



O ESTILO SOB SUSPEITA
Tradição e modernidade em Archimedes Memória e Lucio Costa

Diego Nogueira Dias



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

O ESTILO SOB SUSPEITA

Tradição e modernidade em Archimedes Memória e Lucio Costa

Diego Nogueira Dias

Rio de Janeiro
Junho/2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

O ESTILO SOB SUSPEITA

Tradição e modernidade em Archimedes Memória e Lucio Costa

Diego Nogueira Dias

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências em Arquitetura, área de concentração Patrimônio, Teoria e Crítica da Arquitetura.

Linha de Pesquisa: Restauração e Gestão do Patrimônio

Orientadora: Prof.^a Doutora Cêça Guimaraens

Professores convidados:

Prof.^a Doutora Carina Martins Costa (ESDI/UERJ)

Prof.^a Doutora Maria Angela Dias (PROARQ/UFRJ)

Prof.^a Doutora Maria das Graças Ferreira (ESDI/UERJ)

Prof.^a Doutora Virgínia Maria Nogueira de Vasconcellos (PROARQ/UFRJ)

Rio de Janeiro
Junho/2023

O ESTILO SOB SUSPEITA

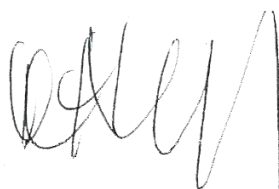
Tradição e modernidade em Archimedes Memória e Lucio Costa

Diego Nogueira Dias

Orientadora: Prof.^a Doutora Cêça Guimaraens

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências em Arquitetura, área de concentração Patrimônio, Teoria e Crítica da Arquitetura.

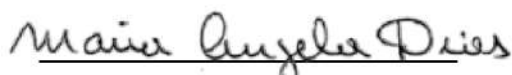
Aprovada por:



Presidente, Professora Doutora Cêça Guimaraens – PROARQ/UFRJ



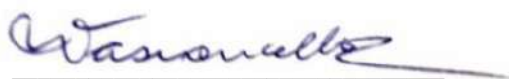
Professora Doutora Carina Martins Costa – ESDI/UERJ



Professora Doutora Maria Angela Dias – PROARQ/UFRJ



Professora Doutora Maria das Graças Ferreira – ESDI/UERJ



Professora Doutora Virgínia Maria Nogueira de Vasconcellos – PROARQ/UFRJ

Rio de Janeiro

Junho/2023

Capa: Archimedes Memória e Francisque Cuchet – detalhe do capitel da sala de festas do projeto para a sede social do Botafogo Futebol Clube, no Rio de Janeiro -1926. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

A presente pesquisa recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), no período 2019-2021, e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), no período 2021-2023.

CIP - Catalogação na Publicação

D541e Dias, Diego Nogueira
 O estilo sob suspeita: Tradição e modernidade em
 Archimedes Memória e Lucio Costa / Diego Nogueira
 Dias. -- Rio de Janeiro, 2023.
 538 f.

 Orientador: Maria da Conceição Alves de
 Guimaraens.
 Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
 de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,
 Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2023.

 1. Archimedes Memória. 2. Lucio Costa. 3.
 Arquitetura eclética. 4. Movimento Moderno. 5.
 Ensino Beaux-Arts. I. Guimaraens, Maria da Conceição
 Alves de, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas contribuíram para que esta pesquisa pudesse ser realizada: minha orientadora, professora Cêça Guimaraens, sempre paciente e pronta para auxiliar na construção da estrutura do texto, nessa parceria que vem desde o mestrado; Péricles Memória Filho, neto de Archimedes e o responsável por guardar este acervo precioso que agora está disponível para todos, sem o qual esta pesquisa se realizaria; os funcionários do Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU-UFRJ, professor Andrés Passaro, técnicos Maurício Mattos, Claudio Muniz Vianna e João Cláudio Parucher (*in memoriam*), sempre solícitos, não poupando esforços para me ajudar e facilitar meu acesso a todo material disponível no acervo.

Agradeço também a tia Ilva, que com o mesmo carinho de mãe me recebeu no Rio e fez de tudo para que eu pudesse me dedicar aos estudos; a meu pai, minha mãe, dinda Marília, tia Imaculada, todas as tias e tios. Agradeço ao PROARQ, programa de excelência, com infraestrutura e professores e funcionários exemplares. Maria da Guia da Silva Monteiro e Rita de Cássia Pereira da Silva (*in memoriam*), as pessoas mais especiais que conheci no Rio de Janeiro. A todos vocês meu muito obrigado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), pelo auxílio na concessão de bolsa de doutorado, tão vital na formação dos profissionais de pesquisa no Brasil, órgãos de fomento que só recentemente voltaram a receber o devido valor da administração pública.

A todos que estiveram presente nos momentos difíceis ao longo destes quatro anos, seja na companhia virtual, nas noites de escrita, seja nos momentos de descontração, sem vocês eu não conseguiria ter finalizado esta pesquisa. Muito obrigado!

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AIB – Ação Integralista Brasileira

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

FAU/UFRJ – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro

FNA – Faculdade Nacional de Arquitetura

IBA – Instituto Brasileiro de Arquitetos

ICA – Instituto Central de Arquitetos

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MESP – Ministério da Educação e Saúde Pública

NPD-FAU/UFRJ – Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro

SBBA – Sociedade Brasileira de Belas Artes

SCA – Sociedade Central de Arquitetos

SEP – Sociedade de Estudos Políticos

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937-1946)

SUMÁRIO

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| RESUMO..... | 09 |
| ABSTRACT..... | 10 |
| INTRODUÇÃO..... | 12 |
| CAPÍTULO 1. DOIS ESTUDANTES, UM MODELO: ARQUITETURA <i>BEAUX-ARTS</i> E O RIO DE JANEIRO NO DESPONTAR DO SÉCULO XX..... | 35 |
| 1.1. Sobreposições biográficas: Archimedes e Lucio, Ipu e Toulon..... | 36 |
| 1.2. A nova dinâmica urbana da capital federal: o ecletismo..... | 43 |
| 1.3. Sobreposições formativas: o ensino de Arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes..... | 53 |
| 1.4. Marco inicial da vida profissional: a casa e a igreja..... | 86 |
| CAPÍTULO 2. ECLÉTICOS E NEOCOLONIAIS..... | 97 |
| 2.1. O Escritório Técnico Heitor de Mello..... | 98 |
| 2.2. Variante eclética? O Movimento neocolonial..... | 115 |
| 2.3. A Exposição Internacional do Centenário da Independência e a luta por uma associação de classe..... | 141 |
| 2.4. Archimedes e a docência na Escola Nacional de Belas Artes..... | 189 |
| 2.5. "Nossa cidade é um bazar arquitetônico": questões sobre estilo e identidade nacional (ou o moderno antes do Movimento Moderno)..... | 203 |
| 2.6. Os concursos de arquitetura de 1928..... | 213 |
| 2.7. Arquitetura residencial: as casas de Lucio e de Archimedes..... | 226 |
| CAPÍTULO 3. "ORA ESSA! É A TÉCNICA MODERNA": <i>ART DÉCO</i>, MOVIMENTO MODERNO E A IMPOSIÇÃO DE UM NOVO SISTEMA..... | 243 |
| 3.1. Frank Lloyd Wright e o Hipódromo do Jockey Club..... | 244 |
| 3.2. "O estilo não é fantasia": Lucio Costa rompe com a tradição..... | 261 |
| 3.3. Alfred Agache e o urbanismo verticalizador..... | 289 |
| 3.4. Disputa entre tradição e vanguarda parte 1: a direção da ENBA e a "farandula de cabotinos"..... | 304 |
| 3.5. Disputa entre tradição e vanguarda parte 2: <i>art déco</i> , Movimento Moderno e o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP)..... | 335 |
| CAPÍTULO 4. ARQUITETURA BRASILEIRA PÓS-MESP: A DEFINITIVA SUPERAÇÃO DO <i>BEAUX-ARTS</i> PELO MOVIMENTO MODERNO..... | 408 |
| 4.1. Casas sem dono: testes e descobertas..... | 409 |
| 4.2. Archimedes e a Ação Integralista Brasileira..... | 425 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.3. O ensino <i>Beaux-Arts</i> como base para o Movimento Moderno: os arquitetos da Escola Carioca..... | 438 |
| 4.4. Lucio Costa e a identidade da nação: colonial e Movimento Moderno, ecletismo como hiato..... | 444 |
| 4.4.1. Narrativas ortodoxas: modernismo e colonial..... | 448 |
| 4.4.2. Quatro ações de Lucio Costa em prol do projeto de “nação brasileira” | 459 |
| 4.5. A definitiva superação do <i>Beaux-Arts</i> pelo Movimento Moderno..... | 492 |
| 4.5.1. Arquitetura religiosa: a última tentativa de Archimedes de se manter fiel ao <i>Beaux-Arts</i> | 493 |
| 4.5.2. Canteiro experimental tardio: o projeto do Sítio Nosso Retiro..... | 500 |
| 4.6. Da ENBA à FNA: o traço final de Archimedes..... | 505 |
| CONSIDERAÇÕES..... | 514 |
| APÊNDICES..... | 519 |
| I. Pontos de contato entre Archimedes Memória e Lucio Costa..... | 520 |
| II. Linha do tempo dos projetos de Archimedes Memória entre 1910 e 1920...521 | |
| III. Linha do tempo dos projetos de Archimedes Memória entre 1930 e 1950...522 | |
| REFERÊNCIAS..... | 523 |

RESUMO

O ESTILO SOB SUSPEITA

Tradição e modernidade em Archimedes Memória e Lucio Costa

Diego Nogueira Dias

Orientadora: Prof.^a Doutora Cêça Guimaraens

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências em Arquitetura.

O campo da arquitetura e urbanismo no Brasil passou por grandes e significativas modificações entre a virada do século XIX para o XX e as décadas de 1920 e 1930. O despontar deste novo século se destacou especialmente pelas reformas promovidas pelo prefeito do então Distrito Federal, Francisco Pereira Passos. Já o período entre as décadas de 1920 e 1930 caracterizou-se, acima de tudo, por experimentações em prol de novas arquiteturas, sendo considerado por muitos como um período de 'balbúrdia arquitetônica'. As buscas por um estilo que representasse a nação, ou ainda, as tentativas de ineditismo arquitetônico, divergiam em ideologia e composição formal, mas explicitavam um anseio em comum: a eminência de se estabelecerem novos rumos para a concepção arquitetônica no país. Foi neste cenário que se formaram dois importantes arquitetos brasileiros do século XX: Archimedes Memória e Lucio Costa. Ambos, matriculados na Escola Nacional de Belas Artes, tiveram sua formação baseada no método de ensino das escolas de Belas Artes da Europa, adotando, entretanto, posturas diversas após formados. O argumento desencadeador desta tese é o confronto entre as duas correntes empregadas no fazer arquitetônico da primeira metade do século XX: a 'tradicional', de Archimedes Memória, ligada ao ensino *Beaux-Arts*, e a 'funcionalista', de Lucio Costa, ditada pelo Movimento Moderno, culminando na completa suplantação da primeira pela segunda. Archimedes e Lucio, ao adotarem, a partir de certo período, posturas diametralmente opostas em seus textos e projetos, permitem reconstruir as discussões que moldaram o fazer arquitetônico brasileiro do período. Esta tese se propõe também a discutir o papel do estilo na arquitetura, ressaltando estas duas vertentes de modernidade exemplificadas nos projetos destes profissionais, em uma discussão estética, cultural e projetual. A análise, feita a partir da catalogação de todo o acervo documental inédito de Archimedes Memória, doado por sua família ao Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pretende ressignificar e redimensionar a atuação deste profissional, do ensino ao fazer projetual, elencando seus projetos de norte a sul do país. Pretende-se também estimular a revisão da historiografia da arquitetura brasileira, possibilitando novas pesquisas e reflexões em prol da revalorização da arquitetura eclética, e do ensino *Beaux-Arts*, responsável pela formação de toda uma primeira geração de arquitetos que anos mais tarde encabeçariam o Movimento Moderno brasileiro.

Palavras-chave: Archimedes Memória; Lucio Costa; arquitetura eclética; Movimento Moderno; ensino *Beaux-Arts*.

ABSTRACT

THE STYLE UNDER SUSPECT

Tradition and modernity in Archimedes Memória and Lucio Costa

Diego Nogueira Dias

Advisor: Prof.^a Doutora Cêça Guimaraens

The architecture and urbanism realm in Brazil has been through big and significant changes between the turn of XIX to XX centuries and 1920 and 1930 decades. The beginning of this new century was highlighted especially for the overhauls held by Francisco Pereira Passos, Rio de Janeiro's mayor. The time frame between 1920s and 1930s was characterized, mostly, by trials on behalf of new architectures, being considered by many people as a period of an 'architectural mess'. The researches for a style that would represent the nation, or else, the attempts of an unique architecture, differed in ideology and formal structure, but clarified a common longing: the eminence of setting new paths to the architectural development in the country. It was on this scenario that two important Brazilian architects of the XX century had graduated: Archimedes Memória and Lucio Costa. Both of them registered in National School of Fine Arts and had a graduation based on the educational approach of European Fine Arts schools, embracing, however, different postures after graduating. The triggering argument of this thesis is the confront between movements used in the architectural practice from the first half of XX century: the 'traditional', of Archimedes Memória, related to *Beaux-Arts* education, and the 'functionalist', of Lucio Costa, dictated by the Modernist Movement, culminating in a complete surpassing of the first by the second. Archimedes and Lucio, when adopting, from a certain period, diametrically opposed postures on their texts and projects, enable rebuild the discussions that shaped the architectural Brazilian practice in that period. This thesis also proposes to discuss the part of style in architecture, reinforcing these two modernist aspects exemplified on the projects of these professionals, in an aesthetic, cultural and project discussion. The analysis, done from the cataloguing of all unprecedented documental collection of Archimedes Memória, donated by his family to the Núcleo de Pesquisa e Documentação of Architecture and Urbanism School of Federal University of Rio de Janeiro, intends to reframe and give a new dimension to Archimedes' performance, from the education to the project practice, listing his projects from North to South of the country. Also intends to stimulate the review of Brazilian architectural historiography, enabling new research and reflections on behalf of the eclectic architectural revaluation, and of the *Beaux-Arts* learning, responsible for the education of the entire first generation of architects that years later would spearhead the Brazilian Modernist Movement.

Keywords: Archimedes Memória; Lucio Costa; eclectic architecture; Modernist Movement; *Beaux-Arts* education.



Figura 1 – Flor de lótus, desenho de Archimedes Memória enquanto aluno da Escola Nacional de Belas Artes; parcialmente destruído no incêndio ocorrido no Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU/UFRJ em 2021. Aquarela e guache sobre papel canson, 1913. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ (Cód. ENBA 0002).

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

0.1 Apresentação do tema central da tese

O campo da arquitetura e urbanismo passou por significativas modificações entre a virada do século XIX para o XX e as décadas de 1920 e 1930. O despontar deste novo século se destacou especialmente pelas reformas promovidas pelo prefeito do Distrito Federal, Francisco Pereira Passos, ressaltando-se a abertura da Avenida Central, que, inspirada na *Champs-Élysées* de Paris, rapidamente se tornou sinônimo de modernidade, replicando-se em menor escala país adentro. Já o recorte temporal entre as décadas de 1920 e 1930 caracterizou-se, acima de tudo, por experimentações em prol de novas arquiteturas, sendo considerado por muitos como um período de “balbúrdia arquitetônica”¹. A busca de um estilo que representasse a nação, ou ainda, as tentativas de ineditismo arquitetônico divergiam em ideologias e composição formal, mas explicitavam um anseio em comum: a eminência de se estabelecerem novos rumos para a concepção arquitetônica no Brasil.

Foi neste cenário que se formaram dois importantes arquitetos brasileiros do século XX: Archimedes Memória e Lucio Costa. Ambos, matriculados na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), instalada em um dos principais edifícios da Avenida Central, tiveram sua formação baseada no método de ensino das escolas de Belas Artes da Europa, principalmente o da *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*, de Paris, com seus famosos concursos de final de ano; concursos estes que depois eram transformados em livros e constituíam referência essencial aos estudantes de arquitetura da ENBA.

Archimedes, cearense, ao aportar no Rio de Janeiro em 1910, ingressou na ENBA no ano seguinte, formando-se engenheiro arquiteto em 1917. Neste ano Lucio matriculava-se no Curso Geral da Escola, de volta ao Brasil após longos anos morando com a família na Europa. Mesmo quase tendo sido colegas durante os estudos, estes poucos anos de diferença moldaram os dois profissionais de forma diversa: a partir dos mesmos professores, a formação de Archimedes foi muito mais pautada na arquitetura eclética, enquanto a de Lucio primou pelo neocolonial, estilo desenvolvido em São Paulo desde

¹ A *Noite*, matéria “A balbúrdia arquitetônica no Rio de Janeiro”, editorial. Rio de Janeiro, 10 mar. 1926, p.1.

meados da década de 1910 e consagrado nacionalmente na Exposição Internacional do Centenário da Independência, ocorrida no Rio de Janeiro em 1922.

Desde os primeiros anos da graduação Archimedes já havia despertado a atenção de seus professores, principalmente Adolfo Morales de Los Rios e Heitor de Mello², o qual logo o convidaria para trabalhar em seu escritório, a “primeira organização comercial do gênero no Brasil” (BRUAND, 1981, p.36). Ali desenvolveu ainda mais suas habilidades e aprendeu, além das atividades triviais de um arquiteto, a como administrar e manter um negócio. Com o falecimento precoce de Heitor de Mello em 1920, Archimedes assumiu o escritório, juntamente com outro funcionário, o francês Francisque Cuchet, e tornou-se professor da ENBA, através de concurso, substituindo Mello também na cátedra por ele ministrada. Foi exercendo o cargo de professor que conheceu Lucio, e impressionado com os trabalhos desenvolvidos pelo aluno, o convidou para ser estagiário do escritório.

Iniciou-se aí a rede de inter-relações entre Archimedes e Lucio, que culminaria anos depois com a disputa pela direção da ENBA e o desenvolvimento de certa “aversão ao academicismo” por Lucio, enquadrando ambos arquitetos em lados opostos na luta pelo desenvolvimento da arquitetura brasileira. Tendo como pano de fundo o ambiente profissional e acadêmico do Rio de Janeiro, então capital federal, entre as décadas de 1910 e 1950, esta tese “O estilo sob suspeita: tradição e modernidade em Archimedes Memória e Lucio Costa”, propõe assim a discussão sobre o papel do estilo na arquitetura; e ressalta as duas vertentes de modernidade presentes principalmente entre o final da década de 1920 e o início da década de 1930, exemplificada nos projetos de destes dois profissionais. Em outras palavras, assinala o embate entre as correntes tradicionalista e modernista, através das ações de seus representantes, que apesar de possuírem pontos em comum, caminham em soluções plásticas diversas, possibilitando discussão estética, cultural e projetual.

² A relação de Archimedes e seus professores é bem marcante, reverberando inclusive em parcerias e atuações em conjunto em diversas atividades ao longo da década de 1920, período no qual o número de engenheiros arquitetos na capital ainda era baixíssimo. Esta relação merece destaque e é explicitada em diversos pontos ao longo dos capítulos, principalmente nas situações que envolvem membros da ENBA, como comissões de julgamento de concursos de arquitetura – a exemplo dos concursos para o Ministério da Educação e para a Associação Brasileira de Imprensa – e eleições para cargos e comissões.

A estratégia modernista: consolidação do passado colonial e imposição da nova arquitetura: ecletismo como hiato

A denominada arquitetura do Movimento Moderno deu seus primeiros passos no Brasil a partir da imposição da feição característica deste Movimento sobre a sociedade, em vista de sua baixíssima aceitação entre a maior parte da população, que ainda solicitava aos arquitetos projetos em estilo neocolonial ou *art déco*. Tal imposição iniciou-se com a atuação de Lucio Costa na direção da ENBA (elogiado por intelectuais adeptos ao Movimento como o escritor Manuel Bandeira³), alterando drasticamente o ensino e inclusive sugerindo a modificação de resultados de concursos internos da Escola em prol de projetos arquitetônicos que adotassem o partido modernista. Surgiram também neste período novas revistas de arquitetura, comandadas por membros do Movimento (a exemplo da Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, editada por Carmen Portinho), que se mostraram mecanismos eficazes de exposição de ideais e divulgação das concepções modernistas, fossem elas textuais ou projetuais.

Em prosseguimento à ação panfletária, os intelectuais, que ganhavam cada vez mais espaço dentro dos órgãos de governo, acabaram por persuadir ministros, em especial o da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, convencendo-o de que só o novo Movimento poderia dar nova feição à sua administração, e marcar sua passagem pelo ministério. E o almejado foi conquistado através do projeto do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (1936-1943), delegado por Capanema a Lucio após o fatídico concurso que deu a vitória ao projeto de Archimedes, e assim consolidando de vez a arquitetura moderna brasileira e promovendo sua internacionalização.

Ainda no campo político, voltando agora sua atenção para o passado, os mesmos intelectuais do ministério constituíram o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), institucionalizando a preservação do patrimônio focada em um período específico da história da arquitetura no país: aquele do Brasil colônia, predominantemente do século XVIII. Lucio ainda estabeleceu uma relação direta entre as características das duas arquiteturas, a do século XVIII e a do século XX, esta vinculada

³ Em matéria "A revolução e as Bellas Artes", na revista *Para Todos*, ano XIII, n. 667. Rio de Janeiro, 26 set. 1931, p. 12.

estrita e unicamente ao Movimento Moderno. De acordo com Paulo Santos (1965, p. 295), uma “constante de sensibilidades”, onde elementos marcantes da arquitetura colonial (não os taxados decorativos, mas sim aqueles ao mesmo tempo funcionais e característicos do país) apresentariam as mesmas funções e partido dos empregados na nova arquitetura moderna.

O IPHAN foi a oportunidade ideal para Lucio colocar em prática os ideais que enfim passou a defender a partir de 1930, mas que já vinha ensaiando desde 1924, quando viajou a Diamantina, em Minas Gerais, patrocinado por José Marianno Filho, e “descobriu” a arquitetura colonial como ela realmente seria: desproporcional, singela e desprovida da beleza e simetria dos projetos neocoloniais. Em suas palavras,

encontrei um estilo inteiramente diverso desse colonial de estufa, colonial de laboratório que, nesses últimos anos surgiu e ao qual, infelizmente já se está habituando a ponto de classificar o verdadeiro colonial de inovação. [...] a arquitetura civil, de um aspecto muito característico, e de particular interesse porque nela se encontram os elementos básicos para solução inteligente de um projeto de aparência muito simples, porém bastante complexo e difícil... o das pequenas casas... que a todo momento e em todos os cantos se constroem [...] tudo em arquitetura deve ter uma razão de ser; exercer uma função, seja ela qual for.” (COSTA, 1924, p.1)

Nota-se a estrita relação de seu discurso com os ideais que pautariam o Movimento Moderno poucos anos depois. Mas Lucio continuou a projetar até 1930 exatamente esta arquitetura neocolonial por ele criticada, e em outros textos declarou até sua aversão pela arquitetura moderna. São suas palavras, em 1928, quando conquistou o primeiro lugar no concurso para o edifício da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro: “os estilos francamente modernos – como tive a ocasião de ver ultimamente na Europa muita coisa interessante – são, mesmo quando adaptados com moderação às ideias de Le Corbusier, arriscados. Pode ser gosto do momento, questão de moda, parecer amanhã ridículo, extravagante, intolerável, como por exemplo hoje nos parece o *art-nouveau* de 1900”⁴.

E isso corroborou na consolidação do ecletismo como o vilão da história da arquitetura brasileira... Taxado de mera cópia de estilos pregressos, cenário e romantização da arquitetura, foi inclusive excluído do primeiro estudo elaborado por Lucio acerca da historiografia da arquitetura brasileira, publicado na primeira edição da revista do

⁴COSTA, Lucio. Entrevista para *O Jornal*, matéria "O palácio da Embaixada Argentina". Rio de Janeiro, 28 abr. 1928, p.3.

IPHAN⁵ (COSTA, 1937), em um texto que se alinhava aos objetivos dos arquitetos da corrente moderna para consolidar o novo Movimento em prol de sua aceitação maciça pela sociedade. Mas bastou o edifício do Ministério da Educação ser inaugurado para se transformar na face do Movimento Moderno, trazendo fama internacional aos arquitetos brasileiros adeptos desta arquitetura, e permitindo uma recorrente e eficaz divulgação do fazer arquitetônico moderno do Brasil mundo afora.

A partir daí todas as grandes revistas internacionais especializadas em arquitetura editaram números exclusivos⁶ a projetos de arquitetos brasileiros (sempre aqueles vinculados ao Movimento Moderno). O auge da aclamação ao Movimento foi a exposição *Brazil Builds*, que ocorreu no Museu de Arte Moderna de Nova York, e onde as edificações apresentadas (selecionadas pela nata dos arquitetos vinculados ao fatídico Movimento) explicitou as obras brasileiras do século XVIII (dita arquitetura colonial), e a nova arquitetura moderna. O ecletismo, o neocolonial e até a arquitetura neoclássica (considerada por muitos destes arquitetos como visualmente parecida com a eclética) foram postos de fora, tratados como inexistentes, em um país que algumas décadas antes se baseava na *Champs-Élysées* de Paris para dotar sua capital de infraestrutura e de beleza arquitetônica.

Dessa forma, a hegemonia alcançada pelo Movimento Moderno e a decadência do tradicionalismo no ensino e na ação projetual somados ao fato de que a grande maioria das pesquisas realizadas atualmente ainda analisam a questão partindo do ponto de vista do modernismo, nesta tese priorizar-se-á a construção da narrativa a partir do pensamento e dos projetos de Archimedes; ou seja, de um ponto de vista tradicionalista, em busca da compreensão do maciço emprego desta corrente, seguido da contundente diminuição do emprego de seus preceitos, em prol do funcionalismo da “máquina de morar”. Mesmo que por princípios diversos, tanto o pensamento de Archimedes quanto o de Lucio sobre o passado mirava sempre o futuro, fosse ele pautado na tradição ou no funcionalismo. Os dois almejavam, para além da

⁵ O mesmo artifício empregado pelos arquitetos do Movimento Moderno para divulgar e consolidar sua arquitetura era agora usado também para divulgar e consolidar o ideário por eles proposto de passado, da arquitetura eleita como a detentora da identidade da nação, que deveria, portanto, ser preservada (a do século XVIII).

⁶A exemplo das publicações *L'Architecture d'Aujourd'hui*, ano 18, n. 13/14, set. 1947; *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 42-43, 1952.

forma plástica empregada em seus projetos, aspectos que assegurassem uma maior durabilidade da arquitetura, em seu sentido mais ampliado.

As obras, tanto de Archimedes, quanto de Lucio, são analisadas preferencialmente pela data de projeto, o que possibilita tratar com maior exatidão o pensamento dos arquitetos no momento da adoção do partido arquitetônico de cada obra, e também delimita os momentos em que o neocolonial cede lugar ao *art déco* (no caso de Archimedes), e ao Movimento Moderno (no caso de Lucio). Apenas na ausência de registro preciso, será adotada a data de execução/inauguração das edificações em apreço. Ressalta-se também que todas as obras construídas e ainda existentes de Archimedes foram visitadas pelo autor ao longo desta pesquisa.

A apresentação da trajetória de Archimedes no texto, baseada na documentação levantada, é, a todo o momento, permeada de um aporte crítico, tanto através da dissecação de determinadas obras e posicionamentos do arquiteto, quanto do contraponto estabelecido com Lucio, que aparece em diversos momentos, nos considerados 'pontos de contato' (Figura 2 e Apêndice I) entre os dois profissionais, identificados, em sua maioria, a partir da catalogação do acervo de Archimedes e da pesquisa nos jornais. São estes pontos de contato identificados ao longo da pesquisa que estruturam e direcionam a discussão aqui proposta. O contexto social e econômico de cada período analisado ao longo desta tese também é ressaltado, pois assim como a vida pessoal de Archimedes e seus ideais intervieram diretamente em seus projetos, as mudanças abruptas nos meios de consumo, principalmente na sociedade carioca das décadas de 1920 e 1930, e a consolidação do Movimento Moderno ajudam a explicar grande parte do que será apresentado ao longo dos capítulos.

PONTOS DE CONTATO entre Archimedes Memória e Lúcio Costa

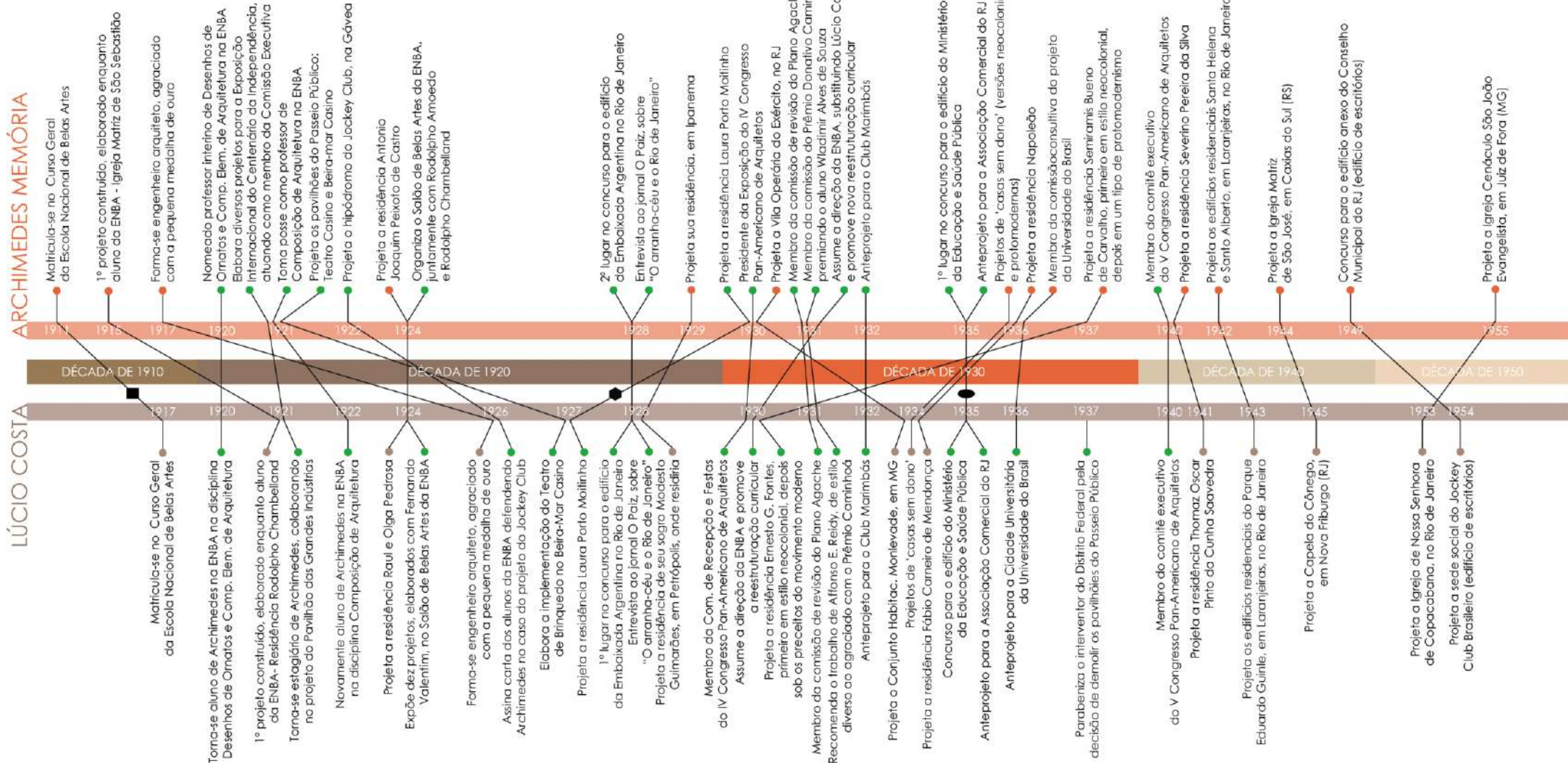


Figura 2 – Infográfico dos pontos de contato entre Archimedes Memória e Lucio Costa, pontos estes que guiam a estrutura desta tese. (para ver em outro formato, conferir Apêndice I). Fonte: elaborado pelo autor, 2021.

● Pontos de contato direto

■ Ambos matricularam-se com a intenção de cursar Pintura, mas optando por Arquitetura ao término das três anos do Curso Geral. Costa teria sido convencido por seu professor Memória a escolher Arquitetura [CORRÊA apud SANTOS, 1962, p.81, nota n.6].

● Em ambas as residências um elemento chama a atenção: uma cópia em alto-relevo de uma das esculturas do Partenon, também conhecidas como "mármore de Elgin". Nas duas edificações, a peça encontra-se fixada na parede. As residências também apresentam um banco revestido por azulejos.

● Diversos autores afirmam ter Lúcio Costa participado do concurso [LEONIDIO, 2005, p.117], apesar do suposto projeto submetido por ele nunca ter sido encontrado. Corrobora a favor desta afirmação o fato de o arquiteto ter assinado um abaixo-assinado no qual os concorrentes solicitavam prorrogação do prazo estipulado no edital para entrega dos projetos.

0.2 Questões e hipótese da investigação

O argumento desencadeador desta tese é o confronto entre as duas correntes empregadas no fazer arquitetônico da primeira metade do século XX, a 'tradicional', ligada ao ensino *Beaux-Arts*, e a 'funcionalista', ditada pelo Movimento Moderno, culminando na completa suplantação da primeira pela segunda. **Dessa maneira, o personagem principal analisado, Archimedes Memória, é acareado a Lucio Costa, figura marcante no cenário arquitetônico brasileiro do século XX, de forma em que se estabeleça um diálogo entre os dois ao longo do texto.** Ao adotarem, a partir de certo período, posturas diametralmente opostas em seus textos e projetos arquitetônicos, ambos permitem reconstruir a trajetória do fazer arquitetônico que consolidou a estética e estrutura das cidades brasileiras.

Ao circunstanciar o percurso destes arquitetos e suas realizações, nota-se a recorrente interligação entre ambos em momentos marcantes para a historiografia da arquitetura brasileira. Como são muitos e diversos os acontecimentos que guiam a vida de Archimedes e de Lucio, e sendo o fio condutor desta tese esta correspondência entre as suas trajetórias, traçou-se uma linha do tempo dos momentos onde há interlocução entre os dois profissionais, como visto na Figura 2; linha esta que guiará a narrativa e as análises aqui propostas, permeada por outros eventos secundários, mas também significativos, que corroboram para uma melhor compreensão da discussão que esta pesquisa busca fomentar.

Por conseguinte, são levantadas algumas questões:

Quais relações se estabelecem entre as trajetórias profissionais e acadêmicas de Archimedes Memória e de Lucio Costa?

De que maneira estas relações contribuíram para a transformação e desenvolvimento do campo ampliado da arquitetura e do urbanismo no Brasil?

Em que medida o Movimento Moderno colaborou para com a decadência do ensino e da arquitetura *Beaux-Arts*?

A hipótese aqui levantada sugere que Archimedes Memória e Lucio Costa possibilitaram a diversificação da prática do projeto de arquitetura e consolidaram diretrizes que

serviram de modelo aos profissionais do século XX, embora pautados em diferentes bases conceituais e formais.

0.3 Justificativa – da oportunidade e relevância do tema

Esta pesquisa inicialmente relacionaria em mesma medida a formação e produção arquitetônica de Archimedes Memória e Lucio Costa, desenvolvendo a narrativa em torno dos pontos de contato entre estes dois agentes, que se formaram com poucos anos de diferença na Escola Nacional de Belas Artes. Entretanto, **tendo em vista a vasta produção acadêmica já publicada acerca de Lucio em seus diversos campos de atuação (arquiteto, urbanista, teórico, técnico do IPHAN, dentre outros), somando mais de vinte trabalhos, em oposição à vida e obra de Archimedes, que possui apenas um livro sobre as histórias de família (MEMÓRIA FILHO, 2008), e uma pesquisa acadêmica publicada (ALENCAR, 2010), a qual foi realizada sem acesso ao acervo pessoal do arquiteto e em um recorte temporal limitado (1921-1935), nesta tese, dar-se-á ênfase sobre este personagem.** Archimedes, além de comandar o maior escritório de arquitetura das décadas de 1920-1930 (PIRES, 1963, p. 81), também atuou como professor e diretor da Escola Nacional de Belas Artes, colaborando na formação de diversos dos arquitetos da futura corrente carioca do Movimento Moderno. A ênfase em priorizá-lo também tem intuito de revalorizar e requalificar a produção eclética, por muitas décadas ignorada e posta abaixo Brasil afora, em diversos casos a partir de discursos e pareceres do próprio Lucio Costa, quando de sua atuação à frente da Divisão de Estudos e Tombamento do IPHAN.

O acervo de Lucio Costa, que até 2021 pertencia à “Casa de Lucio Costa”⁷, foi catalogado entre 2003 e 2006 e disponibilizado digitalmente pelo Instituto Antonio Carlos Jobim, abarcando nove coleções, sendo as mais significativas nesta pesquisa as categorizadas como *Referências Pessoais* (II), *Projetos* (III) e *Obra Escrita* (V). Este é um fator relevante, pois a disponibilização *on-line* do acervo permitiu uma maior divulgação da atuação de Lucio e de sua obra construída. As pesquisas envolvendo a produção arquitetônica e teórica deste arquiteto cresceram de forma ainda mais significativa nos últimos anos⁸.

⁷ Instituição criada em 13 de maio de 2000. Endereço eletrônico: <<http://www.casadeluciocosta.org/>>. Acesso em 12 dez. 2020.

⁸ Das diversas publicações a respeito da vida e obra de Lucio Costa, ressaltam-se, além do livro “Registro de uma vivência”, por ele publicado em 1995: “Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro”, de

Este é mais um aspecto que respalda a necessidade de se priorizar nesta tese os projetos e a atuação de seu contemporâneo, Archimedes Memória, em vistas não só da divulgação de sua obra, mas do reconhecimento e valorização de sua atuação como professor, da produção teórica por ele suscitada e do reconhecimento de projetos por ele elaborados e ainda não conhecidos no Rio de Janeiro e Brasil afora. Entretanto, a respeito da produção de Lucio, ainda conseguiu-se elencar uma gama de projetos nunca antes reunidos em uma mesma pesquisa, principalmente os da fase eclética/neocolonial do arquiteto; alguns deles encontrados em sites de leilões e no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Nenhuma das duas publicações que analisam a vida e obra de Archimedes apresentou a listagem completa de obras elaboradas e/ou realizadas pelo arquiteto, item essencial para reconhecimento deste que foi um importante representante do ofício na primeira metade do século XX no Brasil. O preenchimento desta lacuna só foi possibilitado a partir da doação, pela família de Archimedes⁹, de todo acervo do escritório ao Núcleo de Pesquisa e Documentação (NPD) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É neste acervo que reside a principal fonte de investigação desta tese, e é ele que possibilita a esta pesquisa uma discussão inédita, imersa em documentos nunca antes publicados, principalmente aqueles referentes aos croquis e projetos de arquitetura.



Figura 3 – O acervo de Archimedes Memória antes de ser doado ao Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU/UFRJ. Fonte: Foto de Claudio Muniz Viana, 2018.



Figura 4 – O acervo de Archimedes Memória já em processo de catalogação, no Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU/UFRJ. Fonte: Foto do autor, 2019.

Cêça Guimaraens; “Lucio Costa: sobre arquitetura”, de Alberto Xavier; “Lucio Costa”, de Guilherme Wisnik; Lucio Costa: documentos de trabalho, de José Pessôa; e “Com a palavra, Lucio Costa”, de Maria Elisa Costa, além de pelo menos uma dezena de dissertações e teses envolvendo diretamente o arquiteto.

⁹ Em especial seu neto e também arquiteto Péricles Memória Filho, articulador maior em prol da preservação e manutenção de todo este raro material, sem o qual esta pesquisa não poderia ser realizada.

Cabe aqui também ressaltar a importância e a necessidade da valorização das instituições brasileiras que mantêm sob sua guarda e disponibilizam para consulta o vasto acervo dos arquitetos atuantes no Brasil, como é o caso do Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU-UFRJ. A preservação destes documentos possibilita entender e reconstruir, para além da trajetória dos profissionais, a respeito do ensino e da prática da arquitetura e do urbanismo no Brasil, assim como da transformação das cidades. Em 2021, o acervo de Lucio Costa foi doado por sua família à *Casa da Arquitectura*, localizada em Matosinhos, Portugal, após o arquiteto Paulo Mendes da Rocha ter doado seu acervo para esta mesma instituição, no ano anterior. Dessa forma, todo o acervo de Lucio que se encontrava digitalizado e disponibilizado *on-line* no site do Instituto Antonio Carlos Jobim foi removido, prejudicando as pesquisas em andamento, verdadeiro retrocesso para os pesquisadores interessados na pesquisa histórica em arquitetura. Ações que incentivem a permanência desses acervos nas instituições brasileiras devem ser incentivadas, pois só tendem a colaborar para o enriquecimento e aperfeiçoamento das pesquisas sobre a arquitetura brasileira, além de constituírem por si só documentos de valor imensurável.

O amplo caráter documental predominante nesta pesquisa tem como principal função explicitar o ineditismo de diversos projetos, tornar público de forma cronológica e mais completa possível o pensamento de Archimedes e a tradução deste pensamento em sua ação projetual. A identificação e atribuição de autoria a diversas de suas obras espalhadas Brasil afora, ainda desconhecidas, assim como a exposição e análise de projetos elaborados pelo arquiteto para os diversos concursos que participou também visam revisar parte da historiografia da arquitetura brasileira, possibilitando novas pesquisas e reflexões e uma abordagem ampla de sua vida e atuação. Esta pretende ser a maior contribuição deste trabalho, sendo a situação que esta tese pretende modificar.

Assim, **a escassez de estudos e a rasa discussão sobre a vida e obra de Archimedes, somados ao ineditismo das novas fontes primárias para pesquisa e a ainda inexistente interlocução entre Archimedes e Lucio Costa, configuram, resumidamente, os três principais pontos que buscam respaldar e justificar a relevância desta tese.**

Os acontecimentos marcantes, no contexto social geral, dentro do recorte temporal da análise aqui proposta (1910-1950), a exemplo das reformas urbanas do prefeito Carlos Sampaio e da política do Estado Novo, serão tratados, no avançar do texto, em um segundo plano, priorizando os pontos da micro-história descobertos na investigação documental. Tal aspecto visa, principalmente, que esta pesquisa não seja apenas mais uma abordagem sobre assuntos já exauridos, e contribua de forma eficaz para a discussão historiográfica e crítica da arquitetura brasileira; **sobretudo a partir da exposição de elementos iconográficos de caráter inédito.**

Importante salientar que este trabalho não advoga a preservação de determinado estilo em detrimento de outro. Tanto a arquitetura eclética quanto a do Movimento Moderno, ambas hoje consolidadas na historiografia e no imaginário da população, merecem o devido reconhecimento e apreço. A ênfase dada ao longo da pesquisa em prol do ecletismo e da arquitetura do ornamento busca não apenas ressaltar a importância deste período e de seus rebatimentos na sociedade brasileira da primeira metade do século XX, mas também reverter parte do discurso excludente que tomou conta dos corredores dos órgãos de preservação no Brasil até o início da década de 1980, considerando a arquitetura *Beaux-Arts*, conforme o próprio Lucio Costa, não como um período da história, e sim como um "hiato" (*apud* PESSÔA, 1999, p. 275).

0.4 Objetivos da investigação e recorte temporal

O **objetivo geral** desta pesquisa é identificar e analisar em profundidade a produção arquitetônica, acadêmica e textual de Archimedes Memória. A partir da organização e catalogação de todo o material encontrado, entre projetos arquitetônicos e livros¹⁰, e do cruzamento de informações entre fontes primárias e a bibliografia existente, utiliza-se deste apanhado documental para avaliar criticamente a produção deste arquiteto, e ainda, relacioná-la à de Lucio Costa.

A interlocução entre Archimedes e Lucio foi tomada como tônica relacional desta pesquisa por terem sido recorrentes os pontos de contato entre estes arquitetos ao longo de suas trajetórias; e, ainda, por terem adotado condutas divergentes

¹⁰Documentação esta que não só traduz o *modus operandi* do escritório nas quarenta décadas em que Archimedes ali trabalhou, mas permite ressaltar as transformações sofridas pela arquitetura brasileira neste período, um dos mais efêmeros em termos de estilos/padrões.

quanto aos preceitos e formas projetuais, destacando que Archimedes escolheu uma postura 'tradicional', baseada em sua formação *Beaux-Arts* e Lucio transformou racionalmente o próprio pensamento em finais da década de 1920, voltando-se para os ditames do Movimento Moderno.

O recorte temporal da pesquisa abrange cinco décadas, entre 1910 e 1950, divididas nos quatro capítulos da tese, entre a graduação de ambos arquitetos e a morte de Archimedes, e a inauguração de Brasília. Entretanto, em função da significativa atuação de Lucio Costa no IPHAN, em especial no que contrariava o estilo eclético, serão abordados fatos posteriores a 1960, os quais fortalecem esta análise.

Desta forma, apresentam-se como **objetivos específicos:** (a) elaborar estudo sobre a obra de Archimedes Memória; (b) analisar diretrizes e métodos projetuais utilizados pela corrente acadêmica e pelos adeptos do Movimento Moderno; (c) enfatizar a aversão do grupo modernista ao ecletismo e ao neocolonial, e a consequente promoção da 'nova arquitetura'; (d) fomentar novas discussões sobre os documentos de interesse para a historiografia da arquitetura brasileira; (e) identificar os pontos de contato entre Archimedes Memória e Lucio Costa com base no acervo de ambos; (f) demonstrar os caminhos diversos traçados por estes profissionais.

Pretende-se com a pesquisa ampliar a produção acadêmica acerca dos arquitetos vinculados à vertente considerada tradicional, ortodoxa, em especial Archimedes Memória, e atribuir valor a estes profissionais formados sob o ensino *Beaux-Arts*, em oposição ao negacionismo do ornamento surgido a partir de 1930. Também ressaltar a importância do ecletismo acadêmico para a formação inclusive dos arquitetos que mais tarde encabeçariam o Movimento Moderno, em referência a todas edificações brasileiras nascidas do *Beaux-Arts* demolidas a favor do "desafogo urbano" ou em prol da especulação imobiliária. Por fim, pretende-se preencher a lacuna que ronda a produção arquitetônica de Archimedes, em vias de preservação de seus projetos construídos ainda (r)existentes.

0.5 Estratégias metodológicas da investigação

O trabalho ora desenvolvido utiliza-se do método analítico-crítico comparativo, com compilação de informações e projetos recuperados em pesquisa documental. A revisão

bibliográfica e a averiguação do estado da arte acerca dos temas abordados, assim como o aprofundamento nas leituras do referencial teórico, oferecem o aporte necessário à fundamentação da análise crítica.

Para a elaboração desta análise, sobrepôs-se aos parâmetros definidos nos capítulos da tese um arcabouço metodológico de ordem pragmático-descritiva. A partir de uma abordagem transdisciplinar, o desenvolvimento do texto ocorre fundamentado no conceito de **micro-história** (GINZBURG, 1994), aqui adotada como método, onde a narrativa delimita-se dentro de um recorte temporal/espacial bem específico, no caso, a formação e atuação de Archimedes Memória como arquiteto e professor (entre 1910 e 1960), entrelaçando esta formação à de Lucio Costa, visando apresentar novos pontos de vista ainda não abordados em discussões mais amplas sobre a temática. Entretanto, mesmo em um ambiente bem delimitado, não é intenção da micro-história isolar o objeto estudado do seu contexto. Pelo contrário. De acordo com Ginzburg (1994), ela deve complementar a macro-história (ou história geral), a partir de detalhes e nuances díspares, expondo realidades diversas das já estruturadas. Também é característica da micro-história a exploração mais profunda das fontes, envolvendo-se com o privado, o pessoal e o vivido, e é nesta exploração que foi possível configurar o ineditismo desta tese. Os alvos da micro-história, neste caso, não são especificamente as figuras de Archimedes e Lucio – que de fato não passaram despercebidos na macro-história da arquitetura brasileira –, mas a relação estabelecida entre os dois, esta sim, até então ignorada.

A micro-história pretende, então, reconstruir, a partir de uma situação particular, a maneira como os indivíduos produzem o mundo social, através das dependências que os ligam ou dos conflitos que os opõem. Os objetos da história passam a ser as racionalidades, representações e as estratégias executadas [...] (TEIXEIRA, 2014, p. 5)

O conceito de micro-história inclusive foi empregado nesta pesquisa por diferenciá-la das pesquisas biográficas. Como esta tese trata principalmente sobre a vida e obra de um arquiteto, sem, entretanto, pretender ser uma narrativa biográfica, a micro-história possibilita a inserção do contexto social e cultural em que este personagem está inserido, e tem como elemento de destaque as relações sociais por ele estabelecidas e seus possíveis desdobramentos.

A iconografia ocupa papel significativo nesta pesquisa, tanto por embasar em diversos momentos as abordagens apresentadas, como por ser o ponto de maior ineditismo, a partir da exposição de projetos e propostas ainda não publicadas. Para dar destaque às descobertas iconográficas de caráter inédito, a partir da disponibilização de todo o acervo do escritório de Archimedes Memória por sua família, buscou-se organizar cronologicamente e catalogar toda essa produção¹¹, tendo em vista que até hoje só são conhecidos e estudados seus projetos mais suntuosos e populares Brasil afora, sendo diversas de suas obras construídas ainda desconhecidas. O acervo do escritório, após a morte de Archimedes, transitou por diversos imóveis da família do arquiteto, até ser acondicionado em uma sala comercial no Centro do Rio de Janeiro. Em 2019 a família doou o material, entre desenhos (originais e cópias *bluetprint* e heliográficas) e livros, ao NPD-FAU/UFRJ, onde foi catalogado pelo autor. Assim, ao longo dos capítulos são apresentados diversos croquis, desenhos técnicos e fotografias que ilustram e embasam a discussão teórica, e explicitam a transição projetual de Archimedes Memória, cotejada a todo momento à de Lucio Costa ao longo das décadas analisadas, suscitando a análise. Em atitude diversa da de Lucio, que “tinha o hábito de não jogar papéis fora, e de sempre deixar qualquer observação, pensamento ou ideia escorregar pela ponta do lápis na forma de rápido registro, anotado no papel que estivesse ao alcance”¹², Archimedes não possui expressiva produção textual. São poucos os relatos textuais de sua autoria, e em sua maioria, constituem-se de entrevistas dadas para os grandes jornais do Rio de Janeiro. Assim, da fonte primária base desta pesquisa, o acervo do escritório de Archimedes, quase nada constitui-se de documentação textual. São os projetos e demais desenhos elaborados pelo escritório que se apresentam, submersos, à espera de possíveis interpretações, análises e discussões. Recorreu-se então aos jornais e revistas da época¹³, em busca de documentação que respaldasse e complementasse o material

¹¹No acervo, além dos projetos de Archimedes e de Francisque Cuchet, foram encontrados também diversos projetos de Heitor de Mello, trabalhos de graduação de alunos de Archimedes e cópias de projetos de outros arquitetos do período. Os documentos, após a catalogação, estão sendo incorporados ao acervo do NPD e disponibilizados para consulta, possibilitando futuras pesquisas e abordagens diversas acerca da atuação deste profissional e dos agentes a ele correlacionados.

¹² In: Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. Texto “O acervo pessoal de Lucio Costa”. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/>>. Acesso em 12 fev. 2021.

¹³**Principais jornais consultados:** A Noite (RJ), Correio da Manhã (RJ), Gazeta de Notícias (RJ), Jornal do Brasil (RJ), Jornal do Commercio (RJ), O Jornal (RJ), O Paiz (RJ), **Principais revistas consultadas:** A Casa (RJ),

iconográfico do escritório. Foi também através da investigação nas hemerotecas que pôde-se identificar a diversa atuação de Archimedes, seja como membro de comissões julgadoras de concursos de arquitetura, premiações e pareceres, ou em atividades para além da prancheta, no meio esportivo, acadêmico e até mesmo político.

Para a análise de diversos dos projetos apresentados nesta tese, a pesquisa em jornais da época foi essencial, pois, foi só a partir destes veículos de comunicação que se conseguiu reconstituir o histórico das ações que levaram a elaboração e construção (ou não) de projetos como os pavilhões do Passeio Público, o Jornal A Noite e a Embaixada Argentina, no Rio de Janeiro, o Externato do Ginásio Mineiro e o edifício central da Universidade de Minas Gerais, em Belo Horizonte, e os palácios do Governo e do Congresso de São Paulo. Estes projetos, frutos de concursos, e assim, tidos como peças públicas, tiveram maior cobertura da imprensa, favorecendo a reconstituição dos casos e os desfechos finais destes importantes certames.

Os jornais e revistas, tomados como "territórios heurísticos privilegiados" (ALENCAR, 2010, p. 12), permitem também um melhor entendimento do contexto em que se desenvolveram os projetos dos arquitetos, além de elencarem de forma cronológica as transformações de cada década. Os discursos dos editores e os embates promovidos pelos arquitetos do período fomentam ainda mais este que foi o período mais heterogêneo da plástica arquitetônica do século XX. Nestes meios de comunicação, a opinião pública também é levada em conta, permitindo uma perspectiva para além daquela tida como oficial pelas publicações acadêmicas.

Dessa forma, após a catalogação e análise prévia do acervo do escritório de Archimedes, e da posterior pesquisa nos jornais e revistas, pesquisa esta realizada majoritariamente na Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional¹⁴; recorreu-se a outros arquivos de instituições, em especial no Rio de Janeiro, tais como: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Biblioteca Paulo Santos (Paço Imperial), Câmara dos

Arquitetura no Brasil: Engenharia, Construção (RJ), Fon Fon: Semanario Alegre, Política, Crítico, Espusiente (RJ), Ilustração Brasileira (RJ), Revista da Semana (RJ), Vida Doméstica (RJ).

¹⁴ Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional. Endereço eletrônico: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 20 fev. 2023.

Deputados do Rio de Janeiro (Palácio Tiradentes), Arquivo Nacional, Museu Dom João VI, acervo de Obras Raras da Escola de Belas Artes e do Núcleo de Pesquisa e Documentação (NPD) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em Minas Gerais, a pesquisa centrou-se no Arquivo Público Mineiro, no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte e nos arquivos do Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural de Belo Horizonte; em Pernambuco, recorreu-se à Fundação Joaquim Nabuco; e no Ceará, ao Arquivo da Paróquia de São Sebastião, em Ipu, e no Departamento Histórico Diocesano Padre Gomes, na cidade do Crato.

O cruzamento de documentos do acervo do escritório aos do acervo já pertencente ao NPD-FAU/UFRJ, sobretudo no que diz respeito aos trabalhos de Archimedes enquanto aluno da ENBA e aqueles trabalhos de alunos que orientou enquanto professor da disciplina de Grandes Composições de Arquitetura, na mesma instituição, além de enriquecerem o material iconográfico desta pesquisa, também contribuíram na tentativa aqui proposta de analisar e remontar o grande quebra-cabeça da atuação deste profissional.

Os documentos tratados nesta pesquisa foram sistematizados com base no **paradigma indiciário**, também de Ginzburg (1986), o qual mostra a importância de o pesquisador se atentar aos vestígios, detalhes e pistas impressas nas fontes e que podem ser melhor esclarecidas com o estudo do contexto em que se deu a sua produção. O paradigma indiciário une a pesquisa documental e a micro-história em prol de novas e diversas narrativas. Assim sendo, o investigador reconhece que deverá estar atento à linguagem usada na produção dos documentos pesquisados. O inter cruzamento de informações dos diversos acervos foi essencial para um melhor entendimento da cronologia da ação projetual e social de Archimedes e de Lucio, tendo em vista os diversos meios em que estiveram envolvidos ao passar dos anos. O Quadro 1, a seguir, expõe o quantitativo de arquivos pesquisados em cada acervo.

Quadro 1 – Quantitativo de documentos pesquisados nesta tese

| | | | | | |
|--------------------------------------------------------------------|-------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| Escritório Técnico Heitor de Mello | | Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital Brasileira | | Arquivo Nacional | |
| Nº. de documentos | Aprox. 6000 | Nº. de documentos | Aprox. 1500 | Nº. de documentos | 118 |
| Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU/UFRJ | | Arquivos particulares diversos | | Museu Histórico Nacional – Arquivo Histórico | |
| Nº. de documentos | 110 | Nº. de documentos | Aprox. 100 | Nº. de documentos | 80 |
| Biblioteca Paulo Santos – Paço Imperial | | Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Arquivo Central no Rio de Janeiro | | Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural de Belo Horizonte | |
| Nº. de documentos | 54 | Nº. de documentos | 53 | Nº. de documentos | 33 |
| Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro | | Arquivo Público da cidade de Belo Horizonte | | Arquivo Público Mineiro | |
| Nº. de documentos | 30 | Nº. de documentos | 15 | Nº. de documentos | 13 |
| Museu Dom João VI e acervo de Obras Raras da EBA/UFRJ | | Fundação Joaquim Nabuco | | Departamento Histórico Diocesano Padre Gomes, no Crato (CE) | |
| Nº. de documentos | 10 | Nº. de documentos | 5 | Nº. de documentos | 4 |
| Câmara dos Deputados do Rio de Janeiro – Palácio Tiradentes | | Paróquia de São Sebastião, em Ipu (CE) | | | |
| Nº. de documentos | 3 | Nº. de documentos | 2 | | |
| TOTAL | | | Aproximadamente 8300 documentos | | |

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Junto com o levantamento documental, o levantamento de campo também foi mecanismo de importância significativa nesta pesquisa – a partir da visita a todos os projetos de Archimedes que foram construídos –, auxiliando na identificação e registro fotográfico e viabilizando a descrição atual dos imóveis, ou a constatação de sua demolição. Com a coleta destas informações, a representação gráfica também foi utilizada como método de compilação e apresentação dos dados, por meio de infográficos e mapas que situam as obras e dimensionam o âmbito maior de atuação dos arquitetos estudados, seja no Rio de Janeiro ou em outros estados.

Assim, nesta tese, foram adotados como procedimentos de pesquisa:

- (a) catalogação do acervo do escritório de Archimedes Memória, entre desenhos técnicos, croquis e livros;
- (b) análise e seleção dos itens do acervo de Lucio Costa (disponível *on-line*) que interessam a esta pesquisa;
- (c) intercruzamento entre o conteúdo dos dois acervos, a fim de identificar possíveis pontos de contato entre os profissionais, e assim, estabelecer categorias de análise;
- (d) leitura e sistematização das referências bibliográficas sobre a temática em análise, para respaldar ou refutar as considerações elencadas;
- (e) construção da narrativa histórica concernente ao objeto de pesquisa, e
- (f) escrita da tese.

A história de Archimedes Memória foi marcada por episódios de destaque na consolidação do fazer arquitetônico das primeiras décadas do século XX. Sua trajetória se cruza com diversas personalidades, além de Lucio Costa, como Heitor de Mello, Flávio de Carvalho, Frank Lloyd Wright, Gregori Warchavchik, José Marianno Filho e Le Corbusier. Estes personagens podem ser considerados interlocutores do diálogo e da forma resultante dos projetos de Archimedes, seja por pontos em comum ou em total oposição. O conceito de "rede de saberes", em que "as fontes de informação são recolhidas e processadas pelo autor, de modo a compor um campo relacional entre as ideias de origem e as próprias formulações" (BRASILEIRO, 2008, p. 10) é também empregado para promover a discussão a que aqui se propõe.

0.6 O corpus da tese

Nesta tese, quatro capítulos guiam o leitor em uma discussão teórica, permeada pela documentação iconográfica levantada, possibilitando lançar novos olhares sobre tópicos já consolidados na historiografia da arquitetura brasileira.

O **Capítulo 1** aborda a trajetória de Archimedes e de Lucio durante a infância, e os encaminhamentos que os levaram a ingressar na Escola Nacional de Belas Artes. Aqui também dar-se-á ênfase sobre a arquitetura eclética, tão em voga no período, desde a abertura da Avenida Central e das demais remodelações urbanas na capital federal. O ensino na ENBA é analisado, principalmente a partir dos trabalhos escolares dos

próprios personagens centrais desta pesquisa, sistematizando a formação baseada no ensino *Beaux-Arts* europeu, ensino este que anos depois seria questionado por Lucio e defendido por Archimedes. O capítulo se encerra com a exposição e discussão sobre o primeiro projeto de cada um que foi construído: a Igreja Matriz de São Sebastião (1915), em Ipu, de autoria de Archimedes, e a residência e ateliê do professor Rodolfo Chambelland (1921), no Rio de Janeiro, projetada por Lucio, projetos estes que foram elaborados enquanto ainda alunos da ENBA.

Os capítulos 2 e 3 concentram o período de maior interação entre Archimedes e Lucio. No **Capítulo 2** são apresentados projetos que exprimem o auge do ecletismo em Archimedes, assim como o despontar do neocolonial, com base nos projetos para a Exposição Internacional do Centenário da Independência, que além de vitrine para esta arquitetura, corroborou na consolidação de uma associação de classe. A atuação de Archimedes como professor da ENBA também é posta em destaque, como professor de Lucio e de diversos colegas que anos mais tarde encabeçariam o Movimento Moderno no Rio de Janeiro. A década de 1920 foi a mais produtiva para o Escritório Técnico Heitor de Mello, e a catalogação do acervo de Archimedes permitiu descobrir um conjunto considerável de produções inéditas, algumas delas apresentadas e analisadas ao longo do texto. Por ser um período de experimentações, tanto no que se refere à técnica edilícia, quanto ao estilo arquitetônico a ser empregado nos projetos, as questões que envolvem o estilo e a identidade nacional são realçadas, tendo sido inclusive esta década considerada à época uma fase de “balbúrdia arquitetônica”. Encerrando o capítulo são analisadas as propostas de Archimedes e Lucio para o concurso da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, as quais foram premiadas, e que ressaltam a prática de ambos, ainda pautada no ensino tradicionalista.

O **Capítulo 3** inicia-se com o projeto de Archimedes para o hipódromo do Jockey Club, no Rio de Janeiro, e a visita de Frank Lloyd Wright ao Brasil, que em uma palestra na ENBA discursa em prol do Movimento Moderno, sendo rebatido por Archimedes. Em seguida, destaca-se a ruptura de Lucio Costa com a corrente dita ‘tradicional’, ruptura esta explicitada nas duas versões para a residência Ernesto Gomes Fontes, uma neocolonial, outra já sob os princípios da ‘nova arquitetura’. O Plano Agache, apresentado pelo urbanista homônimo durante o Congresso Pan-Americano de

Arquitetos é abordado por terem Archimedes e Lucio participado da comissão responsável pelo estudo para sua implementação, juntamente com José Marianno Filho. Outro episódio de destaque envolve a direção da Escola Nacional de Belas Artes, em uma disputa entre o ensino tradicional e a nova ideologia modernista, com a indicação de Lucio Costa para o cargo, e posterior substituição por Archimedes, em meio a greves e manifestações no ambiente acadêmico, entre os que defendiam o sistema de ensino vigente e os que clamavam pela reforma do currículo. Na esteira da suplantação do *Beaux-Arts* pelo Movimento Moderno, o capítulo se encerra com o fatídico caso do concurso para o Ministério da Educação e Saúde Pública, onde o projeto de Archimedes, vencedor do certame, foi descartado, sendo designado Lucio Costa e equipe para a elaboração de um novo projeto, a partir do discurso da 'identidade da nação'. Tanto o anteprojeto como o projeto final de Archimedes foram encontrados no acervo, o que permite explicitar as soluções empregadas e adaptações entre as etapas do concurso.

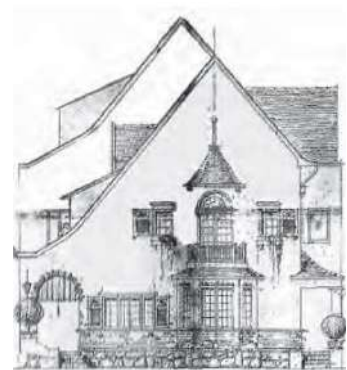
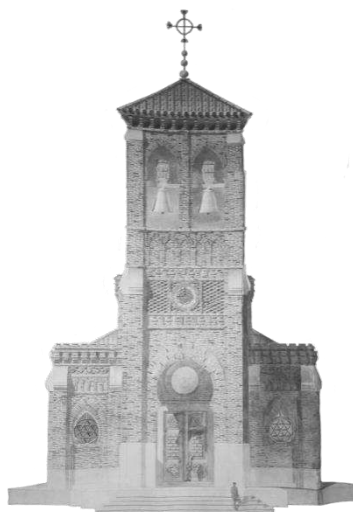
O **Capítulo 4** discorre sobre a consolidação do Movimento Moderno, após a internacionalização da arquitetura praticada no Brasil, e a ascendência de Lucio Costa. Ao longo da década de 1930 tanto Archimedes quanto Lucio elaboraram projetos de residências para terrenos fictícios, as quais Lucio chama de "casas sem dono", que são analisadas por caracterizarem momento significativo de experimentação na ação projetual dos arquitetos. O envolvimento de Archimedes com a política, que teve início imediatamente após o caso do concurso do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, é ressaltado, especialmente por integrar a Câmara dos Quarenta, na Ação Integralista Brasileira. No que tange a citada 'identidade da nação', construída no ideário criado pelo IPHAN, discursos e intervenções no patrimônio histórico (colonial, eclético e modernista) são discutidas, constatando-se a conexão direta criada entre os motivos plásticos e construtivos empregados na arquitetura do século XVIII e naquela do Movimento Moderno. **A consolidação efetiva do Movimento Moderno somada ao seu posicionamento político acabaram por diminuir drasticamente a atividade projetual de Archimedes, que cada vez mais passou a se dedicar ao cargo de professor da ENBA.** Vendo-se sem saída, o arquiteto compra um terreno em uma área afastada do grande centro urbano, e ali desenvolve, em uma espécie de canteiro experimental, o projeto de seu sítio, empregando os preceitos do Movimento Moderno,

de forma discreta e longe do olhar do grande público. A tese se encerra com o último projeto realizado por Archimedes, a adaptação de um pavilhão do antigo Hospital dos Alienados, na Urca, Rio de Janeiro, para abrigar o curso de Urbanismo e as aulas da cadeira de Grandes Composições de Arquitetura, por ele ministradas na já então Faculdade Nacional de Arquitetura.

Ao final desta pesquisa, as **Considerações** destacam e respaldam os argumentos explicitados ao longo desta tese.

CAPÍTULO 1

DOIS ESTUDANTES, UM MODELO: ARQUITETURA *BEAUX-ARTS* E O RIO DE JANEIRO NO DESPONTAR DO SÉCULO XX



CAPÍTULO 1. DOIS ESTUDANTES, UM MODELO: ARQUITETURA *BEAUX-ARTS* E O RIO DE JANEIRO NO DESPONTAR DO SÉCULO XX

O final do século XIX impulsionou de forma ainda mais significativa, e em escala superior, todas as transformações que vinham acontecendo no Rio de Janeiro desde a chegada da família real portuguesa. Transformações nos aspectos sociais e urbanísticos se viam cada vez mais necessárias e urgentes, considerando o aumento da população e da consolidação da capital como grande centro urbano.

“A expansão econômica deveu-se fundamentalmente ao início do reinado do café, e a independência política estabeleceu as novas relações dentro de todo este contexto” (SIQUEIRA, 2000, p.25). A recém-proclamada República, que imprimiu sentimentos nacionalistas na sociedade, também manteve e estimulou, talvez até sem perceber, a adoração pelo estrangeirismo. Um dos maiores exemplos dessa adoração explicita-se na Avenida Central. Em prol de dotar a cidade maior infraestrutura, equiparando-a aos grandes centros urbanos mundo afora, Francisco Pereira Passos, então prefeito do Distrito Federal, logo tratou de abrir largas avenidas, promovendo concursos para edifícios ao mais fino gosto europeu, semelhante ao que havia feito Dom João VI quando trouxe ao Brasil a Missão Artística Francesa em 1816.

Esse “europeísmo”, estimulado também pela Revolução Industrial ocorrida na Europa, propiciou a importação, além da mão de obra, dos materiais de construção e dos demais bens que eram por lá consumidos, como a música e a literatura. E foi em meio a esse Brasil em transformação que se graduaram os dois arquitetos em análise nesta pesquisa. O dinamismo e as oportunidades da capital federal possibilitaram suas formações e direcionaram seu fazer arquitetônico de forma única, destacando-os no cenário nacional.

1.1. Sobreposições biográficas: Archimedes e Lucio, Ipu e Toulon

“A expressão arquitetônica é uma soma de experiências de vida, de formação, de prática, do meio, da época e das possibilidades” (TERRA, 2004, p.48). Tomando esta afirmação como referência, esta pesquisa não poderia iniciar-se sem apresentar como se deram as

¹⁵ Na página anterior: Archimedes Memória – Igreja Matriz de São Sebastião, em Ipu (1915); Lucio Costa - residência e ateliê de Rodolfo Chambelland, no Rio de Janeiro (1921). Fontes: Arquivo da Paróquia de São Sebastião, Ipu; Costa (1995, p.14).

formações iniciais de Archimedes Memória e de Lucio Costa, que culminariam em seus ingressos no curso da Escola Nacional de Belas Artes.

Archimedes Memória nasceu em sete de março de 1893, no Sítio Gameleira, zona rural da cidade de Ipu, no Ceará. Filho de Josefa Madeira de Carvalho Memória e do desembargador e Secretário de Estado de Justiça do Ceará Francisco de Oliveira Memória (ROSA, 2019, p.297); tinha três irmãs: Lígia, Lupe e Maria. De acordo com Memória Filho

Archimedes era um menino arisco e arredio, que fugia do contato com estranhos, e sempre que a família recebia visitas refugiava-se no cimo das árvores, no fundo do quintal, até que fossem embora. Na Gameleira, o menino dedicava-se horas a fio a travessuras e caçadas. Era tão certeiro na pontaria que quando lhe ouviam os tiros podiam botar a panela no fogo, porque carne não haveria de faltar. Amava embrenhar-se na mata e abastecer-se de silêncio e solidão, que estariam sempre entre as suas mais marcantes predileções, esculpindo-lhe o temperamento. (MEMÓRIA FILHO, 2008, p.20)

Seus antepassados eram descendentes de judeus que adotaram o cristianismo, os "judeus novos". No Brasil, aderiram ao sobrenome Memória, que tem relação direta à profissão que exerciam, de ourives, pois na região que estes escolheram para viver, Camocim, também no Ceará, as alianças eram comumente chamadas de 'memória' (MEMÓRIA FILHO, 2008).

Ainda bebê, aproximadamente em 1895, Archimedes mudou com sua família para uma casa na zona urbana de Ipu, passando a residir à rua Doutor Chagas Pinto, 379, no Centro (Figuras 5 a 10). Havia apenas dez anos que Ipu tinha sido elevada à categoria de cidade, e seu nome tem origem no Tupi-Guarani, que significa queda-d'água, em referência à cachoeira Bica do Ipu, localizada bem próxima ao sítio Gameleira. Esta é a mesma bica citada por José de Alencar em seu romance "Iracema", na qual a personagem se banhava. A mudança da família para a zona urbana também coincide com o novo período de lenta urbanização pela qual a região passava, após a instalação da Estrada de Ferro de Sobral (FARIAS FILHO, 2009).



Figura 5 – Localização das residências de Archimedes Memória, em azul: 1 – Sítio Gameleira, acima da Serra da Ibiapaba, na zona rural; 2 – no Centro de Ipu, no sopé da mesma serra. Fonte: *Google Earth, 2022.*



Figura 6 – Casa onde Archimedes Memória passou a infância, no Centro de Ipu, vendo-se ao fundo a Serra da Ibiapaba. Fonte: *Google Street View, 2012.*



Figuras 7 e 8 – Casa onde Archimedes Memória passou a infância, no Centro de Ipu. Fontes: *Fotos de Francisca Nascimento e Ruy Eduardo Debs Franco, 2020.*



Figuras 9 e 10 – Casa onde Archimedes Memória passou a infância, no Centro de Ipu. Fontes: Fotos de Francisca Nascimento e Ruy Eduardo Debs Franco, 2020.

A princípio essa mudança da família para a cidade pode não ter significado muito, mas ajudaria a moldar o fazer arquitetônico de Archimedes. Foi nessa residência que ele pôde vivenciar elementos e características construtivas que propiciavam melhor qualidade de vida em uma região de clima quente e seco. A residência da rua Doutor Chagas Pinto apresentava ao jovem Archimedes as principais características da arquitetura eclética: afastamentos frontal e laterais, gradis em ferro e jardins, generosas e numerosas aberturas (mais de 16), para ampla ventilação e iluminação natural, cômodos amplos e pé-direito de cinco metros. A residência não possui corredores internos, passa-se de um cômodo a outro pelas grandes portas de duas folhas com bandeiras vazadas, que auxiliam ainda mais na propagação da iluminação natural por seus ambientes.

A ornamentação se faz presente nas fachadas, em especial sobre as aberturas, com formas geométricas até as platibandas, que escondem o telhado, deixando à mostra apenas os buzinotes de escoamento da água da chuva, também decorados de forma singela. A fachada principal possui ainda um elaborado frontão, escalonado. Aos fundos, um pátio coberto, onde originalmente funcionava a cozinha, com curiosas colunas de sustentação, em um formato triangular; tal pátio, a propósito, influenciaria a elaboração do projeto da residência do arquiteto, em 1929, como será visto adiante. Segundo

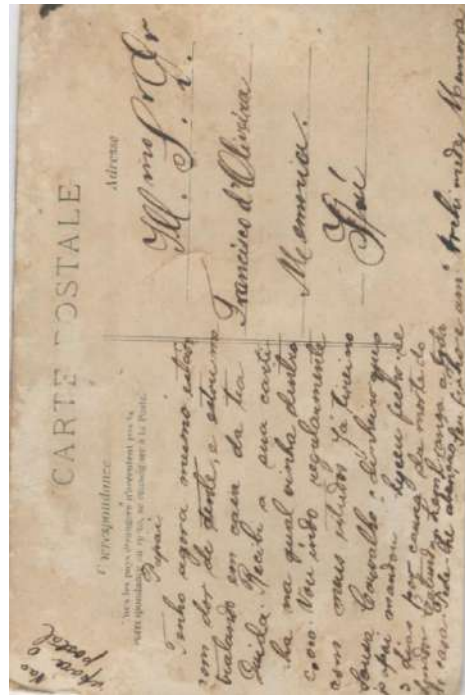
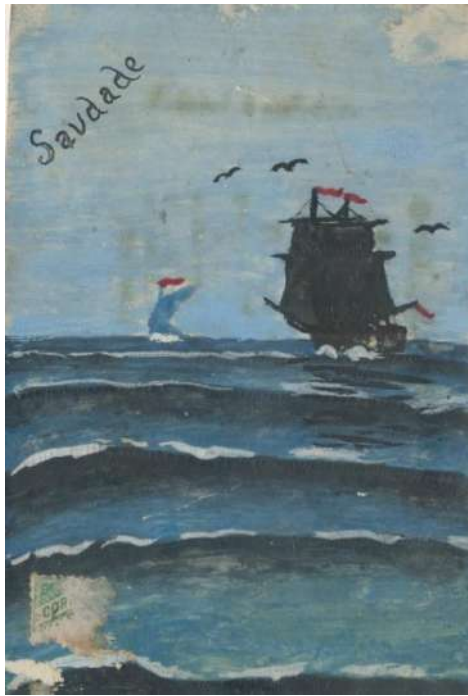
Memória Filho (2008, p.14), as esquadrias das fachadas são de “madeira com venezianas guarnecidas com ferragens importadas”.

De fato, muitas características implementadas talvez informalmente nesta residência, foram empregadas por Archimedes em diversos de seus projetos, tanto em sua fase eclética/neocolonial, quanto em sua fase *art déco*: o escalonamento da fachada, as proeminentes aberturas e até o muxarabi¹⁶ da porta fizeram-se presentes no Pavilhão das Grandes Indústrias e em residências particulares projetadas no Rio de Janeiro da década de 1920. Apenas três anos depois, em 1898, Archimedes muda-se novamente, agora para a capital, Fortaleza, para continuar seus estudos no Liceu do Ceará. Ali pôde conviver com Gustavo Barroso, que anos depois se tornaria diretor do Museu Histórico Nacional e um dos líderes da Ação Integralista Brasileira, da qual Archimedes também seria assíduo membro.

Ainda aos três anos de idade, já afluía sua sensibilidade de artista, quando, impressionado com um espetáculo de circo, desenhou um palhaço montado em um jumento com tal caráter e realismo, que o pai, por muitos anos, conservou o desenho em um quadro (MEMÓRIA FILHO, 2008, p.21).

No Liceu, seu gosto pelo desenho se desenvolveu ainda mais, a exemplo do desenho improvisado por ele em um cartão postal (Figuras 11 e 12), que endereçou ao pai. O barco a vela, em alto mar, rodeado por alguns pássaros, junto da palavra “Saudade”, traduzia o sentimento do filho longe de sua família, quase isolado, mas navegando, rumo a um lugar ainda desconhecido. Noções básicas de desenho, a exemplo da outra embarcação mais distante em tamanho reduzido e o movimento das ondas já frisavam os rumos que tomaria este jovem estudante. Este é o desenho mais antigo de autoria de Archimedes, encontrado em seu acervo, que, apesar de não datado, refere-se ao período que estudou no Liceu (aproximadamente 1898-1910).

¹⁶ José Mariano Filho publicaria, em 1943, estudo atribuindo os muxarabis, dentre outros elementos, como influências muçulmanas na arquitetura brasileira (MARIANNO FILHO, 1943b). Lucio Costa também se utilizaria desse elemento em diversos de seus projetos, principalmente a partir de 1930.



Figuras 11 e 12 – Frente e verso do cartão postal pintado e escrito por Archimedes e enviado a seu pai Francisco de Oliveira Memória, no período em que estudava no Liceu do Ceará. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Já Lucio Costa nasceu em 27 de fevereiro de 1902, em Toulon, na França. Filho de Alina Ferreira da Costa e do engenheiro naval e militar da marinha Joaquim Ribeiro da Costa, ainda bebê mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde seu pai tornou-se diretor do Arsenal de Marinha. Neste período, morou em um sobrado suntuoso, em estilo eclético, com jardins frontais e fachada com 11 janelas, no bairro do Leme (Figura 13). Entretanto, em 1910 sua família mudou-se novamente para a Europa, em função do trabalho de seu pai, e Lucio teve sua formação básica no *Royal Grammar School*, em New Castle, na Inglaterra. Após algum tempo mudaram-se para a França, onde residiram por três meses, até fixarem-se em Montreux, na Suíça, onde Lucio então estudou no *Collège National* (COSTA, 1995, p.11-12).



Figura 13 – Foto de 1917 da residência onde Lucio Costa passou a infância (já demolida), à rua Araújo Gondin, 80 (hoje rua General Ribeiro da Costa). Fonte: Costa (1995, p.592).

Quando residia em New Castle, Lucio teve aulas de desenho com a professora Dorothy Taylor, “que anos depois de haver dado aula a Lucio foi professora no Palácio de Buckingham, ensinando desenho às então princesas Elizabeth e Margaret” (BRITO, 2014, p.61). Acredita-se que o interesse de Lucio pelo desenho tenha influência de seu pai, exímio desenhista de mecanismos e estruturas navais¹⁷. Em 1915, tirou as mais altas notas na disciplina de Desenho Artístico, como ressalta seu boletim escolar, na Figura 14. Já a Figura 15 apresenta um de seus primeiros desenhos, onde claramente percebe-se a tentativa não apenas de esboçar o soldado a cavalo, mas entender seus movimentos para uma mais fiel representação do cavalgar.

| COLLÈGE | | Semaine du 7 mai | | 1915 | |
|-------------------------------|----------------------|------------------|-----------|-----------|-----------|
| BRANCHES | | San-delta | Trac-vall | San-tilio | Trac-sail |
| Enseignement religieux | | | | | |
| Français | Rectes et gram. | 10 | | | |
| | Dictee | | | | |
| | Composition | | 6 | | |
| Latin | Gramm. et interprét. | | | | |
| | Thème et version | | | | |
| Grec | Gramm. et interprét. | | | | |
| | Thème et version | | | | |
| Allemand | oral | | | | |
| | écrit | | | | |
| Anglais ou Italien | oral | 10 | 10 | | |
| | écrit | | 9 | | |
| Histoire et Instruct. civique | | 10 | 9 | 5 | |
| Arithmétique et Compt. | | 9 | 9 | | |
| Algèbre | | | | | |
| Géométrie | | | | | |
| Dessin technique | | | 10 | | |
| Géographie | | | 8 | | |
| Sciences naturelles | | | | 10 | 9 |
| Physique | | | | | |
| Chant | | | | | |
| Gymnastique | | | | | |
| Dessin artistique | | 10 | 10 | | |

Figura 14 – Página da caderneta escolar de Lucio Costa em 1915, destacando-se em verde a disciplina *Dessin Artistique*, Desenho Artístico, na qual tirou notas 10. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa.



Figura 15 – Desenhos de Lucio Costa representando soldados à cavalo, década de 1910. Fonte: Costa (1995, p.557).

¹⁷ A esse respeito, conferir Costa (1995, p.9-10).

Apesar de ter escolhido o curso de Arquitetura, Lucio sempre manteve gosto pelo desenho, publicando, inclusive, anos depois, detalhado estudo sobre o "Ensino do Desenho", pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, estudo este que visava estruturar e guiar as etapas para ensino do desenho nas escolas. A esse respeito, escreveu:

o ensino do desenho visa desenvolver, nos adolescentes, o hábito da observação, o espírito de análise, o gosto pela precisão, fornecendo-lhes os meios de traduzirem as ideias e de registrarem as observações graficamente, o que, além de os predispor para as tarefas da vida prática, concorrerá, também, para dar a todos melhor compreensão do mundo de formas que nos cerca, do que resultará, necessariamente, uma identificação maior com ele.

Mas, por outro lado, tem por fim reavivar a pureza de imaginação, o dom de criar, o lirismo próprio da infância, qualidades, geralmente, amortecidas quando se ingressa no curso secundário, e isto, tanto devido à orientação defeituosa do "ensino" do desenho no curso primário, como devido mesmo à crise da idade, porque então, esses novos adolescentes, atormentados pelas críticas inoportunas e inábeis dos mais velhos, já perderam a confiança neles mesmos e naquele seu mundo imaginário onde tudo era possível e tinha explicação: sentem-se inseguros, acham os desenhos que fazem ridículos, tem medo de "errar". Ora, precisamente aquelas qualidades, é que irão constituir, por assim dizer, o fundo comum de onde brotarão, mais tarde, as manifestações artísticas quaisquer que sejam. (COSTA, 1948. p.47-48)

Lucio ressalta a importância do ensino do desenho não apenas para aquelas áreas que usualmente dele utilizassem, mas como um mecanismo de significativo valor para a vida prática e para uma melhor compreensão do mundo.

De Ipu e de Toulon, Archimedes e Lucio aportaram no Rio de Janeiro, de navio, em 1910 e 1916 (COSTA, 1995; MEMORIA FILHO, 2008), respectivamente, e encontraram uma metrópole em obras, repleta de oportunidades, principalmente na área da construção civil, com diversos terrenos disponíveis no centro da cidade, após o bota-abixo de Pereira Passos (PAOLI 2013). Faz-se então necessário discorrer a respeito deste período e do estilo arquitetônico que dominava as pranchetas dos escritórios técnicos, para, a partir daí, correlacionar esta cidade em obras à profissão que Archimedes e Lucio escolheram e ao ensino que receberam na Escola Nacional de Belas Artes.

1.2. A nova dinâmica urbana da capital federal: o ecletismo

Os estudos sobre a história da arquitetura explicitam a dificuldade em se definir o termo

ecletismo. De um lado, há aqueles que caracterizam-no como uma mescla de estilos arquitetônicos produzidos em períodos anteriores – principalmente a partir dos chamados estilos clássicos, assim como a apropriação local das técnicas e formas arquitetônicas do que de mais moderno se produzia na Europa. De outro, estão os que afirmam que o ecletismo foi uma opção consciente pela diversidade de linguagens, não devendo ser caracterizado como um mero pastiche ou miscelânea.

Paulo Santos, em *Quatro Séculos de Arquitetura* (1981), considera o ecletismo enquanto uma fusão entre o imperial-neoclássico e a sensibilidade romântica; um "produto do intercâmbio de influências – nos usos e costumes, Literatura, nas Artes em geral, na Arquitetura – provocados pelos meios de comunicação introduzidos pela Revolução Industrial" (SANTOS, 1981, p. 35). Para ele, o ecletismo toma lugar entre o último quartel do século dezenove e o primeiro do século vinte, empregando materiais diversos, como o ferro e o vidro, e elementos de acabamento refinado, entre papel de parede e peças de louça. Essa diversidade de técnicas e materiais é o que faz do capitalismo o grande agente da arquitetura eclética. Destaca-se a importância dada ao espaço interior, inclusive com a importação de mobiliário europeu.

No Brasil, entretanto, o conceito de ecletismo se diferenciou parcialmente daquele europeu, por abranger "a arquitetura inspirada pela academia após o declínio do neoclassicismo" (ALENCAR, 2010, p.21). Alguns autores, inclusive, o chamam de historicismo, por inspirar-se no passado e mesclar características diversas de estilos que o precederam.

A arquitetura eclética caracterizou-se, para além de um estilo, como uma atitude: dos proprietários que almejavam prestígio e destaque na sociedade, e conformavam novas relações entre si e com a cidade; do arquiteto/projetista, que diversas vezes atribuía aos ornamentos função estrutural, para além da decorativa; e do mercado pós-Revolução Industrial, que introduzia novos materiais, técnicas construtivas e o novo modelo de compra por catálogo, ao mesmo tempo em que estimulava a economia. Tornava-se o ecletismo um excelente veículo estético para a assimilação de inovações tecnológicas.

Como aponta Annateresa Fabris, "o ecletismo é algo que se distingue dos *revivals* [...]" (1987, p.12), é

a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava suas condições de vida), amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto. (FABRIS, 1987, p.123)

Ana Carmen Casco considera que "estilo e moda são expressões de modernidade, de ser atual e de acompanhar a velocidade do seu tempo no mundo das aparências. São Sinais de que estamos preparados para a ameaça do futuro". Assim sendo, "o homem eclético, como o contemporâneo, é refém do consumo – é uma *fashion victim*" (CASCO, 2006, p. 257). Complementando o pensamento de Casco, Sá (2004) argumenta que o ecletismo se estabeleceu inicialmente mais como uma "importação de [...] formas prontas e de modelos a copiar do que de ideias" (SÁ, 2004, p.28). Assim, fica evidenciado o papel social da arquitetura eclética entre os brasileiros. "Forjado nos modernos fornos da Revolução Industrial com o desenvolvimento dos processos de automação", o ecletismo tem como pano de fundo "produções em série, cópias, largas avenidas e bulevares, automóveis, aceleração, esforço repetitivo [...]" (CASCO, 2006, p.259).

No mesmo debate sobre as definições de um ecletismo no Brasil, Gustavo Rocha-Peixoto o define como "a arquitetura que associa num mesmo edifício referências estilísticas de diferentes origens" (ROCHA-PEIXOTO, 2000, p.6), buscando expressar "dramaticidade, conforto, expressividade, luxo, emoção e exuberância" (2000, p.7). No Brasil, a arquitetura eclética se consolidou no meio urbano também devido à chegada da mão de obra imigrante após a abolição da escravatura. Eram estes os grandes detentores do saber-fazer necessário a essa arquitetura, à época já consolidada no exterior. Suas próprias moradias foram sendo construídas a partir de técnicas, ferramentas e expressões de seus países de origem, bastante diferentes daquelas brasileiras – até então, marcadamente colonial e/ou imperial-neoclássica.

Toda uma nova classe de trabalhadores estava para ser consolidada, no campo da construção civil: serralheiros, carpinteiros, funileiros, ferreiros, marceneiros, entalhadores, estucadores, entre outros; tornavam-se profissões necessárias com considerável demanda nas grandes cidades do período, facilitadas ainda pelas instituições de ensino de ofícios. Tal aspecto fez com que Lucio Costa definisse grosseiramente o ecletismo

como sendo o “mal gosto da arquitetura corrente dos mestres-de-obras” (COSTA, 1951¹⁸).

As transformações pelas quais passava a sociedade, principalmente a transição entre o período imperial para o Brasil republicano, somavam-se ao conflito entre as 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” (SANTOS, 1981, p.76). Correlacionando os elementos pré-fabricados e os imigrantes, Guimaraens ressalta que

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. (GUIMARAENS, 2012, s/p.)

No ambiente eclético “a arquitetura e a cidade assumem a condição de **linguagem**. Seus elementos têm significado, estão entranhados de sentido. E assim, como se fosse texto ou poema, a arquitetura experimenta ser alegoria” (CASCO, 2006, p. 260, grifo nosso). Outra importante característica do ecletismo é a reconfiguração do parcelamento do solo, ainda arraigado na estrutura de um Brasil Colônia. Abolindo-se vielas e becos, assim como terrenos irregulares, abrangia-se o campo para a implementação maciça da arquitetura eclética em sua plenitude: palacetes edificadas ao centro dos terrenos, possuindo todos os cômodos aberturas para o exterior, com varandas e jardins.

No que tange às discussões próprias da arquitetura, Rocha-Peixoto (2000) ressalta também que o termo ecletismo foi muitas vezes considerado como expressão arquitetônica inferior, em função de se caracterizar por uma miscelânea de estilos. Lima, Campos e Vasconcelos (1985) enfatizam que a intolerância ao ecletismo precede o conceito, está intrínseca em sua etimologia:

[...] assistimos a uma abrangência do termo. O político tal é considerado eclético porque assimila elementos de várias tendências, a casa de *fulana* é eclética porque possui móveis de estilos heterogêneos e assim

¹⁸ Originalmente publicado sob o título “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, no *Correio da Manhã*, em 15 jun. 1951, este texto foi republicado diversas vezes sob o título “Depoimento de um arquiteto carioca” (COSTA, 1995, p.157-171).

por diante. Usa-se com muita facilidade a denominação eclética mas o conceito "eclético" requer um certo rigor, posto que expressa a vigência de determinadas formas válidas em determinado momento da cultura, [formas estas] restritas portanto à temporalidade. (LIMA, CAMPOS, VASCONCELOS, 1985, p. 3)

Já alguns autores, como Lemos (1979), consideram como arquitetura eclética aquelas edificações cujos projetos eram encomendados pelas famílias abastadas a arquitetos estrangeiros, que incorporavam aos mesmos as novidades do exterior, a qual o autor classifica como "ecletismo ortodoxo" (LEMOS, 1979, p. 118).

Ao envolver mudanças significativas no sistema construtivo, de base colonial, o ecletismo ortodoxo introduz a alvenaria de tijolos e a utilização do ferro como elemento estrutural, além de consolidarem-se os telhados em várias águas, em telhas cerâmicas do tipo francesa. Com as novas formas de parcelamento do solo, as edificações, ao passo que dispõem de maiores terrenos, espraiam-se por estes, afastando-se de primeiro dos seus limites laterais, e por último do paramento frontal (REIS FILHO, 2000). Com perspectivas de conforto e higiene, introduz-se a água encanada, possibilitada pelos canos de ferro.

Maiores e mais numerosas tornam-se as aberturas, e aos poucos vão sendo abolidas as alcovas. As construções passam, em sua maioria, a elevar-se do solo, configurando o porão alto, que afasta a umidade ascendente e, juntamente com pés-direitos mais altos, auxiliam no frescor do ambiente interno, além de propiciarem o destaque das escadas, cada vez mais elaboradas. Em uma completa renovação do espaço urbano, as edificações, agora avarandadas, possibilitam a implantação dos jardins e do bucolismo, tão retratado na literatura.

Na revolução alavancada pelo ecletismo, diversas foram as transformações: arquitetônicas, urbanas e nas relações entre o indivíduo e a casa e perante a sociedade. Para dar visibilidade e alinhar o país nos padrões internacionais, inúmeras avenidas foram abertas nas mais diversas cidades brasileiras, como a Avenida Central, no Rio de Janeiro (Figura 16). O requinte dos palacetes – ornamentados com materiais importados – somava-se ao público bem vestido e pomposo que frequentaria a região, dando ares de Europa à capital do Brasil. Suas obras foram iniciadas em setembro de 1904 e a avenida foi inaugurada em novembro de 1905, na administração do prefeito Francisco

Pereira Passos (PAOLI, 2013). Uma “Comissão Construtora” foi formada, em prol de viabilizar um concurso de fachadas para os edifícios que ali seriam construídos, devendo todos os projetos passar por minuciosa análise, para que não destoassem do conjunto modelo que buscavam consolidar, uma espécie de vitrine do ecletismo para o resto do país.



Figura 16 – Avenida Central, no Rio de Janeiro, em foto de Heinrich Schüler, s/d. Fonte: *Revista Brasil-Europa*. Disponível em: <<http://revista.brasil-europa.eu/153/Fotos-Avenida-Central.html>>. Acesso em 15 abr. 2022.

Dentre os profissionais da arquitetura envolvidos nos projetos das edificações para a Avenida Central, destacam-se Adolfo Morales de Los Rios e Heitor de Mello, ambos professores da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA. Estes dois profissionais inicialmente participaram do concurso de fachadas para a avenida, ficando Morales de Los Rios com o segundo lugar, e Heitor de Mello não obteve classificação, dentre os 104 concorrentes (BARROS, 2008, p.177). Destaca-se a seguir os projetos das fachadas apresentadas por estes dois profissionais (Figuras 17 e 18); ressaltando o de Heitor de Mello, nunca antes publicado, encontrado no acervo de Archimedes Memória ao longo da organização e catalogação da documentação base desta pesquisa.



Figuras 17 e 18 – Concurso de fachadas da Avenida Central, 1904: projeto de Adolfo Morales de Los Rios (2º lugar); e projeto de Heitor de Mello (não classificado); Fontes: *Revista Kosmos*, Rio de Janeiro, abr. 1904; Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Anos depois ambos se tornariam professores de Archimedes e de Lucio na ENBA, e o fato de estarem imersos no fazer arquitetônico do ecletismo ajudará a explicitar a forma

como conduziram o ensino de arquitetura em suas disciplinas. Morales de Los Rios, de origem espanhola, foi o arquiteto com maior número de projetos na Avenida Central, vinte e um no total, sendo dezessete construídos, incluindo a sede da Escola Nacional de Belas Artes. Já Heitor de Mello elaborou aproximadamente nove projetos para esta via, destacando-se os vizinhos Jockey Club e Derby Club¹⁹ (Figura 19), ambos elaborados em 1911.



Figura 19 – da esquerda para a direita: Jockey Club, Derby Club (ambos já demolidos), Escola Nacional de Belas Artes. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, s/d.

Heitor de Mello era reconhecido também por empregar minuciosamente os estilos que compunham a arquitetura eclética, da base ao coroamento do edifício. Tinha predileção pelos luíses (XIV, XV, XVI), mas também projetava em neogrego, Francisco I, Secessão, suíço e até neocolonial, como será visto adiante. Ao projetar, Mello

sintetizava funcionalidade, formas em objetivos bem definidos. Na observação da forma particular de elaborar seus projetos, destacava-se a capacidade artística do arquiteto porque, mesmo projetando em estilos trazidos da Europa, conseguia imprimir uma característica própria, nas suas obras. (TERRA, 2004, p.174)

No edifício do Jockey Club, em particular, empregou o Luís XIV, cujo resultado foi elogiado até mesmo por Lucio Costa

[...] Período este marcado principalmente pela personalidade de Heitor de Mello, cujo bom gosto e *"savoir faire"* tão bem se refletem no pequeno prédio Luís XV da Avenida Rio Branco, 245 [projeto da residência de Paulo de Frontin], ou na sede social do Jockey Club [...], e ainda, no Luís XVI modernizado do Derby Club contíguo (COSTA, 1951, p.19-20).

O aproveitamento, por parte de Heitor de Mello, da esquina do terreno para centrar ali a entrada principal do Jockey, e dela partirem todas as outras soluções, foi de fato o que

¹⁹ Destes três exemplares, apenas o edifício da Escola Nacional de Belas Artes se salvaria da demolição, quando, em 1972, da discussão do tombamento dos edifícios ecléticos remanescentes da abertura da via, o próprio Lucio Costa mostrou-se a favor do tombamento apenas do edifício da ENBA, em um embate com o arquiteto e professor Paulo Santos, que advogava pelo tombamento do conjunto eclético.

mais agradou a Lucio, como mostram as plantas na Figura 20. Entretanto, tal característica não foi suficiente, tendo o próprio Lucio se posicionado a favor do edifício, em 1972, quando do estudo de tombamento do conjunto original remanescente da avenida.

