do 1º Pavimento. Em destaque, os eixos de simetria e as simulações de rebatimento.

Fonte: Autoria própria

O embasamento da edificação é revestido por aplacagem irregular em pedra e nos pavimentos superiores por argamassa texturizada. Nas paredes da galeria e da varanda, próximas ao piso, encontram-se barras de azulejaria de colorido exuberante.

No nível do embasamento encontra-se a escadaria central constituída por tijolos maciços, dividida em cinco tramas moduladas por arranques estilizados (em congruência com os vãos da arcaria) que mantêm estruturas metálicas para suporte de vasos cerâmicos.



Figura 43: Entrada da edificação
Fonte: Acervo da autora

Nos interstícios da varanda, em alvenaria, estão pequenos arranjos com azulejos. E nos volumes laterais superiores, as extremidades são também ladeadas por painéis de azulejaria, que repetem os motivos das barras da varanda e configuram cunhais.



Figura 44: Óculo e volutas no muro de entrada.
Fonte: Acervo da autora

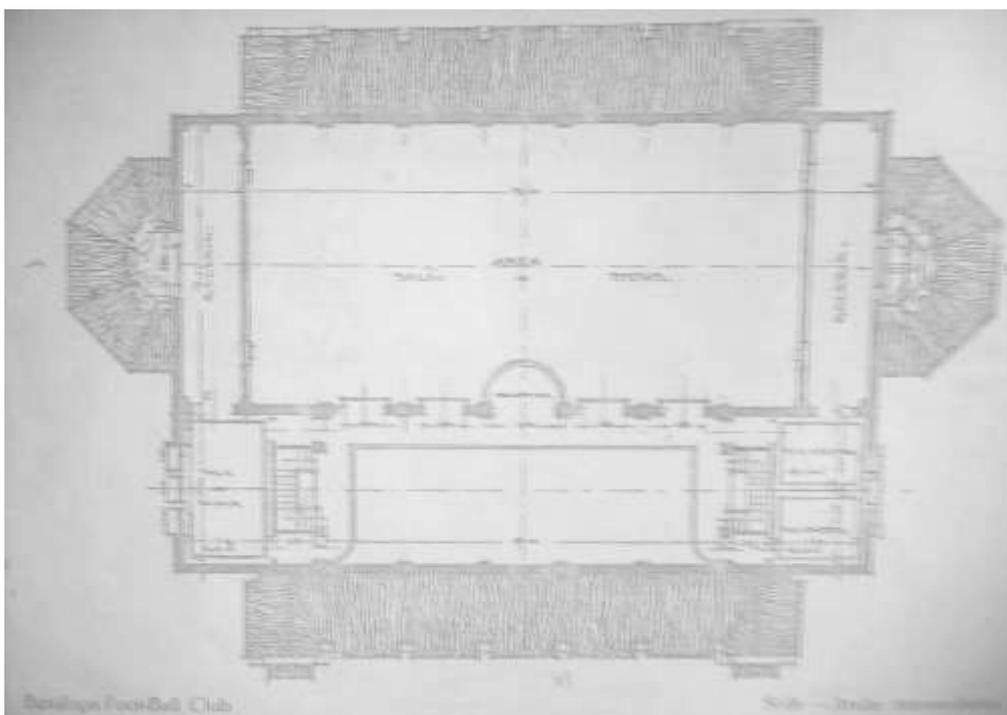


Figura 45: Projeto para Sede Botafogo Futebol de Regatas - Planta Baixa Pavimento Intermediário.

Fonte: Processo de Tombamento C-DPAC nº 07/32086/83

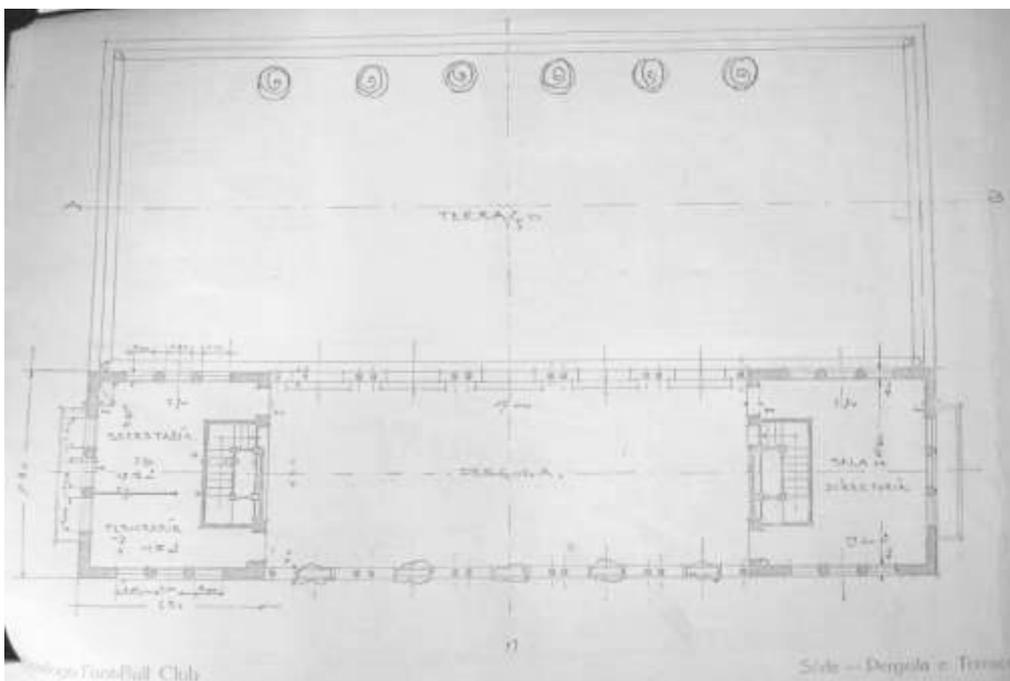


Figura 46: Projeto para Sede Botafogo Futebol de Regatas - Planta Baixa Pérgula e Terraço.

Fonte: Processo de Tombamento C-DPAC nº 07/32086/83

* Exposição Internacional do Centenário da Independência

O evento de maior destaque da arquitetura neocolonial no país foi, sem dúvida, a Exposição do Centenário da Independência de 1922. Grande parte dos pavilhões para ela edificadas é baseada nesse estilo recém-proclamado que postulava uma volta às origens da identidade nacional através da pesquisa e reformulação da arquitetura colonial.

Refletiu a inserção do Brasil no panorama do mercado internacional e foi o momento adequado para o governo do presidente Epitácio Pessoa recuperar seu abalado prestígio naquele ano de 1922.

Convidado pelo prefeito do Distrito Federal, Carlos César de Oliveira Sampaio, para organizar, projetar e coordenar as obras para a Exposição Comemorativa do Centenário da Independência, Archimedes Memória elaborou o plano urbanístico na Ponta do Calabouço, aproveitando as obras para o aterro da Lapa com material do desmonte final do Morro do Castelo. Dos pavilhões a serem executados, foram de sua autoria o Palácio das Grandes Indústrias – Grande Prêmio de arquitetura da exposição –, o Pavilhão da Antártica e o Palácio das Festas.

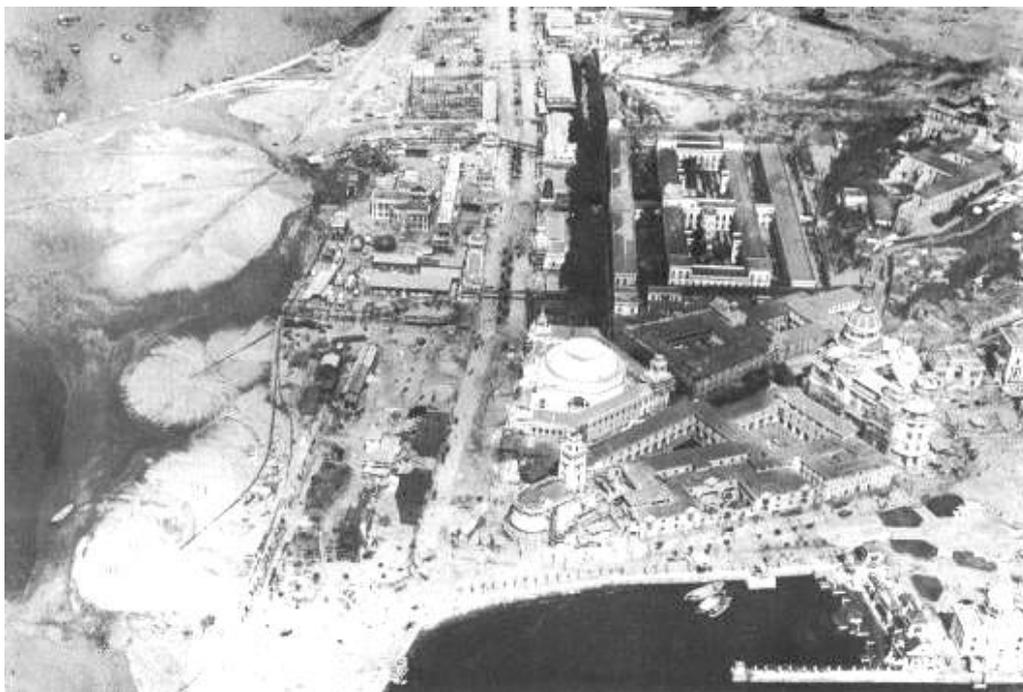


Figura 47: Vista aérea do certame. Em destaque, a cúpula branca do Palácio das Festas.

Fonte: www.museuhistoriconacional.com.br

Foram erguidos 15 pavilhões estrangeiros num total de 26 edificações. Na área nacional havia os palácios de festas, dos estados, da música, das diversões, da caça e pesca e muitos outros. Aberta em 7 de setembro de 1922 a Exposição durou até abril de 1923, e o número de expositores chegou a dez mil. Em setembro, o presidente Artur Bernardes fechou as comemorações do Centenário da Independência com uma nova parada militar na capital federal.

2.2.7 Palácio das Grandes Indústrias

Projetado em 1921 o Palácio das Grandes Indústrias, Grande Prêmio de Arquitetura da Exposição do Centenário de 1922, tem como principal característica projetual o fato de ter sido uma remodelação de três edificações coloniais: a Casa do Trem – instalação militar construída sobre a Fortaleza de Santiago (1762/1822) –, o Arsenal de guerra (1603) e o Forte do Calabouço (1693). O complexo abriga hoje o Museu Histórico Nacional.



Figura 48: Palácio das Grandes Indústrias - Exposição de 1922.

Fonte: site do Arquivo Público Mineiro

A justificativa para essa remodelação – que já era uma prática do neocolonial em vigência⁶⁹ – residiu no fato de que os edifícios não se relacionavam diretamente nem com a arquitetura popular colonial e nem com a arquitetura religiosa barroca.

⁶⁹ Essa maneira de intervir em edifícios coloniais é comum entre os defensores do neocolonial, sendo adotado no projeto do Paço Imperial, no Rio de Janeiro e por Ricardo Severo (1869 - 1940) na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, São Paulo, em 1938.

A fachada projetada buscava então unificar as três edificações em uma só linguagem, apelando a um vocabulário palaciano que não usava referências diretas do colonial brasileiro, mas sim uma releitura de diversos elementos compositivos da arquitetura colonial americana de maneira a aformosear o edifício em seu próprio estilo original, transformando-o num legítimo representante do neocolonial. O grande volume único ficou então coberto com telhado colonial, decorado com beirais de telhas esmaltadas, e frisos de azulejos, numa referência aos palacetes portugueses do século XVII. O frontão principal ganhou uma sacada com muxarabi, característica da arquitetura civil brasileira do século XVIII. E os coroamentos das extremidades se associavam à arquitetura religiosa barroca brasileira, também no século XVIII.

Todas essas características foram exaltadas pela imprensa e pelos arquitetos da época por se tratar de uma nova interpretação do colonial utilizando referências espaciais que eram facilmente reconhecidas pelo grande público:

“Os architectos tiveram a preocupação constante de estilysar os nossos produtos nacionaes, não só nos modelares dos estuques, como nos azulejos dos frisos, que lembram os antigos e são ricos de composição e execução”.⁷⁰

Nas fachadas internas, observam-se as arcadas em arco pleno que encerravam os



Figura 49: Coroamento das extremidades – Detalhe dos elementos de ornamentação.
Fonte: ROCHA-PEIXOTO, 2001.

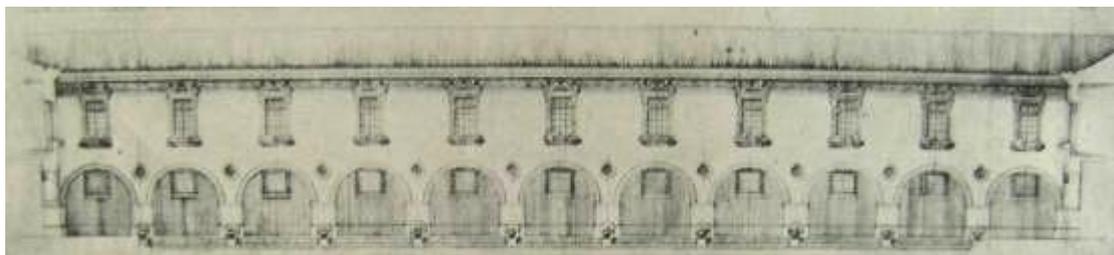


Figura 50: Projeto para o Palácio das Grandes Indústrias - Fachada do pátio interno.
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, nº 3, 1921.

⁷⁰ Architectura no Brasil, vol. I, nº 3, 1921.

pátios internos, transformados em verdadeiros claustros. Outros pátios apresentavam arcos abatidos em seus fechamentos, dispostos de maneira a respeitar a relação dos vãos abertos e fechados.

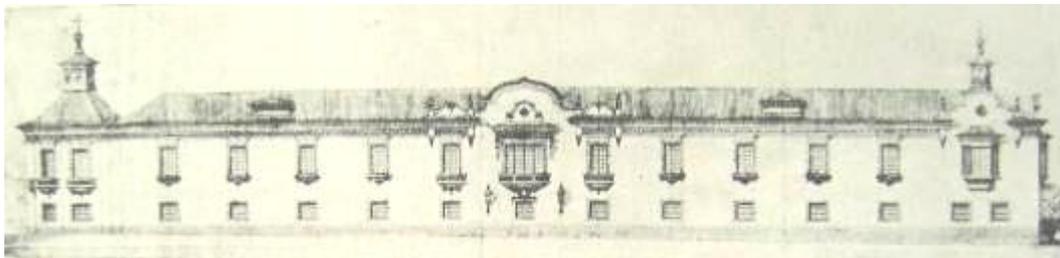


Figura 51: Projeto para o Palácio das Grandes Indústrias - Fachada.
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, nº 3, 1921.

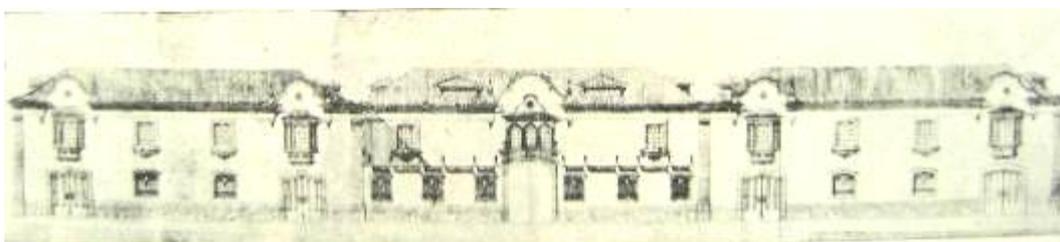


Figura 52: Projeto para o Palácio das Grandes Indústrias - Fachada.
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, nº 3, 1921.

O projeto previa em um dos pátios internos com 60m de extensão um espelho d'água que refletiria as arcadas. Noutro pátio, uma ponte seria disposta no centro de maneira a proporcionar uma iluminação que se refletiria nas quatro fachadas.



Figura 53: Palácio das Grandes Indústrias - Pátio interno em obras.
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. II, nº 7-8, 1922.

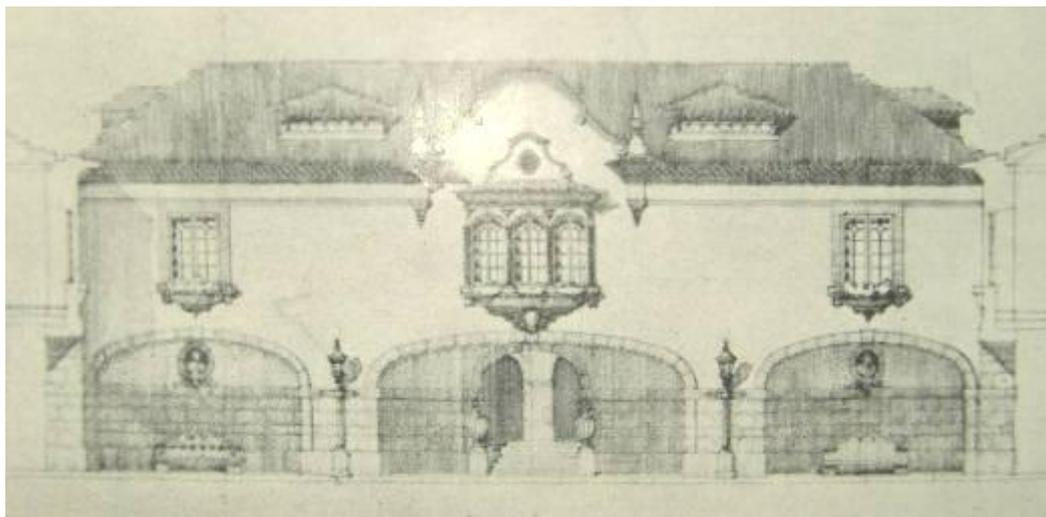


Figura 54: Projeto para o Palácio das Grandes Indústrias - Fachada do pátio interno.
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, nº 3, 1921.

Segundo Galvéz, uma inovação do projeto de Memória e Couchet foi a cor do Pavilhão. “Todo ele foi pintado em rosa, numa associação bem mais recente, que remetia aos palacetes do início do século XIX, no Rio de Janeiro”.⁷¹



Figura 55: Palácio das Grandes Indústrias - Prédio da antiga Casa do Trem.
Fonte: www.museuhistoriconacional.com.br

⁷¹ GÁLVEZ, Maria Furriel Ramos. **A exposição internacional de 1922 – uma análise na arquitetura neocolonial brasileira**. Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil. PUC-Rio: 2006, p. 48

O rearranjo das massas, a criação de reentrâncias e elementos salientes nas fachadas, os telhados com diversas alturas, todos esses aspectos deram à simplicidade do antigo colonial um arrojo que se pretendia ‘moderno’. As janelas, que anteriormente eram retangulares com esquadria em cantaria, ganham cornijas curvas num movimento de romantização do colonial.

Souberam esse architectos aproveitar os principais motivos architectonicos existentes, jogando-se com maestria invulgar e fazendo surgir um conjunto architectonico que se não é moderno, não será tampouco uma restauração historica. Reflete, porém, nos seus mínimos detalhes uma intuição nacional muito digna, a qual se, às vezes, desnaturou o purismo histórico de sua origem, creou, entretanto, uma feição nacional característica, pelo bem estar que nos offerece a sua contemplação e pela singelesa de suas fachadas.⁷²

Em 1983 esses elementos foram retirados pelas reformas do IPHAN que pretendiam resgatar as características originais da edificação.



Figura 56: Palácio das Grandes Indústrias - Ao fundo, o Pavilhão dos Estados Brasileiros.
Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. II, nº 7-8, 1922.

Em uma das extremidades do conjunto estava o Forte do Calabouço, que pouco antes ainda servia de cadeia. Sem preservar nada da edificação original, os arquitetos

⁷² Architectura no Brasil, vol. II, nº 7-8, 1922.

resolveram construir sobre os contrafortes do Forte uma torre de 45m de altura, que se tornaria um dos mirantes da Exposição, abrigando o Salão de Chá.



Figura 57: Palácio das Grandes Indústrias.

Fonte: Augusto Malta, 1926 - Livro MHN - Banco Safra



Figura 58: Palácio das Grandes Indústrias na Praça dos Estados - As três edificações: o Forte do Calabouço com a torre, o Arsenal de guerra ao centro, e a Casa do Trem a direita.

Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. II, n° 7-8, 1922.



Figura 59: Vista da edificação sobre o Forte do Calabouço com a torre.

Fonte: site do Arquivo Público Mineiro



Figura 60: Palácio das Festas à esquerda, e à direita a Torre do Forte do Calabouço em obras.

Fonte: Augusto Malta, 1922 - Livro MHN - Banco Safra

2.2.8 Palácio das Festas, da Higiene e do Comércio

Em plena vitrine do neocolonial, o projeto mais imponente de Memória na Exposição ainda seguia a linha do classicismo francês. O Palácio das Festas, de acordo com o Livro de Ouro da Exposição de 1922, era a “construção monumental, das mais faustosas e deslumbrantes do certamen (...) ideada e construída em estilo Luís XVI moderno”⁷³.



Figura 61: Palácio das Festas - Exposição de 1922.

Fonte: site do Arquivo Público Mineiro



Figura 62: Projeto para o Palácio das Festas - Fachada Principal.

Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, nº 2, 1921.

⁷³ Livro de Ouro do Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, 1922, p. 308

A fachada de 100 metros de frente possuía um grande portal central, dois corpos laterais preenchidos por colunatas que terminavam em dois torreões na extremidade do edifício – uma tipologia que vai se mostrar recorrente na obra de Memória.



Figura 63: Entrada principal do Palácio das Festas.
Fonte: Revista *Architectura no Brasil*, vol. II, nº 7-8, 1922.

Destacado ao centro, um grande pórtico ricamente decorado e encimado por uma alegoria escultórica que representava a pátria.

Lateralmente a essa parte central havia duas “loggias”, à frente das quais uma linha de colunatas trazia um motivo arquitetônico de pretense caráter nacional, que segundo a Revista *Architectura no Brasil* configurava ‘capiteis modernizados’⁷⁴: sem fugir à linha clássica da arquitetura acadêmica, Memória e Couchet criaram um tipo de capitel, dentro do espírito jônico, com uma cabeça de índio e seu cocar dominando o centro, arrematado lateralmente por duas tranças que se prolongavam até o fuste.

Sobejamente adornadas, as fachadas abrigavam inúmeras obras de escultores que representavam a flora nacional estilizada. As suntuosas frisas esculpidas em alto relevo na fachada, obras dos escultores Francisco de Andrade, Modestino Kanto e Roberto

⁷⁴ *Architectura no Brasil*, vol. I, nº 3, 1921.

Lacombe, representavam fatos da nossa historia: a da direita a evolução econômica, e a da esquerda a evolução política do país.

Mesmo dentro do tratamento da arquitetura acadêmica francesa, essa obra proporciona uma clara ilustração da atmosfera nacionalista da época.



Figura 64: Cúpula e fachada posterior do Palácio.

Fonte: <http://rioantigo.multiply.com/photos>

Na parte interna, a edificação contava com um grande salão central circular com dois andares de galerias ao redor, encimado por uma cúpula de 40 metros de diâmetro, com teto pintado por Rodolpho e Carlos Chambelland. A cúpula, apoiada sobre sapatas de concreto armado, possuía estrutura em madeira cujas tesouras, quase em hemiciclo, venciam o vão de 40 metros.

Todo o sistema construtivo da edificação, que mereceu reconhecimentos técnicos na época, foi trabalhado em madeira assentada sobre fundação de concreto armado.



Figura 65: Palácio das Festas

Fonte: <http://rioantigo.multiply.com/photos>

De acordo com a revista *Architectura no Brasil*, “para que se avalie a importância dessa obra, é bastante lembrar o seu salão central, cujas tesouras trabalham a uma reação de 105 toneladas. Essas tesouras representam um grande arrojado de engenharia architectonica e são as maiores até hoje construídas na América do Sul”.⁷⁵



Figura 66: Exposição Internacional de 1922 - Em destaque, o Palácio das Festas.

Fonte: Revista *Architectura no Brasil*. vol. II. nº 7-8. 1922.

⁷⁵ *Architectura no Brasil*, vol. I, nº 3, 1921.

2.2.9 Theatro Casino e Casino Beira-Mar

Em outubro de 1921 foi assinado o contrato para a construção do restaurante envidraçado no antigo terraço do Passeio Público, com o Engenheiro Pedro de Siqueira Campos. Mesmo com a realização de concurso público para a seleção do projeto arquitetônico, o prefeito Carlos Sampaio optou por recusar os projetos selecionados e incumbiu A. Memória e F. Cuchet de elaborar um novo projeto que foi executado no ano seguinte.

“Sobre este ultimo projecto, nada precisamos dizer depois de ter citado o nome dos seus illustres auctores, cujo valor é sufficientemente conhecido e admirado. Preenche integralmente as exigencias do estylo do parque”.⁷⁶

Mais um projeto inserido nas comemorações do Centenário da Independência, os prédios geminados do passeio destinavam-se a abrigar o restaurante envidraçado da Exposição, mas não ficaram prontos a tempo. Após três anos de abandono foram recuperados por empresários e transformados um em teatro e outro em casa noturna e restaurante dançante. Theatro Cassino e Cassino Beira-Mar, concebido dentro de um tratamento claramente eclético, apresenta uma variedade de partidos tradicionais.



Figura 67: Theatro Casino e Casino Beira-Mar - “Restaurante Envidraçado”
Fonte: SANTUCCI, 2005.

A composição dos blocos era caracterizada pelo uso de dois torreões enquadrando o tramo principal da fachada. Os blocos configuravam dois pavilhões ligados por uma colunata de colunas toscanas encimada por pérgulas.

⁷⁶ Architectura no Brasil, vol. I, n° 2, 1921.

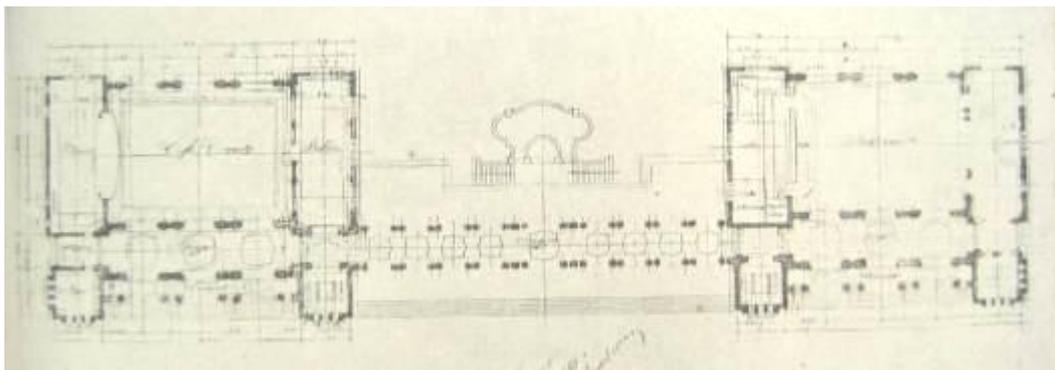


Figura 68: Projeto para o Restaurante Envidraçado - Planta Baixa 1º Pavimento.

Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, nº 3, 1921.

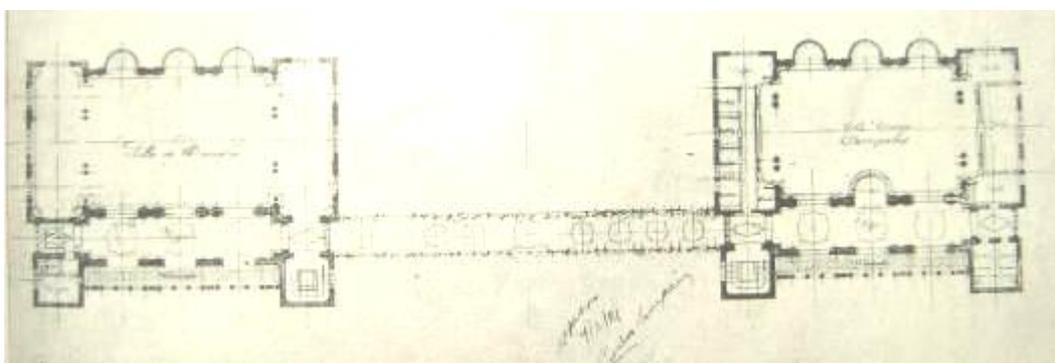


Figura 69: Projeto para o Restaurante Envidraçado - Planta Baixa 2º Pavimento.

Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, nº 3, 1921.

As fachadas idênticas eram trabalhadas dentro de um tratamento eclético e apresentavam elementos arquitetônicos diversificados: vergas curvas em serpentina e cartelas tendo como figura central um medalhão oval eram combinadas com ornamentos de gosto rococó, como pares de anjos coroando as esquadrias pousados no entablamento, e uns tantos outros de filiação neoclássica.

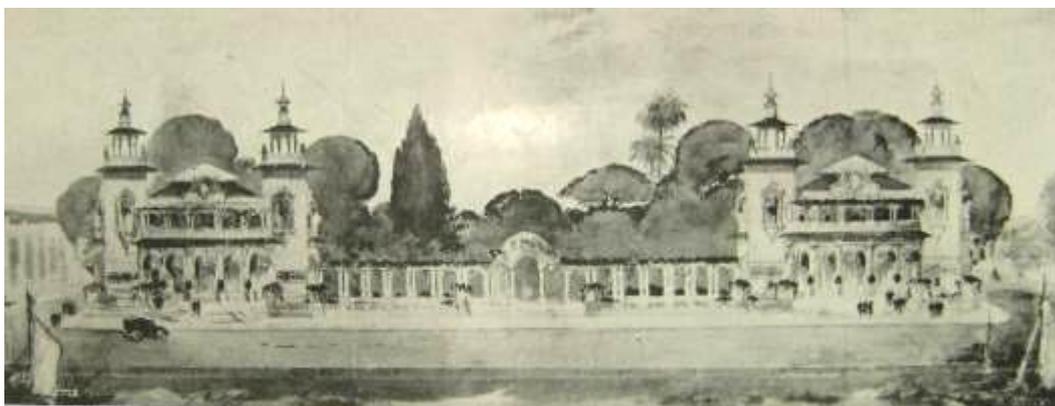


Figura 70: Projeto para o Restaurante Envidraçado - Fachada Principal.

Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, nº 3, 1921.

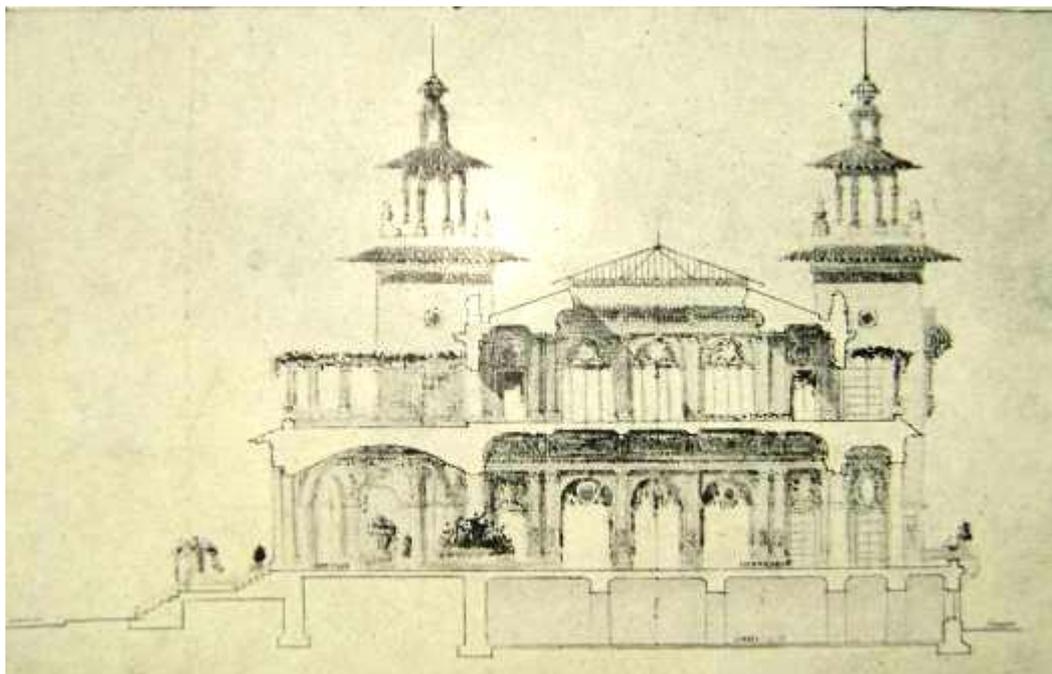


Figura 71: Corte longitudinal.