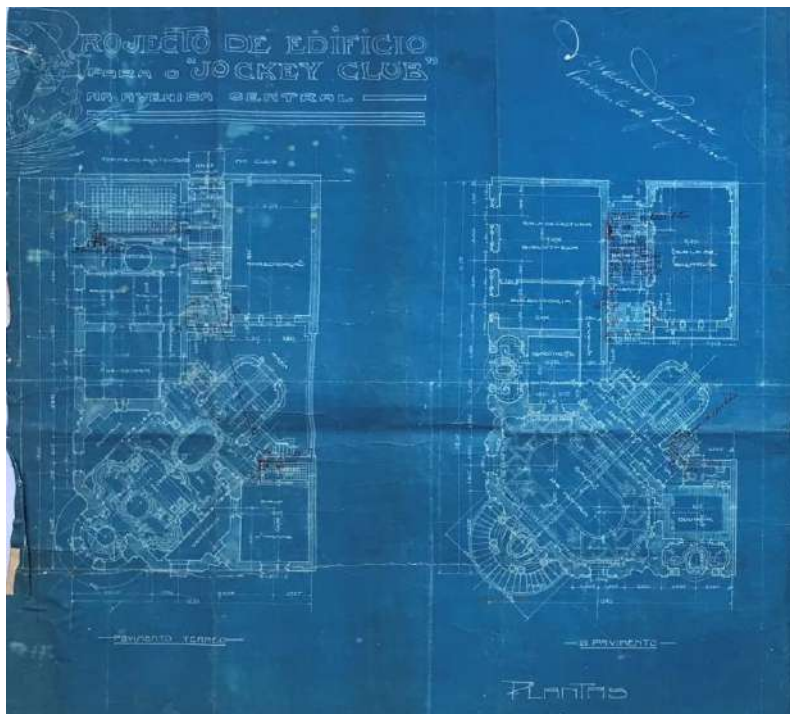
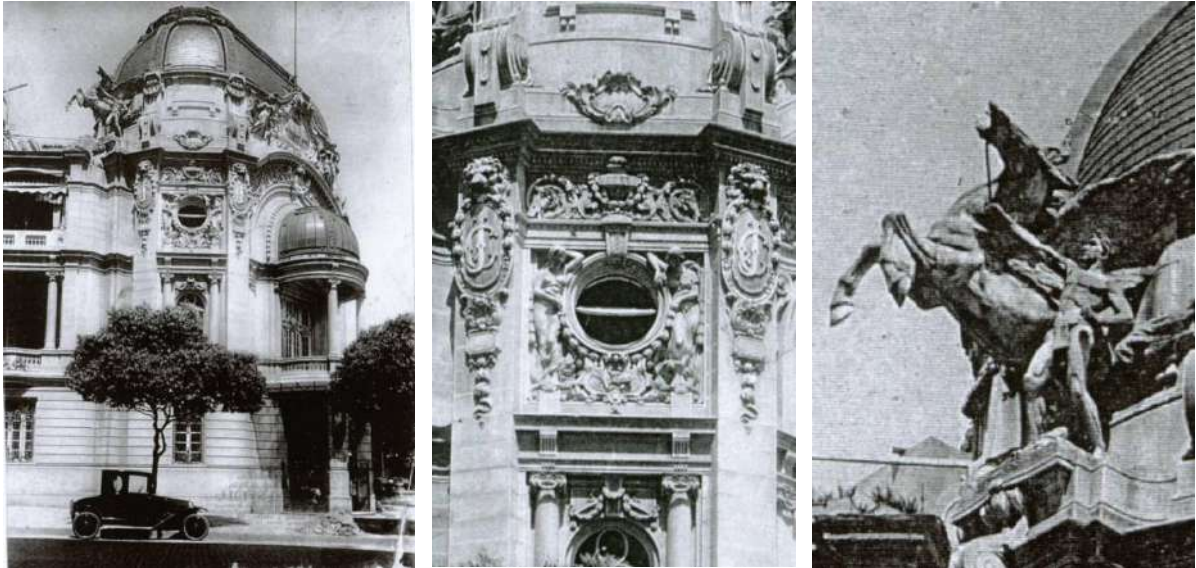


Figura 20 – Heitor de Mello - projeto da sede social do Jockey Club (plantas do pavimento térreo e 2º pavimento) - 1911. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

A sede social do Jockey Club representa, em grande medida, a definição de arquitetura eclética que aqui pretende-se explicitar: simetria, ornamentação, diálogo entre fachada e planta, abundante emprego de ferro e vidro, e trabalho conjunto entre o arquiteto e o artista correlato (seja ele pintor e/ou escultor). Neste projeto, as esculturas da fachada externa foram executadas por José Octávio Corrêa Lima e Petrus Verdié (Figuras 21 e 22), e a pintura do teto do salão nobre ficou a cargo de Benno Treidler, todos colegas de Heitor de Mello da ENBA. Na fachada também colaborou o escultor russo Waldemar Bogdanoff, reproduzindo a escultura francesa *Le Cheveux de Marly*²⁰ (Figura 23) (BRUAND, 1981, p.36). Tanto Bogdanoff, quanto Verdié e Corrêa Lima repetiriam a pareceria com Heitor de Mello dois anos depois, no projeto da residência de Eduardo Otto Theiler, que será apresentada adiante.

²⁰ A escultura original, datada de 1743, no estilo Luís XV, é de autoria de Guillaume Coustou, e encontra-se hoje exposta no Museu do Louvre.



Figuras 21 a 23 – Detalhes da ornamentação da fachada do Jockey Club. Fonte: Acervo particular de Thales Memoria. Disponível em: Terra (2004, p.166).

Heitor de Mello acabaria por direcionar grande parte da atividade de seu escritório em prol de projetos públicos (delegacias, quartéis, hospitais). Poucos anos após a abertura da Avenida Central, foi designado o responsável para elaborar o plano urbanístico da Exposição Comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos, em 1908, realizada na Urca, no Rio de Janeiro (LEVY, 2008); além de também ter sido encarregado de projetar pavilhões e o arco comemorativo da exposição, abandonando todo o projeto em seguida, em função de divergências a respeito dos pagamentos. Assim, com as reformas urbanas de Pereira Passos e a Exposição de 1908, "a República e o ecletismo se afirmam arquitetônica e urbanisticamente" (ROCHA-PEIXOTO, 2000, p.8). Seria no escritório de Heitor de Mello também que Archimedes Memória estagiaria, enquanto aluno da ENBA, sendo contratado como arquiteto por Mello, logo após formado, ainda na década de 1910.

Se a abertura da Avenida Central representou o despontar do ecletismo para toda a sociedade, o ápice deste estilo na arquitetura brasileira foi a Exposição do Primeiro Centenário da Independência Política do Brasil, ocorrida em 1922. O evento, que reuniu diversos países no Rio de Janeiro, possibilitou às diversas camadas da população o contato direto com as formas arquiteturais predominantes na época, além de 'consolidar tendência' do que de mais moderno se edificava no período. Um grande complexo foi construído à beira-mar, a partir de plano urbanístico elaborado por Archimedes Memória, juntamente com uma comissão, com edificações de diversos países, com

destaque ao Palácio das Festas, um dos mais suntuosos, de autoria deste mesmo arquiteto, hoje demolido. A arquitetura neocolonial, recém-instituída, já se fazia presente em alguns dos edifícios, como nos Pavilhões das Grandes Indústrias e da Caça e Pesca.

A maioria das edificações da Exposição foram executadas em caráter provisório, visando seu desmonte após a mesma, dando um caráter quase efêmero aos pavilhões. Dessa forma, dos mais de vinte pavilhões, hoje restam apenas quatro: o Pavilhão da Administração e do Distrito Federal, que depois passou a abrigar o Museu da Imagem e do Som; o Pavilhão de Honra da França, uma réplica do *Petit Trianon* que Luís XVI mandou construir para Maria Antonieta em Versailles, hoje sede da Academia Brasileira de Letras; o Pavilhão da Estatística, que, consideravelmente modificado, hoje é o Centro Cultural da Saúde do Rio de Janeiro, e o Pavilhão das Grandes Indústrias, parcialmente descaracterizado, em prol de um "restauro" equivocado, que hoje abriga o Museu Histórico Nacional.

De certo modo, a arquitetura eclética organizou os centros urbanos a partir do século XIX, uma vez que as fachadas das moradias passaram a identificar a elite e a burguesia emergente dessas localidades, e introduziu maior assepsia e conforto aos lares. Como muitas vezes os elementos constitutivos das edificações eram escolhidos em catálogos, Sá (2004) estabelece uma comparação entre a arquitetura do período e a preocupação com os elementos da moda, ou seja, o ecletismo constituindo-se como um estilo para o consumo. Nas palavras desse autor:

[...] o importante é a imitação, mas não a fidelidade e sim a fantasia e a recriação. À primeira vista, isso pode parecer uma falta de compromisso com a 'verdade formal e histórica', mas o compromisso, nesse caso, é com o ato de representar e de evocar, de atender à demanda burguesa por quantidade e acumulação como instrumento de afirmação social, de retratar a 'expressão da individualidade do proprietário' por meio do inédito e do exótico e, simultaneamente, de usar as referências do passado como forma de criar símbolos de tradição para uma classe em ascensão e ainda desenraizada culturalmente. (SÁ, 2004, p. 45-46)

O Rio de Janeiro era um canteiro de obras cheio de oportunidades, em um dos períodos mais férteis para o campo da arquitetura. As novas classes burguesas demandavam cada vez mais projetos para seus chalés e *bungalows* nos moldes dos vistos nos filmes e revistas. A Escola Nacional de Belas Artes, já funcionando em seu edifício suntuoso da antiga Avenida Central, agora rebatizada de Avenida Rio Branco, via o número de alunos

só aumentar. A seguir serão explicitadas as diretrizes do ensino que receberam Archimedes e Lucio, e os imediatos rebatimentos deste ensino em suas ações projetuais.

1.3. Sobreposições formativas: o ensino de Arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes

Ao deixar o Ceará, em 1910, após a morte de seu pai, ocorrida no ano anterior, Archimedes Memória foi para a então capital do país, mas intencionado em viajar para Zurich, na Suíça, onde pretendia estudar engenharia (MEMÓRIA FILHO, 2008, p.18). Entretanto, em face às dificuldades financeiras encontradas, passa a dedicar-se aos estudos de forma autônoma, visando ingressar no curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)²¹, tendo sido aprovado em 1911²². Já Lucio Costa, ao retornar com sua família da Europa, estuda com um professor particular (SANTOS, 1960), e, estimulado por seu pai, “que estranhamente sempre desejou ter um filho ‘artista’” (COSTA, 1995, p.12), matricula-se na ENBA, em 1917.



Figuras 24 e 25 – Archimedes Memória enquanto aluno da ENBA, em 1914; Lucio Costa (junto ao cavalete) e colegas na ENBA (c. 1922-1924). Fontes: Acervo NPD/FAU-UFRJ; Costa (1995, p.427).

Os alunos ingressantes na ENBA eram todos direcionados ao chamado Curso Geral, onde aprendiam disciplinas consideradas basilares para quaisquer das áreas correlatas

²¹ Segundo Slade, a prova de admissão para o ingresso na ENBA “se constituía de prova escrita e oral de português, geografia, história geral, geometria, elementos de física e química, e apresentação de uma língua estrangeira (francês, inglês ou alemão)” (2007, p.48).

²² *A Reforma*, matéria “O Ceará por fora”, editorial. Rio de Janeiro, 22 mar. 1925, p.3.

às Belas Artes que pretendessem seguir. Conforme aponta Uzeda (2006), apesar de algumas diferenças, o currículo da ENBA possuía grandes semelhanças ao da *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts* de Paris. E de fato, o fundador da Academia Imperial de Belas Artes, precursora da ENBA, o arquiteto francês Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, que no Brasil aportou com a Missão Artística Francesa, ainda em 1816, havia estudado na *École*, e assim transpôs seus preceitos para o Rio de Janeiro, capital do Império.

A denominação Belas-Artes (ou artes finas) e o sistema das academias redundam no sentido do privilégio na produção artística, representando-o fortemente na sociedade aristocrática. Belas-Artes significa uma tradição. Baseou-se na educação artística grega, que assumia grande importância na educação tradicional, visando formar um indivíduo de alta cultura. Nela, as Belas-Artes eram em primeiro lugar a música, que incluía a dança, depois as artes plásticas, na qual se incluía a arquitetura, com destaque para o desenho, e por fim, na cultura helenística, a literatura. (MALACRIDA, 2010, p.32)

O sistema de ensino *Beaux-Arts* nasceu com a incumbência de dotar os profissionais dos precisos conhecimentos que envolviam as construções, desde a composição formal até a garantia da predominância da beleza clássica. Conforme ressalta Malacrida (2010, p.47), na Arquitetura, em especial, o ensino deveria preparar “um profissional engenhoso, um gênio, capaz de não somente construir, mas também projetar uma cidade ideal no grande estilo a ser renovado e internacionalizado”.

O ensino *Beaux-Arts* na França tinha no desenho de Arquitetura seu principal elemento. Era a partir dele que se estruturava todo o curso, e seu completo domínio era vital para a formação plena deste profissional: “a supremacia da técnica” (MALACRIDA, 2010, p.50). “O desenho do estilo Belas-Artes é caracterizado pela ordem, simetria, concepção formal, grandiosidade, ornamentação elaborada e grandiosidade das construções, comumente voltado aos edifícios públicos e governamentais” (MALACRIDA, 2010, p.51).

Todo este sistema de ensino baseado no desenho buscava nas construções já existentes os elementos a se copiar, a se catalogar, e assim, estes elementos iam sendo incorporados como repertório dos próprios alunos em seus novos projetos. Dessa forma, quando um aluno ou arquiteto mesclava elementos de edifícios diferentes que havia desenhado em um mesmo projeto, alavancava o historicismo, e assim, o ecletismo em arquitetura.

Da *Beaux-Arts* francesa também surgiram os concursos, sendo o mais famoso denominado *Grand Prix de Rome*, no qual os alunos tinham que elaborar um projeto sob um tema previamente estabelecido, com prazo exíguo e uma extensa lista de itens a serem entregues. Muitas das pranchas resultantes destes concursos acabaram por se transformarem em livros, que foram amplamente vendidos, constando inclusive na biblioteca da Escola Nacional de Belas Artes. Archimedes Memória também possuía em seu acervo particular diversos livros em francês, muitos adquiridos após formado, mas alguns datados de 1905, 1909 e 1921, exatamente os *Le Concours du Grand Prix de Rome* (Figura 26), confirmando-os como referência basilar no ensino da ENBA.



Figura 26 – páginas 5-6 do *Le Concours du Grand Prix de Rome en 1909 - Section d'Architecture* (un palais colonial – 2º Second Grand Prix – M. Lauzanne, élève de M. Laloux), encontradas no acervo pessoal de Archimedes Memória.

Nos concursos do *Grand Prix de Rome*, a criatividade deveria ser exacerbada, não necessitando o concorrente se preocupar com recursos financeiros ou terrenos para uma hipotética execução de seu projeto. A grandiosidade e suntuosidade poderiam (e deveriam) prevalecer.

Como instrumento pedagógico, O Grande Prêmio é revelador da distinção de grau que acompanhava o processo de formação do artista-gênio: aquela em que o arquiteto deve fazer no dia-a-dia, e a arquitetura melhor, dos monumentos. É nessa última que o prestigiado concurso final se justifica, ou seja, na mais rara e por isso mesmo mais importante arquitetura para o Sistema de Ensino Belas-Artes. Ambas – a boa e a melhor – decorrem dos mesmos princípios de construção e composição e por isso se harmonizam no conjunto da cidade clássica, que por elas se distinguiu na cultura para a história (MALACRIDA, 2010, p.60)

O próprio Grandjean de Montigny havia ganhado o *Grand Prix de Rome* em 1799, o que torna ainda mais plausível a implementação deste método no ensino de arquitetura proposto no Rio de Janeiro, assim como a propagação dos livros do concurso entre os alunos da ENBA. Na Escola, a partir de 1915, instituiu-se o Concurso de Grau Máximo, que poderia ser equivalente ao *Grand Prix*, que consistia “na elaboração de um projeto

completo, de caráter monumental, com os respectivos cálculos, detalhes e memória, o qual será defendido perante uma comissão composta do Diretor e dos professores das Cadeiras de Arquitetura e Construção” (BRASIL, 1915, p. 373).

Entretanto, como aponta Rodrigues,

Havia uma diferença fundamental entre a instituição do Brasil e a da França, que não estava na estrutura do modelo, e sim na intensidade dos embates gerados com os concursos. Na ENBA [nesse período] só havia um ateliê, portanto, apenas a competição entre alunos; enquanto isso, na *École*, onde haviam diversos ateliês, e, mais do que a disputa entre os estudantes, era colocado a prova a doutrina dos mestres, o pensamento de um ateliê, um modelo arquitetônico. (RODRIGUES, 2016, p.46)

Uzeda destaca ainda que recorrentemente o currículo da ENBA passava por modificações, de acordo com cada diretor, mas sempre mantinha as mesmas bases tradicionais. Dos seis anos totais da graduação, três eram dedicados ao Curso Geral, e três ao Curso Especial na área escolhida pelo aluno (Pintura, Escultura, Gravura ou Arquitetura). O Curso Especial de Arquitetura não era muito visado, com pouquíssimos alunos matriculados nos últimos anos do século XIX, chegando a não ter nenhum aluno nos anos de 1901 e 1902 (UZEDA, 2006).

No início do século XX, intensificou-se o número de matrículas na Escola, passando de 11 em 1901, para 49 em 1910, mesmo período em que a cidade do Rio de Janeiro passava por consideráveis transformações em sua área urbana central. A maioria dos alunos, entretanto, ainda optava pelos cursos de Escultura ou Pintura, ficando o curso de Arquitetura com o menor número de matriculados no Curso Especial. Em 1914, dos 69 alunos matriculados na ENBA, apenas oito estavam no Curso Especial de Arquitetura (UZEDA, 2006), dentre eles Archimedes. Foi a partir de 1915 que este seguimento passou a receber um número mais significativo e regular de alunos, chegando a 23 em 1924, ano em que Lucio cursava o último ano do Curso Especial.

Os dois alunos, matriculados com poucos anos de diferença no Curso Geral (Archimedes em 1911 e Lucio em 1917), tiveram currículos com mínimas diferenças. Enquanto Archimedes estudou sob a chamada “Reforma Rivadávia Correa” (UZEDA, 2006, p.160), a qual buscou

evitar a repetição das antigas falhas do regulamento de 1901. Grande parte dela dizendo respeito à organização do Curso Geral, que havia se

empobrecido em disciplinas a ponto de, segundo o professor Carlo Cianconi, deixar os alunos dos cursos preparatórios de Pintura, Escultura, Gravura de Medalhas, quase desocupados durante um ano inteiro. Mas Cianconi também apontava um grave engano em relação à organização do Curso de Arquitetura, considerando ser inadmissível deixar seus alunos "... que no curso geral já tinham começado a desenhar os elementos de arquitetura, ficassem por dois longos anos sem exercício algum desta disciplina que é a base e o fim de sua arte." A reclamação dizia respeito a cadeira de Elementos de Arquitetura decorativa e Desenho Elementar de Ornatos, considerada por ele como "a base e o fim" da arquitetura, lecionada na última série do Curso Geral. Essas aulas que exercitavam os rudimentos do desenho arquitetônico não tinham continuidade nos primeiros dois anos do Curso de Arquitetura – que deveriam preparar o aluno, mas que exercitavam apenas cadeiras teóricas e desenhos técnicos –, ficando somente para o terceiro ano a tarefa de capacitar o estudante para a realização de projetos completos de arquitetura, através da disciplina Composição e Desenho de Arquitetura. (UZEDA, 2006, p.161-162)

Lucio, ao ingressar, já estava regido pela "Reforma Maximiliano" (UZEDA, 2006, p.220). O Ministro da Justiça Carlos Maximiliano Pereira dos Santos buscava, em sua gestão, consolidar um ensino mais conservador na ENBA, implementando até o exame vestibular, dificultando a livre frequência de estudantes sem matrícula efetivada. Com isso, o Ministro também visava dirimir a imagem que a Escola havia adquirido de instituição com "pouco rigor pedagógico" (UZEDA, 2006, p.223). A seguir serão apresentadas as disciplinas cursadas por Archimedes e Lucio durante os seis anos da graduação, ilustrando-as com os trabalhos encontrados nos acervos pesquisados. Os históricos escolares dos dois alunos apresentam-se no Quadro 2. Foram colocados lado a lado, de forma a ressaltar as semelhanças e diferenças que receberam no ensino, em cada ano, tanto do Curso Geral como do Curso Especial de Arquitetura.

Quadro 2 – Históricos escolares de Archimedes Memória e Lucio Costa

| | ARCHIMEDES MEMÓRIA | LUCIO COSTA |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CURSO GERAL | | |
| 1ª Série | <p>1911</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desenho à Mão Livre e Geométrico (prof. João Ludovico Maria Berna, arquiteto) - Desenho de Ornatos e Elementos de Arquitetura (professor Adolfo Morales de Los Rios, arquiteto) - Desenho Figurado (1ª cadeira professor Modesto Brocos, pintor; 2ª cadeira professor Lucílio de Albuquerque, pintor) | <p>1917</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desenho Geométrico e Aguadas (professor João Ludovico Maria Berna, arquiteto) - História das Belas Artes (professor Basílio de Magalhães, historiador) - Desenho Figurado (2ª cadeira professor Lucilio de Albuquerque, pintor) |
| 2ª Série | <p>1912</p> <ul style="list-style-type: none"> - Geometria Descritiva e Desenhos Relativos (professor Gastão Bahiana, engenheiro) – aprovado com distinção - Desenho de Ornatos e Elementos de Arquitetura (professor Adolfo Morales de Los Rios, arquiteto) - Desenho Figurado (1ª cadeira professor Modesto Brocos, pintor; 2ª cadeira professor Lucílio de Albuquerque, pintor) | <p>1918</p> <ul style="list-style-type: none"> - Geometria Descritiva e Primeiras Aplicações às Sombras e à Perspectiva (professor Álvaro José Rodrigues, engenheiro civil; professor Gastão Bahiana, engenheiro civil) - Desenho de Ornatos e Elementos de Arquitetura (professor Adolfo Morales de Los Rios, arquiteto) - Desenho Figurado (2ª cadeira professor Lucílio de Albuquerque, pintor) - Noções de História Natural, Física e Química, Aplicadas às Artes (professor Cincinato Américo Lopes, médico) - Escultura de Ornatos (professor Honório da Cunha e Melo, escultor) |
| 3ª Série | <p>1913</p> <ul style="list-style-type: none"> - Escultura de Ornatos (professor Petrus Verdié, escultor) – aprovado em 1º lugar - Desenho de Composições Elementares de Arquitetura (professor Adolfo Morales de Los Rios, arquiteto) – aprovado com distinção - Desenho Figurado e Princípios de Modelo-vivo (professor João Zeferino da Costa, pintor) – aprovado com menção honrosa - Perspectiva e Sombras e Desenhos Relativos (professor Gastão Bahiana, engenheiro civil) – aprovado plenamente | <p>1919</p> <ul style="list-style-type: none"> - Escultura de Ornatos (professor Honório da Cunha e Melo, escultor) - Desenho de Composições Elementares de Arquitetura (professor Adolfo Morales de Los Rios, arquiteto) - Desenho Figurado e Princípios de Modelo-vivo (professor Rodolfo Chambelland, pintor) - Geometria Descritiva Aplicada e Primeiras Aplicações às Sombras e Perspectiva (professor Álvaro José Rodrigues, engenheiro civil; professor Gastão Bahiana, engenheiro civil) - Matemática Complementar (professor Carlo Cianconi, engenheiro) <p>1920</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desenho de Composições Elementares de Arquitetura (professor Archimedes Memória, arquiteto) [repetindo] <p>1921</p> <ul style="list-style-type: none"> - Matemática Complementar (professor Carlo Cianconi, engenheiro) [repetindo] |

| CURSO ESPECIAL DE ARQUITETURA | | |
|-------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1ª Série | <p>1914</p> <ul style="list-style-type: none"> - Geometria Descritiva e suas Aplicações (professor Gastão Bahiana, engenheiro civil) - Geometria Analítica e Cálculo (professor Carlo Cianconi, engenheiro civil) - Noções de História Natural, Física e Química (professor Cincinato Filafiano Néri, médico) - Composição de Arquitetura, seu Desenho e Orçamento (professor Heitor de Mello, arquiteto) – aprovado com distinção, agraciado com medalha de prata | <p>1922</p> <ul style="list-style-type: none"> - Construção: Materiais, Estudo Experimental de sua Resistência e Tecnologia das Profissões Elementares e Processos Gerais de Construção (professor José Pereira da Graça Couto, engenheiro civil) - Composição de Arquitetura (professor Archimedes Memória, arquiteto) <p>1923</p> <ul style="list-style-type: none"> - Construção: Materiais, Estudo Experimental de sua Resistência e Tecnologia das Profissões Elementares e Processos Gerais de Construção (professor José Pereira da Graça Couto, engenheiro) [repetindo] - Resistência dos Materiais, Grafo-estática, Estabilidade das Construções (professor Heitor Lira da Silva, engenheiro civil) - Geometria Descritiva Aplicada e Topografia (professor Álvaro José Rodrigues, engenheiro civil) [adiantando da 2ª série] |
| 2ª Série | <p>1915</p> <ul style="list-style-type: none"> - Materiais de Construção, Estudo Experimental de sua Resistência e Tecnologia das Profissões Elementares (professor José Pereira da Graça Couto, engenheiro civil) - Mecânica, Resistência dos Materiais, Estabilidade das Construções e Grafo-estática (professor Heitor Lira da Silva, engenheiro civil) - Topografia e Desenho Topográfico (professor Manoel Henrique Lima, arquiteto) – aprovado plenamente, grau 8 - Composição de Arquitetura, seu Desenho e Orçamento (professor Heitor de Mello, arquiteto) – aprovado em 1º lugar | <p>1924</p> <ul style="list-style-type: none"> - Composição de Arquitetura (professor Archimedes Memória, arquiteto) - História e Teoria da Arquitetura (professor Adolfo Morales de Los Rios, arquiteto) - Legislação de Construção, precedida de Noções de Economia Política (professor Diogo Chalhéo, bacharel em Direito) |
| 3ª Série | <p>1916</p> <ul style="list-style-type: none"> - História e Teoria da Arquitetura (professor Ernesto da Cunha de Araújo Viana, engenheiro civil) – aprovado plenamente - Legislação de Construção, precedida de Noções de Economia Política (professor Diogo Chalhéo, bacharel em Direito) - Composição de Arquitetura (professor Heitor de Mello, arquiteto) | <p>1925</p> <ul style="list-style-type: none"> - Composição de Arquitetura (professor Archimedes Memória, arquiteto) |
| | Habilitado com Pequena Medalha de Ouro em 1917, com projeto de uma escola e museu de belas artes. | Habilitado com Pequena Medalha de Ouro em 5 de maio de 1926. |

Fonte: Elaborado pelo autor a partir das informações disponíveis em: Brito (2014, p.709-710); Silva (1991); Uzeda (2006, p.199; 202; 296; 298; 300).

Ao comparar as disciplinas cursadas pelos dois alunos, nota-se, ressaltado pelas cores, que ambos tiveram a mesma base curricular, alterando apenas o momento em que algumas disciplinas eram ofertadas, ora no segundo ano, ora no terceiro, além da modificação dentre os professores que as ministravam, pois a rotatividade entre os acadêmicos da ENBA era constante, mesmo com um corpo docente reduzido. A única disciplina que Archimedes não cursou, mas consta no histórico de Lucio, é a de História das Belas Artes, do professor Basílio de Magalhães, oferecida ainda no primeiro ano do Curso Geral, disciplina esta que retornava ao currículo após ser extinta pela reforma de 1911 (UZEDA, 2006, p.223). Tal característica enfatiza ainda mais como ambos tiveram a mesma base metodológica em sua formação como arquitetos, em um ensino majoritariamente guiado pelo desenho, espelhando-se na *École* francesa. Ressalta-se também que, mesmo com poucos anos de diferença entre o ingresso de ambos na Escola, Archimedes logo formado ingressou por concurso no quadro de professores da ENBA, tornando-se, assim, professor de Lucio na principal disciplina do Curso Especial de Arquitetura, a de Composição de Arquitetura, substituindo seu mentor e chefe Heitor de Mello, logo após seu falecimento.

Dos professores da ENBA neste período, sobretudo aqueles vinculados ao ensino de arquitetura, três que ministraram disciplinas a Archimedes e a Lucio merecem destaque: **Heitor de Mello, Adolfo Morales de Los Rios e Gastão Bahiana**; os dois primeiros, arquitetos, e Bahiana, engenheiro civil. Estavam todos ligados diretamente às transformações urbanas que ocorriam no Rio de Janeiro do período, tendo inclusive os três elaborado projetos que foram executados na Avenida Central. Se de Heitor de Mello já foi apresentado o Jockey e o Derby Club, e de Morales de Los Rios o próprio edifício da ENBA, além de diversos outros da avenida, Gastão Bahiana projetou o extenso Carlton Hotel, em estilo neogótico (Figura 27), à esquina da Avenida Central com a Praça Mauá, assim como dois outros edifícios próximos, de propriedade do Mosteiro de São Bento. Bahiana também projetou mais de nove igrejas, a exemplo da existente na Ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro, e da Catedral de Campos dos Goitacazes, projetos que também serviriam de modelo para Archimedes anos depois. Morales de Los Rios e Gastão Bahiana também marcaram presença na Exposição Internacional do Centenário, em 1922, com os projetos do Parque de Diversões e do Pavilhão da Estatística,

respectivamente. Estes professores da ENBA, os mesmos arquitetos à frente dos principais empreendimentos edilícios da capital da República, garantiam a seus alunos a plena formação, da teoria à prática construtiva.

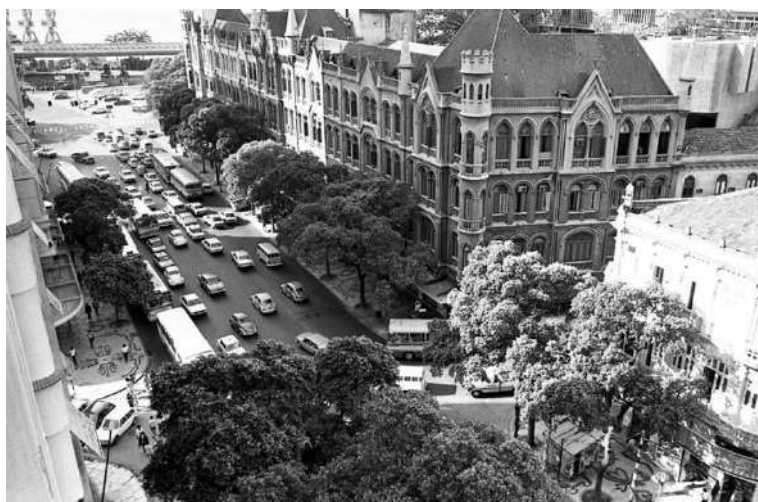


Figura 27 – Avenida Central, Rio de Janeiro, em 1977, vendo-se ao centro o Carlton Hotel, projeto de Gastão Bahiana, em estilo neogótico, popularmente conhecido como Casa Mauá, hoje demolido. Fonte: Blog Eliomar, Deputado do Rio. Disponível em: <<http://www.eliomar.com.br/rio-antigo-a-perimetral-na-praca-maua/>>. Acesso em 20 nov. 2022.

Na pesquisa iconográfica, quase nada se encontrou dos trabalhos acadêmicos de Lucio Costa, apenas alguns desenhos publicados por ele em seu “Registro de uma vivência” (1995). Já os exercícios de Archimedes conformam um considerável número, disponíveis para consulta nos acervos do NPD-FAU e do Museu Dom João VI, da Escola de Belas Artes, ambos da UFRJ. Estes trabalhos, além de corroborar para o já citado emprego do desenho como instrumento basilar para a formação dos profissionais da ENBA, explicitam o rigor técnico da representação ao avançar do curso.

Das disciplinas do **Curso Geral**, as duas ministradas por Adolfo Morales de Los Rios eram as que mais tinham relação direta com a o ensino de arquitetura: **Desenhos de Ornatos e Elementos de Arquitetura**, e **Desenho de Composições Elementares de Arquitetura**. Enquanto Archimedes cursou Desenho de Ornatos no primeiro e no segundo ano do curso (1911 e 1912), Lucio cursou esta disciplina em 1918. Já Desenho de Composições, inserida no terceiro ano deste ciclo, foi cursada por Archimedes em 1913, enquanto Lucio a realizou em 1919; ainda sob o ensino de Morales de Los Rios, que o reprovou, levando-o a repeti-la em 1920, já sob os cuidados de Archimedes Memória, nomeado professor interino desta cátedra pelo Ministro da Justiça.



Figura 28 – Professores, alunos da ENBA e outras personalidades nas comemorações do Centenário do ensino das Belas Artes no Brasil. Convento de Santo Antonio, 12 de agosto de 1916. Archimedes é o indicado na seta em vinho e Adolfo Morales de Los Rios está na primeira fileira, marcado com a sete amarela. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

As Figuras 29 a 33 a seguir exemplificam o rigor técnico que deviam ter os alunos, assim como um ensino baseado no estudo das cinco ordens: dórica, jônica, coríntia (as três de caráter grego), toscana e compósita (as duas de caráter romano), em total harmonia com o praticado na *École*, de se estudar os elementos compositivos das arquiteturas clássicas.

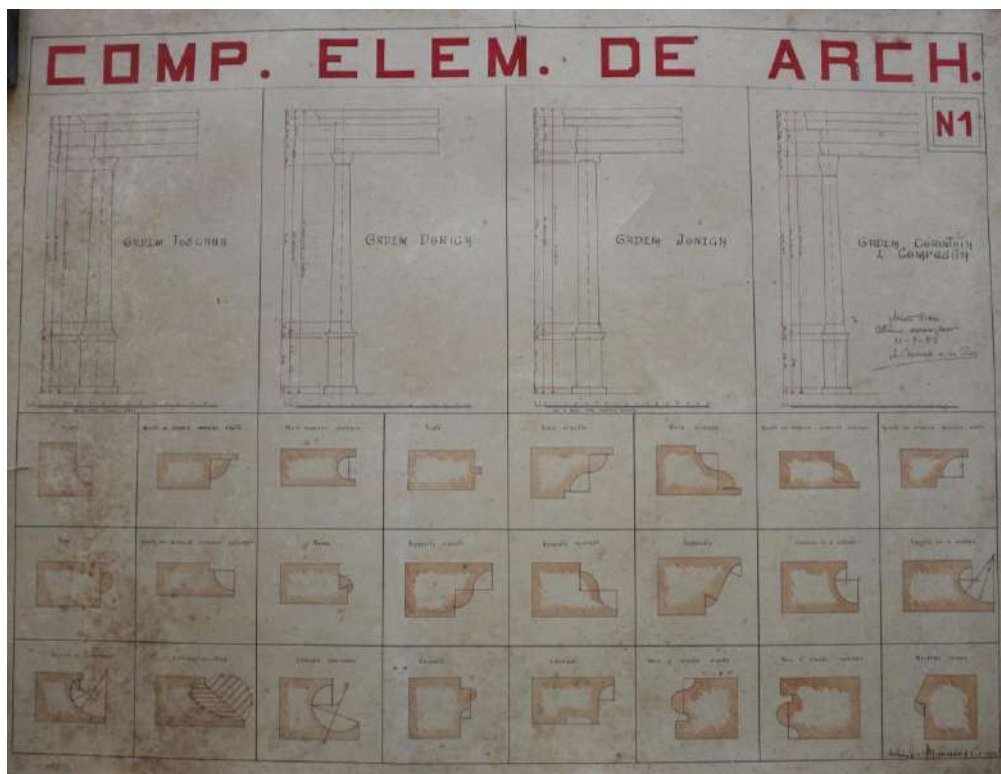


Figura 29 – Archimedes Memória, trabalho da disciplina Desenho de Composições Elementares de Arquitetura: prancha n.1 - 07/05/1913, com anotação do professor Adolfo Morales de Los Rios: "Muito bem, aluno exemplar". Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

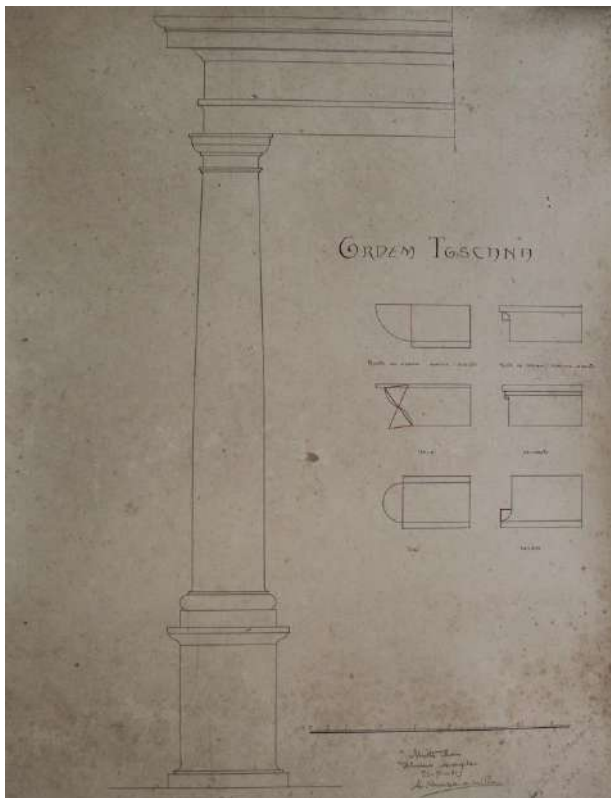


Figura 30 – Archimedes Memória, trabalho da disciplina Desenho de Composições Elementares de Arquitetura: prancha n.2: Ordem Toscana - 1913, com anotação do professor Adolfo Morales de Los Rios: "Muito bem, aluno exemplar". Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

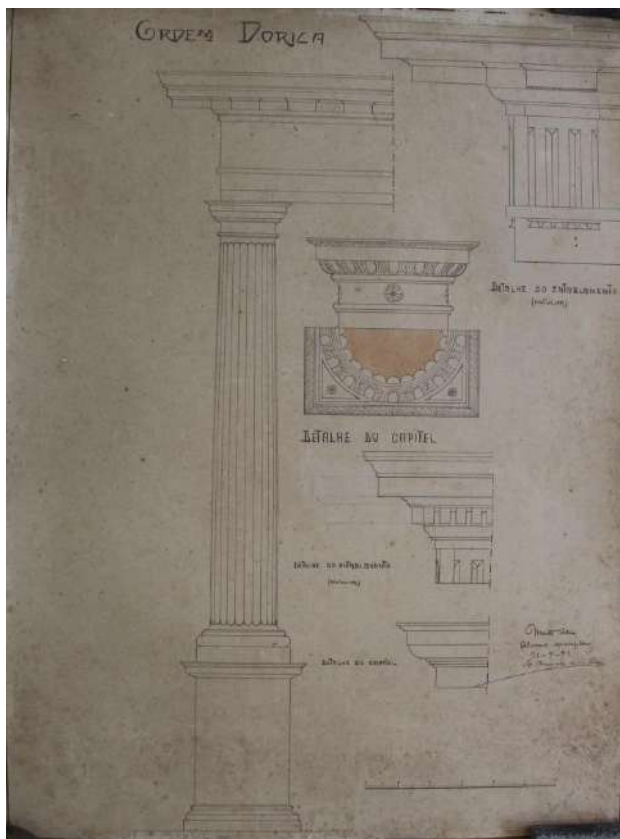


Figura 31 – Archimedes Memória, trabalho da disciplina Desenho de Composições Elementares de Arquitetura: prancha n.3: Ordem Dórica - 1913, com anotação do professor Adolfo Morales de Los Rios: "Muito bem, aluno exemplar". Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



Figura 32 – Archimedes Memória, trabalho da disciplina Desenho de Composições Elementares de Arquitetura: prancha n.4: Ordem Jônica - 1913, com anotação do professor Adolfo Morales de Los Rios: "Muito bem, aluno exemplar". Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



Figura 33 – Archimedes Memória, trabalho da disciplina Desenho de Composições Elementares de Arquitetura: prancha n.5: Ordem Coríntia - 1913, com anotação do professor Adolfo Morales de Los Rios: "Muito bem, aluno exemplar". Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Todas as pranchas dos trabalhos de Archimedes na disciplina de Composições Elementares de Arquitetura foram assinadas também pelo professor Adolfo Morales de Los Rios, que ressaltou a qualidade do trabalho de Archimedes: "Muito bem. Aluno

exemplar". Archimedes sempre era aprovado com distinção nas disciplinas, como ressalta nota publicada no jornal *A Imprensa*, de 1912:

Foi hontem aprovado com distincção em todas as matérias que constituem o segundo anno de Bellas Artes o estudante cearense Archimedes Memória.

Por esse motivo os amigos e colegas offereceram ao esperançoso moço uma coleção de livros de pintores célebres. Usando da palavra para entrega do presente o inteligente joven João de Barros.²³

Enquanto a disciplina de Desenho de Ornatos e Elementos de Arquitetura versava sobre a representação mais simplificada de elementos decorativos do cotidiano, justificando sua inserção já no primeiro ano do curso, a disciplina de Desenho de Composições Elementares de Arquitetura era oferecida apenas a partir do terceiro ano do Curso Geral, a pedido do próprio professor Morales de Los Rios, justificando que era técnica demais para ser ofertada aos alunos ingressantes, ocasionando o mal aproveitamento do conteúdo pelos mesmos (UZEDA, 2006, p.167).

Sobre a representação das ordens nos trabalhos da disciplina, ressalta Malacrida:

Os arquitetos buscaram, na imitação de protótipos ideais, a transposição de suas excelências e virtudes, e encontraram na Antiguidade greco-romana uma ampla gama de edificações para serem usadas como modelos nos novos projetos que aspiravam a magnitude e a excelência na edificação. No século V a. C., na Grécia, surgiu um sistema de proporções ideais, representado no Parthenon que veio servir de base para a concepção da arte clássica de construir, tornando-se símbolo máximo do refinamento arquitetônico.

O resgate e a consideração que o Sistema de Ensino Belas-Artes implica compõem a arquitetura do historicismo, a qual reflete a influência do conhecimento da história sobre os arquitetos, ou seja, trata-se de uma época em que os exemplares catalogados para a arquitetura são utilizados como repertório de projeto. Fundamental na tradição academicista da *Beaux-Arts* à definição do Sistema de Ensino da *École* no Curso de Arquitetura e ao desenho é a expressão do caráter do edifício como um todo, construção e composição. (MALACRIDA, 2010, p.51-52)

Desde Vitruvius, que enfatizava que arquitetura é ordenação, interlocução entre os membros do conjunto e sua proporção, tendo ele reconhecido as ordens, cuja finalidade seria a de "produzir um objeto que não seja contraditório" (MALACRIDA, 2010, p.54), correlacionando-as ainda a deuses ou deusas, os professores da ENBA no início do século XX ainda baseavam-se em seu tratado, que buscava essa sistematização dos elementos em prol de sua eficaz aplicação no processo de criação na arquitetura.

²³ *A Imprensa*, matéria "Escola de Bellas Artes", editorial. Rio de Janeiro, 08 dez. 1912, p.2.

Já a disciplina de **Perspectiva e Sombras e Desenhos Relativos**, do professor Gastão Bahiana, dividia-se em duas partes: na primeira, aprendia-se sobre sombras próprias e projetadas, desde a generalidade até a aplicação na arquitetura; e na segunda parte eram apresentadas as definições, os efeitos da orientação, da cor, da distância (UZEDA, 2006, p.144). A maior parte da ementa desta disciplina focava na perspectiva: dos 20 pontos listados pelo professor na ementa, pelo menos 11 traziam o termo em seu texto. Foi nesta disciplina que Archimedes elaborou o trabalho apresentado na Figura 34, no qual desenhou a galeria de moldagens da ENBA, a partir de um ângulo lateral.



Figuras 34 e 35 – Archimedes Memória, trabalho da disciplina Perspectiva e Sombra e Desenhos Relativos - 1913, ministrada pelo professor Gastão Bahiana; Foto atual da Galeria de moldagens. Fontes: Acervo NPD/FAU-UFRJ; Foto de Eduardo Melon, disponível em: <<https://blog.archtrends.com/museu-nacional-de-belas-artes/>>. Acesso em 15 jan. 2022.

As disciplinas de **Desenho Figurado e Princípios de Modelo Vivo** – ministrada para Archimedes pelo professor João Zeferino da Costa, no terceiro ano do Curso Geral, em 1913 – e de **Desenho Figurado** – ministrada para Lucio pelo professor Lucílio de Albuquerque, nos dois primeiros anos do Curso Geral, em 1917-1918 – é a única que permite uma comparação direta entre os resultados dos trabalhos destes dois alunos, devido à escassez de documentação iconográfica de Lucio Costa no período. Sendo uma disciplina basilar a todos que na ENBA ingressassem, o então diretor Rodolfo Bernardelli, ainda em 1911, ressaltava: “[...] seria necessário preparar o aluno de modo que estando no 3º ano se ache habilitado a desenho do natural, a fim de que quando entrar para as

aulas de pintura, escultura, gravura e arquitetura já saiba com desembaraço interpretar o modelo”²⁴.

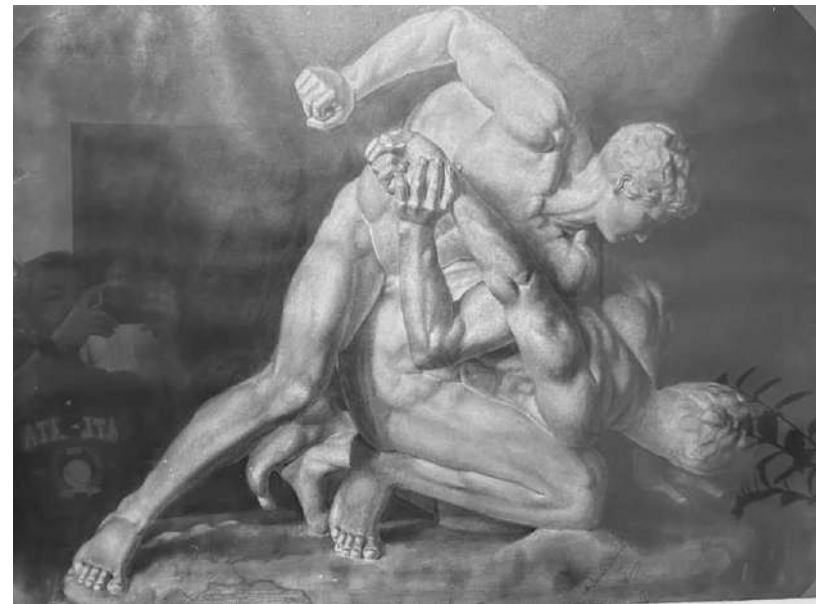
O desenho elaborado por Archimedes, representando dois homens em uma espécie de luta livre (Figura 37), foi executado a partir da observação de uma escultura em gesso, localizada na Galeria de Moldagens²⁵ (Figura 38), uma das centenas que haviam espalhadas pela ENBA, cópia da escultura *Wrestlers* (Figura 36), do século IV a. C., do escultor grego Lísipo. Este tipo de exercício já era realizado na Escola desde os tempos da Academia Imperial de Belas Artes, havendo desenhos semelhantes ao de Archimedes elaborados por Victor Meirelles e Rodolfo Amoedo nos acervos do Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ.

Diversas outras cópias desta escultura de Lísipo foram feitas, nos mais diferentes materiais, de gesso a bronze, hoje expostas em museus como Louvre, na França, e na Galeria Uffizi, em Florença. Na cena, o entrelaçamento dos personagens e a força que exercem ressalta os músculos, perfeitamente representados no estilo folclórico moderno da luta livre. Este desenho elaborado a partir da observação explicita tanto a real percepção do objeto, quanto o emprego do claro/escuro para que a cena principal destaque-se aos observadores.

O emprego do claro/escuro também é elemento marcante no desenho de Lucio, “Madona” (Figura 39), tanto como pano de fundo quanto para dar volume e movimento às vestes da mulher e da criança. Foram nas aulas de Desenho Figurado que Lucio teve contato com Ismael Nery (BRITO, 2014, p.62), também aluno, depois arquiteto e pintor surrealista mundialmente conhecido. Assim como Archimedes, Lucio “destinava-se ao curso de Pintura, mas seguiu o de Arquitetura” (SANTOS, 1960, p.1 das notas de fim de página).

²⁴ Atas da Escola Nacional de Belas Artes, 1901-1912, p.63 *apud* Uzeda, 2006, p.166.

²⁵ O que permitiu tal afirmação foi exatamente uma foto publicada por Lucio Costa em seu livro “Registro de uma vivência”, de 1995, na página 21, onde, sob o título “ENBA 1917-22”, ressalta as galerias como “testemunhos em gesso de obras imortais” (Figura 38).



Figuras 36 e 37 – Cópia da escultura *Wrestlers* na coleção da Galeria Uffizi, Hawaii Theatre; Archimedes Memória, trabalho da disciplina Desenho Figurado e Princípios de Modelo Vivo - 1913, ministrada pelo professor João Zeferino da Costa. Fontes: <https://en.wikipedia.org/wiki/Wrestlers_%28sculpture%29>; Acervo pessoal de Péricles Memória Filho.



Figura 38 – Galeria de Moldagens da ENBA, tendo ao centro em primeiro plano a cópia em gesso da escultura *Wrestlers*. Fonte: Costa (1995, p.21).



Figura 39 – Lucio Costa, “Madona”, trabalho da disciplina Desenho Figurado - 1917-1918, ministrada pelo professor Lucílio de Albuquerque. Fonte: Costa (1995, p.22).

Paulo Santos ressalta ainda que foi Archimedes, enquanto professor de Lucio na ENBA que o convenceu a estudar Arquitetura (SANTOS, 1960). Já Guimaraens relata ter Lucio escolhido ser arquiteto

porque na biblioteca da Escola – o lugar que tinha mais prazer em frequentar, pois era um ambiente bonito e voltado para as antigas e vermelhas faldas ou barrancos do morro do Castelo – encontrava livros grandes que apreciava muito e os colegas do curso de arquitetura, com quem preferia conversar, porque com eles mantinha diálogo e troca de ideias de maneira fácil e desembaraçada. (GUIMARAENS, 1996, p.16)

Este fascínio de Lucio com a arquitetura o levou a estagiar, ainda como aluno do Curso Geral, em 1919, na firma construtora Rebecchi & Cia., “onde ganhava 300 mil réis mensais” (COSTA, 1995, p.12). Toda a sede por colocar em prática o que já começava a ver na academia acabou obrigando-o a postergar consideravelmente o curso da ENBA, no qual deveria se formar em 1922, mas conseguiu concluir todas as disciplinas apenas em 1926. Ainda em 1921 tornou-se estagiário de Archimedes Memória e Francisque Cuchet no Escritório Técnico Heitor de Mello, colaborando com o projeto do Pavilhão das Grandes Indústrias da Exposição Internacional do Centenário da Independência, como será visto no Capítulo 2; abrindo já em 1922 seu próprio escritório, em sociedade com seu colega de classe recém-formado Fernando Valentim. Paulo Santos ressalta que “Desse tempo de Escola, em que devido a sua intensa atividade profissional era aluno pouco frequente, muitas vezes só comparecendo para as provas, nas quais nem sempre se saía à altura do seu talento” (SANTOS, 1960, p.4). De fato, como mostra o histórico escolar já apresentado, Lucio foi reprovado nas disciplinas “Desenho de Composições

Elementares de Arquitetura” e “Matemática Complementar”, ambas do Curso Geral, e em “Construção: Materiais, Estudo Experimental de sua Resistência e Tecnologia das Profissões Elementares e Processos Gerais de Construção”, do Curso Especial de Arquitetura. Anos depois Archimedes rememoraría estes acontecimentos em reunião da Congregação da Faculdade Nacional de Arquitetura:

Conheci Lúcio Costa e sobre ele posso informar: foi reprovado na cadeira de Desenho de Ornatos e composição elementar de arquitetura regida então pelo professor Morales de Los Rios. No ano seguinte foi aprovado com distinção juntamente com Atilio Mazieli. Nessa ocasião era nossa a regência da cadeira. [...] senti a grande capacidade de que eram dotados esses alunos e tive disso comprovação quando eles terminaram o trabalho final com a nota mais elevada. Frequentaram Lucio Costa e Atílio [Corrêa Lima] o meu escritório de arquitetura. [...] ²⁶.

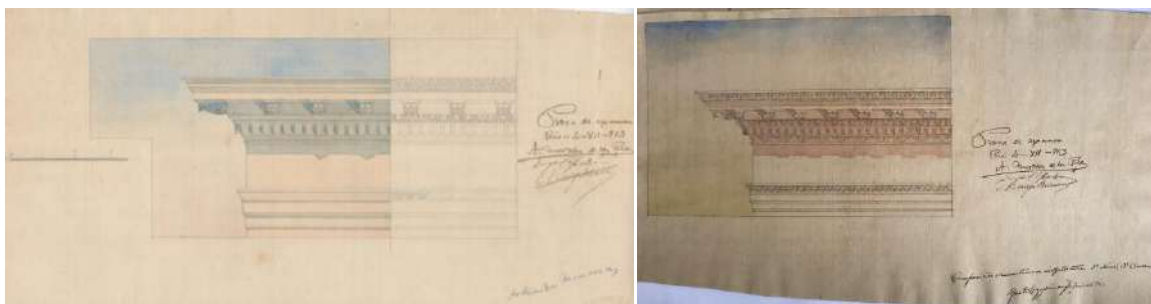
Archimedes, ao final do Curso Geral, foi agraciado com menção honrosa na disciplina de Desenho Figurado, conquistando medalha de prata na cátedra de Desenho de Composições Elementares de Arquitetura, “premiações inéditas e extracurriculares na ENBA”²⁷. Também foi aprovado plenamente na disciplina de Perspectiva e Sombras, alcançando o 1º lugar na classificação final da disciplina de Escultura de Ornatos²⁸. Na admissão para o Curso Especial de Arquitetura, habilitou-se com 20 pontos, quatro à frente do segundo colocado, Nestor Egydio de Figueirêdo²⁹. A seguir estão expostas as provas finais de Archimedes e de Nestor (Figuras 40 e 41) para a disciplina de Desenho de Composições Elementares de Arquitetura, realizadas em quatro de dezembro de 1913, tendo como banca avaliadora os professores Adolfo Morales de Los Rios (professor da disciplina), Diogo Chalhéo e Ernesto da Cunha de Araújo Viana, consistindo na execução de um entablamento em estilo coríntio. Acredita-se que a classificação de Archimedes à frente de seu colega tenha ocorrido por ter ele colocado em sua prova a escala do desenho executado, elemento ausente no desenho de Figueirêdo, o que ressalta o rigor técnico das avaliações.

²⁶ Universidade do Brasil, Faculdade Nacional de Arquitetura. Ata da sessão da Congregação de 17 de março de 1954, p.7.

²⁷ Anuário da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, ano I, n.1, 1958, p.259.

²⁸ *O Paiz*, matéria “Vida Social”, editorial. Rio de Janeiro, 14 dez. 1913, p.3.

²⁹ *Jornal do Commercio*, matéria “Escola Nacional de Bellas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 28 mar. 1914, p.3.



Figuras 40 e 41 – Archimedes Memória (à esquerda) e Nestor Egydio de Figueirêdo, “prova de examen” da disciplina Desenho de Composições Elementares de Arquitetura - 04-12-1913, ministrada pelo professor Adolfo Morales de Los Rios. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Se a Adolfo Morales de Los Rios e Gastão Bahiana cabiam as principais disciplinas do Curso Geral, Heitor de Mello era o professor responsável pela cátedra de **Composição de Arquitetura**, aquela com maior número de horas e considerada o carro-chefe do Curso Especial, presente em todos os três anos. Enquanto Archimedes a cursou com este mestre, Lucio teve o próprio Archimedes como professor, coincidindo com o mesmo período em que estagiou em seu escritório. Acredita-se que Archimedes tenha mantido as mesmas diretrizes de seu mestre, com pequenas alterações na ementa. Durante a pesquisa desta tese foram encontrados no NPD/FAU-UFRJ e no acervo doado pela família de Archimedes trabalhos de sua autoria para todos os anos do Curso Especial de Arquitetura, o que possibilita o entendimento das etapas propostas pelo professor Heitor de Mello ao longo das séries, da simples elaboração da planta até o projeto completo de um edifício de caráter monumental (banco, estação ferroviária, teatro, escola, hospital, igrejas, dentre outros).

No primeiro ano (1914), o principal trabalho apresentado por Archimedes³⁰ foi o projeto de habitação unifamiliar, “uma casa econômica”, cujo programa deveria compor-se de “duas salas, dois quartos, os dois com ar condicionado consecutivos, em terreno de 7,00 metros de frente e fundo indeterminado”. Ao contrário do que normalmente se dizia sobre a arquitetura eclética, que a fachada ditava a planta, neste exercício, Heitor de Mello instigava os alunos a projetarem diversas soluções de plantas com os cômodos listados, não preocupando-se agora com a fachada. No próprio programa da disciplina o professor já enfatizava isso: “Escalas, o croquis, a planta, a seção e elevação. O seu estudo deve ser simultâneo. A importância da planta, que não deve ser prejudicada pela

³⁰ Destaca-se também o projeto de arco e pórtico para entrada monumental de uma capital, em um porto, pertencente ao acervo do NPD/FAU-UFRJ, trabalho este que já alinhava-se às propostas de mudanças que na década seguinte seriam sugeridas por Alfred Agache para o Rio de Janeiro.

fachada." (*apud* UZEDA, 2006, p.207). Neste trabalho, cada planta adaptava-se a um terreno de formato e medidas diferentes, às vezes amplo e com jardim, às vezes de longo comprimento e largura estreita, como os terrenos da área central do Rio de Janeiro. Treinava-se a capacidade do estudante de adaptar um mesmo programa a situações adversas, tendo Archimedes apresentado 14 plantas na primeira prancha (Figura 42), e mais oito plantas na segunda, incluindo também duas residências, sendo uma para um arquiteto e uma para uma família de 'classe média'. Ao final deste ano foi agraciado novamente com medalha de prata, por seu desempenho nesta disciplina³¹, juntamente com os colegas Nestor Egydio de Figueirêdo e Irineu Silveira.

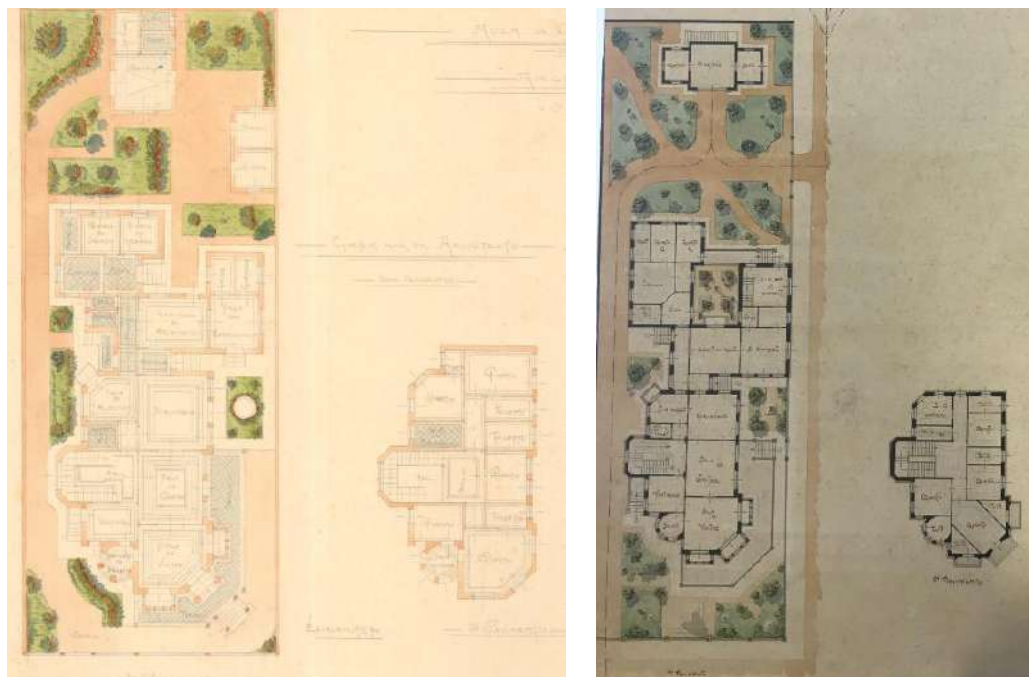


Figura 42 – Archimedes Memória, detalhe de trabalho da disciplina Composição de Arquitetura - 1914, ministrada pelo professor Heitor de Mello. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ (código ENBA 0705 – M1G3).

Ao analisar os trabalhos dos alunos da ENBA deste período, nota-se, entretanto, considerável semelhança nas plantas apresentadas, especialmente naquela onde os estudantes deveriam projetar a residência de um arquiteto. Ao comparar os trabalhos de Adolfo Morales de Los Rios Filho, de 1913, e de Archimedes, de 1914 (Figuras 43 e 44), percebe-se que praticamente inexistem diferenças entre a disposição dos cômodos, assim como a volumetria, que pela planta sugere-se ser a mesma nos dois casos. Estariam os alunos simplesmente a copiarem modelos prontos? O programa

³¹ *Jornal do Commercio*, matéria "Escola Nacional de Bellas Artes", editorial. Rio de Janeiro, 06 jan. 1915, p.6.

apresentado era tão bem amarrado que o resultado obrigatoriamente deveria ser tão similar? Acredita-se que por ser o primeiro ano do Curso Especial, este trabalho em específico possa ter se baseado mais na capacidade dos estudantes em transpor um projeto rascunhado pelo professor no quadro ou na prancheta para que tomassem conhecimento de tamanhos mínimos e confortáveis para cada cômodo, assim como para aprenderem as formas corretas de representarem as paredes, os vãos e a paginação de piso, tanto internamente quanto nos jardins.



Figuras 43 e 44 – Trabalhos de Adolfo Morales de Los Rios Filho (1913) e de Archimedes Memória (1914), na disciplina Composição de Arquitetura, ministrada pelo professor Heitor de Mello. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ (códigos: ENBA 0709 – M1G3; ENBA 0783 – M1G4).

Já em 1915, no segundo ano do Curso Especial de Arquitetura, o professor Heitor de Mello, que acabara de ser contratado para elaborar o projeto da nova sede do Conselho Municipal do Rio de Janeiro (atual Câmara de Vereadores), propôs a seus alunos este mesmo tema como trabalho principal da disciplina naquele ano. Estes projetos de caráter monumental, que geralmente só se faziam presentes nos trabalhos dos alunos do terceiro ano, agora era sugerido já no segundo ano, diferenciando-se do programa da disciplina apresentado pelo professor em 1913 para os três anos do Curso Especial. O trabalho de Archimedes (Figuras 45 e 46), monumental não apenas no edifício, pois a prancha com o desenho possui mais de dois metros de extensão, impressiona pelo refinamento dos detalhes e pela técnica de sombreamento aplicada, frutos do conhecimento adquirido ao longo do Curso Geral.



Figura 45 – Archimedes Memória, “Conselho Municipal”, trabalho da disciplina Composição de Arquitetura - 1915, ministrada pelo professor Heitor de Mello. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



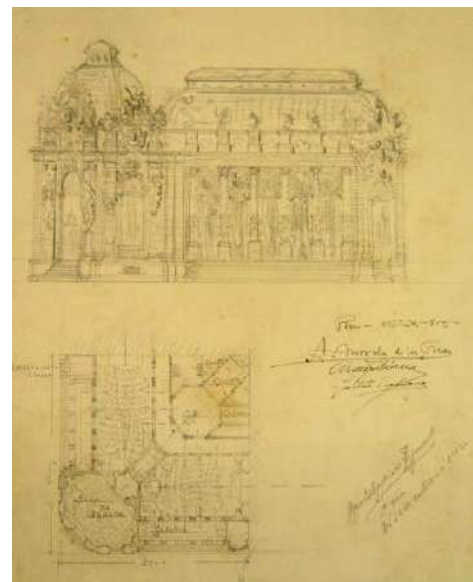
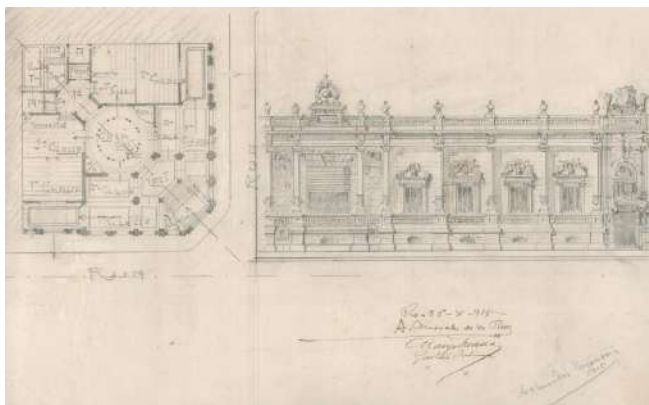
Figura 46 – Archimedes Memória, “Conselho Municipal”, detalhe do trabalho da disciplina Composição de Arquitetura, ressaltando-se os detalhes ornamentais empregados. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Este trabalho também rendeu a Archimedes o 1º lugar no concurso da disciplina, ficando em segundo lugar novamente seu colega Nestor Egydio de Figueirêdo³². Pela extensão do desenho elaborado e riqueza de detalhes pode-se ter noção do tempo que demandava esta disciplina, devendo os alunos prepararem-se para, além destes trabalhos regulares, participarem dos concursos: de Grau Médio, ao longo dos dois primeiros anos do Curso Especial, e de Grau Máximo, realizado ao final do terceiro e último ano da graduação [que corresponde ao atual Trabalho Final de Graduação]. Segundo Uzeda,

³² *A Época*, matéria “Escola Nacional de Bellas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 31 dez. 1915, p.6.

Os mesmos trabalhos eram exigidos para a inscrição no concurso da segunda série, chamado Grau Médio, que estipulava que dois dos três projetos realizados fossem de edifícios particulares. Para participar do concurso de Grau Máximo, que fechava o Curso de Arquitetura, o aluno precisaria já haver executado cinco concursos de esboço e três projetos completos, e, dessa vez, os temas focalizavam edifícios públicos, de caráter mais complexo e grandioso. (UZEDA, 2006, p.244)

Estes concursos, nitidamente baseados no *Grand Prix de Rome*, como visto, enfatizavam a tradição do ensino *Beaux-Arts* sobre a ENBA. O programa, estabelecido pela comissão do concurso, relacionava-se diretamente aos trabalhos que vinham sendo elaborados pelos alunos nas disciplinas, e também pela demanda das construções para a cidade naquele período. Só poderia participar do concurso "quem obtivesse aprovação em todas as disciplinas do curso de Arquitetura" (UZEDA, 2006, p.396). Nas pranchas dos projetos elaborados por Archimedes e por seu colega Nestor Figueirêdo para o Concurso de Grau Médio de 1915 (Figuras 47 e 48), constam as assinaturas dos professores Adolfo Morales de Los Rios, Raul Viana e Gastão Bahiana, que formavam a comissão do concurso. Em ambos projetos, que constam apenas de planta e fachada principal, notam-se soluções muito semelhantes, com partido voltado para a esquina do terreno, aos mesmos moldes do que fora adotado por Heitor de Mello em seu projeto para o Jockey Club. Não foram encontradas informações a respeito do resultado destes concursos nos acervos pesquisados.



Figuras 47 e 48 – Archimedes Memória e Nestor Egydio de Figueirêdo, anteprojetos para teatro/casa de espetáculos, 1915, concurso de Grau Médio. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ (Códigos ENBA 0109 – M4G2; M4G5).

Archimedes e Nestor Figueirêdo, além de colegas de turma, dividiam a mesma moradia. Residiam à rua Correia Dutra, no Catete, juntamente com os estudantes Celestino Severo de San Juan e Arthur Thompson. Conforme ressalta Memória Filho, apelidaram a

república de "Cunani", nome de uma aldeia de índios no Ceará (MEMÓRIA FILHO, 2008, p.33). Dali mudaram-se posteriormente para um sobrado à rua Pedro I, em Santa Teresa, o que permitiu com que Archimedes passasse a frequentar mais recorrentemente os teatros da região central do Rio de Janeiro, em especial o Recreio (já demolido), e o Carlos Gomes.

Em 1916, último ano do Curso Especial de Arquitetura, Archimedes elaborou considerável produção acadêmica, tendo sido encontrados pelo menos quatro grandes trabalhos. A seguir serão explicitados dois deles, escolhidos em função de seu ineditismo, e também como claros exemplares da execução projetual exigida pelo mestre Heitor de Mello, do esboço inicial ao projeto definitivo. O primeiro, o projeto de uma vila a beira-mar, dividiu-se em duas etapas. Na primeira, apresentada na Figura 49, Archimedes apresentou a fachada principal da edificação, voltada para o mar, um corte AB, e as plantas dos dois pavimentos, tudo em grafite. Nesta prancha, que pode ser considerada o anteprojeto da edificação, consta ainda a assinatura de seu professor Heitor de Mello.

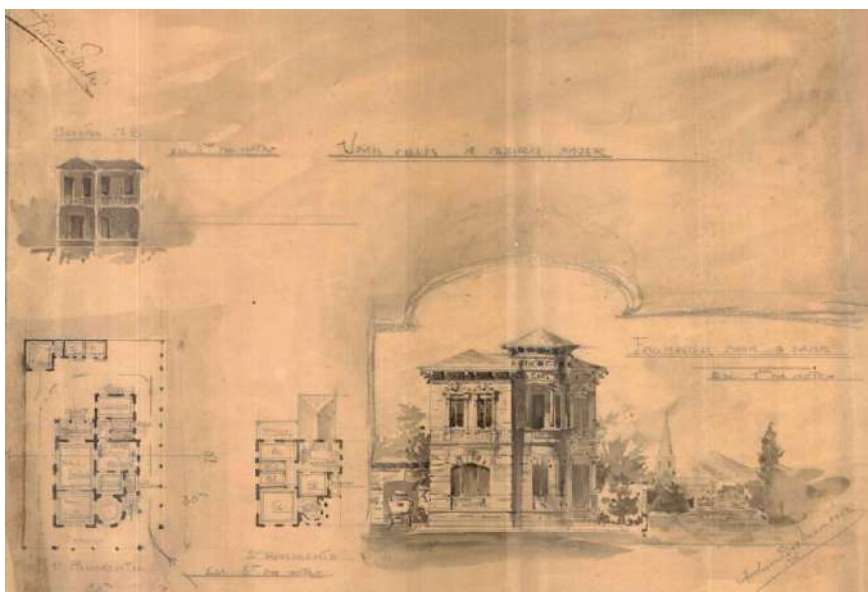


Figura 49 – Archimedes Memória, anteprojeto de uma vila a beira-mar, trabalho da disciplina de Composição de Arquitetura - 1916, ministrada pelo professor Heitor de Mello. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

Já no projeto final, executado em escala maior (Figura 50), apresentam-se, além da fachada aquarelada, das plantas dos dois pavimentos e do corte AB, outro corte (CD), uma perspectiva, a planta do telhado e as diretrizes do professor, que ressaltam:

O terreno, que é de nível, acha-se situado em esquina, e tem 20m de largura por 30m de fundos.

A construção será em dois pavimentos, devendo ser previsto no primeiro: umas sala de entrada, de visitas, de jantar, um 'hall', onde se

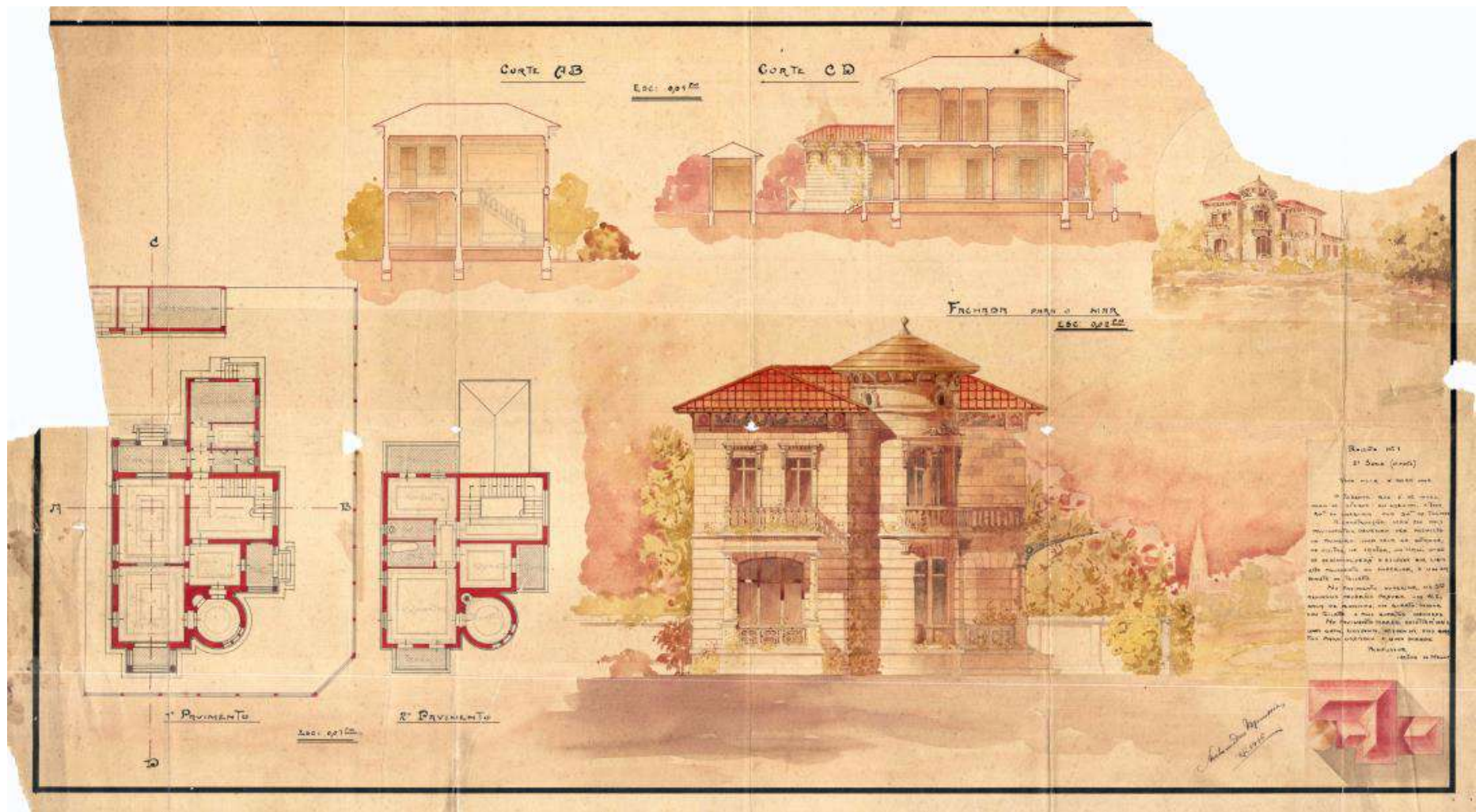


Figura 50 – Archimedes Memória, projeto final de uma vila a beira-mar, trabalho da disciplina de Composição de Arquitetura - 1916, ministrada pelo professor Heitor de Mello. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

desenvolverá a escada que liga este pavimento ao superior, e um gabinete de *toilette*.

No pavimento superior, os srs. alunos deverão prever um w.c., sala de banhos, um quarto maior com *toilette* e dois quartos menores.

No pavimento térreo, existirá mais uma copa, cozinha, despensa, dois quartos para criados e uma garage.

Professor Heitor de Mello³³

Neste projeto mais uma vez nota-se o elemento de esquina (no caso, a torre circular) como eixo central do desenvolvimento da planta. A perspectiva externa ressalta o refinado acabamento das fachadas, com considerável uso de estruturas de ferro, nos guarda-corpos e na cobertura lateral. Nota-se também a ornamentação em estuque sob o telhado do pavimento superior, que, juntamente com a estrutura aparente do telhado da torre, configura uma típica residência que facilmente se inseriria nas orlas do Flamengo, Botafogo ou Copacabana. Archimedes pode ter se influenciado por dois projetos de Heitor de Mello, executados na própria Avenida Atlântica, em Copacabana: a residência de Stella Wilson, com suas varandas e *bow-windows*, e a residência de Antonio S. de Alvarenga, que também apresenta torre em altura discreta na fachada frontal.

Neste último ano do Curso Especial de Arquitetura, Archimedes elaborou, na disciplina de Composição de Arquitetura, o projeto de uma monumental "gare de 1ª classe"³⁴, uma estação ferroviária (Figura 51), à qual alguns autores atribuem como seu trabalho final de graduação. Este foi, de fato, o último projeto elaborado enquanto aluno de Heitor de Mello na disciplina, havendo inclusive uma cópia com dedicatória de Archimedes a seu mestre. Mas, ao analisar os documentos do acervo do NPD-FAU/UFRJ, cruzando-os com as informações encontradas nos jornais de 1916, concluiu-se, entretanto, que seu trabalho final de graduação, apresentado no Concurso Final de Grau Máximo, foi o de uma escola e museu de Belas Artes.

³³ Este texto consta na prancha apresentada na Figura 50.

³⁴ Este projeto, posteriormente (aproximadamente 1920), seria adaptado por Archimedes, em menor escala, para estação ferroviária da cidade de Crato, no Ceará, tendo sido inclusive encontrada cópia deste projeto, incluindo as plantas dos dois pavimentos, no Departamento Histórico Diocesano Padre Gomes. O projeto, entretanto, não chegou a ser executado.



Figura 51 – Archimedes Memória, projeto para uma gare de primeira classe, trabalho da disciplina de Composição de Arquitetura - 1916, ministrada pelo professor Heitor de Mello. Projeto de proporções monumentais, destacando-se o elefante desenhado na parte inferior esquerda da prancha. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

Para o concurso final, “o aluno precisaria já haver executado cinco concursos de esboço e três projetos completos, e dessa vez, os temas focalizavam edifícios públicos, de caráter mais complexo e grandioso” (UZEDA, 2006, p.244). Se nos dois primeiros anos do Curso Especial os trabalhos finais eram realizados em 20 sessões, o trabalho final do terceiro ano deveria ser elaborado em 50 sessões de dez horas³⁵. Neste concurso, os alunos deveriam elaborar “um projeto completo, de caráter monumental, com os respectivos cálculos, detalhes e memória, o qual será defendido perante uma comissão composta do Diretor e dos professores das cadeiras de Arquitetura e Construção” (BRASIL, 1915, p.373).

Dentre os temas propostos pelo professor na ementa da disciplina, um era sorteado ao aluno, que então era direcionado a uma sala para elaboração do esboço do projeto, em 10 horas. A partir deste esboço, teria que elaborar dentro do prazo estipulado de sessões o projeto final, constando todos os itens já citados. Tendo sido sorteado a Archimedes o ponto de uma escola de Belas-Artes, o esboço por ele elaborado apresenta-se na Figura 52, com fachada frontal, plantas dos três pavimentos e corte transversal. Ao finalizar este esboço, o aluno entregava-o ao secretário, que assinava a prancha.

³⁵ A *Rua*, matéria “O ‘salon’ de trabalhos escolares: a inauguração de hoje”, editorial. Rio de Janeiro, 15 jan. 1917, p.3.

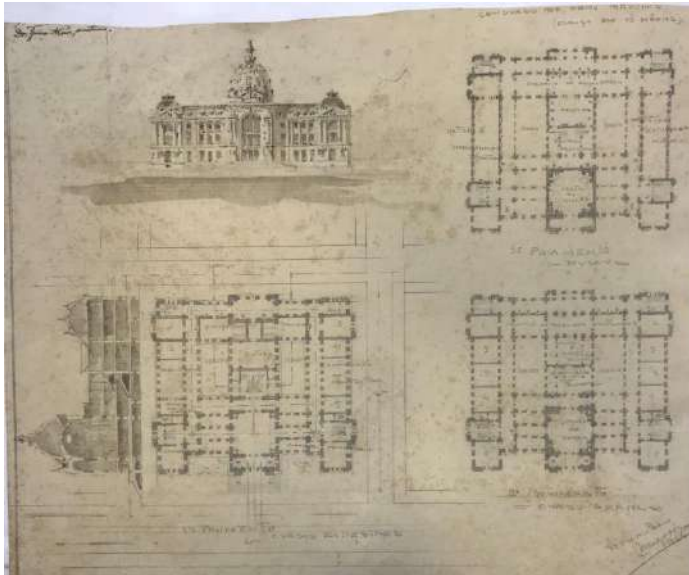


Figura 52 – Archimedes Memória, esboço (anteprojeto) de uma Escola de Belas Artes e Museu - Concurso Final de Grau Máximo da ENBA - 1916. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ (código ENBA 0108, M4G2).

Do projeto final de Archimedes, desenvolvido dentro do esboço apresentado, foram encontrados no acervo do NPD-FAU/UFRJ os seguintes desenhos: fachada frontal, fachada posterior, corte transversal, corte longitudinal, planta do 1º pavimento, planta do 2º pavimento, planta do subsolo e detalhe da decoração do salão nobre. Das principais diferenças encontradas entre o esboço e projeto final, ressalta-se a fachada frontal (Figura 53), que antes tinha uma cúpula central mais avantajada, como nos edifícios parlamentares do período, passando a alinhar-se mais suavemente com as duas cúpulas laterais no projeto final. O corte longitudinal (Figura 54) também enfatiza o caráter monumental do edifício, principalmente pelo pé-direito majestoso do salão nobre, que juntamente com a cúpula central faz jus à função desta sala, a mais solene do edifício.

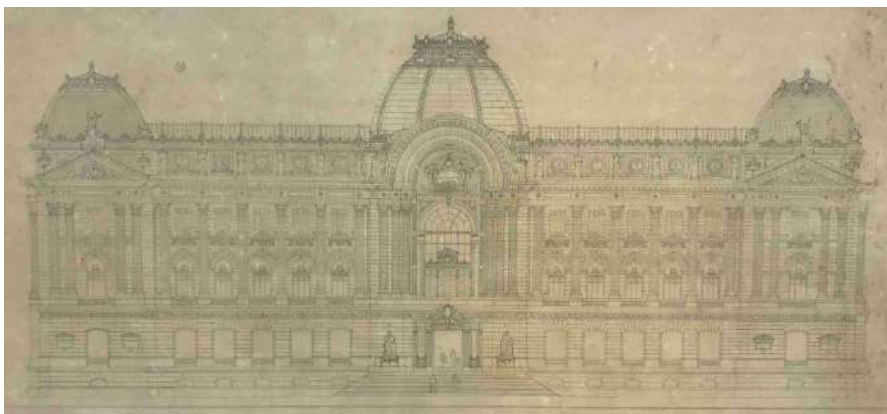


Figura 53 – Archimedes Memória, fachada do projeto final para uma Escola de Belas Artes e Museu - Concurso Final de Grau Máximo da ENBA - 1916. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ (código ENBA 0650, M1G2).

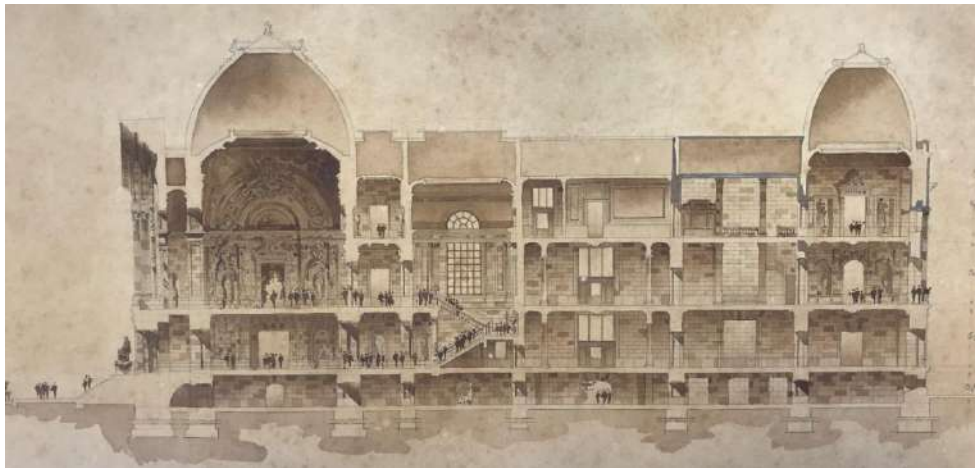


Figura 54 – Archimedes Memória, corte longitudinal do projeto final para uma Escola de Belas Artes e Museu - Concurso Final de Grau Máximo da ENBA - 1916. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ (código ENBA 0651, M1G2).

Ainda em busca de uma feição própria de projeto, Archimedes inspira-se, neste projeto, em soluções adotadas em edifícios já construídos. A fachada apresentada impõe semelhanças compositivas e de ordem simétrica ao edifício do Museu Nacional de Belas Artes do Chile (Figura 56), construído naquela mesma década, diferenciando-se principalmente pelas proporções, tendo o projeto de Archimedes escala muito superior. Já as soluções adotadas na planta, baseada em um pátio central, com salas e corredores que o circundam (Figura 55), tem clara influência no edifício da própria Escola Nacional de Belas Artes onde Archimedes estudava, cujo projeto, de seu professor Adolfo Morales de Los Rios³⁶, dividia muito bem as salas e espaços expositivos, abrigando plenamente os alunos nas salas de aula e ateliers³⁷.

³⁶ Para uma minuciosa análise do projeto de Adolfo Morales de Los Rios para a ENBA, conferir Ricci (2011).

³⁷ Nas décadas seguintes, Archimedes elaboraria projetos de reformas internas no edifício da ENBA, sendo a primeira em prol da Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1921, juntamente com os professores Gastão Bahiana e Saldanha da Gama, adequando melhor o Museu de Belas Artes e ampliando a disponibilidade de salas de aulas e espaços administrativos, além de separar o salão de honra da área de circulação geral do edifício, facilitando sua utilização em cerimônias. Já em 1933, quando era diretor da Escola, modificou laboratórios para dotá-los da infraestrutura necessária, em um período que o número de alunos da ENBA só aumentava. Uma terceira reforma foi realizada em 1949, quando Archimedes era vice-diretor da Escola, tentando aproveitar as áreas sob as cúpulas do edifício, enfatizando que já naquele período o edifício não mais comportava os usos como Escola e Museu.

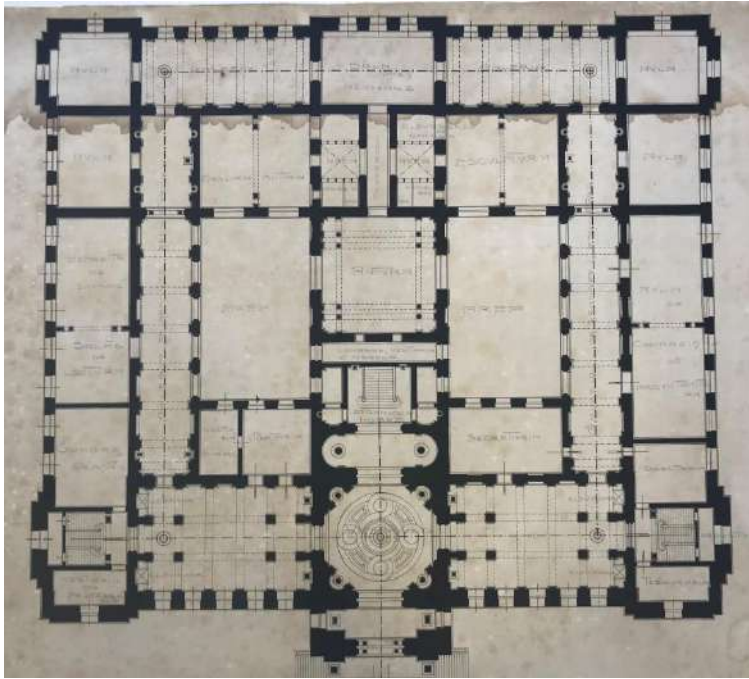


Figura 55 – Archimedes Memória, planta do 1º pavimento do projeto final para uma Escola de Belas Artes e Museu - Concurso Final de Grau Máximo da ENBA - 1916. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ (código ENBA 0688, M1G2).



Figura 56 – Fachada do Museu Nacional de Belas Artes do Chile, projetado por Emile Jéquier e inaugurado em 1910. Fonte: Descobrimo o Chile. Disponível em: <<https://santiagochile.com/museu-nacional-de-bellas-artes/>>. Acesso em 20 set. 2022.

A banca avaliadora do concurso compunha-se dos professores Heitor de Mello, Graça Couto e Gastão Bahiana³⁸. Ao término do trabalho, que foi plenamente aprovado, agraciado com a Pequena Medalha de Ouro, suas pranchas foram expostas no “Salon”, juntamente com trabalhos dos alunos de pintura, escultura e gravura. A solenidade de abertura da exposição, que contou com a presença do Ministro do Interior, foi ressaltada nos jornais, que elogiavam o trabalho apresentado por Archimedes:

Foram concorrentes ao título de engenheiro arquiteto os Srs. Archimedes Memória e Nestor Figueirêdo, tendo-se retirado, na prova eliminatória, sete outros candidatos.

Triunfou o Sr. Archimedes Memória, que obteve a pequena medalha de ouro. Vimos o seu trabalho – um lindo projeto do palácio da Escola de Belas Artes feito com uma grande segurança, uma alta beleza de linhas.

³⁸ Curiosamente, os nomes dos membros da banca foram cortados das pranchas do projeto de Archimedes. Esta informação foi recuperada a partir da banca de outro aluno, Fernando Nereo de Sampaio, cuja prancha ainda mantém as assinaturas da banca avaliadora.

Na opinião dos entendidos o julgamento agradou pela sua absoluta justiça.

O jovem engenheiro Sr. Archimedes Memória distinguiu-se sempre no correr do seu brilhante curso.

É um artista, de inspiração vigorosa, com que se poderá contar.³⁹

Logo ao graduar-se, Archimedes já formalizou sua atuação junto ao escritório de Heitor de Mello, e rapidamente se tornou seu principal auxiliar, tendo realizado inclusive projetos em coautoria com seu antigo mentor. Em abril de 1920 foi nomeado pelo Ministro da Justiça professor interino na disciplina de Desenhos de Ornatos e Composições elementares de Arquitetura na ENBA⁴⁰. No ano seguinte, participa e vence (resultado em 08 de outubro de 1921), "por unanimidade de votos"⁴¹, o concurso⁴² para a vaga de professor da disciplina de Composição de Arquitetura, tendo concorrido com seu colega Raul Lessa Saldanha da Gama. A cadeira ficou vaga com a morte de Heitor de Mello, ocorrida no ano anterior. A comissão do concurso foi composta pelos professores Adolfo Morales de Los Rios, Heitor Lyra da Silva e Gastão Bahiana.

Neste período, já como professor de Lucio, era recorrentemente citado nos jornais pelo método de ensino e resultados consideráveis de seus alunos, expostos nos salões anuais. A esse respeito o jornal *A Noite* destacava:

Ao par de um reduzido número de trabalhos expostos pelos alunos de escultura, pintura, gravura, modelo vivo e anatomia artística, avulta e domina a esforçada direção do professor Archimedes Memória, a quem se deve em grande parte a nova orientação imprimida ao ensino de Composição de Arquitetura.

O professor Memória, acabando por completo com a praxe até então adotada das cópias dos trabalhos de "Grand Prix" da *École de Paris* e de obras clássicas, imprimiu no curso que dirige nos três anos superiores do curso de arquitetura, uma feição inteiramente sua e, segundo a qual, o

³⁹ *A Rua*, matéria "O 'salon' de trabalhos escolares: a inauguração de hoje", editorial. Rio de Janeiro, 15 jan. 1917, p.3.

⁴⁰ *O Jornal*, matéria "Nomeações de professores e inspetores escolares", editorial. Rio de Janeiro, 25 abr. 1920, p.2.

⁴¹ *O Paiz*, matéria "Bellas Artes", editorial. Rio de Janeiro, 12 out. 1921.

⁴² Os desenhos elaborados para o concurso ficaram em exposição na ENBA entre 12 e 20 de outubro de 1921. As publicações do período divergem quanto ao tema do concurso: enquanto os jornais informam ser o ponto n.3, "Fachada para um edifício destinado à Escola de Química Industrial, isolado no meio de um terreno, tendo três pavimentos no corpo central e dois nos laterais, estilo ogival", tendo a prova sido "executada somente pelo candidato Archimedes Memória, visto o outro candidato Raul Lessa Saldanha da Gama ser livre docente da Escola, e estar dispensado, por lei, de executá-la" (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1921, p. 5; *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1921, p. 2); a revista *Arquitetura no Brasil* e os Livros de Registro das Atas das Sessões da Congregação da ENBA (1921-1924) ressaltam terem os dois candidatos realizado a prova, cujo tema foi o ponto n. 2, um Palácio para Embaixada de uma grande nação (*Arquitetura no Brasil*, n.1, Rio de Janeiro, 15 abr. 1921; UZEDA, 2006, p. 302-303).

aluno, ao mesmo tempo que se aprofunda e familiariza com os modelos e os cânones clássicos, fica, entretanto, com a liberdade de ir gradativamente mostrando os seus pendores, as suas tendências.

E a todos os discípulos o professor Memória, sem contrariar-lhes as vocações, apenas corrige e guia baseado na sua educação artística.

Além disso acabou esse professor em definitivo com os projetos fantásticos onde os alunos apenas tinham que adotar a construção do papel.

S. S. formula os temas sobre bases reais, existentes, que tem de ser previamente vistos e estudados e assim vai habituando seus alunos a adotarem as construções projetadas à topografia e ao panorama do local indicado.⁴³

Archimedes, então, transfigurava os *Grand Prix*, de forma a diminuir a simples transposição ou cópia de projetos, instigando os alunos a basearem suas propostas em demandas mais voltadas à realidade, ao trivial, inclusive em terrenos de relevo mais acidentado, muito frequentes nas áreas ainda disponíveis para construção no Rio de Janeiro. Outro folhetim, o *Rio Jornal*, também ressaltava a qualidade dos trabalhos apresentados pelos alunos de Archimedes no Salão deste ano:

Nunca se fez no Brasil uma exposição de arquitetura tão importante como esta, onde os nossos jovens e futuros arquitetos, guiados pela mão experimentada e incansável do professor Archimedes Memória, aparecem mostrando trabalhos verdadeiramente dignos de nota.⁴⁴

Lucio Costa, que no momento da publicação destas matérias avançava para o último ano do Curso Especial de Arquitetura, tinha desenvolvido, no ano anterior, o projeto de um grande hotel balneário e um casino, para a Ilha de Jurujuba, em Niterói, cujo tema e local foram designados pelo professor Archimedes na disciplina de Composição de Arquitetura. Este trabalho, desenvolvido em 30 sessões, de duas horas cada, rendeu a Lucio o 1º lugar, juntamente com seu colega Atílio Corrêa Lima⁴⁵, que segundo o *Rio Jornal*, "foram realmente de grande felicidade no tratamento do assunto, tendo apresentado várias perspectivas, elevações, plantas e os respectivos cortes"⁴⁶. Lucio,

⁴³ *A Noite*, matéria "A época é da Arquitetura: uma exposição – interessantes concursos", editorial. Rio de Janeiro, 31 jan. 1925, p.3.

⁴⁴ *Rio Jornal*, matéria "Um 'tentame' animador: a exposição da Arquitetura da Escola Nacional de Belas-Artes franqueada ao público", editorial. Rio de Janeiro, 24. Jan. 1925, p.3. Esta publicação foi guardada por Archimedes, e encontrada junto de seus projetos quando da pesquisa documental desta tese.

⁴⁵ Filho do escultor e professor da Escola Nacional de Belas Artes José Octávio Corrêa Lima, colaborador de Heitor de Mello em diversos projetos, a exemplo das esculturas das fachadas da sede social do Jockey Club, já apresentado, e do Conselho Municipal do Rio de Janeiro (DINIZ, 2015, p.117-118). Atílio era inclusive íntimo de Archimedes, tendo sido este seu padrinho de casamento, em 1927 (ACKEL, 2007, p.22).

⁴⁶ *Rio Jornal*, matéria "Um 'tentame' animador: a exposição da Arquitetura da Escola Nacional de Belas-Artes franqueada ao público", editorial. Rio de Janeiro, 24. Jan. 1925, p.3.

inclusive, foi estagiário do escritório de Archimedes, conforme o próprio ressaltou em reunião da Congregação da Faculdade Nacional de Arquitetura, em 1954.⁴⁷ Para se ter uma ideia dos projetos apresentados pelos alunos neste trabalho, e em função dos poucos trabalhos de Lucio encontrados de sua época como aluno da ENBA, a seguir apresenta-se, na Figura 57, a prancha com as fachadas do projeto de Attílio Corrêa Lima para o Hotel e Casino. Os edifícios, ligados por uma ponte apoiada por arcos, penetram-se do estilo neocolonial, largamente aplicado nos projetos no Rio de Janeiro desde a Exposição Internacional do Centenário da Independência, tendo perdurado até meados da década de 1930.



Figura 57 – Attílio Corrêa Lima, fachadas do projeto final para um Grande Hotel Balneário e Casino na Ilha de Jurujuba - Concurso Final de Grau Máximo da ENBA - 1925. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ (código ENBA 0682, M1G2).

Se com Attílio o neocolonial se faz presente neste projeto, Lucio neste período já havia participado de concursos promovidos por José Marianno Filho para mobiliário e ornamentos neste estilo, tendo sido inclusive premiado, além de colaborar com Archimedes no projeto neocolonial do Pavilhão das Grandes Indústrias da Exposição Internacional de 1922, como será exposto no capítulo seguinte. Estes mesmos dois alunos que primavam pelo academicismo na arquitetura, menos de dez anos depois consolidariam a arquitetura do Movimento Moderno no Brasil, internacionalizando-a, a exemplo de seus conhecidos projetos para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, em 1936, e da Estação de Hidroaviões, de 1937.

Ao concluírem o curso, em 1916 e 1925, respectivamente, Archimedes e Lucio foram ambos agraciados com a Pequena Medalha de Ouro (UZEDA, 2006, p.246; 422). Os dois já estavam em intensa atuação projetual, Archimedes no Escritório de Heitor de Mello, e Lucio no escritório em sociedade com o colega de turma Fernando Valentim. Todo o conhecimento acadêmico agora seria colocado em prática, permeado dos estilos

⁴⁷ Universidade do Brasil, Faculdade Nacional de Arquitetura. Ata da sessão da Congregação de 17 de março de 1954, p.7.

eclético e neocolonial, tão divulgados nos anos seguintes nas edições da revista *A Casa*, publicação que impulsionou ainda mais o mercado para esta classe, que conquistaria seu Instituto ainda em 1921. Exemplo prático da rápida inserção destes profissionais no mercado apresenta-se a seguir, com o primeiro projeto executado de ambos, enquanto ainda eram estudantes da ENBA.