Fonte: Revista Architectura no Brasil, vol. I, nº 3, 1921.

O neocolonial também se fez presente através de um mirante com cobertura em quatro águas encimando a parte central de cada fachada. As fachadas laterais e posterior contavam com marquises de vidro com estrutura aparente de ferro, e balcões do pavimento superior em balanço – de caráter já bem ousado para a época –, servindo de marquise para portas do pavimento inferior.



Figura 72: Pavilhão do Theatro.

Fonte: SANTUCCI, 2005.

Nas fachadas laterais, esquadrias ornamentadas com figuras e medalhões em estuque. Nas posteriores, de frente para o jardim, o destaque era a inovação através dos balcões arredondados no primeiro e segundo pavimento, cobertos por toldos brancos. Em 1937 a edificação foi demolida.

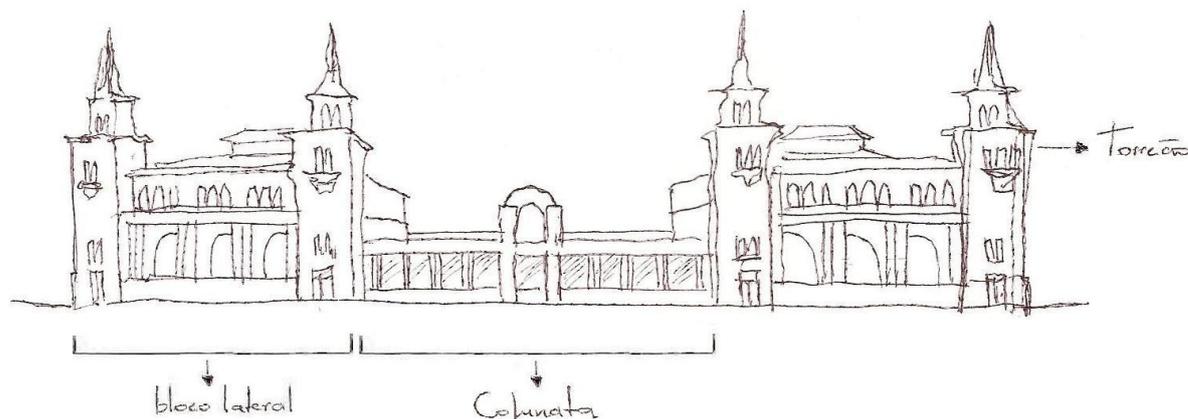


Figura 73: A edificação no Passeio Público.
Fonte: SANTUCCI, 2005.

* Uma breve síntese analítica:

As obras aqui trabalhadas compõem um conjunto complexo. Podemos constatar que o ecletismo propriamente dito, o sintético, é levado a cabo em várias obras: o Palácio Pedro Ernesto combinando Luís XIV e Luís XVI; o Palácio Tiradentes que além do Luís XVI coliga barroco e elementos renascentistas; e o Theatro Casino e Casino Beira-Mar que reúnem uma variedade de partidos tradicionais com elementos neoclássicos, do rococó e neocoloniais. Historicismo que vai do classicismo francês ao neocolonial americano.

Em duas obras especificamente, no Palácio Tiradentes e no Palácio das Festas, ambas projetadas em 1921, a revista *Architectura no Brasil* e o Livro de Ouro Comemorativo do Centenário, respectivamente, trazem a classificação “Luís XVI moderno”. O ‘moderno’ aqui ganha uma conotação peculiar: como dissemos anteriormente, nesse momento nacionalismo e modernidade eram praticamente sinônimos. Era aqui que a tradição se justapunha à modernidade. A expressão trazida pela revista e pelo Livro correspondia à conjugação do estilema Luís XVI a elementos de cunho nacionalista.

No Palácio Tiradentes a vasta estatuária simboliza elementos da Independência e da República e os painéis da cúpula exibem alegorias que exaltam a história nacional: a Primeira Missa, o período colonial, o Regime Monárquico, a Proclamação da República, o Descobrimento, a expulsão dos Holandeses, a epopéia dos Bandeirantes e a incorporação do Acre. No Palácio das Festas o pórtico central encimado pela alegoria escultórica representava a pátria, e as estátuas que adornavam as fachadas representavam a flora nacional estilizada. Ainda nas fachadas, frisas esculpidas em alto relevo contando a história da evolução econômica e política do país. Além desses elementos, as colunatas com os chamados “capiteis modernizados”⁷⁷ em formato de cabeça de índio.

No Palácio das Grandes Indústrias um neocolonial palaciano com releituras várias: referências à arquitetura civil e religiosa brasileira do século XVIII, aos palacetes portugueses do século XVII e aos palacetes cariocas do século XIX. A análise feita pela revista *Architectura no Brasil* em 1921 é bem sintomática e revela a atmosfera de busca pela conjugação entre o *moderno* e o *nacional*: “um conjunto que se não é

⁷⁷ *Architectura no Brasil*, vol. I, n° 3, 1921.

moderno, não será tampouco uma restauração histórica (...) reflete nos seus mínimos detalhes uma intuição nacional muito digna”.⁷⁸

O arrojo construtivo é outro aspecto que vale menção na análise desse conjunto. O concreto armado, coqueluche do modernismo, é utilizado em várias obras do arquiteto: Palácio Tiradentes, Palácio das Festas, Jockey Club, entre outros. Ferro e vidro também foram utilizados à exaustão: as cúpulas do Jockey Club e do Palácio Tiradentes, e as ousadas marquises de estrutura aparente e balcões em balanço do Theatro Casino e Casino Beira-Mar são alguns exemplos.

Nesses projetos plasticamente ‘antigos’ vê-se patente o emprego de novas técnicas construtivas. Historicismo e modernidade. Memória realizou projetos e obras que ultrapassaram as contingências formais da produção eclética – frequentemente associada ao ‘fachadismo’ – fazendo uso de estruturas singulares que foram reconhecidas internacionalmente. É o caso das marquises do Jockey Club, recorde de balanço na América Latina, e das tesouras em hemicírculo do salão central do Palácio das Festas, recorde na América do Sul.

Inegavelmente uma obra que se pretendia moderna.

⁷⁸ *Architectura no Brasil*, vol. II, n° 7-8, 1922.

2.3 Escola Nacional de Belas Artes - ENBA

A trajetória de Archimedes Memória na Escola Nacional de Belas Artes começa junto com a década de 20. Em abril de 1920 ele é nomeado Professor Interino da Cátedra de Desenho de Ornatos e Composições Elementares de Arquitetura da ENBA pelo Presidente Epiácio Pessoa. Em setembro de 1921 lança-se candidato no concurso para a Cadeira de Composição de Arquitetura – ministrada anteriormente por Heitor de Mello – e obtém o primeiro lugar através de um projeto cujo tema era uma embaixada estrangeira. Formaliza o cargo em 21 de outubro de 1921. Cinco anos depois seria reconduzido e nomeado Professor Catedrático Efetivo na mesma cadeira nos três últimos anos do Curso Especial de Arquitetura, por Decreto do Presidente da República Affonso Penna, em 11 de novembro de 1926.

A disciplina era ministrada a partir de temas de projeto que se desenvolviam em sessões de oito ou vinte e quatro horas, ou ainda em cinco dias. Cada aluno tinha sua prancheta e seu próprio material com *canson* fornecido pela Escola. As concepções e o desenvolvimento das propostas eram constantemente acompanhados e supervisionados pelo professor, desde os primeiros croquis até a apresentação final realizadas com as mais exigentes técnicas de desenho da época. Além disso, havia a exigência de visitas guiadas às suas obras em construção.



Figura 74: Turma de formandos de 1926 da ENBA - Professor Archimedes Memória, de paletó e gravata, e os alunos Lucas Mayerhofer, Paulo Antunes Ribeiro, Paulo Camargo Almeida, Paulo Candiota, Paulo Ewerard Nunes Pires e Paulo Ferreira Santos. Ao fundo, o desenho da fachada do Palácio Tiradentes.

Fonte: SANCHES, 2005.

No sexto ano os alunos participavam do concurso do “Projeto de Grau Máximo” que credenciava um aluno ao Prêmio Caminhoá, que significava uma bolsa de estudos na Europa com todas as despesas pagas pela Escola durante um ano. Dentre os alunos de Memória laureados com essa oportunidade destaca-se o historiador Paulo Santos que mais tarde se tornaria o primeiro catedrático da recém-criada cadeira de História da arquitetura no Brasil.

Archimedes Memória costumava guardar em seu arquivo particular alguns dos trabalhos da disciplina de Grandes Composições de Arquitetura que mais o impressionavam de alunos como Afonso Eduardo Reidy e Lucio Costa, por exemplo.

A Escola Nacional de Belas Artes fora criada em 1890, em substituição à Academia Imperial de Belas Artes, e fazia parte de um projeto de modernização do ensino artístico demandado pela nova cena republicana recém-instaurada. No entanto, se a criação da ENBA visava romper com um modelo imperial de ensino e de gosto artístico, não era possível perceber de início grandes rupturas entre as duas instituições, que acabaram por manter estrutura e formatos assemelhados. O modelo de funcionamento das Exposições Gerais de Belas Artes, e os prêmios de viagem ao exterior, prioritariamente concedidos aos pintores acadêmicos, atestavam os elementos de continuidade entre as duas escolas.

Um esforço mais incisivo no sentido de “modernizar” a ENBA se observa apenas em 1930 com o início do governo da Junta Provisória: Lucio Costa é nomeado por Vargas para a Direção da Escola Nacional de Belas Artes e inicia a mais polêmica gestão da história da instituição. Estavam em curso as novas idéias da arquitetura internacional traduzidas pelas campanhas de Corbusier e da Bauhaus, personificada em Walter Gropius. A contratação de novos professores afinados com o ideário da vanguarda internacional, assim como a reestruturação das Exposições Gerais de Belas Artes e dos prêmios de viagem ao exterior estavam entre as principais metas da reforma que o novo diretor tentava instaurar.

A indicação de Lucio para dirigir a Escola, ao que tudo indica, foi sugerida por Manuel Bandeira a Rodrigo Melo Franco de Andrade, então chefe de gabinete do ministro da Educação e Saúde Pública, que a encaminhou ao ministro Francisco Campos. A indicação foi recebida com um misto de estranheza e indignação pelos que compunham a Escola, com o argumento de que Lucio Costa não possuía vínculo algum com a congregação de professores.

Archimedes Memória manifestou-se:

Veio a revolução de 1930 e a nomeação de Lucio Costa para Diretor da E.N.B.A. causando esse fato grande surpresa a todos os professores catedráticos da ENBA, pois era de todos conhecido que Lucio Costa não sendo professor nunca havia se interessado pelas questões do ensino, entretanto todos os professores o receberam com toda a lhanesa e urbanidade.⁷⁹

De encontro a essa declaração, é sabido que a congregação da ENBA vetou o nome de Lucio Costa para a Diretoria. Ao indicar Warchavchik para compor o quadro docente da Escola, sofreu severas represálias. Com a recém-aprovação do decreto-lei que determinava que os diretores da Escola fossem escolhidos apenas entre os membros da congregação, a mesma, em 22 de abril de 1931, oferece a Lucio Costa a cátedra de *honoris causa*, por ele recusada. Outra declaração de Memória dá o tom da querela:

Lucio Costa não pode ser indicado por não ser ele professor tendo esse mesmo arquiteto a dignidade de não aceitar a indicação de seu nome para reger uma das cadeiras recém criadas, quando para isso fora indicado. Esse foi o motivo pelo qual Lucio Costa não pode continuar na direção da Escola. Lucio Costa tem sido um ingrato em não querer se render dessa bondade dos professores da Congregação da Escola para com sua pessoa.⁸⁰

Em meio a manifestações, greves e pressões políticas, em 18 de setembro de 1931 Lucio Costa é finalmente destituído do cargo de diretor. De acordo com o Estatuto das Universidades Brasileiras, de 1931, o novo diretor seria escolhido de uma lista composta por três indicações de professores catedráticos em exercício, sendo dois deles eleitos por votação uninominal pela Congregação e o terceiro, pelo Conselho Universitário.⁸¹

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

⁷⁹ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1954, Livro n. 7, f. 43.

⁸⁰ UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1954, Livro n. 7, f. 43-44.

⁸¹ SANCHES, Maria Ligia Fortes. **Construções de Paulo Ferreira Santos: a fundação de uma historiografia da arquitetura e do urbanismo no Brasil**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2005.

Foi então nomeado diretor da ENBA, por decreto em 19 de setembro de 1931, exercendo o cargo até 16 de janeiro de 1937. A escolha foi comemorada pelos tradicionalistas, especialmente por José Marianno Filho que se tornara inimigo público de Lucio Costa depois dos episódios de 30. O antigo diretor da Escola, que mais levantava a bandeira do neocolonial, externou sua opinião em *O Jornal*:

Reputo excelente a escolha do professor A. Memória para a direção da Escola. Pelo seu grande mérito pessoal e pelo justo prestígio que desfruta entre os alunos do curso de arquitetura, que é o mais importante da escola, o professor Memória é um dos raros membros da Congregação capazes de realizar o milagre de trazer a paz ao seio do velho instituto de ensino artístico, agitado pelos últimos acontecimentos.⁸²

Setenta e dois anos depois do episódio da passagem de Lucio Costa pela direção da ENBA, ainda continuava patente o teor político-ideológico da questão: Em entrevista cedida à pesquisadora Maria Ligia Fortes Sanches, em 2002, Thales Memória, historiador da arte, livre docente da Faculdade de Arquitetura da UFRJ, e filho de Archimedes Memória, quando questionado sobre a relação de seu pai com Lucio Costa, manifesta-se da seguinte forma:

(...) papai nunca me falou o que de fato ocorreu com Lucio. Ele sabia perfeitamente a razão de ele ter **bandeado**. Na verdade, havia ali um certo interesse **político-profissional**. Algo semelhante aconteceu com Paulo Santos tempos depois.⁸³

Essa desavença com Paulo Santos iniciou-se na sessão da Congregação de 17 de março de 1954, na qual o historiador expôs que a maioria das instituições de caráter vitalício, como a Faculdade Nacional de Arquitetura, tenderia a se tornar reacionária, constituindo-se num sistema fechado que se recusava a aceitar em seu ambiente os profissionais que, para ele, se destacavam nas tendências mais representativas da cultura nacional, gozando de prestígio internacional.

Paulo Santos posicionava-se com a visão singular “de aceitação ao mesmo tempo da Arquitetura Moderna e da Arquitetura Tradicional”.⁸⁴ Essa postura, inadmissível para alguns colegas do meio acadêmico – como Archimedes Memória – custou-lhe a incompreensão dos mestres.

⁸² MARIANNO FILHO, José. **A cadeira de história da arte nacional**. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1930.

⁸³ MEMÓRIA, Thales. **Depoimento dado a Maria Ligia Sanches em 28 de novembro de 2002** - Rua da Alfândega, 81A, 5º andar - Centro. Rio de Janeiro, 2002.

⁸⁴ SANTOS, Paulo, 1981i, p. 2. Pasta **Instituto Arquitetos Brasil - IAB**, arquivo n. 1242/1.

Memória, velho amigo da família Ferreira Santos, passara a acreditar pelas idéias que expusera na sessão da Congregação que Paulo Santos – a quem iniciara na carreira docente – passara a advogar em favor dos modernistas.

Em 1970, dez anos após o falecimento de Memória, numa aula magna proferida na faculdade, Paulo Santos presta uma homenagem ao professor exaltando o seu prestígio e sua importância na instituição:

(...) partiu-se a unidade da Faculdade e fragmentou-se a coesão do Colegiado, após tantos anos de recomposição que ele encarnou sozinho, pela ação aglutinante que exercia entre professores, estudantes e funcionários, que viam nele – mais do que em qualquer outro – a solução de seus problemas, a resposta às suas dúvidas, o denominador comum a aplinar desavenças, a anular antagonismos, a aproximar contrários.⁸⁵

⁸⁵ MEMÓRIA FILHO, Péricles. **Archimedes Memória - O último dos ecléticos**. Rio de Janeiro: IBrasil, 2008, p. 119

2.4 Década de 1930 - Novas tipologias

“Chegamos ao fim da década. Ano de 1930. A arquitetura está na ordem do dia”.⁸⁶ Nesse ano, além da passagem de Lucio Costa pela ENBA, realiza-se no Rio de Janeiro o IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos esquentando ainda mais o embate teórico entre tradicionais e modernistas.

É interessante observar, a partir das palavras do nosso protagonista, como ele encarava os ensejos do debate artístico-cultural que marcava esse período dissertando sobre a conjugação entre arte e técnica para a formação do arquiteto “moderno”:

Infelizmente no momento actual, existem duas correntes distintas: uma que considera o architecto exclusivamente um artista, um idealizador; outra, que julga ser elle um technico. A meu ver, o architecto deve ser as duas coisas, ao mesmo tempo.

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

O architecto moderno não póde deixar de conhecer os systemas geraes de construcção e, como tal, ignorar os problemas da physica, no que concerne á eletricidade e á custica, os principios actuaes de hygiene, as mathematicas elementar e superior, as suas multiplas applicações na mecanica racional e na mecanica applicada ás construcções, bem como não póde ignorar a economia política, na parte que, regula as relações do homem com as coisas e os bens.⁸⁷

No livro *Architecture and modernity*, de Hilde Heynen, são expostas as relações entre os termos modernização, modernidade e modernismo. Segundo a autora, *modernização* é o termo utilizado para descrever o processo de desenvolvimento social, cujas características principais são o avanço tecnológico e a industrialização, explosão demográfica e urbanização, o surgimento da burocracia e o aumento do poder dos estados nacionais, uma grande expansão no sistema de comunicação de massa, democratização e a expansão do mercado capitalista, remontando aos séculos XVIII e XIX. *Modernidade* se refere aos aspectos típicos dos tempos modernos e a maneira pela qual estes aspectos são experimentados pelos indivíduos; e *modernismo* se aplica a tendências culturais e movimentos artísticos que respondem à experiência de

⁸⁶ SANTOS, op. cit., p.101

⁸⁷ MEMÓRIA, Archimedes. **A regulamentação da profissão de Engenheiros: como o professor Memória encara o caso dos architectos.** Diário de São Paulo, São Paulo, 20 jun. 1930.

Modernidade.⁸⁸ Mas nem todas as tendências artísticas e culturais que respondem à experiência da modernidade se inserem necessariamente na hermética esfera *modernista*. E nesse período, de florescimento e consolidação dessa corrente vanguardista na arquitetura brasileira, os limites conceituais ainda se confundiam e todos reivindicavam para si a alcunha de *moderno*.

Num cenário em que as formas híbridas e aparentemente anacrônicas haviam estabelecido forte vínculo com o ensino acadêmico de arquitetura, a gestão de Lucio Costa procurou alcançar uma renovação, uma dramática alteração conceitual do que representava exatamente ser “moderno”. A ENBA havia sido palco no ano anterior (1929) das célebres palestras de Le Corbusier, e o curto período de tempo em que Lucio Costa esteve à frente da instituição foi suficientemente significativo pois constituiu um marco na campanha que sacramentou, durante toda a década de 1930, a palavra “modernista” como sinônimo de uma arquitetura funcional, carente de ornamentação, despojada, geometrizar, que utiliza o concreto armado e dispensa qualquer elemento da antiga arquitetura colonial.⁸⁹

Era um momento confuso de transição entre uma modernidade baudelairiana, ainda romântica e histórica, para uma outra pós-cubista, abstrata e anistórica, que desqualificava os historicismos e seus amálgamas ecléticos.⁹⁰

Memória parece encarnar essa transição. Nessa década, já sem sociedade



Figura 75: Estudo para o Palácio do Comércio – RJ, 1927.

Fonte: MEMÓRIA, 2008.

⁸⁸ HEYNEN, Hilde. **Architecture and modernity: a critique**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999. p. 10.

⁸⁹ PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 99

⁹⁰ UZEDA, Helena Cunha de. **O Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes e processo de modernização do centro da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte/decorativa/ad_huzeda.htm>.

com Couchet (finda em 1929), o arquiteto se aproxima do art déco – tendência essa que já se delineava nos idos de 1927 quando do projeto para o Palácio do Comércio.

Em 1930 projeta a agência dos Correios & Telégrafos em Belém cuja composição estava claramente vinculada a uma nova tipologia projetual: valorização das esquinas, articulação e escalonamento de planos, divisão do edifício em três partes (base, corpo e coroamento), equilíbrio volumétrico e predomínio dos cheios sobre os vazios. Seguindo essa linha, projeta em 1935 a Igreja de Santa Terezinha junto ao Túnel Novo em Botafogo no Rio de Janeiro. Sua fachada principal é desenvolvida em planos escalonados simetricamente que culminam na torre sineira no centro do plano. Ainda persiste aqui, mesmo que de forma bem mais sutil que na década anterior, o uso de estatuária e demais elementos decorativos.



Figura 77: Correios & Telégrafos - Belém/PA
Fonte: Acervo da autora



Figura 76: Igreja Santa Terezinha.
Fonte: Acervo da autora.

Nesses três projetos o rigor geométrico, o ritmo linear, a economia decorativa e o desenvolvimento volumétrico em direção a um elemento mais verticalizante, nem sempre simétrico, atestam uma intensa distensão em relação aos partidos academicistas. Se inserem num quadro de arquiteturas que pretendiam tanto reciclar o classicismo acadêmico, ‘modernizando-o’, como tentar uma conciliação entre o ecletismo vigente e

o racionalismo europeu. Segundo Segawa, essas manifestações receberam diversas denominações, como maneira de satisfazer convenções explicativas, como proto-racionalismo, protomoderno, racionalismo clássico, etc.⁹¹

⁹¹ SEGAWA, Hugo: **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo, Edusp, 1998.

2.5 Concurso do MES e Projeto PAX

O Ministério da Educação e Saúde foi criado em 1930 logo após o golpe de estado⁹² que exilaria Carlos Prestes e colocaria Getúlio Vargas no poder. Inserido na agenda do novo governo, o Ministério da Educação foi criado juntamente com o Ministério do Trabalho com o objetivo de representarem os instrumentos institucionais necessários no forjar do homem, povo, e nacionalidade brasileiros.

Em 1935, sob o comando do então ministro Gustavo Capanema que buscava consagrar a marca da sua administração com o “Ministério do Homem”, abre-se o concurso de anteprojetos para a sede do ministério.

É sabido e notório o resultado do concurso: o catedrático da cadeira de Grandes Composições, autor de várias obras da Exposição de 1922, diretor da Escola Nacional de Belas Artes desde a destituição de Lucio Costa, e membro da Câmara dos Quarenta da Ação Integralista Brasileira, vence o concurso.

O júri era presidido por Gustavo Capanema e composto por Adolfo Morales de Los Rios Filho, Salvador Batalha, Natal Palladini e Sousa Aguiar. Na primeira etapa do concurso apenas três propostas são classificadas: os projetos *Pax* de Archimedes Memória, o *Minerva* de Rafael Galvão e o projeto *Alfa* de Gérson Pompeu Pinheiro. Na segunda etapa, em reunião ocorrida a primeiro de outubro de 1935, esses mesmos projetos, nessa ordem, obtiveram a classificação final, com o projeto *Pax* de Archimedes Memória em primeiro lugar.

No entanto, o projeto premiado cuja filiação estilística é frequentemente mencionada como vinculada ao art déco, não correspondia aos anseios do ministro. A justificativa era que a proposta mesclava composição neoclássica com elementos decorativos que aludiam a uma suposta civilização marajoara e assim se mostrava incompatível com os ideais de modernidade que Capanema ambicionava exprimir com o empreendimento.

O projeto obteve do júri destaque principalmente para as questões de conforto e circulação: “tem sobre os demais a vantagem da ótima regulação térmica natural e a solução excelente de circulação” (Morales e Souza Aguiar); e recebeu ferrenhas críticas de Batalha, o representante do Instituto Central dos Arquitetos, e de Natal Palladini. O primeiro compara o projeto a um pavilhão de exposições e o segundo questiona a

⁹² A chamada ‘Revolução’ de 1930.

adequação das suas fachadas mesmo reconhecendo seus valores plásticos: “à parte o seu valor como concepção artística, não a considero própria para um prédio público”.⁹³

Muitas das críticas feitas aos projetos classificados calcavam-se na questão da monumentalidade – ou na falta de – comprometida pelas fachadas, pelas propostas volumétricas, entre outros aspectos. Porém, o edital do concurso obrigava os anteprojetos a respeitarem as posturas municipais para a Esplanada do Castelo, decorrentes do plano de urbanização do Rio de Janeiro. As recomendações determinavam desde questões de gabaritos, recuos homogêneos, até a construção dos prédios em blocos com áreas internas para iluminação e ventilação e acessos pelas quatro faces. O projeto de Memória seguiu a risca todas essas indicações. Para os autores de *Colunas da Educação*, “Tais determinações inviabilizavam qualquer ruptura com os modelos construtivos ditos ‘acadêmicos’”.⁹⁴ Além de obedecer tais determinações, o projeto de Archimedes Memória foi o único que atendeu as recomendações orçamentárias do edital.

Logo após o resultado da primeira etapa, a reação dos modernistas desclassificados se deu na imprensa a partir da revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, dirigida à época pela engenheira Carmem Portinho, mulher do arquiteto Afonso Reidy. Numa matéria são expostos os projetos desclassificados de Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos e o do próprio Reidy; e noutra, uma reportagem sobre o concurso realizado pouco tempo antes para a construção da Caixa de Aposentados de Praga, no qual foi vitorioso um grupo de arquitetos cujo projeto, igualmente de influência corbusiana, havia desrespeitado as normas do edital e das posturas municipais da capital tcheca.

Em segunda instância, a empreitada em favor da anulação do concurso – e aqui se revela a determinante face política do episódio – se deu dentro gabinete do ministro, em cuja equipe encontrava-se a plêiade: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade. Ou seja, não era apenas uma mera batalha entre plástica arquitetônica moderna *versus* tradicional – até porque, como veremos adiante, a proposta de Memória quase nada guarda de tradicional. O que de fato desencadeou a decisão do ministro, e que a historiografia

⁹³ CAVALCANTI, Lauro. **As preocupações do belo**. Rio de Janeiro: Taurus, 1995, p. 62

⁹⁴ LISSOVSKY, Mauricio; SÁ, Paulo Sergio Moraes de. **Colunas da educação. A construção do Ministério de Educação e Saúde (1935-1945)**. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, IPHAN, Ministério da Cultura, Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 12

mantém ainda de forma nebulosa, foi o vetor político-ideológico da questão: modernismo filosófico *versus* integralismo fascista.

Durante a década de 1930 os jovens intelectuais se polarizaram entre os integralistas e os comunistas. O Integralismo defendia uma política ultraconservadora que pregava a estruturação da sociedade com base no estado, na família e na igreja, e combatia o marxismo e demais pensadores e práticas de esquerda.

Cercado pelos mais importantes nomes das artes e da intelectualidade do país, chefes de fila do modernismo brasileiro, sendo também ele um intelectual modernista, não é difícil imaginar que Capanema recusaria de imediato confiar a responsabilidade de idealização do novo ministério a um partidário do movimento fascista de Plínio Salgado (Movimento Integralista). Não apenas partidário, mas membro ativo, Archimedes Memória possuía o cargo de Coordenador de Artes Plásticas na Câmara dos Quarenta.

Em 2 de fevereiro de 1936 são então pagos os prêmios aos arquitetos classificados. Nesse momento a decisão de encomendar um novo projeto provavelmente já teria sido tomada, como sugere a carta enviada a Getúlio Vargas no dia 11 do mesmo mês em que o ministro Capanema comunica a resolução de não aproveitar o projeto vencedor e contratar, sem concurso, Lucio Costa para a elaboração de um novo projeto:

nenhum desses projetos premiados me pareceu adequado ao edifício do Ministério da Educação. Não se pode negar o valor dos arquitetos premiados. Mas exigências municipais tornaram difícil a execução de um projeto realmente bom. Julguei de melhor alvitre mandar fazer novo projeto (...) não quis abrir novo concurso (...) Encarreguei, assim, o arquiteto Lucio Costa da realização do trabalho. Esse arquiteto chamou a colaborar consigo outros arquitetos de valor. E entraram a executar o serviço, que está bem adiantado⁹⁵

O ministro Capanema busca, ainda, alicerçar tecnicamente a recusa ao projeto de Memória, enviando em 4 de março correspondência ao ministro Maurício Nabuco e ao engenheiro Saturnino de Brito, solicitando pareceres a respeito do projeto classificado em primeiro lugar. A Nabuco pergunta se ele “atende às exigências de uma organização racional do serviço público, no que diz respeito a conforto, propriedade, eficiência e outros quaisquer requisitos indispensáveis ao bom funcionamento da administração”. A Brito questiona se “atende às exigências de engenharia sanitária, no que diz respeito a

⁹⁵ Nota de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas, 11/02/1936 In: LISSOVSKY, op. cit., p. 25

edifícios públicos”.⁹⁶ Sobre esse aspecto, é solicitado também parecer de Domingos da Silva Cunha, diretor da Inspetoria de Engenharia Sanitária do ministério.

Depois de publicada a decisão do ministério, Memória se manifesta e redige uma carta fervorosa de teor explicitamente político ao Presidente da República, na qual relata a sua premiação, a desclassificação de Lucio Costa na primeira etapa, sua contratação por Capanema,⁹⁷ e conclui:

O que acabamos de narrar tem, no presente momento, gravidade não pequena, em se sabendo que esse arquiteto é sócio do arquiteto Gregori Warchavchik, judeu russo de atitudes suspeitas, por esse mesmo sr. Lucio Costa levado para uma cadeira da Escola Nacional de Belas-Artes, onde ambos tanto têm concorrido para as constantes agitações em que esta escola se tem visto. Não ignora o sr. ministro da Educação as atividades do arquiteto Lucio Costa pois, pessoalmente já o mencionamos a S. Excia. vários nomes dos filiados ostensivos à corrente modernista que tem como centro o Club de Arte Moderna, célula comunista cujos principais objetivos são a agitação no meio artístico e a anulação de valores reais que não comungam no seu credo. Esses elementos deletérios se desenvolvem justamente à sombra do ministério da Educação, onde têm como patrono e intransigente defensor o sr. Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do ministro. Expondo aos olhos de V. Excia esses fatos, esperamos que V. Excia., defendendo o Tesouro Nacional e a honrabilidade de vosso governo do país, alente a arte nacional que ora atravessa uma crise dolorosíssima, próxima do desfalecimento.⁹⁸

É inegável que esse episódio tenha representado o *start* de uma verdadeira odisséia que conduziria a arquitetura brasileira para o lugar privilegiado que ela ocupou durante o desenrolar do século XX. Por outro lado, chamando atenção para o prejuízo legado à academia, esclarece Paulo Santos:

Essa iniciativa não podia deixar de magoar Memória, gerando surdas revoltas e desarmonias, que só vinte anos depois começaram a aplacar, e foram motivo para que não participassem do ensino oficial da Escola, com grande prejuízo para a formação das novas gerações, arquitetos como Oscar Niemeyer, Lucio 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, complementaram a sua formação.⁹⁹

A representação do novo e o vínculo com a ‘tradição’ nacional eram os dois aportes simbólicos principais sobre os quais o novo edifício deveria se erguer.

⁹⁶ CAVALCANTI, op. cit., p. 64

⁹⁷ Vale menção aqui o episódio da construção do Theatro Cassino em que a contratação de Archimedes Memória se deu em cima da recusa por Carlos Sampaio de projetos selecionados em concurso público. Ver página 72.

⁹⁸ Carta de Archimedes Memória a Getúlio Vargas, 1936 In: LISSOVSKY, op. cit., p. 26

⁹⁹ SANTOS, op. cit., p. 109

Uma leitura mais superficial pode concluir que a modernidade do projeto de Lucio Costa, de matiz corbusiana, era sua principal qualidade como representação do novo e como diferencial entre os demais concorrentes do concurso. No entanto, de acordo com Lissovsky, seus adversários não reivindicavam para si outro lugar que não fosse também o da modernidade; não se consideravam conservadores ou retrógrados em matéria de arte, também eram ‘modernos’.¹⁰⁰ Como divulgava Pedro Correia de Araújo: moderno é a ‘arte criando’, bem diferente do modernismo que é “o conjunto de princípios em voga em certos meios que se dizem avançados”.¹⁰¹

Os três primeiros colocados apresentaram projetos que em nada se alinhavam a partidos acadêmicos. As atas do júri atestam: o parecer de Domingos da Silva Cunha sobre o projeto *Pax* reconhece o “Partido arquitetônico das fachadas, de feição moderna”¹⁰²; e o voto de Salvador Batalha para o projeto *Alfa* assinala que “A fachada é resultante da construção, exprime a estrutura sem artifícios plásticos”.¹⁰³



Figura 78: Projeto *Pax*, de Archimedes Memória. Primeiro colocado, 1935.
Fonte: LISSOVSKY, 1996.