1.4. Marco inicial da vida profissional: a casa e a igreja

Nas primeiras décadas do século XX a profissão de engenheiro-arquiteto ainda dava seus primeiros passos, e a ascensão da classe enfatizava a demanda da sociedade por esse profissional, a exemplo do número crescente de alunos matriculados no Curso Especial de Arquitetura da ENBA. Em meio a essa progressiva busca por profissionais para projetos e consultorias, Archimedes, quando fazia sua viagem anual a sua cidade natal para ver a família, via de perto a falta de infraestrutura básica para atividades do cotidiano nas cidades do sertão nordestino. Após uma dessas visitas, em 1915, quando frequentava o segundo ano do Curso Especial de Arquitetura, recebeu uma carta do pároco, padre Aureliano Mota, solicitando-lhe um projeto para nova igreja matriz da cidade, que seria edificada na praça defronte a casa onde Archimedes havia passado a infância, e onde sua família ainda residia. Animado com a possibilidade de já ter seu primeiro projeto construído, ainda enquanto aluno, tratou logo de iniciar as pesquisas acerca de projetos de igrejas, seus programas e simbolismo envolvido. Muito católico, atentava-se aos significados dos elementos representativos em arquitetura, sempre em referência aos escritos sagrados da Bíblia.

A maior referência projetual de Archimedes, como pode ser comprovado na pesquisa documental no acervo pessoal do arquiteto, foi o projeto da Igreja do Sagrado Coração de Maria (Figura 58), de autoria de seu professor Adolfo Morales de Los Rios, construída ainda em 1910 no bairro do Méier, Rio de Janeiro. Este templo, em estilo neomourisco⁴⁸ (RIOS FILHO, p.181; 346), baseou-se na arquitetura mudéjar, aquela que se utiliza do tijolo como material principal. Conforme ressalta Gonçalves,

⁴⁸ Sob o mesmo estilo, Adolfo Morales também havia projetado o edifício popularmente conhecido como Café Mourisco, na Avenida Central, de propriedade de Joaquina Ferreira Cardoso, estilo este que inclusive levou Gustavo Barroso a publicar um estudo em *O Jornal*, estudo posteriormente complementado pelo próprio Morales. A esse respeito, conferir Ramos (2011).

De escala monumental, é uma igreja de três naves com uma única torre, à frente. A essa concepção tradicional Morales aplica uma ornamentação mudéjar tanto no exterior como no interior, com arcos de ferradura e ogivais, bíficos, pináculos, ameias e merlões. O próprio revestimento em tijolo faz alusão ao tom terroso das construções árabes. Um elemento, no entanto, destoa em meio à coerência estilística – o telhado em quatro águas da torre –, mas não chega a comprometer a unidade da composição. (GONÇALVES, 1992, p.343; 347)

No acervo de Archimedes foi encontrada cópia de uma das pranchas do projeto de Adolfo Morales para a igreja, detalhando os elementos compositivos da porta principal, assim como das claraboias frontal e laterais (Figura 59).



Figuras 58 e 59 – Adolfo Morales de Los Rios - fachada e detalhes do projeto da Igreja do Sagrado Coração de Maria, no Méier, Rio de Janeiro - 1909. Fontes: Rios Filho (1959, p.215); Acervo NPD-FAU/UFRJ.

Resguardadas as dimensões do projeto de Morales, verdadeiro monumento, o projeto de Archimedes (Figuras 60 e 61) para a igreja de Ipu, ao mesmo tempo que incorporava elementos neomouriscos, como arcos ogivais e estrutura aparente em tijolos de barro, também remetia a motivos navais, mesmo que de forma discreta, na disposição dos óculos laterais, assim como na fachada posterior, em meio círculo, assemelhando-se ao casco dos navios, como pode ser visto na planta. Este projeto, datado ainda de 1915, mesmo ano em que o padre o havia contactado, pertence ao acervo da Igreja, não havendo nenhum desenho junto ao acervo pessoal do arquiteto, que foi doado ao NPD-FAU/UFRJ, constituindo mais um elemento inédito desta pesquisa, por nunca antes ter sido publicado.



Figura 60 – Archimedes Memória - projeto da Igreja Matriz de São Sebastião, no Centro de Ipu, Ceará (planta, corte transversal e fachada) - 1915. Fonte: Arquivo da Paróquia de São Sebastião, Ipu (prancha retocada digitalmente).



Figura 61 – Archimedes Memória - projeto da Igreja Matriz de São Sebastião, no Centro de Ipu, Ceará (fachada lateral) - 1915. Fonte: Arquivo da Paróquia de São Sebastião, Ipu.

Infelizmente, como mostra a Figura 61, as pranchas estão em péssimo estado de conservação, necessitando de restauro. Mas mesmo na fachada lateral pode-se notar a semelhança do projeto de Archimedes com o de seu professor, incluindo a estrutura do telhado em duas águas.

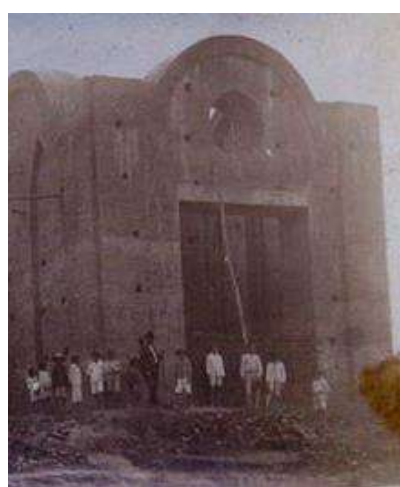
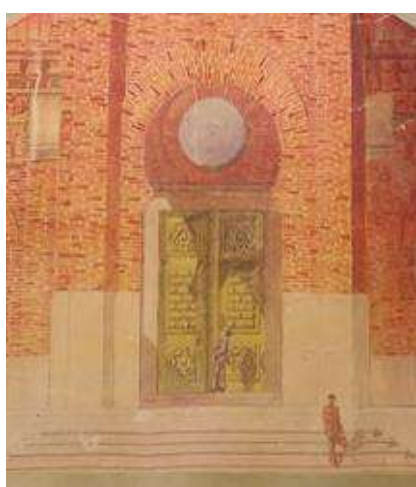
O padre Aureliano Mota, em vista da grande necessidade de um templo para as celebrações, já havia lançado a pedra fundamental da edificação ainda em 1914⁴⁹, antes mesmo de solicitar o projeto a Archimedes. Quem de fato ficou mais tempo à frente das obras foi o padre Gonçalo de Oliveira Lima, que assumiu a paróquia em nove de abril de 1916, mas, por acumular as funções de pároco das paróquias de Ipu e de Guaraciaba do Norte (MARTINS, 2017), junto ao fato de ter a arquidiocese escassos recursos para conclusão do empreendimento, a construção da igreja se delongou por mais de vinte anos, o que ocasionou drásticas desfigurações ao projeto original. O próprio Archimedes doou sua parte no espólio de seu avô, que havia falecido no período, em Ipu, em prol do seguimento das obras (MEMÓRIA FILHO, 2008, p.37).

Nas Figuras 62 e 63, que ressaltam dois momentos da construção da igreja, nota-se que a falta do autor do projeto no acompanhamento das obras já prejudicava a obediência do risco original. Talvez pela leitura equivocada do desenho da fachada, os responsáveis pela execução da obra não tenham entendido que a torre frontal também funcionaria como uma *porte-cochère*, um adro aberto que proporcionaria abrigo do sol e da chuva a quem chegasse ao templo, assim como no projeto de Adolfo Morales. Ao interpretarem erroneamente o desenho, entendendo que a porta de entrada da igreja já se localizava na parede exterior da torre, os responsáveis pela construção ali também executaram o óculo, que no projeto aparece acima da porta (Figuras 64 e 65). Em prosseguimento, vedaram as duas laterais da torre, eliminando de vez o partido proposto por Archimedes para a entrada frontal. De fato, as mais consideráveis diferenças entre o projeto original e a igreja após a construção centraram-se na torre, construída por último, conforme mostra a Figura 64, que perdeu altura, ganhou ornamentos adversos ao proposto no projeto, além de não contar mais com os sinos aparentes.

⁴⁹ O Rebate, Sobral, 24 out. 1914 *apud* Martins (2017, p.4-5).



Figuras 62 e 63 – Igreja Matriz de São Sebastião, em dois momentos de sua construção. Fontes: Blog Ipu: história-atualidades, 2010. Disponível em: <<http://ipu-historia-atualidade.blogspot.com/2010/03/ipu-fotos-antigas.html>>; Blog História Cultural de Ipu, 2012. Disponível em: <<http://historiaculturaldeipu.blogspot.com/2012/02/construcao-da-torre-da-igreja-matriz-de.html>>. Acesso em 04 jul. 2022.



Figuras 64 e 65 – Detalhe do adro frontal da Igreja Matriz de São Sebastião, ressaltando interpretação errônea do projeto pelos que executaram as obras. Fontes: Arquivo da Paróquia de São Sebastião, Ipu; Blog Ipu: história-atualidades, 2010. Disponível em: <<http://ipu-historia-atualidade.blogspot.com/2010/03/ipu-fotos-antigas.html>>. Acesso em 04 jul. 2022.

A igreja foi inaugurada em janeiro de 1940 (Figuras 66 e 67), em aspecto drasticamente adverso do projeto original, incluindo o revestimento em argamassa, ao invés do tijolo aparente, aspectos que causaram grande descontentamento em Archimedes, e fizeram com que ele nunca mais voltasse a sua terra natal⁵⁰. Nos anos seguintes outras obras foram realizadas, expandindo os corredores laterais até o limite da torre frontal, enclausurando-a de vez no corpo do edifício, como mostra a Figura 68.

⁵⁰ Alguns autores, como Memória Filho (2008) e Farias Filho (2009) relatam ter Archimedes elaborado também no mesmo período o projeto de redesenho do traçado urbano da “área central de Ipu, com ruas largas, para os padrões locais, retíneas e cruzando-se em ângulos de 90 graus, formando um tabuleiro de xadrez” (FARIAS FILHO, 2009, p.54), em clara analogia aos *boulevares* de Paris, sinônimos de modernidade e progresso. Ali, pelo menos três ruas receberam o nome simbólico de *boulevares*: Boulevard São Carlos, Boulevard Dr. João Pessoa (hoje Avenida Auton Aragão) e Boulevard Pedro II (hoje Avenida Vereador Francisco das Chagas Farias). Entretanto não foi encontrado nos acervos pesquisados nenhum desenho que respaldasse essa afirmação.



Figuras 66 e 67 – Igreja Matriz de São Sebastião, após a inauguração. Fontes: Blog Ipu em Crônicas e Versos, s/d. Disponível em: <<http://ipuemcronicas.blogspot.com/2008/08/o-legado-dos-casares.html>>; Blog Ipu: história-atualidades, 2010. Disponível em: <<http://ipu-historia-atualidade.blogspot.com/2010/03/ipu-fotos-antigas.html>>. Acesso em 04 jul. 2022.



Figuras 68 e 69 – Igreja Matriz de São Sebastião, atualmente. Fontes: Paróquia de São Sebastião, Ipu, Ceará, 2018. Disponível em: <<http://www.paroquiadeipu.com.br/2018/12/pintura-externa-da-igreja-matriz-de-sao.html>>. Acesso em 15 jul. 2022; Foto de Carlos Alexandre Bezerra de Sousa, 2020.

Se Archimedes buscou nos projetos de seu mestre Adolfo Morales de Los Rios a referência para o partido da igreja de sua terra natal, Lucio ficou responsável por projetar a residência de seu professor Rodolfo Chambelland (Figuras 70 a 72), que lhe ministrou a disciplina Desenho figurado e princípios de modelo vivo, em 1919, na ENBA. De acordo com o próprio Lucio, este projeto foi elaborado no período em que ainda estagiava no escritório de Archimedes (COSTA, 1995, p.15). Localizada à então Avenida Rio Comprido (atual Avenida Paulo de Frontin, 194), no bairro homônimo, região à época nobre, na borda da Zona Norte do Rio de Janeiro, em “estilo inglês”, na

classificação do próprio arquiteto, teve como construtor o colega Evaristo Juliano de Sá.

Sobre o estilo, ressaltou ainda Lucio:

Nós éramos formados para conhecer os estilos passados e aplicar estes conhecimentos aos programas contemporâneos. De acordo com o programa, recorria-se ao barroco, ao gótico, ao estilo francês Luís XV, XVI, este era o critério chamado eclético. (COSTA, 1992, *apud* NOBRE, 2010, p.214)

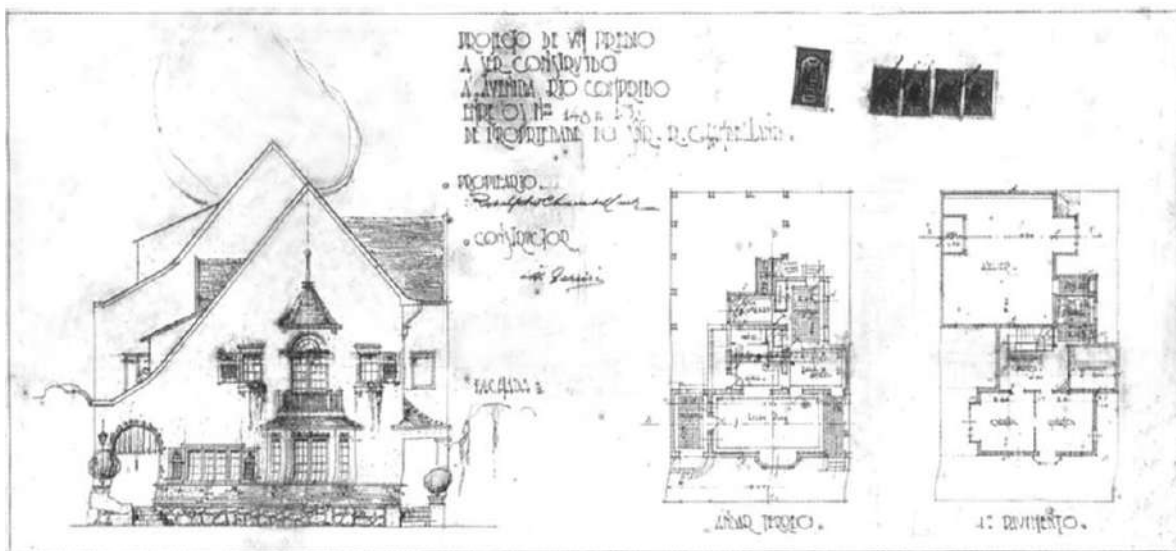


Figura 70 – Lucio Costa - projeto da residência e ateliê de Rodolfo Chambelland (fachada e plantas) - 1921. Fonte: Costa (1995, p.14).

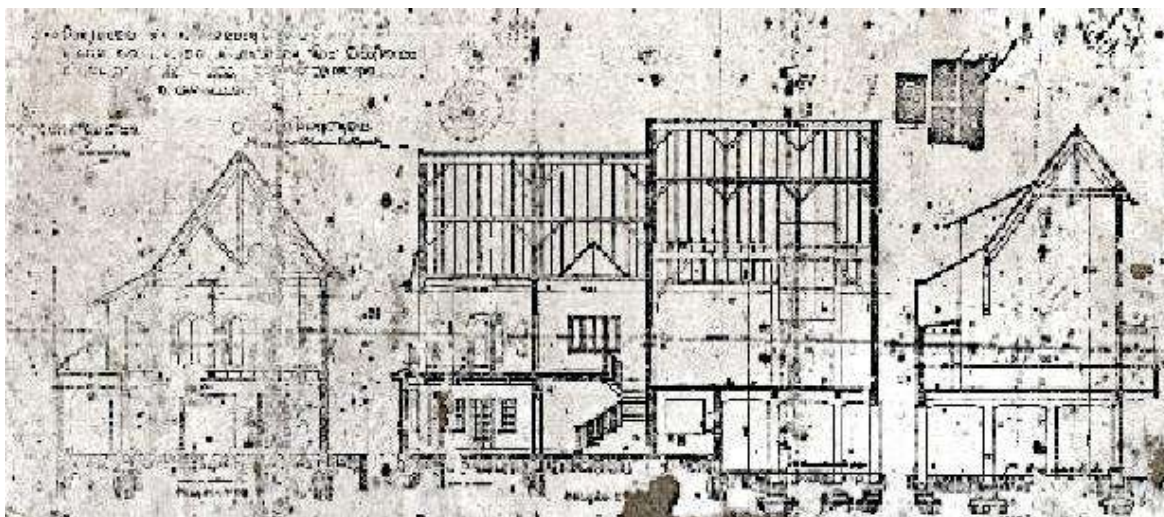


Figura 71 – Lucio Costa - projeto da residência e ateliê de Rodolfo Chambelland (cortes AB, CD e EF) - 1921. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (código III A 09-03167 L).

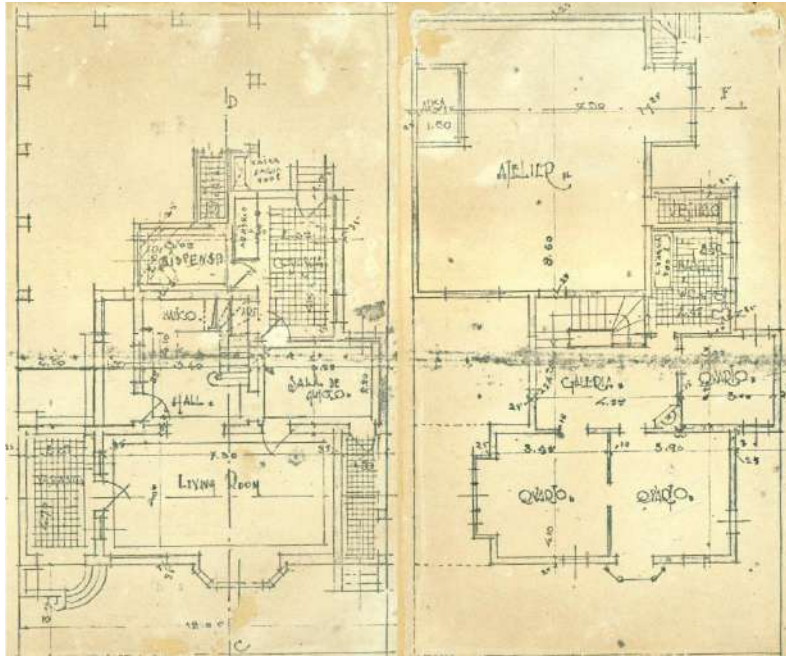


Figura 72 – Lucio Costa - projeto da residência e ateliê de Rodolfo Chambelland (plantas do pavimento térreo e do 1º pavimento) - 1921. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (código III A 09-03167 L).

Em dois pavimentos, dividia-se em sala de estar, sala de jantar, cozinha, dispensa e um pequeno banheiro no pavimento térreo, enquanto o superior comportava três quartos, um grande banheiro, uma generosa área ao lado da escada, denominada “galeria”, além do ateliê e de um pequeno banheiro a ele ligado; ambos com escada independente, por isso a sobreposição dos telhados na composição da volumetria. Uma pequena porta no patamar da escada principal ligava a área íntima da residência ao ateliê. A Figura 73 explicita a fachada frontal da residência ainda sem alterações, mantendo inclusive o muro frontal original.



Figuras 73 e 74 – Fachada e pátio da residência e ateliê de Rodolfo Chambelland, no Rio Comprido, Rio de Janeiro (demolidas). Fontes: *Ilustração Brasileira*, ano IV, n. 33, mai. 1923, p.24; Costa (1927, p.3).

Por ter o telhado grande inclinação, prolongando a fachada frontal demasiadamente, Lucio inseriu uma pequena cobertura sobre a sacada do pavimento superior, de forma a compor melhor os 'cheios e vazios'. O próprio arquiteto enfatizou que neste período estagiava no escritório de Archimedes e Francisque Cuchet, não se podendo negar as influências que de lá absorveu. Sendo Lucio um dos colaboradores no projeto do Pavilhão das Grandes Indústrias da Exposição Internacional de 1921, projeto pautado no estilo neocolonial, o emprego do *bow-window* (abertura que se projeta para além da parede externa da edificação) na fachada frontal da residência, sob a sacada do pavimento superior, assemelha-se aos vários existentes no projeto do pavilhão da exposição (Figuras 75 e 76).



Figuras 75 e 76 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - detalhe do *bow-window* do Pavilhão das Grandes Indústrias da Exposição Internacional do Centenário da Independência - 1921. Fontes: Acervo NPD/FAU-UFRJ; Foto do autor, 2022.

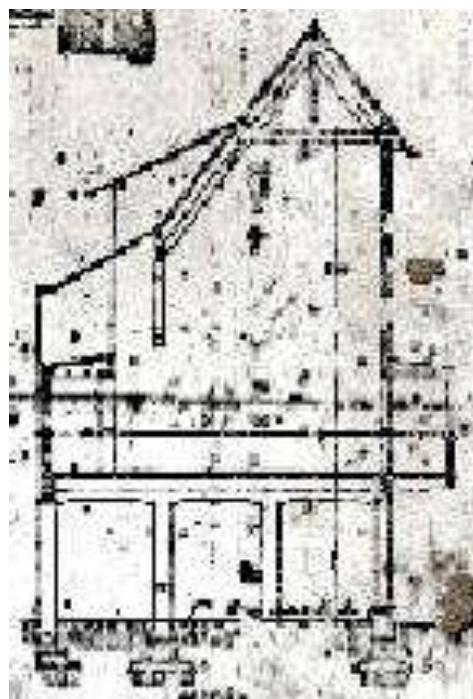
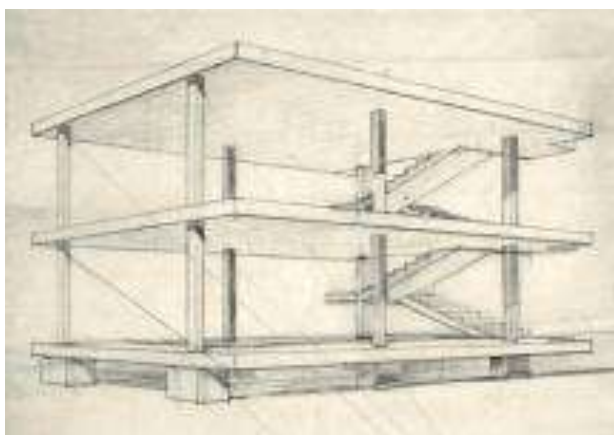
Após concluída a obra, a residência foi visitada pela jornalista Anygone Costa, em 1927, que enfatizou a total harmonia entre o estilo empregado no exterior e a ambientação interna do imóvel:

[...] abrindo a larga porta que dá acesso ao "*living-room*", onde nos afundamos em confortável poltrona, enquanto lançávamos uma vista observadora, em redor. O compartimento onde nos achávamos é mobiliado com o bom gosto severo dos interiores britânicos. Nem um móvel desnecessário, todos elegantes, trabalhados em madeira escura, como escuro, em tons alegres, é o tecido, em papel, que cobre parte das paredes. Alguns quadros "*bibelots*", pequeno armário com livros, faianças, almofadas, compõem o aposento onde custosos tapetes abafam os passos. (COSTA, 1927, p.96)

Outro aspecto de relevância no projeto de Lucio, observado por Brito (2014), é o grande espaço livre no pavimento térreo, na área sob o ateliê, com pilares que estruturam a grande laje:

A racionalidade dos pilares aparentes alinhados, de forma que sugerem estar esperando serem embutidos em um muro, ou provocando sua ausência, contrasta com o resto dos ambientes devidamente compartimentados e nomeados em planta. Um espaço que além de não estar identificado com legenda de uso, ocupava uma boa parcela da superfície construída, quase a mesma área em planta da casa. Este espaço que se localizava abaixo do atelier do pintor parece haver sido esquecido ou propositadamente abandonado pelo formalismo estilístico, sendo apenas um grande vazio coberto que não sabemos ao certo a que função estava destinado (BRITO, 2014, p.75).

Apesar de revestido pelo ecletismo acadêmico, o projeto de Lucio já apresentava características, mesmo que despreziosas e inocentes, do sistema da "casa dominó", desenvolvido por Le Corbusier entre 1914 e 1917 (Figura 77). O corte EF do projeto explicita ainda mais este aspecto (Figura 78). O caráter eclético, de todo modo, se sobrepõe de tal maneira que nem mesmo o arquiteto notou o potencial daquela área, deixando-a, inclusive na planta, sem definição de uso.



Figuras 77 e 78 – Le Cobusier - croqui do sistema de construção "casa dominó"; Lucio Costa - corte EF do projeto da residência e ateliê de Rodolfo Chambelland. Fontes: Wikipedia, Dom-Ino House. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Dom-Ino_House>. Acesso em 08 set. 2021; Acervo Casa de Lucio Costa (código III A 09-03167 L).

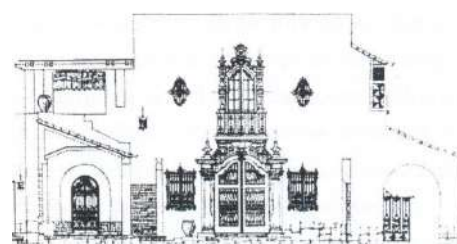
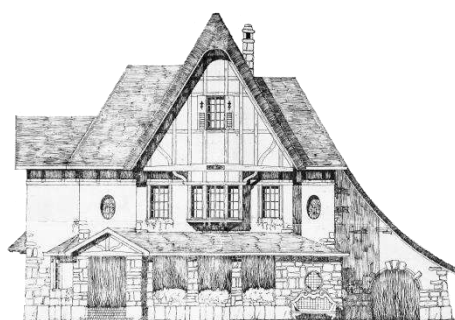
Nos anos seguintes à construção, a residência passou por sutis modificações, como a que lhe inseriu um portão de garagem, e substituiu os gradis frontais em madeira por outros em ferro. Com a construção do viaduto Engenheiro Freyssinet sobre a Avenida Paulo de Frontin, a via desvalorizou-se gradativamente, o que ocasionou a demolição da

edificação em meados da década de 1970: “Sempre que, no viaduto, passava por lá, via a ponta da sua empena aflorando da copa das árvores – até que um dia sumiu” (COSTA, 1995, p.15).

A formação recebida por Archimedes e Lucio na Escola Nacional de Belas Artes, permeada pelo academicismo da *Beaux-Arts* francesa, e reforçada pelo contato direto com seus mestres e na prática projetual que lhes inseriu precocemente no mercado de trabalho, guiam as diretrizes adotadas por eles ao longo da década de 1920. Seja na elaboração de novos projetos, na dedicação ao ensino, ou até mesmo nas entrevistas aos jornais, ambos expuseram seus ideais e defenderam seus pontos de vista, em seus “territórios heurísticos privilegiados” (ALENCAR, 2010, p. 12), que logo passariam a divergir. Agora graduados, tinham um novo mundo de oportunidades em suas mãos, ou melhor, na ponta do lápis. Vejamos os caminhos que tomaram, e os acontecimentos marcantes que os envolveram e mudaram o futuro da arquitetura brasileira nos capítulos a seguir.

CAPÍTULO 2

ECLÉTICOS E NEOCOLONIAIS



CAPÍTULO 2. ECLÉTICOS E NEOCOLONIAIS

2.1. O Escritório Técnico Heitor de Mello

Heitor de Mello foi um grande arquiteto, construtor e professor. Sua atuação junto à ENBA, como visto, na principal disciplina do Curso Especial de Arquitetura, somava-se a incontáveis projetos públicos e privados, majoritariamente na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Destacam-se os edifícios do Jockey (estilo Luís XIV) e Derby Club (estilo Luís XVI), já apresentados na Figura 19; o Conselho Municipal (hoje Câmara dos Vereadores), no Centro; o complexo do Hospital Militar do Exército (estilo Luís XVI), em Benfica; e a residência de Eduardo Otto Theiler (estilo Renascimento), no Flamengo. O arquiteto sempre projetava sob as diretrizes de um estilo arquitetônico específico, às vezes dois, compondo-os em harmonia nas fachadas. Do Tudor ao Luís XVI, do Secessão ao Neogrego, a hierarquia projetual adequava-se de acordo com a função e uso da edificação. Quartéis, delegacias, casas populares, sobrados comerciais, projetos urbanísticos e prédios para o poder público sempre passavam sobre as pranchetas de seu escritório, considerado “a primeira organização do gênero no Brasil, que logo atingiu grande envergadura” (BRUAND, 1981, p. 36).

Ao adotar a estruturação estilística como basilar na elaboração de seus projetos⁵², o arquiteto se tornou referência em composição harmônica de fachadas ecléticas pela cidade. “A sucessão de estilos por ele utilizados não corresponde a uma sequência evolutiva e nem sempre obedecia à lógica tipológica. Os resultados de suas hibridações e inovações, entretanto, apresentavam sempre uma grande qualidade” (UZEDA, 2006, p.285). Tão diversas eram as produções de seu escritório, que muitos chegaram a desconfiar sobre a real capacidade de Heitor de Mello de projetar. Lucio Costa, neste ponto, saiu em defesa do arquiteto: “Conquanto se alegasse maliciosamente que o estilo variava conforme mudasse de arquitetos, na verdade, o senso de medida e propriedade,

⁵¹ Na página anterior: Archimedes Memória e Francisque Cuchet - residência de Pedro Benjamin de Cerqueira Lima, em Petrópolis (1924); Lucio Costa e Fernando Valentim - residência Álvaro Alberto Mota e Silva, no Rio de Janeiro (1927). Fontes: Acervo NPD/FAU-UFRJ; Geoffroy (2006, p.166).

⁵² A revista *Architectura no Brasil*, em sua primeira edição, de 1921, um ano após a morte de Heitor de Mello, em homenagem ao arquiteto, listou seus principais projetos, classificando-os de acordo com o estilo adotado em cada um.

o tempero, eram de fato dele, pois na obra posterior dos seus vários colaboradores, o paladar inconfundível se perdeu” (COSTA, 1952, p.20).

Exemplo prático do domínio de Mello sobre os estilos apresenta-se em suas três propostas iniciais para o edifício da sede social do Derby Club, à Avenida Central. Nestas propostas (Figuras 79 a 81), de 1911, em que o edifício parece prolongar-se até a esquina onde acabou sendo construído o Jockey Club, a ornamentação, ora em grupos escultóricos, ora com torres e janelas neomouriscas, alterando também o número de pavimentos da edificação, Mello exprime sua criatividade, absorvendo também parte dos motivos arquitetônicos já empregados em outros edifícios ali anteriormente edificados.



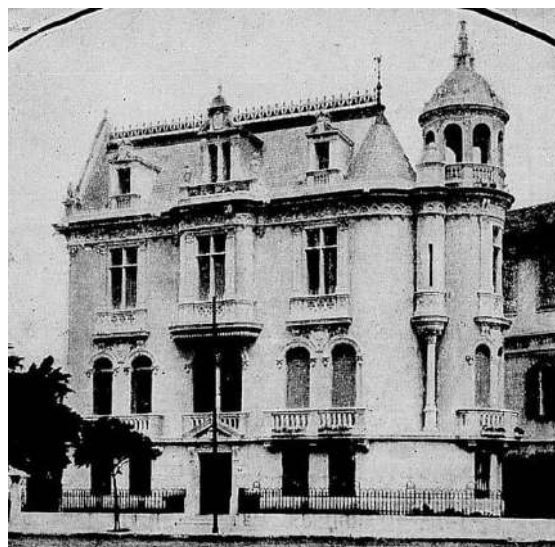
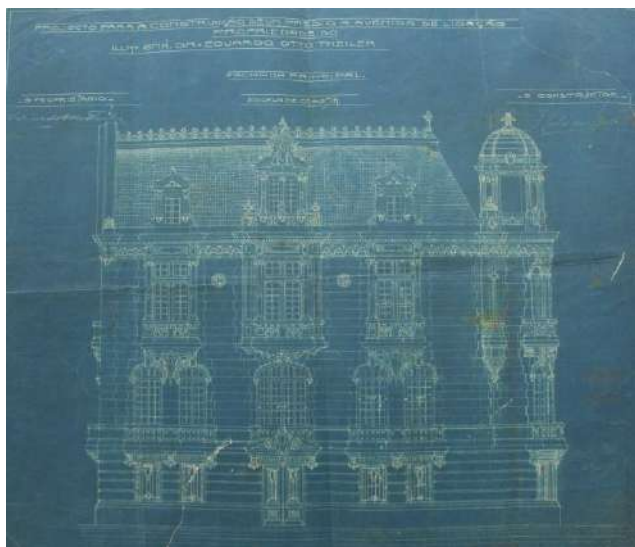
Figuras 79 a 81 – Heitor de Mello - Perspectivas externas de três propostas para o edifício do Derby Club, em estilos diferentes - 1911. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Também merece destaque seu projeto para a residência do advogado Eduardo Otto Theiler, na Avenida de Ligação (atual Avenida Oswaldo Cruz, 4), no Flamengo, datada de 1913, cujo desenho técnico da fachada (Figura 82) foi encontrado junto ao acervo de Archimedes Memória.

Considerada por Paulo Santos “de primorosa arquitetura”, apesar da dificuldade do terreno exíguo e triangular, tem espaços internos muito bem-resolvidos. O palacete mostra elegância na fachada em estilo Renascimento francês. Há, no interior, estuques de Corrêa Lima, Petrus Verdié e Waldemar Bogdanoff. (CZAJKOWSKI, 2000, p.40).

Este projeto, hoje tombado como patrimônio pelo estado em 1985, é um dos três remanescentes dos palacetes da antiga Avenida Beira-Mar. Seu interior foi adaptado, sendo dividido em quatro apartamentos. Apesar de bastante deteriorado (Figura 84),

tem elementos compositivos singulares, a exemplo das gárgulas que auxiliam no escoamento das águas da chuva (Figura 85), e das mansardas, semelhantes às do projeto da Casa Bazin, na Avenida Central. Neste projeto, mais uma vez, Heitor de Mello convidava seus colegas escultores e pintores para participarem da obra, primando pela composição formal mais fidedigna possível à arquitetura da época.



Figuras 82 e 83 – Heitor de Mello - Residência de Eduardo Otto Theiler - 1913. Fontes: Acervo NPD/FAU-UFRJ (desenho da fachada); Revista da Semana, Rio de Janeiro fev. 1921 (foto em preto e branco); Leonardo Martins, 2019 (fotos atuais).



Figuras 84 a 86 – Heitor de Mello - Residência de Eduardo Otto Theiler - 1913. Fontes: Acervo NPD/FAU-UFRJ (desenho da fachada); Revista da Semana, Rio de Janeiro fev. 1921 (foto em preto e branco); Leonardo Martins, 2019 (fotos atuais).

Este projeto foi, inclusive, elogiado por José Marianno Filho, médico, grande defensor de uma “arquitetura nacional” e diretor da ENBA entre 1926 e 1927:

[...] Heitor de Mello tentou vários gêneros de arquitetura. Ensaçou na rua da Uruguaiana uma casa inspirada em Art Nouveau, mas deteve-se nos estilos clássicos franceses. O edifício do Derby Club, e um outro em Luiz XIV de propriedade do Dr. Paulo de Frontin, também na Avenida Rio Branco, são pequenas jóias perdidas entre as fancarias arquitetônicas que infestam a cidade. Projetou também o ilustre artista os edifícios do Jóquei Club, do Clube de Engenharia, além de uma rica morada em estilo normando, na Avenida Atlântica. **Entretanto, a mais bela construção de Heitor de Mello é a pequena casa de residência à Avenida Oswaldo Cruz, em estilo François I. projetada num terreno irregular, de ângulo. O artista tirou das próprias condições de *emplacement* um partido imprevisto e engenhoso.** (MARIANNO FILHO, 1943, p. 125, grifo nosso)

Lucio Costa também destacou a importância desta edificação, citando-a em seu famoso texto “Depoimento de um arquiteto carioca”, de 1952:

É que, em meio ao ostensivo mau gosto da arquitetura corrente dos mestres de obras [...] avultam dois outros movimentos distintos, ambos de feição erudita: de uma parte, numerosos exemplos do mais apurado e sóbrio “art-nouveau”, [...]; e de outra parte, toda uma sequência de edificações proficientemente compostas nos mais variados estilos históricos, do gótico às várias modalidades do renascimento italiano ou francês (por exemplo [...] a casa ainda existente à esquina das avenidas Flamengo e Ligação).⁵³

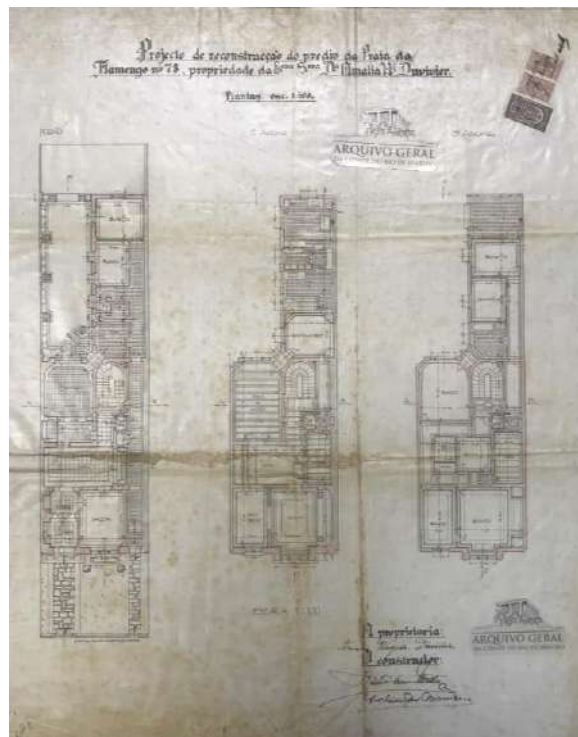
Ao consolidar o escritório como o principal do período no Rio de Janeiro, a demanda por projetos crescia, e Mello passou a necessitar cada vez mais de profissionais para auxiliá-lo, seja acompanhando obras, seja sobre a prancheta elaborando os detalhamentos das construções; e assim acabou recorrendo a arquitetos estrangeiros, tendo em vista o número ainda pequeno de arquitetos brasileiros formados, “o que nem sempre era visto com simpatia pelos profissionais brasileiros” (UZEDA, 2006, p.280). Um destes profissionais, o francês Francisque Edouard Cuchet, tornou-se o sócio de Archimedes no escritório, após a morte de Mello, em 1920.

Ao lecionar na Escola Nacional de Belas Artes, na disciplina de Composição de Arquitetura⁵⁴, atividade antes referida, Heitor de Mello logo enxergou no aluno Archimedes o potencial para auxiliá-lo no escritório. Não se tem registro da data em que Archimedes iniciou seu estágio na firma do então professor, mas tendo em vista o

⁵³ Originalmente publicado sob o título “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, no *Correio da Manhã*, em 15 jun. 1951, este texto foi republicado diversas vezes sob o título “Depoimento de um arquiteto carioca” (COSTA, 1995, p.157-171).

⁵⁴ “Nomeado professor de Composição de Arquitetura a 22 de janeiro de 1913, e catedrático em 1918” (GALVÃO, 1954, p.76).

período em que foi aluno de Mello na ENBA, presume-se que tenha sido entre 1915 e 1916. Após pouco tempo, já havia se tornado o principal auxiliar do mestre, sobretudo nos projetos residenciais. Destes, o da residência de Amália Wagner Duvivier merece destaque (Figura 87), pois é o único projeto de comprovada colaboração direta dos dois arquitetos⁵⁵. Localizado à Praia do Flamengo, 78, no bairro homônimo, apresenta estilo Luís XV, em três pavimentos, além de um sob o telhado. Três águas-furtadas ajudam a prolongar verticalmente a edificação, em um terreno comprido e estreito.



Figuras 87 e 88 – Heitor de Mello e Archimedes Memória - residência de Amália Wagner Duvivier (fachada e plantas) - 1919. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Nota-se a total preponderância do estilo já bem característico de Heitor de Mello sobre o de Archimedes, que ainda estava sendo moldado. Recuada frontalmente da via, com um pequeno jardim e uma fonte, em uma tentativa diminuir a sensação de enclausuramento, tendo em vista o terreno estreito. O primeiro pavimento era quase todo ocupado por setores de serviço, como rouparia, sala para engomar, e uma curiosa sala de fotografia, além das dependências completas para dois empregados, com escada exclusiva de serviço. Neste pavimento os quartos dos empregados voltavam-se para um

⁵⁵ No acervo de Archimedes Memória foram existem cópias em *blueprint* dos principais desenhos representativos de fachada, plantas e cortes, junto com esquadrias, telhados e jardins. Nenhum destes desenhos contém assinatura, o que inicialmente levou a acreditar que seria de autoria apenas de Heitor de Mello. Entretanto as pesquisas no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro comprovam que Archimedes foi um dos autores do projeto, pois nos desenhos de aprovação da Prefeitura constam as assinaturas dele e de Heitor de Mello.

pátio, lateralmente à área posterior do terreno. Já o segundo pavimento era todo dedicado às áreas de convívio social da residência: *salon*, *petit salon*, sala de jantar e saleta de almoço, além da copa, da cozinha e de uma despensa. Por fim, no terceiro e último pavimento, correspondente à área íntima, possuía cinco quartos, sendo dois deles grandes, e três banheiros, além de um terraço aos fundos.

A edificação também contava com um elevador, em frente à escada principal, ressaltando o poder aquisitivo da proprietária. No período, pouquíssimas construções na cidade que contavam com elevador naquele momento, sendo a maioria delas edificações de uso público. A Figura 89 apresenta o corte longitudinal CD, onde nota-se, além do vão do elevador, ao centro do desenho, a estrutura do telhado, que apesar de se impor no volume frontal, era discreta ao avançar nos cômodos posteriores.

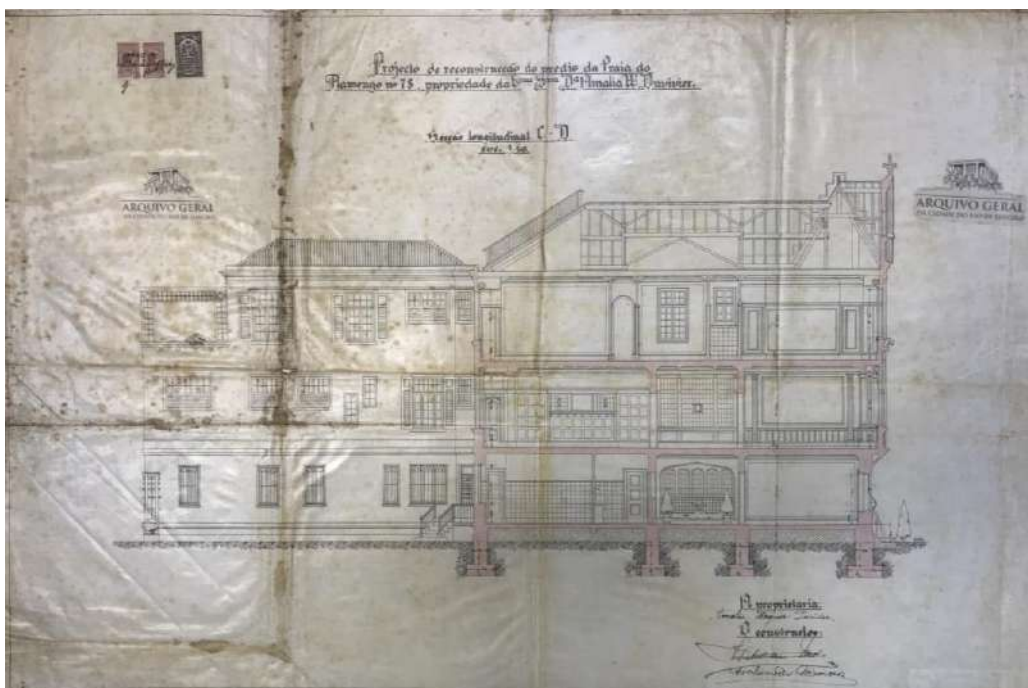
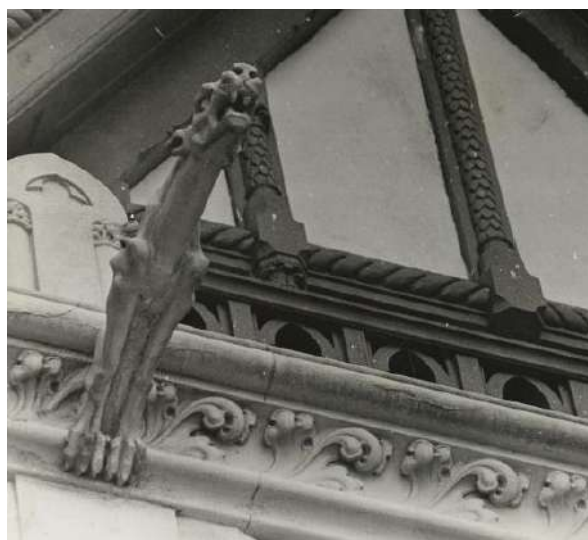


Figura 89 – Heitor de Mello e Archimedes Memória - residência de Amália Wagner Duvivier (corte longitudinal CD) - 1919. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Dos 20 desenhos deste projeto encontrados no acervo, nenhum foge do estilo adotado por Heitor de Mello em seus projetos, seja na execução de pormenores dos salões, seja nas esquadrias. Archimedes pela primeira vez tinha a oportunidade de ter seu nome em um projeto executado no Rio de Janeiro com seu mentor e chefe. Após a conclusão das obras, as fotos da residência foram publicadas na segunda edição da revista *Architectura*

no Brasil⁵⁶ (Figura 90), primeiro folhetim voltado para este público, do qual Archimedes também foi colaborador, membro de sua "comissão artística".



Figuras 90 a 92 – Fachada frontal e detalhes da ornamentação da residência de Amália Wagner Duvivier. Fontes: *Architectura no Brasil*, ano I, vol. I, n.2, Rio de Janeiro, nov. 1921, p.56; Arquivo Nacional, foto de Ana Lagoa, 08 ago. 1972.

Elementos escultóricos somam-se aos neogóticos, a exemplo das duas gárgulas da varanda do terceiro pavimento, ou a que esconde o cano de escoamento das águas pluviais, relembrando o projeto de Mello para a residência de Eduardo Otto Theiler, no mesmo bairro. Em uma atitude nunca antes tida com nenhum outro funcionário, Heitor de Mello, ao convidar Archimedes para assinar com ele o projeto, alçava-o à primeira classe do fazer arquitetônico carioca, no escritório que Archimedes acabaria por assumir a direção logo no ano seguinte.

As fotografias do interior, publicadas na *Architectura no Brasil* (Figuras 93 e 94), explicitam a total correlação entre o estilo adotado na composição da fachada e os pormenores dos cômodos. Mesclando acabamentos em madeira e abundante uso do

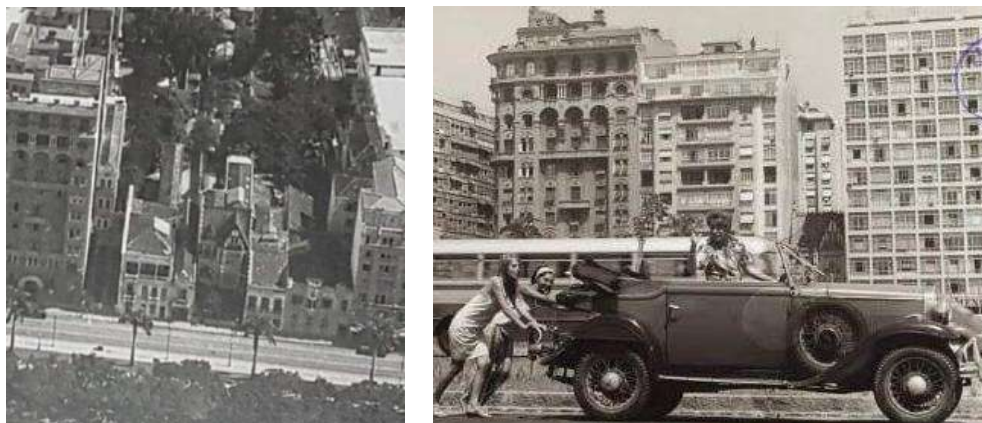
⁵⁶ A matéria publicada na *Architectura no Brasil* atribui erroneamente o projeto apenas a Archimedes Memória e Francisque Cuchet, do "Escritório Técnico Heitor de Mello".

vidro, destacando-se o vitral sobre a escada, notam-se semelhanças com áreas de outros projetos de Heitor, como o Jockey ou o Derby Club, resguardadas as proporções.



Figuras 93 e 94 – Fotos internas da residência de Amália Wagner Duvivier, destacando-se o abundante uso de madeira e vidro. Fonte: *Arquitetura no Brasil*, ano I, vol. I, n.2, Rio de Janeiro, nov. 1921, p.58-59.

A residência resistiu ao aterro de toda a praia do Flamengo, assim como a construção do parque homônimo, mas a conseqüente especulação imobiliária que se seguiu nas décadas imediatamente posteriores ao projeto do parque acabou ocasionando o enclausuramento da construção, apertada por entre edifícios de múltiplos pavimentos (Figura 95). Foi a última das residências unifamiliares do quarteirão a ser demolida, no início da década de 1980. Em seu lugar hoje está construído o edifício da Neoenergia.



Figuras 95 e 96 – A residência de Amália Wagner Duvivier em dois momentos: no princípio da década de 1940 e em 1966, já sufocada pelos prédios vizinhos. Fontes: Acervo pessoal do autor; Propaganda do filme *Rio, Verão e Amor*, de 1966.

Nestes projetos, Heitor de Mello conseguia

incorporar quase todas as tendências arquitetônicas que pulularam o ambiente acadêmico até o advento das vertentes racionalistas da década de trinta. Certamente, se não viesse tão cedo a falecer, o arquiteto acabaria fazendo incursões também em estilos considerados como “proto-modernos”, como o déco e o classicismo racionalista. (UZEDA, 2006, p.285)

Entretanto, com sua morte prematura em 15 de agosto de 1920, aos 44 anos, Archimedes e Francisque Cuchet, que já trabalhavam no escritório, tornaram-se sócios e assumiram sua direção. O escritório então passou a se chamar “Escritório Técnico Heitor de Mello - Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Engenheiros Architectos”⁵⁷. Tiveram logo que assumir diversos projetos de Mello, que já estavam em execução no estado do Rio de Janeiro: o edifício do Conselho Municipal do Rio de Janeiro, à praça Marechal Floriano, no Centro; a residência de Celina Guinle de Paula Machado, à Avenida Atlântica, em Copacabana; e os Grupos Escolares de Petrópolis e de Nova Friburgo. Também realizaram reformas em edifícios já construídos por Mello, como as sedes sociais do Jockey e do Derby Club.

Nestes projetos, as atuações de Archimedes e Cuchet se deram mais no sentido de acompanhar as obras e acertar pontuais modificações nas plantas, sendo o traço original de Heitor de Mello respeitado. O projeto do edifício do Conselho Municipal⁵⁸, entretanto, prolongou-se demasiadamente, deixando os arquitetos receosos quanto a sua conclusão. Com o risco inicial datado de 1915⁵⁹, em estilo Luís XIV, suas obras, iniciadas apenas em 1918, só foram concluídas em 1923, após inúmeros problemas, a exemplo de infiltrações e acústica prejudicada.

⁵⁷ Por terem nomeado o escritório como “Escritório Técnico Heitor de Mello”, muitas pessoas erroneamente atribuem projetos de Archimedes Memória e Francisque Cuchet a Heitor de Mello. Entretanto, quando este ainda estava vivo, o escritório recebia outras denominações, dentre elas a seguinte: “Heitor de Mello - Architectura e Construções”. No período em que Archimedes e Cuchet estiveram à frente do escritório, este funcionou inicialmente à rua da Quitanda, 31, depois mudando-se para a rua Sete de Setembro, 37 (sobrado), e finalmente retornando para a rua da Quitanda, agora no número 67, sala 301, onde Archimedes permaneceria até o fim de sua atuação.

⁵⁸ Há registros de um concurso público de projetos para o edifício, datado de 1911, com participação do arquiteto Adolfo Morales de Los Rios (RIOS FILHO, 1959, p.199; 339). Entretanto as propostas acabaram sendo arquivadas e Heitor de Mello convidado para elaborar o projeto definitivo em 1915.

⁵⁹ Mesmo período em que Heitor de Mello solicitava aos seus estudantes da ENBA que realizassem na disciplina de Composição de Arquitetura um projeto para edifício de Conselho Municipal, como visto no trabalho apresentado por Archimedes no Capítulo 1.

Minuciosamente descrito pelos vários folhetins da época, o edifício conciliou em toda sua extensão os trabalhos dos arquitetos aos dos pintores, escultores e estucadores. Carlos Oswald, Rodolpho Chambelland, Lucílio de Albuquerque, Petrus Verdié, Elyseu Visconti, Eduardo de Sá e José Octávio Corrêa Lima⁶⁰, dentre outros, executaram suas obras mantendo a tradição de Heitor de Mello, que sempre os convidava para atuar em suas obras. A perspectiva do projeto, datada de 1915, nunca antes publicada, foi encontrada junto ao acervo de Archimedes Memória, e apresenta-se na Figura 97.



Figura 97 – Heitor de Mello - Perspectiva externa do projeto para o edifício do Conselho Municipal do Rio de Janeiro - 1915. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

De volumetria nitidamente inspirada no edifício do *Liverpool Cotton Exchange*, inaugurado em 1903, na Inglaterra, o edifício do Conselho, em menores proporções, adotava as mesmas soluções para as varandas frontais e os torreões, conforme ressalta a Figura 98.

⁶⁰ *Vida Doméstica*, matéria “O novo edifício do Conselho Municipal”, editorial. Rio de Janeiro, 1923, p.19.



Figura 98 – projeto do Liverpool Cotton Exchange, de autoria de Messrs Huon Matear e Frank Simon - 1903. Fonte: Liverpool 1207. Disponível em: <<https://liverpool1207blog.wordpress.com/buildings/built-on-cotton-the-liverpool-cotton-exchange/>>. Acesso em 20 mai. 2022.

No edifício do Conselho, Archimedes e Cuchet também se juntaram aos artistas de renome que já trabalhavam na decoração, tendo os dois confeccionado o desenho do vitral que se sobrepõe no hall sobre a escadaria principal (Figura 100)⁶¹.



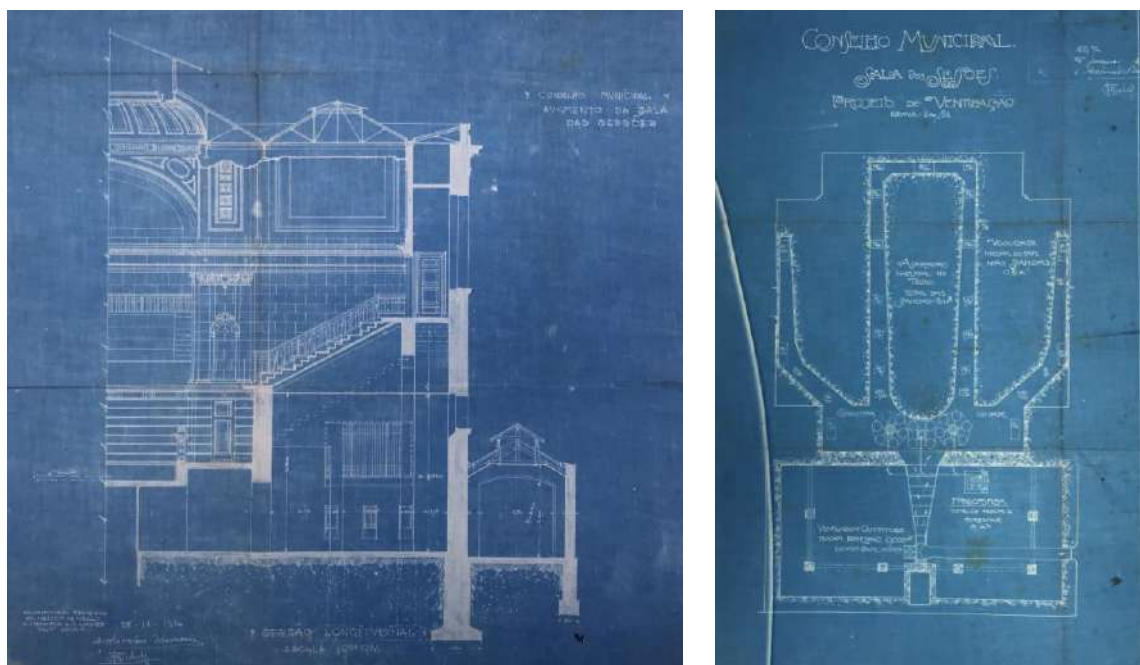
Figuras 99 e 100 – Fachada frontal e hall da escadaria do edifício do Conselho Municipal, atualmente. Fonte: Foto do autor, 2023; Foto de Leonardo Martins, 2022.

Entre 1920 e 1921, em meio ao andamento das obras, os arquitetos elaboraram outras modificações, como o aumento da sala de sessões prolongando-a nos fundos do terreno, dotando-a de uma galeria de honra (Figura 101); também projetaram um sistema para ventilação artificial na sala das sessões (Figura 102), nos mesmos moldes do existente no edifício do Teatro Municipal, ambos projetos que acabaram por não serem executados, por falta de verba. Sobre estas modificações, os próprios arquitetos publicaram nota em resposta a críticas dos intendentes municipais Adolpho Bergamini e Alberico de Moraes, ressaltando que

⁶¹ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1923, p.3.

Relativamente à Galeria de Honra cumpre dizer que existe no arquivo do Conselho um projeto para ser executado no fundo do edifício e até a última hora supuzemos que este trabalho se faria, pois não podíamos acreditar que se inaugurasse edifício tão importante com tão grave falha. Esta, porém, não nos pode ser com justiça irrogada: o seu a seu dono.

O dr. Alberico de Moraes estendeu-se, no seu discurso, sobre a ventilação da sala de sessões, mas esta se faz muito normalmente pela janella dos fundos, por onde entra o ar fresco, e pela claraboia, por onde sae o ar aquecido. Aliás, **cumpre salientar que existe um projecto de ventilação artificial, como acontece no Theatro Municipal, deixando-se de executar o dito projecto por motivo de ordem econômica.** Aproveirando ainda o símile do Theatro Municipal, perguntamos se a sala de espetáculos tem 1/5 parte de aberturas, que o dr. Alberico estranha não encontrar no Conselho; no entanto, ninguém até hoje encontrou deficiência de ar no majestoso Theatro.⁶²



Figuras 101 e 102 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Alterações no projeto do Conselho Municipal: aumento da Sala de Sessões (corte longitudinal - 1920) e projeto de ventilação - 1921. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Impasses à parte, o escritório consolidou-se como um dos maiores do Rio de Janeiro da década de 1920, procurado por toda a classe abastada da sociedade. Os projetos de residências, mais recorrentes, predominavam entre os bairros da Zona Sul carioca (Botafogo, Flamengo, Catete, e Copacabana) e Tijuca, e a cidade de Petrópolis. Archimedes e Cuchet foram os grandes agentes da Exposição Internacional de 1922, sendo responsáveis pelos projetos dos mais importantes edifícios: o Palácio das Festas,

⁶² MEMÓRIA, Archimedes; CUCHET, Francisque. O projecto do Palácio do Conselho Municipal – A injusta accusação aos intendentos Bergamini e Alberico de Moraes. In: *Correio da Manhã*, 13 jan. 1924, p.3.

em estilo eclético (Luís XVI), e o Pavilhão das Grandes Indústrias, em estilo neocolonial, a partir da remodelação do complexo pré-existente da Ponta do Calabouço, como será visto adiante. Elaboraram ainda os projetos dos pavilhões da General Electric e da Cervejaria Antártica, além dos Pavilhões do Passeio Público e do Hotel Balneário da Urca, indiretamente relacionados ao evento. Archimedes ainda foi responsável pelo projeto urbanístico da Exposição, juntamente com outro professor da ENBA, Gastão Bahiana. Esta foi a grande oportunidade para o escritório expor sua forma de projetar em larga escala, oportunidade esta que lhes renderiam diversos outros projetos nos anos imediatamente posteriores. Anunciavam sempre nas publicações ligadas ao meio arquitetônico⁶³, a exemplo da propaganda exposta na Figura 103, de 1922, que ressaltava a formação de ambos Archimedes e Cuchet, aquele da Escola Nacional de Belas Artes e este da Escola de Belas Artes de Paris.



Figura 103 – Propaganda do 'Escritório Technico Heitor de Mello – A. Memoria e F. Cuchet, Eng. Architectos'. Fonte: *Architectura no Brasil*, ano I, v. II, n. 9 e10, jun.-jul. 1922, p. 41.

As principais obras elaboradas nesta primeira década de Archimedes e Cuchet à frente do escritório serão expostas e analisadas ao longo deste capítulo. Foi, sem dúvida, o período de maior atividade da firma, tendo sido catalogados no acervo pesquisado mais de 130 projetos apenas nesta década (Apêndice II), de arranha-céus a casas térreas: entre hospitais, universidades, hotéis, edifícios públicos, fábricas, igrejas e dezenas de residências. Lucio Costa, estagiário do escritório em 1921, ressaltou, ao descrever a rotina de seu funcionamento neste período:

⁶³ Também foram encontradas propagandas do escritório em pelo menos três edições da revista *Architectura: mensário de arte* (ano II, n. 11, Rio de Janeiro, abr. 1930; ano II, n. 12, Rio de Janeiro, mai.-jun. 1930; ano II, n.13, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1930), além de inúmeros anúncios nos jornais da época.

O escritório ocupava todo o andar do prédio número 10 da rua da Quitanda. Os arquitetos ficavam na parte da frente; os desenhistas, chefiados por [Alejandro] Baldassini, trabalhavam sob as claraboias do corpo central do sobrado; e Müller, o calculista suíço, tinha a prancheta junto às janelas na sala dos fundos. Na chegada da escada, ficava a mesa do Sr. Pinto, o contador, que se entendia no final da tarde com os dois mestres, o velho competentíssimo e o moço presunçoso, chamados igualmente Bernardino, ambos portugueses. (COSTA, 1995, p.15)

A descrição de Lucio destaca o dinamismo do escritório, e o número elevado de profissionais que ali trabalhavam. Arquitetos, desenhistas, calculista, contador, dentre outros, dividiam-se na primeira grande organização do gênero, estruturada por Heitor de Mello e mantida e expandida por Archimedes e Cuchet. Mesmo parecendo um ambiente sem descontração, onde todos pareciam apenas cumprir suas funções de forma rígida, conforme a descrição de Lucio, a Figura 104 expõe que também gozavam de momentos de descontração e alegria. Ela retrata a comemoração do aniversário de Archimedes, em sete de março de 1925, onde se vê, assentados, os desenhistas e estagiários; em pé, na primeira fileira, os contadores, calculista, demais colaboradores e os arquitetos Archimedes (de terno branco e gravata, com as mãos unidas) e Cuchet, a seu lado esquerdo. Ao fundo, um grupo musical, com seus violões, chapéus e lenços, a animar a comemoração.



Figura 104 – Archimedes Memória, Francisque Cuchet e demais funcionários do escritório comemorando o aniversário de Archimedes, no escritório da Rua da Quitanda, 31, em 07 mar. 1925. Fonte: Memória Filho (2008, p.52).

Dos diversos estudantes e profissionais que passaram pelo escritório de Archimedes e Cuchet, além de Lucio Costa, alguns merecem destaque, por terem posteriormente se consolidado no campo da arquitetura e do urbanismo no Brasil. **Alejandro Baldassini**, citado por Lucio, foi considerado por Paulo Santos

o primeiro pseudo-modernista, autor de pelo menos duas grandes residências ditas "modernas", uma no Morro da Viúva, outra na Tijuca, e do novo Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes -, em todos os quais projetos, embora se tenha esforçado por integrar-se no sentimento moderno, não atingiu a fazer mais do que estilizações de formas modernas, sem lograr disfarçar no sentido da aceitação, sem reexame, dos métodos de compor consagrados pelo formulário em uso. (SANTOS, 1960, p.57)

'Pseudo-modernista' por ter associado formas sutis em seus projetos, em claro uso da arquitetura *art déco*, sendo ele um dos pioneiros neste estilo na cidade. Adepto da verticalidade que o estilo promovia, foi responsável por diversos projetos de arranha-céus, ressaltando-se os edifícios 'O.K.', na Praça do Lido, em Copacabana, e o edifício Guinle, à Avenida Rio Branco, esquina com rua Sete de Setembro, edifícios que levou Paulo Santos a equiparar a Rino Levi (SANTOS, 1960, p.57). Junto a Archimedes e Cuchet colaborou principalmente nos projetos do Club de Regatas e Estádio do Flamengo, à Avenida Pasteur, Urca (não executado) e da Exposição do Centenário, especificamente no edifício do restaurante envidraçado, também conhecido como Rio Casino, projeto que será analisado de forma detalhada mais a frente.

Mario Fertin de Vasconcellos, arquiteto, atuou como *free-lancer* no escritório (ALENCAR, 2010, p.39), tendo ainda em 1921 consolidado firma com seu colega Edgard Pinheiro Vianna. Juntos, Vasconcellos e Vianna participaram e venceram o concurso para o portão principal (norte) da Exposição Internacional do Centenário da Independência; tendo os dois participado também do concurso do Instituto Brasileiro de Arquitetos para o restaurante envidraçado do Passeio Público, com um projeto em estilo colonial. Classificou-se ainda, em 1935, junto de seu colega Raphael Galvão, em segundo lugar no concurso para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, o qual teve Archimedes classificado em 1º lugar.

Raffaello Berti, italiano, formado em arquitetura pela Real Academia de Belas Artes de Carrara, mudou-se ainda em 1921 para o Rio de Janeiro, trabalhando como "auxiliar

técnico”⁶⁴ de Archimedes e Cuchet nos projetos do Palácio das Grandes Indústrias da Exposição do Centenário, da Câmara dos Deputados, no Centro, e do complexo do Hipódromo do Jockey Club, na Gávea (BERTI, 2000, p.29). Em 1929, mudou-se para Belo Horizonte, onde, assim como Baldassini, sob a vertente *art déco*, projetou importantes edifícios, em sociedade com Luiz Signorelli, a exemplo da Santa Casa de Misericórdia, da Sede da Prefeitura de Belo Horizonte, do Minas Tênis Clube e diversos outros edifícios hospitalares e escolares. Foi um dos fundadores da Escola de Arquitetura da atual Universidade Federal de Minas Gerais (RODRIGUES, 2016, p.76).

Raul Penna Firme, graduado em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes, tendo sido colega de Lucio Costa em algumas disciplinas, trabalhou no escritório em meados da década de 1920⁶⁵. Em 1929 projetou o edifício do Liceu Literário Português, no Largo da Carioca, Rio de Janeiro, em estilo neomanuelino. Alguns anos depois, em 1933, elaborou proposta para a nova Igreja de Nossa Senhora do Parto⁶⁶, cujo projeto acabou ficando a cargo de Archimedes e Cuchet. Penna Firme elaborou ainda (junto com José de Oliveira Reis e Roberto Lacombe) um projeto para a nova capital do país, a partir dos estudos do marechal José Pessoa Cavalcanti de Albuquerque⁶⁷, em 1955, um ano antes do concurso do Plano Piloto. Este projeto, denominado Vera Cruz, de traçado tão geométrico quanto o da capital delineada por Lucio Costa, tinha também dois eixos principais que se cruzavam, além de um lago a leste da área urbana.

Além destes, Hugo Marques de Azevedo⁶⁸, Raimundo Cella (SILVA, 2018, p.246)⁶⁹, Victorino Ramos Fernandes⁷⁰, Pedro Pinto Monteiro⁷¹ e Bernardino Huche y Vella⁷² (estes dois últimos citados por Lucio) também faziam-se presentes nas atividades realizadas

⁶⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1924, p.5.

⁶⁵ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 mai. 1925, p.4.

⁶⁶ Projeto este cujos desenhos chegaram até Archimedes, por ter ele sido o autor do projeto que de fato foi executado. Os desenhos do projeto Raul Penna Firme, guardados por Archimedes, foram encontrados em seu acervo pessoal durante a catalogação dos seus projetos nesta tese.

⁶⁷ *Correio Brasiliense*, matéria “Antes de JK, outros brasileiros já esboçavam projetos para a nova capital”, editorial. Brasília, 04 jun. 2011. Disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2011/06/04/interna_cidadesdf,255349/antes-de-jk-outros-brasileiros-ja-esboçavam-projetos-para-a-nova-capital.shtml>. Acesso em 20 nov. 2022.

⁶⁸ Arquiteto. *Architectura no Brasil*, ano I, n.07-08, abr.-mai. 1922, p. 13.

⁶⁹ Pintor, responsável por diversos dos afrescos dos projetos do escritório de Archimedes.

⁷⁰ *Para Todos*, ano VI, n.295, Rio de Janeiro, 09 ago. 1924, p.26.

⁷¹ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1924, p.10.

⁷² Mestre de obras. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 mai. 1925, p.4.

pelo escritório, sendo Huche y Vella um dos mais antigos colaboradores, há mais de 20 anos atuando na firma como mestre de obras, desde os tempos de Heitor de Mello.

Memória Filho ressalta que no escritório, no período, os desenhos eram

elaborados em papel tipo "canson", desenhados a lápis em escalas pré-definidas e legendadas de acordo com a dimensão do tema. [...] Plantas, cortes e fachadas eram repassadas em tinta "nanquim" e coloridas com lápis de cor ou aquareladas, principalmente as áreas previstas para jardins e fachadas. As pranchetas equipadas com régua "T" eram de madeira, e tinham dimensões de aproximadamente 2,00 metros x 1,00, também forradas por papéis "canson" pré-esticados através de umedecimento. (MEMÓRIA FILHO, 2008, p.52-53)

Os lápis e diversos outros materiais, importados da França e Alemanha, pela loja Meira, eram sempre necessários sobre as pranchetas. "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 acabavam ficando enormes, mas facilitavam imensamente a execução" (MEMÓRIA FILHO, 2008, p.53).

No escritório, a influência de Francisque Cuchet sobre Archimedes era notável, principalmente pela admiração de Archimedes pelo ensino recebido por seu sócio na *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*, de Paris na qual foi laureado⁷³. Discípulo de Charles Girault⁷⁴, ao aportar no Rio de Janeiro, em 1908, inicialmente firmou sociedade com o arquiteto Francisco Roume, com escritório à rua do Ouvidor, 72, declarando falência ainda em 1913⁷⁵. Nos anos seguintes passou a trabalhar junto a Heitor de Mello⁷⁶, colaborando principalmente nos detalhes dos desenhos rebuscados dos estilos adotados pelo arquiteto. De acordo com Alencar (2010), na sociedade com Archimedes, cabia a Cuchet a parte mais burocrática do escritório, ficando responsável também pelo controle e atendimento dos contratos, tendo também maximizado e ajudado "a consolidar a matriz classicista que Archimedes absorvera de sua formação na ENBA" (ALENCAR, 2010, p.38). Dos desenhos técnicos do escritório, a maioria dos que foram

⁷³ *A Manhã*, matéria "Aniversários", editorial. Rio de Janeiro, 25 fev. 1926, p.4.

⁷⁴ Vencedor do *Grand Prix de Rome*, autor de grandes projetos, sendo os mais conhecidos o *Grand Palais* e o *Petit Palais*, projetados para a Exposição Universal de 1900, em Paris.

⁷⁵ *A Noite*, matéria "Dois architectos que desaparecem", editorial. Rio de Janeiro, 09 out. 1913, p. 2; *O Paiz*, matéria "Justiça Local - corte de apelação", editorial. Rio de Janeiro, 11 out. 1913, p.8.

⁷⁶ *O Commercio de São Paulo*, matéria "Traição conjugal - drama de sangue", editorial. São Paulo, 09 jan. 1909, p.4.

assinados por Cuchet referem-se a acabamentos desenhados em verdadeira grandeza. Estruturas de telhados, e principalmente, a ligação destes com as platibandas eram recorrentes em sua prancheta. A Figura 105 apresenta o desenho da área da orquestra da sala de festas do edifício do Conselho Municipal, em desenho de Francisque Cuchet, datado de 18 de maio de 1921, ressaltando-se os detalhes do guarda-corpo, a ser executado em bronze polido.

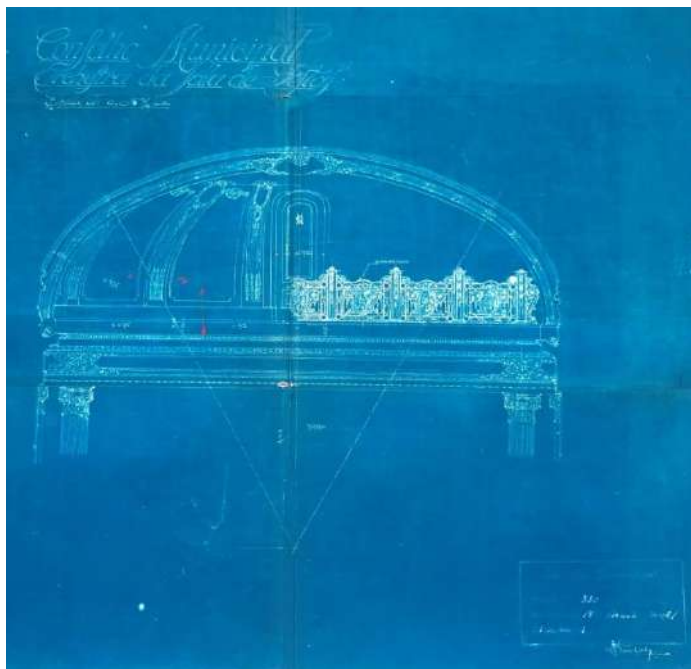


Figura 105 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Detalhamentos do projeto do Conselho Municipal: orquestra da sala de festas (corte transversal - 18 mai. 1921). Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

2.2. Variante eclética? O movimento neocolonial

Nacionalizada (ou melhor: "primitivizada") pelas "dificuldades materiais", a arquitetura portuguesa na colônia – como se despojada de todo o excesso artificial da razão europeia moderna – é tomada no início do século XX como antídoto ao artificialismo acadêmico: o retorno a ela faz as vezes de instrumento de depuração da arquitetura, passo necessário ao novo (e superior) patamar cultural. Primitivismo e estética da máquina encontram-se, a exemplo de Le Corbusier, para produzir a nova arquitetura – com a vantagem de aqui o primitivismo ter a marca nacional, constituindo a "nossa tradição". (PUPPI, 1998, p. 24)

"A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo", palestra proferida por Ricardo Severo aos arquitetos brasileiros em 1914⁷⁷, foi o ponto de partida para a chamada "nova era de Renascença Brasileira" (SEVERO, 1916, p. 82). Para entendermos melhor a conjuntura da criação e consolidação do movimento neocolonial, faz-se necessário discorrer rapidamente sobre quem foi e quais eram os propósitos de Severo.

⁷⁷ A palestra aconteceu na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, em 20 de julho de 1914 (KESSEL, 2008).

Formado em engenharia civil em 1891, em Porto, Portugal, Ricardo Severo da Fonseca Costa já despontava na pesquisa acadêmica, tendo publicado dezesseis artigos entre 1890 e 1895 (MELLO, 2007), todos versando sobre ciências humanas e a construção da história nacional. Insatisfeito política e financeiramente em Portugal, emigra para o Brasil, fixando-se em São Paulo, onde se casa e, recebendo boa herança de forma adiantada do sogro, retorna a seu país de origem, ali permanecendo entre 1897 e 1907.

De acordo com Pinheiro, nesse período, Portugal passava por

[...] grande agitação política, em que predominava um descontentamento geral em relação à monarquia e fortalecia-se o movimento republicano, que, radicalizando-se a partir de 1908, logrou obter a implantação da república em 1910. Clima propício ao surgimento de um sentimento de exaltação nacionalista, que certamente estimulou o movimento de valorização das habitações tradicionais portuguesas. (PINHEIRO, 2011, p. 4)

Nessa mesma época Severo ainda projeta sua residência, incorporando a ela elementos arquitetônicas das diversas regiões do país, "estereotipadamente nacionais" (RIBEIRO, 1994, p. 91). Retornando ao Brasil em 1907, o engenheiro encontra em São Paulo o ambiente ideal para a continuidade de seu projeto nacionalista, afinal a arquitetura brasileira fundou-se em raízes portuguesas. Associa-se a Ramos de Azevedo, passando "a ocupar lugar de destaque no gerenciamento das obras da firma" (KESSEL, 2008, p.81). Quase prevendo a nacionalidade que seria almejada na Semana de Arte Moderna de 1922, com a conferência sobre a arte tradicional, Severo inaugura o neocolonial no Brasil.

Pinheiro (2011) ainda destaca que as formas tradicionais portuguesas puderam conservar-se quase que intactas no Brasil, assim como em Portugal, resistindo à 'invasão destruidora de influências estrangeiras'. Severo conclui na conferência que "é, portanto, ao período histórico da colonização portuguesa que temos de ir procurar as origens da arte tradicional no Brasil". É ainda neste seu discurso que o engenheiro institui a máxima que, copiar por copiar – se referindo ao ecletismo vigente no Brasil –, que se copiasse o nacional, o que é nosso. Devido à grande repercussão, repetiu sua palestra, agora na Escola Politécnica de São Paulo⁷⁸. Ao adotar uma postura muito mais segura e afirmativa de seus ideais, Ricardo Severo "mesclava elementos de uma metodologia empírico-

⁷⁸ Proferida no dia 31 de março, a conferência foi publicada na *Revista do Brasil* em dezembro do mesmo ano.

científica de trabalho com uma iniciativa propositiva: a produção contemporânea de uma arquitetura de base nacional" (PINHEIRO, 2011, p. 12).

O trabalho do engenheiro também caracterizava-se pelo método de "investigação direta", ou seja, análise *in loco* das edificações e de suas características, em oposição à pesquisa documental. Destarte, começou a colocar em prática suas ideias nos primeiros projetos neocoloniais: a residência do banqueiro Numa de Oliveira, na Avenida Paulista; sua casa de praia no Guarujá e a chamada "Casa Lusa", também em São Paulo. Seguindo a máxima de que elementos naturais e autênticos eram necessários na construção da Arte tradicional, como aponta Pinheiro (2011), Severo incorpora na sala de jantar de sua casa o forro do antigo Convento de Santa Teresa, e na sala de estar um altar proveniente da Igreja do Carmo de São Paulo. Não só o neocolonial deveria consolidar-se como nacional e contemporâneo, mas absorver elementos reais do século XVIII para compor o conjunto, tornando-o mais "real".

Em face a essa conjuntura Severo encomenda a José Wasth Rodrigues⁷⁹, pintor "formado pelos mestres acadêmicos em São Paulo e no Rio de Janeiro" (KESSEL, 2008, p.91), um "Documentário Arquitetônico", espécie de catálogo com motivos e detalhes das construções setecentistas, motivos estes que deveriam ser empregados nos novos projetos, eliminando, assim, a necessidade da observação *in loco* antes adotada.

Desenvolveu assim sua versão própria do neocolonial – ou "estilo tradicional brasileiro", como preferia –, tomando como referência básica a arquitetura portuguesa do século XVIII, com suas profusas volutas e pináculos de granito, seus telhados movimentados de telhas capa-e-canal arrematados por "rabos de andorinha", a utilização extensiva de azulejos decorativos, telhões de faiança portuguesa e outros detalhes análogos. Tudo numa edificação de programa convencional, e de planta e volumetria movimentadas. (PINHEIRO, 2011, p. 15)

De uma forma ou de outra, o catálogo que Severo encomendara a Wasth Rodrigues era uma versão 'abrasileirada' dos catálogos de elementos de composição e ornamentação tão marcantes na arquitetura eclética, massivamente divulgados e utilizados pelos escritórios de arquitetura nos primeiros anos republicanos.

⁷⁹ Wasth Rodrigues também havia passado uma temporada na França, como bolsista do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, tendo estudado na *École des Beaux-Arts*, chegando até a expor seus trabalhos no Grand Palais (KESSEL, 2008).

Diversos intelectuais e artistas interessaram-se pelas ideias e pelos ideais de Severo, destacando-se Gustavo Barroso⁸⁰, Monteiro Lobato⁸¹ e Mário de Andrade⁸², que, mesmo indiretamente, publicaram textos saudosistas sobre o passado colonial. Andrade foi além, destacou que

o que há de mais glorioso para nós é o novo estilo neocolonial [...] Não me consta que já tenha havido no Brasil uma tentativa de nacionalizar a arquitetura, estilizando e aproveitando os motivos que nos apresenta o nosso pequeno passado artístico e formando construções mais adaptadas ao meio [...] O neocolonial que por aqui se discute é [...] um estilo nosso, bem mais grato ao nosso olhar, hereditariamente saudoso de linhas anciãs e próprio ao nosso clima e ao nosso passado.⁸³

É a partir das duas conferências de Severo que Andrade redige e publica os citados artigos da "A Arte Religiosa no Brasil" (1920). E vai além: seus textos quase que cumprem a função de complementar os ditames de Severo, num entusiasmo em torno da temática ainda tão inédita no Brasil. A grande divergência entre os dois centra-se no fato de Severo transpor as raízes portuguesas para a arquitetura brasileira, ao passo que Andrade, mesmo embasado por Severo, aponta originalidades nas obras arquitetônicas nativas, unificando-as temporal e especialmente.

Mas o que há de mais glorioso para nós é o novo estilo neocolonial [...]. Não me consta que já tenha havido no Brasil uma tentativa de nacionalizar a arquitetura, estilizando e aproveitando os motivos que nos apresenta o nosso pequeno passado artístico e formando construções mais adaptadas ao meio [...]. O neocolonial que por aqui se discute é [...] um estilo nosso, bem mais grato ao nosso olhar, hereditariamente saudoso de linhas anciãs e próprio ao nosso clima e ao nosso passado. (ANDRADE, 1921, p. 12)

No Rio de Janeiro, os ideais pregados por Severo em São Paulo demoraram a cair no gosto popular. O ecletismo da Avenida Central ainda mostrava-se vivo e pulsante no imaginário da população, e, curiosamente, foi Heitor de Mello, o maior arquiteto praticante dos estilos classicizantes, o responsável pelos primeiros exemplares

⁸⁰ Publicou, em 1912, sob o pseudônimo de João do Norte, o artigo "O culto da saudade", ressaltando o descaso brasileiro pelas tradições locais, assim como a má preservação dos bens imóveis do passado do país.

⁸¹ Escreveu o artigo "A propósito de Wasth Rodrigues", publicado no jornal O Estado de São Paulo, em 09 jan. 1916, no qual "afirmava a importância do enraizamento das manifestações artísticas brasileiras nos temas genuinamente nativos, rejeitando o internacionalismo" (KESSEL, 2008, p.91).

⁸² Andrade, em uma série de quatro artigos, ressaltando-se "A arte religiosa no Brasil", publicados na Revista do Brasil, números 49, 50, 52 e 54, em 1920, "se mostrava favorável ao que chamava de 'movimento nacionalista'" (KESSEL, 2008, p.93).

⁸³ ANDRADE, Mário de. "De São Paulo", In: Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, n. 6, 1921, p.12.

neocoloniais construídos em terras cariocas⁸⁴. Da listagem das obras do arquiteto publicada na revista *Architectura no Brasil*⁸⁵, em 1921, sete estão classificadas em “estilo colonial”, a saber: Grupo Escolar D. Pedro II e residência do comendador João Lage, ambos em Petrópolis; dois grandes hotéis, um no Leme e outro em Copacabana; e as residências de Ernesto Francisco da Silveira, à rua Marquês de Olinda, de Raul Fausto Barreto, à rua Domingos Ferreira, 255, e de Júlio Caetano Horta Barbosa, à rua Copacabana. Em um escritório onde o *Beaux-Arts* predominava, entre luíses, secessão e suíço, sete projetos em “estilo colonial” ressaltam o interesse do arquiteto pelos motivos nacionais.

De acordo com Kessel, entretanto, “para Heitor de Mello, o neocolonial representava mais uma alternativa a enriquecer o repertório de soluções estéticas, sem grandes teorizações ou justificativas que transcendessem o esforço de agradar aos clientes” (2008, p.98). Realmente, em alguns dos projetos classificados como “coloniais” na listagem da *Architectura no Brasil*, Mello empregou o estilo de forma tosca, desprovido de maior significado, como nas residências de Raul Fausto Barreto e Ernesto Francisco da Silveira (Figuras 106 e 107).



Figuras 106 e 107 – Heitor de Mello - projetos das residências de Raul Fausto Barreto (fachada frontal) e Ernesto Francisco da Silveira (fachada lateral esquerda). Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

⁸⁴ Matéria na *Revista da Semana*, em 30 ago. 1924, p.26 ressaltava “O primeiro edifício público no estylo colonial”, fazendo alusão ao projeto de Angelo Bruhns e José Cortez para a nova sede do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a ser edificada à Avenida Henrique Valadares, no Centro do Rio de Janeiro, projeto este que nunca saiu do papel. De fato, este poderia ter sido o primeiro edifício público construído em estilo neocolonial a ser construído na cidade do Rio, mas não o primeiro edifício público do estado, cabendo esta posição ao Grupo Escolar D. Pedro II inaugurado ainda em 1922, e já havendo na capital da República projetos residenciais sob os auspícios do neocolonial desde 1920.

⁸⁵ *Architectura no Brasil*, matéria “Homenagem a Heitor de Mello”. Rio de Janeiro, ano I, n.1, out. 1921, p.29-30.

Destes sete projetos, pelo menos três não foram construídos: os hotéis do Leme e de Copacabana, e a vila para João Lage, em Petrópolis, que será analisada mais à frente. Entretanto, nos projetos elaborados por Mello em 1920, especialmente o do Grupo Escolar D. Pedro II (Figura 108), o arquiteto mostra-se mais seguro quanto à volumetria a ser adotada, podendo equiparar os elementos de composição nele empregados aos das edificações do mesmo período construídas em São Paulo.

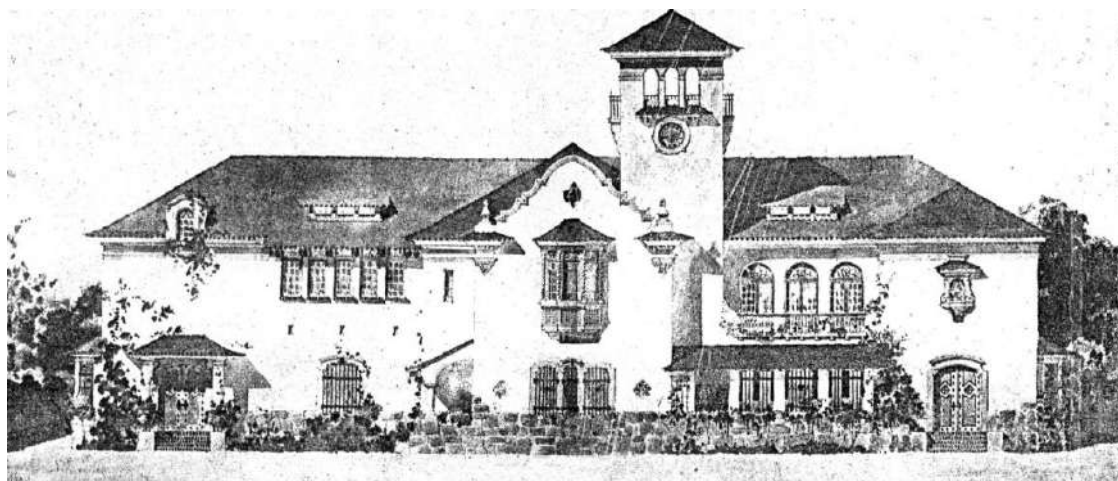


Figura 108 – Heitor de Mello - projeto do Grupo Escolar Dom Pedro II, em Petrópolis (fachada frontal) - 1920. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Localizado à rua do Imperador, 400, no Centro de Petrópolis, em terreno doado pela princesa Isabel, em concorrência com a proposta do engenheiro Eduardo de Vasconcellos Pederneiras (Figura 109), esta inspirada “nos typos das escolas norte-americanas, com seus traços severos”⁸⁶, o projeto de Mello foi escolhido pelo então presidente do Estado do Rio de Janeiro, Raul de Moraes Veiga, por compor-se “em estylo nosso, em velho estylo colonial”⁸⁷. Apesar de o projeto de Pederneiras relacionar-se plasticamente com a antiga residência de verão da Família Imperial, em traços neoclássicos, o projeto neocolonial de Heitor de Mello, ao evocar a nacionalidade, às vésperas das comemorações do Centenário da Independência do Brasil, pesou em prol de sua escolha, contribuindo assim para a ampliação da aceitação do emprego deste estilo nas edificações Rio de Janeiro afora.

⁸⁶ *Revista da Semana*, matéria “Um bello exemplar de architectura tradicional: o Grupo Escolar D. Pedro II em Petrópolis”. Rio de Janeiro, ano XXII, n.19, 07 mai. 1921, p.27.

⁸⁷ *Fon Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico, Espusiente*, matéria “Petropolitanas”, editorial. Rio de Janeiro, ano XIV, n.3, 17 jan. 1920, p.38.

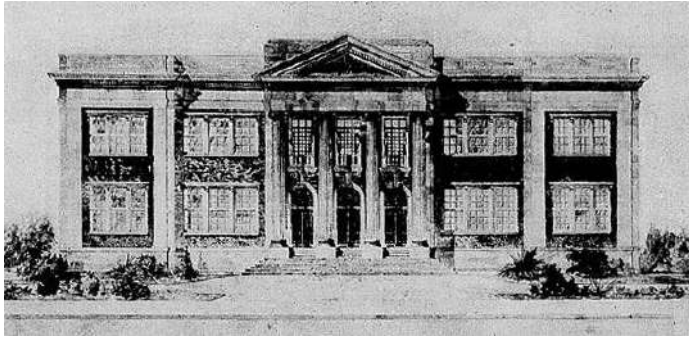
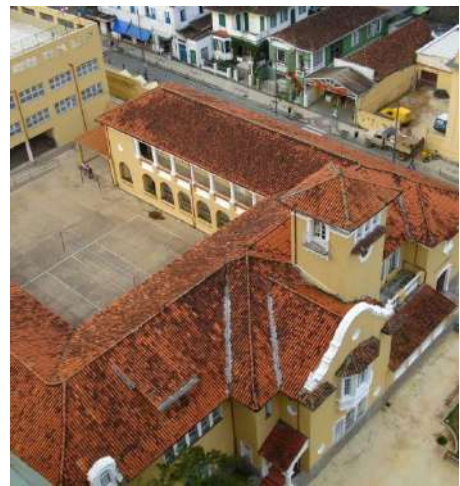


Figura 109 – Eduardo de Vasconcellos Pederneiras - projeto para o Grupo Escolar Dom Pedro II, em Petrópolis (fachada frontal - não executado) - 1920. Fonte: Revista da Semana, matéria “Um bello exemplar de architectura tradicional: o Grupo Escolar D. Pedro II em Petrópolis”. Rio de Janeiro, ano XXII, n.19, 07 mai. 1921, p.27.

Possuindo 50 metros de frente e 160 de fundos, inserindo-se em um terreno de esquina, possui em seu pavimento térreo quatro salas de aula, sendo duas em cada extremidade do pátio central – este com arcos plenos no pavimento térreo e colunatas no superior, em clara alusão aos claustros dos conventos –, além de vestiários, banheiros, salão, sala dos professores e sala da diretoria. Já o segundo pavimento é composto exclusivamente por oito salas de aula, separadas ao centro por um salão de exposição de modelos, próximo ao acesso à torre. Sua fachada compõe-se de óculos, azulejos, pináculos, janelas tripartidas com bandeiras em madeira e vidro, elementos marcadamente neocoloniais, além de um torreão, que quatro anos depois seria replicado por Archimedes e Cuchet na residência de Antonio Joaquim Peixoto de Castro.



Figuras 110 e 111 – Heitor de Mello - Grupo Escolar Dom Pedro II atualmente. Fontes: Foto do autor, 2022; Página “Minha Foto no tempo do Cenip & Colegio Estadual”, Facebook, 2015.

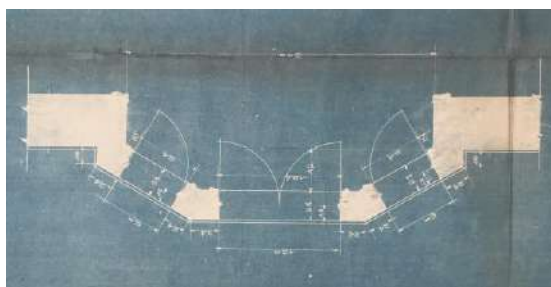
Disponível em:

<<https://web.facebook.com/806364366126616/photos/a.806365522793167/806365526126500/>>

. Acesso em 20 jul. 2022.

Este foi mais um dos projetos que Archimedes e Cuchet assumiram, após a morte de Mello ainda em 1920. Elaboraram ao menos quatro desenhos (detalhe de corte longitudinal, detalhe de corte transversal e detalhes das fachadas laterais) todos em escala de cinco centímetros para um metro. Receberam do Governo do Estado a

importância de trinta contos de réis⁸⁸ pelo finalização da obra. A inauguração da edificação ocorreu em 26 de novembro de 1922. Na fachada frontal, o volume que se projeta para frente, com a torre, é marcado ao centro por um *bow-window*, que também se repete nas fachadas laterais (Figuras 112 e 113) nos mesmos moldes do que seria adotado por Lucio Costa no projeto da residência de Rodolpho Chambelland, como visto, e também por Archimedes e Cuchet em diversos projeto ao longo da década de 1920, ressaltando-se o próprio Pavilhão das Grandes Indústrias da Exposição de 1922.



Figuras 112 e 113 – *bow-window* das fachadas laterais do projeto do Grupo Escolar D. Pedro II (planta e elevação, esta já em desenho de Archimedes Memória e Francisque Cuchet) - 1920. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Este projeto talvez tenha sido o primeiro contato prático de Archimedes com a arquitetura neocolonial, tendo incorporado em seus projetos com Cuchet ao longo da década de 1920 diversos elementos compositivos desenhados por Heitor de Mello para esta edificação. No que se refere aos projetos neocoloniais de Mello, a pesquisa no arquivo do escritório permitiu identificar ao menos mais um, não citado em nenhum dos levantamentos realizados sobre a obra do arquiteto, a capela da Fazenda São José, em Rio Claro, Interior de São Paulo (Figura 114). Encomendado por Linneo de Paulo Machado, este projeto, que ao que parece nunca foi construído, destaca-se duplamente, por ser uma proposta neocolonial de Heitor de Mello até hoje desconhecida, e por ser o primeiro e único projeto do arquiteto para uma igreja⁸⁹. Nota-se, de antemão, certa semelhança da fachada com o volume central do projeto para o Grupo Escolar D. Pedro II, principalmente pelo posicionamento da torre.

⁸⁸ *Jornal do Commercio*, matéria “Fiscalização financeira”, editorial. Rio de Janeiro, 08 dez. 1923, p.10.

⁸⁹ Heitor de Mello realizou reformas em igrejas no Rio de Janeiro, a saber: Igreja Matriz do Engenho Velho, à rua São Francisco Xavier, 75, Tijuca, e Igreja de Santa Cruz dos Militares, à rua Primeiro de Março, 36, Centro. Entretanto foram apenas modificações pontuais nestas edificações já existentes, não alterando os traços dos projetos originais destes edifícios.

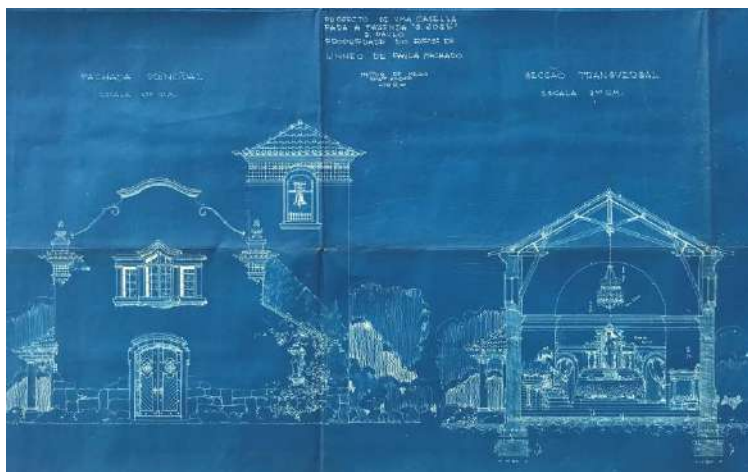


Figura 114 – Heitor de Mello - Capela da Fazenda São José, Rio Claro (não executado - fachada frontal e corte transversal) - 1920. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Um dos principais objetivos dos 'revivalistas' que defendiam uma arquitetura nacional era o de "romper com os padrões culturais da *belle époque* europeia", buscando assim "formas de expressão ligadas à essência da nacionalidade" (KESSEL, 2008, p.99), o que claramente não é o caso de Heitor de Mello, que adotou o estilo muito mais como um desdobramento do ecletismo, que busca no passado elementos para sua composição, tendo o arquiteto projetado exemplares *Beaux-Arts* até sua morte.

O neocolonial já pulsava nas sociedades cariocas e fluminenses, ao menos desde 1918, mas seria apenas em 1921 que aquele que se consolidou na historiografia da arquitetura brasileira como o "pai" do estilo neocolonial entraria em cena. José Marianno Filho, pernambucano, filho de um ex-deputado do Império, nem mesmo arquiteto era. Estudou medicina no Rio de Janeiro, mas nunca exerceu a profissão. De família abastada, frequentava sempre que podia as rodas de literatos da cidade, onde de fato aproximou-se da arquitetura e das artes plásticas. Muito interessado no período colonial, logo filiou-se a associações de Belas Artes, em especial à Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA) e recorrentemente publicava artigos em folhetins pela cidade (KESSEL, 2008). Como membro da SBBA emitiu parecer a respeito do projeto para um restaurante envidraçado a ser construído no terraço do Passeio Público, no qual recomendava o emprego da "arquitetura tradicional", em um longo caso que envolve também Archimedes e Cuchet, como será visto adiante.

Ainda em 1921 José Marianno lança um concurso, ao qual nomeou "Prêmio Heitor de Mello", em homenagem a este que havia sido o pioneiro do neocolonial no Rio de Janeiro, ao qual "coube [...] a obra patriótica da reconstituição da primeira casa brasileira

inspirada diretamente nos moldes coloniais”⁹⁰. Anunciado em inúmeros jornais e revistas, de acordo com seu criador, tinha o

[...] intuito de incrementar os necessários estudos preliminares para a criação de um tipo de arquitetura nacional inspirada diretamente no estilo tradicional através das construções arquitetônicas sacras e civis praticadas no período colonial, sob a direção artística dos missionários jesuítas.⁹¹

Neste concurso, que ficou popularmente conhecido como “concurso casa brasileira” Deveriam ser classificados três projetos, tendo como prêmios um conto e quinhentos mil réis para o primeiro colocado, um conto de réis para o segundo colocado, e quinhentos mil réis para o terceiro colocado. Enquanto o concurso se realizava, José Marianno continuava a advogar a favor da arquitetura nacional em seus textos, publicados quase que semanalmente:

Enquanto vivemos acorrentados às formas postizas da architectura franceza, presos dentro de um círculo de formas meramente convencionaes, e por isso mesmo, logicamente condemnaveis, nada mais fizemos que repetir as maravilhas serôdias de um estylo esgottado, contra o qual vem-se operando uma lenta e proveitosa reacção.⁹²

Essa reação era o neocolonial, e mais estritamente, o estímulo por ele próprio dado a seu desenvolvimento, através dos concursos. Marianno ainda ressaltou ter ele também sido o responsável por nomear o estilo de ‘neocolonial’, o qual tinha nascido “de uma reacção natural contra o jugo das formas exóticas, cuja impropriedade foi pouco a pouco penetrando na consciência pública”⁹³. Findo o concurso, tendo sido inscritos nove projetos, (incluindo um projeto de José Wasth Rodrigues), o júri composto por Gastão Bahiana, Gabriel Marmorat, Henrique de Vasconcellos e Serafim de Souza selecionaram Fernando Nereu de Sampaio e Gabriel Fernandes em primeiro lugar (pseudônimo Frei Ricardo do Pilar), com projeto que inclusive apresentava uma espécie de *bow-window* misturado com muxarabi na fachada lateral do segundo pavimento. Marianno Filho galgava mais um degrau a favor da ampla divulgação e consequente aceitação do neocolonial pela sociedade erudita, e em seguida, pelas massas.

⁹⁰ MARIANNO FILHO, José. Impressões do Estylo Colonial. In: *Fon Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico, Espusiente*, ano XVIII, n.52, Rio de Janeiro, 29 dez. 1923, p.38.

⁹¹ *Architectura no Brasil*, ano I, n.1, matéria: Prêmio Heitor de Mello, editorial. Rio de Janeiro, out. 1921, p.38-39.

⁹² MARIANNO FILHO, José. Impressões do Estylo Colonial. In: *Fon Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico, Espusiente*, ano XVIII, n.52, Rio de Janeiro, 29 dez. 1923, p.38.

⁹³ *Ibidem*.

No ano seguinte, Marianno instituiu três outros concursos: “Prêmio Aleijadinho”, para composição decorativa de um friso em gesso, com motivos estilizados da flora e fauna brasileiras, para figurar no alpendre de um residência (que não teve nenhum classificado); “Prêmio Mestre Valentim”, para o projeto de um portão de jardim de casa nobre, em estilo colonial; e “Prêmio Araújo Vianna”, para o projeto de um banco de alvenaria em estilo colonial. Destes dois últimos concursos, cujo júri era composto por Gastão Bahiana, Cypriano Lemos, Gabriel Marmorat, Ricardo Severo e Victor Dubugras, Lucio Costa se classificou em segundo lugar no projeto de um portão, apresentado na Figura 115, e em 1º lugar no projeto de um banco de alvenaria, o qual será tratado adiante, junto a sua participação no projeto de Archimedes Memória e Francisque Cuchet para o Pavilhão das Grandes Indústrias da Exposição Internacional de 1922.



Figura 115 – Lucio Costa (pseudônimo Alguém) – 1º lugar no Prêmio Mestre Valentim - 1922 (perspectiva). Fonte: Costa (2009, p.23).

Ao nomear o concurso do portão de Mestre Valentim, José Marianno parece fazer alusão ao portão projetado por este profissional para o Passeio Público, no Centro do Rio de Janeiro. O próprio desenho de Lucio sugere isso, em vista das semelhanças com o existente no parque público desde o século XVIII. De acordo com Brito,

No projeto de Costa, o ferro está apenas na parte superior deste portal, sendo o portão propriamente dito em madeira, porta almofadada conjugada com treliça; já o portão em estilo barroco do Mestre Valentim era todo em ferro e explorava as formas curvilíneas dos contrafortes curvando-o também em planta. Ao apreciar algumas das propostas concorrentes, se percebe que a aproximação ao portão do Passeio Público foi uma peculiaridade do projeto de Lucio Costa. (BRITO, 2014, p.100)

A classificação de Lucio nestes dois concursos era significativa para sua carreira, sobretudo por no júri estarem dois dos maiores arquitetos praticantes do neocolonial:

Ricardo Severo e Víctor Dubugras. Jornais e revistas publicaram os desenhos, assim como fotografias de Lucio, que, ainda estudante, já demonstrava domínio do estilo que estava a substituir o eclético.

Entretanto o principal concurso que Lucio participou enquanto aluno seria a segunda edição do "Prêmio Heitor de Mello", em 1923. Propondo ainda o projeto de uma residência, esta segunda versão do prêmio solicitava o projeto de um solar, em dois pavimentos, para o centro de um amplo parque. A ornamentação da edificação deveria ser toda em estilo colonial, inspirada na arquitetura tradicional, seja ela sacra ou civil. O projeto contaria ainda com um pátio interno, de no mínimo 100 metros quadrados, devendo a planta obedecer ainda ao seguinte programa: "no andar térreo: sala de estar, vestíbulo, sala de música, galeria ou biblioteca, sala de jantar, serviço, etc.; no 1º andar: dois apartamentos providos de três peças e sala de banho cada um, quarto de criado, 'debarras'"⁹⁴. O júri deste concurso era composto de quase todos os membros do ano anterior, trocando Ricardo Severo por Augusto de Vasconcellos Júnior.

Devido a sua classificação em ambos concursos de 1922, com propostas de excelente acabamento, o próprio José Marianno entrou em contato com Lucio, visando garantir a participação do estudante neste novo certâmen:

Senhor Lucio Costa

Desde que o sr. concorreu aos certames do Inst. Bras. De Arquitetos que eu tenho desejo de conhece-lo pessoalmente para trocarmos impressões. Não só pedi ao Lucílio como também ao Rod. Chambelland. Entretanto ainda não nos encontramos!

Teria prazer se o sr. pudesse vir à nossa casa no primeiro domingo 9 do corrente, às 3h. da tarde. Assim poderíamos conversar.

Junto lhe remeto a cópia da carta remetida ao Instituto para o próximo certame [o prêmio Heitor de Mello de 1923]. Ele me parece o mais interessante de todos, pois o "colonial" precisa de grande massa e robustez.

Creia-me seu adm. or at.

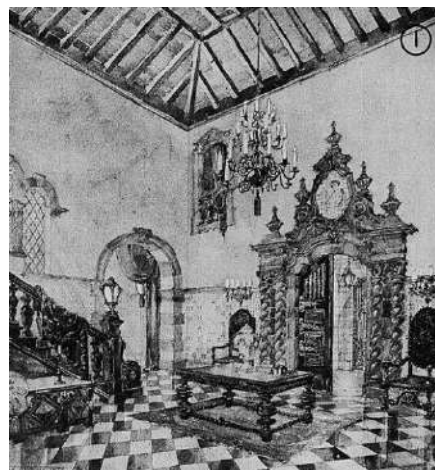
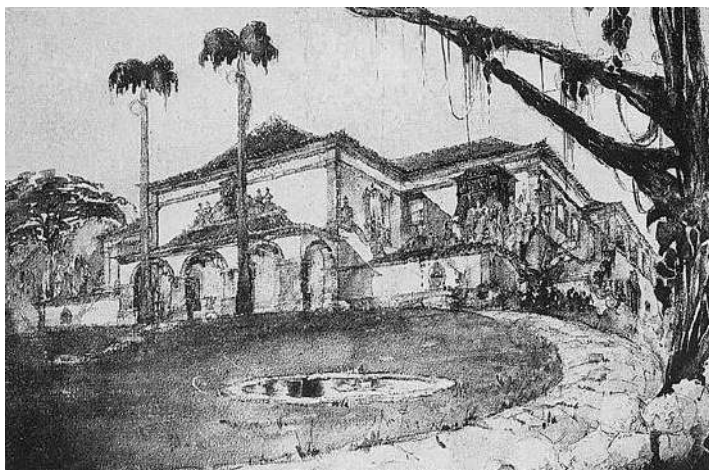
José Marianno Filho⁹⁵

⁹⁴ *A Noite*, Rio de Janeiro, 6 set. 1923, p.3. Devido às características do projeto deste concurso se assemelharem muito às da residência que José Marianno Filho construiu alguns anos depois para sua morada, o Solar Monjope, no Jardim Botânico, acredita-se que ele tenha aproveitado muitos dos desenhos e soluções apresentados pelos candidatos neste concurso em seu benefício.

⁹⁵ MARIANNO FILHO, José. [Carta para Lucio Costa]. 6 de set. 1923, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/123456789/1689>>. Acesso em: 21 dez. 2021.

Nota-se a insistente vontade de José Marianno em conhecer Lucio, tendo, inclusive, solicitado a Lucílio e Chambelland, dois professores da ENBA, que os colocassem em contato. Não se tem notícia se Lucio compareceu à residência de Marianno. Finalizado o concurso, Lucio Costa classificou-se em segundo (pseudônimo *Rolls Royce*), premiado juntamente com Angelo Bruhns e Fernando Nereu de Sampaio, que também já haviam participado dos concursos anteriores.

O projeto apresentado por Lucio gozava de todas exigências do edital, destacando-se a implantação ao centro do terreno (Figura 116). Dotando a residência de uma *port cochère*, alcançada por uma estrada em pedras, e marcada por três arcos plenos, avançando frontalmente na fachada, o jogo de volumes que o ainda estudante configurou expressava o domínio do estilo, ao mesmo tempo que posava de despretenso, junto à copa das árvores. No interior (Figura 117), de amplo pé-direito, uma trabalhada portada dava acesso ao hall com a escadaria principal. Nas aberturas do pavimento térreo empregou o arco pleno, adotando o arco abatido nos vãos do pavimento superior. Os balaústres de madeira do guarda-corpo da escada parecem ter sido empregados também na janela superior. O que merece destaque neste desenho são os móveis que Lucio utilizou, em estilo manuelino, com colunatas torsas e pés de bolacha, correlacionando o estilo do projeto arquitetônico ao estilo do mobiliário empregado.



Figuras 116 e 117 – Lucio Costa (pseudônimo Rolls Royce) - 2º lugar no Prêmio Heitor de Mello - 1923 (perspectiva externa e interna). Fonte: *Revista da Semana*, n.14, Rio de Janeiro, 1924, p.14.

O emprego do mobiliário manuelino por Lucio já era algo recorrentemente feito por Heitor de Mello, ainda na década anterior. No projeto da vila para João Lage, em Petrópolis, também em estilo neocolonial (Figura 118), além de também apresentar

fachada marcada pela simetria, Mello representou o mobiliário no corte transversal (Figura 119), no mesmo estilo manuelino, harmonizando da mesma forma com o neocolonial empregado nas fachadas. Mello ainda rascunhou azulejos para os dois corredores que ligam os cômodos das extremidades ao salão central, outro elemento tão característico desta arquitetura.



Figura 118 – Heitor de Mello - projeto de vila para João Lage, em Petrópolis (fachada frontal) - 1919 (não executado). Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

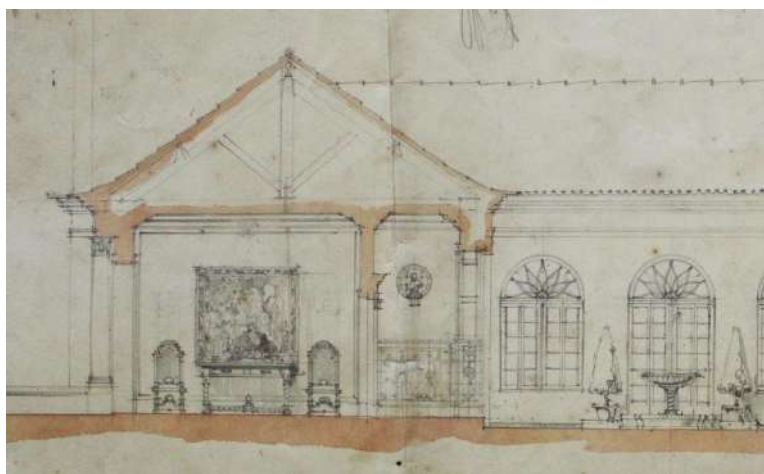


Figura 119 – Heitor de Mello - projeto de vila para João Lage, em Petrópolis (detalhe do corte transversal) - 1919 (não executado). Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Lucio Costa continuaria a se utilizar deste mesmo mobiliário para compor os ambientes em seus projetos da década de 1920, a exemplo das residências de João e Felipe Daudt de Oliveira⁹⁶. Já na década de 1930, o arquiteto adota novamente os móveis em estilo manuelino em seus projetos já sob o viés modernista⁹⁷, considerando, agora, estes

⁹⁶ As fotografias do interior destas residências foram publicadas na revista *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, set.-out. 1938, p.238-241; 244; 248.

⁹⁷ Em seu segundo projeto para a residência de Ernesto Gomes Fontes, de 1930; e na residência projetada para sua esposa Julieta Modesto Guimarães Costa, na chácara de propriedade de Cesário Coelho Duarte, “já contando com os nossos móveis antigos” (COSTA, 1995, p.72).

móveis como obras de arte, e assim, passíveis de inserção harmoniosa na 'nova arquitetura'.

O resultado do "Prêmio Heitor de Mello" catapultou Lucio, à época com 21 anos, aos "mais destacados arquitetos da corrente tradicionalista" (BRITO, 2014, p.109), tendo sido seu projeto publicado em pelo menos quatro folhetins de destaque no Rio de Janeiro⁹⁸. Em um deles, intitulado "A alma dos nossos lares", publicado na primeira página do jornal *A Noite*, ilustrado pela perspectiva externa de seu projeto premiado em segundo lugar, Lucio logo no início do texto já se mostra saudosista:

Revi o meu país, em 1917, depois de uma longa ausência. Partira criança, voltara rapaz feito, tendo quase todas as lembranças dos meus primeiros delírios no cortejo das sensações estrangeiras, impressas na cera mole da adolescência. De maneira que, avistando o Rio, percorrendo-o, cada imagem se refletia no meu cérebro como uma novidade.⁹⁹

Nota-se, neste trecho, o sentimento de nacionalidade em Lucio, que aflora de forma semelhante aos descritos por Gustavo Barroso, Monteiro Lobato e Mário de Andrade, em suas publicações de 1912, 1916 e 1920, respectivamente, como visto. O então estudante ressalta, que ao percorrer, na manhã seguinte a sua chegada, o Rio de Janeiro, nada encontrou "que fosse a nossa imagem"¹⁰⁰. Se opondo à possibilidade de ter o Brasil uma arquitetura nacional, por estar o país ainda em formação, consolidando sua base, considera necessário "procurar descobrir o fio da meada, isto é, recorrer ao passado, ao Brasil-colônia. Todo esforço nesse sentido deve ser recebido com aplausos".¹⁰¹ E Lucio utiliza-se do neocolonial como solução, mesmo que temporária, nesta busca pela identidade da nação, como ressalta em seu trabalho:

Neste último concurso organizado pelo Sr. J. Mariano Filho, tratando-se de um solar colonial, procurei, não como arqueólogo que mede, examina e disseca, mas como artista, como poeta, traduzir o encanto da nossa primitiva arquitetura. Empregando os materiais que eles antigamente empregavam, como calcários de Lioz, telhas de canal, ferro batido, azulejos, cerâmicas etc... procurei fazer sentir toda a poesia daqueles ambientes, toda aquela beleza sóbria e serena, aquele aspecto

⁹⁸ *Ilustração Brasileira*, ano V, n.43, Rio de Janeiro, mar. 1924, p.55-56; *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1924, p.1; *Revista da Semana*, n.14, Rio de Janeiro, 1924, p.32; *Para Todos*, n.299, Rio de Janeiro, 1924, p.21.

⁹⁹ COSTA, Lucio. A alma dos nossos lares: porque é errônea a orientação da architectura no Rio. In: *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1924, p.1.

¹⁰⁰ *Ibidem*

¹⁰¹ *Ibidem*.

ao mesmo tempo íntimo e nobre dos velhos solares, das velhas casas – casas de outros tempos... visões de uma época que já passou.¹⁰²

Em tom de desânimo, meio perdido, ou até desiludido com o rumo que tomou seu projeto, o estudante Lucio devaneia, ensaiando pensamentos que só se materializariam em suas obras na década seguinte:

Infelizmente, em arquitetura, sobretudo em arquitetura doméstica, nós, aqui no Brasil, ainda estamos na época das formas “bonitinhas”, na fase da arquitetura “chic”, como o povo costuma dizer. **E muita gente pensa que no “novinho”, no “pintadinho”, no “bonitinho”, é que está a perfeição**, o máximo a que se pode chegar em matéria de arquitetura do lar.

Triste engano!

[...] Seria, pois, uma magnífica oportunidade de enveredarmos pelo caminho que nos conduzisse à perfeição; [...] A verdadeira casa é aquela que se harmoniza com o ambiente onde situada está, que tem cor local; aquela que nos convida, que nos atrai [...].¹⁰³

A harmonia não mais pairava sobre a simetria e no rígido agrupamento de motivos formais. O despojamento, a irregularidade, ou até mesmo a desproporção teriam sim seu lugar no projeto de arquitetura. Aqui Lucio já assemelha características da arquitetura colonial que anos depois traduziria em seus projetos modernistas: a simplicidade, a objetividade e a funcionalidade como premissas, “afinal, pensando bem, o que é uma casa, senão um misto de linhas e cores, de claros e sombras?”¹⁰⁴. Entretanto o neocolonial ainda dominaria os projetos de Lucio, tanto no período do escritório com Fernando Valentim (1922 a 1926) – no qual também projetou edificações em estilo eclético –, quanto no período entre 1927 e 1930, que antecedeu sua parceria com Gregori Warchavchik. A Tabela 1 a seguir ressalta os projetos elaborados por Lucio com características da arquitetura neocolonial, alguns altamente carregados dos ditames de José Marianno, outros já bem mais despojados, com escassa ornamentação, mas ainda mantendo as premissas do estilo.

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ibidem*, grifo nosso.

¹⁰⁴ *Ibidem.*

Tabela 1 – Projetos de Lucio Costa em estilo neocolonial (ou com características dele¹⁰⁵)

| Ano | Projeto |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1924 | Residência de proprietário não identificado (provavelmente residência de Mlle. Maria Luisa Vitória Ruy Barbosa) |
| 1924 | Residência de proprietário não identificado |
| 1924 | Residência de J. Antunes |
| 1924 | Residência de Vasco Lima (ou Leme) |
| 1924 | Residência de Raul e Olga Gomes Pedrosa |
| 1925 | Duas residências para João e Felipe Daudt de Oliveira |
| 1925 | Residência de Bento Oswaldo Cruz (reforma) |
| 1925 | Pavilhão do Brasil na Exposição da Filadélfia (1º lugar no concurso) |
| 1926 | Residência de Adolpho Lopes |
| 1927 | Residência de Álvaro Alberto Mota e Silva |
| 1927 | Residência de Evelina, Julieta e Alice Klingelhofer |
| 1927 | Duas residências para Laura Porto Moitinho |
| 1927 | Embaixada do Peru (1º lugar no concurso) |
| 1927 | Portão para o Jardim Botânico do Rio de Janeiro |
| 1927 | Embaixada da Argentina no Brasil (1º lugar no concurso) |
| 1928-1929 | Residência de Raimundo Camargo de Carvalho (reforma) |
| 1929 | Residência de Rodolfo G. de Siqueira (reforma) |
| 1929 | Residência de Benedito Souza Carvalho |
| 1930 | Residência de Ernesto e Cecília Gomes Fonseca (1ª versão) |

Fonte: Elaborado pelo autor a partir das informações de Brito (2014); Carlucci (2005); Costa (1995); Santos (1960); Silva (1991b); Slade (2007); Xavier (1962).

Alguns destes projetos serão expostos ao longo deste capítulo, reforçando esta fase neocolonial, que é vital no encaminhamento de Lucio até os ditames do Movimento Moderno.

José Marianno Filho, em sua gestão na Sociedade Brasileira de Belas Artes, além dos concursos, também optou por patrocinar viagens de estudo a cidades do interior do Brasil, onde a plena modernidade e a especulação imobiliária ainda não haviam consumido os núcleos iniciais, em prol de se obter registros de elementos de composição da pura arquitetura colonial. Tendo em vista o bom manejo e gosto pelo estilo que apresentaram em suas propostas dos concursos, convidou Lucio Costa e

¹⁰⁵ As residências de Raul e Olga Gomes Pedrosa, João e Felipe Daudt de Oliveira, Adolpho Lopes, Álvaro Alberto Mota e Silva possuem elementos que as assemelham também ao estilo *missiones*.

Fernando Nereu de Sampaio, juntamente com Nestor Egydio de Figueiredo e Julio Celini para irem a Minas Gerais, enquanto “Angelo Brunhs parece haver sido encarregado de uma viagem de registro pela região de Pernambuco” (BRITO, 2014, p.111-112).

Os responsáveis por “coligir elementos de composição arquitetônica da época colonial”¹⁰⁶ no interior de Minas foram divididos da seguinte forma: Nestor Figueiredo para São João del-Rei; Fernando Sampaio para Ouro Preto; Julio Celini para Sabará; e Lucio Costa para Diamantina¹⁰⁷. “Marianno visava ademais melhor orientar a construção de sua casa, a que chamou de ‘solar Monjope’ (nome de uma antiga propriedade de sua família em Pernambuco)” (SANTOS, 1960, p.16). Foram a partir destas viagens promovidas por José Marianno que se constituíram catálogos com registros detalhados de elementos compositivos de edificações do século XVIII, como os elaborados por Felisberto Ranzini e José Wash Rodrigues¹⁰⁸. Como ressalta Paulo Santos, estes catálogos

estavam, aliás, em conformidade com as novas correntes de fazer arquitetura, que consistiam antes na observância de regras e preceitos de composição e cópia de elementos catalogados nos livros de estilos históricos, do que na interpretação orgânica de um determinado programa. (SANTOS, 1960, p.16)

Santos destaca ainda, neste texto, ter tido contato com um livro do acervo pessoal de Heitor de Mello, já sob a guarda de Archimedes Memória, livro “sobre o barroco austríaco, com as estampas perfuradas pelo compasso de ponta seca, certamente com o propósito de fiel transposição dos ornatos que as ilustravam, para as composições que se teria em mira realizar” (SANTOS, 1960, p.16). Fato é que Lucio, ao voltar de sua incursão pelo interior mineiro, trazendo consigo belíssimas aquarelas e desenhos a grafite (Figuras 120 a 123), parece ter absorvido uma nova visão a respeito do neocolonial.

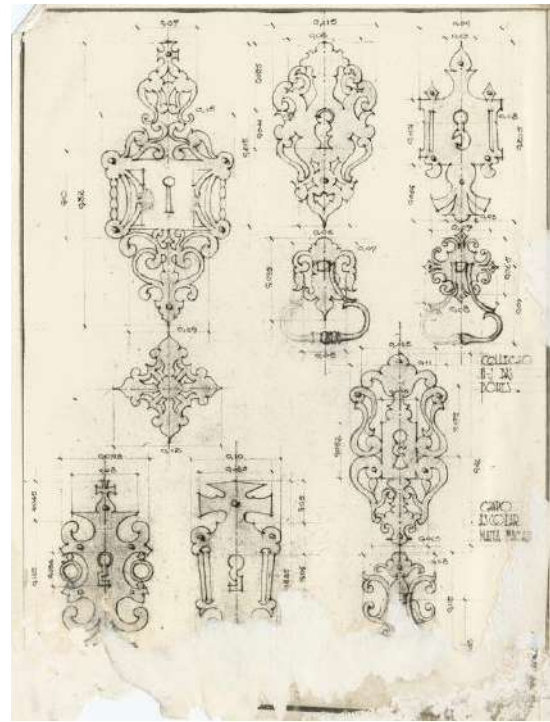
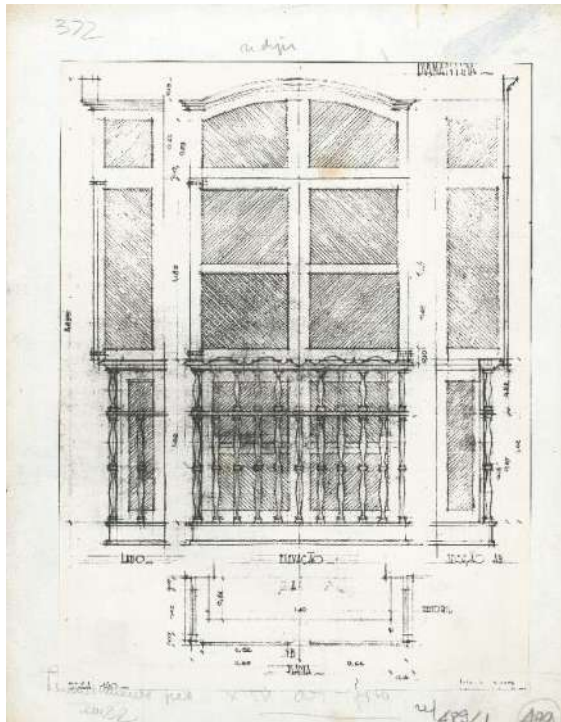
¹⁰⁶ A *Noite*, matéria “A Sociedade de Bellas Artes está coligindo dados sobre a architectura colonial - A viagem do architecto Lucio Costa a Minas”, editorial. Rio de Janeiro, 26 abr. 1926, p.2.

¹⁰⁷ Brito (2014) ressalta ter sido Lucio Costa selecionado para ir a Diamantina por ser esta a cidade mais longe, e ele o mais jovem dentre os colegas.

¹⁰⁸ RANZINI, Felisberto. *Estilo colonial brasileiro: composições arquitetônicas de motivos originais*. São Paulo: Amadeu de Barros Saraiva Editor, 1927; RODRIGUES, José Wash. *Documentário Arquitetônico relativo à antiga construção no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1979 (publicado originalmente em fascículos na década de 1940).



Figuras 120 e 121 – Lucio Costa - Aquarelas de Diamantina: interior da Igreja do Carmo e Passadiço da Glória - 1924. Fonte: Costa (1995, p.26; 29).



Figuras 12 e 123 – Lucio Costa - Desenhos em grafite de Diamantina: muxarabi e espelhos de fechaduras dos colégios Nossa Senhora das Dores e Matta Machado - 1924. Fonte: Costa (1995, p.28); Acervo Casa de Lucio Costa (código IV E 01-01314 L).

Ainda em junho de 1924, publica no jornal *A Noite* o conhecido texto “Considerações sobre o nosso gosto e estilo”, ilustrado com duas de suas aquarelas de Diamantina, ressaltando ter passado também por Sabará, Ouro Preto e Mariana, onde encontrou

um estilo inteiramente **diverso desse colonial de estufa, colonial de laboratório que, nesses últimos anos, surgiu e ao qual, infelizmente, já está habituando o povo, a ponto de classificar o verdadeiro colonial de inovação.** Ao lado das construções barrocas, jesuítas, arquitetura francamente religiosa, há a arquitetura civil, de um aspecto muito característico, e de particular interesse porque nela se encontram

os elementos básicos para a solução inteligente de um projeto de aparência muito simples, porém bastante complexo e difícil: o projeto e a construção das pequenas casas, casas de cinquenta e duzentos contos, que a todo momento e em todos os cantos se constroem.¹⁰⁹

Em clara crítica ao neocolonial que ele e seus colegas vinham praticando até então, Lucio apresenta-se maravilhado pela composição da arquitetura civil dessas localidades, de aparência simples, mas com “beirais fortemente balanceados, tratados em madeira com caibros aparentes e perfilados, balcões com balaústres torneados, portas de ricas almofadas, ferragens, gelsias, alpendres, etc”.¹¹⁰ Enfatizando o “louvável intuito” de José Marianno ao convidá-lo para a tarefa, o ainda estudante da ENBA Lucio explicita, em seu ponto de vista, a principal função do arquiteto, a conciliação entre o antigo, o pré-existente, e as necessidades e o ‘refinamento’ da vida moderna. “É preciso que não se faça uma simples adaptação, nem tão pouco uma inovação com detalhes mais ou menos caricatos”¹¹¹.

O pensamento de Lucio neste texto alinha-se diretamente a outro, a respeito do arranha-céu e o Rio de Janeiro, de 1928, que será analisado mais à frente. Ainda em 1924 ele ressalta que

Tudo em arquitetura deve ter uma razão de ser; exercer uma função, seja ela qual for. É preciso acabar de vez com as incoerências e os absurdos que, a todo momento, vemos em nossas casas. Varandas, onde mal cabe uma cadeira; lanternins, que nada iluminam; telhadinhos, que não abrigam nada; jardineiras, em lugares inacessíveis; escoras, que nenhum peso escoram. Acabar com essas pequenas complicações que, a título de embelezamento e a pretexto de efeito decorativo, todo o construtor se acha com o direito de “criar”, e cujo verdadeiro fim é [...] justificar o custo excessivo em que fica a obra, e mascarar a inferioridade do material e acabamento.

Sua crítica ao ornamento e ao elemento compositivo sem função prática, e, em especial, o emprego das palavras razão e função, ligam Lucio diretamente ao ensino propagado no mesmo período pela Bauhaus¹¹², e aos preceitos da “forma segue a função”, instituídos pelo arquiteto proto-moderno Louis Sullivan (*apud* COLQUHOUN, 2004, p.194), preceitos estes que anos mais tarde figurariam como a base da arquitetura do

¹⁰⁹ COSTA, Lucio. Considerações sobre nosso gosto e estilo. In: *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1924, p.1.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Escola de arte vanguardista alemã, fundada por Walter Gropius em 1919.

Movimento Moderno. Entretanto, o discurso teórico de Lucio não acompanhava sua ação projetual.

Senti em toda sua plenitude o disparate de certos edifícios, alguns muito belos, mas de um **estilo que absolutamente não se adapta ao nosso clima. Acho lindos os telhados anglo-normandos cobertos de ardósia; telhados de muito ponto, muita inclinação.** Tem encanto todo especial e, muito concorrem para a impressão de aconchego que tem os “cottages” ingleses. Sim... **mas olhe um pouco para esse nosso céu!** O nevoeiro, a neve, o frio são coisas que não se podem importar. A beleza absoluta não existe. **O que num lugar está bem, noutra pode parecer ridículo.**¹¹³

Ao mesmo tempo em que criticava quem no Brasil, sob clima tropical, projetasse “telhados anglo-normandos” de intensa inclinação, justificando ser esse modelo aceitável apenas nos países nórdicos, onde impera a neve, constatando ser ridículo seu emprego por aqui, projetava exatamente uma residência neste estilo, neste exato ano de 1924, para Arnaldo Guinle, em Teresópolis (Figura 124), projeto que acabou não sendo edificado¹¹⁴. O próprio Lucio publicou este projeto em seu livro de memórias, de 1995, classificando-o em “estilo inglês” (COSTA, 1995, p.30).



Figura 124 – Lucio Costa e Fernando Valentim - Projeto da residência de Arnaldo Guinle, em Teresópolis (não construída) - 1924. Fontes: Sobreposição feita pelo autor com base na aquarela publicada em COSTA, 1995, p.30 e no desenho em preto e branco publicado na Revista da Semana, n.37, Rio de Janeiro, 1924, p.28.

Ao concluir o texto publicado em *A Noite*, e de certo ocasionando grande desavença com José Marianno, Lucio ressalta não ser necessário se preocupar em produzir um

¹¹³ COSTA, Lucio. Considerações sobre nosso gosto e estilo. *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1924, p.1, grifo nosso.

¹¹⁴ Ao menos dois outros projetos foram encontrados para a residência de Arnaldo Guinle: um de Joseph Gire e outro de Victor Dubugras, tendo este elaborado pelo menos três versões, todas em estilo neocolonial, duas delas publicadas em Pinheiro (2011) e Bruand (1981, p.54).

estilo nacional, “o estilo vem por si. [...] Basta que cada arquiteto e cada proprietário tenha sinceramente o desejo de fazer uma obra que preencha de melhor maneira possível os fins a que se destina. [...] **Sejamos simples. Sejamos sinceros. Evitemos a mentira. Evitemos o ridículo.**”¹¹⁵

José Marianno Filho, ao patrocinar a viagem de Lucio ao interior de Minas Gerais, despertou no jovem estudante preceitos opostos àqueles que objetivara. Lucio, ao absorver o que considerou a essência da arquitetura colonial, sua ‘razão de ser’, passou a diminuir paulatinamente o emprego de ornamentação e elementos alusivos ao estilo neocolonial de seus projetos¹¹⁶. A viagem de 1924, somada a outra ao mesmo estado, em 1927, consolidariam no final da década a nova atitude de Lucio, que passaria enfim a projetar de acordo com os ditames do Movimento Moderno, como será visto no fatídico caso da residência de Ernesto Gomes Fontes. Dessa forma, pode-se dizer que José Marianno foi, mesmo que sem tal pretensão, a primeira luz no caminho de Lucio ao encontro da plástica moderna, antes mesmo de Le Corbusier.

Em fins de 1920, pouco antes de Archimedes e Cuchet assumirem diversos dos projetos da Exposição Internacional do Centenário da Independência, foram contratados pelo médico e professor Juvenil da Rocha Vaz para projetarem sua residência, em um terreno à rua Farani, Botafogo, Rio de Janeiro. Archimedes e Cuchet, animados com a possibilidade de ‘testarem’ o neocolonial em um projeto residencial, visitaram o terreno, e ao notarem sua localização privilegiada, em aclave, decidiram que o projeto deveria compor-se de uma torre, que permitiria ampla vista do bairro e arredores.

Em referência ao neocolonial como conheceram, no projeto do Grupo Escolar D. Pedro II, projetaram a residência tendo no volume principal o frontão tão característico do neocolonial. Diversos elementos deste projeto, de fato, podem ser facilmente comparáveis aos do Grupo Escolar de Petrópolis: o frontão terminado em volutas que estrutura toda a fachada; a torre, com uma abertura tripartida; as aberturas de acesso em arco pleno; e o emprego das aberturas *bow-window*.

¹¹⁵ COSTA, Lucio. Considerações sobre nosso gosto e estilo. In: *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1924, p.1, grifo nosso.

¹¹⁶ Entretanto, cabe ressaltar que pelo menos até 1927 Lucio ainda adotava o neocolonial puro em alguns projetos, a exemplo do elaborado para o concurso da Embaixada do Peru, o qual classificou, em 1995, como “equivocado neocolonial” (COSTA, 1995, p.30).

Neste volume principal, que se desloca para a frente do conjunto, as aberturas *bow-window* figuram no primeiro pavimento, e sobre elas uma janela tripartida¹¹⁷, coroada por elementos decorativos. Pináculos e estátuas dividem espaço com volutas abatidas e medalhões, e a torre, que parece destoar do restante do conjunto, apresenta-se aos moldes da arquitetura florentina. Claramente este era um momento de experimentação para Archimedes e Cuchet, onde os arquitetos tentavam ao mesmo tempo, incorporar as tendências do momento e compatibilizar um padrão próprio.

A perspectiva do projeto, que foi publicada em matéria de *O Jornal*, em abril de 1921, sob o título “Estylo architectonico nacional: construção do primeiro edifício nesses moldes”¹¹⁸, veio acompanhada de uma pequena entrevista com Francisque Cuchet, que ressaltava:

De facto, **pretendemos fazer alguma coisa de novo**, na architectura nacional. Muitas tentativas já se tem nesse sentido e não pretendemos glórias, nem ambicionamos coisa alguma. Queremos, entretanto, trabalhar em prol da arte nacional. Tão só. Ora, o professor Rocha Vaz achou interessante a nossa ideia e nos ordenou a execução de um plano prático, cuja felicidade foi extraordinária com os aplausos daquele ilustre professor, aceitando logo o projecto.

[...]

Pretendemos colaborar na feitura da arte brasileira. Fomos buscar detalhes de importância de quanta coisa extremamente bela ainda existe nos momentos da arte colonial. Na arte antiga, a arte moderna tem sempre conquistado os mais belos triunfos em detalhes aproveitados. Tem sido assim em toda parte.¹¹⁹

Ao destacar que pretendiam fazer algo de novo, realmente Cuchet atesta que estavam, de fato, experimentando o neocolonial, evidenciado por também adotarem neste projeto elementos que remetem ao estilo *missiones*, e ainda, outros aos moldes florentinos. “Há, por exemplo, nesse tipo inicial que projetamos para as construções de moradia particular todo esse interesse. Nas linhas gerais há um misto da arquitetura mexicana e ligeiros traços da arquitetura francesa.¹²⁰” Essa mistura, evidenciada por Cuchet, entre arquitetura colonial e francesa, despertaria o ódio de José Marianno pelo arquiteto, levando-o a bradar em seus textos:

¹¹⁷ Mesma solução que Lucio Costa adotaria no projeto da residência de Raul e Olga Pedrosa, em 1924.

¹¹⁸ CUCHET, Francisque. “Estylo architectonico nacional: construção do primeiro edifício nesses moldes”. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 abr. 1921, p.3.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

O cavalheiro que nos trazia do outro lado do Atlântico generoso os cânones da altar graça e requintada elegância do efeminado e sedição estilo Luís XVI, não pode compreender, não pode “sentir” com emoção a grave austeridade da arquitetura nacional através de cujos módulos se entrevê a alma forte dos colonizadores nossos avós.

[...]

Se Grandjean de Montigny com o prestígio excelso de seu grande nome não conseguiu suplantar a arte brasileira, não nos devemos arrepiar das balas de estalos do sr. Cuchet. Isso é brincadeira de criança, para quem já entrou em fogo de verdade...¹²¹

José Marianno evoca até o patrono da arquitetura, Grandjean de Montigny, francês, para enfatizar que Cuchet não dispunha da capacidade para compreender a essência da arquitetura neocolonial, quem dirá, de executá-la aos moldes do que julgava correto.

Em sua entrevista, Cuchet conclui ser aquele projeto “uma tentativa de conjunto onde toda a projeção deixa a forma original e perfeita da criação de uma arte – a arte nacional”¹²². A Figura 125 apresenta a perspectiva publicada no jornal, e a Figura 126 o desenho da fachada frontal, elevada em relação ao nível da rua, com um jardim e entrada protegida por telhado em telhas de barro.



Figuras 125e 126 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Projeto da residência de Juvenil da Rocha Vaz, à rua Farani, Rio de Janeiro (demolida) - 1921. Fontes: O Jornal, 09 abr. 1921, p.3; Acervo NPD/FAU-UFRJ.

¹²¹ MARIANNO FILHO, José. Architectura faisande'e. In: *O Jornal*, 12 mar. 1926, p.2.

¹²² CUCHET, Francisque. “Estylo architectonico nacional: construção do primeiro edificio nesses moldes”. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 abr. 1921, p.

Este projeto, sobretudo ao se levar em conta apenas o desenho da perspectiva externa, se assemelha muito aos projetos elaborados no mesmo período pelo arquiteto francês Victor Dubugras, radicado no Brasil desde 1891, e um dos principais agentes do neocolonial em São Paulo, tendo no estado do Rio de Janeiro projetado ao menos três versões para a residência de Arnaldo Guinle (Figura 127), em Teresópolis, na década de 1920, todas em estilo neocolonial. O jogo de volumes adotado por Dubugras tem muita semelhança ao projeto de Archimedes e Cuchet, contando igualmente com uma torre, mais discreta, talvez uma chaminé.



Figura 127 – Victor Dubugras - Projeto da residência de Arnaldo Guinle, em Teresópolis - década de 1920. Fonte: Pinheiro (2011).

A residência de Juvenil da Rocha Vaz seguiu à risca o projeto elaborado, tendo sido inaugurada poucos anos depois. Aspectos da residência foram publicados na revista *Vida Doméstica*, em 1924, destacando-se a vista desde uma de suas varandas (Figura 129), descortinando-se para o morro da Urca e o Pão de Açúcar, e corroborando assim o emprego desta torre, a partir da visita que os arquitetos fizeram ao terreno. No mobiliário, mais uma vez apresentam-se móveis em estilo manuelino, como a mesa da sala da biblioteca, torneada e com pés em formato de bolacha (Figura 130).



Figuras 128 a 130 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Residência Juvenil da Rocha Vaz, à rua Farani, Botafogo, Rio de Janeiro (demolida) - 1924. Fonte: *Vida Doméstica*, n.72, jan. 1924, p.44-45.

Para além da discussão que envolve o estilo neocolonial, mas ainda em torno da nacionalidade, em 1922 o Brasil celebrava 100 anos da Independência de Portugal, e dois eventos significativos para a história e cultura nacional estavam para acontecer: a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, e a Exposição Internacional do Centenário da Independência Política do Brasil, no Rio de Janeiro. A Semana de Arte Moderna, realizada entre 11 e 18 de fevereiro, envolveu principalmente intelectuais da capital paulista e "se constituiu num evento em que estiveram presentes poesia, escultura, pintura, música e arquitetura" (KESSEL, 2008, p.115). Dentre as principais personalidades presentes, destacam-se os arquitetos Antonio Garcia Moya e Georg Przyrembel, junto a Mario de Andrade, Graça Aranha, Heitor Villa-Lobos, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Victor Brecheret e Di Cavalcanti. Mario de Andrade, sensível ao novo estilo neocolonial, enfatizava na Semana ter sido São Paulo o estado que primeiro elaborou e executou esse modelo de arquitetura. Para Andrade e seus colegas intelectuais, "o neocolonial, neste momento, não é somente nacional e moderno: representa a vanguarda da arquitetura brasileira" (KESSEL, 2008, p.116). Anos depois ele seria o responsável por elaborar o documento base da criação do Instituto Histórico e Artístico Nacional. Kessel (2008) ressalta ainda que este período acabou fomentando uma disputa entre paulistas e cariocas a respeito de quem tomaria as rédeas do projeto de nação brasileira.

Entretanto, se a Semana de Arte Moderna de 1922 teve pouca repercussão imediatamente após sua realização, o mesmo não pode ser dito da Exposição Internacional do Centenário da Independência. Enquanto em São Paulo as ações voltavam-se muito mais para discursos e manifestos, no Rio de Janeiro a principal manifestação foi a construtiva. Além de vitrine para a arquitetura eclética, a exposição adotou o neocolonial como "estilo oficial dos pavilhões nacionais" (PINHEIRO, 2011, p. 19), tendo sido pelo menos seis edificações construídas nestes moldes (KESSEL, 2008). Dentre os projetos elaborados por Archimedes Memória e Francisque Cuchet para o evento, o Pavilhão das Grandes Indústrias, o maior dos edifícios do conjunto, explorava abundantemente características neocoloniais, entre *bow-windows*, azulejos e volutas, como será explicitado no tópico seguinte. O Pavilhão da Caça e Pesca, outro exemplo da aplicação do neocolonial, era assim descrito:

[...] um estilo inspirado na arquitetura típica da época colonial do Brasil, escolhendo-se para esse fim as melhores características dessa arte, modernizando-a, porém, o que quer dizer que sobre um esqueleto de distribuição moderna e de hodiernas condições higiênicas se deitará uma roupagem desse estilo arquitetônico. (PINHEIRO, 2011, p. 57)

Dessa forma, a Exposição cumpriu em grande parte seu papel na divulgação de uma identidade nacional, transposta em suas edificações. A importância delegada pelo então prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio, aos arquitetos durante este evento também contribuiu significativamente para a valorização da classe, em proporções nunca antes vistas no Brasil, levando-os inclusive a fomentarem discussões que culminariam na criação de sua própria associação de classe. No tópico a seguir analisar-se-ão estes dois relevantes aspectos, a partir dos projetos para o restaurante envidraçado do Passeio Público e para o Pavilhão das Grandes Indústrias.

2.3. A Exposição Internacional do Centenário da Independência e a luta por uma associação de classe

Nas primeiras décadas do século vinte o Rio de Janeiro passou por inúmeras remodelações, como visto no Capítulo 1. À época, estas obras foram denominadas operações de “embelezamento” da cidade, em prol da eliminação de morros e favelas da área central, com conseqüente ganho de área plana para novas construções. O então prefeito do Distrito Federal Carlos Sampaio foi um dos grandes articuladores para as modificações que ocorreriam no período. Ocupando o cargo entre 1920 e 1922, dando prosseguimento às intervenções na cidade, promoveu o arrasamento do Morro do Castelo, com a criação do aterro em frente à Santa Casa de Misericórdia para a Exposição Internacional Comemorativa do 1º Centenário da Independência do Brasil, dentre diversas outras obras urbanas.

O projeto de um evento que comemorasse os 100 anos da Independência já estava articulado desde meados de 1920, tendo sido para isso promulgado o Decreto n.4175, determinando a realização de uma exposição, ainda em caráter nacional, no Rio de Janeiro (KESSEL, 2008). O local escolhido para o evento, às margens da baía de Guanabara, no entorno do antigo complexo do Arsenal de Guerra (Figura 131), era estratégico: esta região circundava o Morro do Castelo, extensa área de relevo acidentado, ocupada desde os primórdios da fundação da cidade, e que Carlos Sampaio,

engenheiro de formação, há décadas já advogava em favor de seu desmonte. Agora, na posição de prefeito, e estimulado pelo então presidente Epitácio Pessoa, conseguiria justificar a derrubada do monte em prol dos aterros necessários à área onde ocorreria a exposição.

O talento do sr. dr. Carlos Sampaio consistiu, principalmente, em confundir num só os dois problemas da Exposição e da Ampliação da *urbs*, tornando-os dependentes de tal modo que para erigir os palácios do grande certâmen se tornava previamente indispensável derruir o velho bairro da Misericórdia, prolongar a terra firma para dois ou três quilômetros além do litoral, e arrasar conseqüentemente o morro para aterrar a faixa litorânea.

Esta hábil correlação dos fatores do problema deu em resultado a ampliação da zona central do Rio em centenas de milhares de metros quadrados, a edificação de uma nova avenida, projetada desde uma praça esplêndida até, futuramente, Botafogo, improvisando uma outra avenida litorânea, conquistando novas áreas destinadas a construções de caráter monumental. Carlos Sampaio, realmente, criará uma nova cidade, em pouco mais de dois anos!¹²³

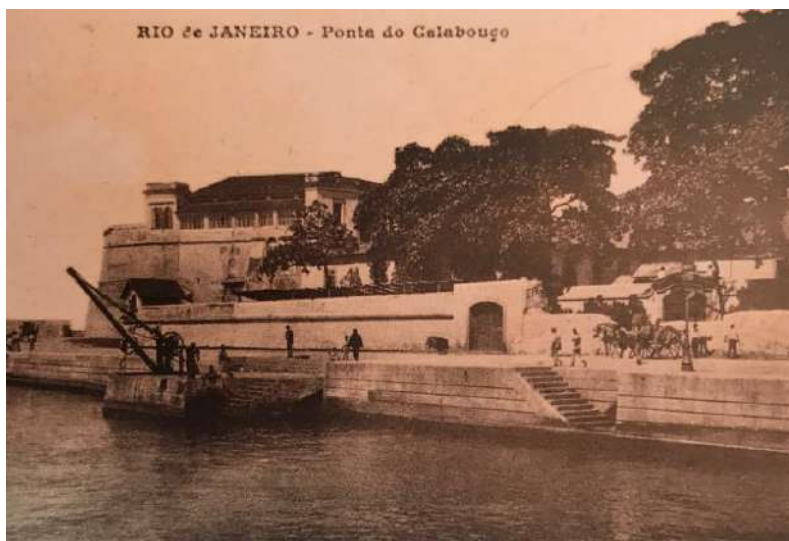


Figura 131 – Ponta do Calabouço meados da década de 1910. Fonte: Lago (2014, p.537).

Designado também Superintendente Geral da Exposição, Sampaio montou uma comissão executiva, que além dele, era também composta por: Antero Pinto de Almeida, diretor da Companhia Comércio e Navegação; Henrique Leão Teixeira, diretor da Companhia Administração Garantida; João Baptista da Costa, diretor da Escola Nacional de Belas Artes; e Alfredo Pinto Vieira de Mello, Ministro da Justiça e Negócios Interiores, e presidente da comissão (LEVY, 2010, p.124).

¹²³ Revista da Semana, ano XXIII, n.31, 29 jun. 1922.

O prefeito foi o primeiro grande incentivador do profissional arquiteto. Exigiu que todos os edifícios a serem projetados para a exposição fossem “executados e assinados por engenheiros arquitetos diplomados” (LEVY, 2010, p.44). A revista *Architectura no Brasil* destacou ainda em 1921 esta louvável atitude para a classe:

S. Ex. O Sr. Dr. Carlos Sampaio, Prefeito do Distrito Federal e notável engenheiro, com o talento perspicaz de que é possuidor, compreendeu bem claramente a necessidade de aproveitar o valor desses arquitetos, chamando-os para projetarem os edifícios da Exposição Internacional do Centenário, de que é Superintendente geral, a qual será uma maravilha de arte e o marco do renascimento arquitetônico no Brasil. É a primeira vez que o Governo, num gesto patriótico, chama a esses profissionais, não só para idear, mas para executar suas obras arquitetônicas.¹²⁴



Figura 132 – O presidente Epitácio Pessoa (2), juntamente com os engenheiros arquitetos da Exposição Internacional do Centenário da Independência, destacando-se: Nestor Egydio de Figueiredo (1); Archimedes Memória (3); Adolfo Morales de Los Rios (4); e Francisque Cuchet (5). Foto de Augusto Malta. Fonte: Rios Filho (1959, p. 391).

As reuniões da comissão executiva aconteciam quase que semanalmente, sendo seu escritório oficial as dependências da Biblioteca Nacional. Seus trabalhos foram iniciados em 4 de fevereiro de 1921, e dentre as primeiras questões discutidas, a mais importante era sobre o local designado para o evento, e as necessárias desapropriações em seu entorno. Archimedes Memória foi incumbido pela comissão, juntamente com seu ex-professor Gastão Bahiana e com Domingos Cunha para elaborar o plano urbanístico da Exposição. Seguindo os passos de seu mentor Heitor de Mello, que tinha elaborado o plano urbanístico da Exposição Nacional Comemorativa do 1º Centenário da Abertura

¹²⁴ *Architectura no Brasil*. Ano I, vol. I, n.3, Rio de Janeiro, dez. 1921, p.95.

dos Portos, em 1908, na Urca, Archimedes, junto de seus colegas, elaborou diversas versões da planta geral, de acordo com as demandas que chegavam até a comissão. Ainda nos primeiros meses de 1921 diversos países demonstraram interesse em tomar parte no evento, o que corroborou para a que então exposição nacional passasse a ser uma exposição internacional, consolidada pelo decreto n.15.509, de 22 de julho de 1922.

Esteve ontem reunida, na Biblioteca Nacional, sob a presidência do Alfredo Pinto, a comissão executiva do centenário para o fim especial de aprovar as plantas definitivas da futura exposição, organizadas pelos arquitetos Domingos Cunha, Gastão Bahiana e Archimedes Memória. Estando elas de acordo com as últimas decisões da comissão, com todas as alterações exigidas pelas diversas circunstâncias do momento, foram aprovadas, como era de esperar, a todos causando a melhor impressão pelos pormenores de que se reveste e que asseguram, na opinião dos competentes, um êxito extraordinário, podendo-se afirmar que vamos ter um certâmen que no conjunto geral primará pela originalidade e pela sobriedade.¹²⁵

As plantas apresentadas nas Figuras 133 a 136 explicitam as significativas mudanças no projeto inicialmente proposto, tendo sido elaboradas três propostas para a exposição nacional, até a proposta definitiva, já em caráter internacional, contando com o aterro da área fronteira à Avenida das Nações, de forma que os edifícios pudessem ocupar os dois lados da via, quando preciso. No acervo de Archimedes foram encontradas plantas das áreas da exposição, em três documentos separados (Figura 137), o que ao mesmo tempo em que ressalta a grandeza deste projeto urbanístico, também permite inferir sobre as recorrentes modificações realizadas. Cabe destacar também, nestas plantas encontradas no acervo, a preocupação dos arquitetos com o entorno imediato da exposição, estando ali representada parte da Avenida Rio Branco, além da avenida Beira-Mar, até a região do Hotel Glória.

¹²⁵ *Correio da Manhã*, matéria “O Centenário - As plantas definitivas da futura exposição”, editorial. Rio de Janeiro, 08 jul. 1921, p.3.

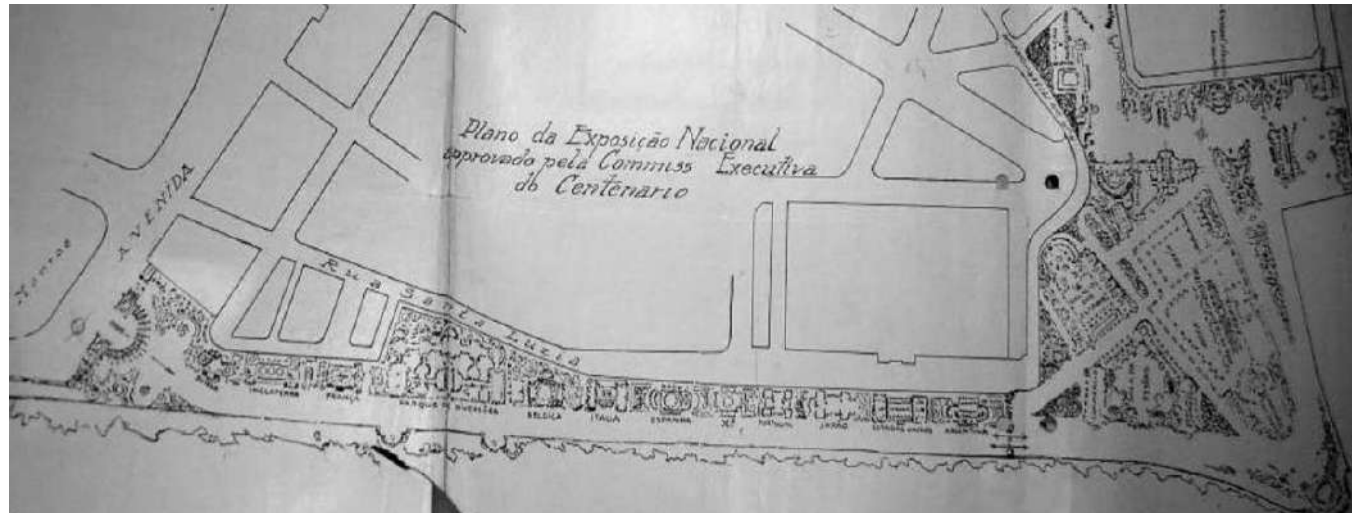


Figura 133 – Archimedes Memória, Gastão Bahiana e Domingos Cunha - Primeira proposta urbanística para a Exposição, quando esta ainda tinha caráter nacional. Ressalta-se a presença de pavilhões em apenas um dos lados da Avenida das Nações, pois a área ainda não havia sido aterrada. Fonte: Sant'Ana (2008, p. 65).



Figura 134 – Archimedes Memória, Gastão Bahiana e Domingos Cunha - Segunda proposta urbanística para a Exposição Nacional. Fonte: Levy (2010, p. 126).



Figura 135 – Archimedes Memória, Gastão Bahiana e Domingos Cunha - Terceira proposta urbanística para a Exposição Nacional. A Avenida das Nações agora passa a ter pavilhões dos dois lados, devido ao aterro da área. Fonte: Arquivo Histórico, Museu Histórico Nacional.

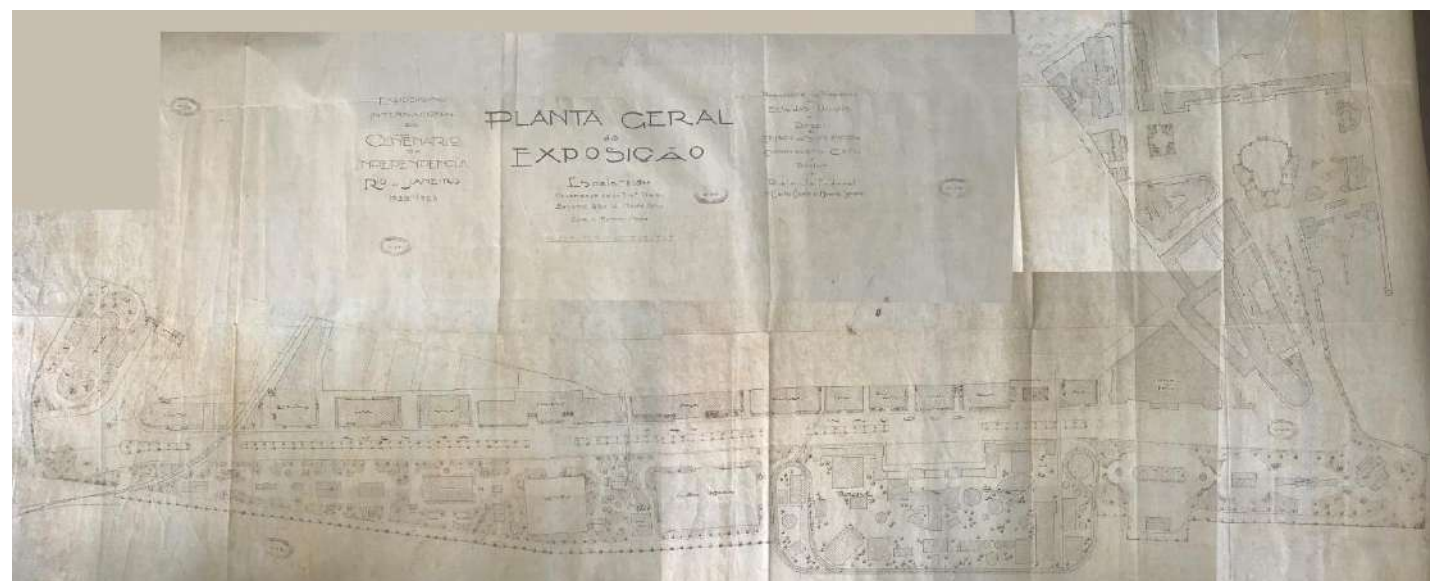


Figura 136 – Archimedes Memória, Gastão Bahiana e Domingos Cunha - Projeto urbanístico final para a Exposição Internacional. Fonte: Arquivo Histórico, Museu Histórico Nacional.



Figura 137 – Archimedes Memória, Gastão Bahiana e Domingos Cunha - Projeto urbanístico para a Exposição Internacional. Junção de três desenhos encontrados no acervo de Archimedes. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ, editado pelo autor.



Figura 138 – Os engenheiros arquitetos da Exposição Internacional do Centenário da Independência. Da esquerda para a direita, Archimedes Memória, Adolfo Morales de los Rios Filho, não identificado, não identificado (em pé); Fernando Nereu de Sampaio, Adolfo Morales de Los Rios, Francisque Cuchet (sentados). Foto de Augusto Malta, 07 set. 1922. Fonte: Rios Filho (1959, p. 390).

O *Livro de Ouro* do Centenário, documento oficial de registro do evento, descreve a área consolidada para os pavilhões:

Do velho Passeio Público, o lindo e histórico jardim, até a ponta do Calabouço e daí demandando, após leve e graciosa curva, a esplanada do Mercado, estende-se a exposição por mais de dois mil e quinhentos metros, que o visitante percorre entre deslumbrantes monumentos arquitetônicos. Na sua primeira parte, inteiramente reta, constitui a *Avenida das Nações*, em que se alinham os palácios das representações estrangeiras, e que será mais tarde um dos trechos mais famosos da nossa incomparável urbs. Ao fim dessa avenida, marcando o ângulo da curvatura, levanta-se o torreão do antigo forte do calabouço, transfigurando em portentosa obra de arte. Mais para além, feita a curva, e consistindo já na segunda parte do certâmen, abre-se a magnífica praça em torno da qual se erigem os palácios brasileiros, mostruários majestosos de nossa riqueza e de nossa capacidade de trabalho.¹²⁶

O **projeto urbanístico** então dividira a área total em duas sessões: nacional e internacional. Os pavilhões internacionais, dispostos na extensa avenida, intercalavam-se pontualmente com edificações de uso misto, a exemplo do Parque de Diversões e do Palácio das Festas, e também privilegiavam-se da vista para a baía de Guanabara. Já a sessão nacional, tinha como maior exemplar o **Pavilhão das Grandes Indústrias**, projeto em estilo neocolonial de autoria de Archimedes e Francisque Cuchet. Estes arquitetos, além deste pavilhão, também projetaram o **Palácio das Festas, Higiene e Comércio, o Pavilhão da Cervejaria Antártica e o Pavilhão da General Electric**, dentro do programa da Exposição. E, tendo em vista o elevado número de pessoas que

¹²⁶ Livro de Ouro comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert, 1923, p.303.

se esperava na cidade, também foram contratados para uma série de obras complementares, que visavam dotar o Rio de Janeiro da infraestrutura necessária a tão grande evento, a saber: o **restaurante envidraçado para o terraço do Passeio Público**, na área imediatamente contígua à da Exposição; o **Hotel Balneário**, no bairro da Urca; e a **reforma da Escola Nacional de Belas Artes**¹²⁷. Tornaram-se os arquitetos com o maior número de projetos vinculados à Exposição, e, em consequência, os que mais ficaram em evidência, superando até mesmo Adolfo Morales de Los Rios.

Seu projeto para o Hotel Balneário surgia junto a diversos outros empreendimentos providenciados pelo presidente Epitácio Pessoa: o Hotel Glória, projeto do alemão Sylvio Riedlinger; o Hotel Sete de Setembro¹²⁸, também conhecido como Hotel do Centenário, projeto do italiano Antonio Jannuzzi; e o Copacabana Palace, projeto do francês Joseph Gire¹²⁹. Já as reformas empreendidas no edifício da ENBA ocorreram em prol de uma sessão ali lograda, dedicadas às Belas Artes, que contou com dois principais eventos: a *Exposição da Arte Retrospectiva*, apresentando coleções de móveis, esculturas em mármore, retratos, pinturas de paisagem, medalhas, gravuras e litografias; e a *Exposição de Arte Contemporânea*, que segundo Levy (2010, p.139), “veio substituir a Exposição Geral de Belas Artes que, anualmente, se realizava no edifício da Escola”.

Junto ao Escritório Técnico Heitor de Mello, Archimedes e seu sócio Cuchet ainda elaboravam neste ano de 1921 o monumental projeto da nova sede da Câmara dos Deputados¹³⁰; uma reforma no edifício do Jornal do Comércio, à Avenida Rio Branco; outras duas reformas em edificações de Júlio Bueno Horta Barbosa, no Flamengo; o projeto da residência de Juvenil da Rocha Vaz, já citado; o projeto de outra residência para Amália Wagner Duvivier; e o projeto do Sanatório Dom Pedro II, que não chegou a ser construído. Apenas nos dois primeiros anos da década os arquitetos elaboraram um total de 21 projetos, e a produção aumentaria gradativamente, atingindo seu ápice em 1927.

¹²⁷ *Correio da Manhã*, matéria “O Centenário - Mais uma reunião da comissão das festas comemorativas”, editorial. Rio de Janeiro, 30 mar. 1921, p.6.

¹²⁸ Edificação que acabou se mostrando “completamente inadequada às funções que lhe destinavam, tendo funcionado como filial do Hotel Glória por um tempo, para logo deixar de ser hotel” (LEVY, 2010, p.140).

¹²⁹ Inaugurado apenas no inverno de 1923, “coincidindo com o término da exposição” (LEVY, 2010, p.140).

¹³⁰ Já estudado por Alencar (2010, p.44), em sua dissertação de mestrado intitulada “Archimedes Memória: ‘o futuro ancorado no passado’”.

Para Paulo Santos, Archimedes foi uma “espécie de mentor da exposição” (1960, p.10), pela liberdade que o prefeito Carlos Sampaio lhe concedeu, inclusive, na organização de concursos para os portões de entrada e para a fonte monumental. Grande parte dessa liberdade deve-se ao encantamento que o prefeito teve com seu projeto para o restaurante do Passeio Público, único que de fato o agradou, mesmo após a abertura de duas concorrências na Prefeitura e do concurso promovido pelo Instituto Brasileiro de Arquitetos. A seguir, analisar-se-á este caso, que além de envolver José Marianno Filho e preceitos do neocolonial, culminou na criação da primeira associação de classe da categoria. Em seguida, será explorado o projeto do Pavilhão das Grandes Indústrias, marco maior do neocolonial na Exposição do Centenário e significativo nesta pesquisa por terem Archimedes Memória e Lucio Costa trabalhado em conjunto no projeto.

O caso do restaurante envidraçado do Passeio Público merece especial atenção, por envolver, além de diversos projetos e de um concurso que acabou não sendo considerado pelo prefeito, a divisão da classe de engenheiros arquitetos que acabava de ser fundada. Mandado construir por D. Luís de Vasconcellos, vice-rei do Brasil, o Passeio Público (Figura 139), considerado a primeira “praça de recreio” do Rio de Janeiro, foi adornado por Mestre Valentim e Xavier das Conchas, ainda nos primeiros quartéis do século XVIII, com um traçado geométrico, de inspiração francesa, que representava a dominação da paisagem natural pelo homem. Era frequentado pela elite carioca, principalmente aos domingos, em passeios demorados, nos mais belos trajés da época.



Figura 139 – Terraço do Passeio Público por volta de 1890, com a mureta que separava o terraço da praia, antes dos aterros. Fonte: Acervo pessoal do autor.

O terraço projetado por Valentim cumpria bem seu objetivo, que, além de formar uma barreira entre a areia da praia e o interior do jardim do Passeio, evitando a invasão da água no jardim durante as ressacas, possibilitava uma ampla área de lazer e

contemplação da paisagem da Baía de Guanabara e do Pão de Açúcar. Os dois pavilhões octogonais nas extremidades eram dedicados aos deuses Apolo e Mercúrio, decorados internamente e com portas de vidro. No terraço havia ainda sofás de alvenaria revestidos de azulejos, próprios para a contemplação da vista do entorno.

Entretanto, com a expansão da cidade e o crescimento das construções em diversos bairros da Zona Sul, viu-se a necessidade de ampliar as vias de trânsito, aterrando a área, para a abertura da Avenida Beira-Mar, entre 1904 e 1906 (Figura 140). A cidade passava por diversas remodelações, em continuidade ao projeto de urbanização iniciado por Francisco Pereira Passos com a abertura da Avenida Central. Passos, neste período, ainda promoveu a revitalização do Passeio, com a substituição dos portões laterais de madeira por outros de ferro, reforma do ladrilhamento do terraço e instalação de latrinas e mictórios. A área ainda contava com o primeiro aquário de água salgada da América do Sul, inaugurado em 1904, com 35 diferentes espécies marinhas.



Figura 140 – Avenida Beira-Mar em outubro de 1906, após o primeiro aterro em frente ao terraço do Passeio Público. Foto de Augusto Malta. Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

Mesmo com as reformas, nos anos subsequentes o parque voltaria ao estado de abandono. Buscando reverter esta situação, o prefeito Carlos Sampaio, ainda em setembro de 1920, pediu autorização ao Conselho Municipal para abrir concorrência pública para a construção de um restaurante envidraçado na área de seu terraço. A ideia de um novo edifício naquele espaço surgiu como o pontapé inicial dado por Sampaio no grande certame que seria a Exposição de 1922, principalmente após adotar caráter internacional, com a grande adesão dos países vizinhos e da América do Norte e Europa. Mesmo estando em área contígua à da Exposição, ao lado do Palácio Monroe, que havia sido incorporado ao evento como um dos pavilhões, o complexo do restaurante

envidraçado não fez oficialmente parte do conjunto da exposição. Os pavilhões do restaurante não constam na maioria das plantas e mapas do evento, tendo sido claramente pensados para dar respaldo à grande demanda de estabelecimentos e serviços que se previa com o evento, demanda esta que não seria suprida pelo limitado conjunto de restaurantes, espaços de lazer e diversão já existentes na cidade.

O objetivo do prefeito nesse primeiro momento, além de dotar as demais regiões da área central de novos estabelecimentos necessários à metrópole nestes anos subsequentes à abertura da Avenida Central, visava também valorizar e suscitar o crescimento da região próxima ao novo aterro que se formava com o desmonte do Morro do Castelo.

Junto à autorização enviada ao Conselho Municipal o prefeito anexou uma perspectiva do projeto que pretendia construir, de autoria do arquiteto francês Gabriel Marmorat¹³¹, constando de um edifício de amplo comprimento e dois pavimentos, sendo o segundo recuado, criando um terraço por toda a parte frontal, voltada para a Baía de Guanabara, tendo o Pão de Açúcar ao fundo. Cenário bucólico para admirar a paisagem em almoços e comemorações da elite. O projeto se estendia exatamente de uma ponta a outra dos torreões pré-existentes, ocupando toda a área do terraço.

Aprovada a ideia pelo Conselho, o prefeito lançou o edital de concorrência para a construção e instalação do restaurante, tendo submetido propostas alguns profissionais, mas a Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA), tomando conhecimento do caso, em prol da preservação do patrimônio histórico do conjunto do Passeio Público, remeteu ao prefeito um parecer elaborado por José Marianno Filho, com sugestões já aprovadas por seus membros, em vista da “beleza do logradouro que viria a ser sacrificado de par com o valor tradicional daquela obra de arte colonial”¹³². Neste parecer, publicado na primeira edição da revista *Architectura no Brasil*¹³³, Marianno Filho ditou como dar-se-iam as obras naquele espaço, em prol de resguardar principalmente a fonte dos jacarés,

¹³¹ Gabriel Marmorat já era um reconhecido arquiteto à época deste projeto, somando-se aos tantos outros profissionais estrangeiros que fixaram residência no Rio de Janeiro, em função da crescente demanda de projetos e dos poucos profissionais que se formavam anualmente em arquitetura pela ENBA. Foi responsável, juntamente com E. L. Viret, pelo projeto do Pavilhão de Honra da França na Exposição Internacional do Centenário da Independência, uma cópia fiel do Palácio do *Petit Trianon* de Versailles.

¹³² *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 abr. 1921, p.4.

¹³³ *Architectura no Brasil*. Rio de Janeiro, ano 1, vol. I, n. 1, Rio de Janeiro, out. 1921, p.33-34.

chafariz do século XVIII existente ao centro do terraço. Aproveitou também para inferir sobre o estilo que deveria predominar no projeto, a “arquitetura tradicional”, ou seja, o estilo neocolonial.

De posse do parecer, o prefeito Carlos Sampaio buscou auxílio junto ao Instituto Brasileiro de Arquitetos (IBA) em 13 de abril de 1921, explicitando o caso e ressaltando o curto prazo para a execução das obras, tendo em vista a proximidade da data de realização da Exposição Internacional do Centenário. Acredita-se que Sampaio tenha procurado o IBA por este instituto sempre advogar em favor dos concursos públicos, podendo assim apresentar uma solução plausível ao caso.

Uma comissão formada por membros do IBA se reuniu e estudou o assunto, e em seu parecer, remetido ao prefeito pelo presidente do Instituto Gastão Bahiana, considerando, dentre outros, que “um restaurante ou bar envidraçado ou empergolado, satisfazendo condições estéticas peculiares ao local e ao estilo do jardim pode emprestar àquele trecho da nossa capital um motivo decorativo menos feio do que o atual”, e que “as relíquias só deverão ser transferidas ou demolidas em caso excepcional de defesa pública, quer seja ela militar ou sanitária”¹³⁴, concluindo que o projeto apresentado não poderia ser aprovado.

Aproveitando a oportunidade, e tendo em vista que foi o prefeito quem buscou o auxílio do Instituto, a comissão do IBA sugere que seja elaborado um concurso ao qual concorram apenas os arquitetos vinculados ao instituto, tendo em vista que “somente um arquiteto será capaz de interpretar o fim tão bem imaginado por V. Exa”¹³⁵. Carlos Sampaio concorda com a sugestão, anulando as concorrências anteriores e abrindo novo concurso, entre os membros do IBA, com recebimento de projetos até 5 de junho de 1921, na esperança de enfim encontrar anteprojetos que mais lhe agradassem¹³⁶.

O prefeito via cada vez mais frustrada sua expectativa de o projeto estar pronto a tempo da Exposição, tendo em vista os diversos trâmites burocráticos e impasses que foram surgindo ao longo do processo. Chegado o prazo final para recebimento das propostas

¹³⁴ BAHIANA, Gastão. Restaurante envidraçado para o Passeio Público. In: *Architectura no Brasil*, ano 1, vol. I, n. 1, Rio de Janeiro, out. 1921, p. 33.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 mai. 1921, p.3.

no concurso do IBA, apresentaram-se oito projetos, de autoria de treze arquitetos, que concorreram individualmente ou em grupos. A escolha dos melhores projetos foi feita pela assembleia geral do Instituto, tendo sido recomendados ao prefeito os de pseudônimos "Xavier das Conchas" (de autoria de Fernando Nereu de Sampaio e Gabriel Fernandes, em estilo moderno¹³⁷ – Figura 141); "O.I.S." (de autoria de Angelo Bruhns e Josino de Souza Camargo, em estilo colonial modernizado); "Fogo!" (de autoria de Adolfo Morales de Los Rios e Adolfo Morales de Los Rios Filho – duas soluções: em um e dois pavimentos, em estilo barroco modernizado – Figura 142); e "Vitruvio" (de autoria de Nestor Egydio de Figueiredo, em estilo moderno).

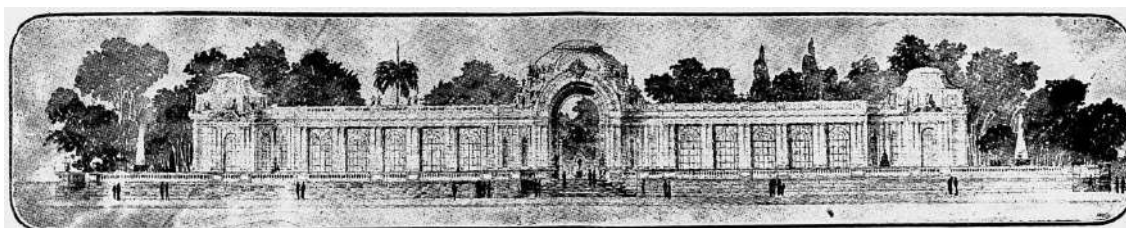


Figura 141– Fernando Nereu de Sampaio e Gabriel Fernandes - projeto para os pavilhões do Passeio Público (fachada frontal; pseudônimo "Xavier das Conchas"). Fonte: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1921, p.3.

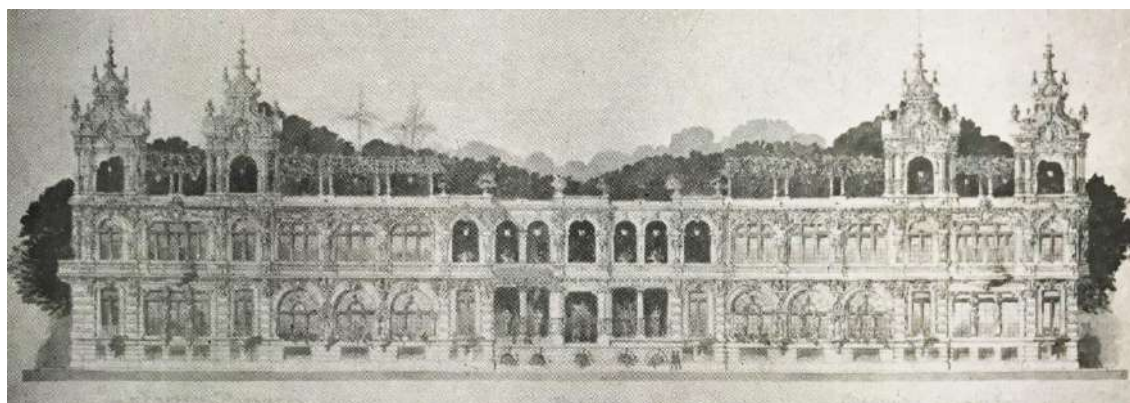


Figura 142 – Adolfo Morales de Los Rios e Adolfo Morales de Los Rios Filho - projeto para os pavilhões do Passeio Público, na versão em dois pavimentos (fachada frontal, pseudônimo "Fogo!"). Fonte: *Revista da Semana*, ano XXII, n.30, Rio de Janeiro, 23 jul. 1921, p.15.

Ressalta-se que não houve classificação entre os projetos, apenas sua aprovação e recomendação ao prefeito. Acredita-se que por receio de outros empecilhos que viessem a atrasar ainda mais as obras, e tomando como base algumas das recomendações anteriormente formuladas por José Marianno (por meio da SBBA) e Gastão Bahiana (por meio do IBA), Carlos Sampaio, tendo em mão os quatro projetos recomendados pelo IBA, deu preferência ao dos arquitetos Fernando Nereu de Sampaio

¹³⁷Nessa época, em arquitetura, a palavra "moderno" tinha sentido diverso do atual e significava estilo de fundo historicista como qualquer dos outros.

e Gabriel Fernandes que, possuindo apenas um pavimento, não prejudicaria a vegetação do jardim nem a vista geral do conjunto pré-existente no Passeio¹³⁸, apesar de quase extinguir a ligação direta entre os jardins e a orla, possibilitada por uma pequena passagem no centro dos pavilhões. O projeto de Sampaio e Fernandes ainda mantinha certa semelhança com a área pré-existente, ao projetar as extremidades do pavilhão em formato muito semelhante aos torreões de Mestre Valentim que ocupavam o terraço.

José Augusto Prestes, cuja proposta havia sido a vencedora do segundo edital, foi designado responsável pela construção do projeto de Fernando Nereu de Sampaio e Gabriel Fernandes¹³⁹. Curioso fato é que além de solicitarem que o concurso fosse realizado pelo IBA, diversos dos membros do corpo administrativo¹⁴⁰ do Instituto figuravam entre os concorrentes e os classificados, incluindo os autores do projeto escolhido pelo prefeito.

Com o exíguo prazo para execução do projeto, Prestes desiste de construir o edifício, "por não ter tempo de prepará-lo para o Centenário"¹⁴¹, levando o prefeito a abrir nova concorrência para construção do projeto selecionado no concurso. Ao fim do prazo estipulado, nenhum concorrente se apresentou¹⁴². Estipula-se que o prefeito, com a justificativa de que ninguém se apresentou na concorrência para construção do projeto escolhido no concurso do IBA, e "julgando que nenhum deles preenchia os seus desejos, incumbiu aos arquitetos Archimedes Memória e Francisque Cuchet de realizarem um outro, que foi aceito"¹⁴³.

Ressaltou ainda a revista *Architectura no Brasil*: "Sobre este último projeto, nada precisamos dizer depois de ter citado o nome dos seus ilustres autores, cujo valor é

¹³⁸ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1921, p.3.

¹³⁹ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1921, p.3.

¹⁴⁰ O Instituto Brasileiro de Arquitetos (IBA), fundado em 26 de janeiro de 1921 por 27 engenheiros-arquitetos, teve como primeira diretoria, para o período 1921 a 1922: Gastão Bahiana (presidente), Fernando Nereu de Sampaio (vice-presidente), Henrique de Vasconcellos (1º secretário), Raphael Peixoto (2º secretário), Cypriano Lemos (tesoureiro), Serafim de Souza (procurador), Angelo Bruhns, Gabriel Fernandes e Raul Cardoso Cerqueira (suplentes) (*Architectura no Brasil*, ano I, n.1, Rio de Janeiro, out. 1921, p.19).

¹⁴¹ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1921, p.7.

¹⁴² *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 set. 1921, p.5.

¹⁴³ *Architectura no Brasil*, ano 1, vol. I, n. 2, Rio de Janeiro, nov. 1921, p.86.

suficientemente conhecido e admirado. Preenche integralmente as exigências do estilo do parque”¹⁴⁴.

Antes de analisar o projeto de Archimedes e Francisque, cabe ressaltar um importante desdobramento da rejeição do prefeito ao resultado do concurso e do convite aos arquitetos para um novo projeto: a divisão da classe em duas associações, como resalta Kessel (2008). Muitos dos arquitetos membros do IBA não concordaram com a atitude de Carlos Sampaio, e o Instituto acabou dividido em dois grupos com visões opostas: aquele que abdicava em favor do comprimento do resultado do concurso [1], e aquele que ou não se importava com tal situação, ou tinha mais simpatia pelo projeto de Archimedes e Francisque [2]. Ressalta-se que esta era uma época onde os engenheiros arquitetos lutavam em prol de um maior reconhecimento da profissão, que muitas vezes era exercida por outros profissionais ou até por pessoas sem formação, mestres-de-obras e pedreiros, sem fiscalização, sendo os cursos da Escola Nacional de Belas Artes, em 1923, considerados ainda de “nível inferior ao dos institutos de ensino secundário” (UZEDA, 2006, p. 237).

Estes dois grupos com visões diversas se organizaram e formaram duas menores associações de classe: o Instituto Brasileiro de Arquitetos (IBA) [1], que manteve o mesmo nome, e a Sociedade Central de Arquitetos (SCA) [2]. A SCA foi fundada em 24 de julho de 1921¹⁴⁵, em um dos salões da ENBA, já tendo aderido logo em sua fundação 46 arquitetos¹⁴⁶. Dos arquitetos que tomaram parte no concurso do IBA, identificou-se que Angelo Bruhns, Augusto de Vasconcellos Junior, Cypriano Lemos, Fernando Nereu de Sampaio e Josino de Souza Camargo continuaram como membros deste Instituto, enquanto Adolfo Morales de Los Rios, Adolfo Morales de Los Rios Filho e Nestor Egydio de Figueiredo tornaram-se membros da SCA, juntamente com Archimedes Memória e Francisque Cuchet. Gastão Bahiana manteve-se como presidente do IBA durante todos os anos de sua existência (1921-1925), e José Marianno Filho também constava como

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ A Sociedade Central de Arquitetos teve como primeira diretoria, para o período de outubro de 1921 a 12 de agosto 1922: Adolfo Morales de Los Rios (presidente), Sylvio Rebecchi (vice-presidente), Nestor Egydio de Figueiredo (secretário), William P. Preston (tesoureiro), Lothar Kastrup (procurador). Conselho administrativo: Adolfo Morales de Los Rios Filho, Antonio Jannuzzi, Archimedes Memória, Benjamin da Rocha Faria (engenheiro), Francisco de Oliveira Passos (engenheiro), Francisque Cuchet, John P. Curtis, L. Riedlinger (engenheiro) e Raphael Paixão (*Architectura no Brasil*, ano I, v. I, n. 1, Rio de Janeiro, out. 1921, p.24).

¹⁴⁶ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1921, p.3.

membro deste instituto, tendo sido 1º secretário em duas gestões. O posicionamento de Marianno Filho no IBA merece destaque, tendo em vista sua campanha em prol do neocolonial, e sua proximidade de Archimedes e de Lucio Costa na ENBA.



Figura 143 – Diretoria da Sociedade Central de Arquitetos: Nestor Egydio de Figueiredo (1), Francisque Cuchet (2), Adolfo Morales de Los Rios (3), Adolfo Morales de Los Rios Filho (4), Archimedes Memória (5), e outros colegas não identificados. Fonte: Rios Filho (1959, p.383).

Tal divisão não perdurou por muito tempo, tendo em vista que ambas associações defendiam a mesma causa, e que unidas tinham mais voz. Assim, fundiram-se em 31 de julho de 1924 no Instituto Central de Arquitetos (ICA)¹⁴⁷. Os presidentes do IBA e da SCA, Gastão Bahiana e Adolfo Morales de Los Rios, acordaram que não concorreriam à eleição da nova diretoria, passando a serem considerados presidentes honorários do ICA¹⁴⁸. Dessa forma, foi eleito presidente Fernando Nereu de Sampaio, justamente o arquiteto cujo projeto recomendado no concurso do IBA foi inicialmente escolhido pelo prefeito Carlos Sampaio.

O anteprojeto elaborado por Archimedes e Francisque para o restaurante¹⁴⁹, dividindo definitivamente o uso dos pavilhões (teatro e restaurante), incorporou diversas das

¹⁴⁷ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1924, p.3. O Instituto Central de Arquitetos teve como primeira diretoria, para o período 12/08/1924 a 12/08/1925: Fernando Nereu de Sampaio (presidente), Sylvio Rebecchi (vice-presidente), Nestor Egydio de Figueiredo (1º secretário), Roberto Magno de Carvalho (2º secretário), Francisco Magalhães de Castro (tesoureiro), E. Souza Aguiar (procurador). Conselho deliberativo: A. Monteiro de Carvalho, Adolfo Morales de Los Rios, Augusto de Vasconcellos, Celestino Severo de San Juan, Cypriano Lemos, Gabriel Marmorat, John P. Curtis, José Marianno Filho, William P. Preston (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 out. 1924, p. 6).

¹⁴⁸ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1928, p.3.

¹⁴⁹ Muitos atribuem o projeto inicial dos pavilhões a Heitor de Mello, informando que Archimedes Memória e Francisque Cuchet apenas teriam o finalizado. Este erro é recorrente nos projetos da dupla de arquitetos, tendo em vista que após o falecimento de Heitor de Mello, Archimedes e Francisque deram seu nome à sociedade que formaram: “Escritório Técnico Heitor de Mello: A. Memória e F. Cuchet, engenheiros arquitetos”. Ademais, os editais para a construção dos pavilhões foram publicados em data posterior ao

sugestões de José Marianno, em prol da manutenção do patrimônio pré-existente e da livre circulação de pessoas: no desenho da fachada do anteprojeto publicado na revista *Architectura no Brasil*, em 1921 (Figura 144), os arquitetos enfatizaram a presença da natureza ao fundo, e a pérgula que liga os dois edifícios possibilitou o acesso livre entre a praia e o interior do jardim. Nota-se que nesta época apenas uma faixa havia sido aterrada em frente ao terraço do Passeio Público, o que justifica a presença de barcos e da água bem próximos aos pavilhões no anteprojeto. Este foi o primeiro anteprojeto apresentado pelos arquitetos ao prefeito, constando, inclusive, com a assinatura de Carlos Sampaio nas plantas (Figura 145), em dezembro de 1921.

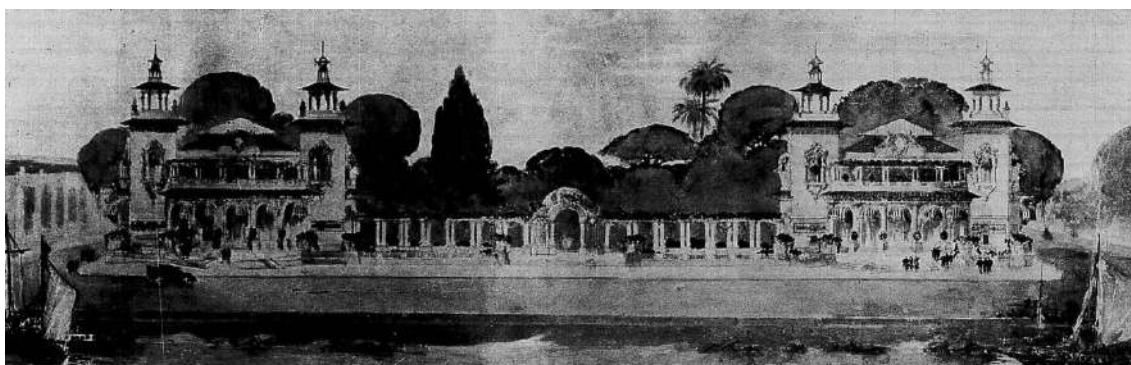


Figura 144 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - anteprojeto para os pavilhões do Passeio Público (fachada frontal), apresentado ao prefeito Carlos Sampaio, e aprovado. Fonte: *Architectura no Brasil*, ano I, vol. I, n.3, Rio de Janeiro, dez. 1921, p.115.

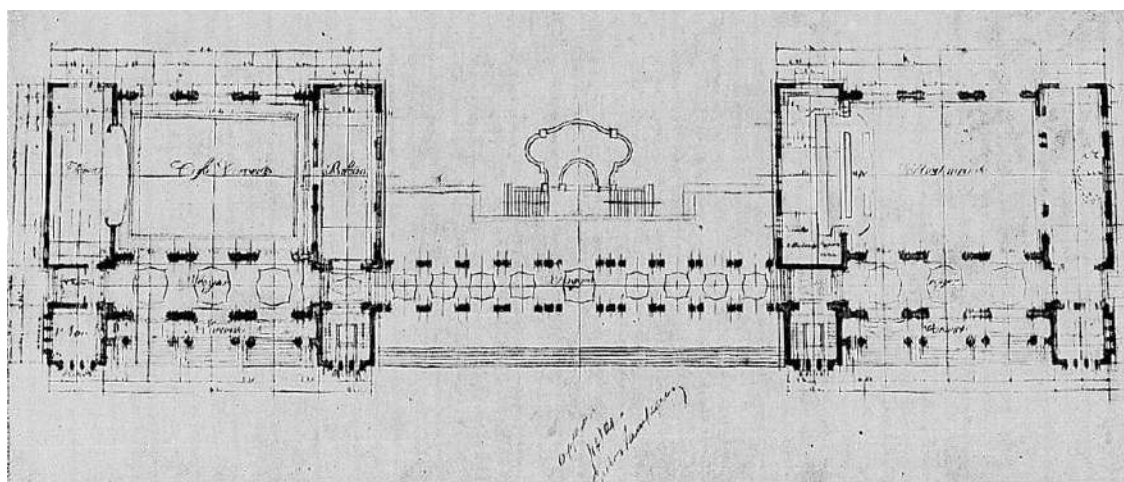


Figura 145 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - planta do 1º pavimento do anteprojeto dos pavilhões do Passeio Público, com a assinatura do prefeito Carlos Sampaio. Fonte: *Architectura no Brasil*, ano I, vol. I, n. 3, Rio de Janeiro, dez. 1921, p.116.

Na planta do anteprojeto, ao centro, os arquitetos mantiveram a fonte dos jacarés em seu local original, contrariando o parecer de José Marianno Filho que reivindicava sua

falecimento de Mello, e a própria matéria da revista *Architectura no Brasil*, de 1921, esclarece que o projeto era de autoria de Archimedes e Cuchet.

realocação em outro ponto do parque, e utilizaram a pérgola com onze duplas de colunas toscanas galbadas na interligação entre os pavilhões. Esta solução também facilitou a livre circulação de pedestres entre o interior do jardim e a orla.

Na pesquisa no acervo de Archimedes foi encontrada uma variação do anteprojeto inicialmente apresentado ao prefeito (Figura 146), que acabou descartada. Nesta variante os arquitetos adotaram uma cobertura circular, talvez em prol da inserção de uma cúpula com vitral, mesma solução que adotaram no projeto da Câmara dos Deputados, do mesmo ano, e que já vinha sendo adotada por Heitor de Mello em alguns projetos desde meados da década de 1910. Entretanto esta solução acabou descartada, provavelmente pelo considerável valor que acresceria ao custo de execução do complexo.

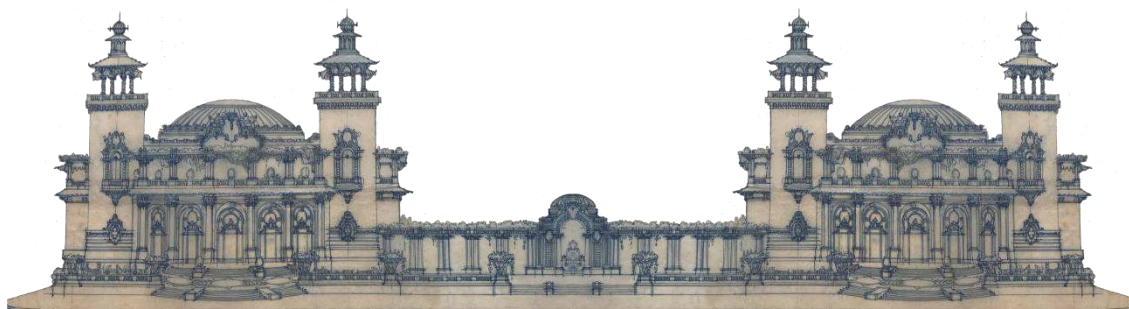


Figura 146 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - variação da fachada do anteprojeto para os pavilhões do Passeio Público (não executada). Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

Com a aprovação do anteprojeto pelo prefeito, os arquitetos deram prosseguimento à elaboração do projeto executivo. O projeto, considerado de grande porte, é um dos poucos encontrados no acervo do escritório com grande número de desenhos. Diversas são as pranchas com os desenhos e detalhamentos das esquadrias e grades de ferro, tudo em prol de um resultado mais próximo possível do idealizado pelos arquitetos.

O projeto executivo (Figuras 147 a 151) apresenta consideráveis diferenças (em tamanho) quando comparado ao anteprojeto aprovado por Carlos Sampaio: a pérgula tornou-se bem menos extensa e as portas de entrada diminuíram de cinco para três. Figuram na fachada características que vinculam seu estilo ao movimento neocolonial, como as colunas galbadas, volutas e ornatos talhados em pedra sobre as aberturas, enfatizando que os arquitetos mais uma vez teriam seguido algumas orientações do parecer de José Marianno Filho, que indicava que o projeto deveria ser elaborado em “arquitetura tradicional”. Contudo, elementos típicos da arquitetura eclética também se

fizeram presentes, como “os detalhes decorativos fantasiosos: o coroamento dos torreões e as linhas diagonais dos caixilhos que compunham as esquadrias” (SANTUCCI, 2005, p. 34). Nota-se também que a única área prejudicada do parque original foi a dos terraços, mantendo-se o traçado completo do jardim, tão característico dos projetos de Glaziou.



Figuras 147 e 148 – Planta do projeto de Auguste Glaziou para o Passeio Público e planta de situação dos pavilhões de Archimedes Memória e Francisque Cuchet no terraço do Passeio.
Fontes: Acervo da Biblioteca Nacional; Acervo NPD/FAU-UFRJ.

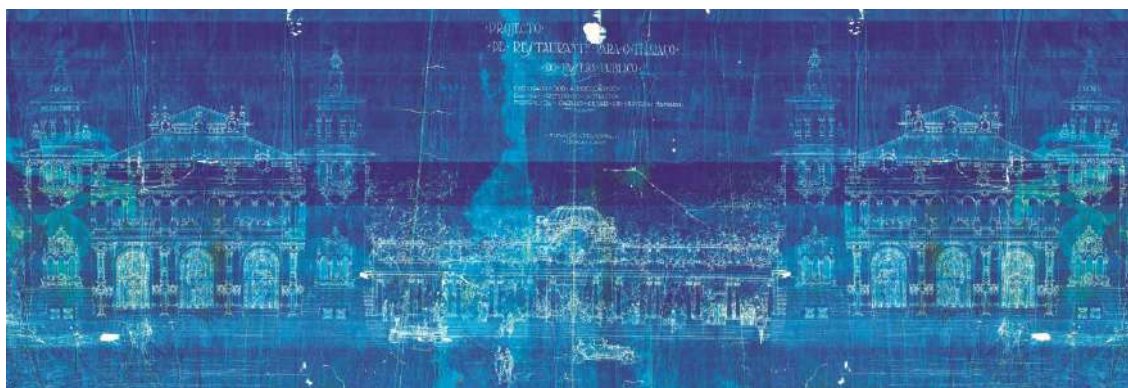


Figura 149 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - fachada frontal do projeto executivo para os pavilhões do Passeio Público. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



Figura 150 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - planta do 1º pavimento do projeto executivo para os pavilhões do Passeio Público (da esquerda para a direita: Pavilhão A – Teatro; Pavilhão B – Restaurante). Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

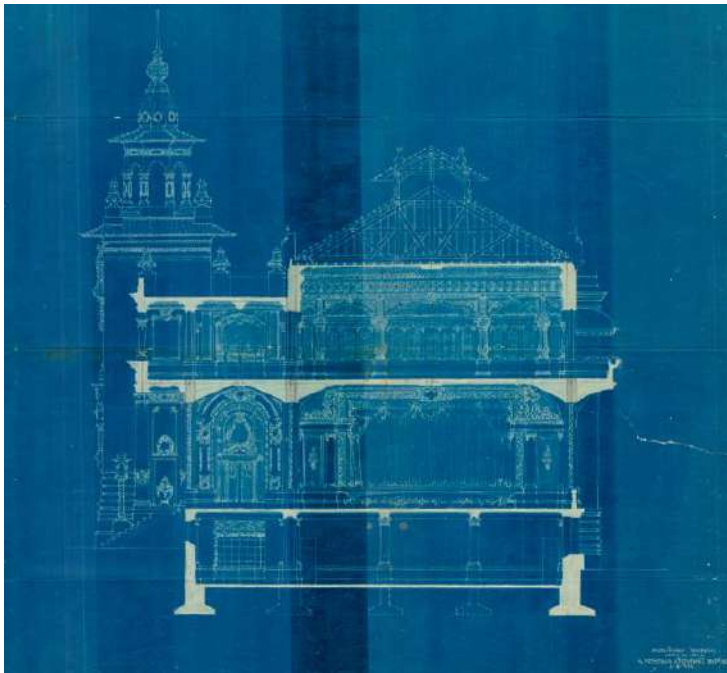
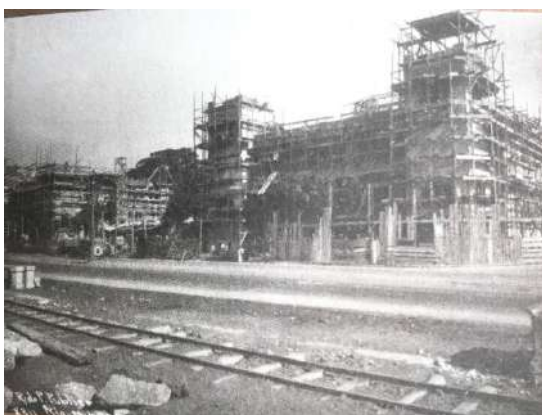


Figura 151 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - corte longitudinal do projeto executivo para o pavilhão A (teatro) do Passeio Público. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Os pavilhões, um para teatro (A) e outro para restaurante (B), possuíam quatro pavimentos e um terraço. O responsável inicialmente pela execução do projeto foi o engenheiro Pedro de Siqueira Campos, sócio da firma M. Lopes & Cia¹⁵⁰. O contrato, que indicava que as obras deveriam estar concluídas até 6 de setembro de 1922, foi assinado por Campos com a Prefeitura em 28 de outubro de 1921. Iniciadas as obras (Figuras 152 e 153), Archimedes e Francisque continuaram a produzir desenhos de detalhes para auxiliar na execução do projeto. Devido a impasses entre a Prefeitura e os arrendatários, em novembro de 1922 os operários que trabalhavam na construção entraram em greve, alegando falta de pagamento dos salários¹⁵¹.