No projeto *Pax*, o jogo volumétrico do conjunto desautoriza qualquer aproximação *a priori* com qualquer sistema tradicionalista, revelando muito mais uma experimentação cubista do arquiteto.

¹⁰⁰ LISSOVSKY, op. cit., p. 20

¹⁰¹ Id., op. cit.

¹⁰² Id., op. cit., p. 32

¹⁰³ Id., op. cit., p. 23



Figura 79: Projeto *Minerva* de Rafael Galvão, 1935.
Fonte: LISSOVSKY, 1996.



Figura 80: Projeto *Alfa* de Gérson Pinheiro, 1935.
Fonte: LISSOVSKY, 1996.

O vínculo com o passado era, igualmente, uma questão de resolução complicada que também concorria para a problematização entre as correntes em debate. As fachadas e interiores do projeto de Archimedes Memória, tratados no estilo marajoara, fornecem um exemplo de como esse vínculo era exaustivamente perseguido. A opção por esse estilo guardava afinidades com discurso nacionalista do neocolonial, e de acordo com Lissovsky, os mosaicos indígenas revelavam “uma leitura do nacional informada por um certo romantismo”.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Id., op. cit., p. 22

A proposta era marcada pela simetria, composição em planos escalonados, contraste entre linhas horizontais e verticais (com ênfase nestas últimas), predominância de cheios sobre vazios e a utilização desses elementos decorativos inspirados nos motivos geométricos da cerâmica indígena da Ilha de Marajó.

A volumetria do conjunto é determinada por esse jogo escalonado das fachadas. Levemente adornado e com os cheios e vazios regularmente alternados, o volume enseja uma leitura cubista e geométrica cujas fachadas, embora não muito altas, são verticalistas.

A pouca altura, que tanto foi citada nos pareceres encomendados por Capanema para justificar a não execução da obra, de fato compromete a proposta de imponência monumental demandada pelo ministério. No entanto, como já dito anteriormente, se enquadrava nas limitações que a legislação municipal vigente impunha no tocante ao gabarito naquela área.



Figura 81: Projeto *Pax* - Fachada Frontal.

Fonte: LISSOVSKY, 1996.

O projeto tem como entradas principais três portas curvas abertas no fundo de nichos e separadas por pilares de 7m^2 de seção. Segue-se um vestíbulo comunicando-se com o hall dos elevadores principais através de uma escada. Este, por sua vez, dá acesso ao hall central, circular, que abrange toda a altura do prédio, como num *magazin*, no qual desembocam as galerias de circulação. Desse hall maior, partem dois lances de escada que dão acesso ao gabinete do ministro.

Dentre os aspectos levantados nos pareceres do júri que justificaram a escolha desse projeto, merecem destaque as soluções para os problemas de controle térmico e a circulação cruciforme com acessos curtos ligados diretamente ao vasto hall central.

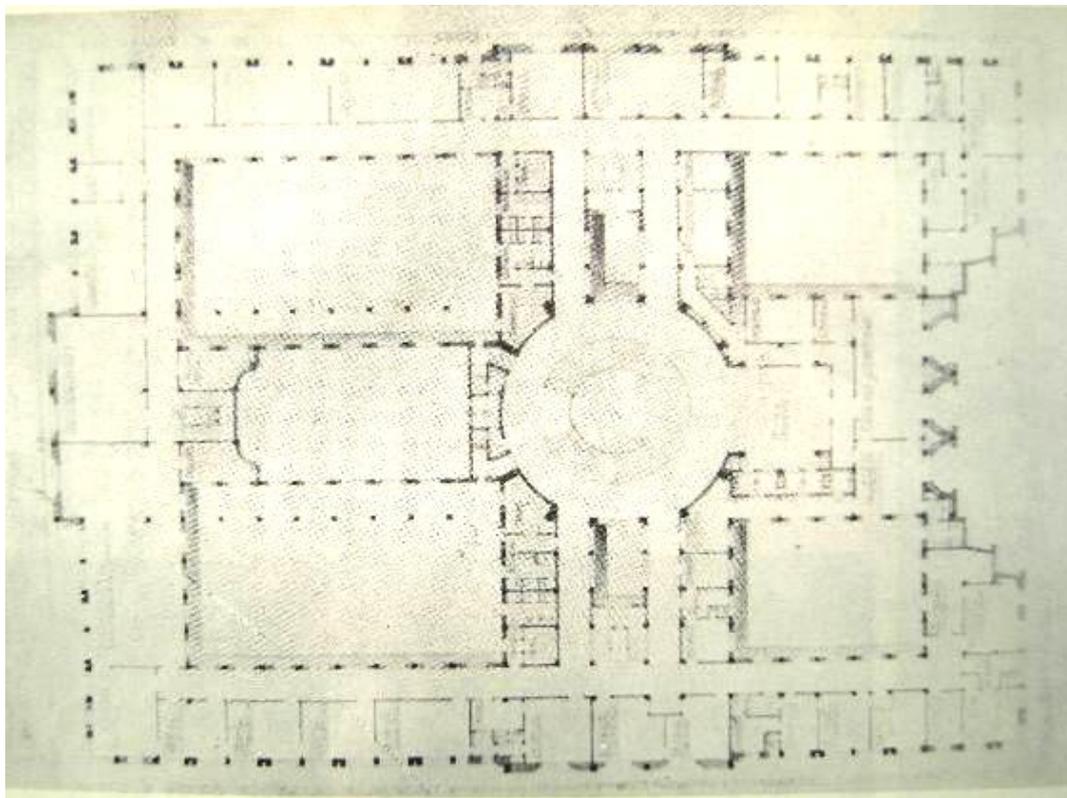


Figura 82: Projeto *Pax* - Planta Baixa.
Fonte: LISSOVSKY, 1996.

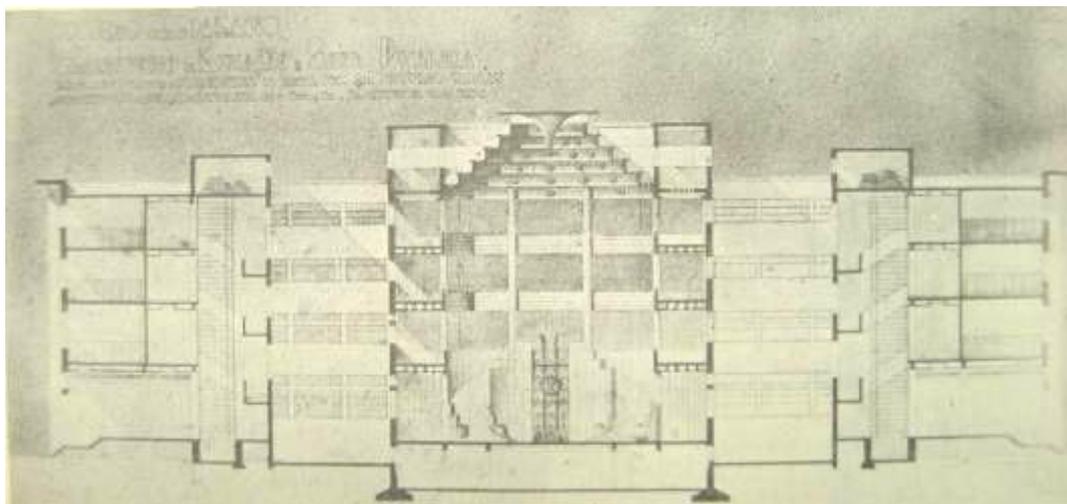


Figura 83: Projeto *Pax* - Corte. Ao centro, o hall circular que serve todos os pavimentos.
Fonte: LISSOVSKY, 1996.

As faixas contínuas de aberturas que rasgam os corpos laterais foram dispostas de maneira a proporcionar iluminação e ventilação naturais em todos os pavimentos.



Figura 84: Projeto *Pax* - Fachada Lateral.
Fonte: LISSOVSKY, 1996.



Figura 85: Projeto *Pax* - Fachada Posterior.
Fonte: LISSOVSKY, 1996.

Afora as críticas relativas às soluções funcionais do projeto, o discurso dos partidários de Capanema calcava-se também no argumento de que o projeto de Memória destoava da atmosfera progressista e nacionalista que o Estado procurava difundir com a

construção do Ministério. Atribuíam ao famigerado projeto um suposto falseamento da identidade nacional:

Não se compreende como, projetando o ministério da cultura nacional, o ministério que tem a seu cargo a arquitetura no Brasil, se possa conceber um edifício tão fora da arquitetura, tão fora da cultura. As fachadas e os interiores que aparecem nos cortes são ‘tratados’ em ‘estilo neomarajoara’¹⁰⁵... **que envergonharia mesmo ao índio mais primitivo e mais bronco.**¹⁰⁶

Como já mencionado, o projeto não chega a ser executado. O Ministro Capanema paga o prêmio aos vencedores, mas nomeia Lucio Costa para elaborar novo projeto, e daqui nasce o mais emblemático episódio da instalação efetiva da Arquitetura Modernista no Brasil que culmina com a vinda de Le Corbusier e a construção do Palácio Capanema.

Antes, no entanto, de decidirem pela vinda de Le Corbusier, Lucio Costa convida os colegas desclassificados no concurso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e o então pouco conhecido Oscar Niemeyer para elaboração de uma primeira proposta.

A equipe se lançou de imediato ao trabalho, definindo um partido que resultava de uma mediação entre os projetos de Reidy e Moreira & Vasconcellos apresentados no concurso inicial, cuja solução volumétrica apresentava três alas dispostas em forma de “U” invertido. A diferença estava apenas no volume da sala de conferências que agora se encontrava no exterior e não mais no interior do pátio. Le Corbusier afirmaria mais tarde que se tratava de uma “redução desfavorável do Palácio do Centrosoyus em Moscou”.¹⁰⁷

O projeto esforçou-se por incorporar os preceitos racionalistas de Le Corbusier com o uso de estrutura independente, pilotis liberando o térreo para tratamento paisagístico, integração dos espaços externos e internos, uso dos brises nas fachadas mais ensolaradas, panos de vidro, planta livre e jardins na cobertura.

Mas tudo isso não foi suficiente para resolver satisfatoriamente o programa, nem correspondia ao que se esperava da obra imponente e monumental que Capanema tanto almejava. A planta, estruturada a partir dessas três alas, apresentava longos corredores,

¹⁰⁵ Parecer anônimo encontrado no arquivo Gustavo Capanema. LISSOVSKY, 1996, p. 36

¹⁰⁶ Frase riscada no original. Id., op., cit.

¹⁰⁷ BRUAND, op. cit., p. 83

não representava uma boa solução de circulação e distribuição dos espaços e resultava numa volumetria confusa, muito aquém da proposta de Memória.

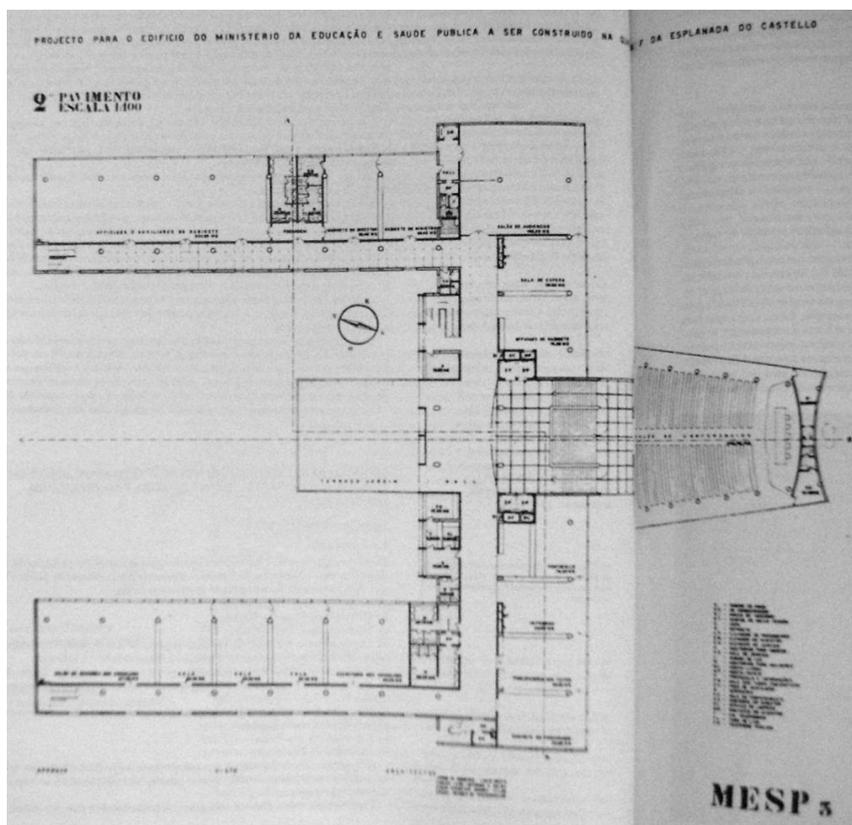


Figura 86: Planta do anteprojeto da equipe de Lucio Costa.
Fonte: LISSOVSKY, 1996.

Em pareceres elaborados sobre o projeto, Domingos Cunha, Saturnino de Brito e Angelo Bruhns apresentaram opiniões desfavoráveis em relação ao aspecto externo do edifício, e a disposição em U foi citada como problemática em caso de ampliação futura. A disposição da estrutura com colunas soltas nas salas de trabalho e corredores (a ‘ditadura’ da estrutura independente), as acomodações para os diretores gerais, a iluminação e aeração das instalações sanitárias, o excesso de insolação na fachada norte foram alguns dos aspectos problemáticos citados no Exame dos Pareceres pela Divisão Técnica da Superintendência de Obras e Transportes do Ministério da Educação e Saúde

Pública. Em pareceres semelhantes os diretores gerais do Ministério julgaram o edifício “acanhado”.¹⁰⁸

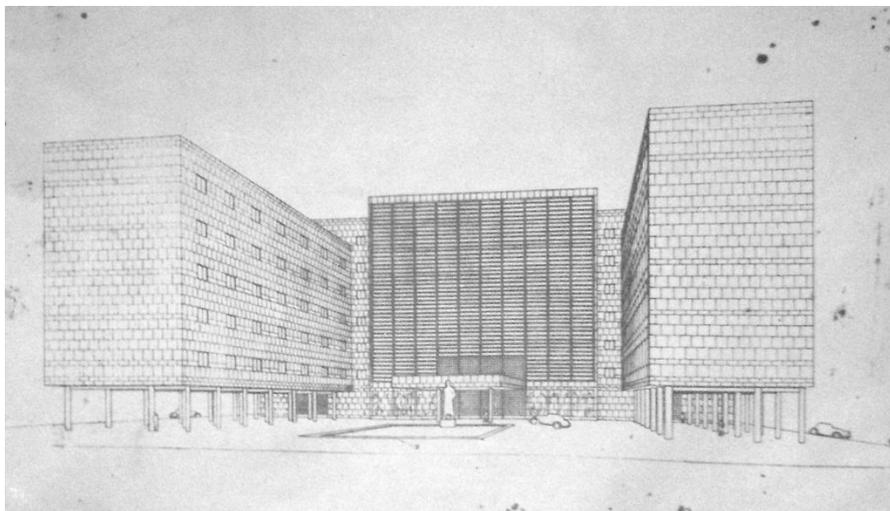


Figura 87: Perspectiva posterior.
Fonte: LISSOVSKY, 1996.

A proposta não satisfez nem a Capanema nem a equipe que a elaborara que passou a chamá-la sarcasticamente de ‘múmia’ devido à sua rigidez.