Figuras 152 e 153 – Os Pavilhões do Passeio Público durante a construção, em meados da década de 1920. Ressalta-se, na figura 181, o avançado estado das obras do segundo aterro da área. Fonte: Fotos de Augusto Malta, s/d. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

¹⁵⁰ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 out. 1921, p.4.

¹⁵¹ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 03 dez. 1922, p.4.

Assim a obra acabou ficando abandonada, não sendo concluída para Exposição de 1922. Neste momento, como aponta Santucci, “apresentou-se para sua conclusão a empresa Sociedade Anônima Rio Casino, que desejava estabelecer-se como casa de jogos e diversões noturnas” (2005, p. 32). Mas a empresa faliu e mais uma vez as obras permaneceram inacabadas. Em 1923 realizou-se um leilão do complexo, mas ninguém deu nenhum lance¹⁵². Em outubro de 1924, durante novo leilão, os empresários Niccolino Viggiani e Paulo Laport arremataram o conjunto, e em sociedade, com a intenção de instalar “de um lado um teatro de comédia, e do outro, um restaurante, com bar e ‘dancing’”¹⁵³, deram prosseguimento às obras, com gastos que ultrapassaram todos os orçamentos estipulados.

Os arrematantes do complexo inacabado, Viggiani e Laport, encomendaram a Archimedes e Francisque em agosto de 1924 o projeto de adaptação do pavilhão A para um “teatro comédia”. Este pavilhão, no projeto executivo, já havia sido pensado para um teatro, existindo no projeto um palco, mas de proporções menores. Na adaptação o terceiro pavimento que seria um salão foi descartado, em prol do aumento do pé-direito necessário a um teatro com camarotes. Em dezembro do mesmo ano o prefeito Alaor Prata aprova o projeto¹⁵⁴, e os sócios almejavam a inauguração do complexo em maio de 1925, sendo adiada para dezembro, mas se concretizando apenas no ano seguinte. Os jornais anunciavam o surgimento de “uma companhia de gênero novo para nós, de comédias musicadas”, sob a direção de Abbadie Faria Rosa¹⁵⁵. No projeto, a plateia passou a ter 496 lugares (Figura 154).

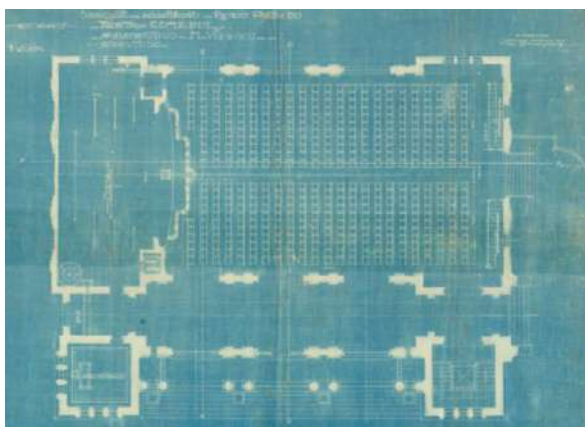


Figura 154 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - projeto de adaptação do pavilhão A para teatro comédia (planta do 1º pavimento). Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

¹⁵² *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1923, p.4.

¹⁵³ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 03 out. 1924, p.2.

¹⁵⁴ *A Noite*, Rio de Janeiro, 04 dez. 1924, p.3.

¹⁵⁵ *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 out. 1925, p.3.

A perspectiva interna e os cortes AB e CD a seguir (Figuras 155 a 157) explicitam a dimensão que o projeto passava a ter com a supressão do último pavimento. Nos cortes é possível observar também a área do porão, o foyer e o bar, além das escadas de acesso aos pavimentos superiores.

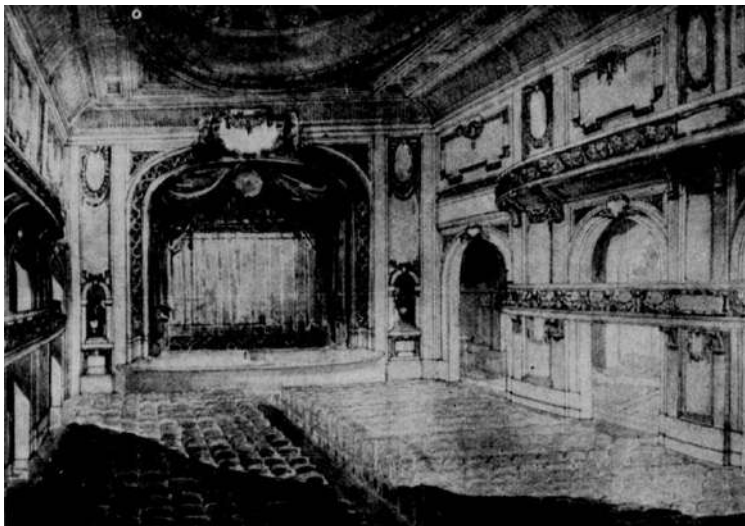
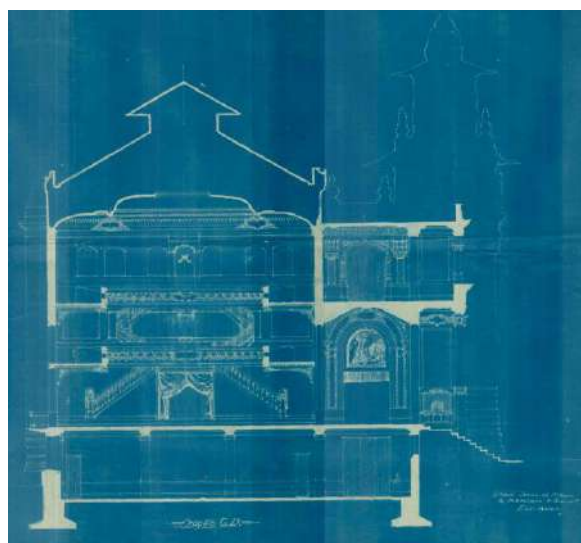
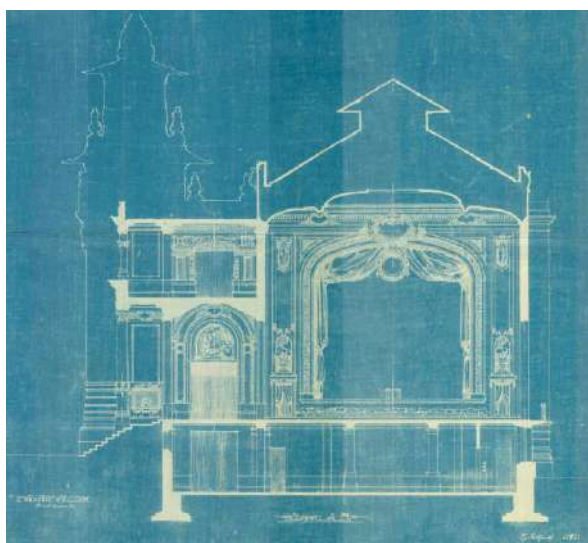


Figura 155 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - projeto de adaptação do pavilhão A para teatro comédia (perspectiva interna). Fonte: Para Todos, ano VI, n.305, Rio de Janeiro, 18 out. 1924, p.21.



Figuras 156 e 157 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - projeto de adaptação do pavilhão A para teatro comédia (cortes AB, voltado para o palco, e CD, voltado para a plateia e camarotes). Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

O pavilhão B manteve o uso do projeto original, de restaurante e casa noturna, com salões batizados de "Renascença" e "Indiano". O responsável pela finalização das obras dos pavilhões foi o escritório Gusmão, Dourado e Baldassini¹⁵⁶ (SANTOS, 1960, p. 57), Alejandro Baldassini, inclusive, já havia sido auxiliar de Archimedes e Francisque no

¹⁵⁶ *Vida Carioca*, ano VII, n. 69, mai. 1927, p. 12.

escritório, como visto. Ressalta-se que apesar do nome 'casino', o complexo nunca funcionou como casa de jogos de azar.

Diversas foram as tentativas de José Marianno Filho de impedir a concretização do projeto e construção dos pavilhões no Passeio Público. Justificava seus motivos em prol da preservação do patrimônio histórico e da obra de Mestre Valentim, mas acredita-se que parte de sua batalha contra a finalização e inauguração dos pavilhões tenha estrita relação com o estilo adotado no projeto, que fugia em alguns pontos da pura arquitetura neocolonial que defendia. Talvez o fato de os arquitetos empregarem alguns elementos do neocolonial, porém dando feição afrancesada ao conjunto tenha irritado ainda mais Marianno Filho, que atribuía esta feição a Cuchet, que era francês. São suas palavras:

Um outro arquiteto, também francês de origem, o Snr. Cuchet, intitulado-se Messias da arquitetura brasileira, resolveu salvá-la do caos em que ela mergulhava, criando um estilo nacional, espécie de *mixed pickles* arquitetônico composto de Luiz XVI, colonial brasileiro e plateresco mexicano. (MARIANNO FILHO, 1927, s/p.)

José Marianno Filho também criticou veementemente o projeto de Adolfo Morales de Los Rios e Adolfo Morales de Los Rios Filho, elaborado no âmbito do concurso do IBA. As críticas, sempre voltadas para o estilo empregado no projeto, adverso ao neocolonial, levaram o próprio Adolfo Morales de Los Rios, um dos mais respeitados professores da Escola Nacional de Belas Artes, sendo inclusive, o autor do edifício sede desta instituição de ensino, a rebater as críticas de Marianno Filho em jornal¹⁵⁷.

Os ataques de José Marianno Filho ao projeto, e ainda, a atribuição do mesmo a Francisque Cuchet muito provavelmente tem relação direta com entrevistas que Francisque concedeu a jornais à época relatando não existir uma arquitetura tradicional brasileira, inferindo não ser possível projetar edifícios de grande porte com a arquitetura inspirada no passado colonial do país:

É fácil de compreender que não é com as nossas beiradinhas vermelhas, cornijas brancas e friso azul-rei, o cúmulo das oposições arvoradas em bom gosto, como num solar que conhecemos [refere-se a Monjope,

¹⁵⁷ A Noite, Rio de Janeiro, 08 jan. 1923, p.4.

evidentemente, residência de José Marianno], que poderemos fazer uma ópera, um palácio de justiça, um banco, ou um palácio do governo.¹⁵⁸

José Marianno nomeou a arquitetura empregada no edifício dos pavilhões do Passeio Público de “estilo Carlos Sampaio”¹⁵⁹, em provocação ao aludido prefeito que havia autorizado e incentivado este projeto. Conforme ressalta Paulo Santos (1960, p.28), “eram constantes as polêmicas sustentadas principalmente por José Marianno, que não só não deixava ataque sem resposta, como, qual espadachim sempre pronto a acutelar, as procurava ele próprio”. E ele não demorou a responder à provocação.

Em um longo artigo, intitulado “Arquitetura Faisandée”, publicado em *O Jornal*, o mecenas do neocolonial tece diversas críticas a Francisque Cuchet, desde sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1908, e cita mais uma vez o projeto dos pavilhões:

Também se deve ao mesmo senhor o fandango do Passeio Público, em cujas paredes motivos “charros” da arte “poblana” do México dançam langorosos minuetos com ornatos puros Luiz XVI, sob um decor de feiticeiro da rua Larga ouriçado de cascavéis, lagartos, corujas e abacaxis, sem esquecer o famoso pavãozinho - quel hourreur! - que tanto mal lhe fez aos nervos sensíveis.¹⁶⁰

Se os dois hotéis que Carlos Sampaio mandou construir para dar respaldo à Exposição (O Sete de Setembro e o Balneário) não se consolidaram como referência em hospedagem aos turistas, que preferiam o Hotel Glória e o Copacabana Palace, inaugurados em 1922 e 1923, respectivamente, o mesmo não pode ser dito dos pavilhões do Passeio Público. O pavilhão A (teatro) foi inaugurado em 18 de junho de 1926, com a estreia da peça “A Sorte Grande”, de Manuel Bastos Tigre, e o pavilhão B (restaurante) em 31 de junho do mesmo ano, contando com a presença de Alaor Prata, prefeito do Distrito Federal e Estácio Coimbra, vice-presidente da República¹⁶¹. O complexo se consolidou como palco de grandes apresentações e vida noturna agitada: enquanto no teatro se apresentavam companhias francesas como a do *Bat-Ta-Clan* e a do *Moulin Rouge*, e atrizes como Josephine Baker e Bibi Ferreira, no restaurante

¹⁵⁸ CUCHET, Francisque. A balbúrdia architectonica no Rio de Janeiro. In: *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1926, p.1.

¹⁵⁹ MARIANNO FILGO, José. A propósito de architectura brasileira. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1928, p.2.

¹⁶⁰ MARIANNO FILHO, José. Architectura Faisandée. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1926, p.2.

¹⁶¹ *Vida Doméstica*, n. 102, Rio de Janeiro, jul. 1926, p.54.

exposições lotavam os salões, como a de mostruários da *Siemens Schuckert* e a de aparelhos de rádio¹⁶².

A demora eventual da inauguração do Theatro Casino, no Passeio Público, tem servido de base a mil e um boatos extravagantes, e a verdadeira razão - o atraso de parte da fábrica que tomou a encomenda, na entrega das 580 poltronas que a plateia comporta - é dada como simples desculpa, alegação que ninguém deve acreditar... As criaturas sensatas, porém, indo visitar o Casino, voltam de lá maravilhadas, com a beleza da sala já pintada e decorada, com o pano de boca, a iluminação interna, o conforto de todas as dependências e a privilegiada situação da encantadora *bombonnière*, com uma das faces em frente ao mar, exposta às brisas frescas do largo, a outra apoiada em verdura, os maciços de arbustos e árvores vetustas do Passeio Público. E todos trazem a convicção de que empresa alguma no mundo periclitará, tendo em suas mãos joia de tão subido valor.¹⁶³



Figura 158 – Fachada dos pavilhões do Passeio Público em meados de 1926, antes da construção da Praça Paris em frente aos edifícios. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Na pesquisa no arquivo de Archimedes Memória também foi encontrada a proposta apresentada na Figura 159, que inclui um edifício de onze pavimentos alinhado à pérgula dos pavilhões. O arranha-céu, que parece estar recuado em relação ao resto do conjunto, nunca foi construído. No entanto acredita-se que este edifício tenha sido elaborado para ser construído junto com os pavilhões, ou logo em seguida, muito provavelmente para um hotel, que seria o mais próximo à área da Exposição Internacional do Centenário. Pelo desenho, supõe-se que este corpo vertical tenha sido pensado para ser executado na área dos jardins do Passeio Público, o que justificaria o abandono precoce da ideia após a repercussão negativa do projeto dos pavilhões pela Sociedade Brasileira de Belas Artes.

¹⁶² *Vida Doméstica*, n. 135, Rio de Janeiro, jun. 1929, p. 11.

¹⁶³ *Para Todos*, n.384, Rio de Janeiro, 24 abr. 1926, p.36.



Figura 159 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - aquarela com projeto dos pavilhões do Passeio Público e de um edifício recuado, ao centro, provavelmente destinado a hotel, não construído. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

De fato, como mostram as Figuras 160e 161, de antes e depois do projeto, nota-se como o complexo adentrou em certa medida a área do parque, para além dos limites do terraço, pois desde o início já se discutia a impossibilidade da realização do empreendimento em área tão limitada quanto a inicialmente proposta. Nas fotos nota-se ao centro do terraço a fonte dos jacarés (Figura 162), mantida no mesmo lugar. Ressalta-se como a solução da pérgula contribuiu para que os pavilhões e parte do conjunto predecessor coexistissem. Pelas fotos também destaca-se a água que ainda chegava próxima ao parque, em 1921, após o primeiro aterro, e já bastante afastada da área, com a construção da Praça Paris, na segunda foto, de meados da década de 1930.



Figuras 160 e 161 – Fotos aéreas do Passeio Público em 1921, ainda próximo do mar, com o terraço ainda sem os pavilhões, e em meados da década de 1930, já com os edifícios concluídos e após o segundo aterro que possibilitou a implantação da Praça Paris. Na borda esquerda das fotos nota-se o edifício do Silogeu. Fontes: Foto de Jorge Kfuri; Acervo do Museu Aeroespacial.



Figura 162 – Pátio entre os pavilhões: em primeiro plano a fonte dos jacarés, e ao fundo o pavilhão do Teatro Casino. Fonte: Foto de Augusto Malta, dez. 1934. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Dessa forma o uso inicialmente proposto pelo prefeito Carlos Sampaio para o edifício, de restaurante, acabou abarcando também as funções de teatro e casa noturna. O pavilhão A consolidou-se como “Teatro Casino” e o pavilhão B como “Beira-Mar Casino”. Nos anos seguintes, foram inúmeros os eventos e apresentações que ocorreram no complexo, desde formaturas a eventos internacionais. Ainda em 1927 **Lucio Costa** e Luiz Peixoto elaboraram um plano¹⁶⁴ para a implementação do “Teatro de Brinquedo”, idealizado por Alvaro Moreyra e sua esposa Eugênia Moreyra, no salão Renascença do pavilhão B. A primeira peça apresentada foi escrita pelo próprio Moreyra, intitulada “Adão, Eva e outros membros da família” (Figura 63), e teve participação, dentre outros, de personalidades como Tarsila do Amaral e Oswald Goeldi¹⁶⁵. O espaço passou a ter cerca de 200 assentos, e a cenografia ficou a cargo do artista plástico Luiz Peixoto, com colaboração de Di Cavalcanti. A iniciativa objetivava renovar o cenário teatral carioca, abordando questões sociais e educação popular, mesclando entretenimento e discussões pertinentes à sociedade, em uma luta contra o teatro comercial.



Figura 163 – Propaganda da peça “Adão, Eva e outros membros da família” no Teatro de Brinquedo (pavilhão B). Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1927, p. 9.

¹⁶⁴ *Para Todos*, Rio de Janeiro, 03 set. 1927, p.25; *O Paiz*, Rio de Janeiro, 20 out. 1927, p.5.

¹⁶⁵ *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1927, p.8.

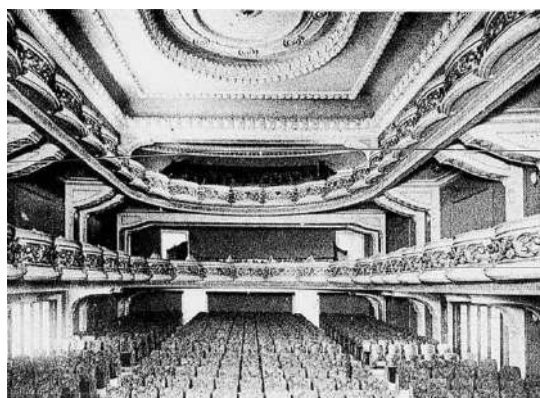
A seguir apresentam-se algumas fotos dos pavilhões após a construção.



Figuras 164 e 165 – Fachada frontal e lateral esquerda do pavilhão A - Theatro Casino. Fonte: Fotos de Augusto Malta, dez. 1934. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



Figuras 166 e 167 – Fachada lateral direita e posterior do pavilhão A - Theatro Casino, e do foyer. Fontes: Foto de Augusto Malta, dez. 1934. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro; *Para Todos*, ano VIII, n. 392, Rio de Janeiro, 19 jun. 1926, p.29.



Figuras 168 e 169 – Palco e plateia do pavilhão A - Theatro Casino. Fontes: Santucci (2005, p. 40); *Cinearte*, 02 fev. 1927, p. 30.

Com a execução do projeto de Alfred Agache para a Praça Paris, inaugurada em 1929 (Figura 170), ampliou-se a área do parque e consolidou-se o conjunto paisagístico da região.



Figura 170 – Praça Paris e pavilhões do Passeio Público em 1930. Fonte: Ermakroff (2003).

Após anos de apresentações e eventos a pompa dos espetáculos e banquetes foi diminuindo e os pavilhões foram perdendo a preferência da população. Vizinhos ao Palácio Monroe¹⁶⁶ e ao Silogeu, todos em estilo eclético, sofreram o mesmo mal que acometeria estes outros edifícios anos mais tarde: a demolição. A Prefeitura, rescindindo o contrato com os arrendatários dos pavilhões em 1934, baseada em um laudo técnico que informava sobre o grande risco de desabamento do prédio, pagou 800 contos de réis¹⁶⁷, tornando-se assim a proprietária. O complexo permaneceu desocupado e abandonado por três anos, quando em agosto de 1937, o então interventor do Distrito Federal, Henrique Dodsworth, listou quatro possíveis soluções para o complexo:

- a) cessão a um club de regatas;
- b) transformação em residência particular do governador da cidade, na qual o município iria dispendar 10.000 contos de réis;
- c) reforma para funcionar como teatro, reforma esta orçada em 4.000 contos de réis;
- d) demolição para devolução de sua área ao Passeio Público¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Sobre o caso do Palácio Monroe, conferir o item 3.6 desta tese.

¹⁶⁷ *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12 set. 1937, p.3.

¹⁶⁸ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1937, p.3.

As iniciativas de ceder os pavilhões a um club de regatas e residência particular do governador da cidade haviam surgido ainda em governos anteriores, de Pedro Ernesto e Olympio de Mello, respectivamente¹⁶⁹. Dessa forma, o interventor, após mandar estudar novamente a possibilidade de transformar o complexo em residência, em vista do alto orçamento estipulado para este fim, mostrou-se mais propenso pela opção de demolir o conjunto, em benefício do desafogo do trânsito de bondes que passavam pela Rua do Passeio¹⁷⁰, também respaldado por pareceres que condenavam a estrutura dos pavilhões. Entretanto muitos jornais mostravam-se descontentes com a solução adotada: “Dessa forma o Rio de Janeiro que só conta com meia dúzia de teatros, vai ficar privado de mais uma casa de diversão desse gênero afim de por ali transitarem os bondes da Companhia Jardim Botânico”¹⁷¹.

No projeto da Secretaria de Viação para desafogo do trânsito,

os bondes que se destinam à Zona Sul circularão pela rua Luís de Vasconcellos (Monroe), praça Paris e rua Augusto Severo, ficando assim modificado todo o tráfego em torno do Passeio Público e Largo da Lapa. [...] Desse modo, pela rua do Passeio apenas circularão automóveis.¹⁷²

A demolição dos edifícios foi coordenada pelo engenheiro Renaut Leite, da Diretoria de Engenharia da Prefeitura, com a participação de cerca de duzentos operários¹⁷³. As obras tiveram início em 19 de agosto de 1937, e o próprio interventor foi ao local acompanhar os trabalhos, declarando que

a demolição do Beira-Mar Casino estava sendo exigida pela própria estética da cidade, pois além de se tratar de um edifício em ruínas e mal localizado, estava tomando a vista de um dos jardins genuinamente brasileiros, que é o Passeio Público. Ademais, tornava-se necessário a realização urgente de tal medida, pois havia quem pensasse em levantar aqui o palácio presidencial do prefeito, cuja construção foi orçada em 10.000 contos de réis.¹⁷⁴

A prova maior de que a construção era bem estruturada foi a necessidade do uso intenso de dinamite para que o prédio viesse abaixo, causando danos em diversas construções vizinhas:

¹⁶⁹ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1937, p.9.

¹⁷⁰ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1937, p. 4.

¹⁷¹ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1937, p.9.

¹⁷² *A Noite*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1937, p.9.

¹⁷³ *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1937, p.2.

¹⁷⁴ *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1937, p. 32.

as cargas são brutas, causando risco de vida a quem passa pelas imediações e [registram-se] estragos consideráveis nos prédios da r. do Passeio [...]. Sofreram danos a casa de modas "Miami" e os cafés "Chiado" e "Angrense". Este teve um espelho partido. A casa "Miami" ficou com uma vitrine completamente inutilizada e no café "Chiado" quebrou-se um lustre. Desse violento tiro saiu também ferido na mão esquerda, por um estilhaço de pedra, o operário Francisco Rabello.¹⁷⁵

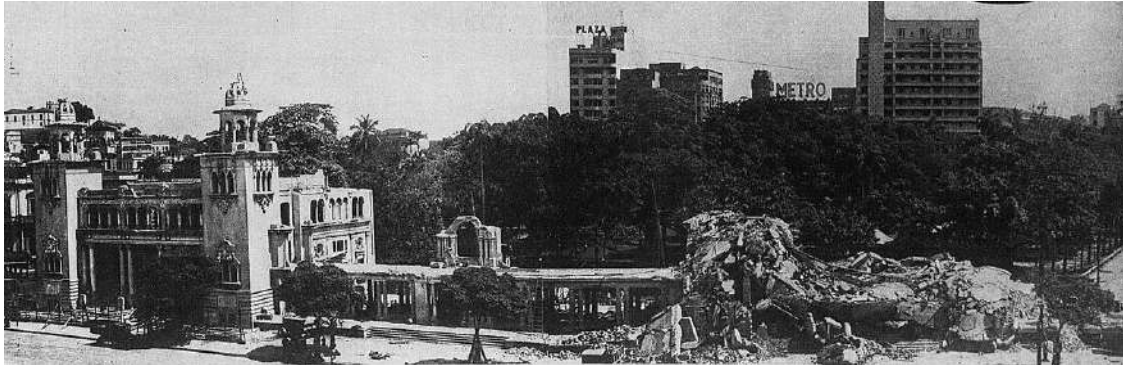


Figura 171 – Demolição dos pavilhões em andamento, já ao chão o Beira-Mar Casino. Fonte: *Revista da Semana*, ano XXXVIII, n. 43, Rio de Janeiro, 02 out. 1937, p.30.

De acordo com o neto de Archimedes, Péricles Memória Filho, o arquiteto assistiu a todo o processo, de longe, acompanhado dos filhos, aos risos, em vista da dificuldade de se colocar ao chão uma obra que levou diversos anos para ser concluída. E ali começava a dilapidação da arquitetura eclética que eliminou mais de 90% do complexo edificado da Avenida Rio Branco, símbolo da *Belle Époque* brasileira.

Enquanto prosseguiam as obras de demolição do complexo, que durariam diversos dias (Figuras 171 a 175), em vista da maciça estrutura, além daqueles que manifestaram nos jornais seu descontentamento com a decisão, havia um grupo que parabenizava o interventor Dodsworth pela iniciativa:

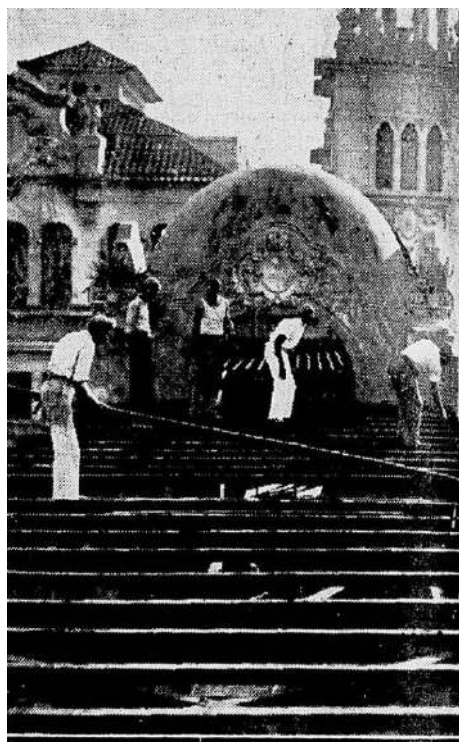
Os escritores e artistas abaixo assinados felicitam v. ex. pela iniciativa de mandar demolir o Casino Beira-Mar, desafogando, assim, o Passeio Público pelo seu lado mais belo e mais aprazível. (a.a.) Manuel Bandeira, Rodrigo M. F. de Andrade, Octavio Tarquinio de Souza, Hermes Lima, Carlos Pontes, José Vieira, Orris Soares, Prudente de Moraes Netto, José Lins do Rego, Candido Portinari, Santa Rosa, Carlos Leão, **Lucio Costa**, Cicero Dias, Annibal Machado, Dante Milano, Paulo Werneck, Carlos Drummond de Andrade, Sergio Buarque de Hollanda, Augusto Meyer, José de Souza Reis, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer Filho, Jorge Lima, Maria Eugenia Celso, Vinicius de Moraes, Gastão Cruls, Alvaro Moreyra, Eugenia Alvaro Moreyra, Onestaldo de Pennafort, Graciliano Ramos e Marques Rebello.¹⁷⁶

¹⁷⁵ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 set. 1937, p. 6.

¹⁷⁶ *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1937, p.13, grifo nosso.

Nota-se, dentre os que assinam o manifesto, a maciça presença do grupo de modernistas que compunha o corpo técnico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Rodrigo Melo Franco de Andrade (presidente), Lucio Costa (chefe da Divisão de Estudos e Tombamento), Carlos Drummond de Andrade (chefe da Seção de História) e José de Souza Reis (arquiteto do instituto). Outros arquitetos modernistas também estão presentes, como Carlos Leão, Jorge Machado Moreira e Oscar Niemeyer, componentes, assim como Lucio Costa, da equipe do projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde, projeto este que substituiu o vencedor do concurso para o edifício, de autoria do próprio Archimedes, como será visto adiante. Ressalta-se mais uma vez que Costa, que havia elaborado o plano para implementação do "Teatro de Brinquedo" em um dos pavilhões, anos antes, agora advogava em prol da demolição do complexo.

Outros adeptos da arquitetura moderna também são notados, como os pintores Candido Portinari e Cicero Dias, e o artista plástico Paulo Werneck. Era a pura personificação da aversão ao ecletismo e tudo que não fosse considerado digno de representação do "passado da nação".



Figuras 172 e 173 – Aspectos da demolição da cúpula central da pérgula e da fachada frontal de um dos pavilhões. Fonte: *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1937, p.32; 22 set. 1937, p.17.

Além do grupo modernista, José Marianno Filho também se manifestou nos jornais

sobre as reformas no Passeio Público. Ressaltando que as obras que estavam sendo executadas eram exatamente as que ele próprio já havia proposto à administração municipal em tempos passados, dá como exemplo a demolição dos pavilhões projetados por Archimedes Memória e Francisque Cuchet, que, segundo ele, “funcionavam como ‘tapa-vento’ do maravilhoso parque”:

Convém recordar que, quando se encasquetou na cabeça do prefeito Carlos Sampaio a ideia de arrasar o gracioso “belvedere” conhecido por terraço do Passeio Público, para se erguer em seu lugar um pavilhão que devia ser envidraçado, e acabou sendo teatro, ou coisa que o valha, eu me arrisquei a combater abertamente aquela infeliz ideia. Com o correr do tempo, todo mundo me deu razão. Todavia, a prepotência do prefeito custou três ou quatro mil contos.¹⁷⁷

A transposição de parte da linha de bondes da rua do Passeio para a rua Luís de Vasconcelos (Figuras 174 e 175), alargando-a de 15 para 31 metros, em prejuízo do jardim do Palácio Monroe, também mereceu críticas de Marianno Filho, que classificou o ato como uma mutilação: “aquele jardim que nada tem de recomendável, possuía um determinado conforto. Despojado violentamente de parte de sua área, esse contorno desapareceu”¹⁷⁸. A nova via criada no lugar dos pavilhões recebeu o nome de Rua Mestre Valentim.



Figuras 174 e 175 – Dois momentos da demolição do pavilhão B (Casino Beira-Mar), vendo-se, na Figura 190, a Rua Luís de Vasconcelos, após o alargamento. Fonte: *Revista Municipal de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, n. VI, vol. IV, nov. 1937, p. 363.

¹⁷⁷ MARIANNO FILHO, José. As modificações do Passeio Público. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 10 nov. 1937, p. 4-5.

¹⁷⁸ *Ibidem*.



Figura 176 – Vista aérea do Passeio Público em 1939, após a demolição dos pavilhões e remodelação do tráfego. Em verde a localização dos pavilhões; em amarelo o antigo trajeto dos bondes, pela Rua do Passeio; e em vermelho o novo trajeto, pelas Ruas Luís de Vasconcelos e Mestre Valentim. Fonte: Acervo do Museu Aeroespacial, modificado pelo autor.

A justificativa para a demolição dos pavilhões foi baseada no desafogo urbano e remanejamento das linhas de bonde que passavam na rua paralela. Ao analisar a área após as obras nota-se que era totalmente plausível a possível a manutenção dos pavilhões, mesmo com a inserção dos trilhos do bonde em sua frente. O trajeto apenas seria deslocado alguns metros, ocupando o canteiro que divide a via fronteira aos pavilhões e a via de veículos. Nota-se que a real justificativa pela demolição pautava-se nos preceitos do estado novo pela valorização da arquitetura “genuinamente brasileira” (neste caso, o parque e seus jardins), eliminando da historiografia os estilos de inspiração *Beaux-Arts*, com o apoio de modernistas como Lucio Costa e até mesmo de José Marianno, mecenas do neocolonial, sendo a justificativa de desafogo urbano apenas uma desculpa para encobrir o real objetivo. O interventor do Distrito Federal baseava-se nos preceitos da política do Governo de Getúlio Vargas, replicando-a na capital do país.

De volta à Exposição Internacional do Centenário da Independência, o outro projeto de significância nesta pesquisa é o do Pavilhão das Grandes Indústrias. O principal edifício da Exposição, juntamente com o Palácio das Festas, surgiu a partir da remodelação de três edificações do século XVIII existentes na Ponta do Calabouço: o Forte de São Tiago (construído em 1603), a Casa do Trem (de 1762) e o Arsenal de Guerra (oficina de armamentos fundada em 1764) (BITTENCOURT, 2010). Este complexo, desativado à época com a transferência das atividades dali para o bairro do Caju, na zona portuária, teve seu projeto adjudicado a Archimedes e Cuchet pelo prefeito Carlos Sampaio, que enfatizou “que todos queriam que fosse demolido, à exceção do grande Presidente

Epitácio que me apoiou na resolução que tinha tomado de conservá-lo¹⁷⁹”. Enquanto o Palácio das Festas era projetado em estilo Luís XVI, no Pavilhão das Grandes Indústrias, onde seriam expostos os produtos nacionais¹⁸⁰, os arquitetos decidiram pelo neocolonial, por se tratar de um complexo existente desde o século XVIII, e por ter a função de mostrar ao mundo a produção brasileira, da artesanal à industrial.

O complexo pré-existente tinha composições e volumetrias muito variadas (Figura 213), e os arquitetos tinham a missão de uni-lo em um único edifício, harmônico e integrado.

A esse respeito Carlos Sampaio também destacou:

A minha intervenção intransigente se fez sentir principalmente na remodelação do velho Arsenal, conservando as suas características dos tempos coloniais... e no aproveitamento de uma das alas do Mercado, de modo que convenientemente revestida de ornamentação concorde com o estilo geral, não só pudesse simular mais um dos palácios da grande instalação, como mesmo proporcionar uma série de compartimentos... para serem postos à disposição dos expositores. (SAMPAIO, 1924, p.172)

O neocolonial, em seu momento de glória, estimulado massivamente por José Marianno, teve de fato na Exposição Internacional do Centenário sua vitrine: sob este estilo foram edificados, além do Pavilhão das Grandes Indústrias, o Palácio da Fiação e os pavilhões da Caça e Pesca e Pequenas Indústrias, e também a porta monumental norte¹⁸¹, de acesso à exposição. Como ressalta Kessel, “o neocolonial pode ser visto como uma das facetas do processo de descolamento da cultura brasileira da matriz intelectual do velho mundo, e redescoberta do Brasil, cujas manifestações mais divulgadas se dão a partir da Semana de 22.” (KESSEL, 1998, p.239). Este estilo se desenvolvia no momento em que se colocavam à prova a cultura europeia e seu domínio às Américas, nas roupas, nos objetos, nas edificações e no ensino.

¹⁷⁹ SAMPAIO, Carlos. Petrópolis ameaçada. A questão do Jockey Club. In: *O Jornal*, 12 mar. 1929, p.1.

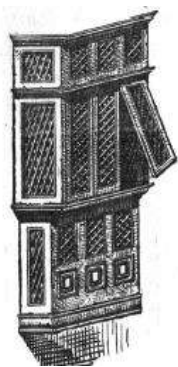
¹⁸⁰ “Mobiliários; máquinas; indústria de extradição de origem vegetal (responsáveis por cereais, mate, etc); indústria de madeira; alimentos, bebidas; materiais de construção, entre outras A Casa do Trem, anexa ao Pavilhão das Indústrias, abrigou as exposições de indústrias brasileiras extrativas de minério; couro e calçados nacionais” (Guia Oficial da Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922, p.171).

¹⁸¹ Arquitetos autores dos projetos: Palácio da Fiação - Adolfo Morales de Los Rios Filho; Pavilhão da Caça e Pesca - Armando de Oliveira; Pavilhão das Pequenas Indústrias - Nestor Egydio de Figueirêdo e C. S. San Juan; Porta monumental norte - Mario Fertin de Vasconcelos e Edgard Pinheiro Vianna.



Figura 177 – O complexo de edifícios da Ponta do Calabouço em 1910. Fonte: *Facebook*, página “Mapas antigos do Rio”.

Archimedes e Cuchet elaboraram o projeto tentando mesclar ao mesmo tempo as características pré-existentes do conjunto às feições do neocolonial que tanto assimilaram do projeto de Heitor de Mello para o Grupo Escolar D. Pedro II, em Petrópolis, projeto este que lhes havia custado “vários meses de pesquisas”¹⁸². Os vãos em arcos plenos dos pátios dos Canhões e dos Arcos, assim como os em arco abatido do Pátio Minerva, da entrada principal, já existentes, foram mantidos, e a eles foram incorporados azulejos, telhas de porcelana, pináculos, colunas torsas, muxarabis, e as já conhecidas *bow-windows*, assimiladas do projeto do já citado grupo escolar. Archimedes, em entrevista ao jornal *A Manhã*, inclusive, diz ter projetado o complexo do Arsenal de Guerra “inspirado ainda nos ensinamentos do mestre”¹⁸³. Janelas tripartidas e águas-furtadas também foram inseridas, em prol de fachadas simétricas e alinhadas (Figuras 179 e 180). Grande parte da edificação existente na extremidade direita do complexo foi demolida, para que no seu local fosse edificada uma torre de meteorologia, aproveitando-se das bases da antiga fortificação, e servindo também como mirante para todo o complexo da Exposição.



Figuras 178 a 180 – Ricardo Severo - Janela avarandada com muxarabi em São Paulo; Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Detalhe do *bow-window* das fachadas do Palácio das Grandes Indústrias, o mesmo empregado no projeto de Heitor de Mello para o Grupo Escolar D. Pedro II, em Petrópolis. Fontes: Severo(1916); Acervo NPD-FAU/UFRJ; Foto do autor, 2022.

¹⁸² MEMÓRIA, Archimedes. O Palácio da Câmara não foi construído de acordo com o projecto. In: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1927, p.7.

¹⁸³ *Ibidem*.



Figura 181 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Pavilhão das Grandes Indústrias (fachada frontal) - 25/03/1922. Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

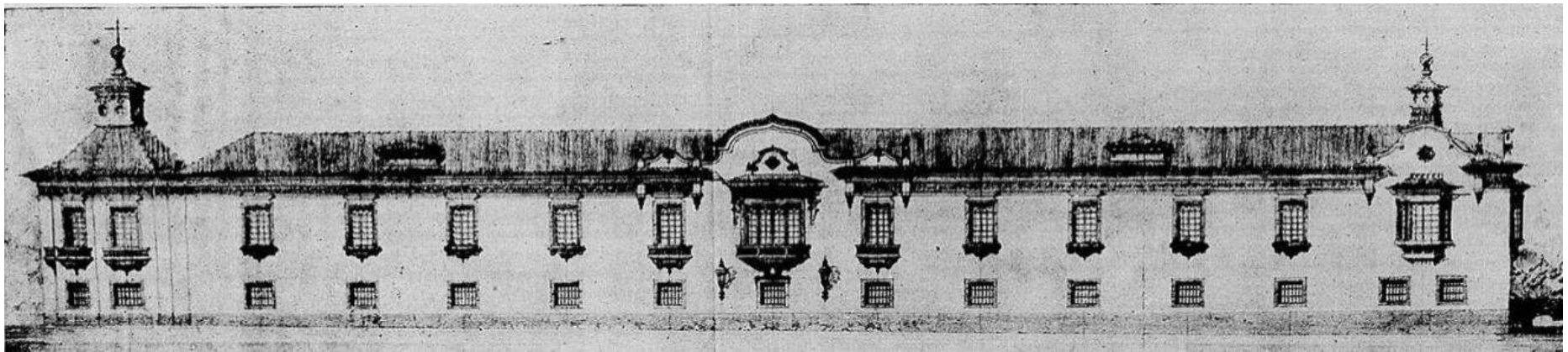


Figura 182 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Pavilhão das Grandes Indústrias (fachada posterior) - 1921. Fonte: *Arquitetura no Brasil*, ano I, vol. I, n. 3, Rio de Janeiro, dez. 1921, p. 99.

Intervenções semelhantes a estas aconteceram em outras grandes edificações remanescentes do século XVIII, a exemplo do antigo Convento do Carmo (com fachadas reformadas em estilo eclético), e da Igreja de Santo Antônio e do Paço Imperial (remodelados ao estilo neocolonial), no Rio de Janeiro, e da Faculdade de Direito de São Paulo (com intervenção neocolonial de Ricardo Severo), intervenções que, apesar de descaracterizarem parcialmente as construções pré-existentes, garantiram sua manutenção, ao contrário de outros importantes exemplares que acabaram sendo demolidos, como o Convento da Ajuda e a Igreja dos Jesuítas.

Outro ponto de destaque com relação ao projeto deste Pavilhão é o fato de Archimedes e Cuchet à época terem classificado as obras como um "restauro" (Figura 183). Em 1922 no Brasil ainda eram rasas as discussões teóricas em torno da restauração arquitetônica, tendo em vista que o próprio Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional seria criado apenas em 1937. Algumas associações, e, principalmente José Marianno, já advogavam, de formas diferentes, em prol da manutenção de elementos compositivos e ornamentais das edificações de outrora.

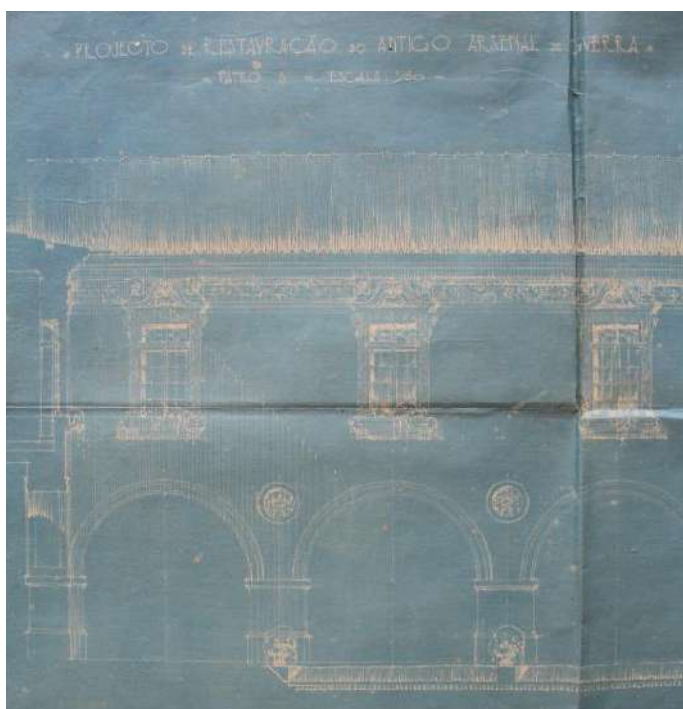


Figura 183 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Pavilhão das Grandes Indústrias (detalhe da fachada do pátio dos Arcos, ressaltando-se o título "Projecto de restauração do antigo Arsenal de Guerra") - 1922. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Quando do início das obras no complexo, Marianno endereçou uma carta à Sociedade Central de Arquitetos, na qual chamou a atenção "para a importância artística de certos pormenores decorativos da época, que eu suppunha viessem a ser conservados na obra

de reconstituição já encetada¹⁸⁴. E prossegue, listando os elementos compositivos que mereciam ser preservados:

Como, porém, no correr da execução foi modificado, ao que me parece, o primitivo critério de reconstituição architectonica por um outro que eu não me permitto apreciar neste momento, receio que se possam extraviar os detalhes característicos a que alludi, constantes de espelhos, fechaduras, portas, ferrolhos, grades de ferro batido (frestas) e sobretudo algumas secções de gradil em ferro batido, cujo motivo estylisado representa o "cavallo-marinho".¹⁸⁵

Marianno finaliza a carta sugerindo que tais elementos fossem retirados do complexo, ainda em obras, para serem destinados a algum museu, "onde possam constituir um pequeno mostruário elucidativo ao estudo da arte tradicional brasileira"¹⁸⁶. Archimedes e Cuchet parecem ter empregado, no projeto de "restauro" das edificações do século XVIII, o conceito de Restauro Estilístico, instituído ainda no século XIX pelo arquiteto e teórico europeu Viollet-Le-Duc, no qual destaca que "restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, **é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento**" (VIOUET-LE-DUC, 2000, p. 29, grifo nosso). A recriação do colonial previamente existente naquele complexo se dá pela união das edificações disformes e de formas incompatíveis, em um conjunto harmônico, reestabelecido pelos arquitetos em um estado que realmente nunca havia sido antes.

Ao mesmo tempo em que Archimedes e Cuchet tentavam manter certas características do complexo, as intervenções visavam dotá-lo de condições para abrigar centenas de expositores e produtos, e adequá-lo ao plano geral da Exposição (KESSEL, 1998). O *Livro de Ouro* do Centenário assim descreve o edifício:

Do antigo Arsenal de Guerra e do Forte do Calabouço, que o prolonga, construções tradicionais de nossa urbs, fizeram os arquitetos A. Memória e F. Cuchet o grande Palácio das Indústrias, restaurando-os inteiramente e convertendo-os em magnífico monumento arquetônico, de estilo neo-colonial, o mais vasto e um dos mais belos do certame.

De linhas simples e harmoniosas, no Palácio das Indústrias se consorciavam à leveza e à graça a imponência e suntuosidade. [...] Compõe-se o edifício ora de dois, ora de três andares. Na extremidade do velho forte do Calabouço, foi erguida uma torre de 35 mts. de altura, mirante geral da Exposição. Contorna a torre elegantíssima uma pequena galeria aberta em colunata, de encantador efeito. Entre a torre

¹⁸⁴ MARIANNO FILHO, José. Pela arte tradicional. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1922, p.3.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

e o corpo principal do Palácio fica um terraço ajardinado, ao qual se tem acesso por escadarias pitorescas e admiravelmente trabalhadas.

É notável a beleza da decoração de gosto nacional, caracterizada pelos azulejos e outros trabalhos de cerâmica brasileira, ressaltando a beleza das telhas esmaltadas. Merecem referência ainda os grandes pátios internos, num dos quais, de 60 mts. quadrados, se refletem todas as arcadas do edifício, graças a uma enorme piscina de águas adormecidas.

No intuito de distender as áreas aproveitadas, foi construído, em ligação com o Palácio das Indústrias, um edifício anexo, de três pavimentos, também em estilo neo-colonial.¹⁸⁷

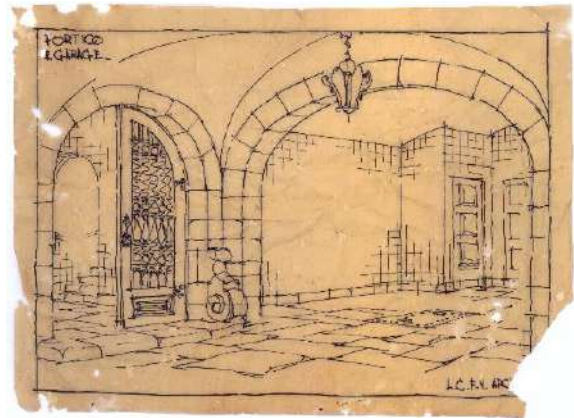
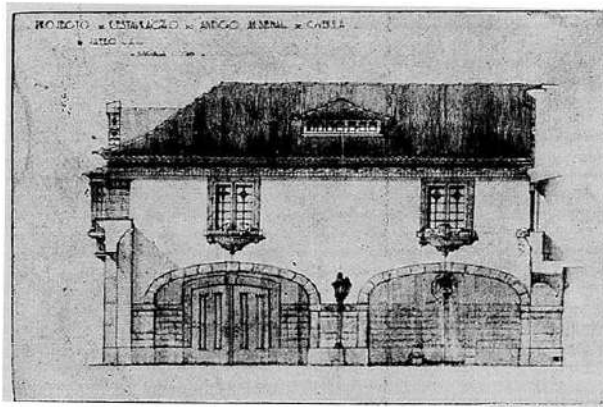
Lucio Costa, enquanto estagiário do Escritório Técnico Heitor de Mello, auxiliou Archimedes e Cuchet nesta obra, de acordo com relato do próprio Archimedes em reunião da Congregação da Faculdade Nacional de Arquitetura, anos depois:

Frequentou Lúcio Costa e Atilio o meu escritório de arquitetura. Falecera Atilio e Lúcio Costa **entrosou-se com a arquitetura jesuítica**. José Marianno entrara em contato conosco sendo por essa época procedida a restauração do antigo Arsenal de Guerra. Inicia-se o movimento da arquitetura tradicional brasileira. José Mariano era então um de seus fervorosos adeptos e com isso eram estimulados durante largo período Lúcio Costa, Nereu Sampaio e Angelo Bruhns. Foi executado o solar do Jardim Botânico [...].¹⁸⁸

Archimedes ressalta ainda o gosto de Lucio pela arquitetura jesuítica, gosto este que de certa forma rebateu também em seus projetos do período. No que diz respeito ao Pavilhão das Grandes Indústrias, sua contribuição, segundo Paulo Santos, pode estar "no sentimento sóbrio e bem lançado de certos pormenores do tratamento interior" (SANTOS, 1960, p.11 das notas finais). Características semelhantes às do projeto deste pavilhão aparecem em alguns dos projetos residenciais que Lucio elaborou no mesmo período, junto de seu sócio Fernando Valentim, a exemplo do interior de uma residência de proprietário não identificado, projetada em 1924, detalhada na Figura 185, onde a arcada tem aspectos que remetem as arcadas do Pátio Minerva do Pavilhão das Grandes Indústrias.

¹⁸⁷ Livro de Ouro comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Laemmert, 1923, p.309.

¹⁸⁸ Universidade do Brasil, Faculdade Nacional de Arquitetura. Ata da sessão da Congregação de 17 de março de 1954, p.7.



Figuras 184 e 185 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Pavilhão das Grandes Indústrias (elevação de fachada do Pátio Minerva) - 1921; Lucio Costa e Fernando Valentim - residência de proprietário não identificado (perspectiva interior) - 1924. Fontes: *Arquitetura no Brasil*, ano I, Vol. I, n.3, Rio de Janeiro, dez. 1921, p.101; Acervo Casa de Lucio Costa (código III A 48-03163 L).

Outro elemento incorporado ao interior do Pavilhão, mais precisamente, no Pátio dos Canhões, que pode ter tido colaboração de Lucio, é o banco em alvenaria que compõe uma das fachadas internas deste pátio (Figuras 186 e 188). Tipicamente neocolonial, seu desenho se assemelha muito ao projeto do banco que Lucio submeteu ao “Prêmio Araújo Vianna”, patrocinado por José Marianno Filho, no mesmo ano de 1922, tendo sido neste concurso classificado em 1º lugar (Figura 187). É também muito parecido com o banco que José Marianno mandaria construir poucos anos depois no seu Solar Monjope, defronte à Lagoa Rodrigo de Freitas.

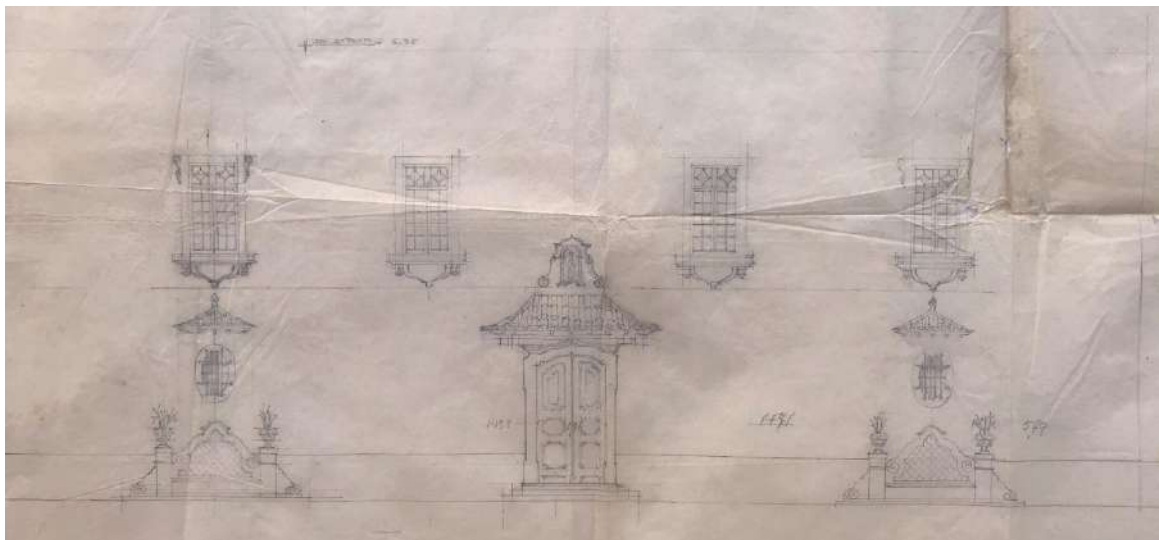


Figura 186 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Pavilhão das Grandes Indústrias (detalhe da fachada do Pátio dos Canhões) - 1922. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.



Figuras 187 e 188 – Lucio Costa - banco de alvenaria vencedor do Prêmio Araújo Vianna – 1922; Banco do Pátio dos Canhões do Pavilhão das Grandes Indústrias. Fontes: Acervo Casa de Lucio Costa (Códigos IV E 03-00118 L e IV E 03-04108 L, sobrepostos); Foto do autor, 2022.

Seguindo os ditames de José Marianno, e inspirando-se em edificações do século XVIII, Archimedes e Cuchet projetaram uma fonte para o centro do Pátio dos Canhões, “inspirada na fonte das Saracuras”¹⁸⁹. Esta fonte, de autoria de Mestre Valentim, foi projetada em 1795 e localizava-se no pátio interno do Convento da Ajuda, no Centro do Rio de Janeiro, que seria demolido ainda em 1922¹⁹⁰. A fonte do Pavilhão das Grandes Indústrias adaptava o modelo colonial da fonte às feições neocoloniais, com volutas, azulejos e bacias trabalhadas, conforme a Figura 190.



Figuras 189 e 190 – Fonte das Saracuras, no pátio do Convento da Ajuda, Centro, Rio de Janeiro, 1911; Pátio dos Canhões do Pavilhão das Grandes Indústrias, com a reprodução da fonte das saracuras em feições neocoloniais. Fontes: Foto de Augusto Malta, 1911, Instituto Moreira Salles; Foto do autor, 2022.

O complexo, com 9.400 metros quadrados de área construída, “sendo o de mais vastas proporções”¹⁹¹, com pátios de 60 metros de extensão, consolidou-se com

¹⁸⁹ *Gazeta de Notícias*, “O Palácio das Grandes Indústrias”, editorial. Rio de Janeiro, 07 set. 1922, p.9.

¹⁹⁰ Após a demolição do Convento, a fonte foi desmontada, sendo recomposta na Praça General Osório, em Ipanema. Em 1938 foi tombada como patrimônio pelo IPHAN.

¹⁹¹ *Architectura no Brasil*, ano I, vol. I, n. 3. Rio de Janeiro, dez. 1921, p.96.

44 salões e salas disponibilizados para os expositores, após as reformas, [onde] estendiam-se as vitrines que abrigavam de tudo: bebidas, alimentos, máquinas pesadas, tecidos, mobiliário, couros, calçados, produtos minerais e agrícolas. No mirante, instalou-se um posto de observação meteorológica e uma casa de chá. (KESSEL, 1998, p.240)

Foi então afinal inaugurado em 7 de setembro de 1922, data da abertura da Exposição Internacional do Centenário, e rapidamente o edifício passou a ser matéria de jornais e revistas Brasil afora. Monteiro Lobato caracterizou-o como “a mais bela coisa que apresentou a Exposição em matéria de arquitetura”.¹⁹² Não foram encontradas plantas do projeto original de 1922, apenas intervenções posteriores. A seguir apresentam-se algumas fotos do complexo durante a construção e logo após a abertura da Exposição, destacando o caráter monumental desta edificação no conjunto.



Figuras 191 e 192 – Pavilhão das Grandes Indústrias durante a construção, em suas duas extremidades. Fotos de Augusto Malta, 15 mai. 1922. Fontes: *Architectura no Brasil*, ano I, vol. II, n.7-8, abr.-mai. 1922, p.19; Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



Figuras 193 e 194 – Interior do Pavilhão das Grandes Indústrias durante a construção. Fotos de Augusto Malta, 09 fev. 1922. Fontes: Acervo do Museu Histórico Nacional; *Architectura no Brasil*, ano I, vol. II, n.7-8, abr.-mai. 1922, p.19.

¹⁹² LOBATO, Monteiro. A maravilha do Calabouço. In: *O Jornal*, 10 nov. 1925, p.1.

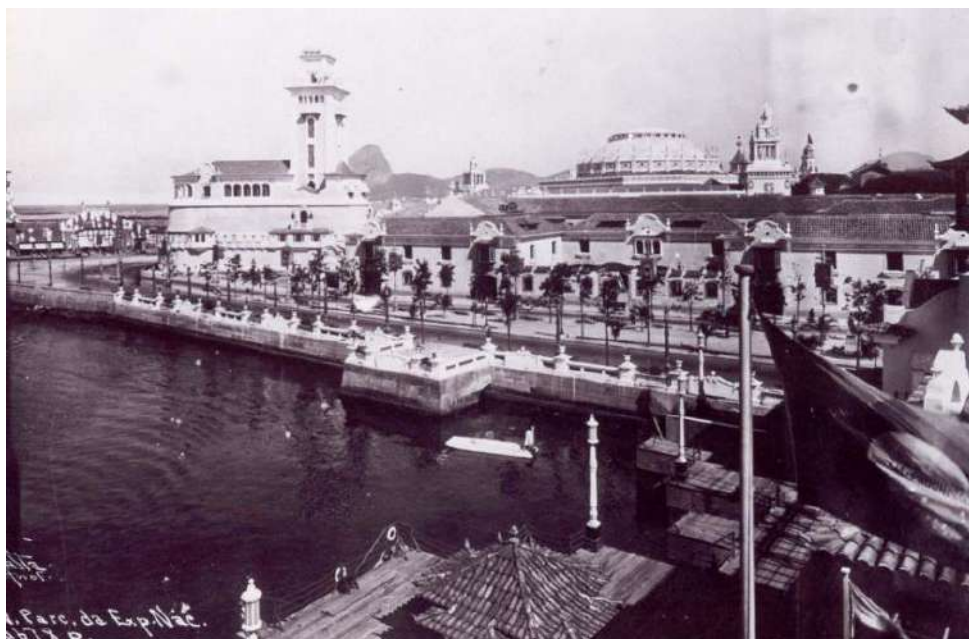


Figura 195 – Pavilhão das Grandes Indústrias após a inauguração, visto a partir de uma das torres do Pavilhão da Caça e Pesca. Foto de Augusto Malta, 02 abr. 1923. Fonte: Acervo do Museu Histórico Nacional.



Figuras 196 e 197 – Aspectos da Aspectos da Torre de Meteorologia e do Pavilhão das Grandes Indústrias após a inauguração. Fotos de Augusto Malta. Fontes: Acervo do Arquivo Público Mineiro; Livro de Ouro comemorativo do Centenário (1923, p.30).



Figuras 198 e 199 – Aspectos do interior do Pavilhão das Grandes Indústrias, com os produtos dos estados e mobiliário em exposição. Fonte: Acervo do Arquivo Público Mineiro.

Desde a Exposição Internacional algumas das salas do complexo já passaram a funcionar como Museu Histórico Nacional, mas após o evento aquele conjunto parecia grande demais para apenas este uso. Assim, Archimedes e Cuchet, ao longo da década de 1920, elaboraram duas outras adaptações do complexo para usos do governo: em 1924, para sede da Revista do Supremo Tribunal Federal – tendo para este fim os arquitetos entregado mais de 110 desenhos, a maioria executados. Depois de diversas mudanças no governo, o projeto acabou abandonado¹⁹³, mas a Revista funcionou ali por alguns anos; e em 1928, para setores do Ministério da Agricultura, especialmente o Serviço do Algodão e para o Fomento Agrícola, tendo em vista que a sede do Ministério estava locada edifício vizinho do antigo Palácio dos Estados, projeto do engenheiro H. Pujol Júnior para a Exposição de 1922. Estas intervenções acresceram pavimentos ao complexo, principalmente em sua parte frontal, mas mantiveram o estilo predominante consolidado em 1922.

No final da década de 1940 a torre de meteorologia, erguida sobre a fortificação, foi demolida com a justificativa de “desafogo urbano” (a mesma data para a demolição dos pavilhões do Passeio Público, como visto), para a construção da Via Elevada da Perimetral (Figura 200). Já a partir da década de 1970 os elementos neocoloniais do projeto de Archimedes e Cuchet começaram a ser removidos da fachada correspondente ao antigo Arsenal de Guerra, em uma espécie de “retorno” ao aspecto que a edificação teria no período colonial. De acordo com Adler Castro (2002), esta obra de remodelação aos moldes coloniais só seria concluída na década de 1980. Já a parte que se compreende a Casa do Trem, as obras de remoção da feição neocolonial ocorreram entre o final da década de 1990 e o início dos anos 2000 (Figuras 201 a 206), “com a retirada dos enfeites colocados por Archimedes Memória e Francisque Cuchet, como as colunas salomônicas e outros elementos decorativos ecléticos” (CASTRO, 2002, p.27).

Este conjunto foi por vezes preterido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para ser tombado como bem de importância histórica e cultural para o país, e diversos autores (CASTRO, 2002; GUIMARAENS, 2002a; SLADE, 2007) atribuem este fato

¹⁹³ Sobre o caso da Revista do Supremo Tribunal Federal, conferir carta de Archimedes Memória publicada em Gazeta de Notícias, matéria “Os créditos da Revista do Supremo Tribunal”, editorial. Rio de Janeiro, 06 set. 1927, p.1.

ao caráter eclético que o edifício passou a ter a partir da Exposição Internacional de 1922. O IPHAN, dominado pelos modernistas, 'alérgicos à arquitetura eclética', destacando-se Lucio Costa, à frente da Divisão de Estudos e Tombamento, diziam ser impossível restaurar o complexo, por estar demasiadamente descaracterizado. Como ressalta Castro, do diretor do IPHAN Rodrigo Melo Franco de Andrade aos demais funcionários, a visão era de que "a dignidade arquitetônica [do complexo], no entanto, já foi sacrificada pelos acréscimos realizados em 1922, que degradaram a arquitetura original da Casa do Trem" (CASTRO, 2002, p.29).



Figura 200 – O Pavilhão das Grandes Indústrias, à esquerda, durante o término das obras de demolição da torre de meteorologia. Fonte: Foto de Raul Lima e Epaminondas Lima. Acervo da Biblioteca Nacional.

Cêça Guimaraens ressalta, sobre a relação de Lucio com as aludidas obras de 'retorno' ao estilo colonial do complexo, em conversa com Lygia Martins Costa, que

Quando o assunto da conversa se refere às obras do período 1972-86 realizadas pelos técnicos do IPHAN no Museu Histórico Nacional, dona Lyggy diz não saber quem poderia ser o responsável. Entretanto, ao comentar a visita (ou mais precisamente a "ida") do arquiteto ao MHN em 1971, disse que **o tema da reforma do conjunto arquitetônico havia sido uma das últimas "questões" das quais Costa participara antes de "aposentar-se oficialmente do IPHAN"**. (GUIMARAENS, 2002a, p.42, grifo nosso)

Os técnicos do IPHAN, durante as obras de remoção do projeto de Archimedes e Cuchet, ainda procuraram o filho de Archimedes, Thales Memória, na vã esperança que este lhes fornecesse dados que auxiliassem nas aludidas intervenções, pois muitas modificações haviam sido feitas após o projeto de 1922, dificultando ainda mais o processo de 'restauração'. Segundo o arquiteto Luís Carlos Neves, que trabalhou como técnico do IPHAN nas obras do museu entre 1985 e 1986, Thales Memória "foi educado, mas não colaborou muito; disse apenas que o pai não fez nada de errado e que este

expressava seu desgosto por ser tratado como se assim o tivesse feito” (NEVES *apud* GUIMARAENS, 2002a, p.46),

Apenas em 2009 o complexo edificado e seu acervo foram de fato tombados pelo IPHAN, após anos de intervenções que descaracterizaram todo o conjunto, e assim, a obra neocolonial que o consolidou. Atualmente, metade do complexo apresenta-se sob a feição pseudo-colonial do século XVIII, e a outra metade aos moldes do neocolonial do projeto de 1922, um verdadeiro Frankenstein da arquitetura. No Capítulo 4 serão tratados outros casos que envolvem a atuação de arquitetos modernistas vinculados ao IPHAN e o tombamento (ou demolição) de edificações ecléticas.



Figura 201 – O complexo do Pavilhão das Grandes Indústrias já em sua composição após as obras de ampliação para abrigar a Revista do Supremo Tribunal Federal (1924) e setores do Ministério da Agricultura (1928). Fonte: Arquivo pessoal do autor, s/d.



Figura 202 – Foto atual do antigo Pavilhão das Grandes Indústrias, tirada a partir do mesmo ângulo da Figura 201, ressaltando a remoção dos elementos neocoloniais desta fachada. Fonte: S2 Rio - Agência de Turismo Receptivo, 2016. Disponível em: <<https://s2rio.com.br/5-museus-incriveis-e-pouco-conhecidos-no-rio-de-janeiro/alguns-museus-no-rio-de-janeiro-museu-historico-nacional/>>. Acesso em 10 nov. 2022.



Figuras 203 a 206 – Fachadas laterais e posteriores atualmente, que mantiveram os aspectos do projeto neocolonial de Archimedes Memória e Francisque Cuchet. Fonte: Fotos do autor, 2022.

2.4. Archimedes e a docência na Escola Nacional de Belas Artes

Formado pela ENBA em 1916, Archimedes continuava sempre em contato com os alunos e professores da instituição, nos eventos e comemorações, e também junto aos estagiários que constantemente buscavam trabalho no escritório de Heitor de Mello, onde trabalhava. Estimulado por seu mentor, e com louvável currículo, interessou-se em lecionar na Escola, e acabou nomeado professor interino¹⁹⁴ pelo Ministro da Justiça em

¹⁹⁴ Anuário da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, ano I, n.1, 1958, p.259.

abril de 1920 para ministrar a disciplina de Desenhos de ornatos e elementos de arquitetura¹⁹⁵, na qual teve o primeiro contato com o estudante Lucio Costa, como visto no Capítulo 1. Neste mesmo ano acontece a morte de Heitor de Mello, ficando vaga a principal cátedra da disciplina de Composição de Arquitetura.

Logo em janeiro de 1921 foi aberto concurso para provimento da vaga deixada por Mello, tendo em vista a importância desta disciplina, recorrente nos três anos do Curso Especial de Arquitetura. Archimedes inscreveu-se juntamente com seu colega Raul Lessa Saldanha da Gama. Como ressalta matéria publicada em *O Paiz*, em 23 de janeiro de 1921, neste mesmo período já se estava discutindo uma possível reforma no edifício da ENBA, como parte dos festejos do Centenário da Independência, tendo, neste sentido, “o diretor Baptista da Costa proposto que fossem lançados em ata dos trabalhos votos de congratulações aos Srs. Presidente da República e ministro da justiça”¹⁹⁶.

No concurso para a Cátedra de Composição de Arquitetura, os dois concorrentes inscritos deveriam elaborar um projeto a partir de sorteio, sendo três pontos: o primeiro, um edifício para sede de uma instituição internacional de reformas sociais; o segundo, um palácio para embaixada de uma grande nação; e o terceiro, uma estação inicial de estrada de ferro em uma grande cidade, destinado ao serviço de passageiros (UZEDA, 2006, p.302). As diretrizes do ponto sorteado para o concurso, um palácio para embaixada de uma grande nação, foram publicadas na revista *Architectura no Brasil*, enfatizando que os esboços dos projetos deveriam ser elaborados em 24 horas, e que o projeto final seria executado em 50 sessões de, no máximo, 6 horas cada¹⁹⁷. A comissão do concurso era composta dos professores Adolfo Morales de Los Rios, Gastão Bahiana e Heitor Lyra da Silva.

Este trabalho seria de grande valia para Archimedes, que ainda no final desta década sairia premiado do concurso para a Embaixada Argentina. Infelizmente não foram encontrados em nenhum dos acervos pesquisados os desenhos referentes a este concurso. Nota-se, todavia, que a metodologia adotada era muito semelhante àquela

¹⁹⁵ *O Jornal*, matéria “Nomeações de professores e inspetores escolares”, editorial. Rio de Janeiro, 25 abr. 1920, p.2.

¹⁹⁶ *O Paiz*, matéria “Bellas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 23 jan. 1921.

¹⁹⁷ *Architectura no Brasil*, ano I, n,1, matéria “Professor A. Memoria”, editorial. Rio de Janeiro, 15 abr. 1921, p.31, grifo nosso.

empregada aos alunos nos concursos de grau médio e de grau máximo, estando Archimedes já treinado neste sentido. O candidato Saldanha da Gama, não tendo conseguido terminar seu projeto no tempo hábil estabelecido, solicitou à congregação da ENBA mais duas sessões de trabalho¹⁹⁸, o que foi prontamente negado, tendo assim o candidato desistido do julgamento final. A comissão, "depois de um meticoloso estudo sobre os trabalhos de desenhos apresentados"¹⁹⁹ por Archimedes, submeteu à congregação seu parecer, favorável a aprovação do candidato. O concurso teria validade de 5 anos, passando a contar desde outubro de 1921. Archimedes então tomou posse no cargo em 25 de outubro de 1921.

Ao longo de sua atuação como professor, foi membro de inúmeros juris de concursos, tanto da própria ENBA quanto externos. Archimedes estimulou a divulgação dos trabalhos dos alunos, promovendo diversas exposições²⁰⁰ e saraus, que explicitavam o belo acabamento das pranchas de grandes dimensões, quase sempre aquareladas, de projetos nos mais variados estilos. O *Jornal A Noite*, em 1925, ressaltava as alterações promovidas pelo professor, ainda nos primeiros anos de atividade na ENBA:

O professor Memoria, acabando por completo com a praxe até então adoptada das cópias dos trabalhos de "Grand Prix" da École de Paris e de obras clássicas, imprimiu no curso que dirige nos três anos superiores do curso de architectura, uma feição inteiramente sua, e segundo a qual, o aluno, ao mesmo tempo que se aprofunda e familiariza com os modelos e os cânones clássicos, fica, entretanto, com a liberdade de ir gradativamente mostrando os seus pendores, as suas tendências.

E a todos os discípulos o professor Memória, sem contrariar-lhes as vocações, apenas corrige a guia baseado na sua educação artística.

Além disso acabou esse professor em definitivo com os projectos phantásticos onde os alumnos apenas tinham que adoptar as construções do papel.

S.S. formula os themas sobre bases reaes, existentes, que tem de ser previamente vistos e estudados e assim vae habituando seus alunos a

¹⁹⁸ *O Paiz*, matéria "Bellas Artes", editorial. Rio de Janeiro, 09 out. 1921.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Destaca-se a Exposição Geral (ou Salão) de Belas Artes de 1924, que teve como organizadores, além de Archimedes, os professores Rodolpho Amoedo e Rodolpho Chambelland. Nela, Lucio Costa e Fernando Valentim foram os que mais trabalhos apresentaram, totalizando 10: residência e ateliê de Rodolpho Chambelland; residência do barão Jayme Smith de Vasconcelos; residência de Arnaldo Guinle; residência de J. Antunes; residência de Maria Luisa Vitória Ruy Barbosa; residência de Vasco Lima (ou Leme); residência de Cypriano Amoroso Costa; túmulo/mausoléu (possivelmente para Ruy Barbosa); reforma da residência de Valentin do Nascimento; projeto submetido ao Prêmio Heitor de Mello (UZEDA, 2006, p.320).

adoptarem as construções projectadas à topografia e ao panorama do local indicado.²⁰¹

Ao destacar a nova metodologia empregada por Archimedes junto ao ensino, atenuando, mesmo que parcialmente, orientações voltadas à simples cópia de projetos elaborados na Europa, o jornal ressalta o cuidado do professor ao guiar os estudantes em prol da resolução de problemas locais, adequados ao clima e terreno brasileiros. Esta mesma matéria, escrita a partir de uma exposição montada por Archimedes com os trabalhos de seus alunos, evidencia os dos alunos do 5º ano, citando Atílio Corrêa Lima e Lucio Costa como alunos com trabalhos de “grande felicidade”²⁰². Cita também o projeto de seu aluno Paulo Pires, do 4º ano, para um viaduto com passagem de veículos de tração animal, automóveis e pedestres, projeto este premiado em 1º lugar. A Figura 207 registra o professor com seus alunos, lanchando de madrugada, durante intervalo de uma das provas de 24 horas consecutivas que constituíam a preparação dos estudantes para o concurso de Grau Máximo²⁰³.



Figura 207 – Archimedes (de paletó e gravata) entre seus alunos em madrugada de projetos na ENBA, 1926: Paulo Antunes Ribeiro, Paulo Ewerard Nunes Pires, Paulo Ferreira Santos, Paulo Camargo Almeida, Paulo Candiota e Lucas Mayerhofer. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

José Marianno Filho também incumbiu Archimedes de dar prosseguimento a seus concursos, “Prêmio Professor Araujo Vianna” e “Prêmio Heitor de Mello”. Em suas palavras, por estarem os alunos de Archimedes “demonstrando, nos últimos anos, grande interesse pela architectura tradicional brasileira, versando sobre ela a maioria das composições escolares; e não possuindo a Escola de Belas Artes como devera, nenhum

²⁰¹ *A Noite*, matéria “A época é da architectura”, editorial. Rio de Janeiro, 31 jan. 1925, p.3.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Para Todos*, ano VII, n.414, matéria “Um ceia à meia noite na Escola Nacional de Bellas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 20 nov. 1926, p.11.

arquivo de elementos originais típicos devidamente cotados”²⁰⁴, Marianno o instruiu a aplicar este concurso aos alunos do último ano do curso, e aos alunos premiados, o mecenas pagaria a quantia de 300\$000 e 250\$000, respectivamente, devendo os desenhos elaborados passarem a pertencer aos arquivos da ENBA, sob o título de “Archivos da Architectura Brasileira”²⁰⁵.

Ainda sobre os métodos de ensino, em outra entrevista no mesmo ano, Archimedes ressalta a necessidade de serem feitas modificações no regulamento da ENBA, devido “às novas necessidades do ensino e os progressos na arte de construir. [...] Os novos sistemas de construção exigem que se esteja constantemente ampliando os conhecimentos técnicos.”²⁰⁶ O arquiteto e professor sentia a necessidade de uma maior quantidade de aulas práticas, que, aliadas à teoria, contribuiriam de maneira muito mais significativa para a plena formação do arquiteto.

Seria de preferir que, **antes do estudo de uma cadeira théorica, o aluno tivesse conhecimentos práticos dessa matéria.** Só assim sentiria as dificuldades que, então, a teoria ensinaria a resolver.

O trabalho do architecto, por exemplo, passa por duas phases distinctas: uma é a concepção e a outra é a execução.

Na primeira, elle terá de conceber e concretizar por meio de desenhos e conhecimentos théoricos esta ideia abstracta. Na segunda, terá que organizar e dirigir a execução desta concepção.

A primeira parte é a única de que se cogita actualmente, esquecendo-se completamente a segunda, que é quase tão importante como a primeira.²⁰⁷

Archimedes embasa seu ponto de vista a partir da vivência com os alunos na disciplina prática de Composição de Arquitetura. Recebendo os alunos apenas a partir do 4º ano, percebeu falta de balanceamento entre os ensinamentos teóricos e práticos, o que estava prejudicando demasiadamente o bom andamento da ação projetual necessária. Ressalta também nesta matéria que uma revisão do Regulamento da ENBA se via como vital, pois as diretrizes em vigor no momento datavam de mais de dez anos, não mais coincidindo com os novos métodos de construção em prática. Finaliza o texto afirmando “que a

²⁰⁴ MARIANNO FILHO, José. Artes e artistas - Architectura brasileira. In: *Diário de Pernambuco*, 03 ago. 1926, p.3.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ MEMÓRIA, Archimedes. Quando a cidade progride, é mister cuidar o ensino de architectura. In: *A Noite*, 20 nov. 1925, p.1.

²⁰⁷ *Ibidem*.

educação do homem só se completará quando cuidarmos, além de sua cultura intelectual, do seu desenvolvimento físico e do seu preparo moral²⁰⁸”. Aqui faz clara referência à prática desportiva, que tão presente se fez em sua vida, tendo praticado remo no Club de Regatas Botafogo desde quando ainda era aluno de arquitetura. E este seu pensamento vai de acordo com os ideais que passará a defender na década de 1940, quando se alinha à Ação Integralista Brasileira.

O pensamento de Archimedes quanto à importância do conhecimento prático na ENBA caminhava na direção oposta ao de José Marianno Filho. O médico, que em 1926 foi escolhido pelo Governo²⁰⁹ para a direção da ENBA, após a morte de Baptista da Costa, ao assumir o cargo, propôs que se criasse uma disciplina sobre a história da arte brasileira, ideia que rapidamente foi descartada pela congregação da Escola, que considerava o tempo de uma disciplina longo demais para esta temática. Por conseguinte, Marianno “começou a questionar a ênfase dada às cátedras técnicas, considerando que deveria ser priorizado o caráter artístico da arquitetura” (SLADE, 2007, p.69). Sua permanência no cargo não durou mais que um ano, tendo pesado, dentre outros fatores, o fato de ser formado em medicina, e por mais que lhe fosse do agrado a área artística, não tinha competência técnica para dirigir a ENBA²¹⁰. Segundo Paulo Santos (1960), já em 1926 o corpo discente da Escola desejava Archimedes como diretor – tendo inclusive sido publicadas várias notas nos jornais da época a esse respeito –, e Marianno,

“ainda que simpático, pelo jeitão” – com o seu chapéu de abas largas, seu indefectível charuto no canto da boca, sua bengala e sua roupa (talvez propositalmente) amarfanhada e aparentemente negligenciada, e sua bela figura de homem –, era autoritário no querer impor as suas ideias e destemperado nos gestos e na fala. (SANTOS, 1960)

Todo o interesse de Archimedes na divulgação dos trabalhos dos alunos, assim como em prol de reformas no ensino que visassem um alinhamento às necessidades práticas da profissão de arquiteto acabariam de fato levando-o a assumir a direção da ENBA, na década seguinte, em um embate direto com Lucio Costa, e assim, como ver-se-á no Capítulo 3.

²⁰⁸ *Ibidem.*

²⁰⁹ *A Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1926.

²¹⁰ Paulo Santos (1960) relata ainda que José Marianno, ao assumir o cargo de diretor da ENBA, deu uma desastrada entrevista sobre pintura, o que ressaltou ainda mais o seu despreparo para ocupar aquele cargo.

Uzeda salienta que,

Ainda que a historiografia durante muito tempo tenha se dedicado a desqualificar o ensino de arquitetura deste período, a produção dos arquitetos brasileiros era muito bem considerada por seus contemporâneos. Os elogios enviados em 1927, por carta, pelo arquiteto argentino Alberto Molina, presidente da Sociedade Central de Arquitetos da Argentina e do comitê executivo do III Congresso Pan-americano de Arquitetura de Buenos Aires, atestam o reconhecimento da produção brasileira pelo país vizinho. Na carta, transcrita na ata da Escola em 1927, o arquiteto Molina afirmava: "Não quero deixar de fazer-lhe uma confissão. Minha opinião foi que **os trabalhos das Escolas do Brasil e do Chile estavam em primeira linha** enquanto que aos nossos cabia o quinquagésimo lugar..." O professor de arquitetura Archimedes Memória ao ler a tradução da carta do arquiteto argentino diante da Congregação afirmou estar envaidecido com aquele testemunho "absolutamente insuspeito", passando depois aos demais docentes um exemplar da Revista Arquitetura, com a relação dos prêmios conferidos aos alunos da ENBA durante o evento argentino, destacando "que de cada série do curso de arquitetura foram alunos distinguidos com medalhas de ouro e prata e menção honrosa." (UZEDA, 2006, p.410)



Figura 208 – Os professores Archimedes Memória, José Octávio Corrêa Lima (diretor), Raul Lessa Saldanha da Gama e Adolfo Morales de Los Rios (sentados), junto a turma de novos arquitetos formada em 1928. Fonte: *Fon Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico, Espusiente*, n.20, Rio de Janeiro, 1928, p.44.

Os trabalhos elaborados pelos alunos de Archimedes no período, exemplificados nas Figuras 209 a 214, ressaltam a qualidade plástica da disciplina, assim como a recorrente alternância no estilo empregado nos projetos. Partindo do ecletismo clássico, nos moldes do que era adotado por Heitor de Mello, os trabalhos permeiam o neogótico, culminando já no *art déco* do início dos anos 1930.

Sobre o estilo, são palavras de Archimedes:

[...] como professor [...] cabe-me em sua evolução um papel de orientador dos poucos engenheiros arquitetos de nossa Escola de Belas Artes. Procurei e procurei sempre guiar-lhes os passos mediante o

conhecimento das três principais expressões da arquitetura ocidental: neogrego, românico e ogival. Com tais conhecimentos estão os alunos aptos a darem expansão às suas emoções com senso lógico, dentro do equilíbrio das proporções clássicas.²¹¹

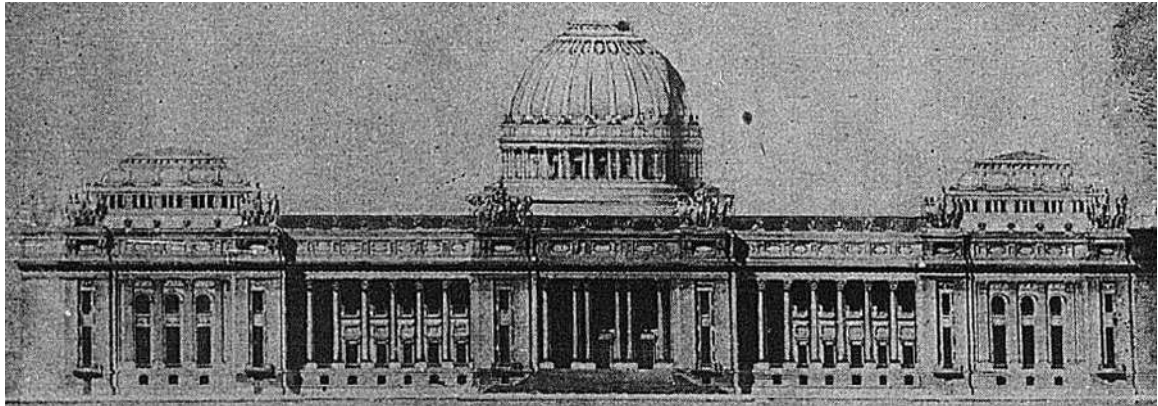


Figura 209 – Fernando Valentim- trabalho do 6º ano (1923 - palácio de governo) da disciplina de Grandes Composições de Arquitetura, sob orientação de Archimedes Memória. Fonte: Revista da Semana, ano XXV, n.6, Rio de Janeiro, 02 fev. 1924, p.16.



Figura 210 – Pedro Paulo Bernardes Bastos - trabalho do 6º ano (1924 - igreja para o Morro de Santo Antônio) da disciplina de Grandes Composições de Arquitetura, sob orientação de Archimedes Memória. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ (Código ENBA 0972).



Figura 211 – Paulo Antunes Ribeiro - trabalho do 6º ano (1927 – museu arqueológico) da disciplina de Grandes Composições de Arquitetura, sob orientação de Archimedes Memória. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ (Código ENBA 0972).

²¹¹ *O Jornal*, matéria “Congresso de Architectos e Exposição de Architectura Pan-Americanos”. Rio de Janeiro, 30 mai. 1930, p.3.

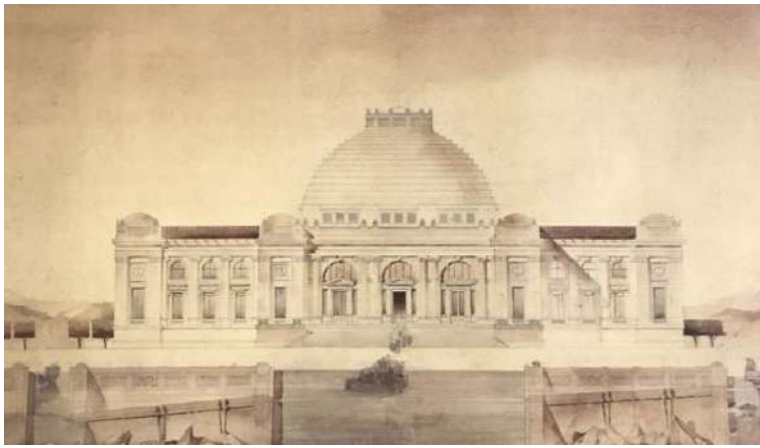


Figura 212 – Francisco Pereira da Silva - trabalho do 6º ano (1928 - escola de arquitetura) da disciplina de Grandes Composições de Arquitetura, sob orientação de Archimedes Memória. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ (Código ENBA 0757).



Figura 213 – Antonio Severo Dumont Fonseca - trabalho do 6º ano (1930 - palácio de convenções rotarianas) da disciplina de Grandes Composições de Arquitetura, sob orientação de Archimedes Memória. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ (Código ENBA 0973).



Figura 214 – Ângelo Alberto Murgel - trabalho do 6º ano (1931 – edifício para Correios e Telégrafos) da disciplina de Grandes Composições de Arquitetura, sob orientação de Archimedes Memória. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ (Código ENBA 0676).

Além de lecionar na ENBA, Archimedes também foi incumbido, ainda em 1921, de elaborar um projeto de reforma e adequação do edifício da Escola, para que o mesmo

também pudesse ser utilizado durante os eventos da Exposição Internacional, abrigando algumas exposições, como já foi citado. Uma comissão de professores já havia sido formada anos antes, em prol de um projeto de reforma, comissão esta que contaria inclusive com a participação de Adolfo Morales de Los Rios e Heitor de Mello²¹² (RICCI, 2011, p.1). Este projeto, contudo, não foi adiante. A nova comissão, de 1921, além de Archimedes, contava também com os arquitetos Gastão Bahiana e Domingos Cunha²¹³, além de seu sócio Francisque Cuchet²¹⁴. Juntos, consolidaram uma proposta que primava pela separação entre as áreas destinadas ao ensino e as áreas do Museu de Belas Artes, atividades que até aquele momento ocorriam em espaços mútuos, seguindo o projeto original de Adolfo Morales de Los Rios. É pertinente uma análise deste projeto, pois, além de Archimedes estar realizando modificações em um edifício projetado por seu estimado ex-professor e agora colega de profissão, aquele era o ‘templo sagrado’ do ensino de arquitetura no Rio de Janeiro, e ter seu nome vinculado a obras de melhoria na infraestrutura daquele local era também motivo de orgulho para o arquiteto. A Figura 215 apresenta o edifício da ENBA imediatamente antes das obras de melhoria de 1921.



Figura 215 – Centro do Rio de Janeiro, em 1921. Ao centro, os edifícios do Teatro Municipal e da Escola Nacional de Belas Artes. Fonte: Foto de Jorge Kfuri, acervo do Instituto Moreira Salles.

As principais obras realizadas concentraram-se na porção frontal da edificação, onde se localizam o vestíbulo principal, com a escadaria, e a galeria de esculturas, e sobre estes o

²¹² Também faziam parte desta primeira comissão os professores Gastão Bahiana, José Octávio Corrêa Lima, Raul Lessa Saldanha da Gama. Adolfo Morales acabou não tomando parte das discussões sobre as obras de reforma no edifício, porque estava de licença para cuidar da saúde (RICCI, 2011). No acervo de Archimedes foi encontrado rascos de um projeto de reforma da ENBA, atribuído a Heitor de Mello.

²¹³ *O Paiz*, matéria “A comemoração do centenário da independência”, editorial. Rio de Janeiro, 19 fev. 1921.

²¹⁴ Nenhum dos jornais cita o sócio de Archimedes como autor do projeto; entretanto nas pranchas elaboradas consta seu nome. Outra publicação relata ter também tomado parte no projeto de reforma o professor Raul Lessa Saldanha da Gama (Relatórios do Ministério da Justiça, n.01, 1923, p.112).

salão nobre. No projeto de Morales de Los Rios, os museus de esculturas e de arqueologia ocupavam toda a área ao centro do 2º pavimento, ficando as salas de aula e biblioteca na borda externa. O arquiteto havia posicionado a caixa de escadas junto ao pátio interno, tornando obrigatória a passagem dos alunos pelo salão do museu de esculturas (Figura 216). O projeto de reforma trouxe a escada de acesso quase que totalmente para o vestíbulo principal, dividindo-a ao meio, e o museu de esculturas passou para a área onde antes ficava a caixa de escadas, ampliando esta lateralmente (Figura 217). Ao colocar o museu mais ao centro do edifício, duas escadas laterais puderam ser colocadas no amplo corredor que se formou em frente a este salão, e assim ali se consolidaria como área de circulação, dividindo o público do museu dos alunos da Escola.

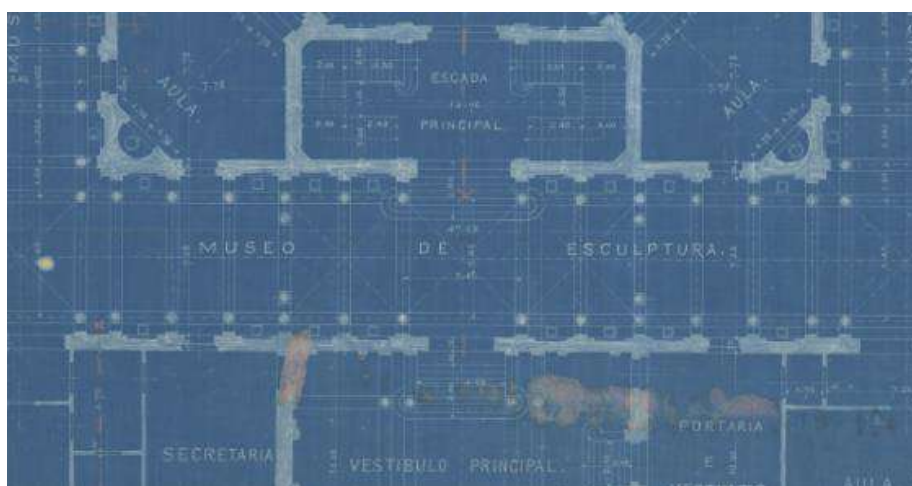


Figura 216 – Adolfo Morales de Los Rios - projeto do edifício da Escola Nacional de Belas Artes - 1906 (planta do 2º pavimento). Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ (Código MOR 0049).

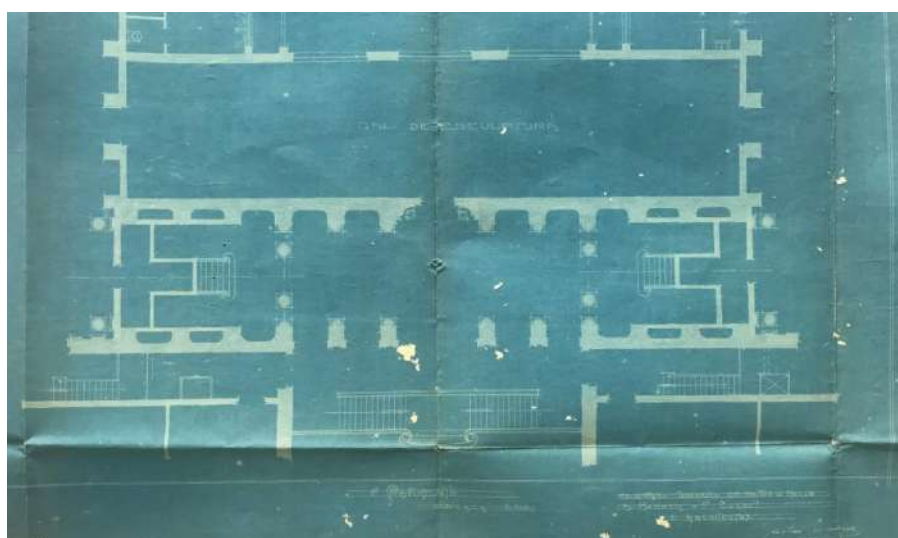


Figura 217 – Archimedes Memória, Francisque Cuchet, Gastão Bahiana e Domingos Cunha - projeto de reforma do edifício da Escola Nacional de Belas Artes - 1921 (planta do 2º pavimento). Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

Uma matéria publicada em *O Jornal* ressaltava as obras no edifício da ENBA:

Constam elas de novas galerias, criadas com aproveitamento de espaço ocupado por terraços inúteis. Pode-se calcular a área ganha como superior a um terço da área total do edifício. Com a remodelação de toda a divisão interna, estão agora independentes as diversas seções do estabelecimento, que tem a entrada dos alunos da Escola separada da entrada dos visitantes do museu.

A escada da entrada principal para acesso às galerias foi desdobrada em dois lances, colocados lateralmente, sendo aproveitado o espaço ao fundo para uma galeria de escultura. O palácio das belas artes passa a ter galerias especiais destinadas ao "salão" anual, acabando-se, assim, como dissemos, com os sarrafos e as aniagens, do tão desagradável aspecto.²¹⁵

A matéria destacava ainda que o edifício agora contava com dois elevadores, um para os alunos e outro para os visitantes do museu, "tudo isso obedecendo, como é natural, às linhas e ao estilo arquitetônico do edifício"²¹⁶. O corte longitudinal apresentado na Figura 219 evidencia a área alterada, na porção frontal, vendo-se a escadaria já no vestíbulo e o salão de honra no pavimento superior. Junto ao centro do edifício vê-se o novo espaço do museu de esculturas, que circunda o pátio.

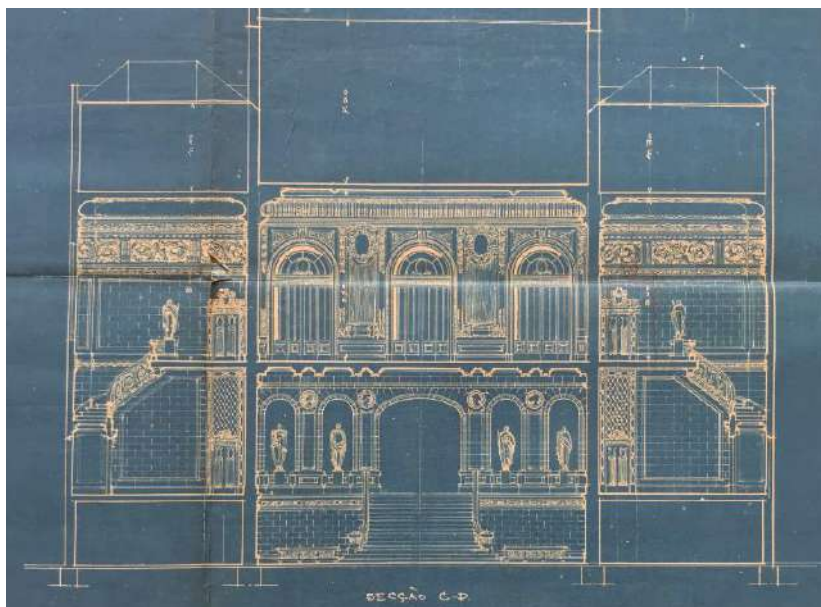


Figura 218 – Archimedes Memória, Francisque Cuchet, Gastão Bahiana e Domingos Cunha - projeto de reforma do edifício da Escola Nacional de Belas Artes - 1921 (corte transversal CD) Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

²¹⁵ *O Jornal*, matéria "As obras do palácio das Belas-Artes", editorial. Rio de Janeiro, 11 nov. 1922, grifo nosso.

²¹⁶ *Ibidem*.

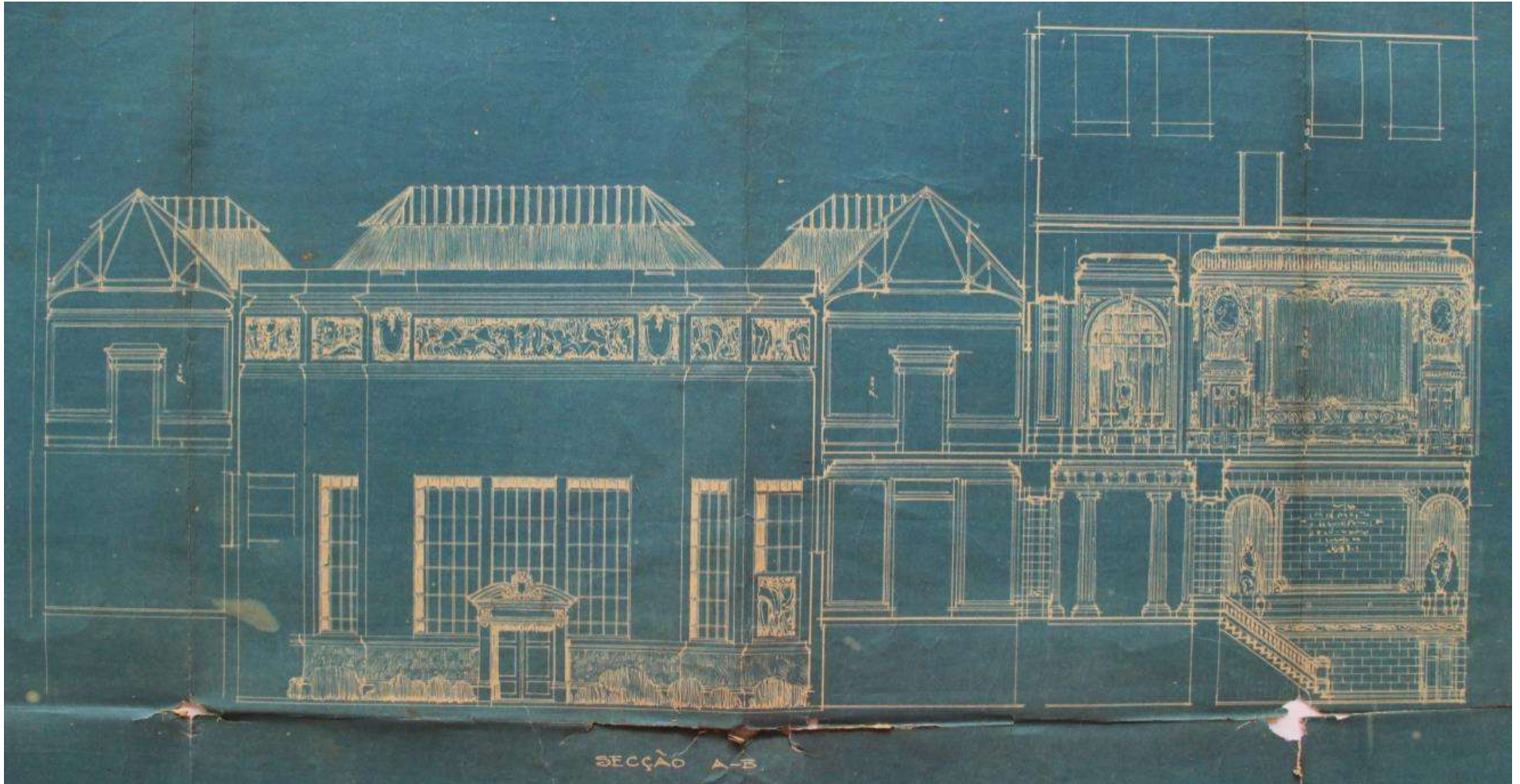
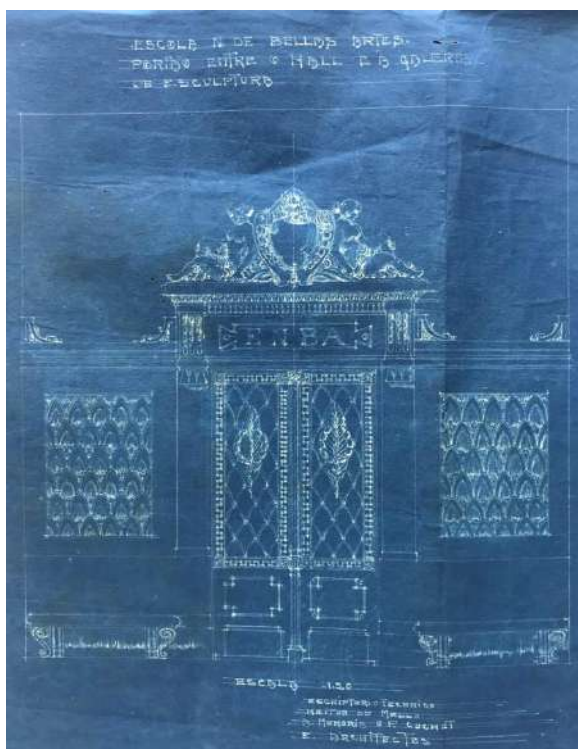


Figura 219 – Archimedes Memória, Francisque Cuchet, Gastão Bahiana e Domingos Cunha - projeto de reforma do edifício da Escola Nacional de Belas Artes - 1921 (corte longitudinal AB). Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

Archimedes, que além do projeto também ficou responsável pelo acompanhamento da obra, recebeu do Governo 3% sobre as despesas realizadas na reforma²¹⁷. Segundo o filho de Adolfo Morales de Los Rios, a intervenção realizada pelo grupo de arquitetos entre 1921 e 1922 trouxe profundo desgosto ao arquiteto, pois “deformou o seu projeto original” (RIOS FILHO, 1959, p.186). Ricci (2011) ressalta que mesmo Morales “não sendo mais o “dono” nem do projeto nem da edificação, o arquiteto acabou vendo mais uma “intromissão” em sua obra, sem que pudesse interferir”.

Nota-se que a própria ENBA até tentou que o arquiteto tomasse parte da comissão que elaborou o projeto de reforma, mas ele negou devido a problemas de saúde. Embora a obra tenha desagradado ao arquiteto, ela acabou beneficiando o funcionamento da Escola e do Museu, assim como as exposições que ali aconteciam ocasionalmente, como os conhecidos ‘Salões de Belas Artes’. A esse respeito, salienta Valle: “Com efeito, a partir de então, as fotos dos “Salões” confirmam que o uso de biombos foi abolido e as obras passaram a se destacar sobre paredes de tom claro. Isso pode ser comprovado por alguns registros referentes às mostras de 1923, 1925, 1926, 1928 e 1929” (VALLE, 2011, não paginado).



Figuras 220 e 221 – Archimedes Memória, Francisque Cuchet, Gastão Bahiana e Domingos Cunha - projeto de reforma do edifício da Escola Nacional de Belas Artes - 1921 (pórtico entre o hall e a galeria de esculturas). Fontes: Acervo NPD-FAU/UFRJ; Foto do autor, 2020.

²¹⁷ Relatórios do Ministério da Justiça, matéria “Aviso n.615”, Rio de Janeiro, 22 fev. 1923, p.698.

2.5. “Nossa cidade é um bazar arquitetônico”²¹⁸: questões sobre estilo e identidade nacional (ou o moderno antes do Movimento Moderno)

Devemos lembrar que o conceito de “moderno” nesse período ainda estava vinculado à noção baudelairiana do “moderno” romântico que, ao contrário de rejeitar o passado, dele se alimentava. Só a partir dessa percepção podemos compreender como modernidade o prédio da Avenida Central 173, que o levantamento realizado em 1921 classificou como “moderno”, não obstante os frontões, colunas, balaústres e rigor simétrico. (UZEDA, 2006, p.285)

Do estilo moderno ao Movimento Moderno

De acordo com Monteiro Lobato,

Estilo é a forma peculiar das coisas. É um modo de ser inconfundível. É a fisionomia. É o rosto. Não ter rosto é um mal tão grande que as cidades com receio de criar o seu próprio importam máscaras apenas para fingir que têm um.²¹⁹

Advinda do latim *stilus*, a palavra **estilo**, na Roma antiga, dava nome ao instrumento usado para a escrita. Como aponta Pereira, “por metonímia, passou a designar também a maneira de escrever de um escritor” (2005, p. 144). Diversos teóricos relataram seus pontos de vista sobre estilo, tais como Gottfried Semper, em 1861, Viollet-le-Duc, em 1863, Alois Riegl, em 1893, Meyer Schapiro, em 1955, e Kurt Schwitters e Ernst Gombrich, em 1968. Apontaram possibilidades diversas de seu surgimento e os sentidos que pode adquirir quando relacionado à arte e à arquitetura. Cabe assim destacar, partindo de Viollet-le-Duc, que estilo

É, em uma obra de arte, a manifestação de um ideal baseado em um princípio. (...) O estilo reside na distinção da forma, é um dos elementos essenciais da beleza, mas não constitui beleza em si. A civilização enfraquece os instintos do homem, e estes o levam a dotar de estilo as obras de arte, sem as destruir. Esses instintos agem apesar de nós mesmos. (...) Nos tempos primitivos o estilo foi imposto ao artista, hoje o artista deve redescobrir o estilo. (1863, p. 99; 180, tradução nossa)

Já para Riegl,

(...) o estilo origina-se de uma inclinação subjetiva existente no ser humano. Cada material apresenta uma série de utilizações, cabendo ao artista, segunda sua vontade e inclinação, selecionar aquela mais indicada para cada caso concreto. Cada período, portanto, (nas Artes visuais) é caracterizado por um estilo que decorre, não da natureza do material empregado pelo artista, mas das necessidades espirituais que engloba. (*apud* Enciclopédia Barsa Universal, 1981, p. 188)

²¹⁸ MEMÓRIA, Archimedes. A nossa cidade é um bazar architectonico: não tem physionomia, nem estylo, nosso, nem um caracter nacional. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1926, p. 3.

²¹⁹ LOBATO, Monteiro. A criação do estilo (III). In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 jan. 1917, p. 1-5.

Ou ainda, para Kurt Schwitters:

O estilo é a expressão de uma vontade comum a muitos indivíduos, no melhor dos casos para todos; é a democracia na esfera da criação figurativa. No entanto, uma vez que o acordo de todos só pode ser feito a um nível médio, o estilo é também um compromisso entre Arte e não-arte, entre a utilidade e o prazer. (*apud* BEHNE, 1968, p. 61, tradução nossa)

Em exemplo, Heinrich Wölfflin, em sua obra *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, publicada ainda em 1915, traduz o estilo a partir do episódio de quatro amigos pintores que, em meados do século XIX, colocaram-se à frente da mesma paisagem com o intuito de pintá-la, observando rigorosamente seus detalhes. Ao fim do ato, os amigos apresentaram quatro pinturas totalmente diferentes, assim como diferem suas personalidades. Entretanto, quem as observasse nos dias atuais, as classificaria como contemporâneas entre si, por apresentarem características que as individualizam no tempo (WÖLFFLIN, [1915] 2019).

Tem-se, dessa forma, a existência de um estilo que varia entre um artista e outro e um estilo que engloba a toda uma época. A fins de estabelecer certo parâmetro nesta pesquisa, cabe ainda destacar a definição de estilo por Walter Gropius (1954), fundador da Bauhaus, definição esta que mais se adequa à conjuntura que aqui se busca construir:

O que constitui um "estilo"? Um estilo é a repetição sucessiva de uma expressão que foi usada como o denominador comum de um período inteiro. Mas a tentativa de classificar e, portanto, congelar dentro de um "estilo", ou em um "ismo" da arte e arquitetura, quando eles ainda vivem ou ainda estão em um estágio formativo, na maioria das vezes sufoca as capacidades criativas em vez de estimulá-las. (...) Na minha opinião, os estilos deveriam ser definidos, precisados pelo historiador apenas no que se refere às épocas passadas. (...) deixamos, portanto, aos futuros historiadores o trabalho de sistematizar a história da evolução da arquitetura contemporânea... (GROPIUS, 1954, p.156, tradução nossa)

Ferreira, em seu dicionário, define estilo como, dentre outros, "a feição típica de um artista, uma escola artística, uma época, uma cultura, etc." (2001, p. 295). Ou ainda, como aponta Pereira, "a adaptação de uma **linguagem** a um sistema espaço-temporal concreto" (2010, p. 195, grifo nosso). Segundo este, o conceito de estilo se limita implicitamente, ocasionando a separação entre arquitetura e linguagem, o que pode ser de fato notado em diversos casos, mas não corresponde à totalidade de expressões arquitetônicas do século XIX.

Pereira também aponta as variações de estilo a partir das diferentes linguagens pautadas em significados que variam de acordo com cada país e momento:

A incorporação do conhecimento histórico aos projetos leva a uma concepção de certa forma ideológica de arquitetura, embora permita acrescentar, com certo descritivismo, uma filiação estilística a cada ideologia e a cada programa arquitetônico. (PEREIRA, 2010, p. 196)

Fabris ainda sugere: "pensemos na concepção de estilo como linguagem coletiva e sistema universal de formas (aquelas do universo grego-romano ou gótico) que transcende as singularidades e individualidades expressivas" (FABRIS, 1987, p. 12), conformando o ecletismo como anseios e vozes de uma sociedade em mudança. Vejamos então o que é estilo para Archimedes Memória e Lucio Costa, na década de 1920.

Em 1926 *O Jornal* procurou Archimedes Memória para que, na condição de professor da ENBA, discorresse a respeito do concurso de fachadas instituído pela Prefeitura do Distrito Federal, e assim, também sobre o "problema do embelezamento da cidade"²²⁰. Archimedes já inicia sua fala ressaltando que, apesar de valorizar todo esforço em prol do embelezamento do Rio de Janeiro, "não é esse em definitivo o meio a seguir: o fator principal para conseguirmos fazer do Rio uma cidade digna da sua natureza é formarmos, antes de mais nada, muitos arquitetos capazes de elaborar bons projetos"²²¹. Ressalta o profissional de arquitetura, único técnico capaz de melhorar a estética da cidade, corroborando o discursos de seus colegas, que desde o início da década vinham tentando uma melhor colocação da classe em meio ao mercado, na competição com os engenheiros. E a ENBA, até aquele momento, formava cerca de uma dúzia de profissionais arquitetos, e este cenário, segundo Archimedes, contribuía para a aparência estética defasada da cidade.

O arquiteto aproveita a publicação para enfatizar a reforma que tanto almejava no ensino da ENBA, "porque feita ela com acerto e critério, virá aparelhar a Escola dos elementos que lhe faltam hoje para acompanhar a evolução da ciência de construir".²²² A falta de matérias e laboratórios com infraestrutura adequada ao ensino estaria

²²⁰ *O Jornal*, matéria "A nossa cidade é um bazar architectonico: não tem physionomia, nem estylo, nosso, nem um caracter nacional", entrevista. Rio de Janeiro, 31 jan. 1926, p. 3.

²²¹ MEMÓRIA, Archimedes. "A nossa cidade é um bazar architectonico: não tem physionomia, nem estylo, nosso, nem um caracter nacional", entrevista. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1926, p. 3.

²²² *Ibidem*.

prejudicando os alunos de “acompanhar convenientemente a nova era que rasgou para a nossa profissão novos e vastíssimos horizontes.” Nesta matéria Archimedes enfatiza elementos de caráter técnico que se mostraram de vital importância na profissão do arquiteto, para além apenas do conhecimento artístico que a ENBA ensinava com primazia: “O urbanismo, a iluminação e a ventilação artificiais, a larga difusão das estruturas metálicas como função da maior comodidade no menor espaço, os múltiplos e novíssimos sistemas de construção”²²³. Ainda em 1926 ele já enfatizava a importância do ensino técnico que Frank Lloyd Wright iria citar em sua palestra aos alunos da ENBA apenas em 1931, como ver-se-á adiante. A ENBA, no curso de Arquitetura, necessitava de reformulações que mesclasse o estereótipo ‘artista’ dos futuros arquitetos ao de ‘técnico’. Este raciocínio de Archimedes caminha na mesma direção do ensino que Lucio Costa implementaria ao se tornar diretor, em 1931, sem entretanto, impor diretrizes sem a majoritária aceitação da Congregação da Escola.

Aliar teoria e prática também era um ponto focal na reforma que Archimedes pleiteava no ensino. Sentia que os estudantes precisavam de um contato mais direto com a obra, com os materiais de construção, para que “conheçam os segredos, os mínimos detalhes, e sintam mesmo as dificuldades de todos os ofícios que se relacionam com a nossa profissão”²²⁴. Estes aspectos o arquiteto só conseguiria de fato implementar na Escola a partir de 1931, quando assume sua direção, após a saída de Lucio Costa, o que se verá no Capítulo 3.

Archimedes ressalta na publicação que tem pesquisado recorrentemente acerca da **questão do estilo**, algo que lhe “parece indispensável em se tratando de beleza arquitetônica”²²⁵:

A nossa cidade não tem fisionomia, parece um bazar. **Bato-me por um estilo nosso, genuinamente nacional**, que diga alguma coisa de nós, do que é nosso, **do nosso caráter, da nossa índole, da nossa história**, do nosso temperamento, dos nossos usos e costumes, que caracterize, enfim, a nossa época.²²⁶

²²³ *Ibidem.*

²²⁴ *Ibidem.*

²²⁵ *Ibidem.*

²²⁶ *Ibidem.*

Nota-se claramente o discurso nacionalista, de cunho histórico, pautado no passado e nas glórias do país. No entanto, este pensamento não vai de pleno encontro ao neocolonial de José Marianno, ao passo que Archimedes sempre experimentava misturas diversas em suas composições, nunca agradando plenamente ao 'pai do neocolonial', como visto. Esta fala do arquiteto também preconiza sua visão a respeito do país, e das atitudes que tomaria na década seguinte, ao aliar-se a Plínio Salgado na Ação Integralista Brasileira, tornando-se um dos membros da Câmara dos Quarenta, assunto que igualmente será tratado no próximo capítulo.

Voltando à questão do estilo, Archimedes afirma ser demasiado difícil a criação de um estilo nosso, "porque é preciso ter uma educação artística completa"²²⁷ para que se possa enfim concebe-lo, e dá como exemplo sua atuação junto aos alunos, fazendo questão que os mesmos "componham alguma coisa com o que é nosso e do que é nosso, e, pouco a pouco, vou conseguindo fazer sentir a necessidade de criarmos, em definitivo, o estilo nacional"²²⁸.

Para analisar o conceito de estilo a partir de Lucio Costa, figura de primeira importância nesta pesquisa e a voz do patrimônio no Brasil do século XX, devemos partir de sua formação, ainda sob o estilo classicizante da Escola Nacional de Belas Artes, tendo ainda Archimedes como seu professor, como visto. Seus primeiros projetos, de caráter eclético, entre 1922 e 1930, variam entre inspirações inglesas e florentinas, culminando no neocolonial. Cabe dizer, de antemão, como aponta Puppi (1998, p. 19), que "ao longo do tempo, Lucio Costa altera ou até inverte opiniões", tanto em sua ação projetual como em seus textos acadêmicos. Assim, "as interpretações do autor podem servir aos mais diferentes propósitos, segundo se tome por base esta ou aquela publicação" (PUPPI, 1998, p. 19).

Ao destacar seu projeto neocolonial salpicado de elementos ainda ecléticos, vencedor do concurso para a edificação da Embaixada da Argentina no Rio de Janeiro, em depoimento de 1928, Costa afirma:

Trabalhei a minha composição com elementos do renascimento espanhol – elementos de várias fases da renascença devidamente refundidos e amoldados a uma forma nova de expressão – procurando

²²⁷ *Ibidem.*

²²⁸ *Ibidem.*

conservar no conjunto a fisionomia de nossa própria arquitetura tradicional.²²⁹

Como aponta Ribeiro, o depoimento de Costa demonstra que o neocolonial empregado no projeto conforma "uma arquitetura que preenche da melhor maneira possível os fins a que se destina" (2005, p. 35). Ainda no depoimento, Costa discorre sobre os "estilos modernos":

Finalmente, os estilos francamente modernos – como tive a ocasião de ver ultimamente na Europa muita coisa interessante – são, mesmo quando adaptados com moderação às idéias de Le Corbusier, **arriscados.**/ Pode ser **gosto do momento, questão de moda, parecer amanhã ridículo, extravagante, intolerável, como por exemplo hoje nos parece o 'art-nouveau' de 1900.**/ E assim pareceu pouco prudente aplicá-lo a uma construção de caráter definitivo, um edifício que precisa estar bem não só hoje, mas amanhã e sempre.²³⁰

Além de ressaltar e defender o emprego do neocolonial no edifício da Embaixada, o arquiteto expõe seu pensamento à época a respeito do modernismo, com palavras e suposições mesmas que embasariam seu discurso sobre o próprio ecletismo ao vincular-se mais tarde a esse Movimento Moderno. Entretanto, apenas dois meses depois, Lucio mudaria completamente seu ponto de vista, em entrevista sobre "O arranha-céu e o Rio de Janeiro", como está explicitado adiante.

No meio acadêmico, no decorrer dos séculos, assim como a linguagem, outras categorias passam a se fazer necessárias visando uma maior compreensão de estilo, com destaque à **tipologia**. A tipologia é a ciência que estuda os tipos ou classes, a diferença intuitiva e conceitual das formas de modelo ou das formas básicas. Ela se encarrega, em diversos campos de estudo, como a arquitetura, de realizar a classificação de diferentes elementos. Nesse campo específico, a tipologia é a responsável pelo estudo das características básicas das diversas composições arquitetônicas, de modo a constituir determinada linguagem; uma junção de formas e funções.

Como aponta Pereira (2005), desde o século XVIII, em levantamentos arquitetônicos, os edifícios eram agrupados de acordo com sua tipologia, podendo variar entre sua composição formal ou uso semelhante. Surgiram, a partir daí, os catálogos, formulados inicialmente por Jean-Nicholas-Louis Durand. O arquiteto francês, observando edifícios distintos e seus usos, entre 1799 e 1801, reuniu características únicas de composição

²²⁹ *O Jornal*, matéria "O palácio da Embaixada Argentina" editorial. Rio de Janeiro, 28 abr. 1928.

²³⁰ *Ibidem*, grifo nosso.

adotadas em cada um, numa espécie de decodificação da arquitetura, constituindo um manual e assim as bases para o que mais tarde se consolidaria como 'ecletismo de catálogo'. Em seus textos, considerava o tipo uma "composição característica de projeto, que [...] concentrava a força de uma tradição histórica" (*apud* PEREIRA, 2005, p. 152-153).

A diferença entre estilo e tipologia dá-se na medida em que "se o estilo era determinado temporal e espacialmente, tal não acontecia com o tipo, que se ancorava em características comuns, em termos de função ou partido" (PEREIRA, 2005, p. 152-153). Cabe ressaltar também que, em relação aos catálogos formulados por Durant, mais que um compilado de formas e funções da tradição arquitetônica, a aplicação dos levantamentos e categorizações em novas composições evidencia tanto o aproveitamento da notável experiência proporcionada pelo passado, como a diversidade de composições passíveis de construção, caracterizando aquilo que Gombrich (1968) destaca como proveniente do trabalho da Arte.

Após mais de um século da formulação dos catálogos de Durand, Giulio Carlo Argan apresenta, em 1955, seu entendimento sobre tipologia. Considera que os estudos tipológicos não representam, de fato, um tipo de classificação ou estatística, mas são formados e transmitidos pela literatura e pela prática como sendo analogia da forma e da função do objeto edilício, a partir das mais diversas exigências ou necessidades (ARGAN, 1955). Com base na distinção formulada por Quatremère de Quincy²³¹ entre tipo e modelo, Argan considera apenas aquele como pressuposto para a ação projetual.

O nascimento de um tipo está, portanto, condicionado ao fato de que já existe uma série de construções que têm entre si uma analogia **formal e funcional** óbvia: em outras palavras, quando um tipo está firmado na prática ou na teoria arquitetônica é que já existe, em determinada condição histórica da cultura, como resposta a um conjunto de demandas ideológicas, religiosas ou práticas... na história da arquitetura, as séries tipológicas não se formam apenas em relação às funções práticas dos edifícios, mas principalmente em relação à sua configuração. (ARGAN, 1955, p. 78, tradução nossa, grifo nosso)

Aqui apresenta-se novamente a relação entre forma e função, iniciada em Sullivan e replicada em Costa. Poderia ser apenas mais uma entre as diversas narrativas construídas em torno do temática no Movimento Moderno, mas Argan vai além:

²³¹ Quatremère de Quincy estabeleceu e consolidou a diferença entre modelo, que é uma coisa, e tipo, que é uma ideia e que constituiu a única base válida para imitação. A essência do tipo é um princípio elementar, espécie de núcleo, mas apresenta-se diferente em cada país (PEREIRA, 2005, p. 154).

Atendendo à definição de Quatremère pode-se dizer que o tipo surge no mesmo momento em que a arte do passado deixa de se propor como um modelo condicionante ao artista. A escolha de um modelo implica um juízo de valor: se reconhece uma obra de arte como perfeita e trata-se de imitá-la. Mas quando a obra é englobada no esquematismo e na indiferenciação do tipo, não há julgamento de valor que comprometa a ação individual do artista: **o tipo aceita, mas não "imita"**, ou seja, a repetição do tipo exclui esse processo criativo que, na tradição do pensamento estético, é "mímesis". O momento de aceitação do tipo é, em suma, um **momento de suspensão do juízo histórico**; e, como tal, é um momento negativo, mas "intencional" no sentido da formulação de um novo valor, na medida em que, em virtude de seu caráter muito negativo, impõe ao artista a necessidade de uma nova determinação formal, uma invenção. (ARGAN, 1955, p. 79, tradução nossa, grifo nosso)

Em uma crítica ao ecletismo, Argan explicita que projetando a partir do tipo a imitação torna-se impossível, suspendendo o "juízo histórico", ou seja, toda relação com os motivos históricos aplicados na arquitetura. E ainda afirma que, mesmo negativo, o tipo estimula o artista à invenção, por contrapartida, esvaindo-se do período, segundo ele, de cópias e "mímesis", e adentrando a era da 'arquitetura do seu tempo'.

Na relação entre estilo e tipologia ao nível do ambiente urbano, Aldo Rossi, arquiteto e teórico italiano, propõe o tipo como possuidor de ideias, elementos vitais das cidades. Destaca, a partir do estudo desses elementos e da forma como eles consolidam áreas diferentes num mesmo conjunto, que o tipo se torna o elemento principal da arquitetura, onde a forma urbana e a forma construtiva interdependem (ROSSI, 1942). Assim, "trabalhar a forma urbana é determinar tipologias" (AMORIM; TÂNGARI, 2006, p. 62).

No meio acadêmico, a Escola Italiana, entre teóricos e professores de arquitetura, também relaciona o conceito de tipo ao de morfologia arquitetônica, como se ambos fossem indissociáveis. No campo patrimonial, ainda nos primórdios da preservação no Brasil, as cidades eleitas ao tombamento o foram pelo caráter de conjunto que apresentavam, pela predominância de determinado 'estilo arquitetônico', o colonial. Tal assertiva é uma das bases dessa pesquisa: a busca incessante pelos arquitetos do IPHAN por um conjunto urbano íntegro e homogêneo, onde predominam apenas um tipo e um estilo, conformando um modelo fantasioso de um ambiente congelado no século XVIII.

Já para Costa, a ideia de preservação de conjunto varia exatamente como varia o estilo predominante em cada cidade ou núcleo. Como aponta El-Dahdah, em Brasília, a Costa interessa preservar a "gramática urbana que constantemente projeta o passado no presente" (EL-DAHDAH, 2004, p. 291), sendo totalmente aceita a demolição de um edifício, desde que em seu lugar se construa outro com mesmo perfil e taxa de ocupação. Ao passo que em Brasília as construções "devem sempre se manter novas", nas cidades coloniais as mesmas "estão fisicamente congeladas no passado" (EL-DAHDAH, 2004, p. 291). É a clara afirmação da modernidade como soberana e produto dominante sobre o passado imutável e vazio, quase 'morto'.

Enfim, ao associarmos ainda estilo, tipologia e linguagem, no que tange à arquitetura eclética, de acordo com Pereira (2005), a mesma se torna, em diversos casos, *architecture parlante*, aquela que explica sua própria função ou identidade:

(...) o ornamento teria um valor associativo, conotando certas linguagens a determinadas funções. Assim, um dos traços recorrentes da arquitetura historicista é a associação entre determinados programas e estilos, tais como os prédios religiosos e os estilos medievais; ou os monumentos públicos e o neoclássico ou o neo-renascimento (...). Seria uma verdadeira tipologia definida pela relação entre estilo e função. (PEREIRA, 2005, p. 150)

Campofiorito (2006) complementa que o termo infere sobre a "dimensão semântica, ou existencial, das edificações", vindo "juntar-se à dimensão sintática das relações puramente formais, às quais se deviam a proporção e a harmonia, responsáveis pela beleza artística" (2006, p. 129). Um pragmático exemplo: da Europa do século XVIII ao Brasil do século XX, edifícios religiosos adotaram, em grande proporção, a arquitetura em estilo gótico, naquele continente, e neogótico, neste. É o mais puro exemplo de *architecture parlante*: uso e função explicitados na composição do edifício – cada um a seu modo, como resultado de variáveis do ambiente onde se inserem. O exemplo das Figuras 222 e 223 a seguir ressalta como, mesmo na contemporaneidade, arquitetos, engenheiros e até mesmo mestres-de-obras buscam elementos de composição que explicitem de forma clara a função da edificação. Simples e desprovida da ornamentação e pompa presentes no Gótico da Catedral de Santa Maria, na Itália, construída entre 1284 e 1376, a Igreja Presbiteriana do bairro Riachuelo, no Rio de Janeiro, em sua construção, em meados do século XX, ao marcar o centro da fachada frontal e empregar o arco ogival nas aberturas, configura-se como arquitetura *parlante*.



Figuras 222 e 223 – Gótico: Catedral de Santa Maria, em Siena, na Itália (1284-1376); Neogótico: Igreja Presbiteriana, bairro Riachuelo, Rio de Janeiro (meados do século XX). Fontes: Foto de Raimond Spekking. Disponível em: <https://s.libertaddigital.com/2014/01/23/1280/720/fit/Duomo_di_Siena.jpg>, acesso em 20 de dezembro de 2022; Google Street View, 2018.

Em suma, compartilha-se do pensamento de Pereira: quando a relação tipo/estilo expõe novos entendimentos das formas adotadas no ecletismo, torna evidente que, "muito mais do que escolhas estilísticas, tratam-se em grande parte de escolhas tipológicas, que devem ter sido de grande operacionalidade [...] nos projetos de modernização e de construção da nação" (PEREIRA, 2005, p. 154) no Brasil do final do século XIX. Para um melhor entendimento dos períodos da historiografia da arquitetura brasileira tratados nesta pesquisa, a Figura 224 situa-os cronologicamente, entre os séculos XVIII e XX.

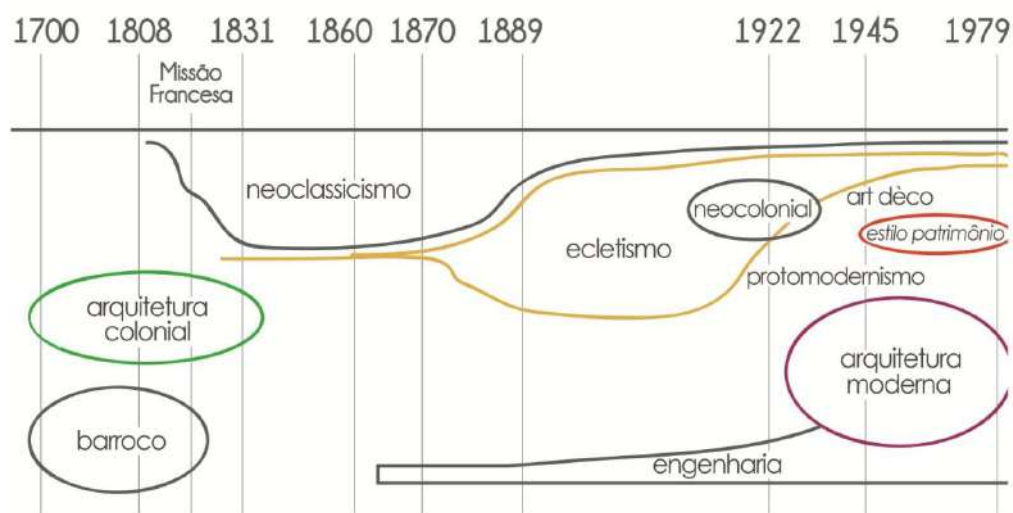


Figura 224 – Linha temporal dos períodos e estilos arquitetônicos no Brasil, entre os séculos XVIII e XX. Fonte: ROCHA-PEIXOTO, 2000; Modificado e ampliado pelo autor, 2020.

Dessa forma, como ressalta Zein,

A filiação a uma estilo não implica necessariamente em renúncia à criatividade: um novo estilo frequentemente surge a partir de um conjunto de respostas inovantes e diferenciadas em relação ao seu entorno, sinalizando tanto uma insatisfação com o panorama

imediatamente anterior como um certo desejo de reconfiguração da ordem estética dentro desse campo expressivo (ZEIN, 2005, p.26)

E é exatamente partindo desta mesma linha de raciocínio que Archimedes flanava pelas formas e composições ao longo de sua atuação profissional. Tentava adequar-se ao meio, levando em conta características do entorno, os usos e vivências do momento em seus projetos, o que o fez constantemente transitar do ecletismo para o neocolonial, do neocolonial para arquitetura *missiones*, em seguida ao *art déco*, tendo inclusive elaborado projetos sob os auspícios do Manifesto Futurista de Marinetti, culminando na experimentação tardia do modernismo e dos cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier, como ver-se-á no Capítulo seguinte.

2.6. Os concursos de arquitetura de 1928

O final da década de 1920 no Brasil marcava também o fim da “República Velha”, dominada pelas interferências dos grandes fazendeiros, notadamente dos estados de Minas Gerais e São Paulo. A Semana de Arte Moderna, ocorrida no início da década, ainda se ramificava na sociedade, assim como o Partido Comunista, fundado no mesmo período. São Paulo, que até poucos anos antes ainda se mantinha muito aquém do Rio de Janeiro, tomava a frente, sendo a que apresentava melhor desempenho industrial em 1928 (CANO, 2012). As importações de bens de capital para a indústria também cresceram significativamente na década de 1920, estimulando indústrias, o mercado interno, e assim, a própria urbanização. O aumento expressivo de migrantes também colaborou para o fortalecimento o de novas áreas, principalmente no entorno imediato das grandes indústrias.

Urbanização, modificações ascensionais na estrutura ocupacional, expansão e melhorias na organização sindical e maior acesso à educação – o Brasil passa de um contingente de 14,8% de alfabetizados em 1890 para 24,5% em 1920 – sem dúvida contribuíram para maior tomada de consciência social, tanto da classe proletária quanto da burguesia, engrossando outros movimentos sociais. Por outro lado, altas do custo de vida, repressão policial e manutenção do viciado sistema eleitoral – além do movimento militar que ocorria – ampliavam o clima de reivindicação e contestação. (CANO, 2012, p.907)

Este período, imediatamente anterior à quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, que daria início à maior crise no capitalismo já ocorrida, teve especial importância no campo

da arquitetura, principalmente por propiciar uma série de concursos para edificações públicas ou de caráter institucional, nas três principais capitais do país: São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Em São Paulo foram lançados os editais para os concursos do Palácio do Governo do Estado (em dezembro de 1927²³²) e do Palácio do Congresso (em setembro de 1928²³³); em Belo Horizonte para a Universidade de Minas Gerais (em agosto de 1928²³⁴); e no Rio de Janeiro para a Embaixada Argentina na então capital federal (em agosto de 1927²³⁵). Archimedes Memória, em plena atuação no escritório, assim como na docência na ENBA, participou dos quatro certames, classificando-se no da Embaixada Argentina, assim como Lucio Costa, o que faz com que a análise de seus projetos seja de vital importância nesta pesquisa.

Em 1926 Lucio resolveu, “por motivos sentimentais insolúveis” (COSTA, 1995, p.15), viajar, “aproveitando a passagem de ida e volta à Europa que o Lloyd generosamente então concedia a alunos da Escola de Belas Artes como prêmio” (COSTA, 1995, p.33). Após um ano, retornou ao Brasil, ao ficar doente do pulmão. Neste mesmo período passa “cerca de um mês no Caraça” (COSTA, 1995, p.519), e em seguida alguns dias em Ouro Preto, recantos consolidados ainda no século XVIII, onde predomina a arquitetura colonial e os motivos ornamentais de outrora. Locais para onde José Marianno Filho encaminhou estudantes no início da década, incluindo o próprio Lucio, a fim de elaborarem levantamentos para consolidar um catálogo que auxiliasse os novos projetos neocoloniais. Foi nesse interior mineiro que Lucio achou cenário e clima propício para elaborar seus projetos para o concurso da Embaixada Argentina. Em matéria publicada em *O Jornal*, em 28 de abril de 1928, o arquiteto ressalta a paisagem e tranquilidade do interior de Minas:

Tive a felicidade de estar não em Petrópolis ou Caxambu – mas veraneando á minha moda em pleno coração do Brasil – no interior de Minas – na calma recolhida do maravilhoso Caraça – e na beleza única da nossa mais interessante cidade – Ouro Preto. E é isso um detalhe curioso que merece ser anotado – porque uma das coisas gostosas da arquitetura é precisamente a história de como os projetos nascem – como a idéia surge – se cristaliza e se transforma em realidade.

²³² *Correio Paulistano*, matéria “Secretaria da Viação”, editorial. São Paulo, 21 dez. 1927, p.21.

²³³ *Diário Nacional*, matéria “O Palácio do Congresso”, editorial. São Paulo, 06 fev. 1929, p.12.

²³⁴ *O Jornal*, matéria “Instituto Central de Arcuitectos: Universidade de Minas Geraes”, editorial. Rio de Janeiro, 31 ago. 1928, p.6.

²³⁵ *Revista de Arquitectura*, n.90, ano XIV, Buenos Aires, jun. 1928, p.227.

O famoso convento colonial do Caraça acha-se perdido a uma altitude de 1.400 metros – cercado de montanhas e longe do primeiro povoado duas horas de viagem por uma boa estrada, obra da formidável capacidade realizadora do reverendo padre Jeronymo de Castro, atual superior do convento.

Pois foi nesse lugar ideal de repouso [...] cercado da fidalga hospitalidade do superior e demais padres e irmãos que esbocei os meus projetos – indo depois traçá-los em Ouro Preto – o que consegui graças à boa vontade dos drs. Domingos Fleury da Rocha, atual diretor da Escola de Minas, e Paulo Magalhães, que tudo facilitaram para o bom êxito dos meus trabalhos.²³⁶

Ainda no Caraça Lucio elaborou diversos croquis das edificações existentes, que estão catalogados junto a seu acervo. Sempre elementos compositivos que remetem à arquitetura colonial, como pináculos, colunas e balaustradas (Figura 225) que, de certa forma, influenciariam as soluções projetuais que apresentaria no concurso.



Figura 225 – Croquis de Lucio Costa de elementos do complexo edificado do Caraça. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (código IV E 01-00128 L).

O concurso, lançado pelo governo argentino em 20 de agosto de 1927, voltava-se exclusivamente a arquitetos ou engenheiros com diplomas “outorgados e validados por instituições oficiais do Brasil”²³⁷, em claro gesto de simpatia e bons vínculos com nosso país, “além de que é indubitável que os técnicos com diploma brasileiro estão mais ao corrente do regulamento e **estilo que se sobre essa classe de obras existem no Brasil**, o que assegura a eficiência da construção”²³⁸.

Constava no edital que um mesmo arquiteto poderia enviar mais de uma proposta, não sendo impedido de ser premiado mais de uma vez, caso suas duas ou três propostas fossem selecionadas. O júri compunha-se de Antonio Mora y Araujo, embaixador da

²³⁶ COSTA, Lucio. O Palácio da Embaixada Argentina. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1928, p.3.

²³⁷ *A Rua*, matéria “O concurso de ante-projectos para a construcção do novo edificio da embaixada da Argentina no Rio de Janeiro”, editorial. Rio de Janeiro, 13 out. 1927, p.2.

²³⁸ *Ibidem*, grifo nosso.

Argentina, Sebastian Ghigliazza e Raúl E. Fitte²³⁹, arquitetos argentinos, que aportaram no Rio de Janeiro em 24 de março de 1928 especialmente para este importante acontecimento. Durante a estadia dos arquitetos no Rio, visitaram a Escola Nacional de Belas Artes, “onde foram apresentados aos membros das diretorias do Instituto Central de Architectos e da Associação Brasileira de Urbanismo”²⁴⁰, além de terem percorrido a exposição com os trabalhos finais de graduação dos alunos que estavam se formando.

Ademais de Archimedes e Lucio (que submeteu duas propostas), elaboraram projetos para o concurso outros 27 arquitetos brasileiros, que pleiteavam, mais do que a possibilidade de terem um edifício de embaixada de sua autoria construído, um dos prêmios de 6.000 a 2.500 pesos. Após a entrega dos projetos pelos concorrentes, José Marianno Filho convidou a todos para um almoço no Solar Monjope. Neste evento, no qual estiveram presentes Archimedes e Lucio (Figura 226),

O dr. José Marianno Filho brindou os arquitetos argentinos, elogiando as medidas tomadas pela nação portenha em prol do patrimônio artístico daquele país. O dr. Gigliazza agradeceu, enaltecendo o mérito do dr. José Marianno Filho, cuja residência honra a cultura estética do Brasil.²⁴¹



Figura 226 – Arquitetos e demais convidados no almoço promovido por José Marianno posam na escadaria lateral do Solar Monjope. Lucio (1) e Archimedes (2) estão destacados. Fonte: *Fon-Fon*, ano XXII, n.16, Rio de Janeiro, 21 abr. 1928, p.29.

²³⁹ Sebastian Ghigliazza era “Professor e membro de diversas associações de classe da Argentina, tendo feito parte de todos os júris de arquitetura realizados na República platina, e diretor da Diretoria General de Arquitectura de la Republica Argentina”; Raúl E. Fitte era “Professor e arquiteto, presidente da Sociedade Central de Arquitectos de Buenos Aires, professor da Faculdade de Ciências Exatas (*O Jornal*, matéria “Pelo ‘Cap Arcona’ chegaram ao Rio os arquitetos argentino Fitte e Gigliazza”, editorial. Rio de Janeiro, 25 mar. 1928, p.5).

²⁴⁰ *O Paiz*, matéria “Architectos Argentinos no Rio – sua visita ontem à Escola Nacional de Bellas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 26-27 mar. 1928, p.4.

²⁴¹ *O Jornal*, matéria “O almoço no solar de Monjope aos arquitetos argentinos”, editorial. Rio de Janeiro, 08 abr. 1928, p.7.

O terreno destinado à edificação, à Praia do Flamengo, em esquina com as ruas Tucuman e Senador Vergueiro, possuía formato irregular, e suas plantas de levantamento foram entregues a todos os candidatos inscritos. Cabe aqui ressaltar que os projetos classificados no concurso foram publicados pela *Revista de Arquitectura* de Buenos Aires, corroborando para a melhor análise dos projetos de Archimedes e de Lucio, tendo em vista que no acervo pessoal de Archimedes não foi encontrado nenhum desenho acerca deste projeto²⁴². Classificaram-se Lucio Costa em 1º lugar, Archimedes Memória em 2º lugar; Adolfo Morales de Los Rios Filho em 3º lugar, Lucio Costa novamente, em 4º lugar, e V. Corsino e José Amaral Neddermeyer em 5º lugar.

Archimedes, sob o pseudônimo *Corrientes*, apresentou um projeto em três pavimentos, com uma cobertura em pérgola (solução adotada por ele em diversos de seus projetos residenciais e institucionais do período), ampla varanda no pavimento central, por quase toda extensão da fachada frontal, em arcos plenos sustentados por colunas. Na extremidade esquerda, o arquiteto posicionou uma torre, como também havia feito em seu projeto para o concurso do Palácio do Governo do Estado de São Paulo. Mesclou elementos da arquitetura eclética, do neocolonial e do *missiones*, em clara atitude de experimentação, que já vinha fazendo desde meados da década.

Seu projeto abusava do verde, com amplo jardim, tanto na cobertura quanto na frente da edificação, tendo inclusive representado a via fronteira e as águas da Praia do Flamengo (Figura 227). A fachada lateral do edifício também é marcada pelas arcadas do segundo pavimento, em toda sua extensão, terminando na fachada posterior, em semicírculo (Figura 228); ao fundo do terreno localiza-se a pequena edificação da chancelaria, para emissão de documentos e assuntos relativos. O arquiteto inseriu no desenho da fachada frontal a exata vista que se tinha à época aos fundos do terreno, como comumente fazia em seus outros projetos (a exemplo da perspectiva do conjunto do Hipódromo do Jockey Club, que será vista no capítulo seguinte).

²⁴² Dos projetos elaborados por Archimedes Memória ao longo de sua vida, os dos concursos são os que menos arquivos existem em seu acervo pessoal, justificável por essas pranchas quase sempre tornarem-se propriedade da instituição que estava promovendo o certâmen.

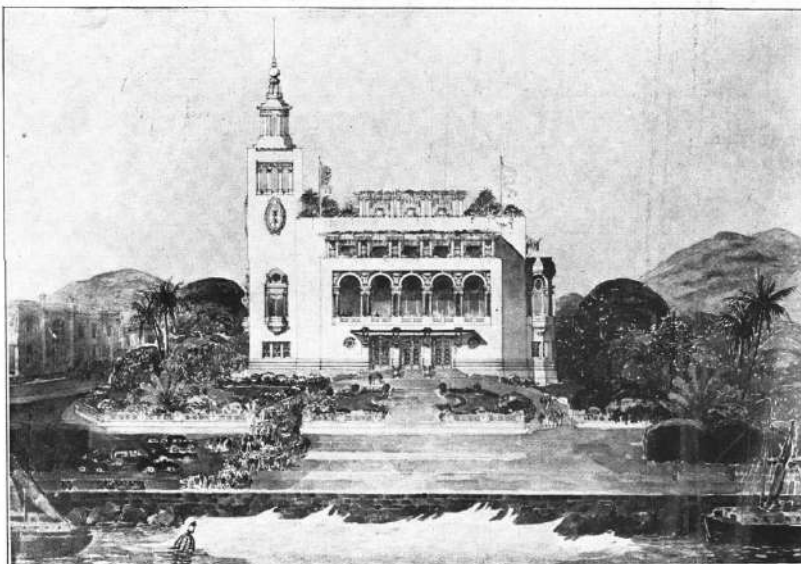


Figura 227 – Archimedes Memória (pseudônimo Corrientes - 2º lugar) - Embaixada Argentina no Rio de Janeiro - 1928 (fachada frontal). Fonte: *Revista de Arquitectura*, ano XIV, n. 90, Buenos Aires, jun. 1928, p. 233.

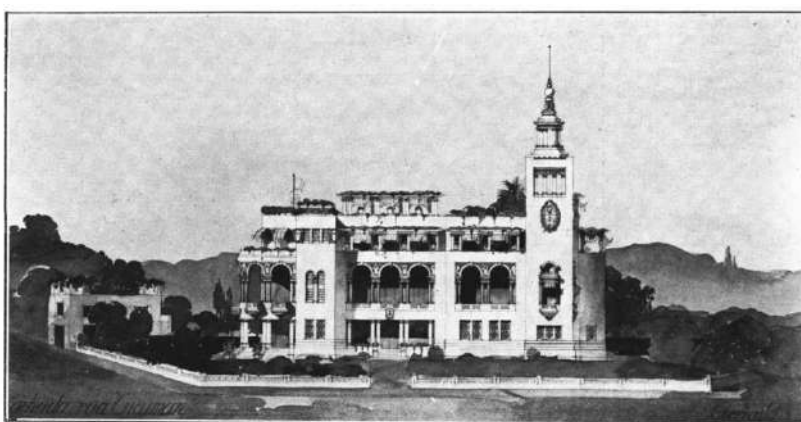


Figura 228 – Archimedes Memória (pseudônimo Corrientes - 2º lugar) - Embaixada Argentina no Rio de Janeiro - 1928 (fachada lateral direita). Fonte: *Revista de Arquitectura*, ano XIV, n. 90, Buenos Aires, jun. 1928, p. 235.

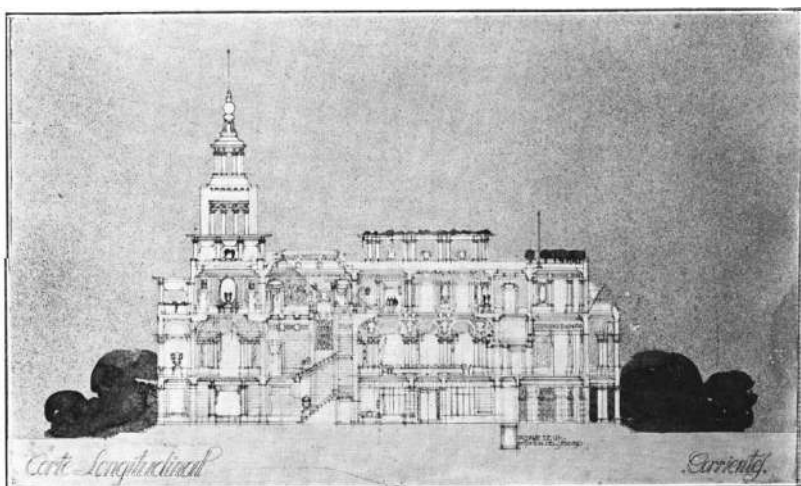
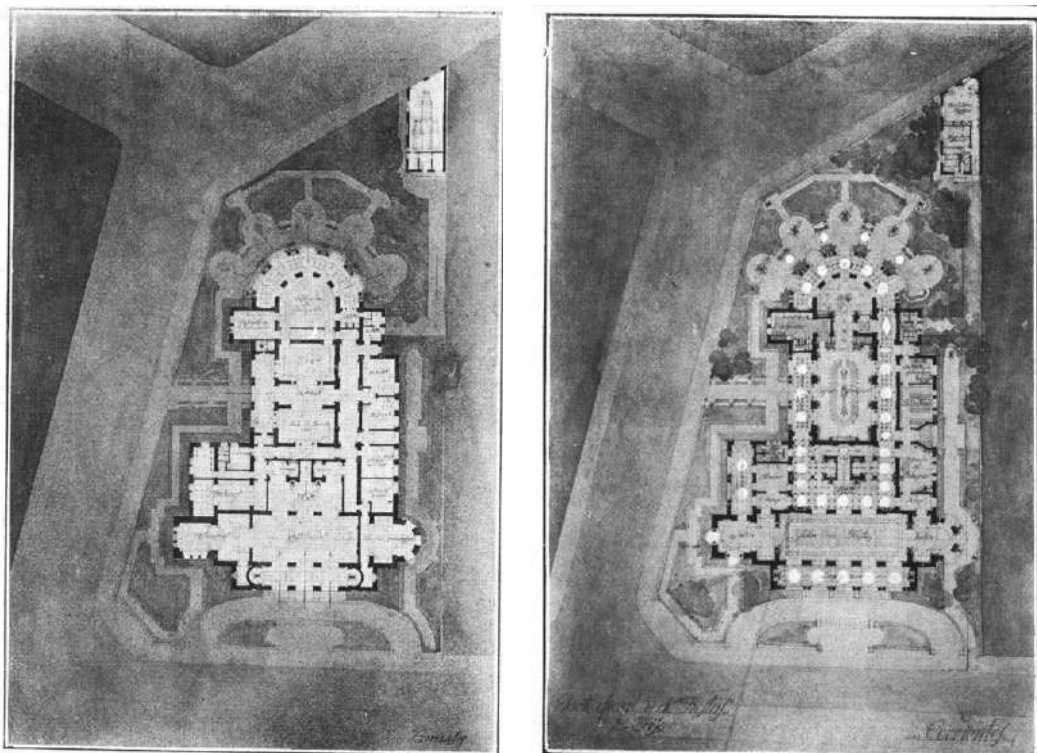


Figura 229 – Archimedes Memória (pseudônimo Corrientes - 2º lugar) - Embaixada Argentina no Rio de Janeiro - 1928 (corte longitudinal). Fonte: *Revista de Arquitectura*, ano XIV, n. 90, Buenos Aires, jun. 1928, p. 235.

A planta é simétrica, mesmo inserida em terreno irregular, sendo o pavimento térreo, o 1º pavimento para as atividades oficiais e festas, e o 2º pavimento a residência do embaixador (Figuras 230 e 231). No pavimento térreo localizam-se a cozinha e as dependências de empregados, além de vestiários e depósitos, por isso também o pé-direito mais modesto. Já no 1º pavimento, com pé-direito duplo, uma ampla sala de festas localiza-se voltada para a fachada principal, tirando proveito da vista da praia. Um

espaçoso hall circunda a sala de jantar, com capacidade para mais de 20 pessoas à mesa, e ligando-se diretamente com a varanda posterior, em semicírculo. Há acessos separados para os funcionários circularem entre os pavimentos. O segundo e último pavimento compreende a residência do embaixador, também com varanda para a praia e pelo menos quatro amplos quartos.



Figuras 230 e 231 – Archimedes Memória (pseudônimo Corrientes - 2º lugar) - Embaixada Argentina no Rio de Janeiro - 1928 (plantas do pavimento terreno e do 1º pavimento). Fonte: *Revista de Arquitectura*, ano XIV, n. 90, Buenos Aires, jun. 1928, p. 236.

Com este projeto, que acabou classificado em 2º lugar, o júri apresentou as seguintes considerações:

Solução - Plantas muito balanceadas e muito boas. A entrada de serviço na galeria de acesso à Chancelaria, tem vantagens quanto ao controle da servidão, mas carece da superfície para se desenvolver confortavelmente. A mesma desvantagem se repete nos outros dois pavimentos. Talvez a localização simétrica na parte tranquila do prédio pudesse ter sido adotada com vantagens.

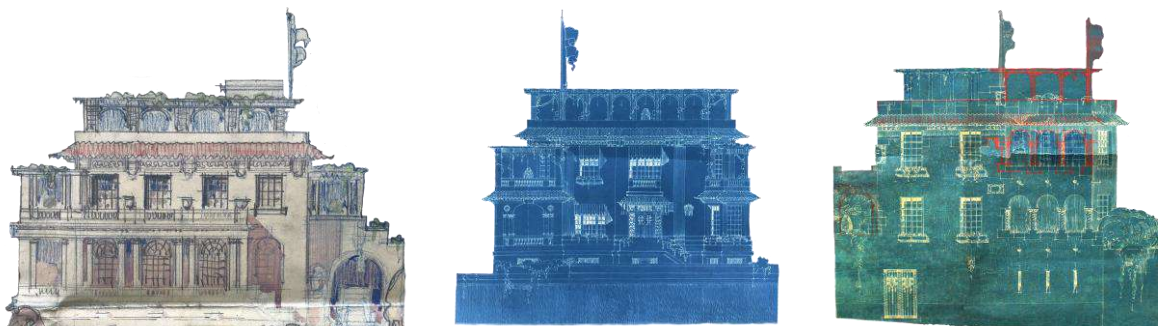
[...] as varandas e terraços estão bem localizados. O conjunto de todas as plantas é muito bom, tanto de distribuição simples como monumental.

Fachada - **É lamentável o estilo adotado assim como a inclusão de uma torre para a qual não encontramos motivo.** A parte superior tem um caráter muito festivo. Como um todo, **a fachada é muito inferior em comparação às plantas.**²⁴³

²⁴³ GHIGLIAZZA, S.; FITTE, Raúl E.; ARAUJO, Antonio Mora y. "Estudio general de los proyectos por orden de presentación". In: *Revista de Arquitectura*, n.90, ano XIV, Buenos Aires, jun. 1928, p.238.

O que mais pesou contra o projeto de Archimedes foi exatamente a composição fachadística adotada, sendo "muito inferior em comparação às plantas". De fato, a fachada tem composição desequilibrada, pesando muito para o lado da torre, a qual não os jurados não julgavam em nada necessária, sendo, inclusive, mais agradável ao olhar a fachada lateral. A ornamentação empregada também parece não direcionar o projeto para um estilo definido, o que pode ser explicado pela experimentação que o arquiteto vinha praticando ao longo da década, em busca de uma composição que fosse tipicamente única e nacional, como já visto. Acredita-se também que por ter Archimedes participado de quatro concursos neste ano, além de tantos outros projetos em andamento no escritório, e as atividades de docente na ENBA, sua dedicação a este certame não ocorreu de forma maciça, corroborando o desacerto entre as plantas e as fachadas apresentadas.

As Figuras 232 a 234 a seguir apresentam outros três projetos residenciais elaborados por Archimedes junto a seu sócio Cuchet no mesmo período, projetos que apresentam características bem semelhantes às adotadas na fachada de sua proposta para a embaixada, destacando-se a pérgola na cobertura e a bandeira lateral. Estes elementos foram também empregados nos projetos da tribuna dos sócios do Hipódromo do Jockey Club (1922), da sede social do Botafogo Futebol Club (1926) e da clínica média de Fernando Magalhães (1927). Já a Figura 235 apresenta a fachada frontal do projeto de Archimedes que concorreu ao concurso para o palácio do Governo do Estado de São Paulo, palácio este que serviria de residência ao governador, no qual o arquiteto também adotou uma torre na extremidade da fachada.



Figuras 232 a 234 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - residências Julio e Adelaide Lima, à rua Haddock Lobo, 220 (1927), Juliette N. de Beaufort, à Ladeira da Glória (1928), e Vicente Boffoni, à rua Cândido Mendes, 246 (1928), todos no Rio de Janeiro. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

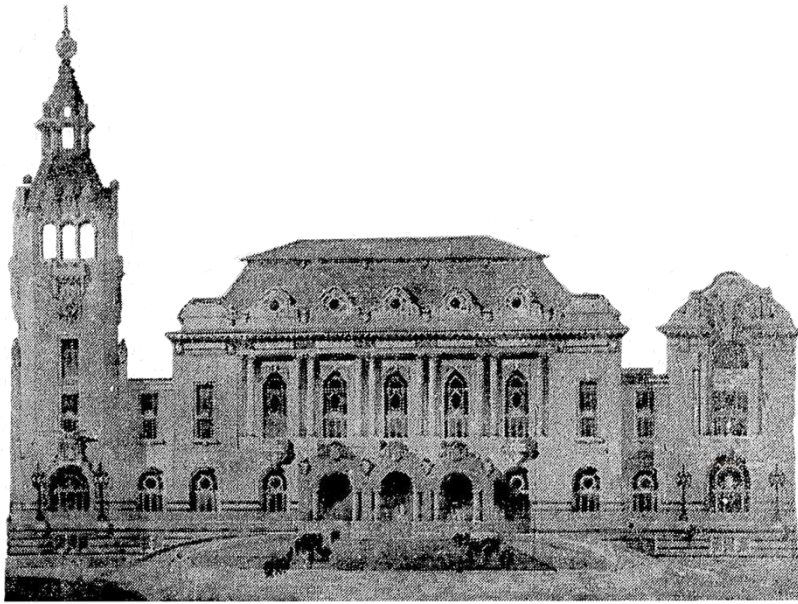


Figura 235 – Archimedes Memória - Palácio do Governo do Estado de São Paulo - 1928 (fachada frontal). Fonte: Correio Paulistano, 14 fev. 1928, p.5.

Já Lucio Costa, que se classificou em 1º e em 4º lugar, atribui o resultado do certame

exclusivamente à circunstância de ter eu podido trabalhar com inteira calma, longe do atropelo e da atividade das construções – longe, muito longe de toda essa barafunda absorvente e absurda em que todos nós queimamos as nossas vidas sem o tempo sequer de pensar um momento – um momento para parar e olhar para trás.²⁴⁴

Enfatiza ainda, ao elogiar o gesto do governo argentino de delegar a um arquiteto brasileiro o projeto, que este palácio, que será símbolo de união entre os dois países, “foi idealizado num convento cheio de tradições de nossa terra e traçado na mais brasileira de todas as cidades do Brasil”²⁴⁵. Minas Gerais e sua arquitetura colonial teriam de fato sido cruciais como cenário e inspiração de Lucio para seus projetos. Na entrevista para *O Jornal*, o arquiteto explica a formulação de seu projeto vencedor:

Trabalhei a minha composição com elementos do renascimento espanhol – elementos de várias fases da renascença devidamente refundidos e amoldados a uma forma nova de expressão – procurando conservar no conjunto a fisionomia de nossa própria arquitetura tradicional.

E se assim escolhi foi por julgá-lo o **único estilo capaz de conciliar com relação à forma** – as três condições essenciais ao problema, a saber: 1ª, adaptação perfeita ao ambiente onde deve ser construído – o Rio; 2ª, traço de parentesco quanto à origem, raça e tradições com a nação a ser representada – Argentina; 3ª, distinção e riqueza de linhas próprias ao fim a que se destina o edifício – embaixada. **Os demais estilos – com exceção do renascimento italiano – não satisfazem simultaneamente essas três condições.**²⁴⁶

²⁴⁴ COSTA, Lucio. O Palácio da Embaixada Argentina. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1928, p.3.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibidem*, grifo nosso.

O arquiteto considerava que apenas composições com elementos do renascimento espanhol seriam capazes de dar à edificação o aspecto de embaixada, estando todos os outros estilos arquitetônicos dessa forma descartados. Ainda a respeito do estilo, tendo em vista os projetos de seus concorrentes, aproveita para criticar o ecletismo ainda dominante:

Assim, **os estilos franceses – do renascimento ao Luis XVI**, já perfeitamente adaptados à fisionomia de Buenos Aires – no Rio, dadas as nossas condições de clima, de cor e de paisagens, **destoam em absoluto, e deviam ser banidos por completo.**

Da mesma maneira o Elisabeth, o Tudor e os demais estilos ingleses em geral, bem como qualquer forma **inspirada no gótico**. São **mentiras ridículas – falsos cenários** que desafinam com o ambiente.

E quanto aos estilos puramente clássicos – o neo-grego, etc. – são frios demais, demasiado severos, deixando sempre a impressão de casa bancária – de museu.

Finalmente, os estilos francamente modernos – como tive ocasião de ver ultimamente na Europa muita coisa interessante – são, mesmo quando adaptadas com moderação as idéias de Le Corbusier, arriscados.

Pode ser gosto do momento, questão de moda, parecer amanhã ridículo, extravagante, intolerável, como por exemplo hoje nos parece o “art nouveau” de 1900. Estamos perto demais, não podemos ainda julgá-lo.²⁴⁷

Lucio classifica todo repertório que dominou a atuação de Heitor de Mello como algo a ser “banido por complexo”. Considera todos estilos ingleses e franceses “mentiras ridículas”, não passíveis de implementação em terras brasileiras, mesmo já estando, segundo o próprio, “perfeitamente adaptados à fisionomia de Buenos Aires”. E finalmente cita até Le Corbusier, tendo podido ver de perto os projetos modernos já em vigor na Europa, quando de sua viagem logo antes do concurso, considerando-os instáveis, talvez apenas uma moda passageira, e assim, por estar “perto demais” de sua fabricação, prefere não emprega-lo em seus projetos até que tenha certeza sobre sua consolidação no mercado. Entretanto, diversas das características estilísticas tão criticadas por Lucio como inadequadas ou falsas se fazem presentes em sua proposta vencedora (Figura 236), com pináculos e colunas toscanas.

Assim como no projeto de Archimedes, os demais não são fáceis de serem classificados como pertencentes a determinado estilo ou corrente. Todos misturam demasiadamente

²⁴⁷ *Ibidem*, grifo nosso.

elementos de composição pertencentes a ordens diversas, o que inclusive acabou contribuindo para a classificação em 2º lugar do projeto de Archimedes. Este projeto de Lucio classificado em 1º lugar, apesar de pautado no neocolonial, mistura “elementos coloniais civis e religiosos, além dos que pareciam ter referências espanholas” (SLADE, 2007, p.129).

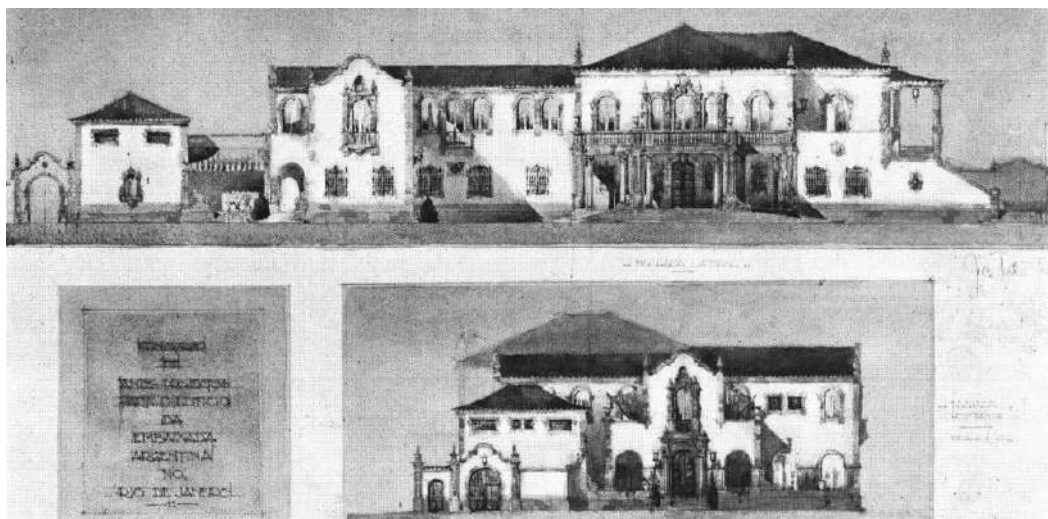
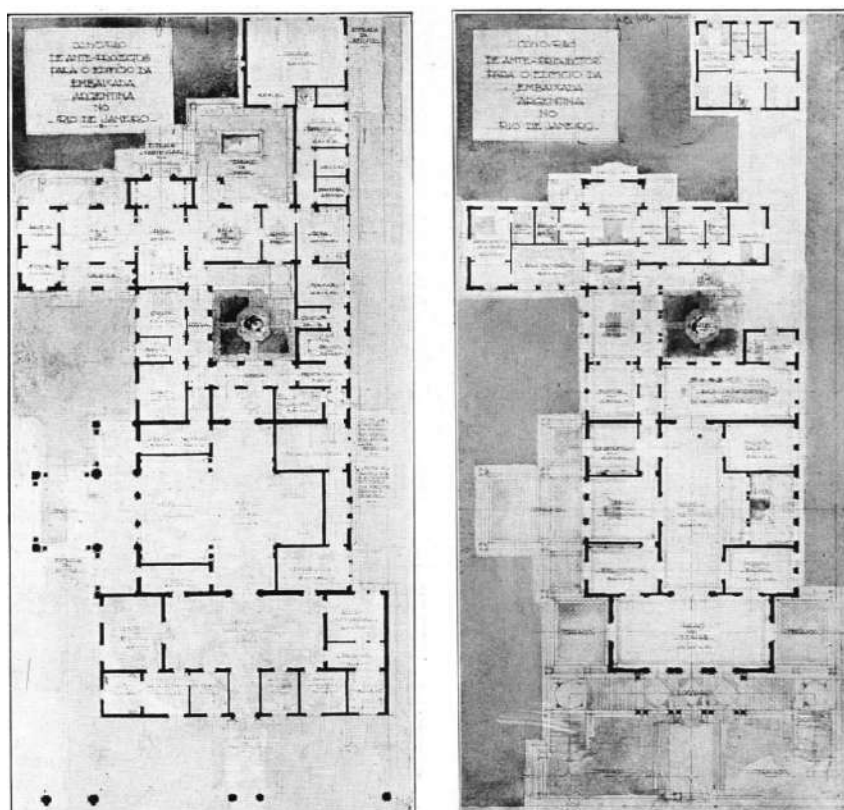


Figura 236 – Lucio Costa (pseudônimo Jeca Tatu Junior - 1º lugar) - Embaixada Argentina no Rio de Janeiro - 1928 (fachadas lateral direita e posterior). Fonte: *Revista de Arquitectura*, ano XIV, n. 90, Buenos Aires, jun. 1928, p. 231.



Figuras 237 e 238 – Lucio Costa (pseudônimo Jeca Tatu Junior - 1º lugar) - Embaixada Argentina no Rio de Janeiro - 1928 (plantas dos pavimentos térreo e superior). Fonte: *Revista de Arquitectura*, ano XIV, n. 90, Buenos Aires, jun. 1928, p. 232.

Neste projeto, estes elementos neocoloniais estão por toda a parte, desde os portões até a guarita. Na fachada lateral Lucio adotou solução muito semelhante ao seu projeto classificado no “Prêmio Heitor de Mello”, promovido por José Marianno, com a *porte-cochère* e arcos abatidos. Já na fachada frontal, o escalonamento dos volumes, assim como as colunas que sustentam a varanda, e até mesmo o acesso pelas duas escadarias que se unem ao final remetem aos grandes solares e fazendas do século XVIII, especialmente as fazendas de engenhos do Rio de Janeiro colonial. A planta apresenta até um chafariz ao centro do pátio interno. Se em seu discurso o Renascimento, o Luís XVI, o Elisabeth, o Tudor, o neogrego e o recente moderno de Le Corbusier não são adequados, ora em função do clima, ora pelo caráter e uso da edificação, o neocolonial era o que para ele cumpria este papel. É a influência do interior mineiro e do casario do século XVIII sobre o jovem arquiteto.

Seu outro projeto classificado em 4º lugar (Figura 239), que em 1995 Lucio chamou de “ilusão florentina” (COSTA, 1995, p.31), compõem-se marcadamente por arcos ogivais em todo seu pavimento central, característica tão marcante da arquitetura gótica, a mesma criticada por Lucio em seu texto, chamando-a de “mentiras ridículas – falsos cenários que desafinam com o ambiente”²⁴⁸. O arquiteto, ao mesmo tempo em que parecia caminhar rumo à arquitetura do Movimento Moderno, pautada na forma pela função, revive o neocolonial e o ecletismo, tecendo críticas ao moderno praticado no exterior, o qual acabara de conferir *in loco*, em sua viagem.

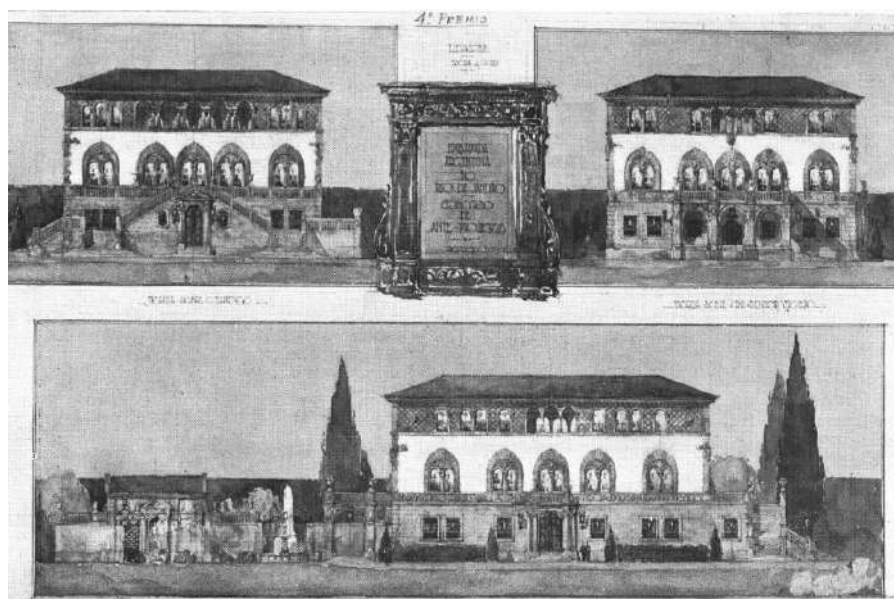


Figura 239 – Lucio Costa (pseudônimo arquiteto Boticelli - 4º lugar) - Embaixada Argentina no Rio de Janeiro -1928 (fachadas frontal, posterior e lateral direita). Fonte: *Revista de Arquitectura*, ano XIV, n. 90, Buenos Aires, jun. 1928, p. 241.

²⁴⁸ COSTA, Lucio. O Palácio da Embaixada Argentina. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1928, p.3.

Lucio, assim como Archimedes, claramente vivia um momento de angústia e indeterminação. Ao mesmo tempo que tentava abandonar o tradicionalismo, criticava o moderno e exprimia em seus projetos um pouco dos dois. Estas soluções projetuais que Lucio apresentou no concurso da Embaixada, ainda nitidamente vinculadas ao neocolonial e ao ensino *Beaux-Arts*, só seriam realmente abandonadas a partir de 1930. Mas ressalta-se que foram nestas viagens que empreendeu no interior mineiro que o arquiteto absorveu a essência da construção brasileira do século XVIII, para além de composição formal e do ornamento, mas em seus princípios estruturais, e que foram cruciais para, anos depois, justificar seus novos projetos modernistas.

Até hoje eu me envergonho de não ter sabido então apreciar devidamente a obra-prima que é a igreja de São Francisco [...] Comecei aí a perceber o equívoco do chamado neo-colonial, lamentável mistura de arquitetura religiosa e civil, de pormenores próprios de épocas e técnicas diferentes, quando teria sido tão fácil aproveitar a experiência tradicional no que ela tem de válido para hoje e para sempre. (COSTA, 1995, p.16)

Além dos classificados e premiados já citados sabe-se também que concorreu neste certame, dentre outros, Flávio de Carvalho, que participou de quase todos os concursos que Archimedes neste período,²⁴⁹ destacando-se o do Palácio do Governo do Estado de São Paulo, tendo inclusive recebido diversos elogios de Mario de Andrade²⁵⁰ por sua proposta ultramodernista. Carvalho também, em entrevista para a *Folha de São Paulo*, em 1975, disse sobre o projeto de Lucio classificado em 1º lugar: “o projeto que ganhou a concorrência, não me lembro o nome do arquiteto, era um projeto muito sem graça. Basta dizer que o salão nobre da embaixada da Argentina tinha a dimensão de 4 x 3 metros. Essa embaixada felizmente nunca foi construída”²⁵¹. Em 15 de abril, findo o concurso e promulgado seu resultado, o Instituto Central de Arquitetos promoveu um almoço no Club dos Bandeirantes em prol dos arquitetos argentinos membros do júri do concurso da embaixada, ao qual estiveram presentes Archimedes e Lucio, conforme Figura 240 a seguir.

²⁴⁹ Assim como Archimedes, Flavio de Carvalho participou dos concursos da Universidade Minas Gerais, da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro e do Palácio do Congresso de São Paulo.

²⁵⁰ ANDRADE, Mario de. *Arquitetura Moderna I*. In: *Diário Nacional*, São Paulo, 2 fev. 1928.

²⁵¹ CARVALHO, Flávio de. Extrato de palestra proferida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1963. Publicado em Xavier (1987, p.359).



Figura 240 – Almoço no Club dos Bandeirantes com participantes do concurso e os membros do júri, em 14 de abril de 1928. Da esquerda para a direita, Lucio Costa é o segundo de pé, e Archimedes Memória é o primeiro sentado. Fonte: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1928, p. 5.

2.7. Arquitetura residencial: as casas de Lucio e de Archimedes

A década de 1920 foi de intensa produção nos escritórios de Archimedes Memória e de Lucio Costa. Archimedes, em sociedade com Francisque Cuchet, no Escritório Técnico Heitor de Mello, entre 1920 e 1927 projetou aproximadamente 43 residências, do total de 102 projetos catalogados dentro deste recorte temporal. Já Lucio, trabalhando junto com seu colega da ENBA Fernando Valentim, desde antes de se graduar, elaborou no mesmo período ao menos vinte e três projetos, dos quais dezessete são residências. Além dos concursos de arquitetura que começavam a surgir, após a valorização da profissão pela Exposição Internacional do Centenário da Independência, os dois escritórios baseavam sua receita essencialmente nestes projetos residenciais.

Classificado como um período de “balbúrdia arquitetônica”²⁵², onde os arquitetos e a sociedade buscavam melhor definir os rumos e as feições da arquitetura brasileira, estimulados por uma ideia de identidade nacional ainda não muito definida, mas já amplamente praticada na Escola Nacional de Belas Artes, o Rio de Janeiro vivia uma nova fase do ecletismo, pautada agora no neocolonial, *missiones* e *bungalows*. Eram projetos relacionados a outros princípios, mas com resultados ainda semelhantes à arquitetura do ecletismo da virada do século: ornamentação, rebuscamento e o toque

²⁵² *A Noite*, matéria “A balbúrdia architectonica no Rio de Janeiro”, editorial. Rio de Janeiro, 10 mar. 1926, p.1.

palaciano que ainda cativavam a população, em especial a carioca, estimulada pelos projetos divulgados no periódico *A Casa* (Figura 241). De circulação iniciada em 1923, a revista ajudou a ampliar e democratizar o projeto de arquitetura, ao mesmo tempo em que ditava os padrões de estilo em voga.

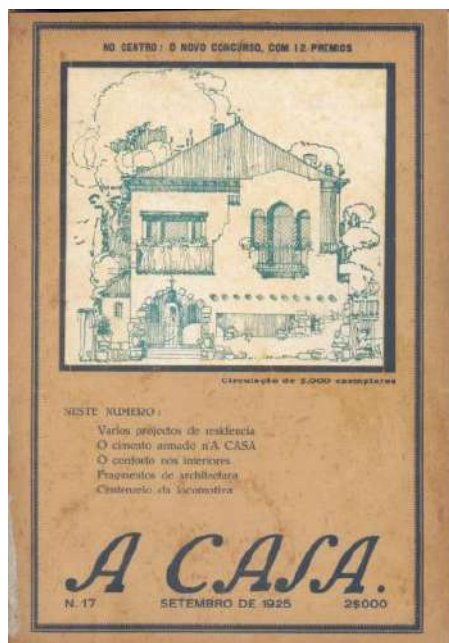


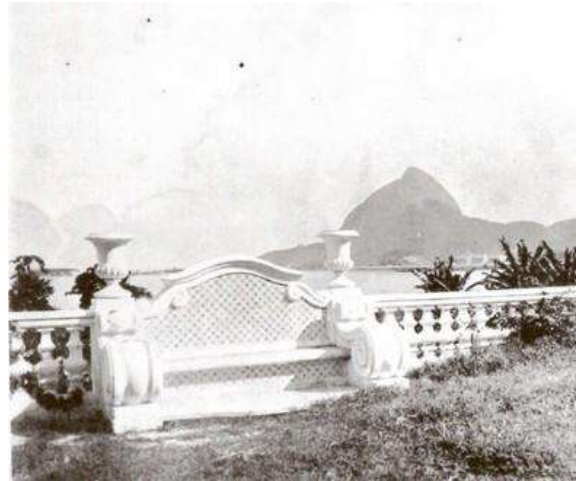
Figura 241 – Capa da revista *A Casa*, n. 17, set. 1925.

No que se refere ao neocolonial, já tão discutido neste capítulo, um modelo de residência ideal acabara de se consolidar em 1926: o Solar Monjope (Figura 242). Idealizado por José Marianno, e constituído com diversas colaborações 'indiretas' dos premiados nos concursos promovidos por ele²⁵³, tendo sido utilizados no projeto elementos coligidos pelos arquitetos que empreenderam viagens pelo interior do país (incluindo Lucio Costa), patrocinados pelo próprio Marianno, esta residência era pauta recorrente nos jornais e revistas da época. Localizada às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro, em um amplo terreno cercado de área verde, firmou-se como "casa-manifesto" (ATIQUE, 2016, p.221). O próprio José Marianno recorrentemente promovia festas e saraus, e autoridades diversas sempre que aportavam no Rio eram por ele convidados para conhecer o solar: do urbanista francês Alfred Agache ao poeta inglês Rudyard Kiplind, seu idealizador via em cada pessoa a possibilidade de ampliar e divulgar a casa tipicamente brasileira.

²⁵³ Prêmios "Heitor de Mello", "Mestre Valentim" e "Araújo Vianna", principalmente, nos quais se destacaram Lucio Costa, Ângelo Bruhns e Fernando Nereu de Sampaio.



Figura 242 – Solar Monjope, residência de José Marianno Filho, modelo de arquitetura neocolonial (demolido). Fonte: Blog Foi um Rio que passou, s/d. Disponível em: <<https://rioquepassou.com.br/2009/01/29/solar-monjope/>>. Acesso em 20 ago. 2022.

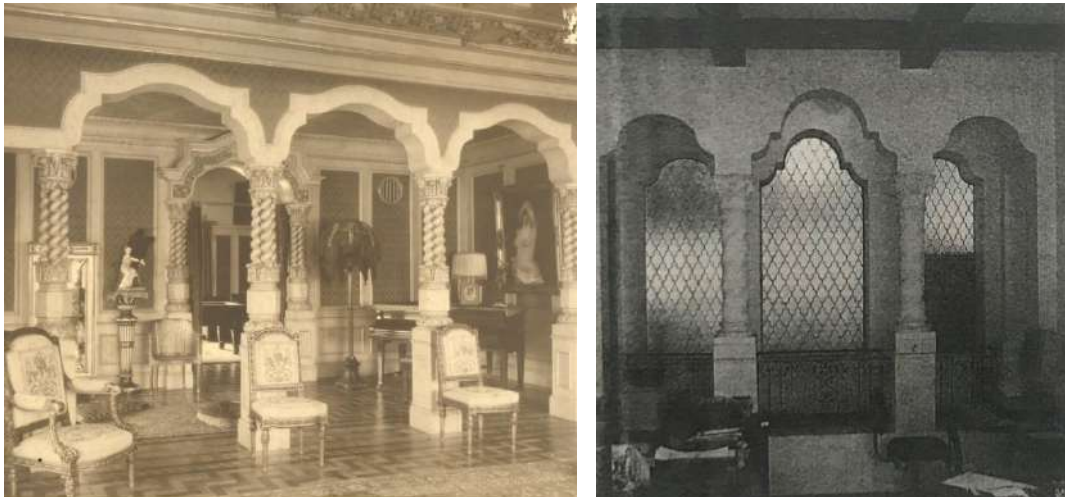


Figuras 243 e 244 – Lucio Costa - 1º lugar no “Prêmio Araújo Vianna” (projeto de um banco de alvenaria); e banco edificado à frente do Solar Monjope. Fontes: *Revista da Semana*, n.15, Rio de Janeiro, 1923, p.17; Blog Henrique Altran Dourado. Disponível em: <<http://blogdohenriqueautran.blogspot.com/2014/03/o-solar-monjope-e-maldicao-de-brasilia.html>>. Acesso em 18 ago. 2022.

Inspirados pelos ideais do neocolonial, e estimulados pela clientela que cada vez mais solicitava projetos sob os auspícios deste estilo, Archimedes e Lucio praticaram o neocolonial em diversos projetos residenciais da década de 1920, tendo inclusive Archimedes elaborado seu primeiro projeto sob este estilo ainda em 1921, a residência de Juvenil da Rocha Vaz, já apresentada. As residências de Antonio Joaquim Peixoto de Castro e de Raul e Olga Pedrosa, elaboradas por Archimedes e Lucio, respectivamente, no ano de 1924, primam por portadas de acesso em ornamentação típica da arquitetura colonial, especificamente a religiosa, assim como a portada da capela do Solar Monjope, de José Marianno (Figuras 245 a 247). Sobre estes dois projetos de Archimedes e Lucio, diversos outros elementos compositivos são semelhantes, a exemplo das colunas torsas que ambos empregaram na sala de visitas das residências (Figuras 248 e 249).



Figuras 245 a 247 – três portadas neocoloniais: Capela do Solar Monjope (José Marianno); residência Antonio Joaquim Peixoto de Castro (Archimedes Memória e Francisque Cuchet); residência Raul e Olga Pedrosa (Lucio Costa e Fernando Valentim). Fontes: Acervo pessoal da família Carneiro da Cunha, 196?; Foto de William Bittar, 1981; Pinheiro (2011, p.193).



Figuras 248 e 249 – as salas de visita dos projetos das residências de Antonio Joaquim Peixoto de Castro (Archimedes Memória e Francisque Cuchet); e de Raul e Olga Pedrosa (Lucio Costa e Fernando Valentim). Fontes: Acervo NPD-FAU/UFRJ; Pinheiro, 2011, p.193.

A respeito do Solar Monjope, já na década de 1970, quando foi cogitado seu tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Lucio, chefe da Divisão de Estudos e Tombamento do órgão, foi enfático: "o chamado "Solar Monjope" é um falso testemunho, exemplo de como uma casa brasileira nunca foi" (COSTA, 1973, *apud* PESSÔA, 1999, p.283). Em seu parecer o arquiteto delegava a função do tombamento da edificação aos órgãos de proteção do patrimônio da instância inferior, estadual, da mesma forma como faria com as edificações ecléticas da Avenida Rio Branco, e todos estes tiveram o mesmo fim: a demolição.

Se no início da década de 1920 a ação projetual de Archimedes e Lucio caminhava em total sincronia, tanto na composição estilística da fachada como nos elementos decorativos a serem adotados nos ambientes internos, o final da década demonstraria o paulatino afastamento das diretrizes projetuais entre o mestre e o ex-aluno. Em 1928²⁵⁴, Lucio projeta uma residência para seu futuro sogro Francisco Modesto Guimarães, à rua Agostinho Goulão, 369, em Correias, Petrópolis (Figuras 250 a 252). O projeto foi elaborado antes mesmo de Lucio se casar com Julieta, e sem conhecimento dos pais de sua namorada, que julgavam ser dela o projeto. De acordo com o próprio Lucio, “essa casa foi construída para a mudança da família do Dr. Modesto Guimarães, meu sogro, de Petrópolis para Correias por causa da doença de uma filha que morreu antes da conclusão das obras, depois de uma trágica e rápida sequência de mortes de irmão e irmãs” (COSTA, 1995, p.51). **Esta se tornou a primeira residência de Lucio** após o casamento com Julieta, tendo ali vivido entre 1929 e 1931 (CARLUCCI, 2005, p.16).



Figura 250 – Lucio Costa - Residência Francisco Modesto Guimarães, logo após a construção. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (código III_A_22-04600_L).



Figuras 251 e 252 – Lucio Costa - Residência Francisco M. Guimarães. Fonte: Costa (1995, p.51).

²⁵⁴ A data do projeto foi indicada por Costa (1995, p.51); Wisnik (2001, p.123) e Carlucci (2005, p.16).

Não foram encontrados desenhos do projeto original elaborado por Lucio, apenas um croqui de uma reforma no telhado, já na década de 1970. Em uma área afastada do centro da cidade, implantada em nível elevado do terreno, com planta em único pavimento, a varanda lateral abre-se para uma área verde, abraçando o entorno e tornando-se parte dele. A fachada frontal, resguardada por um muro de pedras sobrepostas, é marcada por um brasão em pedra, acima da porta. Esta porta principal, composta por três almofadas trabalhadas, dispostas verticalmente, remete a portas laterais de igrejas mineiras do século XVIII, resguardadas as devidas proporções. É circundada ainda por duas fileiras de azulejos, e ladeada por uma arandela rebuscada (talvez de influência florentina) que abriga a lâmpada de iluminação externa. No peitoril da varanda nota-se também o emprego de outro elemento ornamental, um conjunto de triângulos vazados, entrepostos (idênticos aos existentes na residência de Raul e Olga Pedrosa), que, segundo Slade, "tem referência no 'estilo *missiones*'" (2007, p.142).

Este projeto já diferencia-se drasticamente dos elaborados pelo arquiteto no ano imediatamente anterior (a exemplo da residência de Álvaro Alberto Mota e Silva - Figura 253), por apresentar-se a arquitetura quase que plenamente guiada pela matriz da "forma segue a função". De fato, a residência "exibe uma sobriedade e simplicidade muito maior do que qualquer projeto feito por Lucio Costa anteriormente" (SLADE, 2007, p.142). Entretanto Lucio mostra certa dificuldade em abandonar totalmente a ornamentação, aplicando-a de forma mais singela, nos azulejos e outros elementos, como descrito. Na residência Modesto Guimarães, além dessa ornamentação, o arquiteto inseriu também, na parede lateral à fachada frontal, um friso em pedra, cópia de um dos conhecidos "mármore de Elgin", que será analisado mais à frente. A volumetria também não tem mais o jogo de volume que o arquiteto adotava frequentemente nos projetos até a aquele período: "um paralelepípedo com telhado cerâmico de quatro águas, acrescido apenas de uma varanda aberta, que também se assemelha às varandas das fazendas coloniais, e seus pilares também mostram-se isentos de ornamentos" (SLADE, 2007, p.142), tendo a única e essencial função de suportar o telhado.

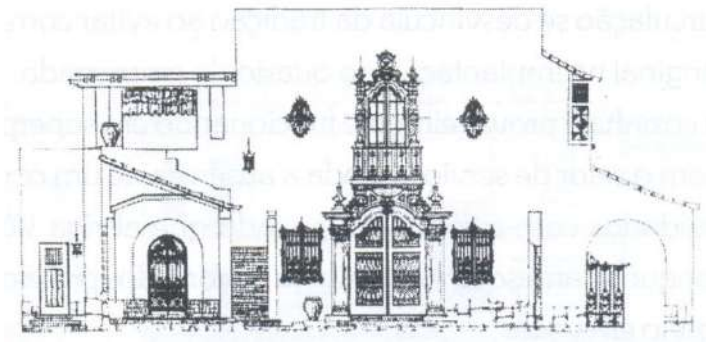


Figura 253 – Lucio Costa e Fernando Valentim - Residência Álvaro Alberto Mota e Silva, em Copacabana -1927. Fonte: Geoffroy (2006, p.166).

Outros projetos de solução muito semelhante ao da residência de Modesto Guimarães, onde já se nota o encaminhar de Lucio para a arquitetura do Movimento Moderno, são as residências de Laura Porto Moitinho²⁵⁵, em Ipanema e de Evelina Klingelhofer e irmãs, em Copacabana, de 1927 (Figuras 254 e 255), ambas com a presença de varanda, telhado em quatro águas em telhas tipo capa-canal, e janelas idênticas às da residência de Correias.



Figuras 254 e 255 – Lucio Costa e Fernando Valentim - projeto das residências de Laura Porto Moitinho e de Evelina Klingelhofer e irmãs - 1927. Fontes: Brito (2014, p.151); Acervo Casa de Lucio Costa (código III A 48-00545 L).

A residência Modesto Guimarães sofreu diversas reformas ao longo dos anos, em especial na década de 1970, quando encontrava-se em péssimo estado de conservação. A fachada frontal passou a figurar como secundária (Figura 256), tendo sido adotada a fachada lateral, mais extensa, como a principal, por onde se dá o acesso de veículos (Figura 257). Após a mudança de Lucio e sua família de volta para o Rio de Janeiro, a residência continuou sendo usada pela família como casa de veraneio, e hoje pertence a sua filha Helena.

²⁵⁵ No acervo de Archimedes Memória foi encontrada uma cópia em *blueprint* dos cortes AB e CD do projeto de Lucio e Fernando Valentim para esta residência. Archimedes Memória e Francisque Cuchet também elaborariam um projeto para esta proprietária, no mesmo local, em 1930.



Figuras 256 e 257 – Lucio Costa - residência de Francisco Modesto Guimarães: fachadas frontal e lateral, atualmente. Fonte: Fotos de Matheus Osório, 2012.



Figuras 258 e 259 – Lucio Costa - residência de Francisco Modesto Guimarães: escadaria de acesso de pedestres, que dá de frente para a parede com o friso em concreto; e a antiga entrada principal, com o banco de azulejos e cobertura, inserida posteriormente. Fonte: Fotos de Matheus Osório, 2012.

Já o projeto para a residência de Archimedes Memória, elaborado no ano seguinte ao da residência Modesto Guimarães, marcadamente mais vinculado ao neocolonial, também tinha aspectos que já o aproximavam de uma arquitetura com menos ornamentação. Casado e com três filhos pequenos, já planejava construir sua residência em Ipanema desde meados de 1926, tendo ali comprado um terreno para si²⁵⁶, e outro para o sócio Cuchet, que logo o vendeu, tendo em vista a distância de Ipanema para a área realmente mais adensada da cidade, naquele período (MEMÓRIA FILHO, 2008). Localizada à Rua Caning, 26, em um amplo terreno de 17 metros de largura por 50

²⁵⁶ Em 1928 consta em publicação do Jornal do Brasil, a 20 de março, a contribuição de Archimedes Memória para com o calçamento da rua Caning, na porção referente à frente do lote de sua propriedade.

metros de profundidade, a residência foi projetada²⁵⁷ para figurar na parte dos fundos, ficando a frente toda livre para investimentos futuros. Em dois pavimentos, seu programa dividiu-se da seguinte forma: no pavimento térreo, cuja entrada principal se faz pelo vão da garagem, há uma sala de estar, uma sala de jantar e uma cozinha, além de um banheiro e um pequeno quarto. Nos fundos, uma varanda com “colunas toscanas e capitéis dóricos” (MEMÓRIA FILHO, 2008, p.42) se abre para um pátio. A escada de acesso ao segundo pavimento ficou posicionada ao fundo da sala de jantar, lateralmente à cozinha. Já o pavimento superior se divide entre os cinco quartos e um amplo banheiro, ao lado da escada.

A fachada frontal (Figura 260) mescla elementos do neocolonial, apresentando, no entanto, clara referência ao estilo *missiones* (ou *mission style*), que seria amplamente praticado até meados da década seguinte. A própria revista *A Casa* foi um dos principais veículos de divulgação deste estilo, que pode ser considerado uma “interpretação neocolonial de influência espanhola na América, de grande repercussão na Califórnia, Estados Unidos” (MALTA, 2016, p.220). De acordo com Paulo Santos,

O neocolonial era grave e viril; o *mission style* gracioso e delicado; a conjugação dos dois (muito atacada por José Marianno) constituiu uma das notas características da sensibilidade artística da segunda metade da década [de 1920]. Na luta pela sobrevivência, seriam as formas hispânicas – talvez por mais leves e menos anacrônicas – as que mais resistiriam [...] (SANTOS, 1965, p.295).

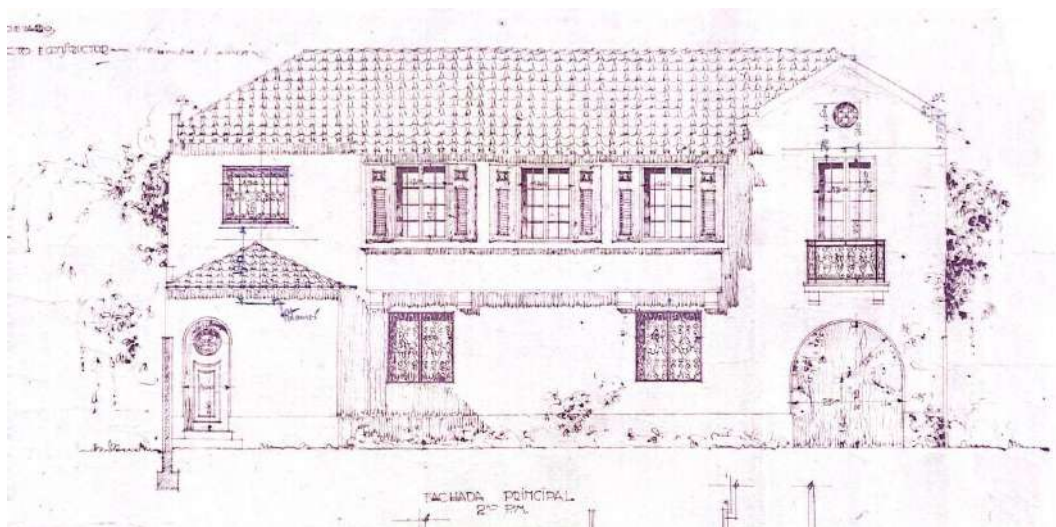


Figura 260 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - residência de Archimedes Memória (fachada frontal) - 1929. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

²⁵⁷ De acordo com os documentos encontrados no acervo, Archimedes submeteu o projeto para aprovação junto à Prefeitura do Distrito Federal em 24 de julho de 1929, sob número de processo 19844. Neste período a região ainda era vinculada ao bairro de Copacabana.

Outra característica marcante do *missiones* são as texturas (ou reboco grosso), que foram empregadas na fachada frontal da residência de Archimedes, provavelmente com alguma fôrma que possibilitasse que as paredes externas tivessem a mesma composição, sem marcas, em um único conjunto. Este é, inclusive, hoje, um dos aspectos mais difíceis de se manter nessas edificações, devido ao desaparecimento da técnica empregada. O primeiro contato de Archimedes com este estilo aconteceu ainda em 1926, quando foi membro da comissão julgadora²⁵⁸ do concurso de fachadas das edificações construídas na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1925, cujo prêmio foi logrado ao projeto do arquiteto Edgard Pinheiro Vianna. Vianna (Figura 261), que havia se graduado na Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos, acompanhou de perto o desenvolvimento do *missiones* por lá, e suplantou-o no Rio de Janeiro (GEOFFROY, 2006). Lucio Costa também elaborou projetos com elementos deste estilo, como visto, e a Figura 262 apresenta outro por ele projetado, a residência de Adolpho Lopes, no Flamengo, com características similares ao projeto da residência de Archimedes.



Figuras 261 e 262 – Edgard Pinheiro Vianna - residência de Terry Parker, à rua Mauá, 64, Santa Tereza (1º projeto *em missiones* do Rio de Janeiro - 1925); Lucio Costa e Fernando Valentim - residência de Adolpho Lopes - 1926 (fachada frontal). Fontes: *A Casa*, ano VI, n.56, dez. 1928, p.28; Geoffroy (2006, p.161).

José Marianno, enfurecido pela propagação do *mission style* no momento em que o seu endeusado neocolonial ganhava mais adeptos, classificou-o como “mestiçagem

²⁵⁸ Archimedes foi nomeado membro dessa comissão pelo prefeito do Distrito Federal Alair Prata, juntamente com o próprio prefeito, Fernando Nereu de Sampaio (arquiteto), Henrique de Vasconcellos (censor de fachadas, engenheiro da Prefeitura) e Mário Machado (presidente do júri, Diretor de Obras Municipais) (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 jul. 1926, p. 8).

arquitetônica, que seduz nesse momento a população da cidade²⁵⁹. Archimedes, ainda em 1926 aplicaria o *missiones*²⁶⁰ em seu conhecido projeto para a sede social do Botafogo Futebol Clube, no bairro homônimo, primando pela textura na fachada, assim como arcadas em arco pleno e colunas torsas. Estas mesmas arcadas também se fazem marcadamente presente na fachada posterior da residência de Archimedes, na varanda, que apresenta três arcos voltados para o pátio interno (Figura 264). O arquiteto também deu atenção especial às esquadrias, principalmente as do pavimento térreo, que, quando abertas, ficam embutidas na parede. As janelas do pavimento superior são, inclusive quase do mesmo modelo das empregadas por Lucio na residência de Correias.



Figura 263 – Fachada frontal da residência de Archimedes Memória atualmente. Fonte: Foto do autor, 2023.



Figuras 264 e 265 – Vista da fachada posterior e do interior da varanda da residência de Archimedes Memória, destacando-se os arcos plenos com colunas toscanas. Fonte: Fotos do autor, 2023.