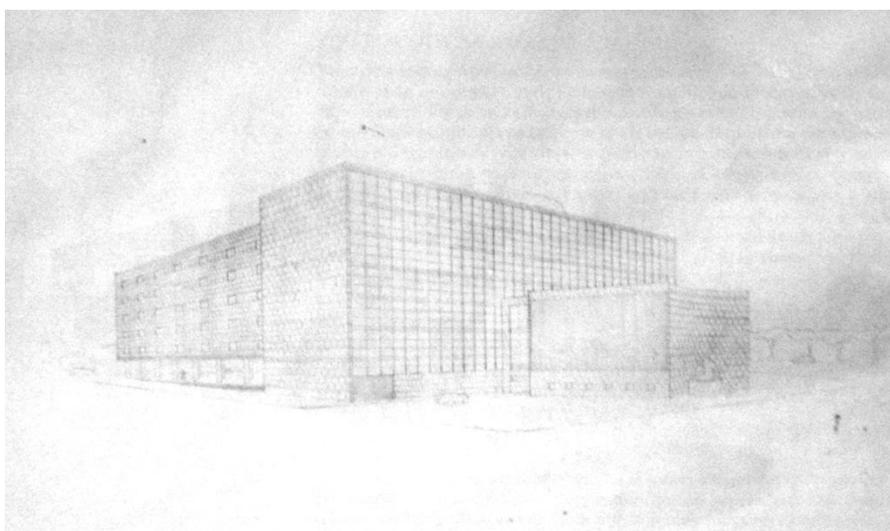


Figura 88: Perspectiva posterior.
Fonte: LISSOVSKY, 1996.

Moderno em sua concepção, o *múmia* ainda apresentava um academicismo latente, denunciado pela clara preocupação com a simetria e com a solidez de suas

¹⁰⁸ Id., op. cit., p. 95

geometrias, “inda incapazes de instilar o vocabulário cubista e a liberdade plástica então categoricamente requeridos pelo modernismo”.¹⁰⁹

Um paralelo com o projeto *Pax* é capaz de oferecer mais um indício de que a querela que envolveu a construção do Ministério da Educação e Saúde Pública estava muito além das questões puramente arquitetônicas.

¹⁰⁹ VASCONCELLOS, Eduardo Mendes de. **Le Corbusier e Lucio Costa, “le Maître” e o Mestre, um intercâmbio de Saberes.** Disponível em:
<<http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Eduardo%20Vasconcellos.pdf>>



Fig. 44 LE CORBUSIER, Segundo anteprojeto para o Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936. (Terreno utilizado.)

de base não era encontrado no anteprojeto de 13 de agosto. Visando conservar neste a máxima horizontalidade e assegurar o maior recuo possível, colocou o bloco de serviços na extremidade do terreno e no sentido de sua maior dimensão, contentando-se em ganhar, apesar de um aumento limitado de altura, a área perdida com a redução da largura do edifício; dessa forma, sacrificava simultaneamente a melhor orientação e a vista da baía, ou seja, as premissas que invocara ao pleitear a troca do local. Lúcio Costa e equipe não admitiram essa espécie de sacrifício²⁵, retomando o problema e encontrando uma solução apropriada.

2. A elaboração do projeto definitivo pela equipe brasileira²⁶

Partindo do esboço elaborado para o terreno original, Lúcio Costa e equipe reexaminaram o problema, empobrecendo-se em aplicar os princípios que haviam orientado Le Corbusier quando da elaboração do primeiro projeto. Assim, dispuseram o bloco principal no sentido de largura do terreno, ou seja, perpendicular à Av. Graça Aranha (e não n[on]o sentido longitudinal, como havia sido proposto por Le Corbusier), recuperando a vista da baía e a vista para a baía, anteriormente comprometidas.

25. Quanto ao plano, Le Corbusier devia acreditar na solução de terreno em declive, visto que sua própria colônia espanhola com o apoio de LE CORBUSIER e F. JEANNERET, *Deutscher Werkbund*, 1929, pp. 26-28, utilizava igualmente terrenos em declive realizados com o mesmo sistema.

26. Uma expressão das expectativas que resultaram à solução final foi publicada pela arquitetura de Arquitetura e Urbanismo, n.º 4, julho-agosto de 1936, Gerardo Figueiredo (coordenador) e Lúcio Costa e sua equipe (autores), pp. 24-25, n.º 5, set. de 1936, pp. 25-26. Ver também G. SPADOLINI, op. cit., pp. 26-27.

27. Mas, além das vistas, foi predominantemente a orientação, com o deslocamento do bloco principal em direção da praia de Miramar.

seguir, deslocaram-no do limite do terreno, pois era preciso considerar a proximidade de outros prédios elevados que certamente seriam construídos; optaram assim por uma construção implantada no centro do terreno, numa posição isolada, tão próxima quanto possível daquela pretendida por Le Corbusier para o terreno à beira-mar. A opção de dispor a obra, ou ao menos seu corpo principal, no sentido da largura do terreno, acarretava automaticamente uma outra: que o arquiteto consultor não havia examinado ou, o que é mais provável, não aceitara como solução: o desenvolvimento vertical do edifício²⁷. De fato, agora não mais podia prevalecer a solução proposta por Le Corbusier em seu esboço de 13 de agosto, onde prevalecia o caráter horizontal do edifício. A pouca largura do terreno e a extensão do programa formulado impunham uma solução diversa, nitidamente vertical, que, apesar da austerosa e ainda não aplicada no Rio de Janeiro²⁸ — embora permitida pelos regulamentos municipais — a equipe brasileira

28. Uma certa confusão foi gerada pela decisão de Le Corbusier, publicada por Max Bill no *Deutscher Werkbund* 1929-1930, p. 81, com a segunda segunda versão de Le Corbusier adaptada para a construção, e uma outra reproduzida no número especial de *Arquitetura e Urbanismo*, de dezembro de 1936 (n.º 13-14, set. de 1936), pp. 26-27, que reproduz o original de Le Corbusier que deveria ter sido utilizado para a elaboração do projeto construído, baseado no terreno original.

CAPÍTULO III

Archimedes Memória e a arquitetura brasileira Um balanço historiográfico

Este capítulo trata da história da arquitetura brasileira, desde o período colonial até o presente. O autor analisa a evolução da arquitetura brasileira, desde o período colonial até o presente, destacando a influência de Archimedes Memória e a arquitetura brasileira. O texto discute a importância da memória na arquitetura e como ela se relaciona com a história e a cultura brasileira. O autor também menciona a importância da arquitetura brasileira no contexto global e a influência de Archimedes Memória na arquitetura brasileira.

29. Contudo, não tardou o surgimento dos arranha-céus, sendo Flávio Coutinho que a solução vertical adotou para o Ministério, adaptando-a do seu esboço original para o terreno.

Após a descrição e análise dos principais fatos e aspectos da vida e da produção de Archimedes Memória, vale agora entendermos a partir das principais referências ligadas ao tema de que maneira essa produção foi apreendida e difundida nas diferentes fases da construção historiográfica da arquitetura brasileira ao longo do século XX. Para tanto, foi elaborado um traçado historiográfico, trabalhado cronologicamente, da arquitetura brasileira no último século com ênfase no personagem Archimedes Memória.

Como foi visto, o período em estudo constitui um momento controverso e alvo de posicionamento ideológico na história da arquitetura brasileira. Logo, trabalha-se com o pressuposto inicial de que duas linhas principais e antagônicas tenham permeado a leitura sobre esse período ao longo da nossa historiografia: uma que considera o ecletismo uma ruptura do neoclássico ainda em voga no final do século XIX e, posteriormente, alvo da ruptura do engendramento modernista; e outra que o vê como um período de transição e evolução construtiva sem o qual o modernismo não teria encontrado terreno fértil para o seu florescimento.

Foram identificadas ao longo da pesquisa quatro períodos principais de produção historiográfica da arquitetura brasileira no último século: uma ‘pré-historiografia’, produzida antes dos textos pilares de Lucio Costa; a história contada pelos ‘modernos’, cujo principal representante é o francês Yves Bruand; a postura romântica de resgate da dignidade do ecletismo, uma atitude conciliadora em relação ao historicismo que alguns arquitetos e historiadores assumiram a partir das décadas de 70/80. E por fim, superada a chave de leitura modernista, uma historiografia revisionista iniciada na década de 1990.

3.1 Uma pré-historiografia da arquitetura brasileira

Dentro dessa chamada pré-historiografia valem menção aqui dois nomes principais: Morales de Los Rios e Ricardo Severo. Dois claros exemplos dessas linhas antagônicas acima mencionadas.

O primeiro, uma das maiores figuras da arquitetura brasileira do início do século, foi convidado pela comissão organizadora da Exposição Internacional de 1922 para escrever o artigo *Resumo Monográfico da Evolução da Arquitetura no Brasil*, a ser publicado no *Livro de Ouro Comemorativo do Centenário da Independência e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro*. No texto, Morales faz uso de uma periodização em oito fases de evolução da arquitetura brasileira, do período primitivo do início da colonização à contemporaneidade (década de 1920), passando pelo período jesuítico, holandês, barroco, neoclássico, imperial e eclético. A visão historiográfica do arquiteto apreende a história como um movimento permanente de influências e trocas, não reconhecendo espaço para saltos ou rupturas.

Ricardo Severo, já anteriormente citado, preocupado com o problema da nacionalidade e da modernidade artísticas, vai reconhecer o legado colonial português como a matriz tradicional da arte brasileira. Desta forma, com o anseio de independência cultural e autonomia política, identifica no ecletismo europeu uma ameaça a ser combatida.

Em seus textos, Ricardo Severo promulgava a fundação de uma nova era de ‘Renascença Brasileira’ a partir da retomada das tradições nacionais, num desejo romântico de constituir uma arte que fosse ao mesmo tempo tradicional e moderna. Para ele, a história da arte constitui uma continuidade de renascimentos, produzidos por influências internas de impulso local ou externas de contágio universal.

3.2A história contada pelos ‘modernos’

Lucio Costa, a emblemática figura que transitou entre a consolidação do neocolonial e a instituição do Movimento Moderno, foi sem dúvida o responsável pelos pilares da historiografia da arquitetura brasileira.

Em 1937, ano da fundação do SPHAN, Lucio Costa consome sua reflexão sobre o acervo construído nacional com o texto *Documentação Necessária*. Institui aí um projeto de articulação conceitual entre o repertório luso-brasileiro e a arquitetura moderna internacional. Tal articulação estabelece uma teoria interpretativa que legitima a arquitetura moderna internacional no Brasil.

Em 1951, com o texto *Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre - Depoimento de um arquiteto carioca*, essa interpretação historiográfica se consolida. Lucio Costa finda por inaugurar uma leitura de convergência entre modernidade e patrimônio que se mostrará recorrente entre aqueles que mais tarde escreverão a história da arquitetura no país.

A ‘famigerada’ produção pré-moderna – à exceção do neocolonial – era para ele uma “confusa bagagem técnico-decorativa, sem qualquer ligação com a vida”,¹¹⁰ e refletia o “mal gosto da arquitetura corrente dos mestres-de-obras”.¹¹¹

Ao neocolonial coube o rótulo do equívoco: “(...) foi quando surgiu, com a melhor das intenções, o chamado ‘movimento tradicionalista’ de que também fizemos parte (...) fomos procurar num artificioso processo de adaptação os elementos já sem vida da época colonial. E a farsa teria continuado – não fora o que sucedeu”.¹¹²

Marcelo Puppi¹¹³ identifica na periodização de Lucio Costa, no texto *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, a figura de Heitor de Mello¹¹⁴ como marco – entre a primeira e a segunda fases da produção arquitetônica do início do século XX no Brasil – e como única ressalva desse ‘infecundo’ período: “A exceção arquitetônica das duas primeiras décadas resume-se, na prática, a Heitor de Mello.

¹¹⁰ COSTA, Lucio. **Documentação necessária** (1937). In COSTA, Lúcio. *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre, 1962, p.93

¹¹¹ _____. **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre** (1951). In COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

¹¹² COSTA, Lucio. **Documentação Necessária** (1937). In COSTA, Lúcio. *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre, 1962.

¹¹³ Outro autor que será trabalhado ainda neste capítulo, cuja obra configura uma proposta de revisão historiográfica do ecletismo.

¹¹⁴ Principal responsável pela formação profissional de Archimedes Memória.

Elevando-se solitariamente, representa o reduto do ‘bom-gosto’ desconhecido ou desprezado pelos contemporâneos, ou ainda, o tênue fio de ligação entre o ecletismo e a grande tradição disciplinar”.¹¹⁵

Não escapa aqui a crítica aos continuadores do Escritório Técnico Heitor de Mello: “Conquanto se alegasse maliciosamente que o estilo do mestre variava conforme mudasse de arquitetos, na verdade, o senso de medida e propriedade, o tempero eram de fato dele, pois na obra de seus vários colaboradores, o paladar inconfundível se perdeu”.¹¹⁶

Logo depois, na página 165, Costa cita de forma muito pontual o nome de Archimedes Memória ao listar os profissionais que compunham o cenário da década de 1920 no Rio de Janeiro.¹¹⁷ É a única menção feita ao arquiteto nessas obras.

Como já mencionado anteriormente, Lucio Costa fora aluno de Archimedes Memória e seu colaborador no Escritório Técnico Heitor de Mello. Mas com os acontecimentos de 1930 assumiu posição diametralmente oposta à dos mestres. Isso justifica a quase que completa supressão de Archimedes Memória na obra historiográfica de Lúcio Costa.

Quatorze anos após a publicação de *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, é publicada a obra *Quatro Séculos de Arquitetura* de autoria de Paulo Santos. Objeto de inúmeras reedições foi elaborada a partir de uma palestra proferida no IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro promovida pela Universidade do Brasil. Representou um marco na historiografia da arquitetura brasileira com um apanhado pioneiro sobre a arquitetura e o urbanismo no Rio de Janeiro.

O projeto historiográfico de Paulo Santos pretendia estabelecer um novo modo de escrever e de ensinar a história da arquitetura no Brasil. Fundar uma historiografia brasileira da disciplina diretamente vinculada ao ensino da arquitetura.

Apesar da profunda admiração que nutria por Lucio Costa, Paulo Santos não comungava integralmente com suas teorias. Divergiam principalmente sobre a relação entre o eclético e o moderno. Lucio Costa acreditava que o ecletismo, somado ao neocolonial, representava um hiato na história do desenvolvimento progressivo da arquitetura, ao passo que Paulo Santos compreendia o ecletismo como período

¹¹⁵ PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira**: questões de historiografia. Campinas: Pontes, 1998, p. 44

¹¹⁶ COSTA, (1951), p. 164

¹¹⁷ COSTA, op. cit.

transitório de experimentações positivas, inclusive para compreensão do pensamento moderno.

Dentre as grandes contribuições da obra *Quatro Séculos de Arquitetura*, destacam-se aqui a inserção do ecletismo na historiografia e o reconhecimento do neocolonial como o elo necessário entre o passado e o presente da identidade artística nacional.

A obra de rigorosa cronologia enfatiza, para Puppi, um processo ininterrupto de evolução estilística, abolindo qualquer noção de ruptura: “o andamento cronológico no *Quatro Séculos de Arquitetura* é uma marcha contínua e cumulativa na direção das inovações técnica e formal tendo em Le Corbusier o desfecho natural e esperado (mesmo se implicando a superação do ecletismo)”.¹¹⁸

A visão peculiar de Paulo Santos, que fazia interagir história e arquitetura, lhe permitiu antecipar a reinterpretação do ecletismo e como consequência, a reavaliação dos critérios de valoração dos bens patrimoniais.

O *Quatro Séculos de Arquitetura* associa à década de 1920 e por consequência, a Archimedes Memória, três movimentos principais que para Puppi são os níveis de transição arquitetônica com os quais Paulo Santos caracteriza a passagem dos anos 1910 aos anos 1930: a racionalização das formas no domínio dos estilos históricos importados, a racionalização das técnicas construtivas e, por fim, a volta ao passado nacional com o neocolonial.¹¹⁹

Representante maior da vertente tradicional, Memória é contemplado na obra com algumas alusões que o aproximam, ou mesmo sugerem uma conciliação, com o discurso da vanguarda. É o caso, por exemplo, das passagens em que Warchavchik e Frank Loyd Wright aparecem fazendo menção aos trabalhos do arquiteto.

O autor traça breves análises de alguns dos trabalhos de Archimedes Memória – onde são enfatizadas as inovações técnico-construtivas das obras – e faz referência ao prêmio recebido por este em conferência no Teatro Municipal, em 1930, pelo conjunto da obra, “tendo pesado na balança a contribuição dos alunos do professor Memória, que até aos modernistas como Warchavchik causou boa impressão”.¹²⁰

¹¹⁸ PUPPI, op. cit., p. 81

¹¹⁹ PUPPI, op. cit.