²⁵⁹ MARIANNO FILHO, José. A propósito de architectura brasileira. In: O Jornal, Rio de Janeiro, 01 fev. 1928, p.2.

²⁶⁰ Outros marcantes exemplos do *missiones* no Rio de Janeiro são a sede do Tijuca Tênis Club, localizada à rua Conde de Bonfim, e projetada por Paulo Candiota, Sá e Barbastefano (já demolida), e a Escola Municipal Estados Unidos, à rua Itapiru, 453, Catumbi, projeto dos arquitetos Fernando Nereu de Sampaio e Gabriel Fernandes.

No mesmo ano do projeto (1929), ainda com a residência em construção, Archimedes submeteu à Prefeitura um projeto para construir uma sala de estudos e um depósito, junto à garagem, no limite dos fundos do terreno, consolidando assim o pátio interno entre a residência e este novo anexo. Este projeto conta, inclusive, com uma fonte, sob a janela da sala de estudos, voltada para o centro do pátio interno.

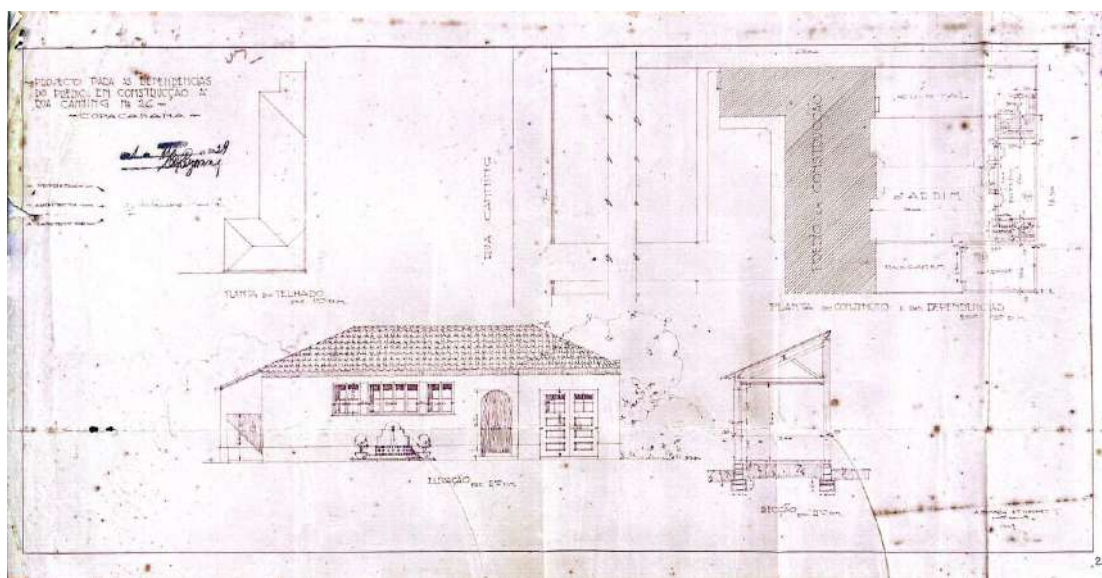


Figura 266 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - anexo posterior da residência de Archimedes Memória (planta do telhado, planta de situação com planta baixa do pavimento térreo, fachada frontal e corte) - 1929. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

Ao longo dos anos a residência, que também apresenta diversos outros elementos artísticos incorporados, como pisos em mosaicos bizantinos na sala de estar e na sala de jantar, capitel dórico ao centro do frontão da fachada principal e afrescos pintados nos tetos das salas (Figuras 267 e 268), sofreu diversas obras de intervenção, sendo a principal delas a que separou os andares, com o deslocamento da escada para o vão por onde passava o carro até a garagem, transformando-a em dois apartamentos independentes. Também foram feitas modificações nos cômodos ao fundo do pátio, que foram isolados da residência, e transformados em outras residências de familiares. O pavimento térreo da casa principal é hoje de propriedade do neto de Archimedes, Péricles Memória Filho, que preserva ao máximo o risco inicial do seu avô, e que foi o principal incentivador desta pesquisa, ao doar ao NPD/FAU-UFRJ todo o acervo do escritório de Archimedes.



Figuras 267 e 268 – Detalhes dos elementos artísticos que integram a residência de Archimedes Memória: pisos em mosaicos bizantinos e teto da sala de estar com afresco, todos elementos originais da época da construção. Fonte: Fotos do autor, 2023.

O aspecto mais interessante entre os projetos das residências de Lucio e de Archimedes, entretanto, é a existência, em ambas edificações, da mesma cópia de um friso dos famosos “mármore de Elgin”, ou mármore do Parthenon. Os mármore de Elgin, assim ficaram conhecidos por terem sido retirados da Grécia por Thomas Bruce, Lord Elgin, ainda no início do século XIX. Lord Elgin, que inicialmente só pretendia fazer cópias em gesso para decorar a residência de sua esposa, obteve autorização para a retirada de várias peças, tendo em vista a crescente influência britânica na Grécia, no período. Com a ajuda de mais de 300 homens, ele removeu 56 blocos e 19 estátuas do templo (cerca de metade do total de peças existentes). Esculpidos entre 438 e 432 a. C., foram levados para o Reino Unido, chegando ao Museu Britânico, em Londres, por volta de 1816, onde estão em exposição até hoje.

As cópias em concreto existente nas residências de Lucio e de Archimedes (Figuras 271 e 272), muito provavelmente foram adquiridas junto à Escola Nacional de Belas Artes²⁶¹, que importou da Europa, no início do século XX, diversas estátuas e elementos em alto relevo em gesso e outros materiais, para utilização nas aulas e no recém-criado museu

²⁶¹ Lucio, em seu texto de 1995 sobre seu antigo colega de faculdade e sócio Fernando Valentim, ressalta que em uma das obras realizadas por Valentim na residência de seu pai, em Santa Teresa, Rio de Janeiro, o colega teria inserido “reproduções de belas moldagens do friso do Parthenon, compradas na Escola” (COSTA, 1995, p.431) no corredor que ligava a garagem ao elevador da residência, o que permite supor que o friso da residência de Lucio também tenha sido adquirido junto à ENBA.

da Escola. Durante esta pesquisa foram encontradas no edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ pelo menos duas cópias em gesso (Figura 270) idênticas à placa ornamental que adorna a fachada de ambas residências dos arquitetos, o que corrobora ainda mais para que os dois tenham adquirido seus exemplares junto à ENBA. A peça original de onde vieram as cópias da Escola, de Lucio e de Archimedes, não foi levada para o Reino Unido, tendo sido fotografada em 1862 por Francis Bedford, em Atenas (Figura 269). Ao se analisar detalhadamente os outros ornamentos colocados junto da peça, **em ambas residências, nota-se que os dois arquitetos empregaram uma arandela/lustre em ferro batido, e um elemento em azulejos** (uma espécie de fonte, no projeto de Lucio, e um banco, no projeto de Archimedes). Muitas semelhanças para projetos elaborados no mesmo período, ressaltando que ainda ali os dois arquitetos tinham linhas de raciocínio semelhantes.



Figuras 269 e 270 – Detalhe do friso original em mármore que serviu de base para as cópias feitas em gesso e concreto; Cópia em gesso no edifício da FAU-UFRJ²⁶². Fontes: Foto de Francis Bedford, 1862, Royal Collection Trust. Disponível em: <[https://www.rct.uk/collection/search#/26/collection/2701021/portions-of-the-parthenon-athens-greece](https://www.rct.uk/collection/search#/26/collection/2701021/portions-of-the-frieze-of-the-parthenon-athens-greece)>. Acesso em 16 ago. 2022; Foto do autor, 2022.

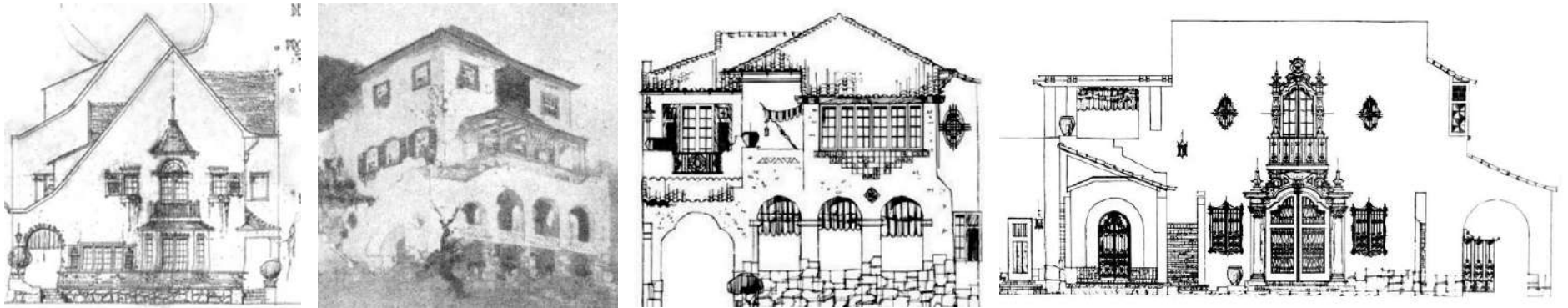
²⁶² As duas cópias encontradas no edifício da FAU-UFRJ estão localizadas no salão destinado originalmente para a reserva técnica da biblioteca, e no *hall* dos elevadores no quinto andar.



Figuras 271 e 272 – Composição similar nas residências de Modesto Guimarães e Archimedes Memória: cópia do mesmo friso dos mármore de Elgin, arandela/lustre em ferro batido e elemento compositivo em azulejo (fonte/banco). Fonte: Foto de Matheus Osório, 2012; Foto do autor, 2023.

Na residência de Archimedes há ainda outras duas cópias de outras placas dos mármore de Elgin, em gesso, instaladas uma de cada lado da varanda posterior, datadas de 1898. A integração entre arquitetura e arte que tanto praticou Heitor de Mello em seus projetos foi adotada também por Archimedes em suas obras, mesmo que já no final da década de 1920 suas composições já tivessem também eliminado considerável caráter ornamental. A seguir estão explicitadas em uma linha do tempo as principais obras residenciais de Archimedes e de Lucio ao longo da década de 1920, ressaltando, dentre outros aspectos, o direcionamento de ambos a caminhos diferentes, Archimedes sempre prezando pelo *Beaux-Arts* e pelo tradicionalismo, e Lucio pautado nestes dois na primeira metade da década, tendendo, contudo, à máxima “a forma segue a função” (com fachadas cada vez mais limpas), que atingirá sua plenitude nos projetos da década seguinte.

Lucio Costa – linha do tempo dos principais projetos residenciais da década de 1920

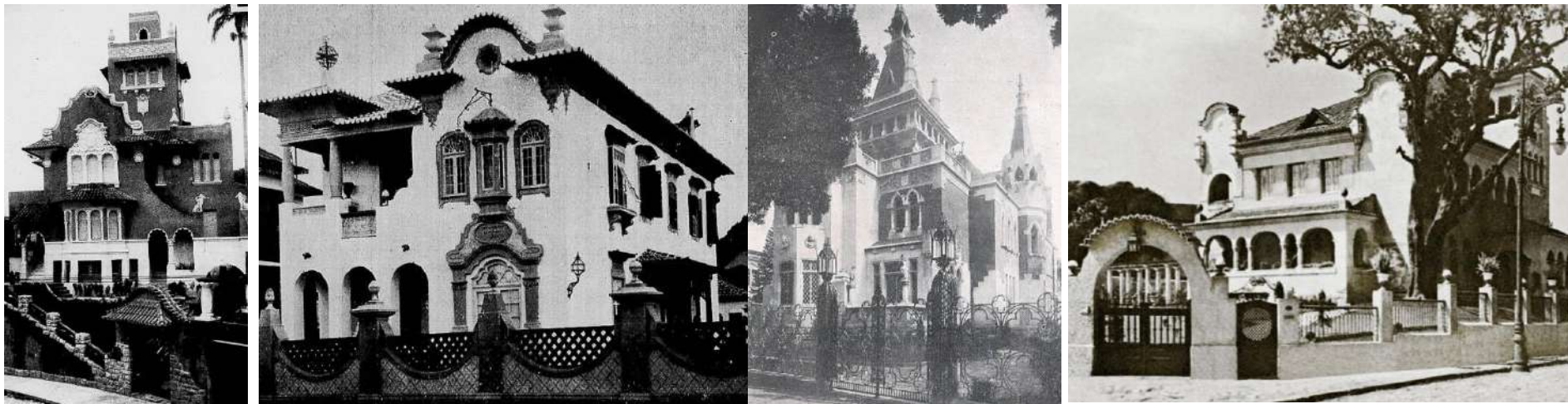


Figuras 273 a 276 – Residências: Rodolpho Chambelland (1921); Vasco Lima (1924); Adolpho Lopes (1926); e Álvaro Alberto Mota e Silva (1927).



Figuras 277 a 280 – Residências: Laura Porto Moitinho (1927); Francisco Modesto Guimarães (1928); Raimundo Camargo de Carvalho (1928-1929); e Benedito Souza Carvalho (1929).

Archimedes Memória – linha do tempo dos principais projetos residenciais da década de 1920



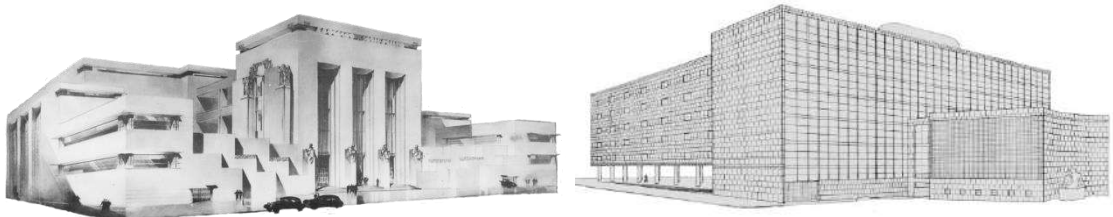
Figuras 281 a 284 – Residências: Juvenil da Rocha Vaz (1921); Raul Fausto Barreto (1922); Amaro da Silveira (1922); e Antonio Joaquim Peixoto de Castro (1924).



Figuras 285 a 287 – Residências: Oscar e Zenyra da Costa (1927); Júlio Pedroso de Lima Júnior (1928); e Archimedes Memória (1929).

CAPÍTULO 3

“ORA ESSA! É A TÉCNICA MODERNA!”²⁶³: ART DÉCO, MOVIMENTO MODERNO E A IMPOSIÇÃO DE UM NOVO SISTEMA



²⁶³ MARIANNO FILHO, José. A técnica e o bom senso, p. 25-26.

CAPÍTULO 3. “ORA ESSA! É A TÉCNICA MODERNA”: ART DÉCO, MOVIMENTO MODERNO E A IMPOSIÇÃO DE UM NOVO SISTEMA

3.1. Frank Lloyd Wright e o Hipódromo do Jockey Club

Um projeto de grandes proporções, tanto físicas quanto no campo da discussão teórica, que merece destaque nesta pesquisa, é o do complexo do hipódromo do Jockey Club, de autoria de Archimedes Memória e Francisque Cuchet. Antes de se adentrar este caso, apresentam-se as três principais razões pelas quais sua análise se faz necessária: 1) da equipe encarregada de elaborar o projeto, o engenheiro responsável pela direção das obras acabou tomando para si o projeto de autoria de Archimedes e Cuchet, fomentando inúmeras discussões nos jornais, tendo inclusive Lucio Costa e José Marianno Filho demonstrado apoio aos arquitetos; 2) a colaboração de Archimedes e Cuchet também no cálculo estrutural do complexo, que se destacou por apresentar o maior vão livre da América Latina, no período; 3) a visita do arquiteto americano Frank Lloyd Wright ao hipódromo em 1931, e sua crítica ao que chamou de “futuro ancorado no passado”.

Localizado à Praça Santos Dumont, 31, no bairro da Gávea, defronte ao Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, o hipódromo teve seu projeto iniciado ainda em 1922, junto à demanda crescente por arquitetos, eclodida logo após a Exposição Internacional do Centenário. A ideia deste projeto já vinha sendo ensaiada pela diretoria do Club desde 1919, especialmente pelo vice-presidente do club Linneo de Paula Machado e pelo prefeito do Distrito Federal Paulo de Frontin, que mandou aterrar parte da Lagoa Rodrigo de Freitas para que ali fosse construído o complexo. Sobre esse assunto, consultaram à época o arquiteto Heitor de Mello, que “depois de uma visita ao local, [...] manifestou-se plenamente de acordo com aquela escolha” (RIBEIRO, 1944, p.11).

Mário Ribeiro, diretor do Prado do Jockey Club, foi então convidado por Linneo de Paula Machado para coordenar uma equipe na elaboração do projeto para a nova sede do hipódromo, ficando responsável parte construtiva o engenheiro Harold Broe e seus

²⁶⁴ Na página anterior: Archimedes Memória - anteprojeto submetido ao concurso do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (1935); Lucio Costa, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Ernani Mendes de Vasconcellos - primeira proposta para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (1936), elaborada a pedido do Ministro. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

auxiliares da firma Christiani & Nielson, empreiteira da parte de concreto armado e obra bruta (RIBEIRO, 1944). Ribeiro elaborou o esquema urbanístico do complexo do hipódromo, obtendo plena concordância por parte do novo prefeito, Carlos Sampaio, a respeito de sua inserção no terreno aterrado entre a Lagoa Rodrigo de Freitas e a rua Jardim Botânico. Em seus desenhos, Ribeiro já situou a localização de todos os principais edifícios do hipódromo, de tribunas a pavilhões e cocheiras. Com o lançamento da pedra fundamental do complexo em 12 de novembro de 1922, Ribeiro procurou os escritórios de Archimedes Memória e Francisque Cuchet e de Joseph Gire, apresentando suas ideias e pedindo que ambos escritórios remetessem suas propostas. Assim, em primeiro de julho de 1922 Archimedes e Cuchet enviam carta a Ribeiro, listando o que se dispunham a colaborar nas obras, a saber:

- a) anteprojeto, estudo das fachadas e modificações possíveis de plantas, de acordo com a necessidade das fachadas;
- b) anteprojetos aceitos, elaboração definitiva dos projetos de execução a 0,02 p.m.;
- c) pormenores das fachadas na escala de 0,05 cm. p.m.;
- d) pormenores de execução de perfis e de esculturas em tamanho real;
- e) fiscalização e direção das obras.

Os nossos honorários por esses serviços serão de 3% calculados sobre as despesas total da obra.

Aguardando suas ordens, subescrevemo-nos:

attos. cros.

Archimedes Memória e F. Cuchet.²⁶⁵

Em vista da demora em um retorno por parte da diretoria do Jockey Club, em outubro de 1922 Archimedes enviou nova comunicação²⁶⁶ ao club, em prol de conseguir a preferência para a elaboração das obras do hipódromo. Nesta proposta, incluía também projeto de iluminação interior e exterior, projeto de mobiliário, planejamentos e tapeçaria, além da direção artística da obra. Diminuiu de 3% para 2% os honorários a serem pagos. A diretoria do Club então aceitou a proposta do escritório, e os projetos começaram a ser elaborados²⁶⁷. Mário Ribeiro, em seu livro de 1944 sobre o *Histórico da Construção do Hipódromo Brasileiro* infere que apenas Francisque Cuchet teria tomado parte nos projetos; entretanto, todas as comunicações entre as partes possuem os

²⁶⁵ MEMÓRIA, Archimedes; CUCHET, Francisque. Carta a Mário Ribeiro, publicada em Ribeiro (1944, p.39-40).

²⁶⁶ Publicada em Ribeiro (1944, p.41).

²⁶⁷ O aluno da ENBA e estagiário do Escritório Técnico Heitor de Mello Raffaello Berti trabalhou neste projeto junto a Archimedes e Cuchet (BERTI, 2000, p.29)

nomes dos dois sócios do Escritório Técnico Heitor de Mello, assim como todos os desenhos apresentados no projeto; A única diferença é que Cuchet foi o único dos dois sócios a acompanhar a execução da obra. Após elaborarem o projeto arquitetônico²⁶⁸, dentre plantas, fachadas e perspectivas, em janeiro de 1923 ele foi entregue ao engenheiro Mário Ribeiro e então apresentado e exposto na sede social do Jockey Club, à Avenida Rio Branco, (Figuras 288 e 289).



Figura 288 – Exposição dos desenhos e maquete física do projeto do Hipódromo do Jockey Club. Fonte: Ribeiro (1944, p.47).

Em fevereiro de 1924 Mário Ribeiro enviou carta a vários engenheiros e firmas construtoras do país para que apresentassem projetos para a construção das tribunas e demais dependências do complexo do Jockey. Dentre as firmas contatadas por Ribeiro ressaltam-se Emílio Baumgart (que anos depois seria o responsável pelo cálculo estrutural do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública), Gusmão Dourado, Baldassini & Cia²⁶⁹, e Christiani & Nielsen, tendo sido estes os contratados para a construção do projeto.

²⁶⁸ Archimedes e Cuchet se utilizaram de vários elementos compositivos do edifício da sede social do Jockey Club à Avenida Rio Branco (projeto de Heitor de Mello), no projeto do complexo do hipódromo, a exemplo da meia cúpula em ferro e vidro que protege a entrada principal do complexo e a do pavilhão de honra, idênticas à existente na sacada do pavimento superior do edifício da Avenida Rio Branco, assim como as treliças na cobertura deste mesmo pavilhão, que remetem às existentes na cobertura lateral da sede social, ou ainda as portas internas, que tem o mesmo desenho, incluindo as suas bandeiras.

²⁶⁹ Alejandro Baldassini ainda no início da década de 1920 foi colaborador de Archimedes e Cuchet no Escritório Técnico Heitor de Mello, como visto.



Figura 289 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - perspectiva do complexo do hipódromo do Jockey Club, à Praça Santos Dumont, 31, Gávea, Rio de Janeiro, vendo-se ao fundo a Lagoa Rodrigo de Freitas. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Totalizando mais de 400 mil metros quadrados de área, Ribeiro, organizador geral do projeto, enfatizou que as principais contribuições de Archimedes e Cuchet ao projeto restringir-se-iam apenas a aspectos de composição de arquitetura e elementos artísticos, tendo sido para isso escolhido o estilo Luís XVI. Que Archimedes e Cuchet colaboraram arquitetônica e artisticamente no projeto das tribunas²⁷⁰, não há dúvida. Mas na pesquisa no acervo de Archimedes foram encontrados desenhos que provam que os arquitetos também colaboraram com o projeto estrutural, apresentando diversas plantas com cálculos de concreto armado para as lajes dos pavimentos e para a estrutura da cobertura em vão livre, o que os coloca também como integrantes da equipe encarregada do complexo. As Figuras 290 a 293 a seguir apresentam alguns dos desenhos da tribuna dos sócios (ou de honra), “a mais importante do conjunto pelas suas dimensões, conforto e beleza” (RIBEIRO, 1944, p.48), inspirada no *Grand Trianon* de Versailles, ressaltando elaboração de Archimedes e Cuchet tanto no projeto arquitetônico (fachada frontal), quanto no estrutural (cortes e planta).

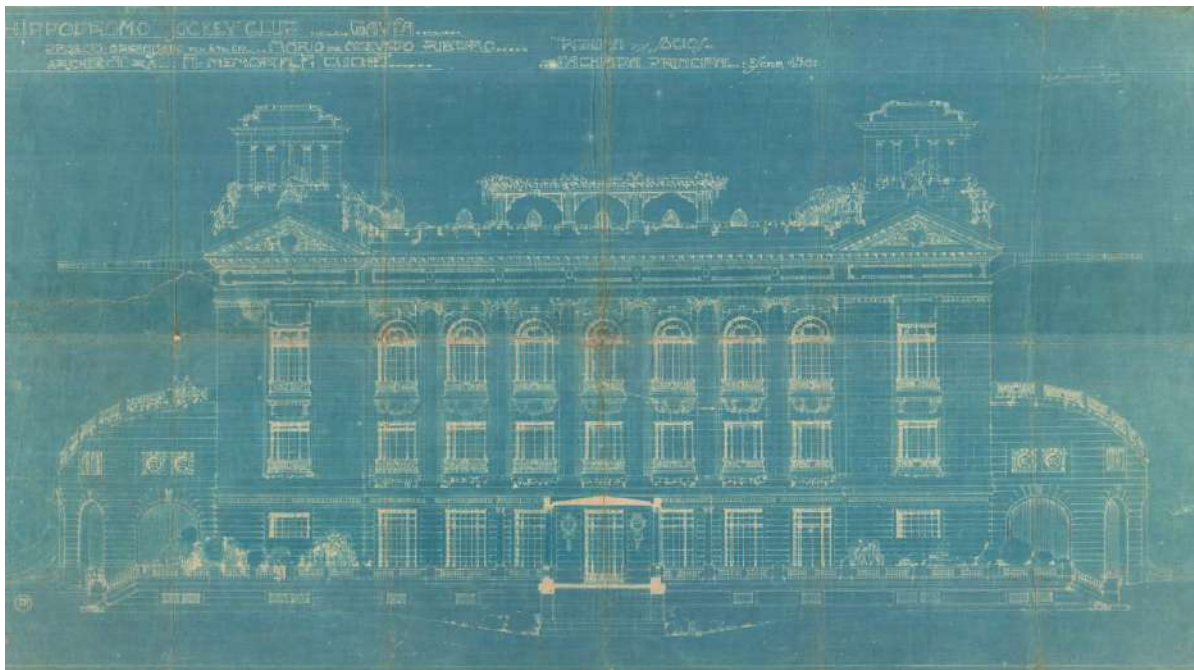
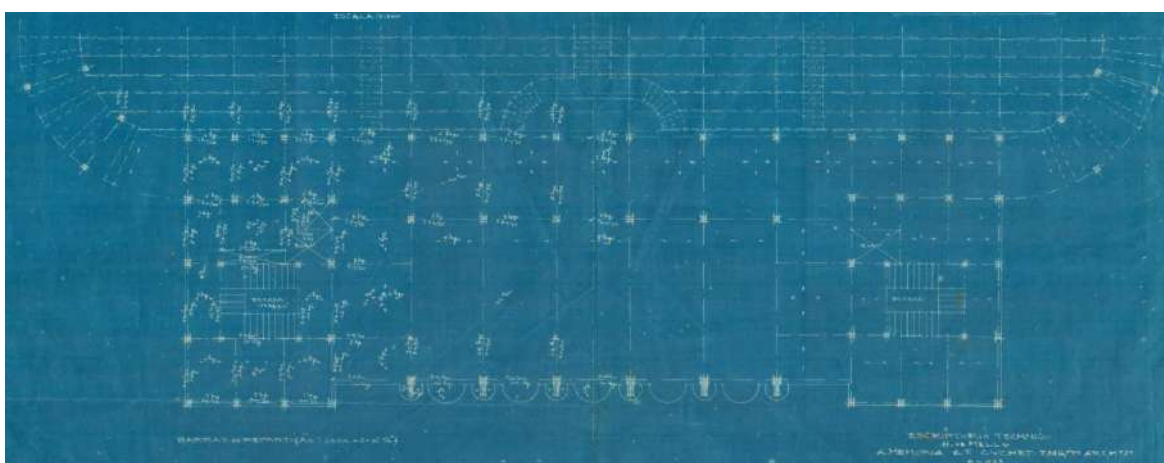
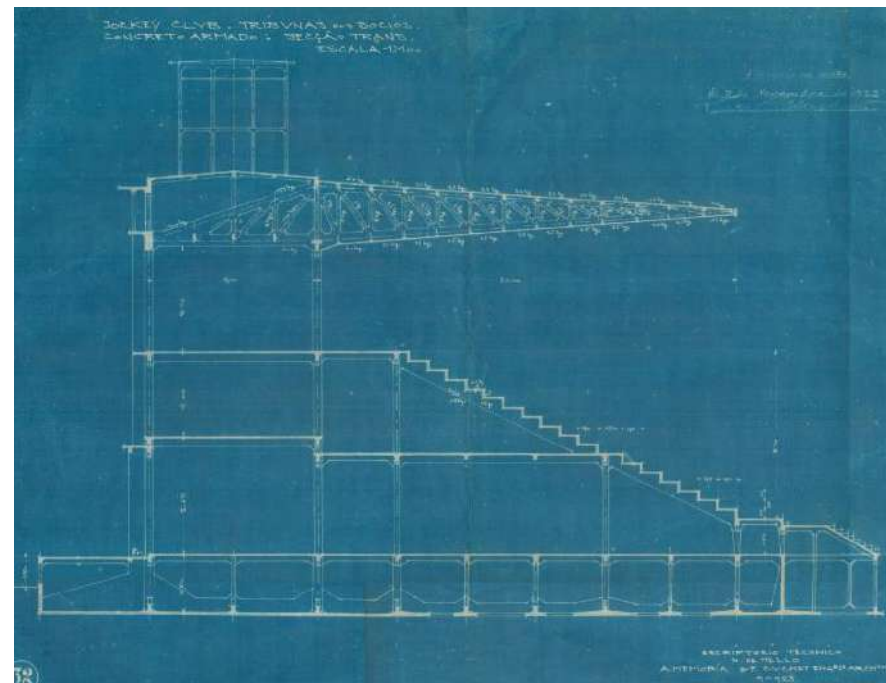


Figura 290 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Hipódromo do Jockey Club: fachada frontal da tribuna dos sócios - 1923. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

²⁷⁰Cinco no total: “dos sócios, que será a mais importante pelas suas dimensões, conforto e beleza; duas especiais; a de jockeys e a popular” (RIBEIRO, 1944, p.48).



Figuras 291 a 293 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet – Hipódromo do Jockey Club: cortes transversais (arquitetônico e estrutural) e planta de cálculo do concreto armado sobre o 2º pavimento da tribuna dos sócios - 1923. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Ao longo da elaboração do projeto, entre 1924 e 1926, Archimedes e Cuchet entregaram mais de 200 desenhos, todos referindo-se às seguintes construções: *padock* (área para exercício dos cavalos), pesagem, tribuna de jockeys, tribuna especial, tribuna dos sócios, tribuna popular 1, tribuna popular 2, pavilhão de chegada, passagem coberta, casa de apostas, enfermaria e polícia, cocheira e vila hípica, edificações diversas, de tamanhos e complexidades variadas. O complexo foi inaugurado em 11 de julho de 1926, e destacando-se inclusive na imprensa internacional, por ter a marquise da tribuna dos sócios, cujos desenhos arquitetônicos e estruturais foram elaborados por Archimedes e Cuchet (já expostos nas Figuras 291 e 292), o maior vão em concreto armado da América Latina até aquele momento. Como ressalta Alencar (2010, p.55), “apesar de ocultadas pelo revestimento decorativista em voga na época”, as inovações estruturais se faziam presentes no projeto, mostrando como os arquitetos adaptavam seus projetos para as novas tendências, técnicas e materiais disponíveis no mercado. A estrutura em concreto armado e ferro já vinha sendo utilizada pelos arquitetos desde 1921, a exemplo do projeto do edifício da Câmara dos Deputados. E ainda no projeto do Palácio das Festas, da Exposição Internacional do Centenário, que, segundo Archimedes, “por nós projetado e construído, em poucos meses, e sem operários habilitados em construções de madeira, [...] possui grandes tesouras em semi-círculo com quarenta metros de vão livre”²⁷¹. Augusto Malta, contratado por Mario Ribeiro ainda em 1922, registrou em mais de 240 fotografias as etapas de construção do complexo, até sua inauguração (RIBEIRO, 1940, p.16).



Figuras 294 e 295 – Hipódromo do Jockey Club - Tribuna dos sócios e tribuna especial, durante a construção. Fonte: Ribeiro (1940, p.117; 123)

²⁷¹ MEMÓRIA, Archimedes. O Palácio da Câmara não foi construído de acordo com o projecto. As dificuldades apresentadas nas construções do Palácio das Festas e do Jockey Club. In: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1927, p.7.



Figura 296 – Hipódromo do Jockey Club - vista geral das tribunas após a inauguração. Fonte: Ribeiro (1940, p.171).



Figuras 297 e 298 – Hipódromo do Jockey Club - Tribuna dos sócios, destacando-se o vão em concreto armado, o maior da América Latina até aquele momento. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.



Figuras 299 e 300 – Hipódromo do Jockey Club - Tribuna dos sócios, vestíbulo e salão das rosas. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.



Figura 301 – Hipódromo do Jockey Club - Tribuna dos sócios vista a partir da pista de corrida. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

Após a construção, os periódicos da capital passaram a publicar inúmeras matérias exaltando o projeto e os diversos eventos que ali passaram a acontecer, destacando-se a matéria da revista *Fon-Fon*:

O prado do Jockey Club é talvez o mais bello da América do Sul. Uma architectura linda onde a gente não sabe o que mais admirar: se a perfeição dos detalhes, se o conjuncto harmonioso dos ornatos, se o arrojio formidável das obras em concreto armado. Imagina tu que a cobertura das archibancadas tem a forma de uma pala de bonnet de Jockey. Essa pala immensa tem apenas trinta e dois metros... Os salões são belíssimos, decorados com esmerada arte. E todas as dependências do majestoso edifício tem um encanto pouco commum. O aspecto de uma corrida é um espetáculo deslumbrante. Alli se encontram os últimos modelos, as mais recentes novidades da moda. Há um apuro nas "toilettes" que não se observa em nenhuma outra reunião mundana.²⁷²

Contudo, nem todas as publicações que se seguiram à inauguração do complexo eram elogios. O engenheiro e organizador geral do projeto, Mário Ribeiro, passou a afirmar que o projeto era de sua autoria, o que causou grande desconforto na classe de arquitetos, levando diversas associações e grupos a manifestarem também suas opiniões. Os próprios alunos do curso de arquitetura da ENBA, em 1926, escreveram uma carta, assinada, inclusive, pelo ainda estudante e aluno de Archimedes, Lucio Costa, e a qual foi publicada no jornal *O Globo*, onde ressaltavam que a todo momento matérias eram publicadas nos mais distintos veículos de comunicação do Rio de Janeiro a respeito da inauguração do complexo do hipódromo do Jockey Club, e que,

²⁷² *Fon-Fon*: *Semanário alegre, político, crítico, expusiente*, matéria "Poeira das ruas - cartas cariocas", editorial. Rio de Janeiro, ano XXI, n.18, 30 abr. 1927, p.38.

entretanto, nenhuma destas matérias fazia menção aos arquitetos autores do projeto: Archimedes Memória e Francisque Cuchet. Na carta, Lucio e os colegas enfatizam que

Archimedes Memória e Francisco Cuchet, como técnicos e como artistas, colaboraram com a directoria do Jockey Club na realização da obra hoje admiramos. É preciso que se acentue o quanto é enorme e indispensável o concurso do architecto num trabalho de tamanho vulto, e o quanto é injusto e desleal esconder ou diminuir a importância desse concurso²⁷³.

Reconhecem a importância de Mario Ribeiro e Linneu de Paula Machado no esforço e dedicação que empreenderam para a plena execução desta obra, mas, nas palavras de Lucio,

não basta apenas querer, ou saber querer. Em casos dessa natureza, as idéas, por mais nítidas que pareçam, são sempre abstractas, imprecisas, elásticas. É preciso que alguém as apanhe, assimile, interprete. **É preciso que alguém as transporte ao papel, estude, desenvolva, componha. É o trabalho do artista, do creador.** A idéia está em embryão: está em suas mãos transformá-la, fazer um monstro ou uma obra-prima. Continua o desenvolvimento. Esboçam-se as massas do conjunto, precisam-se os contornos, accentuam-se as linhas, levantam-se as plantas, traçam-se os planos! – **é o projecto que surge, A idéia que se define.** É o início da metamorphose. Abrem-se os cavoucos, iniciam-se as obras. Padras que se partem, ferros que rangem, madeiras que estalam, serras que gemem. Nuvens de pó, ruído, confusão. **É preciso que alguém determine, oriente, dirija.** Alguém que, como um deus antigo, ou um Messias christão, traga um pouco de luz, dissolvendo as dúvidas que surgem, indicando o caminho a seguir, acompanhando passo a passo, instante a instante, a materialização de sua idéia, detalhando linha por linha, perfil por perfil, num trabalho insano, ininterrupto, brutal, até transformar, maravilhosa metamorphose, em forma visível, palpável, concreta, aquilo que fora um simples sonho, uma simples visão.

Esse alguém é o architecto.²⁷⁴

Lucio e os demais colegas do curso de arquitetura da ENBA, ao defender Archimedes e Cuchet neste caso, não o fazem em prol do estilo ou da técnica por eles empregados no projeto do hipódromo do Jockey Club, mas essencialmente por serem estes arquitetos, profissão que eles viam ameaçada naquele momento, tendo um projeto daquela magnitude, elaborado por arquitetos, um deles inclusive professor da ENBA, sendo atribuído apenas a um engenheiro civil. E Lucio conclui o texto:

²⁷³COSTA, Lucio. A Escola de Bells Artes e o Jockey-Club: uma carta em nome dos alumnos do curso de architectura. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1926, p.4, grifo nosso.

²⁷⁴ *Ibidem*, grifo nosso.

é essa missão que nos espera – nós que abraçamos a nobre arte. O nosso ideal, toda a nossa ambição é, de mãos dadas com o povo de nossa terra, dar ao ambiente em que vivemos uma feição plástica digna da beleza que vemos em nosso céu e sentimos no íntimo do nosso ser. É injusto esconder o merecimento do architecto. É preciso que o público comprehenda o que é o architecto, o que é a architectura. É preciso que elle ajude o nosso esforço com o estímulo do seu applauso! Em nome dos alumnos do Curso de Architectura da Escola Nacional de Bellas Artes, subscrevo-me com toda a estima e distincta consideração – L. C.²⁷⁵

Lucio advogava em favor dos arquitetos atuantes (e dos futuros) no cenário nacional, em prosseguimento à campanha de valorização deste profissional, iniciada ainda no início daquela década, com a Exposição Internacional do Centenário da Independência. Às vozes dos alunos da ENBA, uniu-se José Marianno Filho, em 1928, quando em uma homenagem dos associados do Jockey Club a Mário Ribeiro, estes inauguraram uma placa em bronze, afixada junto ao complexo de edifícios, atribuindo a Ribeiro este projeto. Marianno, em matéria publicada em *O Jornal*, intitulada “A glorificação de um falso herói”, ressalta que

no desempenho da missão que lhe fora confiada, o escritório Heitor de Mello executou – sem interferência de qualquer espécie do delegado da directoria do Jockey Club ou de qualquer outro consórcio:

- a) Estudos preliminares para a escolha do ante-projecto.
- b) Esbocetos aquarellados em perspectiva.
- c) Projecto definitivo, constando de: elevação integral das fachadas; secções; cortes; plantas baixas, “maquete em gesso”.
- d) Estudo tecnico (cálculo) da obra de cimento armado, que serviu de base à concorrência da qual foi vencedora a firma Christiano & Nielsen.
- e) Elaboração de todos os detalhes constructivos e ornamentaes.
- f) Desenhos originaes para a decoração interior (mobiliário, tapeçaria, iluminação, etc.)

Como se vê, um projecto completo. O Jockey-Club pagou à firma Heitor de Mello o projecto que ella elaborou, e cujo andamento ella acompanhou para salvaguardar a sua responsabilidade artistica.²⁷⁶

Ao elencar todo o material produzido e entregue por Archimedes e Cuchet a Mário Ribeiro sobre o projeto do complexo, José Marianno, que tinha suas consideráveis desavenças com a dupla, especialmente Francisque Cuchet, saía em defesa dos dois como verdadeiros autores do aludido conjunto construído. Marianno ainda enfatiza, na matéria, que não estava ali a defender amigos:

²⁷⁵ *Ibidem.*

²⁷⁶ MARIANNO FILHO, José. A glorificação de um falso herói. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 mai. 1928, p.2.

Minhas relações com o sr. A. Memória são de mera cortesia. Tenho-lhe criticado o academicismo mofado de sua architectura "*vieux jeu*". Quanto ao sr. F. Cuchet, o homem predestinado a quem o sr. Carlos Sampaio confiou a criação do "Estylo Nacional" da architectura, creio que nem nos cumprimentamos. [...]

Protesto contra os factos, abstraindo das pessoas que nelle estão envolvidas.²⁷⁷

Mário Ribeiro, ao ter elaborado os planos gerais iniciais do projeto, definindo o local onde cada edificação seria construída, convenceu-se de que todo o restante elaborado, tendo partido de sua proposta-base, também fosse, por assimilação, de sua autoria. José Marianno refuta esta ideia, simplesmente pelo fato de que "projecto não é [apenas] planta"²⁷⁸. Para José Marianno, Archimedes e Cuchet "desenvolveram a idéa, deram-lhe forma e belleza, proporcionaram os elementos, enfim, fizeram uma composição architectônica"²⁷⁹, corroborando as afirmações de Lucio Costa na moção dos alunos da ENBA. Corroborando a assertiva de José Marianno, Archimedes ressaltou, em outra publicação, a respeito da planta com a proposta-base dos planos gerais elaborados por Mário Ribeiro:

Quando somos procurados por um freguês, engenheiro, médico, advogado, negociante, industrial, etc. para que lhe projectemos um prédio, residencial ou não, elles nos trazem geralmente um programma e, muitas vezes um rascunho, mais ou menos ingênuo, do que querem e como querem, ingenuidade esta que, entretanto, não pode ser motivo de ironia, porque, se elles soubessem projectar como nós, não nos procurariam.²⁸⁰

Em carta a *O Jornal*, em junho de 1928, Archimedes, em vistas de por um ponto final no assunto, declarou que "o Hippodromo da Gávea, que tanto honra o Jockey Club e desvanece a cidade, foi portanto projectado no Escriptório Technico Heitor de Mello, muito embora a ilustre directoria do club tenha indigitado à posteridade o sr. Engenheiro Mario de Azevedo Ribeiro"²⁸¹, referindo-se à placa instalada no complexo constando apenas seu nome.

²⁷⁷ *Ibidem.*

²⁷⁸ *Ibidem.*

²⁷⁹ *Ibidem.*

²⁸⁰ MEMÓRIA, Archimedes. O prado do Jockey Club e o engenheiro Mario Ribeiro. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 03 jun. 1928, p.63.

²⁸¹ *Ibidem.*



Figura 302 – As cinco tribunas do hipódromo do Jockey Club atualmente, vistas a partir da pista de corrida. Fonte: Foto do autor, 2022.



Figuras 303 e 304 – Hipódromo do Jockey Club atualmente: acesso principal, tendo ao fundo a fachada da Tribuna dos sócios, e vista da arquibancada desta mesma tribuna. Fonte: Fotos de Lucas Franco. Disponível em: <<http://arquiguia.com/obra/jockey-club/?lang=ptbr>>. Acesso em 10 ago. 2022.

Alguns anos após a inauguração do hipódromo, em 1931, o complexo receberia a visita do importante arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright. Wright desembarcava no Brasil em meio a profundos questionamentos e mudanças na arquitetura, mudanças estas que já vinham sendo ensaiadas deste o neocolonial, em função de uma arquitetura nacional, mas também desprendida de ornamentações e na qual a aparência estética representasse a estrutura, sem camuflagens. A Escola Nacional de Belas Artes passava por greves e manifestações entre os alunos que preferiam a continuidade da adoção de um ensino baseado nos cânones clássicos da *Beaux-Arts* francesa, e aqueles que redirecionavam seus olhares para o novo Movimento Moderno, referenciado em Le Corbusier.

O Rio de Janeiro também passava por transformações, um ano após o golpe de estado que levou Getúlio Vargas ao poder. A urbanização acelerada contrastava com a crise

econômica, agravada pela queda do preço do café, principal produto de exportação. A inauguração do monumento ao Cristo Redentor²⁸², maior estátua do mundo em estilo *art déco*, agitava a vida cultural na cidade. De acordo com Irigoyen (2002, p.26), “tudo parecia possível no Brasil pós-revolução de 1930, submerso na procura de suas raízes e, ao mesmo tempo, em buscar fórmulas salvadoras para a nova nação.” A então capital da República foi escolhida para sediar o julgamento do Concurso Internacional para o Farol de Colombo, monumento em honra ao “descobridor” da América, a ser construído em Santo Domingo, na República Dominicana. Este concurso, considerado por muitos como “o mais importante realizado em todo o mundo até a presente data”²⁸³, tinha como jurados Frank Lloyd Wright, delegado dos Estados Unidos; Albert Kelsey, delegado da União Pan-Americana; Horacio Acosta y Lara, uruguaio; e Eliel Saarinen, finlandês, delegado dos Estados Europeus. O Brasil montou uma comissão de arquitetos, em prol de auxiliar o pleno trabalho do júri, assim constituída: Nestor Egydio de Figueirêdo (presidente do Instituto Central de Arquitetos e também da comissão), Archimedes Memória, Adolfo Morales de Los Rios Filho, José Cortez, Cypriano Lemos, Edgard Vianna e Leonidas Vargas Dantas (Figura 305).



Figura 305 – Comissão brasileira (de pé) e júri do concurso do Farol de Colombo. Archimedes Memória é o quarto de pé, da esquerda para a direita, e Frank Lloyd Wright é o segundo sentado, da esquerda para a direita. Fonte: Irigoyen (2002, p. 38).

Frank Lloyd Wright ganhou inúmeras matérias em jornais, e foi massivamente entrevistado e acompanhado nos vinte e três dias que permaneceu no Rio. Divulgando

²⁸² Projeto do escultor francês Paul Landowski.

²⁸³ *Correio da Manhã*, matéria “O concurso internacional do Pharol de Colombo”, editorial. Rio de Janeiro, 17 out. 1931, p.1.

sua obra e pensamentos, “enquadrados no espírito moderno”²⁸⁴, ajudou a inflamar os alunos grevistas da ENBA que desejavam mudanças radicais no ensino. São estes alunos, especialmente os do Diretório Acadêmico, que o convidam para uma palestra na Escola, no dia 13 de outubro, na qual Wright pode divagar sobre a arquitetura que praticava e os rumos para os quais o projeto de arquitetura caminhava.

Nesta palestra, detalhadamente descrita pelo *Correio da Manhã*, estavam presentes também diversos dos membros do júri do concurso do Farol, a exemplo de Albert Kelsey e Horacio Acosta y Lara, assim como professores da ENBA, dentre eles Archimedes Memória. Wright já inicia sua fala em referência à greve dos alunos em curso:

Há uma certa inquietude no pensamento moderno e é natural que no Brasil se sinta o mesmo. Apesar do Rio ser tão lindo, este país não poderia escapar a esta inquietude. A revolta não é uma coisa nova no mundo. A rebelião nos domínios das artes faz-se notar em todo o universo. Por longo tempo o homem esteve preso às tradições sem o pensamento...²⁸⁵

O arquiteto segue fundamentando sua linha de raciocínio, sempre a proferir indiretas ao ensino tradicional baseado na escola francesa, chegando, inclusive, a citá-lo nominalmente:

Os efeitos que produziram resultados na vida passada, não refletem o mesmo atualmente, notando-se, portanto, esse aumento de liberdade pelo encorajamento, pois até então não se tinha a coragem suficiente para realizar qualquer progresso. **Se não fosse o espírito da mocidade tomando a sua própria iniciativa, continuaríamos em estilo de “beaux-arts” e outras velharias.**²⁸⁶

Logo após a crítica ao ensino praticado pelos docentes da ENBA, fundamentado no que classificou como “velharia”, o arquiteto americano cita como exemplo o projeto de Archimedes e Cuchet:

Estive no Jockey Club há alguns dias e vi coisas e oportunidades que se estendiam para o futuro: o anacronismo ali representado vê-se todo o dia onde quer que seja. Um novo mundo pelo método da mocidade, luta com o velho mundo confortado até agora, e nota-se que é impossível continuar, pois a vida fará que ella possa renascer. A condição desses moços do Rio de Janeiro é semelhante às dos moços da

²⁸⁴ *Correio da Manhã*, matéria “Uma palestra sobre os novos rumos da architectura: o sr. Frank Lloyd Wright, a convite do directório academico de Bellas Artes, expoz suas theorias”, editorial. Rio de Janeiro, 14 out. 1931, p.1; 6.

²⁸⁵ WRIGHT, Frank Lloyd. Palestra aos alunos da ENBA transcrita na matéria “Uma palestra sobre os novos rumos da architectura: o sr. Frank Lloyd Wright, a convite do directório academico de Bellas Artes, expoz suas theorias”, editorial. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 out. 1931, p.1; 6.

²⁸⁶ *Ibidem*, grifo nosso.

Europa e América do Norte. É muito louvável que a mocidade recupere a sua vida por suas próprias mãos, dentro da lógica e do bom-senso. Creio que a ciência tem feito isso em favor da arte e tem produzido a corrente do bom-senso. **Vem, então, o que se chama como inevitável, o bello.**²⁸⁷

Esse anacronismo é traduzido livremente por Paulo Santos como “o futuro ancorado no passado” (SANTOS, 1981, p.88), correlacionando diretamente a ampla marquise com vão-livre em concreto armado engastada na estrutura da edificação em estilo eclético Luís XVI. Ao terminar sua palestra, Wright passa a fala aos que quisessem lhe dirigir perguntas, Archimedes foi o primeiro deles, indagando como o arquiteto “emprega o método para diferenciar o belo do não belo”²⁸⁸, aproveitando a fala do próprio Wright. A resposta do orador é categórica, até um tanto grosseira:

Não é oportuna essa pergunta. Deve-se perguntar o que é razoável. Qual é a diferença entre a banheira, a cozinha, o avião e o aeróstato? Só se deve considerar o moderno no que diz respeito à higiene, etc. Acha-se que as linhas do Bremen são lindas. Sabe-se quando o aeroplano tem linhas bonitas. E o automóvel também. O que seria se nós fôssemos dirigir qualquer um desses e passar defronte a uma casa tipo “*beaux-arts*”? Veríamos que uma coisa não pertence a outra.

Ao homem é permitido uma certa harmonia na vida moderna; ao nos basearmos nesse direito (harmonia) teremos as bases (essência) do moderno e também o método de apreender essa verdade apreciada pelo estudo feito no material, na ferramenta, no método, e finalmente, o **estudo racional da natureza** da vida humana no presente.²⁸⁹

No exemplo prático que Wright expõe ele ressalta que elementos de tempos diferentes são incompatíveis, e dessa forma impossíveis de coexistirem no mesmo ambiente. Busca na racionalidade a verdade para as formas e funcionalidade da vida contemporânea. Devaneia a certo ponto que a pergunta de Archimedes quase fica sem resposta. Dentre os diálogos que se seguiram, destaca-se a pergunta de um aluno se o Brasil deveria copiar o modernismo praticado na Europa ou criar o nosso próprio, com a seguinte resposta de Wright: “**o estilo não é uma coisa que é imposta, e sim uma coisa que nasce**, e o estilo moderno nascerá da nova vida, da nova indústria, das novas máquinas [...] tudo precisa nascer de dentro pra fora”²⁹⁰.

²⁸⁷ *Ibidem*, grifo nosso.

²⁸⁸ *Correio da Manhã*, matéria “Palestra aos alunos da ENBA transcrita na matéria “Uma palestra sobre os novos rumos da architectura: o sr. Frank Lloyd Wright, a convite do directório academico de Bellas Artes, expoz suas theorias”, editorial. Rio de Janeiro, 14 out. 1931, p.1; 6.

²⁸⁹ WRIGHT, *op. cit.*, grifo nosso.

²⁹⁰ WRIGHT, *op. cit.*, grifo nosso.

Archimedes, ainda não satisfeito, e já tendo terminada a palestra de Wright, prosseguiu indagando o americano: “Como explicar ao aluno a diferença existente entre a forma antiga e a forma moderna?”²⁹¹ Ao mesmo tempo em que Archimedes encarava de frente a oposição traçada entre o moderno e tradicionalismo no ensino, massivamente enfatizada por Frank Lloyd Wright em sua palestra, nota-se sua inquietude, em busca de respostas que realmente possam lhe mostrar outros caminhos. Wright prontamente responde: “Partindo da finalidade para a forma (razão de ser)”²⁹². Ilustrando sua fala, desenhou uma coluna em um papel, e prosseguiu: “Depois do aluno estudar a coluna deve adaptá-la à sua finalidade. Não permitir ao aluno fazer o êntase²⁹³ demasiado grosso sem visar a utilidade.”

Archimedes então pergunta: “A questão, afinal, é de sentimento, e como pode o sr. fazer o aluno diferenciar a forma antiga da forma moderna?”²⁹⁴, e Wright responde:

É preciso inculcar no aluno que uma escada na época em que foi feita consultava os interesses da época. E, portanto, quando ele [Archimedes] fosse professor, acompanhasse o aluno na partida do detalhe da finalidade até chegar à forma. Uma explicação à parte: este lápis, por exemplo, possui a grossura precisa. Como tudo, aliás, na vida.

Archimedes finaliza contra-atacando com uma última informação: “Esteve aqui o arquiteto Steinhof²⁹⁵ e partia justamente do oposto, isto é, da forma para a finalidade”²⁹⁶, informação esta que Wright contrapõe: “se ele diz isso é o mesmo que por o carro adiante dos bois.”²⁹⁷

Enquanto os alunos discutiam as formas de ensino na Escola Nacional de Belas Artes, os próprios arquitetos se questionavam a respeito de quais diretrizes e qual forma adotar

²⁹¹ MEMÓRIA, Archimedes. Uma palestra sobre os novos rumos da architectura: o sr. Frank Lloyd Wright, a convite do directório academico de Bellas Artes, expoz suas teorias. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 out. 1931, p.1; 6, grifo nosso.

²⁹² WRIGHT, *op. cit.*, grifo nosso.

²⁹³ Técnica usada para reduzir a ilusão de ótica provocada pela coluna, quando as duas linhas paralelas do fuste parecem encurvar para dentro.

²⁹⁴ MEMÓRIA, *op. cit.*

²⁹⁵ Eugene Steinhof, arquiteto formado pela Escola de Belas Artes de Viena, Áustria, professor na mesma cidade na Escola de Arte Decorativa. A respeito de sua palestra no Rio de Janeiro, em 1929, o então professor da ENBA Gastão Bahiana ressaltou: “O ilustre professor, preconizando o esquecimento completo do passado e a criação direta de formas novas, adequadas às condições da vida moderna, descontentou o tradicionalismo exclusivista, sem satisfazer às tendências ultra futuristas de outros, e pareceu a alguns nada nos ter ensinado de novo, já que a orientação proposta pelo arquiteto vienense é justamente a seguida nos cursos da nossa Escola de Belas Artes”. In: *Revista Arquitetura*, n.6, nov. 1929.

²⁹⁶ MEMÓRIA, *op. cit.*

²⁹⁷ WRIGHT, *op. cit.*

em seus novos projetos. E é nesse cenário que Lucio Costa desponta como a voz do movimento que consolidaria a 'nova arquitetura', como será visto nos tópicos a seguir.

3.2. "O estilo não é fantasia"²⁹⁸: Lucio Costa rompe com a tradição

A reforma e a transformação da arquitetura em eminência desde o final do século XIX no mundo foi consolidada a partir de duas principais inovações tecnológicas: o elevador e o sistema construtivo arranha-céu em estrutura metálica e concreto armado. Como aponta Freitas (2010, p. 452), "O pode ser considerado como uma das inovações mais marcantes da modernidade tecnológica, juntamente com o cinematógrafo, o carro e as máquinas de voar (zepelins, aviões, etc.)." A escala humana deixou de ser estimada em muitos aspectos, sendo substituída pela escala da máquina e da tecnologia, expostas e divulgadas nos filmes.

Apenas dois meses depois de se posicionar contra os "estilos modernos"²⁹⁹ (COSTA, 1928a, p. 3), em entrevista sobre o projeto da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, em julho de 1928, como visto, Lucio Costa concede nova entrevista ao jornal *O Paiz* acerca da questão do arranha-céu³⁰⁰. **Este pode ser considerado o momento em que o arquiteto – formado sob os preceitos da arquitetura eclética e do neocolonial como evocação às raízes brasileiras – dá início à sua transição da arquitetura *Beaux-Arts* para o Movimento Moderno.** As discussões sobre o arranha-céu, que despertaram grande interesse dos diversos setores da sociedade, se prolongaram nas colunas do jornal, tendo sido entrevistados, ao fim, dezesseis profissionais da área de arquitetura e construção civil no Rio de Janeiro³⁰¹. Archimedes Memória, entrevistado na edição seguinte à de Lucio, terá suas respostas comparadas às de seu colega de profissão, para um melhor entendimento de seus pontos de vista, em grande parte divergentes.

²⁹⁸ COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro, entrevista. In: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1º. jul. 1928, p. 1; 4.

²⁹⁹ COSTA, Lucio. O palácio da Embaixada Argentina, entrevista. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1928, p. 3.

³⁰⁰ COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro, entrevista. In: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1º. jul. 1928, p. 1; 4.

³⁰¹ Foram entrevistados: José Cortez, Angelo Bruhns e Joseph Gire, em 24 jun. 1928; William P. Preston, John P. Curtis e Lucio Costa, em 1º jul. 1928; Archimedes Memória e Cypriano Lemos, em 08 jul. 1928; Augusto Vasconcellos, em 15 jul. 1928; Armando de Oliveira, em 17 jul. 1928; Fernando Nereu de Sampaio e Nestor Egydio de Figueiredo, em 22 jul. 1928; Gastão Bahiana e Gilabert de Simões, em 29 jul. 1928; Pedro Paulo Bernardes Bastos, em 15 ago. 1928; e Alfred Agache, em 08 out. 1928. Adolfo Morales de Los Rios Filho também foi anunciado como um dos entrevistados, porém seu depoimento nunca foi publicado.

Nas décadas imediatamente posteriores à inauguração da Avenida Central, em prosseguimento à ideia de modernidade propiciada com as reformas dos prefeitos Francisco Pereira Passos e Carlos Sampaio, e o surgimento de novos terrenos com o desmonte dos morros, a área central do Rio de Janeiro firmava-se como ambiente ideal para consolidar a metrópole brasileira. O fenômeno do *skyscraper*, eclodido nos Estados Unidos a partir de 1884, apenas em meados da década de 1920 tornou-se realidade no cenário urbano carioca. Era sinônimo de vida cosmopolita e do *American way of life*.

As primeiras manifestações de edifícios de grande altura no Rio surgiram nos terrenos do antigo Convento da Ajuda, na atual Praça Floriano. Após a demolição do convento, Francisco Serrador, espanhol, construiu um complexo de edifícios (Figura 306), todos ligados a atividades cinematográficas, teatros, bares, restaurantes e hotéis. O conjunto, com cerca de dez a doze pavimentos, passou a atrair toda a sociedade carioca e se consolidou popularmente como “Cinelândia” ou “Quarteirão Serrador”. As revistas e jornais eram só elogios:

A Cinelândia carioca! O sopro da civilização contemporânea atirou por terra as paredes augustas do Convento da Ajuda e, dos escombros, fez surgir esta pompeante cidadela. Aí está a zona dos cinemas, o quarteirão Serrador, em suma, o reduto da cidade onde a vida moderna se veio centralizar, “**arranha-céus**”, todos esses edifícios estabelecem um contraste impressionante com a arquitetura colonial do Rio antigo³⁰².

Esforços isolados não permitiam ainda ajuizar qual seria o aspecto de um conjunto urbano dentro de concepções modernas e arrojadas: na Praça Floriano Peixoto podemos pela primeira vez apreciar um exemplo desses, em escala suficiente: e como é de crer que esta primeira amostra venha a servir de modelo ou de fonte de inspiração aos capitalistas e aos construtores **em próximo futuro parece-nos oportuna ligeira apreciação sobre o aspecto externo dos nossos modernos “skyscrappers”**³⁰³.

Mas nas décadas seguintes foram diversas as críticas ao complexo edificado, principalmente pelos arquitetos modernistas, que além da aversão à arquitetura eclética que predominava nestes arranha-céus, ressaltavam os problemas surgidos no entorno imediato dos edifícios, como ruas sem iluminação natural e vielas muito estreitas.

³⁰² *Fon Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico, Espusante*, ano XXIII, n. 13, matéria “O Rio de ontem, o Rio de hoje”, editorial. Rio de Janeiro, 30 mar. 1929, p. 49, grifo nosso.

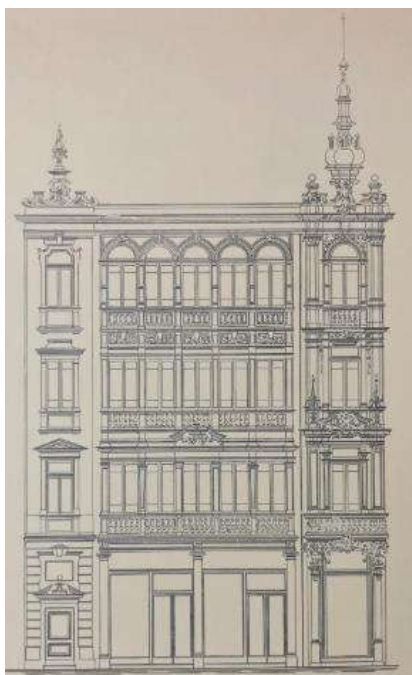
³⁰³ *Architectura no Brasil*, ano III, vol. V, matéria “Comentários”, editorial. Rio de Janeiro, fev.-mar. 1926, p. 103, grifo nosso.



Figura 306 – Edifícios do “Quartirão Serrador”, na Praça Floriano, Centro do Rio de Janeiro, e o zepelim, sinônimos de modernidade. Fonte: O Cruzeiro, número especial, Rio de Janeiro, 24 mai. 1930, p. 34-35.

Diversos edifícios da Avenida Central, já rebatizada como Avenida Rio Branco, também sofreram diversas reformas, poucos anos após sua construção, em prol da verticalização do conjunto. Um exemplo é o edifício da loja de departamentos “A Capital”, (Figura 308) à esquina com a rua do Ouvidor, que foi reformado por Archimedes e Francisque Cuchet em 1923. O edifício original, de propriedade de José de Lima Braga e Eugenia Machado, projetado em 1904 pelo arquiteto alemão Thomaz Driendl (Figura 307), teve suas fachadas completamente remodeladas pelos arquitetos do Escritório Técnico Heitor de Mello, que além de elevá-lo em mais quatro pavimentos, removeram a maior parte de sua ornamentação, tornando suas linhas mais sóbrias e seus vãos com amplas medidas, para alongar ainda mais a feição do edifício (Figuras 309 e 310). Os arquitetos ainda dotaram o edifício de novos elevadores para os andares superiores, independentes, “permitindo a entrada à noite, para os salões. Na ‘terrasse’, de original decoração, terão lugar os chás e os ‘souters’ dançantes”³⁰⁴.

³⁰⁴ *A Noite*, matéria “Rio commercial – A Avenida vae ter uma das mais importantes casas de modas da América do Sul”, editorial. Rio de Janeiro, 09 ago. 1923, p.2.



Figuras 307 e 308 – Thomaz Driend - Edifício 'A Capital', à Avenida Rio Branco, 102 (projeto e foto após as obras) Fonte: Ferrez (1983, p.159).



Figuras 309 e 310 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Edifício 'A Capital', à Avenida Rio Branco, 102 (projeto de reforma e foto após as obras) - 1923. Fontes: *Fon Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico, Espusiante*, ano XVII, n.43, Rio de Janeiro, 27 out. 1923, p.57; *Fon Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico, Espusiante*, ano XVIII, n.33, Rio de Janeiro, 16 ago. 1924, p.67.

O jornal *O Paiz*, um dos maiores em circulação na Capital Federal, resolveu discutir a questão da verticalização dos edifícios na área central do Rio de Janeiro, considerando, de antemão, que "o arranha-céu não pode ser apenas isto que o leigo assinala à

primeira vista, a exteriorização vaidosa de uma riqueza, a febre do momento, uma consequência da 'americanização'. Ele deve ser algo mais"³⁰⁵.

Além de suscitar sobre a composição estética do arranha-céu, estavam entre os objetivos do jornal expor as razões que operaram sua gênese e as possibilidades que apresentava, em prol de se tornar tão indispensável nas grandes cidades. Esta série de entrevistas tem importância significativa nesta pesquisa por possibilitar analisar as respostas de Lucio e de Archimedes às mesmas perguntas, aclarando seus posicionamentos a respeito de questões como o processo de construção mais adequado aos arranha-céus, e o estilo que deveria ser empregado neste tipo de construção. No inquérito constam as seguintes perguntas:

- Como justifica a existência do arranha-céu?
- Acredita que o arranha-céu tende a se fixar nas grandes capitais?
- Julga o arranha-céu suscetível de receber novas manifestações de arquitetura?
- Qual o processo de construção que convém ao arranha-céu?
- Em que estilo deve ser tratado o arranha-céu?
- Acha o arranha-céu compatível com o nosso ambiente?

A grande maioria dos entrevistados teceu diversas críticas ao conjunto de arranha-céus pioneiro edificado na Cinelândia, como visto na Figura 306. Além disso, Joseph Gire³⁰⁶, arquiteto francês, entrevistado na primeira publicação da série, não havia sido escolhido por acaso. Naquele momento estava sendo erguido seu projeto para o edifício 'A Noite', na praça Mauá (Figura 311), considerado o primeiro arranha-céu da América Latina, com cálculo estrutural elaborado pelo engenheiro Emílio Henrique Baumgart, que anos depois também seria o responsável pelo cálculo estrutural do projeto de Lucio Costa e equipe para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública. O projeto de Gire foi o vencedor de um concurso do qual também participou Archimedes, como será explicitado adiante.

³⁰⁵ *O Paiz*, matéria "O arranha-céu e o Rio de Janeiro", editorial. Rio de Janeiro, 1º. jul. 1928, p.1.

³⁰⁶ Joseph Gire, francês, foi vencedor do *Grand Prix de Rome*, e também autor do projeto do edifício do hotel Copacabana Palace.



Figura 311 – Centro do Rio de Janeiro em 1929, destacando-se o edifício A Noite e a Avenida Central, já rebatizada de Avenida Rio Branco. Ao centro da imagem vê-se à esquerda os terrenos surgidos com o desmonte do Morro do Castelo, e à direita o Morro de Santo Antônio, em processo de arrasamento. Fonte: Foto de Augusto Malta, acervo do Instituto Moreira Salles.

Pode-se afirmar, inclusive, que o interesse em abordar a temática do arranha-céu nos jornais tenha surgido exatamente a partir do concurso para este edifício, que inaugurava uma nova categoria de edificações em uma cidade onde predominavam os sobrados e construções de no máximo quatro pavimentos, como ressalta a Figura 311. Para Gire, o estilo empregado nos arranha-céus era o resultado

da lei do equilíbrio, **tornando supérfluas as complicações decorativas.** O enorme progresso realizado na construção em cimento armado indica a generalização deste sistema. **É a colaboração cada dia maior entre o arquiteto e o construtor que permitirá realizar esta harmonia de formas arquitetônicas de que sairá o estilo.**³⁰⁷ (GIRE, 1928, p. 4)

Nas duas publicações seguintes foram entrevistados, respectivamente, Lucio Costa e os sócios William P. Preston e John P. Curtis (em 1º de julho); e Archimedes Memória e Cypriano Lemos (em 08 de julho). Na entrevista com Lucio Costa, o redator, antes mesmo de passar a palavra ao arquiteto, já enfatiza a preponderância do fator econômico, considerando a construção de arranha-céus. Classificando-os como “a criação típica da época em que vivemos”³⁰⁸, assinala a exigência latente de também serem geradas novas formas para sua realização plena.

Lucio Costa, apresentado como sócio de Fernando Valentim, tem seu currículo ressaltado pelo jornal: “medalha de ouro da Escola de Belas Artes, grande medalha de prata do Salão de 1924, grande medalha de ouro na Exposição Pan-Americana de

³⁰⁷ GIRE, Joseph. O arranha-céu e o Rio de Janeiro, entrevista. In: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1928, p.4.

³⁰⁸ *O Paiz*, matéria “O arranha-céu e o Rio de Janeiro”, editorial. Rio de Janeiro, 1º. jul. 1928, p.1.

Arquitetura de 1926, em Buenos Aires³⁰⁹. Em seguida, em contrabalanceamento, o editor enfatiza ser o arquiteto o mais novo dentre os entrevistados sobre a temática. Faz ainda uma rápida, mas interessante descrição do escritório do arquiteto, um **"amontoado de móveis bizarros, de decorações exóticas, sem mesmo a riqueza de um estilo, que caracteriza a personalidade dos artistas moços** que só tem, por enquanto, muito talento"³¹⁰. E ainda descreve o tipo de grafia com a qual Lucio Costa havia respondido às perguntas: "uma letra longa, decorativa, em que um estudioso de grafologia diagnosticará mais um poeta do que realmente um arquiteto"³¹¹. Quem lê tais descrições de imediato já correlaciona tais características às de um profissional apegado à tradição e ao fazer arquitetônico *Beaux-Arts*. Entretanto, as respostas de Lucio expõem um pensamento já pautado na racionalidade, alinhado com os preceitos do Movimento Moderno, mesmo que de forma ainda despretensiosa e autodidata; e por isso, esta entrevista, juntamente com as viagens de Lucio para o interior de Minas Gerais, são tidas como os pontos iniciais onde o arquiteto passa a rever seu pensamento e sua forma de projetar.

Já na entrevista com Archimedes, anunciado como "professor da Escola de Belas Artes, continuador da obra admirável de Heitor de Mello, o verdadeiro fundador da arquitetura nacional"³¹², o editor também descreve o atelier do arquiteto, **"quadra decorada com móveis antigos, de estilo, e onde um moderníssimo ventilador evidentemente sentia-se contrafeito em cima de uma coluna torneada"**³¹³. Ressalta-se aqui, a percepção, pelo próprio jornalista, do 'estilo' que compõe o ambiente de trabalho de Archimedes, enquanto no escritório de Lucio o que se notava era exatamente a ausência disso. Passando às perguntas formuladas aos dois profissionais, a seguir destacar-se-ão os pontos de divergência de pensamento, que mais suscitam esta análise.

- Como justifica a existência do arranha-céu?

Enquanto Archimedes responde de forma técnica, a partir de razões de cunho econômico, como "a valorização dos terrenos em determinadas áreas das grandes

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ibidem*, grifo nosso.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *O Paiz*, matéria "O arranha-céu e o Rio de Janeiro", editorial. Rio de Janeiro, 08 jul. 1928, p.1.

³¹³ *Ibidem*, grifo nosso.

idades, especialmente na zona comercial”³¹⁴, com vantagem de condensar a população, facilitando o contato entre setores da sociedade, Lucio divaga a partir da fé dos fiéis, fé esta que “conseguiu transformar em pedra e condensar toda a beleza do seu culto”³¹⁵ nas igrejas. Estabelecendo uma relação diametralmente oposta entre o valor artístico das obras de arquitetura e a civilização do povo que as produziu, o arquiteto conclui que

hoje, que o grau médio da civilização chegou ao máximo, pode-se dizer que a arquitetura religiosa não mais existe. O pouco que há vive das migalhas do passado. E o homem – eterno ingênuo – precisando adorar qualquer coisa, descobriu um novo pretexto de ilusão – o ouro. Estamos no século do ouro, da fortuna. Os templos são os bancos, o nosso ídolo é o dinheiro, o arranha-céu a nossa catedral. Temos fé na riqueza. Triste ou não, é a realidade e precisamos encará-la de frente³¹⁶.

A toda essa introdução de Lucio a respeito da pergunta formulada, considera, enfim, que o arranha-céu é “resultante desse nosso estado de espírito e de progresso material, dessa nossa mentalidade audaciosa e construtora, dessa nossa mania infinitamente tola de brincar com moedinhas de ouro como brincam as crianças com soldadinhos de chumbo”³¹⁷. Nota-se a ferrenha crítica do arquiteto ao arranha-céu, correlacionando-o, como explicitado, com a ausência total de arte ou beleza, existindo apenas em função do capital financeiro, da adoração do homem ao dinheiro. Como aponta Ribeiro (2005, p. 39), a tese de Lucio era a de que a sociedade sempre produziu um objeto para “exaltação coletiva”: se no passado foram os templos religiosos, o objeto de exaltação do presente eram os arranha-céus.

- Julga o arranha-céu suscetível de receber novas manifestações de arquitetura?

Esta pergunta, relacionada diretamente ao estilo arquitetônico a ser empregado pelos arquitetos no projeto de um arranha-céu, desperta posicionamentos diversos nos dois profissionais. Lucio reflete que a herança secular acumulada na historiografia da arquitetura foi “tolhendo a liberdade, asfixiando o poder criador dos artistas”³¹⁸, sendo que “do fim do século XVIII para cá a arte se vinha arrastando numa atmosfera irritante de mediocridade e de mentira, de reproduções mesquinhas, de imitações descabidas –

³¹⁴ MEMÓRIA, Archimedes. O arranha-céu e o Rio de Janeiro, entrevista. In: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 08 jul. 1928, p.1.

³¹⁵ COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro, entrevista. In: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1º jul. 1928, p.4.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ *Ibidem*.

de pastiche. Atrofiada, ridícula, pueril"³¹⁹, em uma crítica aos seus próprios projetos. No entanto, considera que "[...] de um horizonte aparentemente oposto, lenta e formidável a salvação surgia"³²⁰. Era a ciência:

A ciência – sim, a ciência acordou a arte – a ciência fez com que a arte que virara enfeite caísse em si, despertasse do sono absurdo e reatasse a sua vida morta com a vida viva do passado. A ciência, com sua **razão** e sua **lógica**, deu vida nova à arte, vida nova à arquitetura. Razão, lógica, bom senso, essa coisa simples que sempre foi o ponto de partida de toda verdadeira arquitetura, essa coisa simples que estava esquecida, a ciência de novo nos deu. É graças a ela que o arranha-céu há de ser o nosso monumento [quase que prevendo o icônico projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, auge e referência máxima do modernismo brasileiro] – e há de falar de nós àqueles que virão depois. E é graças a ela que o arranha-céu poderá ser uma nova expressão e arquitetura, voltando à verdade, a essa sempre nova fonte de beleza, à **forma** que a se adapta ao órgão, que obedece à **função**, à beleza do Kamak. do Parthenon, de Reims, à beleza do corpo humano, à beleza estrutural.³²¹

Lucio relaciona razão e lógica, beleza e verdade, forma e função³²². Contudo,

O tema da funcionalidade por certo era corrente nas décadas de 20 e 30, mas o mesmo não vale para o conceito de estilo, visto que na arquitetura moderna a funcionalidade, programaticamente, é a própria superação do estilo (e do historicismo). (PUPPI, 1998, p. 22)

Já Archimedes, preocupado com a aparência final do conjunto edilício das áreas onde fossem implementados os arranha-céus, sugere que "os edifícios devem guardar proporções com as ruas, avenidas, praças e jardins, pois existindo esta proporção, dosada com o sentimento estético do arquiteto, tudo ficará bem".³²³ Em ambas as entrevistas os arquitetos demonstram certo sentimentalismo para com o arranha-céu, seja a partir da história da arquitetura, seja em função das consequências estéticas para o futuro das grandes capitais. Archimedes, neste ponto, também cita o projeto de remodelação do Rio de Janeiro, em elaboração pelo arquiteto francês Alfred Agache, cujos resultados apresentarão diretrizes precisas para os "conjuntos das massas arquitetônicas a serem futuramente edificadas"³²⁴. Agache, o último dos entrevistados sobre este assunto para o jornal, será abordado mais adiante.

³¹⁹ *Ibidem.*

³²⁰ *Ibidem.*

³²¹ *Ibidem*, grifo nosso.

³²² "A forma segue a função", expressão instituída pelo arquiteto proto-moderno Louis Sullivan (*apud* COLQUHOUN, 2004, p. 194), configurou-se como uma das grandes premissas da Arquitetura Moderna.

³²³ MEMÓRIA, *op. cit.*

³²⁴ *Ibidem.*

Tanto Lucio quanto Archimedes concordam que o emprego da estrutura metálica e do concreto armado são os processos de construção mais adequados ao arranha-céu. A esse respeito, Lucio, em clara crítica à arquitetura eclética e às fachadas *Beaux-Arts*, discursa que o aspecto exterior deve ressaltar a técnica construtiva, já respondendo parcialmente àquela considerada a pergunta mais importante da entrevista para esta pesquisa:

- Em que estilo deve ser tratado o arranha-céu?

Para Lucio,

O estilo não é fantasia que se invente ou se copie, surge naturalmente como função do sistema de construção, dos materiais empregados, do clima, do ambiente, da época. Está preso ao arcabouço construtivo e às vezes a uma simples exigência de aeração e higiene. (...) Como em todas as grandes eras da arte é preciso que a composição de arquitetura de novo e cada vez mais se identifique à construção. É preciso que o aspecto exterior acuse o esqueleto construtivo, com ele se case a ponto de formar um todo homogêneo de maneira que dissociá-lo seria matá-los.³²⁵

Na sua opinião, a simples ideia de compor um arranha-céu com qualquer estilo é ridícula, e os americanos, mesmo tendo dominado por completo a parte técnica da construção de um arranha-céu, recorrem à Europa em prol de elementos decorativos do passado para adornarem as construções. Uma crítica tanto à cópia e adaptação de estilos pregressos quanto ao modelo de ensino sob o qual ele próprio havia se formado.

Archimedes, alinhado com o pensamento praticado na ENBA, infere que “para edifícios de pequena base e grande altura o partido predominante de linhas arquitetônicas deve ser a vertical. Dos estilos ocidentais o ogival ou gótico é o que tem esta característica”³²⁶. Diversos outros arquitetos que responderam à entrevista, como José Cortez, Angelo Bruhns, Armando de Oliveira e Pedro Paulo Bernardes Bastos compartilhavam do mesmo ponto de vista, considerando o estilo gótico/ogival aquele com melhores recursos para completar o esqueleto de volumes, acentuando ainda mais a verticalização do conjunto. Já Cypriano Lemos, cuja entrevista foi publicada junto com a de Archimedes, considerava um arranha-céu em estilo gótico um “monstrengo, um

³²⁵COSTA, *op. cit.*

³²⁶MEMÓRIA, *op. cit.*

pastiche”³²⁷. No Rio de Janeiro um conhecido exemplo de um arranha-céu em estilo gótico/ogival é o edifício do Liceu Literário Português, projetado em 1932 por Raul Penna Firme, que havia sido aluno de Archimedes, tendo inclusive estagiado em seu escritório.

Aqui cabe destacar a resposta dada a esta pergunta pelo também professor da ENBA Gastão Bahiana, na entrevista publicada em 29 de julho. A explanação feita pelo arquiteto sobre estilo é a mesma compartilhada por Archimedes, e dirime certos preconceitos àqueles que confundem arquitetura com decoração:

A formação de um estilo de arquitetura resulta essencialmente do emprego lógico de determinados materiais, dentro de certas condições técnicas; a decoração é apenas um complemento dispensável que deve adaptar-se às formas construtivas sem as exceder nem deformar. Nessas condições seria absurdo adotar nos arranha-céus os mesmos estilos que, no passado, se utilizaram, como material básico, a pedra de cantaria, isso é, um sistema que comporta a justaposição de inúmeros elementos, trabalhando todos unicamente a compressão.³²⁸

Archimedes, porém, corroborou que mesmo considerando o gótico/ogival como a melhor inspiração para edifícios altos, a ornamentação irá depender do sentimento próprio do arquiteto responsável pelo projeto. Mais uma vez o sentimento sendo ressaltado como característica singular necessária ao ato de projetar. Em seu anteprojeto de 1927– elaborado juntamente com seu sócio Francisque Cuchet – para o concurso do edifício A Noite, na Praça Mauá, Rio de Janeiro, Archimedes de fato empregou as linhas verticais para ressaltar a verticalidade daquele que seria o primeiro arranha-céu da cidade, e prezou pelo escalonamento no arremate superior do edifício, em formato piramidal, culminando no que parece ser uma torre, ao centro, de onde saem fachos de luz. Infelizmente no acervo do escritório nada foi encontrado sobre este projeto; há apenas a perspectiva externa publicada na primeira página do Jornal *A Noite* (Figura 312), cuja qualidade dificulta uma análise mais detalhada. Nota-se, entretanto, além de quatro eixos verticais, a entrada central, marcada por uma grande portada. O próprio jornal *A Noite* afirmou que “o projeto Memória-Cuchet é tranquilo, solene, grandioso.

³²⁷ LEMOS, Cypriano. O arranha-céu e o Rio de Janeiro, entrevista. In: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 08 jul. 1928, p.4.

³²⁸ BAHIANA, Gastão. O arranha-céu e o Rio de Janeiro, entrevista. In: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1928, p.5.

Impressiona à primeira vista na sua compacta opulência de contorno, na sua gravidade, na sua imponência perfilada”³²⁹.

Este projeto, inclusive, parece ter se inspirado em outro arranha-céu, inaugurado no mesmo ano, em Nova York, o *Paramount Building* (Figura 313). Com 131 metros de altura, e projetado pelos irmãos Cornelius e George Rapp para o Teatro Paramount, este edifício ainda figura como um dos mais altos da cidade. O projeto foi divulgado ainda em junho de 1927 no Brasil pela revista *A Casa*, de ampla circulação nos escritórios de arquitetura do Rio de Janeiro, alvitando a possibilidade de Archimedes ter tomado conhecimento do projeto a partir desta publicação.

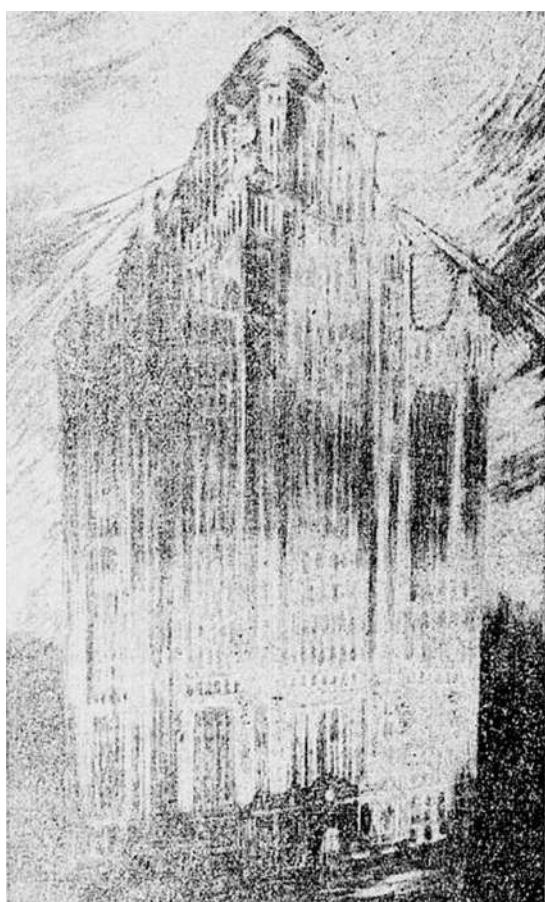


Figura 312 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet – anteprojeto para o Edifício A Noite, Praça Mauá, Rio de Janeiro (perspectiva) - 1927. Fonte: *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1927, p. 1.

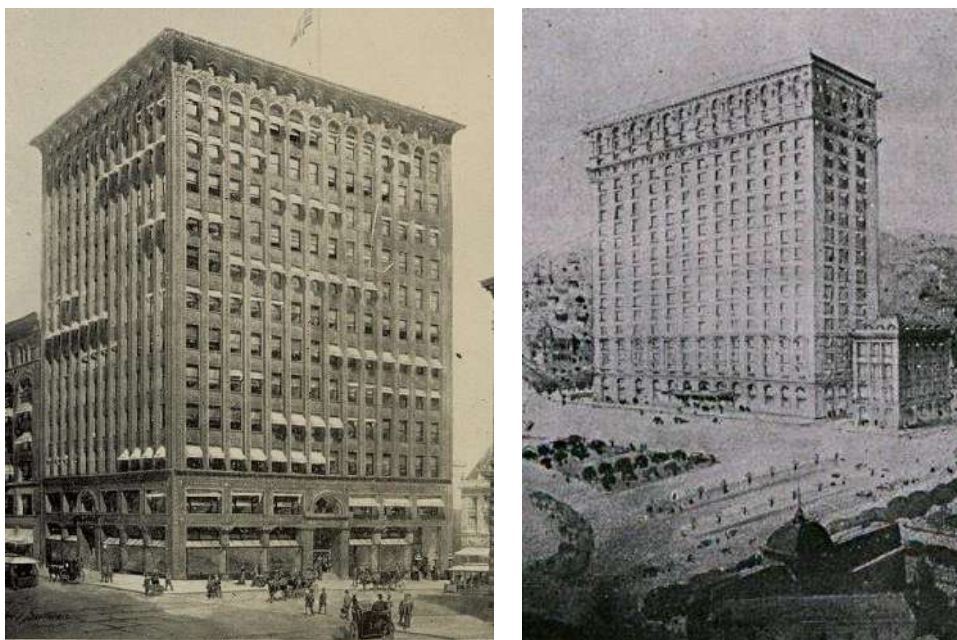


Figura 313 – Cornelius e George Rapp - Paramount Building, em Nova York (perspectiva) - 1927. Fonte: *A Casa*, ano V, n.38, Rio de Janeiro, jun. 1927, p. 11.

Concorreram também ao concurso os arquitetos Edgard Pinheiro Vianna, Gusmão, Dourado e Baldassini, Eduardo V. Pederneiras e Joseph Gire, que foi o vencedor, como já

³²⁹ *A Noite*, matéria “A casa da A Noite”, editorial. Rio de Janeiro, 18 jul. 1927, p. 2.

citado. O projeto final desenvolvido por Gire diferencia-se drasticamente de sua proposta selecionada no concurso (Figura 315), que aparentava ser bem menos elevada que os outros projetos concorrentes. Esta proposta de Gire, inclusive, parece ter se inspirado, assim como o projeto de Archimedes, em um arranha-céu nova-iorquino, o *Guaranty Building* (Figura 314), elaborado em 1895 pelo arquiteto Louis Sullivan. O anteprojeto de Gire apresenta uma extensa fachada, chapada, com pé-direito maior no pavimento térreo, assim como o *Guaranty Building*.



Figuras 314 e 315 – Louis Sullivan - Guaranty Building, em Nova York (perspectiva); Joseph Gire - anteprojeto para o Edifício A Noite, Praça Mauá, Rio de Janeiro (perspectiva) - 1927. Fontes: Wikiwand, s/d. Disponível em: <[https://www.wikiwand.com/en/Prudential_\(Guaranty\)_Building](https://www.wikiwand.com/en/Prudential_(Guaranty)_Building)>. Acesso em 20 jun. 2022; *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1927, p. 1.

Como ressalta Paulo Santos, em todos os projetos submetidos ao concurso notou-se

um evidente propósito de simplificação de linhas, mas sem modificações de fundo na concepção da estrutura (escondida na alvenaria), do espaço (delimitado pelo rígido vigamento e da forma plástica), conservando-se os mesmos elementos comuns no ecletismo – embasamentos e coroamentos. (SANTOS, 1960, p. 62)

Até 1928 Lucio Costa não havia projetado nenhum edifício com mais de três pavimentos. Apenas a partir de sua sociedade com Gregori Warchavchik, na década seguinte, é que as primeiras propostas verticalizadas seriam elaboradas, sendo a primeira delas o edifício de apartamentos de propriedade de Maria Gallo, em 1932 (BRITO, 2014, p. 271).

Os discursos de Lucio e de Archimedes em suas entrevistas sobre o arranha-céu refletem bem a ideologia que seguiam, pautada no ensino *Beaux-Arts*, no caso de Archimedes, ou

já na premissa da “forma segue a função”, latente ao Movimento Moderno, no caso de Lucio. As divergências quanto ao estilo se dão exatamente por tomarem rumos diversos em sua prática projetual a partir deste período. Evidencia-se a mudança radical de pensamento de Lucio, em uma atitude de negação a tudo que havia discursado em prol dos estilos da *Beaux-Arts*, tão minuciosamente delineados em sua entrevista sobre o projeto para a Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, como já citado.

Os comentários sobre o arranha-céu são exemplares dos eixos norteadores da 'nova arquitetura' que Lucio iria desenvolver a partir de 1930. De fato, segundo o próprio arquiteto, seu primeiro contato com uma construção modernista se deu ao folhear a revista *Para Todos*, em sua residência em Correias, e ver uma matéria de 19 de abril de 1930, a respeito da exposição da casa modernista projetada por Gregori Warchavchik à rua Itápolis, em São Paulo (Figura 316).

Vi um trabalho do Warchavchik pela primeira vez na revista *Para Todos*. Era a 'casa modernista', exposta em São Paulo. Apesar do nome, foi a primeira vez que vi a possibilidade de fazer algo contemporâneo. A partir daí, comecei a me interessar pela arquitetura nova. (COSTA, 2010, p. 233)



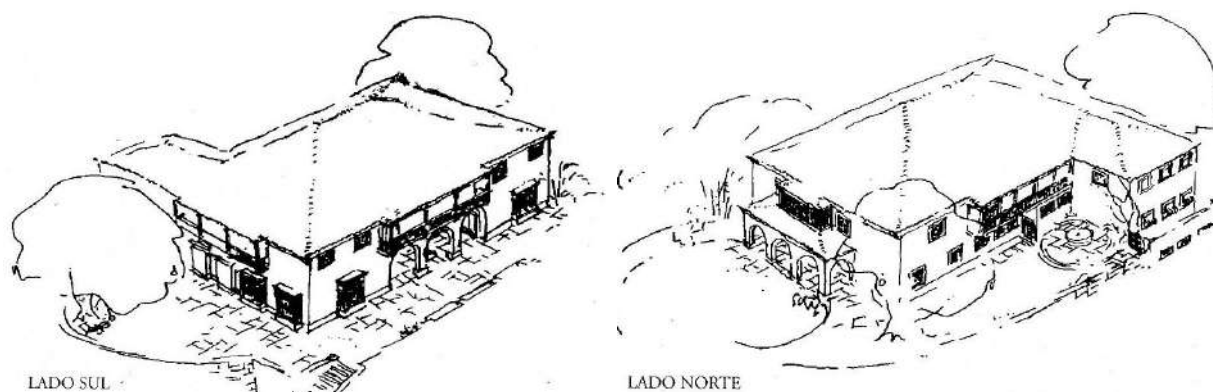
Figura 316 – Páginas da revista *Para Todos*, com o artigo “A exposição da Casa Modernista”, primeiro contato de Lucio Costa com a ‘nova’ arquitetura. Fonte: *Para Todos*, ano XII, n.592, Rio de Janeiro, 19 abr. 1930, p. 34-35.

Como ressalta Juliana Nery (2013, p. 14), esta matéria da revista parece ter influenciado Lucio Costa muito mais do que as conferências de Le Corbusier no Rio de Janeiro, ocorridas no ano anterior. O próprio Costa, quando da compilação de sua obra para publicação, escreveu a respeito da visita do francês ao Brasil:

Eu era totalmente alienado nesta época, mas fiz questão de ir até lá. Cheguei um pouco atrasado e a sala estava lotada. As portas do salão da

Escola estavam cheias de gente e eu o vi falando, Fiquei um pouco depois desisti e fui embora, inteiramente despreocupado, alheio à premente realidade. (COSTA, 1995, p. 144)

O projeto da residência de Ernesto Gomes Fontes e sua esposa Maria Cecília é considerado o grande marco na transfiguração da forma de projetar de Lucio, por ter o arquiteto elaborado duas propostas, uma neocolonial, e algum tempo depois, uma modernista. Em 1930, por encomenda do proprietário, Lucio, tendo já terminado a sociedade com seu colega Fernando Valentim³³⁰, projeta uma grande residência, para um amplo terreno, cercado de área verde, entre o Alto da Boa Vista e a Gávea, no Rio de Janeiro³³¹. A solução plástica adotada, sua “última manifestação de sentido eclético-acadêmico” (COSTA, 1995, p.55), era ainda parecida com o projeto que havia elaborado para o “Prêmio Heitor de Mello”³³², de 1923, no qual ficou em segundo lugar, como já visto. Em dois pavimentos, a residência apresenta telhado em quatro águas, aberturas externas em vergas retas para as janelas e arcos plenos para as portas. Sobre a entrada principal, uma ampla varanda, bem semelhante às das fazendas do século XVIII, e à projetada por Archimedes e Cuchet para o terceiro pavimento do Pavilhão das Grandes Indústrias, em sua fachada interna voltada para o pátio dos canhões. A sobriedade se faz presente por toda a edificação, com ausência de significativa ornamentação, como já vinha fazendo em alguns projetos do final da década, a exemplo da Casa Modesto Guimarães.



Figuras 317 e 318 – Lucio Costa - Primeira versão para a residência Ernesto Gomes Fontes (perspectivas), com predomínio do estilo neocolonial - 1930. Fonte: Costa (1995, p.58).

³³⁰ Após o término da sociedade com Valentim, Lucio Costa seguiu com o escritório à Avenida Rio Branco, 46 (Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. v.1, 1931, p. 1564).

³³¹ O endereço atual da residência é Estrada Gávea Pequena, 1454, Gávea, Rio de Janeiro.

³³² O pseudônimo de Lucio no concurso de 1923 era “Rolls-Royce”, e coincidentemente, Ernesto Gomes Fontes era o representante da marca Rolls-Royce no Brasil quando encomendou o projeto da residência ao arquiteto (BRITO, 2014).

Imbuído ainda dos preceitos do movimento neocolonial, de colher elementos da arquitetura do século XVIII para compor as soluções adotadas nos projetos, Lucio parece se referenciar muito na arquitetura das antigas fazendas de café. A simetria também domina a composição fachadística e da planta, como ressalta Slade:

Suas plantas baixas são tipicamente acadêmicas – ordenadas geometricamente, abrem poucas concessões à funcionalidade. O croqui de estudo da planta baixa demonstra que o arquiteto partiu do retângulo, que foi subdividido em outros retângulos, respeitando uma ordenação geométrica. (SLADE, 2007, p.147)



Figuras 319 e 320 – Fazenda Boa Vista, em São Luiz do Paraitinga, São Paulo; Varanda do Pátio dos Canhões, no edifício do antigo Pavilhão das Grandes Indústrias, hoje Museu Histórico Nacional. Fontes: Foto do Grupo do Facebook “Antigas Fazendas e Casarões do Brasil”; Foto do autor, 2022.

Por ser uma residência de grandes proporções, Lucio pensou também em uma segunda entrada, para automóveis, a partir da fachada lateral direita, ali posicionando – aos mesmos moldes dos arcos plenos da entrada principal – uma *porte-cochère*, entrada coberta que avança frontalmente ao volume principal, mesma solução que adotara em seu projeto do “Prêmio Heitor de Mello”. A partir de um prisma retangular, o projeto tem uma saliência na fachada posterior, criando um pequeno pátio, onde o arquiteto posicionou inclusive uma fonte. Muxarabis também se fazem presentes nas fachadas, tanto no pavimento térreo como no superior, elemento de influência hispânica que Lucio adotaria também em seus projetos modernistas ao longo das décadas seguintes.

Os espaços interiores formavam tetos abobadados, as varandas possuíam colunas toscanas e “no térreo, bem no centro da casa, a predominante área social é engrandecida pelo hall de pé-direito duplo” (BRITO, 2014, p.210), nos mesmos moldes de diversos outros projetos do arquiteto da década de 1920. Nesta proposta, os desenhos dos tetos de alguns cômodos apresentam vigas de madeira sem nenhuma função estrutural, apenas para compor a estética e estilo do projeto, característica que vai diretamente em sentido oposto aos preceitos de ‘a forma segue a função’ (Figura 325). Este elemento também é muito semelhante ao empregado por Archimedes no teto da varanda posterior de sua residência (Figura 326).



Figuras 325 e 326 – Lucio Costa - perspectiva interna da primeira versão para a residência Ernesto Gomes Fontes - 1930; Archimedes Memória - teto da varanda da residência do arquiteto - 1929. Fontes: Acervo Casa de Lucio Costa (Código III A 10-03076 L); Foto do autor, 2023.

Lucio, ainda indeciso a respeito do desenho das plantas, esboçou outra solução, que parte de um pátio central, retangular, inserindo os cômodos em três das fachadas, deixando a posterior livre para uma ampla varanda, que liga-se também a este pátio (Figura 327). Este é um elemento vital neste projeto, que evidencia como Lucio ainda estava ligado à tradição *Beaux-Arts*: na planta, o arquiteto nomeia esta área como “loggia”, tradução em francês para ‘varanda’, nos mesmos moldes que Heitor de Mello e Archimedes Memória tanto designavam este cômodo em seus projetos da década de 1920, e seguindo os ensinamentos que teve em sua formação da ENBA. Nesta solução, aproveitando-se do terreno em declive, o acesso à ‘loggia’ se daria por duas amplas escadarias em meia lua, que se encontrariam ao centro do volume (Figura 328). Brito destaca que esta varanda em arcos “possivelmente é uma influência do conhecido claustro do Convento de Santo Antonio em Recife” (2014, p.214), o qual Lucio

possivelmente visitou quando o navio em que viajava para a Europa atracou na capital de Pernambuco em 1926.

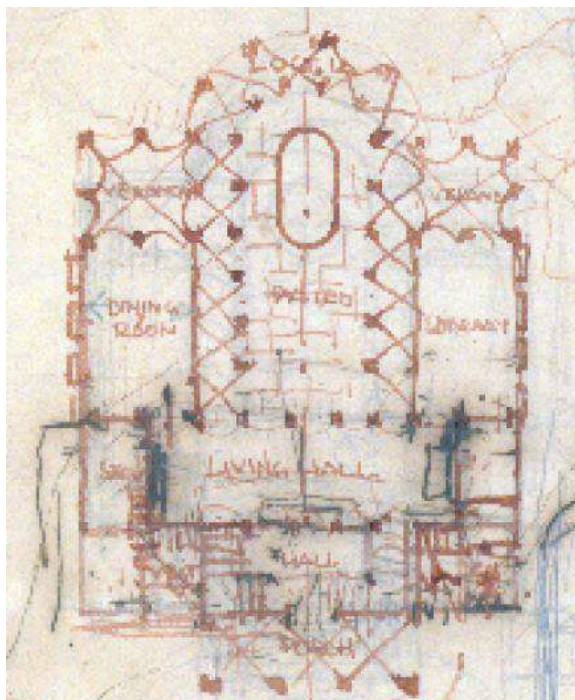


Figura 327 – Lucio Costa - Estudos para a residência Ernesto Gomes Fontes (planta do pavimento térreo), com predomínio do estilo neocolonial - 1930. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (Código III A 10-03162 L).