¹²⁰ SANTOS, op. cit., p. 102

Mais adiante, ao tratar do episódio do concurso do MES, Paulo Santos faz uma breve avaliação do projeto vencedor de Memória, incluindo equivocadamente Couchet na autoria do projeto:

Em 1935 abre-se o concurso para projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde, realizado em duas etapas, nas primeiras sendo selecionados os trabalhos de Arquimedes Memória e Franciscque Couchet, Raphael Galvão e Gerson Pompeu Pinheiro, que na segunda etapa, nessa ordem obtiveram a classificação final. O projeto premiado era em estilo Marajoara, com uma perspectiva a pastel de Louis Lacombe e a planta com numerosos pátios fechados (sete, se bem nos lembramos), não representava o máximo que os arquitetos seriam capazes de realizar”.¹²¹

De acordo com William Bittar o autor comete uma série de equívocos na leitura do episódio e do projeto:

Segundo a ata da terceira reunião do júri do concurso, de 08 de julho de 1935, o projeto vencedor foi desenvolvido exclusivamente por Archimedes Memoria; Raphael Galvão dividiu o segundo lugar com Mario Fertin; o projeto de Memoria não contém sete pátios, mas apenas quatro; o “estilo marajoara”, ainda que utilizado com frequência por alguns arquitetos da década, neste caso dilui-se em repertório claramente art-déco.¹²²

Para ele, Paulo Santos estabelece um juízo de valor sobre a capacidade dos profissionais envolvidos e direciona a opinião do leitor para a qualidade do novo projeto, numa tentativa de justificar a atitude do ministro e da equipe envolvida.

Em 1981 é lançada no Brasil a obra do pesquisador francês Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea Brasileira*. Para alguns autores, é a primeira obra historiográfica verdadeiramente compreensiva da arquitetura ‘modernista’ brasileira – o termo *Contemporânea* que caracteriza o título se justifica pelas restrições do autor ao termo ‘moderno’, citadas já na introdução da obra.

O livro, de certa forma, dá seqüência ao esquema interpretativo iniciado por Lucio Costa ao atestar a originalidade e legitimar o sucesso da arquitetura modernista no Brasil. E compartilha com ele da visão excludente para com a produção eclética: “O mau gosto, que predominava na época, veio somar-se a esse ecletismo: seria fácil enumerar a série de horrores e fantasias arquitetônicas edificadas nesse período”.¹²³

¹²¹ Ibid., p. 108

¹²² BITTAR, William. **Formação da arquitetura moderna no Brasil (1920-1940)**. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/William%20Bittar.pdf>>

¹²³ BRUAND, op., cit., p. 33

Também se aproxima de Lucio Costa no tratamento dado a Heitor de Mello e a seus sucessores. Com um texto excessivamente adjetivado o autor beira a deselegância ao descrever um dos projetos mais renomados de Archimedes Memória e Francisque Couchet:

Quando, em 1922, os herdeiros de seu ateliê, Archimedes Memória e F. Couchet receberam do presidente da Câmara dos Deputados, Arnolfo de Azevedo, a incumbência de projetar o palácio destinado a essa assembléia, realizaram um monumento medíocre, pesado e sem o mesmo interesse estético (...) por causa de sua feiúra, nem chega a alcançar a monumentalidade e a imponência desejadas.¹²⁴

Não por acaso, Bruand foi acusado pelas propostas revisionistas da década de 1990 de ter consolidado uma matriz historiográfica essencialmente ideológica. Todo o mérito de ter proporcionado um amplo levantamento e uma análise sistemática sobre a nossa arquitetura moderna – sem precedentes e pelas mãos de um estrangeiro, diga-se de passagem – não invalidou o fato de ter exposto sem pudor o seu claro posicionamento em detrimento de uma leitura imparcial sobre o ecletismo – assumindo deliberadamente o risco de comprometer o rigor científico que em geral se espera de uma pesquisa desse porte.

Interessam-nos aqui, principalmente, duas das empreitadas por ele traçadas como forma de consolidar a argumentação teórica da obra. Uma primeira: a tentativa de excluir o ecletismo do bloco que correspondia ao ‘gosto oficial’; e uma segunda referente ao tratamento dado à relação entre o neocolonial e o ecletismo, e a relação entre estes e Archimedes Memória.

A primeira fica evidente na passagem: “(...) o ecletismo que dominou então plenamente as construções particulares, em menor grau os edifícios públicos, era por sua própria natureza um fato profundamente negativo”.¹²⁵

Não é necessário dizer que a quantidade de edificações particulares é evidentemente muito maior que o número de edificações públicas, e que por conta disso o ecletismo se manifestaria, numericamente, muito mais vezes na esfera privada que na pública. No entanto, saindo do óbvio, essa sutil colocação apela para a proporcionalidade e procura ignorar o fato de que o ecletismo, ao substituir a ornamentação e o detalhamento do edifício neoclássico – que era a identidade estética do Império –, assume com a República a hegemonia do gosto oficial. A história factual

¹²⁴ Ibid., p. 37

¹²⁵ Ibid., p. 33

dá conta de diversos exemplos que atestam esse aspecto: “Com as intervenções urbanas do prefeito Pereira Passos de 1903 a 1906 e a Exposição Comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos em 1908, a República e o ecletismo se afirmam arquitetônica e urbanisticamente”.¹²⁶

Um segundo propósito do texto também concorre para essa leitura do ecletismo e se revela na relação estabelecida entre ele e o neocolonial. O autor recusa qualquer parentesco entre o modernismo e o ecletismo – como já havia proposto Paulo Santos – mas reconhece esse ecletismo como matriz do neocolonial ao mesmo tempo em que procura neste último, por outro viés, a influência local necessária para justificar a arquitetura moderna: “Constituiu-se numa transição necessária entre o ecletismo de caráter histórico, do qual era parte intrínseca, e o advento de um racionalismo moderno, cuja origem foi a doutrina de Le Corbusier, mas cuja grande originalidade local não pode ser questionada”.¹²⁷

Ao conferir ao neocolonial tal status, coube a Bruand a tarefa de situar os representantes do maior escritório da cidade, restringindo-os a esse universo:

É evidente que Memória e Couchet pouco se interessavam pelos estilos clássicos e que suas preocupações voltavam-se para outra direção, a do estilo neocolonial, tendência que se afirmava dia-a-dia depois da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil.¹²⁸

E prossegue, acrescentando: “Aliás, nesse estilo foram muito mais felizes, mas o preconceito em favor de uma arquitetura oficial classicizante ainda estava muito enraizado na mentalidade das classes dirigentes para que, nesse caso específico, o tabu pudesse ser transgredido”.¹²⁹

¹²⁶ ROCHA-PEIXOTO, op. cit., p. 8

¹²⁷ BRUAND, op. cit., p. 58

¹²⁸ Ibid., p. 37

¹²⁹ Id., op. cit.

3.3 Um primeiro resgate do ecletismo

Em 1984 realiza-se no Rio de Janeiro o II Congresso Nacional de História da Arte dedicado ao neoclássico e ao ecletismo. Escrito por ocasião do encontro e lançado pela Nobel/EDUSP em 1987, o livro *Ecletismo na Arquitetura Brasileira* é uma espécie de antologia organizada pela historiadora e crítica de arte Annateresa Fabris que procura fornecer um primeiro mapeamento do significado e dos alcances do ecletismo no Brasil.

No texto *O ecletismo à luz do modernismo*, que trata especificamente do caso de São Paulo, Fabris propõe a associação do ecletismo à modernidade vinculada ao fenômeno urbano. A autora chama atenção para a vigência do gosto eclético nas residências paulistas até meados da década de 40 e isso justificaria, portanto, a importância de se trabalhar melhor uma história das mentalidades de maneira a superar as análises simplesmente morfológicas da arquitetura. Para a autora, a idéia de história inerente ao ecletismo é essencialmente eclética: “Para os pensadores ecléticos, a história da arte apresenta-se como uma sucessão de estilos igualmente válidos”.¹³⁰

Para Carlos Lemos, o “Ecletismo é a linguagem eufórica da liberdade calcada na nova tecnologia (...) só o Ecletismo resolveria coerentemente os novos programas arquitetônicos”.¹³¹

Dentre os autores contemplados com textos na publicação, e seguindo esse ensejo da leitura com a modernidade, apenas Giovanna Del Brenda no texto *Ecletismo no Rio de Janeiro*, faz uma breve referência a Archimedes Memória (ao escritório, na verdade) ao tratar do panorama construtivo da década de 1920 atribuindo aos grandes escritórios o processo de remodelação urbana da cidade:

Neste contexto, onde o ‘moderno’ é representado bem mais pelos métodos e pelas estratégias político-econômicas que estão por trás da nova imagem urbana, do que pelas formas que a recobrem, os verdadeiros protagonistas da remodelação aparecem – num fenômeno até hoje irreversível – nas grandes firmas de arquitetura e construção, como a de Antônio Jannuzzi Irmãos & Cia. e a de Heitor de Mello (depois Escritório Técnico Heitor de Mello, A. Memória e F. Couchet), responsável por algumas das construções mais sofisticadas da cidade.¹³²

¹³⁰ FABRIS, A. **O ecletismo à luz do modernismo**. In: FABRIS, A. (org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1987, p. 287

¹³¹ LEMOS, Carlos. **Ecletismo em São Paulo**. In: FABRIS, A. (org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1987, p. 70

¹³² DEL BRENDA, Giovanna. **Ecletismo no Rio de Janeiro**. In: FABRIS, A. (org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1987, p. 60

Os textos que compõem a obra – juntamente com obras anteriores que trataram do ecletismo, mas não especificamente do nosso objeto de estudo – de certa forma abriram espaço para a instituição de um dos principais argumentos utilizados na construção teórica das obras que se seguiram: a inserção do ecletismo na genealogia do moderno.

A essa categoria corresponde a chamada historiografia revisionista iniciada na década de 1990 e os exemplos aqui citados são os trabalhos de Marcelo Puppi e Hugo Segawa: *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira* e *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*, respectivamente, ambos lançados em 1998.

3.4 A historiografia revisionista

Na obra *Arquiteturas no Brasil* o autor trabalha com um preceito fundamental com a qual comungamos integralmente: “não há definição unívoca de modernidade”.¹³³ Sua periodização tem como critério básico o modo como cada momento da história da nossa arquitetura se relaciona com o processo de modernização tecnológica e social do país.

Os capítulos são organizados de maneira a qualificar os períodos de acordo com o ‘grau’ de modernidade que os caracterizam. Um “Modernismo Programático” correspondente à fase de implantação¹³⁴ do Movimento propriamente dito, que tem em Warchavchik seu epígono. Seguido de um “Modernismo Pragmático”, referente ao efetivo processo de modernização da construção – já valendo-se de um conceito de “estilo moderno”, difundindo uma nova compreensão para a arquitetura moderna – que concorre para a chamada “Modernidade Corrente”, título que o autor confere à canônica “arquitetura moderna brasileira”.

Segawa designa o capítulo “Alguma Modernidade” para o nosso período de estudo, com o qual inicia a obra. O recorte compreende o período de estabelecimento do debate neocolonial até os primórdios de um racionalismo construtivo. O autor compartilha com Puppi o mesmo juízo crítico sobre a arquitetura contemporânea brasileira: suas diversas qualidades esbarram na abordagem laudatória e apologética do modernismo feita pela historiografia existente.

Já a obra de Marcelo Puppi configura uma proposta de revisão historiográfica que procura abrir espaço para uma futura história do ecletismo no Brasil. Trabalhando com seis autores principais (dos quais quatro já foram aqui citados) o autor avalia os mecanismos de engendramento de nossas construções historiográficas que contribuíram para um processo de “vilanização” e sistemática ausência do ecletismo ao longo desse último século. O gérmen desse processo residiria no modelo interpretativo inaugurado com Lucio Costa e os autores subseqüentes inevitavelmente esbarrariam nesse preceito original. Para o autor, teria escapado aos estudiosos a dimensão positiva do ecletismo,

¹³³ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 16

¹³⁴ Classificação estabelecida por Paulo Santos correspondente à fase “heróica” na interpretação de Warchavchik. 1981, p. 103.

sua relação com o pensamento racionalista francês e seu papel progressista nas três primeiras décadas deste século.

Archimedes Memória é personagem fundamental ao longo da obra. Constitui um dos principais argumentos do autor na tentativa de demonstrar a fragilidade da suposta “história triunfal” do neocolonial, que tanto pôs em cheque a relevância da produção eclética dos anos 1920 ao longo de nossa historiografia.

A primeira menção feita a Memória surge na página 50 quando o autor transcreve a passagem – já mencionada aqui – em que Lucio Costa, ao tratar do “pseudocolonial” e da Exposição de 1922, lista, sem destaque para nenhum arquiteto, os profissionais do cenário carioca dos anos 1920. Para Puppi, Lucio Costa pretendia com isso consolidar a impressão de um bloco unitário em favor do neocolonial como alternativa ao ecletismo então dominante.¹³⁵

No entanto, segundo o autor, é possível observar que a trajetória de Archimedes Memória serve de contraponto à história hegemônica do neocolonial, “versão provavelmente criada pelo próprio José Mariano, e em parte retomada, mais tarde, por Lucio Costa e mesmo por Paulo Santos”.¹³⁶ Puppi aponta a clara preferência de Memória pelos estilos clássicos franceses alegando que os seus projetos hoje conhecidos em neocolonial resumem-se a dois. “Nos demais, não é difícil encontrar, ao longo de toda a década, projetos nos estilos europeus”.¹³⁷

Ao trabalhar a obra de Paulo Santos, a fonte documental mais abrangente sobre Memória, Puppi vai construindo seu discurso em posição diametralmente oposta a de Bruand, de maneira a distender a relação entre o arquiteto e a escola neocolonial, situando-o num panorama dinâmico de evolução estilística – ainda que regido pela orientação classicista:

Ficando apenas no nome que nos interessa, Archimedes Memória, basta acompanhar as datas para verificarmos que seus projetos em Luís XVI (o equivalente, para Paulo Santos, aos estilos classicizantes) distribuem-se ao longo de toda a década. Embora participe da voga neocolonial, o antigo colaborador de Heitor de Mello não abandona o gosto clássico recebido deste, que atravessa intacto os anos 1920-30, e vai além. Ou melhor, essa herança é simultaneamente conservada e superada, visto que Memória, à “sobriedade de gosto” de Heitor de Mello, justapõe o concreto armado, dando um passo

¹³⁵ PUPPI, op. cit., p. 50

¹³⁶ Ibid., p. 92

¹³⁷ Ibid., p. 50

a mais na direção da modernidade – como a suposta observação de Wright é chamada a confirmar.¹³⁸

Para o autor, o prêmio de honra recebido por Memória em 1930, que rendeu até menção de Warchavchik, é um dos fatores capazes de atestar que o arquiteto, ao menos na sua atuação docente, “chegou ao máximo de simplificação estilística”.¹³⁹ E prossegue:

Mestres e discípulos, portanto, trabalhavam no limite de economia formal da cultura acadêmica, renunciando os novos tempos. Entre os ex-alunos de Memória estão Lúcio Costa e Paulo Santos, e vários outros modernos de primeira hora. O professor mantém-se na Escola depois da frustrada reforma conduzida por seu ex-aluno, substituindo-o como diretor, e dá seqüência à orientação classicizante no ensino de arquitetura.¹⁴⁰

O veredicto, dado na página 93, é categórico:

Memória, talvez o mais renomado arquiteto da década de 20 no Rio de Janeiro, e influente professor da Escola de Belas-Artes, pouco interessou-se pelo movimento neocolonial, ou melhor, considerava-o um estilo entre os demais, utilizando-o somente para programas específicos (exposições, sedes sociais campestres, etc., que tradicionalmente sugerem fantasias estilísticas): isto mostra quando menos que o neocolonial não era tão hegemônico quanto pretendem alguns autores.¹⁴¹

Mais recentemente foi lançado um primeiro esboço biográfico de Archimedes Memória pelas mãos do seu neto, o também arquiteto Péricles Memória Filho. A obra intitulada *Archimedes Memória – O último dos ecléticos* é capaz de fornecer um 3x4, por assim dizer, do arquiteto.

São tratados de forma relativamente superficial os principais aspectos da vida pessoal e profissional de Memória, suas principais influências, as filiações políticas e religiosas, a vida acadêmica, a participação na Exposição de 1922, no concurso do MES em 1935 e na fundação da Faculdade Nacional de Arquitetura em 1946.

Como o próprio título já anuncia, o autor relaciona diretamente a figura do arquiteto à produção eclética, sem excluir desta a tendência neocolonial. No entanto, o autor deixa evidente a não filiação direta de Memória ao proselitismo de José Mariano: “José Mariano Filho gostava muito da obra de Heitor de Mello, e quanto a Archimedes,

¹³⁸ Ibid., p. 89

¹³⁹ Id., op. cit.

¹⁴⁰ Id., op. cit.

¹⁴¹ Ibid., p. 93

o elogiava, afirmando, no entanto, que até então não havia o seu compromisso com o colonial brasileiro. Mas não o rejeitava”.¹⁴²

Ao final da obra, uma leitura sobre o projeto vencedor do concurso do MES procura sintetizar, a partir da figura de Archimedes Memória, um processo evolutivo de formas que já se esboçava no país nesse período:

Seus fachadas [projeto *Pax*] apresentavam volumetria instigante, com cheios e vazios alternados de forma harmônica, pouca adornada, ensejando leitura cubista e geométrica, e que, embora não muito alta, era verticalista denotando certa influência ‘art déco’, pela sua monumentalidade (...) denota-se, no projeto, interessante evolução de pensamento arquitetônico no Brasil, evoluindo-se, a partir dos ensinamentos do passado, para uma linguagem mais simplista. Há quem também o identifique como um projeto “protomodernista”. Tais características também ficaram evidentes pela leitura dos demais projetos classificados no concurso. Mas não houve classicismo ou sequer sombra de ecletismo renascentista em nenhum deles.¹⁴³

¹⁴² MEMÓRIA FILHO, op. cit., p.89

¹⁴³ Ibid., p. 104

Considerações Finais

A trajetória particular que Archimedes Memória imprime ao longo de sua produção profissional e docente pode configurar uma espécie de síntese, um microcosmo por assim dizer, da trajetória mais ampla da evolução da arquitetura brasileira durante o crítico momento em que o Movimento Moderno tentava aos poucos consolidar suas bases em meio ao domínio dos cânones estilísticos da academia.

Ao delinear o panorama de transitoriedade estilística inerente a esse período, Ceça Guimaraens inclui o arquiteto entre os nomes mais relevantes da arquitetura carioca:

O período de transição, prolongado até a Segunda Guerra Mundial, destaca a féerie de cenários e estilos improvisados, mas algumas experiências de transformações estilísticas excepcionais foram construídas, no Rio de Janeiro, por empreiteiros italianos, ingleses e alemães, a partir das concepções dos arquitetos Virzi, Morales de Los Rios, Heitor de Mello, Archimedes Memória, Francisque Couchet e Gastão Bahiana.¹⁴⁴

Archimedes Memória foi, sem dúvida, um dos maiores expoentes da arquitetura brasileira desse período, sendo responsável pelo projeto de importantes edificações na capital federal, além de ter exercido papel fundamental dentro da ENBA na consolidação do ensino da arquitetura e na formação dos principais arquitetos brasileiros que se tornariam mais tarde os responsáveis pelo sucesso do país no cenário da arquitetura mundial.

Nos anos 30, polarizado em meio aos conflitos ideológicos que marcaram esse momento, Memória findou por pôr em jogo a vigorosa continuidade de sua obra e o prestígio que gozava junto ao poder público, ficando relegado às cátedras da universidade. Nos episódios de 1935, restou-lhe a derrota numa batalha em que entrou de vencedor com um projeto inovador e de qualidade reconhecida. Mesmo com uma envergadura profissional inquestionável, suas inclinações políticas de caráter reacionário e fascista lhe afastaram da maré que se consagraria e lhe custaram o ônus do esquecimento. Foi o que pudemos constatar durante a pesquisa bibliográfica com a superficialidade e até mesmo escassez de informações a respeito do arquiteto.

¹⁴⁴ GUIMARAENS, op. cit.

Na historiografia oficial da arquitetura brasileira o nome de Memória é freqüentemente associado seja ao ecletismo estrito, seja ao neocolonial estrito, indiscriminadamente. Principalmente a este último, como se ele tivesse sido um dos seus maiores divulgadores. No entanto, como alega Puppi, não são tantos os edifícios do arquiteto relatados por essa mesma historiografia que de fato atestam essa vinculação. O próprio neto do arquiteto em sua biografia confirma esse aspecto ao comentar o seu relacionamento com José Mariano Filho.

Essa distorção se deve talvez ao tratamento dado ao ecletismo dentro dessa historiografia. E um arquiteto do porte de Memória, de rígida formação acadêmica, que durante muitos anos esteve à frente da ENBA, acaba aparecendo de forma tangencial no universo em que de fato estava inserido – como numa árdua tentativa de reconhecer sua relevância profissional, estando ele na posição em que estava: excluído do projeto moderno brasileiro.

Para Lúcio Costa o ecletismo e o neocolonial representaram uma lacuna na história do desenvolvimento progressivo da arquitetura. Mais cauteloso, Paulo Santos creditava ao ecletismo um caráter transitório de experimentações positivas, sobretudo, à compreensão do pensamento moderno – visão que autorizou mais tarde a aproximação entre ecletismo e modernidade.

Nessa pesquisa procuramos estabelecer um quadro de evolução tipológica buscando, a partir das análises traçadas, a problematização da posição de Archimedes Memória no contexto de transição que delineou a modernidade arquitetônica no Brasil.

Identificamos duas diretrizes principais que assinalaram a produção do arquiteto ao longo da década de 1920 e início dos anos 30, num continuum que vai do classicismo academicista de inspiração francesa até a iniciação nas poéticas do racionalismo pré-modernista.

Nos primeiros anos de sua carreira fica evidente a consolidação de uma tipologia característica em que as obras são compostas rigorosamente a partir do seguinte esquema: corpo central destacado e ladeado por blocos ou torreões – Palácio Pedro Ernesto, Palácio Tiradentes, Palácio das Festas. Sobrepostas a essa composição, as roupagens historicistas não só das referências dos neo-classicismos franceses, mas também do neocolonial, como é o caso da Sede do Botafogo.

No final da década de 1920, Memória começa a experimentar novas possibilidades que resultam na outra tipologia específica do arquiteto, correspondente à aproximação ao art déco.

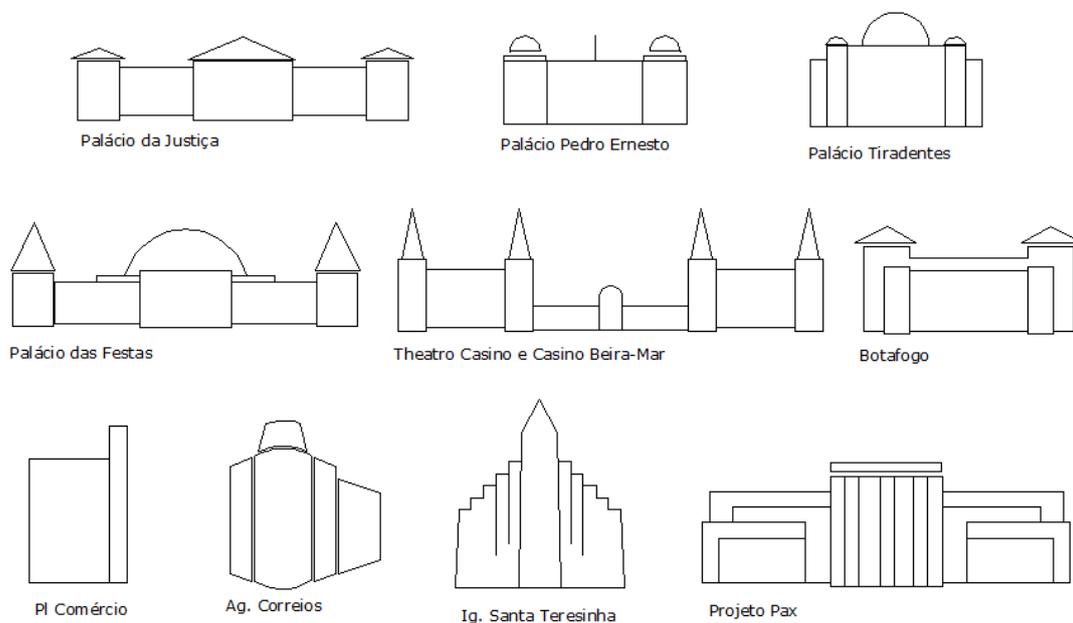


Figura 89: Evolução tipológica 1920 - 1935

As composições mais geométricas, com planos escalonados e verticalistas, e principalmente a preterição do ornamento, não encontravam rebatimento em nenhum período da história da arquitetura ocidental, sugerindo de fato a perda da relevância da voga historicista. Mas vale ressaltar a utilização no Projeto *Pax* do marajoara, que foi considerado uma última tentativa de construção de uma identidade estético-artística nacional a partir referências histórico-arqueológicas.

Para além da tentação das rotulações estilísticas ou da localização do arquiteto na superficial dicotomia *tradição* versus *moderno*, observamos aqui um traçado evolutivo mais complexo. Os trabalhos cuja filiação remete ao Luís XVI distribuem-se ao longo de toda a década de 1920. Mesmo aderindo à voga neocolonial, não prescinde do vetor clássico herdado de Heitor de Mello que atravessa intacto os anos 1920-30. Herança essa que é “simultaneamente conservada e superada, visto que Memória, à ‘sobriedade de gosto’ de Heitor de Mello, justapõe o concreto armado, dando um passo a mais na direção da modernidade – como a observação de Wright é chamada a

confirmar”.¹⁴⁵ Como vimos, a modernidade estampou-se no ideal nacionalista, no trato volumétrico e na composição de grandes e arrojadas estruturas.

Numa leitura mais aprofundada da obra de Archimedes Memória pôde-se atestar a clara vinculação do arquiteto em favor de uma arquitetura oficial classicizante, ao mesmo tempo em que endossava o projeto de legitimação – senão, construção – de uma identidade nacional, e absorvia em certa medida o despojamento das vanguardas: É interessante notar que no ano em que Warchavchik construía a nossa primeira casa modernista, Memória elaborara o esboço modernizado para o Palácio do Comércio acima mencionado.

De certa forma, sua figura bem encarna o cenário: ecletismo tardio e neocolonial convivendo com o art déco e com as poéticas pré-modernas do racionalismo clássico antes da afirmação do modernismo. Resumo da ópera: “O futuro ancorado no passado”.

¹⁴⁵ PUPPI, op. cit., p. 89

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy (org). **Arquitetura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos.** São Paulo; México: Memorial da América Latina; Fondo de Cultura Económica, 1994.

BITTAR, William. **Formação da arquitetura moderna no Brasil (1920-1940).**

Disponível em:

<http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/William%20Bittar.pdf> Acesso em 12 mar. 2010.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAVALCANTI, Lauro. **As preocupações do belo.** Rio de Janeiro: Taurus, 1995.

CERTEAU, Michel. **A escrita da história.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006,

CHUPIN, Jean-Pierre, ADMCZYK, Georges, BILODEAU, Denis. **Reflective Knowledge and potential architecture.** Disponível em <<http://www.leap.umontreal.ca/docs/chupadambil-mcgillreflective.PDF>>

COLIN, Silvio. **Sobre o ecletismo na arquitetura.** In: Revista Vivercidades: Rio de Janeiro, 2006.

COSTA, Lucio. **Documentação Necessária (1937).** In COSTA, Lúcio. *Sobre Arquitetura.* Porto Alegre, 1962.

_____. **Muita construção, alguma arquitetura e um milagre (1951).** In COSTA, Lúcio. *Sobre Arquitetura.* Porto Alegre, 1962.

COUQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição clássica.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ÉPRON, Jean Pierre, **Comprendre l'Ecletisme.** Paris: Norma Editions, 1997.

FABRIS, A. (org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira.** São Paulo: Nobel, 1987.

GÁLVEZ, Maria Furriel Ramos. **A exposição internacional de 1922 – uma análise na arquitetura neocolonial brasileira**. Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil. PUC-Rio: 2006.

GUIMARAENS, Ceça. **Arquitetura Brasileira**. Disponível em:

<http://www.mre.gov.br/cdbrazil/itamaraty/web/port/artecult/arqurb/arquitet/apresent.htm>
Acesso em 10 jun. 2007.

HOBBSAWM, Eric (org). **A invenção das tradições**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2002.

HEYNEN, Hilde. **Architecture and modernity: a critique**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999.

KESSEL, Carlos. **Arquitetura neocolonial no Brasil: Entre o pastiche e a modernidade**. Rio de Janeiro: Java, 2008.

KESSEL, Carlos. **Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922**. In: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, nº 30, 2002.

KOCH, Wilfried. **Dicionário dos Estilos Arquitetônicos**. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LASSANCE, Guilherme. **Ensino e teoria da arquitetura na França do século XIX: o debate sobre a legitimidade das referências**. Palestra proferida no PROARQ/UFRJ. 2008.

LEMOS, Carlos A. C. **Arquitetura brasileira**. São Paulo: Melhoramentos / USP, 1979.

LISSOVSKY, Mauricio; SÁ, Paulo Sergio Moraes de. **Colunas da educação. A construção do Ministério de Educação e Saúde (1935-1945)**. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, IPHAN, Ministério da Cultura, Fundação Getúlio Vargas, 1996.

LOS RIOS, Adolfo Morales de. **“Resumo monográfico da evolução da arquitetura no Brasil”** In: Livro de Ouro Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922/23.

LOYER, François. **Le siècle de L'Industrie 1789-1914**. Paris: Editions d'Art Albert Skira, 1983.

MARIANO FILHO, José. **Os Dez Mandamentos do Estylo Neo-Colonial**. Rio de Janeiro: Revista Architectura no Brasil. 1923.

_____. **A cadeira de história da arte nacional**. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1930.

MELLO, Joana. **Ricardo Severo. Da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2007.

MEMÓRIA FILHO, Péricles. **Archimedes Memória - o último dos ecléticos**. Rio de Janeiro: IBRASIL, 2008.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 2000.

PATETTA, Luciano. **Considerações sobre o ecletismo na Europa**. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Ecletismo na arquitetura Brasileira*. São Paulo: Editora da USP: Nobel, 1987.

PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia**. Campinas: Pontes, 1998.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo (Org.); CZAJKOWSKI, J.(Org.).**Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

SANCHES, Maria Ligia Fortes. **Construções de Paulo Ferreira Santos: a fundação de uma historiografia da arquitetura e do urbanismo no Brasil**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2005.

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

SANTUCCI, Jane. **Os Pavilhões do Passeio Público – Theatro Casino e Casino Beira Mar**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1999.

TERRA, Alcione Maria. **Heitor de Mello: trajetória e contribuição profissional na cidade do Rio de Janeiro no período da primeira República.** Dissertação de Mestrado. PROARQ: UFRJ, 2004.

TRIGUEIRO, Edja. **Oh de fora! Um estudo sobre a arquitetura residencial pré-modernista do Recife.** Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1989.

UZEDA, Helena da Cunha. **O ensino de arquitetura no contexto da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro 1816-1889.** Dissertação de Mestrado. EBA: UFRJ, 2002.

VASCONCELLOS, Eduardo Mendes de. **Le Corbusier e Lucio Costa, “le Maître” e o Mestre, um intercâmbio de Saberes.** Disponível em:
<http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Eduardo%20Vasconcellos.pdf>
Acesso em 12 mar. 2010.

Fontes primárias:

Revistas **Architectura no Brasil**, de 1921 a 1926.

UNIVERSIDADE DO BRASIL. Faculdade Nacional de Arquitetura. **Ata da sessão da Congregação.** Rio de Janeiro, 17 mar. 1954. Livro n. 7, f. 31-45. Manuscrito.

Processo de tombamento C-DPAC nº 07/32086/83. Secretaria Municipal das Culturas.

Livro de Ouro do Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. 1922.

Sites consultados:

<http://www.botafogo.com.br> – Acesso em: 15 jul. 2007.

<http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/arqurb/arquitet/apresent.htm>
– Acesso em: 10 jun. 2007.

<http://www.museuhistoriconacional.com.br> – Acesso em: 12 jul. 2007.

<http://www.camara.gov.br> – Acesso em: 12 jul. 2007.

<http://www.leap.umontreal.ca/docs/chupadambil-mcgillreflective.PDF> – Acesso em 13 mai. 2007.

<http://rioantigo.multiply.com/photos> – Acesso em 05 ago. 2008.