Figura 328 – Lucio Costa - Estudos para a residência Ernesto Gomes Fontes (perspectiva externa a partir da fachada posterior), com predomínio do estilo neocolonial - 1930. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (Código III_A_10-00279_L).

Ernesto Gomes Fontes, ao procurar Lucio para que este elaborasse um projeto para sua residência no meio de uma região de floresta tropical, “provavelmente tinha em mente uma mansão campestre ajardinada aos moldes das casas nobres do período colonial ou das vilas que tanto marcaram época na arquitetura europeia do século XVIII” (BRITO, 2014, p.208). O arquiteto, que morava em Correias, descia de tempos em tempos ao Rio para tratar dos projetos do escritório, apesar de ressaltar em entrevista posterior que, mesmo ainda atuando sob os ditames do neocolonial, “quase não estava trabalhando” (*apud* NOBRE, 2010, p.191). As viagens que empreendeu pelo interior mineiro, juntamente com o reconhecimento dos ditames da ‘nova arquitetura’ começavam a lhe

despertar para a arquitetura sem ornamentação, sendo a função o parâmetro principal das novas soluções de plantas e fachadas. Segundo Lucio, neste período os projetos por ele realizados em estilo neocolonial eram feitos "com muita repugnância" (*apud* NOBRE, 2010, p.149).

Após apreciar a composição da casa modernista da Rua Itápolis, projetada por Warchavchik, Lucio resolve elaborar uma segunda proposta para a residência Ernesto Gomes Fontes (Figura 329). Neste projeto, com o mesmo programa, o arquiteto agora pautado nos princípios corbuseanos, desenha uma fachada horizontalizada, em três pavimentos, com abundante emprego de vidro e estando o pavimento superior sustentado por pilotis, que ao mesmo tempo propiciam uma ampla varanda no pavimento térreo. A paisagem agora era incorporada definitivamente ao projeto, tornando-se também protagonista, pois as amplas aberturas e as fachadas de vidro possibilitariam a perfeita contemplação do entorno.

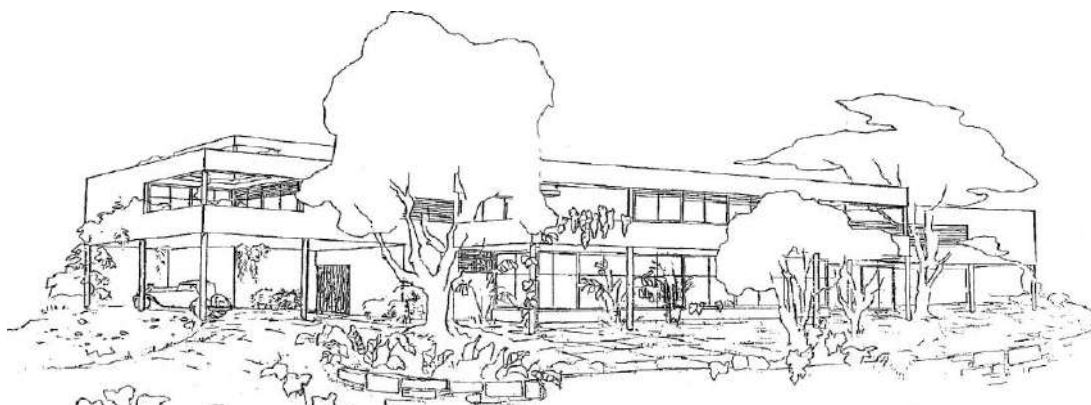


Figura 329 – Lucio Costa - Segunda versão para a residência Ernesto Gomes Fontes (perspectivas externas), já nos moldes da arquitetura modernista - 1930. Fonte: Costa (1995, p. 60-63).

De acordo com Brito,

As perspectivas e plantas-baixas desse segundo projeto mostram a qualidade da arquitetura moderna com que Lucio Costa debuta na linguagem nova: pilotis aparentes, interna e externamente; terraços ajardinados; janelões de caixilho de ferro tipo panos de vidro; persianas de embutir; divisórias internas de vidro; cobertura em laje; e até uma racional graficação das plantas, ainda mais evidente na tipografia que identifica os espaços (BRITO, 2014, p.217).

A crítica de Frank Lloyd Wright ao projeto do Hipódromo do Jockey Club e ao ornamento que esconde a estrutura partiu dos mesmos princípios que agora Lucio passava a defender. Os amplos vãos, a estrutura independente, a marcada horizontalidade, a completa ausência de ornamentação e a exploração espacial

caracterizam de forma inconfundível este projeto. O arquiteto havia finalmente encontrado uma nova forma de projetar que lhe satisfazia plenamente, a qual classificou, em momento posterior, como “primeira proposição de sentido contemporâneo” (COSTA, 1995, p.60). Os dois pavimentos da versão anterior agora transpunham-se para três, sendo o terceiro equivalente à área antes ocupada pelo telhado. A laje passava a propiciar novos usos, ao mesmo tempo em que diminuía a área gasta com a estrutura da antiga cobertura. O pé-direito duplo foi mantido entre os espaços secundários, e a fluidez entre os cômodos acontece a partir da intercalação entre os volumes cúbicos (Figuras 330 e 331). O arquiteto finalmente conseguia casar arquitetura e estrutura, sendo uma reflexo da outra: “os pilares e vigas determinavam a forma da construção e as extensas aberturas de portas e janelas exploravam as possibilidades oferecidas pela técnica” (SLADE, 2007, p.154-155).

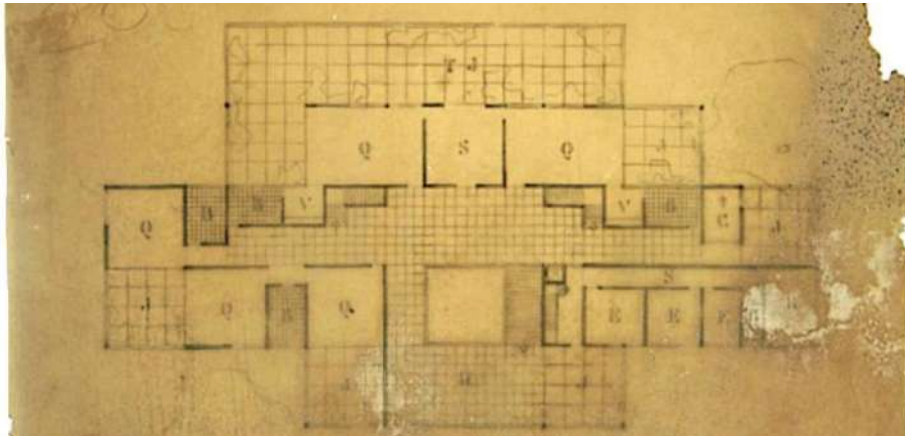


Figura 330 – Lucio Costa - Segunda versão para a residência Ernesto Gomes Fontes (plantas do 1º pavimento) - 1930. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa.

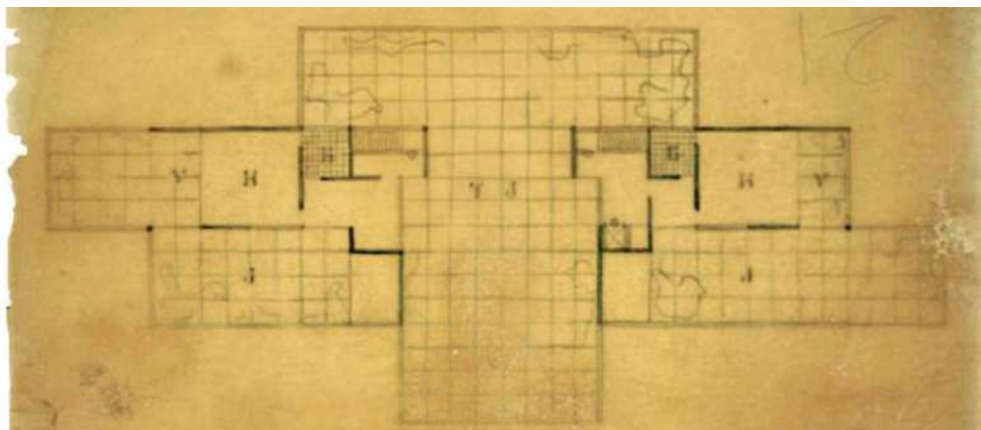
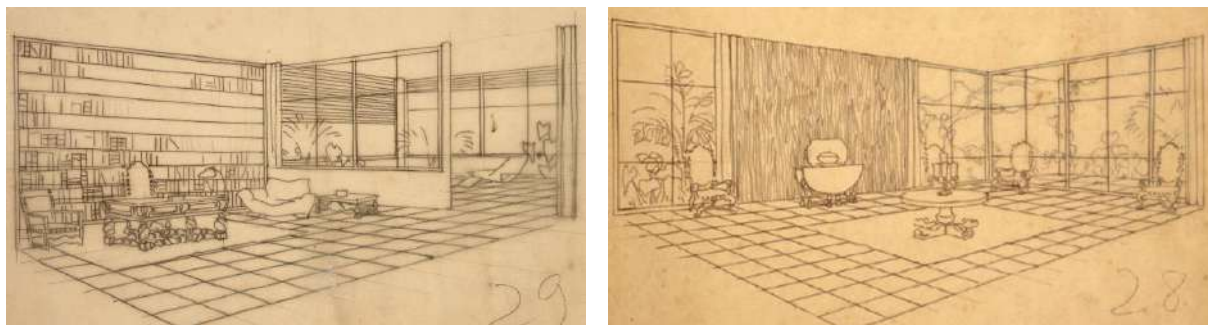


Figura 331 – Lucio Costa - Segunda versão para a residência Ernesto Gomes Fontes (planta do 2º pavimento) - 1930. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa.

Nesta segunda versão projetual para a residência, assim como em quase todos seus projetos neocoloniais, como visto, Lucio adotou o mesmo mobiliário em estilo

manuelino, agora mesclado com poltronas contemporâneas de design minimalista (Figuras 332 e 333). O mobiliário, visto como obra de arte, passível de apreciação, inseria-se harmoniosamente dentro da residência modernista. Conforme apurou Brito (2014), neste caso, os próprios proprietários já colecionavam móveis antigos, que também corrobora para a inserção dos mesmos nos desenhos de Lucio, visando uma maior aceitação de sua ousada proposta.



Figuras 332 e 333 – Lucio Costa - Segunda versão para a residência Ernesto Gomes Fontes (perspectivas internas) - 1930. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (Códigos III_A_11-00299_L; III_A_11-00300_L)

Os dois projetos apresentados por Lucio a Ernesto Gomes Fontes e sua esposa para apreciação exprimem, respectivamente, o arquiteto da *Beaux-Arts*, apegado à tradição, e o arquiteto do Movimento Moderno, pautado na forma que segue a função e nos cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier. Não coincidentemente, esta drástica mudança na forma de projetar de Lucio se relaciona também com o fato de em dezembro deste mesmo ano ele ser alçado ao cargo de diretor da Escola Nacional de Belas Artes, promovendo drástica alteração em seu currículo, como será visto adiante.

À época, Ernesto e sua esposa acabaram por escolher o projeto de caráter neocolonial, tendo Lucio, em clara indisposição para dar prosseguimento à obra, desobrigado-se de acompanhar a construção³³³, que foi finalizada pelo arquiteto César de Melo Cunha (Figuras 334 a 337).

³³³ Documento escrito por Lucio Costa ainda em 1930. Publicado em Costa (1995, p.66).

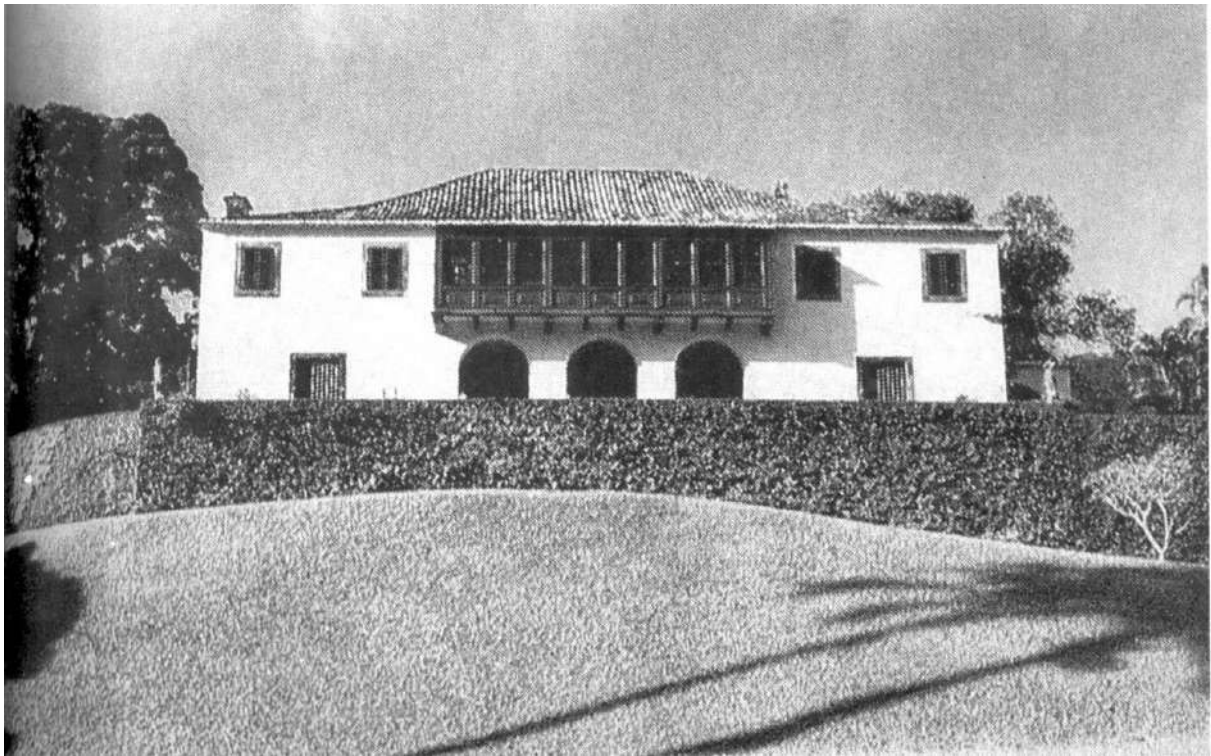
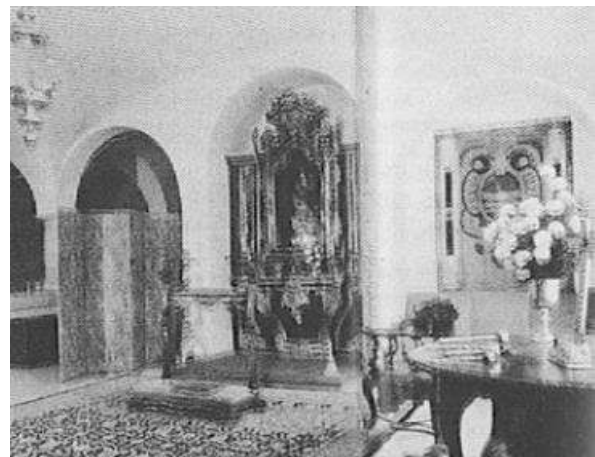


Figura 334 – Fachada frontal da residência Ernesto Gomes Fontes, construída a partir do projeto neocolonial de Lucio Costa. Fonte: Costa (1995, p.59).



Figuras 335 e 336 – Aspectos do interior da residência Ernesto Gomes Fontes em 1941. Fonte: Fotos de Adolfo Morales de Los Rios Filho, publicadas em Pinheiro (2011, p.224).



Figura 337 – Residência Ernesto Gomes Fontes atualmente, envolta em meio à floresta. Fonte: Foto de Osmar Carioca, 2009.

O caminho traçado por Lucio desde o final da década de 1920 visava estritamente desvencilha-lo da questão estilística, com a qual o arquiteto se via cada vez mais infeliz. Suas composições formais que a cada ano surgiam menos ornamentadas, com predomínio de fachadas limpas e de plasticidade minimalista, são o resultado de um processo reflexivo do arquiteto em torno da real arquitetura brasileira de cada período, em prol de uma arquitetura que correspondesse de fato ao momento presente.

Um curioso documento foi encontrado no acervo de Lucio (Figura 338), direcionado a Manuel, possivelmente Manuel Bandeira, seu amigo pessoal, no qual o arquiteto transpunha para o papel, em desenhos esquematizados e quadrinhos, as relações entre morte e passado, e entre o nascer, o viver e o morrer, o que pode ser equiparado às suas duas versões de projeto para a residência Ernesto Gomes Fontes: a neocolonial, arraigada no passado, e apenas voltada para ele; e a modernista, que tem elementos estruturais do passado, mas volta-se para o presente, e para as técnicas atuais, sem exageros, apenas a estrutura pela estrutura.

Na primeira ilustração a morte é tida como o conteúdo que liberta o passado, numa sugestiva relação com sua conversão moderna. O segundo desenho trata da dúbia perspectiva que envolvem os acontecimentos de nascimento, vida e morte: o nascimento implícito na execução da morte, o fechamento de um buraco aberto; e a defunção decorrente de uma nova condição, a imobilidade gerada por estar atrapalhado no próprio buraco que se cava. (BRITO, 2014, p.228)

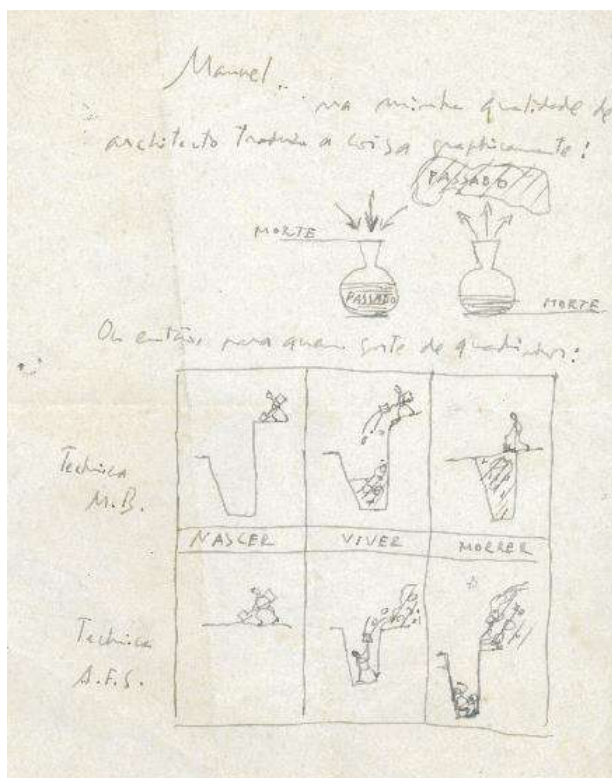


Figura 338 – Documento com desenho de Lucio Costa direcionado a Manuel, onde o arquiteto se utiliza do desenho para expressar as descobertas e transformações que passava no momento. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (Código VI A 01-00397 L).

Ainda em 1930, Lucio elabora também o projeto da residência da atriz Carmen Santos, para a praia de São Francisco, em Niterói (Figura 339). Neste projeto, de menores proporções, há menor incidência de planos de vidro, intercalados com as paredes e demais fechamentos. O verde também se faz presente, quase que penetrando a edificação, como ocorreu na residência de Ernesto Gomes Fontes.

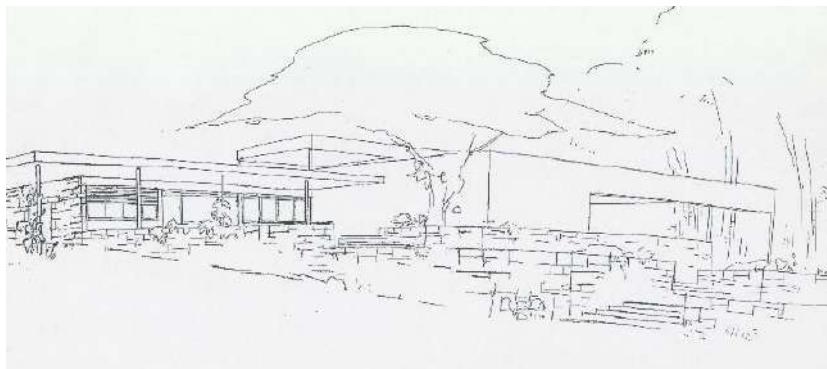


Figura 339 – Lucio Costa - Residência Carmen Santos, à Praia de São Francisco, Niterói (perspectiva externa) - 1930. Fonte: Costa (1995, p.100).

Tanto a segunda versão da residência Ernesto Gomes Fontes quanto o projeto da residência Carmen Santos revelam o novo "estilo"³³⁴ que passaria a definir e moldar a prática arquitetônica de Lucio Costa.

Fazemos cenografia, "estilo", arqueologia, casas espanholas de terceira mão, miniaturas de castelos medievais, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura. [...] Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a Escola conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial, não com o intuito da transposição ridícula de seus motivos [...], mas de aprender as boas lições que ela nos dá de simplicidade perfeita, adaptação ao meio e à função, e consequente beleza.³³⁵

Em seu "Razões da nova arquitetura", de 1934, Lucio tenta justificar a reformulação do seu modo de projetar pela "evolução da arquitetura" (COSTA, 1995, p. 108):

gastas as energias que mantinham o equilíbrio anterior, rompida a unidade, uma fase imprecisa e mais ou menos longa sucede, até que, sob a atuação de forças convergentes, a perda coesão se restitui e novo equilíbrio se estabelece. (COSTA, 1995, p.108)

Agora, ao referir-se a essa "nova arquitetura", expõe que

Ela caracteriza-se, aos olhos do leigo, pelo aspecto industrial e ausência de ornamentação. É nessa uniformidade que se esconde com efeito, a sua grande força e beleza: casas de moradia, palácios, fábricas – apesar das diferenças e particularidades de cada um, têm entre si certo ar de parentesco, de família, que – conquanto possa aborrecer àquele gosto (quase mania) de variedade a que nos acostumou o ecletismo diletante

³³⁴ Costa nunca utilizou a terminologia 'estilo' para se referir à 'nova arquitetura'. Considerava-se, a partir de 1928, integrante do Movimento Moderno, fazendo a arquitetura de seu tempo.

³³⁵ COSTA, Lucio. O novo diretor da Escola de Belas Artes e as diretrizes de uma reforma (entrevista). In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1930.

do século passado, – é um sintoma inequívoco de vitalidade e vigor; a maior prova de não estarmos diante de experiências caprichosas e inconsistentes como aquelas que precederam, porém de um todo orgânico, subordinado a uma disciplina, um ritmo – diante de um verdadeiro estilo enfim, no melhor sentido da palavra. (COSTA, 1995, p. 114)

Dessa forma, justifica que a uniformidade adotada em tipos diferentes de edificações, com funções distintas, pode enfim ser caracterizada como um estilo, reiterando, "no melhor sentido da palavra" (COSTA, 1995, p. 114).

Dez anos depois, em 1944, José Wasth Rodrigues sugere, no Prefácio do seu "Documentário Arquitetônico", que o estilo seria uma fantasia de mau gosto então representada em detalhes do neocolonial, do mexicano' e do *missiones*. Destaca o autor que a coleção de desenhos reunidos em seu livro, caso antes publicada, corrigiria

(...) num melhor sentido o neocolonial, fornecendo sugestões e detalhes autênticos, no que seria útil, ou então, – o mais provável – teria contribuído para agravar o seu aspecto já viciado, – salvo raras exceções – pelo predomínio de uma fantasia de mau gosto (...). (RODRIGUES, 1979, p. 1)

Ao compartilhar aspectos do pensamento defendido por Lucio, Rodrigues explicita que em seus desenhos não serão encontrados "esplendores de ornatos, requintados detalhes barrocos", mas sim "elementos primários e fundamentais de nossas casas rústicas, e dados construtivos das nossas residências [...] E, mesmo quando elas se atribuem um pouco de enfeites, [...] não passam eles de modestos devaneios" (RODRIGUES, 1979, p. 1-2).

A aversão ao ornamento e a exaltação aos elementos básicos e funcionais das edificações parece ser um denominador em comum para Lucio e Rodrigues na caracterização formal das construções, seja tipológica ou esteticamente. Pode-se assim afirmar que tais elementos primários e fundamentais constituiriam a sintaxe da linguagem na arquitetura brasileira. Como aponta Casco, "a manipulação de formas de expressão e pensamento por meio de mecanismos que moldam o comportamento humano, impondo estilos e modismos, longe de ser casual, está geralmente vinculada a projetos ideológicos" (2006, p. 257).

O Movimento Moderno, esta outra corrente, também se constituiria como evento restaurador da história da arquitetura nacional, renovador de estilos e definidor de

novas técnicas de construção. No país, sua difusão esteve estreitamente vinculada com a criação do IPHAN (que será vista no Capítulo 4) e o preconizado pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier. Sobre esse contexto, Lemos (1979) narra o receio existente entre arquitetos praticantes do ecletismo em relação ao surgimento dessas novas propostas. Esse autor explicita também que outros profissionais (como Lucio Costa) passaram a renegar sua orientação inicialmente eclética, em favor de uma produção eminentemente modernista, projetando orientados pela presença dos cinco pontos da 'nova arquitetura' de Le Corbusier: planta e fachada livres, terraço-jardim, pilotis e janelas em fita.

Fabris aponta que a maioria dos intelectuais modernos apoiou o movimento pelo resgate da 'identidade nacional', entretanto destaca que "a defesa do neocolonial possui raízes muito mais ideológicas que estéticas e é este próprio aspecto que não faz perceber a seus defensores que não passava de mais um neo na vasta floração eclética [...]" (FABRIS, 1987, p. 289). O contato direto de Lucio Costa com a arquitetura do século XVIII, ao longo dos primeiros anos de formado, convergiu em uma espécie de choque de realidade, ou amadurecimento, conforme já destacado. Como aponta Baeta, Lucio percebera que "a 'verdade' construtiva presente na casa colonial destoava completamente dos abusos decorativos e estilísticos incentivados pelos adeptos do "movimento tradicionalista", levando-o a reavaliar a sua postura" (BAETA, 2003, p. 37-38). Dessa forma, o arquiteto concluía, ainda em 1930, que o neocolonial configurava-se como "tudo, menos arquitetura"³³⁶, passando então a adotar os preceitos da "forma segue a função".

O arquiteto começa então a incorporar as novas influências estrangeiras – o Movimento Moderno – como principal valor para a arquitetura brasileira, relacionando-a à subjetividade da forma e função da arquitetura colonial a ponto de alterar seus próprios projetos neocoloniais (a exemplo das duas versões da residência Ernesto Gomes Fontes), renegando sua formação eclética. Evidencia-se aqui a tentativa de se nacionalizar a arquitetura em um contexto marcado por ideias vanguardistas nas diversas Artes, apontando o processo de apropriação brasileira, como inédita e irrepetível. Nesse sentido, o ecletismo também pode ser compreendido como período anterior e, de certa forma, basilar para o modernismo predominante na primeira metade do século passado.

³³⁶ *Ibidem.*

Configura-se então, no fazer projetual costiano, cronologicamente: ecletismo (1921-1924); neocolonial (1924-1930); e Movimento Moderno (a partir de 1930). Foi um grande período de experimentação na busca por um fazer arquitetônico individual e de acordo com seu tempo. O neocolonial

como contato prévio com a racionalidade é [...] crucial, pois compreender que há pontos de contato entre sua obra eclética e moderna, requer negar certas conclusões que o próprio Lucio tentou montar como historiografia oficial (BRITO, 2014, p. 15).

Em seu texto "Documentação Necessária", publicado na primeira edição da revista do IPHAN, o ecletismo e o neocolonial são excluídos – propositalmente – por Lucio Costa do processo de transformações elencadas e desenhadas na historiografia traçada pelo arquiteto no que diz respeito às fachadas das edificações brasileiras ao longo dos séculos. Como afirma Baeta, na construção da historiografia da arquitetura brasileira, para Lucio, "o que se edificou a partir de 1910 não pode preencher a história da arquitetura; é abertamente excluído do esquema evolutivo por trair o processo consistente de desenvolvimento que se inicia com o projeto colonial" (BAETA, 2003, p. 42). O arquiteto concluía que

a ideia de que a arquitetura 'contemporânea' é o estágio final de um processo de evolução lógica, calcado na aproximação gradativa das boas obras e dos estilos apreciáveis de outrora em direção à eclosão, no início do século XX, das doutrinas funcionalistas. (BAETA, 2003, p. 39-40)

Sobre os escritos de Lucio a respeito da historiografia da arquitetura brasileira, cabe ainda destacar que,

Partidário confesso da arquitetura moderna – e inimigo declarado do ecletismo – estava sempre muito mais interessado na defesa de sua causa que no estudo efetivo da história da arquitetura. Esta lhe valia menos como objeto de conhecimento que como meio para a demonstração de suas ideias. A forma de estudo histórico reveste de autoridade o programa da arquitetura moderna: Lucio Costa projeta-o na história, reinterpretando-a e reescrevendo-a única e exclusivamente para comprovar a universalidade do programa de partida – na condição de força motriz da arquitetura em todos os tempos, de seus primórdios aos dias atuais. Tal estratégia revela-se eficaz, e o arquiteto militante fará larga fortuna como historiador. (PUPPI, 1998, p. 17-18)

Dessa forma, firma-se o ideário: se qualquer arquitetura prévia ou atual pudesse ser explicada pelos cinco pontos da 'nova arquitetura', funcionalista, sua inserção na lista

uniforme da 'evolução' historiográfica estaria garantida; caso contrário, era como se não existisse.

3.3. Alfred Agache e o urbanismo verticalizador

A rápida e constante transformação da área central do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX fomentou discussões também nos diversos clubes da sociedade carioca. A elite se reunia frequentemente em almoços e confraternizações para propor alternativas para a então capital do país. Foi em uma destas confraternizações que tiveram início os debates sobre a necessidade de se elaborar um plano urbanístico de longo prazo para a cidade, subdividindo-a em setores e já prevendo as áreas de expansão³³⁷. Estes debates nasceram nos almoços promovidos pelo Rotary Club no Hotel Glória, ainda em 1926, nos quais sempre estavam presentes os arquitetos de maior atuação no Rio, assim como médicos, advogados e comerciantes.

José Marianno Filho, "criador" do neocolonial e sempre pronto para buscar no passado as formas e composições para a arquitetura do presente, reconhecia que em matéria de urbanismo, "o passado não nos pode ajudar. O próprio conceito da rua estreita, tão indicada nas cidades dos países quentes, tem de ser posto à margem. A tendência da cidade moderna, é toda paisagista, isto é, de inteligência entre a arte humana e a natureza"³³⁸. Para Marianno Filho, que neste período figurava como diretor da ENBA, era urgente a remodelação urbanística do Rio de Janeiro, entretanto, considerava que a individualidade da cidade deveria ser mantida, de forma que mesmo ela recebendo outras roupagens, mantivesse viva sua alma e seu corpo brasileiros.

Neste momento, já se cogitava a contratação de um profissional estrangeiro para elaborar um ambicioso projeto de remodelação completa da cidade, sendo os mais cotados Walter Burley Griffin, arquiteto e paisagista norte-americano, e Alfred Agache, urbanista francês. José Marianno defendia que o profissional a ser comissionado fosse aquele que mais aproximasse a natureza e o paisagismo da massa construída, pois no Rio de Janeiro, como em nenhuma outra grande cidade brasileira, "a natureza domina

³³⁷ *O Jornal*, matéria "O plano de remodelamento do Rio de Janeiro", editorial. Rio de Janeiro, 26 nov. 1926, p.2.

³³⁸ MARIANNO FILHO, José. Porque precisamos de um *town-planer*. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1926, p.2.

inteiramente o quadro. A arquitetura se lhe deve submeter habitavelmente para criar situações de perspectiva artística”³³⁹.

Entre o final de 1926 e o início de 1927, dezenas de outros profissionais expuseram nos jornais suas sugestões para a remodelação urbana do Rio de Janeiro, no que se referia à divisão dos quarteirões, à questão das favelas e ocupações irregulares, às soluções a serem adotadas nos terrenos da área central, muito compridos e de pouca largura, assim como em relação ao trânsito, que também já preocupava pelos consideráveis congestionamentos. Archimedes, como membro do Rotary Club, nas reuniões mensais sempre palestrava a este respeito, chegando até a expor desenhos e esquemas de arquitetura³⁴⁰ que respaldassem sua visão em torno das mudanças necessárias ao novo planejamento urbano da cidade. Assim, ainda em dezembro de 1926 os membros do Rotary Club procuraram o prefeito do Distrito Federal Antonio Prado Junior, em vistas da contratação de um “*town-planner*”³⁴¹. Dos três principais profissionais estrangeiros cogitados para esta função, a escolha recai sobre Alfred Agache, professor da *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, de Paris. O prefeito o convidara para vir ao Rio inicialmente para uma série de conferências sobre urbanismo³⁴², e o francês desembarca na cidade em junho de 1927, proferindo sua primeira palestra no Teatro Municipal³⁴³.

Nesta mesma publicação, Galvão descrevia minuciosamente a trajetória acadêmica pela qual passava os alunos de arquitetura da ENBA, e como esta rígida formação deveria ser valorizada também no que se referia a um possível projeto urbanístico da cidade, não devendo o mesmo ser entregue totalmente a um profissional estrangeiro: “Existe em nosso meio uma evidente falta de confiança de parte de nossos governantes para com os arquitetos nacionais. A maioria dos homens públicos desconhece que saem anualmente brilhantes turmas de rapazes da Escola Nacional de Belas Artes, depois de um curso seriado e rigoroso [...]”³⁴⁴ Sobre as conferências de Agache no Rio de Janeiro,

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *O Jornal*, matéria “Rotary Club - uma sessão consagrada aos estudos de remodelamento da capital”, editorial. Rio de Janeiro, 27 nov. 1926, p.3; 5.

³⁴¹ *O Jornal*, matéria “A remodelação da cidade”, editorial. Rio de Janeiro, 03 dez. 1926, p.5.

³⁴² As conferências de Agache, num total de cinco, intitulavam-se: “O que é Urbanismo”, “Como se elabora o plano de uma cidade”, “Cidades-jardins e favelas”, “A fotografia aérea e a planta das cidades” e “O ensino e a propaganda do Urbanismo na França”. (SANTOS, 1960, p.64).

³⁴³ *O Paiz*, matéria “O prof. Alfred Agache visitou ontem *O Paiz*”, editorial. Rio de Janeiro, 30 jun. 1927, p.2.

³⁴⁴ *Ibidem*.

vale ressaltar também as de Le Corbusier, em 1929, sendo a segunda intitulada "Urbanismo: a revolução arquitetônica contemporânea contribui"³⁴⁵, que inflamou novos pontos de vista e opiniões adversas à proposta de Agache, pautada no classicismo do *Beaux-Arts*, a partir de seu projeto ultra-moderno de contornar as montanhas da cidade com "auto-estradas, construídas a 10, 20, 50 metros, ou mais altas ainda, colocando-se as habitações embaixo, entre jardins (sobre os tetos e sob os soalhos), feitas dentro do meu sistema de paredes de vidro"³⁴⁶.

Em julho de 1927, já estando Agache estudando e analisando o urbanismo da cidade do Rio de Janeiro para elaboração de seu plano, os profissionais brasileiros vinculados principalmente ao Rotary Club e ao Instituto Central de Arquitetos enviam um abaixo-assinado ao prefeito, para que este nomeasse uma comissão "com o sr. Agache ou composta só de profissionais brasileiros, destinada a elaborar o plano geral do Rio de Janeiro, que é aspiração uniforme do povo desta Capital"³⁴⁷. O próprio prefeito já tinha demonstrado interesse ainda em 1926 de montar uma comissão deste tipo, tendo desde o início indicado para isso José Marianno Filho³⁴⁸. Entretanto, a mesma comissão só se consolidaria em 1931, como será visto adiante.

O plano elaborado por Agache já havia sido inclusive apresentado pelo urbanista ao público no ano anterior, no Palácio das Festas, durante a IV Exposição Pan-Americana de Arquitetura (Figura 341), desdobramento do Congresso Pan-Americano de Arquitetos de 1930 (SANTOS, 1960). Este era um período em que diversas outras cidades também se atentavam para a temática, a exemplo dos Planos de Remodelação de São Paulo, de Francisco Prestes Maia, e de Natal, de Carmen Portinho.

³⁴⁵ *O Jornal*, matéria "Architecto Le Corbusier - as suas conferências sob os auspícios do Instituto Central de Architectos", editorial. Rio de Janeiro, 04 dez. 1929, p.5.

³⁴⁶ LE CORBUSIER. "O urbanismo nasceu da necessidade de resolver o problema da cidade", entrevista. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 08 dez. 1929, p.4.

³⁴⁷ *O Jornal*, matéria "Para defesa da estética e em bem estar do futuro do Rio de Janeiro", editorial. Rio de Janeiro, 05 ago. 1927, p.15.

³⁴⁸ *O Jornal*, matéria "Comissão de estudos de melhoramentos urbanos", editorial. Rio de Janeiro, 09 nov. 1926, p.13.



Figura 340 – Alfred Agache - plano para remodelação da área central do Rio de Janeiro (perspectiva) - 1930. Fonte: Agache (1930, não paginado).



Figura 341 – Plantas, perspectivas e maquetes do Plano Agache em exposição no Palácio das Festas, durante o IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos. Fonte: O Cruzeiro, n. 87, Rio de Janeiro, 05 jul. 1930, p. 21.

Agache, que visitou o Rio de Janeiro algumas vezes entre o final da década de 1920 e o início da década de 1930, estabeleceu na cidade um escritório, com engenheiros e arquitetos que lhe auxiliaram desde as percepções *'in loco'* das principais necessidades da cidade até o traço final das avenidas e edifícios de caráter monumental. Segundo Marcello Taylor C. de Mendonça, do Instituto Central de Arquitetos, a organização do projeto compreendia três fases distintas: "1ª – O estudo do esboço, afim de firmar-lhe as linhas gerais; 2ª – O estudo do anteprojeto; 3ª – O estudo do projeto definitivo sobre a planta cadastral, o qual poderá ser ultimado dentro do prazo de um ano"³⁴⁹. E era sobre

³⁴⁹ MENDONÇA, Marcello Taylor C. de. Sobre o plano de remodelação da cidade. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1928, p.3.

esta terceira fase que deveria se concentrar as atividades da comissão brasileira. Cabe também ressaltar a atenção especial que Agache deu à região criada com o arrasamento do Morro do Castelo, ainda às vésperas da Exposição Internacional do Centenário da Independência, que estava totalmente desimpedida, facilitando que ali o urbanista inserisse a essência de seu plano.

Ex-alunos de Archimedes na ENBA tornaram-se importantes auxiliares de Agache enquanto ele elaborava o plano urbanístico, a exemplo de Paulo Antunes Ribeiro, Mario dos Santos Maia e Attilio Corrêa Lima. Attilio, que estava na França como pensionista da ENBA estudando no *Institut D'Urbanisme* da Universidade de Paris, procurou o escritório de Agache para oferecer seus serviços, tendo sido por ele contratado para auxiliar na elaboração dos desenhos. Todavia, em carta a seus pais, relata certa preocupação quanto à contratação do urbanista para o projeto, por ele não ser muito bem visto junto à comunidade acadêmica europeia:

[...] A impressão que tenho de Agache não é muito boa. Não acho que foi uma boa escolha que fizeram. Nos meios urbanistas ele não é considerado como tendo muito valor. Ele foi derrotado no projeto da Capital da Austrália (Camberra). E no Instituto havia uma vaga de "Técnica e construção de Cidades" e os candidatos inscritos eram Agache e Prost. Foi por unanimidade eleito Prost, que construiu Casablanca, está fazendo Barcelona e fez várias cidades nas colônias.

[...] Ele é um homem que não é arrojado, não tem ideias modernas, é o homem que estuda ainda os traçados antigos. A preocupação de Agache é reproduzir no Rio as ruas e praças de Paris. Por exemplo, na esplanada do Castelo ele estuda atualmente uma praça semelhante à Praça Vendôme e até com as mesmas dimensões [...].³⁵⁰

Attilio, que já se identificava com a arquitetura e o urbanismo de Le Corbusier, enfatizados em suas aulas na Universidade de Paris, mostrava-se cada vez mais crítico ao projeto de Agache, que insistia em "reproduzir Paris no Rio de Janeiro" (DINIZ, 2015, p.316). Já Mario dos Santos Maia, ainda adepto do neocolonial e do ensino *Beaux-Arts* que recebeu de Archimedes Memória, segundo Attilio, "leva a atormentar o Agache que dê a cidade um aspecto colonial e que faça com que seja como que obrigatório nas construções futuras. O Agache foi aceitando e já está francamente a favor disso, e muitas outras asneiras [...]."³⁵¹ Foi Santos Maia o responsável pelo levantamento histórico

³⁵⁰ Correspondência de Attilio Corrêa Lima a seus pais, em 4 de fevereiro de 1928. Publicada em Diniz (2015, p.314-315).

³⁵¹ *Ibidem*.

do Rio de Janeiro, que introduziu grande parte da publicação de Agache, e que segundo Attilio, este levantamento só poderia ter sido assim bem feito como foi por “uma pessoa da terra”³⁵². Attilio ainda ressaltou outros trabalhos que realizava junto ao escritório de Agache em prol do plano de remodelação urbana do Rio:

[...] Eu já fiz a divisão dos distritos, esquemas da densidade de população por distrito, densidade da população estrangeira, repartição da população por profissão, esquema das regiões isócronas, quer dizer são as zonas onde a população é servida respectivamente em 15, 30, 45, 60 minutos. Este esquema só uma pessoa que conhece os bondes e os tempos de percurso é que poderia fazer! [...].³⁵³

Ex-alunos de Archimedes na ENBA auxiliaram o importante urbanista francês em seu escritório em Paris nos planos urbanísticos para a Capital Federal brasileira. Anamaria Diniz (2015, p.322) destaca que além de os brasileiros terem recebido valores inferiores aos outros profissionais que trabalhavam no escritório de Agache (talvez por serem pensionistas e vinculados a bolsas de estudo), a versão final do plano publicada nem ao menos cita os brasileiros como colaboradores.



Figura 342 – O ateliê de Alfred Agache em Paris, destacando-se na seta o auxiliar Attilio Corrêa Lima. Fonte: Acervo da família Corrêa Lima. Publicado em Diniz (2015, p.321).

A importância de Agache nesta tese também amplia-se ao fato de ele ter sido o último dos entrevistados sobre a questão do arranha-céu para *O Paiz*³⁵⁴. Diferentemente do que foi feito com Archimedes e Lucio, a publicação da entrevista com Agache não se estrutura nas perguntas, mas em texto corrido, como se o urbanista europeu tivesse passe-livre do jornal para expor seus pensamentos. Em um curto texto, nota-se que a todo o momento a fala de Agache era direcionada, mesmo que indiretamente, ao

³⁵² Correspondência de Attilio Corrêa Lima a seus pais, em 26 de fevereiro de 1928. Publicada em Diniz (2015, p.316).

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *O Paiz*, matéria “A remodelação do Rio - uma sensacional entrevista sobre os arranha-céus”, editorial. Rio de Janeiro, 08 e 09 out. 1928, p. 1.

exemplo já consolidado de arranha-céu existente no Rio, o Quarteirão Serrador. Explana sobre a importância da ventilação direta e ampla distância entre os edifícios para uma ideal salubridade, inferindo até ser "tolice"³⁵⁵ a adoção de tal partido arquitetônico em localidades muito afastadas dos grandes centros, dando a entender que o arranha-céu nasceu para suprir a real necessidade de área onde ela é mais cobiçada. Finalizando sua entrevista, enfatiza:

To be or not to be, parece-me que é assim que querem propor-me a questão. Eu não sou inimigo dos arranha-céus, se, como já disse acima, ele for bem construído e colocado judiciosamente no bairro que lhe compete. A melhor prova do que afirmo está na nova planta que levantei para os terrenos do Castelo, onde reservei lugar para um certo número deles. Esses estão dispostos refletidamente e de maneira a produzir um conjunto decorativo; mas aí está, nesse novo bairro eu previ ruas largas e grandes áreas, esses edifícios que tem 60 e 90 metros de altura e que, por conseguinte, são bem mais altos do que todas as outras casas da cidade, terão muito menos o ar pejorativo do arranha-céu que os prédios que sobressaem na segunda fila da Cinelândia.³⁵⁶

Fato é que o projeto urbanístico de Agache para o Rio de Janeiro baseava-se em enormes arranha-céus, dispostos simetricamente, formando amplos corredores de circulação, como no caso da Avenida Presidente Vargas (com ganho de área sobre as calçadas), ou consolidando grandes praças, a exemplo do trecho praticamente não executado de sua proposta para a área resultante do Morro do Castelo (Figura 343).

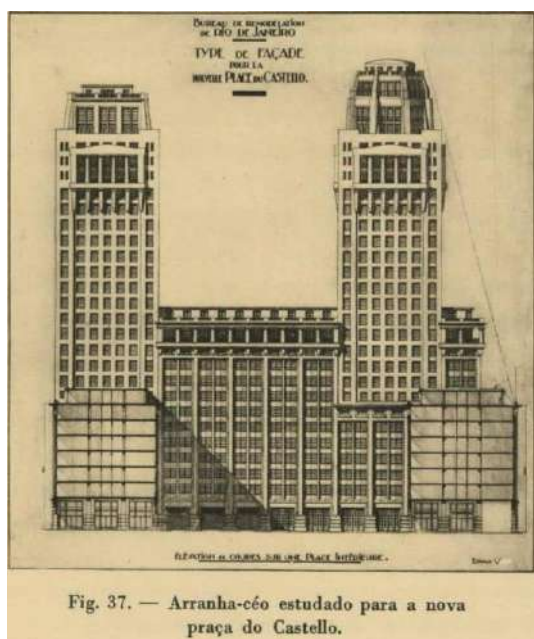


Figura 343 – Alfred Agache - projeto de arranha-céu para a Praça do Castelo. Fonte: Agache (1930, p.212).

³⁵⁵ AGACHE, Alfred. A remodelação do Rio, entrevista. In: *O Paiz*, Rio de Janeiro, 08 e 09 out. 1928, p.1.

³⁵⁶ *Ibidem*.

Em 1931, após Agache já ter finalizado seu estudo e inclusive publicado este resultado em um volumoso livro (AGACHE, 1930), Getúlio Vargas tinha acabado de assumir a presidência do país, a partir da Revolução de 1930, no período que ficou conhecido como Governo Provisório; com fechamento do Congresso Nacional, anulação da Constituição vigente e extinção dos partidos políticos. Os presidentes dos estados foram depostos, e para seus lugares Vargas indicou os interventores federais, sendo o da Capital Federal, Adolfo Bergamini. A política do novo presidente era de tolerância zero com as raízes da anterior República Velha, tendo assim iniciado uma “caça às bruxas” para rever e revogar quaisquer atitudes que seus antecessores tivessem tomado. E uma dessas atitudes foi exatamente a conformação de uma **“Comissão do Plano da Cidade do Rio de Janeiro”**, a partir do Decreto nº.3622, de 14 de setembro de 1931, para analisar e rever todas as questões técnicas e burocráticas que envolviam o projeto elaborado por Agache. Faziam parte da comissão os seguintes profissionais: Alfredo Bernardes da Silva Costa e Astolpho de Rezende, para analisarem os aspectos jurídicos do plano; e Armando de Godoy (presidente da comissão), **José Marianno Filho** (relator), **Archimedes Memoria**, **Lucio Costa**, Angelo Bruhns, Raul Pederneiras, Henrique de Novais (ou Moraes) e Rego Monteiro (secretário geral) para analisarem as questões técnicas³⁵⁷. Instituída em janeiro de 1931, e realizando reuniões recorrentemente, a comissão logo em 27 de fevereiro já apresentou um relatório parcial a respeito do projeto e sua implementação:

A comissão lamenta, inicialmente, não ter sido admitida, ao tempo da organização do referido plano, a colaboração de elementos brasileiros e, bem assim, que não se encontrem, no relatório do sr. Agache, referências formais ao aproveitamento de valiosas contribuições anteriores de técnicos nacionais, muito embora seja evidente que nelas se inspirou o ilustre urbanista francês para as soluções que apresentou, quer no domínio da engenharia civil, quer no da arquitetura urbanística.³⁵⁸

³⁵⁷ *A República*, matéria “O contrato do sr. Agache com a Prefeitura do Rio”, editorial. Florianópolis, 10 jan. 1931, p.3. Oliveira (2009) inclui ainda como membros da Comissão os profissionais Affonso Eduardo Reidy e Francisco de Paula Lopes, mas seus nomes não constam nos pareceres elaborados pelo grupo.

³⁵⁸ GODOY, Armando; MORAES, Henrique; COSTA, Lucio; MEMORIA, Archimedes; BRUHNS, Angelo; MARIANNO FILHO, José. Relatório 1 da comissão de revisão do Plano da Cidade. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1931, p.3.



Figura 344 – Segunda capa do livro de Alfred Agache sobre seu plano urbanístico para o Rio de Janeiro, exemplar pertencente a Archimedes Memória, com sua assinatura e data - 1931. Fonte: Agache (1930), Acervo de Péricles Memória Filho.

O relatório enfatizava que o urbanista francês deveria ter se atido ao projeto urbanístico, não estabelecendo diretrizes para detalhes arquitetônicos das edificações, como composições completas de fachadas de quarteirões inteiros, que eram “estranhos ao espírito urbanístico”³⁵⁹. Aspectos referentes ao plano geral do conjunto foram elogiados, tendo sido com o projeto “solucionados satisfatoriamente alguns dos inúmeros e complexos problemas” que envolviam a malha urbana e adensamento populacional em determinadas áreas. Neste relatório os membros da comissão solicitavam ainda que a mesma fosse consolidada como um “poder regulador do plano de remodelação da cidade, com autonomia, a exemplo do *Consejo de Estetica e Edilicia*, de Buenos Aires, “o qual teria por objeto principal regular a aplicação das ideias por ventura vencedoras, evitando-lhes mutilações ou deformações”³⁶⁰.

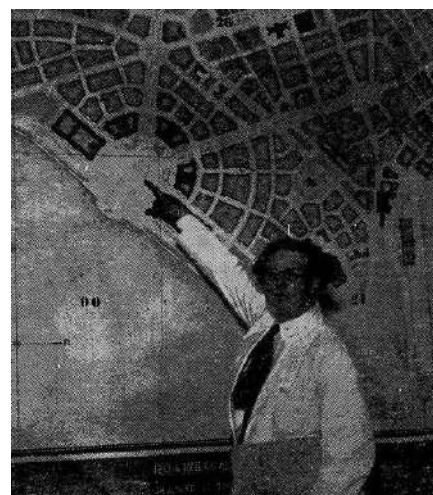
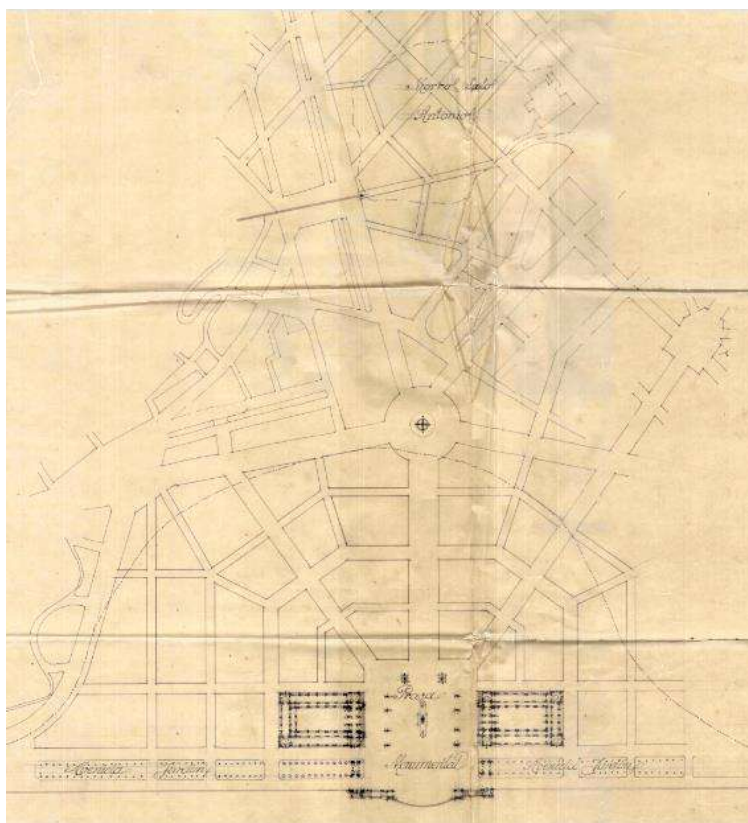
Nada ou quase nada se tem publicado sobre a participação de Lucio Costa nesta comissão, apenas os relatórios da época de sua realização. A grande maioria das dissertações e teses que analisam a obra deste arquiteto também não se debruçam com mais profundidade sobre este caso, talvez pela escassez de fontes primárias específicas. Já sobre a atuação de Archimedes, um único desenho de uma planta foi encontrado em seu acervo³⁶¹ (Figura 345), que ressalta a análise da área entre a praça monumental e a

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ Pelas matérias dos jornais, principalmente as que destacam as palestras proferidas pelos membros do Rotary Club em seus almoços mensais no Hotel Glória (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1926, p.3; 5), sabe-se

região onde se localizava o Morro de Santo Antônio, e as possíveis novas vias a serem abertas com o desmonte deste morro. A área da praça monumental e da Avenida Jardim fronteira a ela se destacam do restante neste estudo, tendo inclusive detalhes indicando a localização de canteiros com árvores (possivelmente palmeiras) ao longo da Avenida, e uma estátua ao centro da Praça. Esta planta também delineou a área pré-existente e a que passaria a ser ocupada com o aterro proposto. O interesse de Archimedes no estudo mais aprofundado desta área da praça monumental talvez estivesse como objetivo confirmar ou não se Agache teria de fato se aproveitado do projeto de Cortez & Brunhs em seu plano, e de fato a comissão atribuiria parte do plano como sendo de autoria de outros profissionais, como será explicitado nos relatórios seguintes.



Figuras 345 e 346 – Archimedes Memória - estudo para implementação do Plano Agache (planta) – c.1930; Alfred Agache apontando para a área da praça monumental de seu plano. Fontes: Acervo NPD-FAU/UFRJ; Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 18 abr. 1931, p.3.

Ao longo dos meses seguintes outras reuniões foram realizadas, sempre com proposições de alterações e melhorias no projeto de Agache. Entretanto, os membros da comissão viam extrema dificuldade na aceitação, pelos diversos setores da Prefeitura, das diretrizes que estavam consolidando, chegando ao ponto de proprietários combinarem diretamente com membros do funcionalismo público a respeito da

que Archimedes elaborou diversos desenhos a respeito dos estudos urbanísticos para embelezamento e melhoria do Rio de Janeiro. Entretanto nenhum destes outros desenhos foi encontrado no acervo pessoal do arquiteto.

aprovação de determinadas obras em áreas para as quais a comissão delimitava diretrizes mais rígidas. A esse respeito José Marianno Filho exemplificou:

Basta dizer, que a construção de um arranha-céu na Avenida Niemeyer, a oitocentos metros do bonde, foi obtida diretamente, entre as partes interessadas e a Diretoria de Obras, cuja hostilidade contra o Plano da Cidade, é do domínio público. Nessas condições, a Comissão do Plano não podia permanecer de braços cruzados, tanto mais quanto, sobre ela pesava a responsabilidade dos desmandos cometidos à sua revelia...³⁶²

Apesar dos esforços empreendidos em prol do urbanismo e da remodelação da cidade, a comissão não era ouvida e suas ideias eram sempre postas de lado frente a interesses particulares, ou seja, não tinha a autonomia que desde o início solicitara, e estava à mercê dos administradores públicos. José Marianno, desanimado, enfatizou que “Entre o pensamento moderno, que nós procuramos pôr em prática, em benefício dessa desgraçada cidade, e a mentalidade ferro velho dos funcionários mesquinhos, invejosos, que perdem o tempo que lhes devia ser útil, [...] não há entendimento possível.”³⁶³

Dessa forma, em novembro de 1932 todos os membros decidem renunciar aos cargos, enviando um comunicado a Pedro Ernesto, novo interventor do Distrito Federal. O próprio interventor havia dito que o projeto megalomaniaco não seria exequível em menos de 50 anos (REZENDE; ALVES, 2004). Este comunicado rogava, além dos aspectos já delineados por José Marianno,

que a atual ditadura, inspirando-se nos exemplos de vários governos surgidos na Europa, faça por esta capital o que eles estão realizando com o objetivo de melhorar as condições das respectivas capitais e cidades principais. O exemplo dado ao mundo por Mussolini, relativamente às obras e às transformações de que tem sido teatro Roma, Milão, Nápoles, Veneza, etc. bem como as que as Repúblicas alemã e austríaca tem realizado nos domínios do urbanismo, não obstante formidáveis dívidas de guerra, constituem uma prova de que as remodelações bem orientadas são uma necessidade e não um luxo. É que o urbanismo passou a constituir uma preocupação dos estadistas modernos, uma vez que sem ele não se podem resolver bem os problemas das cidades, cuja solução conveniente é indispensável ao progresso social e material. A cidade salubre, bela e bem equipada quanto aos seus elementos fundamentais é fator decisivo **para o revigoreamento e para o aperfeiçoamento da alma das nações**, sem cuja formação não há a necessária harmonia coletiva e não se verificam

³⁶² MARIANNO FILHO, José. “A renúncia da comissão do Plano da cidade”, entrevista. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1932, p.5.

³⁶³ *Ibidem*.

as reversas de energias sociais capazes de permitir conquistas luminosas e as arremetidas impetuosos que imortalizam os povos.³⁶⁴

Os membros da comissão estavam a sugerir que a ditadura de Vargas se espelhasse em outras ditaduras surgidas anteriormente na Europa, especificamente a de Mussolini, em prol da plena execução de um plano urbanístico que de fato dotasse o Rio de Janeiro da infraestrutura que tanto necessitava. Corroborando esta sugestão os membros da comissão também apelaram para o ideário de “nação brasileira”, tão massivamente divulgado e adorado por Getúlio Vargas, para que talvez assim seus estudos tivessem de fato alguma aplicação prática. Neste documento final Lucio Costa não assina junto da comissão, o que sugere que ele tenha abandonado o posto antes de seus colegas³⁶⁵. De fato, José Marianno que ressaltara ter sido o responsável por indicar Lucio ao interventor Adolfo Bergamini para tomar parte da comissão, descreveu que ele “compareceu cinco ou seis vezes para dizer sandices”³⁶⁶. Marianno em 1931 já nutria desgosto por Lucio por ter o arquiteto se tornado adepto ao Movimento Moderno, abandonando de vez o neocolonial, como visto.

Após a dissolução da comissão, o jornal *O Globo* procurou Archimedes para que ele comentasse sobre o caso, enfatizando que a cidade do Rio de Janeiro não poderia abrir mão de tão importante comissão. A esse respeito, o arquiteto ressaltou:

A Comissão do Plano da Cidade sofria de um erro inicial. Nós formávamos apenas um órgão consultivo. Nenhuma pressão poderíamos exercer para o cumprimento dos pareceres que expedíamos sobre os casos que nos eram apresentados. Estes mereciam, sempre, todo o nosso estudo, a nossa consideração e esforços, e inflexivelmente dentro do plano que estava traçado – para que tal era nossa função – exarávamos o parecer.

Mas os projetos e mais esses pareceres eram coisas que ficavam desde logo, fora de nossa alçada. A repartição de Obras da Prefeitura era quem tinha poderes para dar a última palavra. E nem sempre os nossos pareceres chegavam a ser cumpridos.

Sucedia até que, além do esforço e boa vontade aplicados à tarefa **víamos não só o nosso trabalho perdido como também o nosso prestígio técnico em cheque**, em face da opinião pública, a qual, sem

³⁶⁴ MARIANNO FILHO, José; BRUHNS, Angelo; GODOY, Armando de; MEMÓRIA, Archimedes; NOVAES, Henrique de; PEDERNEIRAS, Raul. Pedido de renúncia da Comissão do Plano da Cidade do Rio de Janeiro. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1932, p.7.

³⁶⁵ Em 28 de julho de 1931 Lucio ainda constava como membro da comissão, por ter proferido uma palestra sobre urbanismo, na condição de membro da Comissão do Plano da Cidade, na Rádio Sociedade Mayrink Veiga (*O Jornal*, matéria “Rádio-Jornal”, editorial. Rio de Janeiro, 28 jul. 1931, p.14.

³⁶⁶ MARIANNO FILHO, José. Mas, que capadócio! In: *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 10 set. 1931, p.10.

conhecer, talvez, o que se passava, poderia julgar que este ou aquele adendo ao plano de remodelação e embelezamento da cidade eram feitos por indicação ou [ilegível] nossa.

Assim sendo, só vejo uma maneira de uma comissão criada para o fim que tínhamos poder cumprir satisfatoriamente a sua missão: **ela deve ter caráter executivo, suas decisões e pareceres devem ser inapeláveis.**

Só assim a cidade poderá contar com os técnicos a quem ficar entregue o plano de seu embelezamento.³⁶⁷

Archimedes corroborava com o discurso de José Mariano, enfatizando que apenas um órgão com caráter executivo poderia de fato implementar as diretrizes do Plano Agache. Destacou também que a comissão preferiu renunciar a perder tempo estudando e elaborando normativas que nunca seriam sequer levadas a sério, e que este trabalho só fazia prejudicar os profissionais que ali estavam doando seu tempo e conhecimento, ao terem a todo momento sua capacidade técnica posta em cheque. Apenas em 1937 uma nova comissão seria formada, agora para elaborar e executar um novo plano geral para a reestruturação urbanística da cidade, e não avaliar a exequibilidade do Plano Agache, como fora incumbida a primeira comissão (OLIVEIRA, 2009).

Para além da comissão, e ainda vinculado ao Plano Agache, Archimedes elaborou algumas propostas de arranha-céus levando em conta as diretrizes inicialmente dispostas em seu regulamento. Seu primeiro contato com Agache se deu a partir de uma indicação, por carta, em 26 de julho de 1927³⁶⁸, do prefeito do Distrito Federal para que Archimedes fosse o responsável pela construção de um complexo para o Rotary Club, e que para isso, trabalhasse com o urbanista francês. Este projeto, um Palácio de Exposições Periódicas do Rotary Club (Figuras 347 e 348), a ser edificado nos terrenos conquistados ao mar, com o desmonte do Morro do Castelo (ou seja, na área onde Agache mais liberdade teria para esboçar seu projeto urbanístico), já havia sido esboçado por Archimedes desde 1924³⁶⁹. Consiste em um edifício circular, de área de

³⁶⁷ MEMÓRIA, Archimedes. “O Rio, exemplo único entre as grandes capitais do mundo – A bela metrópole da Guanabara já não conta com os cuidados, capacidade e esforços de uma Comissão do Plano da Cidade”, entrevista. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1932, p.1, grifo nosso.

³⁶⁸ Esta carta, endereçada a Alfred Agache, em papel timbrado do gabinete do Prefeito do Distrito Federal, em 26 de julho de 1927, e escrita em francês, encontra-se no acervo pessoal do neto de Archimedes Memória, Péricles Memória Filho, junto ao exemplar de Archimedes do livro de Agache, “Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação e embelezamento”, de 1930.

³⁶⁹ A esse respeito, conferir *Jornal do Brasil*, matéria “Rotary Club do Rio de Janeiro – Um palácio para exposições periódicas”, editorial. Rio de Janeiro, 27 fev. 1924, p. 5.

aproximadamente 1.000 metros quadrados, cuja planta foi inspirada na roda denteada, símbolo do Rotary.

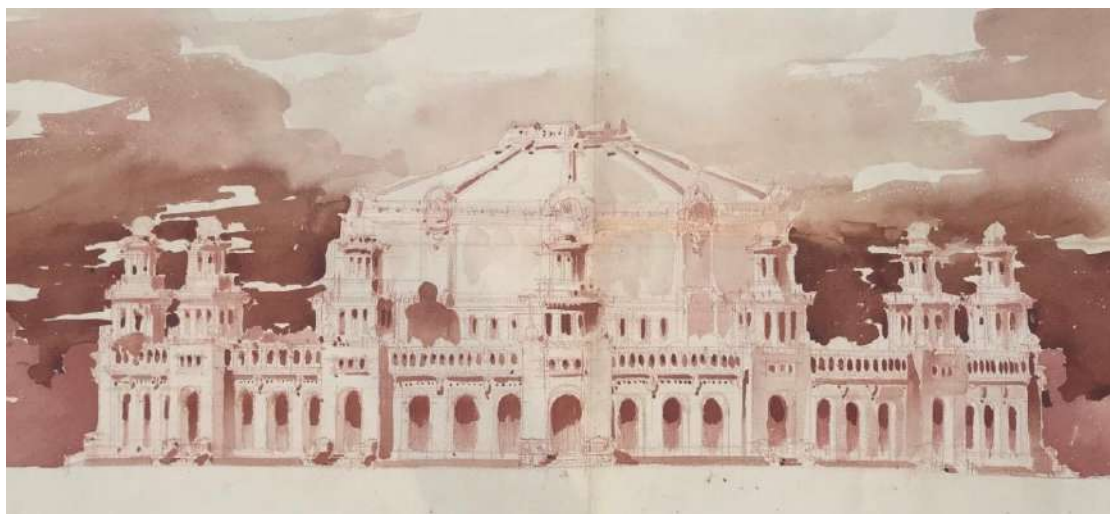


Figura 347 – Archimedes Memória - projeto para o Palácio de Exposições Periódicas do Rotary Club (fachada frontal - não executado) - 1924. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

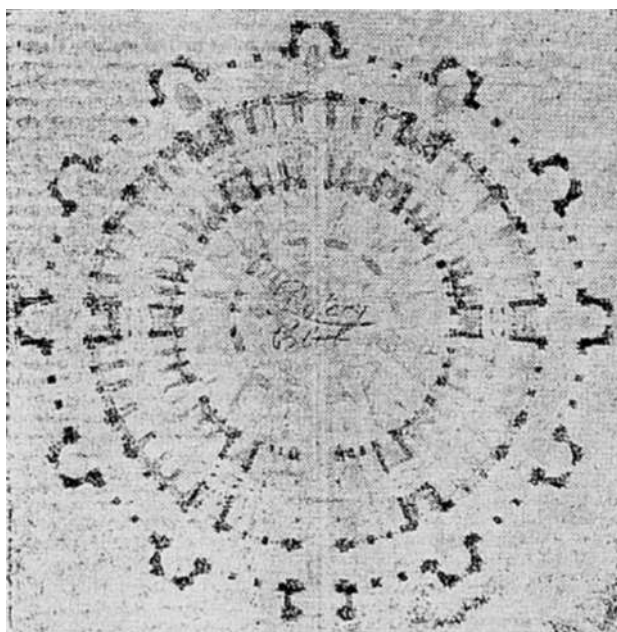


Figura 348 – Archimedes Memória - projeto para o Palácio de Exposições Periódicas do Rotary Club (planta) - 1924. Fonte: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 fev. 1924, p. 5.

Talvez influenciado pelo próprio Agache, a proposta inicial do Palácio foi modificada, com a implementação de um arranha-céu na área central de seu terreno. Este arranha-céu teria cerca de dezessete pavimentos, mais de 340 janelas em sua fachada principal, e formas semelhantes às empregadas no próprio palácio em seu coroamento, para formar um conjunto de mesmo 'estilo'. De todos os projetos elaborados por Archimedes, este seria um dos mais altos, e também um dos mais extensos horizontalmente. O esboço inacabado do edifício, apresentado na Figura 349, já traz o arranha-céu dentro do Palácio de Exposições, ocupando a área central que antes seria um amplo salão de

conferências. A proposta de tal edifício junto a um projeto elaborado anos antes talvez tivesse como objetivo atender à necessidade do Rotary Club em ter seu Palácio de Exposições, mas ao mesmo tempo maximizar o uso da área edificável do terreno, levando em conta o pensamento de Agache de que os grandes centros demandam tal aproveitamento, e o Rio de Janeiro, especialmente, não poderia se dar ao luxo de perder uma área de cerca de 1000 metros quadrados, aterrada para expansão do centro, em um espaço com um único uso, e ainda de forma intermitente.

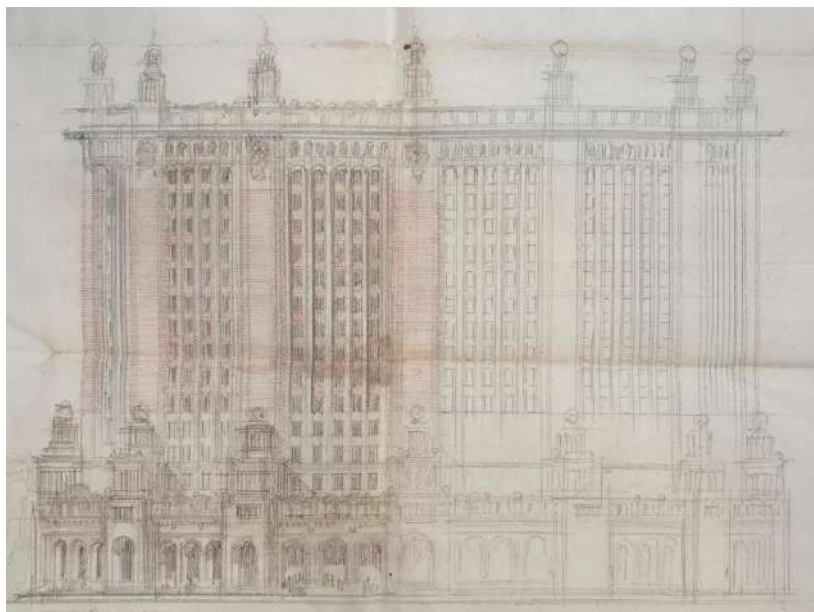


Figura 349 – Archimedes Memória - proposta de um arranha-céu na área central de seu projeto para o Palácio de Exposições Periódicas do Rotary Club (fachada frontal - não executado) - c. 1927. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

As ideias e os ideais da implementação do arranha-céu no Rio de Janeiro divergiam drasticamente entre os profissionais atuantes na capital, em meio às discussões nos jornais, ao Plano Agache e às conferências realizadas por Le Corbusier na cidade em dezembro de 1929. No entanto, todos citavam relações dos edifícios para com o ambiente em que seriam inseridos, principalmente ao compararem o terreno acidentado e montanhoso predominante no Rio de Janeiro, à Ilha de Manhattan, nos Estados Unidos, berço dos arranha-céus, completamente plana, fator que seria vital para justificar a implementação deste tipo de arquitetura.

As tentativas elaboradas por Archimedes Memória para os arranha-céus beberam da fonte do Plano Agache em seu aspecto estético, podendo seus projetos facilmente associar-se àqueles elaborados pelo francês para a área do desmonte do Morro do Castelo e adjacências, como visto. Entretanto, ressalta-se que Archimedes esteve sempre aberto a novas ideias e movimentos, realizando experimentações em sua arquitetura, por considerá-la uma arte, em muitos casos efêmera, tendo em vista as rápidas

transformações que marcaram seu período de atuação no Rio de Janeiro, com diversas demolições e rápidas remodelações, como ocorreu com a Avenida Central menos de vinte anos após sua inauguração.

3.4. Disputa entre tradição e vanguarda parte 1: a direção da ENBA e a “farandula de cabotinos”³⁷⁰

A Escola Nacional de Belas Artes, depois da gestão revolucionária do sr. Lucio Costa, de cuja orientação futurista resultou o *Salon* deste ano, feita livre das artes indígenas, está, agora, felizmente, reintegrada nos seus fins educativos, com um diretor escolhido dentre os seus professores, de acordo com a nova lei do ensino... e com o **bom senso estético**.

A escolha recaiu num arquiteto – o sr. Archimedes Memória. A crise teve, assim, uma solução feliz, muito embora determinasse uma parede dos seus estudantes, cujo protesto se fez ouvir por esse meio moderno.

Já era tempo de voltar a E.N.B.A. ao regimen normal, para que os resultados da nova reforma possam dar um cunho de brasilidade real às artes brasileiras, o que não poderia, de forma alguma, acontecer com o afastamento dos mestres e dos valores autênticos, substituídos, tumultuariamente, por uma **farandula de cabotinos**.³⁷¹

Getúlio Vargas, após ser nomeado Chefe do Governo Provisório, em finais de 1930, prezou pela racionalização da administração pública, ao mesmo tempo em que buscava modernizar o país, visando resgatar certa noção de nacionalidade. Além de investir na industrialização e criar pontuais direitos trabalhistas, o presidente também instituiu alguns ministérios, destacando-se os do Trabalho, Indústria e Comércio e da Educação e Saúde Pública. A nova política de Vargas procurava desfazer e apagar todos os acontecimentos dos governos passados, incluindo os de seu antecessor, Washington Luís, por ele deposto em 3 de novembro de 1930. Para o recém-criado Ministério da Educação, Vargas indicou Francisco Campos, mineiro, que até aquele momento ocupava o cargo de Secretário do Interior, junto ao governo de Minas Gerais. Campos foi um dos grandes articulistas junto às forças políticas do Sul do Brasil, que haviam levado Vargas a concorrer à presidência, tendo em seguida também apoiado a Revolução de 30 que o efetivou como presidente.

³⁷⁰ *Revista da Semana*, ano XXXII, n. 41, matéria “Archimedes Memória”, editorial. Rio de Janeiro, 26 set. 1931, p. 18.

³⁷¹ *Ibidem*, grifo nosso.

Comandando o Ministério da Educação e Saúde, Francisco Campos, já preparando um projeto de Reforma do Ensino Superior³⁷², a partir de sugestão de seu chefe de gabinete Rodrigo Melo Franco de Andrade, ainda em novembro de 1930 convida Lucio Costa para assumir a direção da Escola Nacional de Belas Artes.

Ainda não conhecia o Rodrigo [Melo Franco de Andrade], quando, certo dia de novembro de 1930, me telefonou solicitando o favor do meu comparecimento ao gabinete do novo Ministério da Educação e Saúde, então instalado na antiga Assembleia, a chamada "Gaiola de Ouro", palácio projetado e construído quando eu, ainda estudante, trabalhava no Escritório Técnico Heitor de Mello.

Com aquele trato cortês que era o seu modo natural de ser, explicou-me o propósito do governo revolucionário de dar nova orientação aos departamentos culturais do Ministério, já tendo nesse sentido convidado, entre outros, Rodolfo Garcia e Luciano Gallet, pedindo-me então que aceitasse a direção da ENBA. Inconformado com a minha pronta recusa levou-me à presença do professor da Politécnica Lino de Sá Pereira, consultor do ministro. Inteligente e cauteloso mas preciso nas interpelações, a conversa a princípio difícil se prolongou, e ele, ponderando que a oportunidade era excepcional, acabou me convencendo que devia aceitar. (COSTA, 1995, p.438)

Maria Lucia Bressan Pinheiro enfatiza que o convite de Francisco Campos a Lucio pode ter ocorrido ainda antes da Revolução de 30, em 13 de setembro, quando Lucio já assina a ata da reunião da Congregação da ENBA como diretor (PINHEIRO, 2016, p.4-5). Entretanto, com a eclosão da Revolução, "tudo certamente ficou 'suspense no ar', por assim dizer" (PINHEIRO, 2016, p.5). E apenas em 08 de dezembro o arquiteto é de fato consagrado como diretor da Escola. Lucio destaca em seu depoimento que em 1930 ainda não conhecia Rodrigo Melo Franco de Andrade, que ao longo da década seguinte seria um de seus principais colegas junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e em defesa da arquitetura colonial e do Movimento Moderno.

Lucio, ainda com 25 anos, tendo acabado de transfigurar seu modo de fazer arquitetura, com o projeto da residência de Ernesto Gomes Fontes, viu neste convite a oportunidade ideal para despertar, nos futuros arquitetos, o espírito moderno, abandonando o tradicionalismo e a metodologia baseada no ensino *Beaux-Arts*. José Otávio Corrêa Lima

³⁷² Segundo Pinheiro (s/d., p.4), "a nomeação de Lúcio Costa constitui um episódio peculiar de uma questão muito mais abrangente, esta sim na base da atitude do Ministro da Educação do governo revolucionário: a reforma universitária. Estava de fato em andamento um processo geral de normatização e regulamentação das instituições de ensino superior, e não uma reforma pontual, especificamente voltada para os problemas da ENBA, como costuma ser encarada".

estava finalizando seu período como diretor, cargo que ocupava desde 1927, e o Governo viu aí uma oportunidade para indicar um profissional diferente, alheio aos mestres da ENBA. No entanto, a entrada de Lucio como diretor aconteceu mais como uma imposição do governo ditatorial do que como uma indicação amiga.

A princípio, os professores mostraram-se a favor de sua indicação, tendo sido Lucio recebido com boa vontade por todos. Segundo o arquiteto, em abril, já tendo iniciado sua ferrenha transformação da Escola, "reúne-se pela primeira vez a congregação [após a Revolução de 1930] e pelo sr. Professor Gastão Bahiana é lido um discurso altamente elogioso à minha pessoa e à minha atuação"³⁷³. Talvez a plena aceitação do nome de Lucio Costa pelos professores da Escola tenha recaído sobre seu extenso currículo, no qual figuravam prêmios e diversas edificações construídas sob os auspícios do estilo neocolonial, o que ia de pleno acordo com as diretrizes de ensino que ali vigoravam. José Marianno, considerando a indicação de Lucio para o cargo sendo "A vitória do bom senso"³⁷⁴, ressaltou:

Quando o ilustre sr. Dr. Francisco Campos entregou inesperadamente a direção da Escola de Belas Artes ao jovem arquiteto Lucio Costa, considerado até então o mais valoroso cadete da esquadra tradicionalista, eu exultei, sinceramente com a escolha, considerando-a legítima vitória da causa que defendo. Lutando sozinho durante treze anos pela nacionalização da arte brasileira [...], tive a fortuna de reunir em torno dessa causa da nacionalidade, alguns elementos dos mais representativos da classe dos arquitetos diplomados pela Escola Nacional de Belas Artes. Dentre esses, se destacava, pelo alto grau de sensibilidade artística, o jovem Lucio Costa. Vendo-o na direção do velho Colégio de arte, eu me considerava mais vitorioso, do que ele próprio, de tal modo confiava na sinceridade de suas convicções artísticas. Houve mesmo quem supusesse, nos meios artísticos, que a sua ascensão se teria dado por intervenção minha [...].

Pela primeira vez – dizia eu com os meus botões – a Escola vai ter um professor capaz de fazer um ditado em língua portuguesa!

E me punha liricamente a pensar nas coisas que o cadete Lucio Costa iria fazer para imprimir à Escola aquele cunho de brasilidade, que sempre lhe foi ausente.³⁷⁵

O próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade, ainda em 1930, justificou por que indicara o nome de Lucio para o cargo:

³⁷³ COSTA, Lucio. O caso da Escola de Bellas Artes. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 set. 1931, p.3.

³⁷⁴ MARIANNO FILHO, José A vitória do bom senso. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 jan. 1931, p.2.

³⁷⁵ MARIANNO FILHO, José. Escola Nacional de Arte Futurista. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1931, p.4.

Exonerando-se o prof. Corrêa Lima, foi nomeado para dirigir a Escola Nacional de Bellas Artes o arquiteto Lucio Costa, que é um rapaz de vinte e nove anos apenas mas de notável capacidade. Havendo feito o curso de humanidade na Europa, o sr. Lucio Costa formou-se pela Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro **e teve a honra de conseguir, em Buenos Aires, o primeiro e o segundo lugares no concurso de fachadas para a nova sede da embaixada argentina nesta capital.** O ministro preferiu **nomear um arquiteto** para dirigir a Escola de Belas Artes não só por se tratar de um moço que tem também grande erudição sobre artes plásticas, como também porque nesse estabelecimento de ensino é muito superior o número de estudantes de arquitetura sobre os de pintura e escultura.³⁷⁶

Andrade ressaltava a classificação de Lucio no concurso do edifício da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro (na qual o arquiteto elaborou duas propostas ainda ligadas ao neocolonial, fato já mencionado) como uma das provas do excelente profissional que era, e que por ter a ENBA muito mais alunos no curso de arquitetura, nada mais acertado que um próprio arquiteto para dirigir aquela instituição (o primeiro da classe neste cargo, aliás). Outra publicação no *Correio da Manhã*, de março de 1931³⁷⁷ também ressaltava o mesmo projeto da embaixada como uma das grandes conquistas do arquiteto e agora diretor da Escola. O próprio Archimedes Memória afirmou, em relato posterior em uma reunião da Congregação, que “era de todos conhecido que Lucio Costa, não sendo professor, nunca havia se interessado pelas questões do ensino; entretanto, todos nós professores o recebemos com toda a lhanza e urbanidade”³⁷⁸. Mal sabiam estes que Lucio não mais se identificava com seus projetos da década passada, e que o ensino que tentaria impor à Escola seria exatamente o oposto àquele tradicional que havia recebido.

Os professores também atentaram para o fato de Lucio não ser professor da casa, como ressaltou Archimedes, e assim, lhe ofereceram, de acordo com artigo dos Estatutos das Universidades Brasileiras, uma cadeira *honoris causa*, para que pudesse também lecionar, atribuição essencial a todo diretor daquela instituição. O novo diretor, que antes mesmo de aceitar o cargo já ressaltava ser inútil “mudar o diretor sem se mudar radicalmente

³⁷⁶ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. As nomeações do Ministro da Educação. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1930, p.2, grifo nosso.

³⁷⁷ *Correio da Manhã*, matéria “A última encarnação de Pangloss...,” editorial. Rio de Janeiro, 01 mar. 1931, p.17.

³⁷⁸ MEMÓRIA, Archimedes. Ata da sessão da Congregação da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, em 17 de março de 1954, p.8.

não só a organização mas a própria orientação do ensino tanto no curso de arquitetura como nos de pintura e escultura”³⁷⁹, e que a ineficiência da Escola “resultava principalmente da escassez de bons professores, professores no perfeito sentido da palavra”³⁸⁰, deu início a uma série de reformas na estrutura da ENBA:

Comecei exigindo para o ingresso ao curso de arquitetura da Escola exame vestibular rigoroso. Os protestos foram unânimes inclusive dos próprios professores, e dos cento e tantos candidatos à matrícula apenas onze lograram fazer exame, dos quais somente quatro foram admitidos.³⁸¹

Em seguida, além de aumentar as taxas de matrícula, contratou “para os diferentes cursos, e apenas para o ano letivo, cinco professores, quatro dos quais estrangeiros”³⁸²: para pintura, Leo Putz³⁸³ (pintor alemão); para escultura, Celso Antônio de Menezes, o único brasileiro; e para arquitetura, Gregori Warchavchik (arquiteto ucraniano, para a disciplina de Composição de Arquitetura, 4º ano) e Alexandre Budeus (arquiteto alemão, para a disciplina de Composição de Arquitetura, 5º ano)³⁸⁴. Apesar de Lucio listar em sua fala ter contratado cinco professores, todas as publicações destacam apenas os quatro aqui discriminados. Lucio também negou a cadeira de professor a ele oferecida pela Congregação, justificando que “aceitara a direção da Escola como o intuito de moralizá-la e por conseguinte estranhava a proposta, pois considerava o professorado investidura muito séria e não pretexto para acomodar situações”³⁸⁵, referindo-se ao fato de o diretor ter a obrigatoriedade de também lecionar. Warchavchik, que além de lecionar na ENBA se associou a Lucio no escritório entre 1931 e 1933, desde meados da década anterior já refutava o *Beaux-Arts*, tendo declarado ainda em 1925 que “A nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar algum estilo”³⁸⁶, palavras que traduziam plenamente o ensino que Lucio queria transpor para a Escola.

³⁷⁹ COSTA, Lucio. O caso da Escola de Bellas Artes. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 set. 1931, p.3.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ *Correio da Manhã*, matéria “O caso da Escola de Bellas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 02 mai. 1931, p.2.

³⁸⁴ *O Jornal*, matéria “Escola de Bellas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 19 abr. 1931, p.5.

³⁸⁵ COSTA, Lucio. O caso da Escola de Bellas Artes. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 set. 1931, p.3.

³⁸⁶ WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da Arquitetura Moderna. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 nov. 1925.

Por ter contratado professores alheios à ENBA, e em especial, estrangeiros em sua maioria, Lucio receberia inúmeras críticas nos jornais, acusado de tentar imprimir no ensino artístico brasileiro “o utilitarismo russo e alemão”, em contraposição ao ensino Beaux-Arts até então praticado. Um dos maiores articulistas contrários ao modo como Lucio vinha modificando as diretrizes de ensino na ENBA era o arquiteto e professor da Universidade Mackenzie de São Paulo, Christiano Stockler das Neves. São suas palavras:

É incompreensível pois que o arquiteto Lucio Costa, atual Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, moço sensato, cultor do belo, tenha convidado alguns apologistas do falso credo artístico para o seio angusto da centenária Escola, de gloriosas tradições, onde, no curso de arquitetura, está muito bem orientada pelo Prof. Archimedes Memória, que, com os seus trabalhos e os dos seus alunos, obteve as maiores recompensas na recente exposição anexa ao IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, realizado no Rio de Janeiro.³⁸⁷

Todas as universidades americanas **seguem a orientação francesa no ensino da arquitetura e o mesmo acontece na Inglaterra, Argentina, Chile.** Essa mesma orientação foi adotada por Heitor de Mello na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, continuada por seu sucessor, prof. Archimedes Memória.

É inadmissível, portanto, que o Brasil, sempre orientado pela cultura francesa, aceite agora uma pseudo corrente artística, oriunda de povos menos produtores da arte arquitetônica e sem afinidade alguma com as nossas tradições raciais.

Esses povos, principalmente os alemães, sempre fizeram tentativas para conseguir uma arquitetura própria, afastada da tradição latina, mas, jamais conseguiram impor-se às demais nações cultas, fracassando todas as iniciativas nesse sentido.

[...]

O utilitarismo na edificação atual da Rússia e Alemanha é proveniente da miséria em que se debatem esses países após a calamidade de 1914. Suas construções são feitas com os materiais mais simples e econômicos, visando exclusivamente a utilidade, com desprezo absoluto pela beleza. E essas construções utilitaristas, produtos da arte de construir, não podem ser consideradas como obras de arte porque nada dizem ao espírito. São produtos de uma indústria e jamais da arquitetura, que é a arte de construir segundo os princípios do belo.³⁸⁸

Neves, ao mesmo tempo em que defendia o ensino já praticado por Archimedes na ENBA, atacava recorrentemente a “arquitetura utilitarista”, como chamava a arquitetura do Movimento Moderno, que para ele, assim como para outros como José Marianno, só

³⁸⁷ NEVES, Christiano Stockler das. Decadência artística. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1931, p.21.

³⁸⁸ NEVES, Christiano Stockler das. Arte excêntrica na Escola Nacional de Bellas Artes. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1931, p.21, grifo nosso.

se justificava em lugares onde a guerra havia destruído tudo, e os poucos recursos deveriam ser redirecionados para construções limpas, evitando-se assim, gastos além do básico. Estas palavras do professor da Universidade Mackenzie enfatizavam que ao mesmo tempo que existiam pessoas a favor de um novo ensino na ENBA, existiam aqueles que advogavam pela permanência da metodologia já consolidada.

Em uma conhecida entrevista concedida por Lucio Costa ao jornal *O Globo*, à época de sua contratação para a direção da ENBA, ele ressaltou as demais mudanças que pretendia implementar:

Acho que o curso de arquitetura necessita uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e **principalmente a orientação geral do ensino. A atual é absolutamente falha.** A divergência entre a arquitetura e a estrutura na construção propriamente dita tem tomado proporções simplesmente alarmantes. Em todas as grandes épocas as formas estéticas e estruturais se identificaram nos verdadeiros estilos. Arquitetura e construção coincidem.³⁸⁹

Aqui já nota-se a total correlação estabelecida por Lucio entre a estrutura e a aparência formal, não devendo uma ser maquiada ou escondida pela outra, indo exatamente na direção de sua proposta modernista para a residência Ernesto Gomes Fontes, e aos escritos que vinha ensaiando nas entrevistas desde aquela sobre o arranha-céu, em 1928. O arquiteto resalta ainda ser “absolutamente falha” a orientação geral do ensino, referindo-se aos moldes *Beaux-Arts* em plena execução pelos professores desde o século anterior. E continua: “Fazemos cenografia, estilo, arqueologia, fazemos casas espanholas de terceira mão, **miniaturas de castelos medievais**, falsos coloniais, tudo, menos arquitetura”.³⁹⁰ Curiosa afirmação, tendo em vista que o próprio Lucio, poucos anos antes, em 1924, havia projetado com seu sócio Fernando Valentim exatamente um castelo medieval para o Barão Smith de Vasconcellos (Figura 350), apesar de nas décadas seguintes negar veementemente a sua participação nesta obra³⁹¹.

³⁸⁹ COSTA, Lucio. “O novo director da Escola de Bellas Artes e as directrizes de uma reforma”, entrevista. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1930, grifo nosso. Publicado posteriormente em Costa (1995, p.68), sob o título “ENBA 1930-31 - Situação do ensino na Escola de Belas Artes”.

³⁹⁰ *Ibidem*, grifo nosso.

³⁹¹ Segundo Lucio, “Fernando valentemente enfrentava, sozinho, a incrível empreitada anacro-surrealista empreitada de transplantar a Idade Média para Itaipava” (COSTA, 1995, p.431). Entretanto, as publicações da época que apresentavam o projeto, atribuem o mesmo a Lucio e a Valentim (*A Noite*, Rio de Janeiro, 04 set. 1924, p.1; *Revista da Semana*, n.37, Rio de Janeiro, 1924, p.28). Este projeto também foi exposto por Lucio e Valentim no Salão Nacional de Belas Artes de 1924 (UZEDA, 2006). Segundo Bruand (1981, p.44), esta obra “não passou de um pecado de sua juventude do qual logo se desvencilhou”.



Figura 350 – Lucio Costa e Fernando Valentim - Residência do Barão Jayme Smith de Vasconcellos, em Itaipava, Petrópolis (projetada e 1924). Fonte: Foto de Abel Abay, 2020.

Na reforma que implantaria, Lucio destacava que os estilos seriam estudados em vias de orientação crítica, e não mais para aplicação direta nos projetos; a ênfase seria dada em prol de “um curso técnico-científico”³⁹². Ao ser perguntado sobre o “colonial brasileiro” e seu estudo na ENBA, o novo diretor enfatizou que os alunos deveriam deixar a Escola

conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial – **não com o intuito de transposição ridícula dos seus motivos**, não de mandar fazer falsos móveis de jacarandá (os verdadeiros são lindos) – mas de apreender as boas lições que ela nos dá de simplicidade, perfeita **adaptação ao meio e à função**, e conseqüente beleza.³⁹³

José Marianno, tomado de raiva e desânimo, tendo em vista as palavras de Lucio contra o neocolonial, passou a publicar inúmeros textos com críticas ao arquiteto e ao novo ensino que desejava consolidar na ENBA. Em um artigo intitulado “A desnacionalização da Escola Nacional de Belas Artes”, ressaltava que

Lucio Costa simulava uma coisa, e fazia em surdina, coisa diferente. Poucos meses antes de ser nomeado [diretor], ele me convidava especialmente para ver um projeto de habitação, em estilo hispano americano, destinado a um cavalheiro estrangeiro. E eu lhe disse nesse momento: ‘Felizmente você não quer saber de caixas d’água’. A essa momento ele já devia estar matriculado no livro de ouro do maximalismo arquitetônico³⁹⁴.

Marianno estava inconformado com as novas premissas que Lucio adotara, que só foram reveladas ao público após sua nomeação como diretor da ENBA, transferindo-se assim “para o campo adverso onde é aclamado chefe”³⁹⁵.

³⁹² COSTA, Lucio. “O novo diretor da Escola de Bellas Artes e as directrizes de uma reforma”, entrevista. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1930.

³⁹³ *Ibidem*, grifo nosso.

³⁹⁴ MARIANNO FILHO. José. A desnacionalização da Escola de Belas Artes. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1931, p.4.

³⁹⁵ *Ibidem*.

O arquiteto renegava toda a base de sua formação, e assumia de vez o aprendizado que absorveu principalmente a partir de suas incursões pelo interior mineiro, destacando a “simplicidade, perfeita adaptação ao meio e a função” que as construções do século XVIII tanto possuíam. Neste caso, a beleza viria como consequência da estrutura e da adaptação adequada do projeto ao entorno já edificado. Essa associação entre simplicidade e beleza presentes no colonial e na nova arquitetura do Movimento Moderno – sobre a qual Paulo Santos também se debruçará –, que será inclusive uma das bases da consolidação da primeira leva de tombamentos do IPHAN no Brasil, será analisada no Capítulo 4.

A partir destas contratações, logo os professores notaram a diferente orientação que o novo diretor tentava imprimir no ensino praticado, contratando professores de visões modernistas (muitos deles estrangeiros, como visto) e alterando drasticamente o currículo das disciplinas, o que de fato os enfureceu. José Marianno Filho, um dos maiores admiradores dos projetos do arquiteto, foi também um dos que mais ficaram inconformados com sua nova orientação:

O cadete Lucio Costa, que até a véspera de sua nomeação [para a direção da ENBA], fazia praça de seu credo nacionalista, ingressava a capacho nas hostes da corrente ultra-moderna, concertando com os seus amigos literatos, o combate surdo e traiçoeiro às ideias, de que fora até então adepto fervoroso. O paladino da arquitetura de fundo nacional, o evocador piedoso da gloriosa arquitetura brasileira, **o poeta que partia cheio de fé para Diamantina, em busca de detalhes e sugestões para a reconstituição do velho estilo nacional**, se fizera do dia para a noite agente secreto do nacionalismo judaico. Abaixo a tradição, diz o cadete Lucio Costa! Viva Le Corbusier, o carrasco do sentimento acadêmico! E abriu sem demora as portas aos artistas que iriam dentro da própria Escola trabalhar contra o sentimento nacional.³⁹⁶

José Marianno referia-se à incursão de Lucio pelo interior mineiro, especificamente na cidade de Diamantina, ainda enquanto aluno, em 1924, viagem esta patrocinada pelo médico e ‘pai do neocolonial’, no período em que Lucio ainda era um dos maiores representantes do estilo no Rio de Janeiro. Mas ressalta-se que Marianno não era tampouco a favor do ensino *Beaux-Arts* que ainda dominava consideravelmente a ENBA: ele combatia “a orientação acadêmica francesa que manietou durante mais de um

³⁹⁶ MARIANNO FILHO, José. Escola Nacional de Arte Futurista. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1931, p.4, grifo nosso.

século o ímpeto nativista da corrente artística nacional³⁹⁷, assim como também combateria “o judaísmo arquitetônico que quer implantar oficialmente no país a arquitetura espúria que se abstrai de qualquer sentimento de espiritualidade³⁹⁸. Com sua nova orientação projetual, Lucio Costa, para José Marianno, encerrava “tristemente a sua esplêndida carreira arquitetônica. [...] De agora em diante, o cadete Lucio Costa comporá caixas d’água de cimento, à guisa de arquitetura³⁹⁹”.

Segundo Marianno, Lucio havia voltado à ENBA como um lobo em pele de cordeiro:

O jovem chegou às portas da Escola, e bateu palmas, dizendo-se representante da corrente tradicionalista da arte nacional, através da qual ele se tornara conhecido. Mal se sentiu dentro de casa, de acordo com os compromissos secretos saldos com os futuristas, reuniu os estudantes, e lhes confessou, sem corar que, de então por diante ia fazer vida nova.⁴⁰⁰

E a nova orientação do arquiteto só foi de fato exposta, na visão de José Marianno, após ele assegurar-se no cargo para o qual fora indicado, de modo a garantir que seus novos ideais não fossem ignorados. “A conclusão a que teríamos de chegar, diante deste fato, é que, as ideias modernas da arquitetura são capazes de remover de uma cajadada todas as exigências geográficas de caráter local.”⁴⁰¹

Durante a sua permanência na direção da Escola, Lucio agiu recorrentemente como um comandante, ou cadete, como passou a chama-lo José Marianno. Como nenhuma mudança ocorre do dia para a noite, alguns alunos ainda colocavam as diretrizes modernistas de projeto em segundo plano, adotando aquelas dos ensinamentos *Beaux-Arts*, já recorrentemente praticadas, principalmente em momentos decisivos, como em concursos e premiações. Foi o que aconteceu no Concurso para o Donativo Caminhoá, Prêmio de viagem à Europa oferecido anualmente pela Escola. A comissão julgadora do prêmio, formada pelos professores Archimedes Memória, Felipe Reis e Raul Lessa Saldanha da Gama, após analisar os trabalhos dos candidatos Affonso Eduardo Reidy, Wladimir Alves de Souza, Carlos de Oliveira Porto, Dante de Albuquerque e Danuzia

³⁹⁷ *Ibidem.*

³⁹⁸ *Ibidem.*

³⁹⁹ *Ibidem.*

⁴⁰⁰ MARIANNO FILHO. José. A desnacionalização da Escola de Belas Artes. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1931, p.4.

⁴⁰¹ *Ibidem.*

Pinheiro⁴⁰², elegeu o trabalho de Wladimir Alves de Souza como o mais bem elaborado, a ele cabendo a medalha de ouro e o prêmio de viagem, ficando classificado em segundo lugar o trabalho de Affonso Eduardo Reidy.

Passada a seleção, e sem nenhum protesto do resultado pela Congregação, “apareceu no quadro negro onde se afixam as papeletas daquele estabelecimento uma nota redigida nos termos abaixo, e subscrita pelo sr. Lucio Costa, diretor atual”⁴⁰³:

Embora respeite, esta Diretoria, o parecer da comissão julgadora do “Concurso Caminhoá”, que tem motivos para conferir o 1º lugar ao sr. Wladimir A. de Souza, recomendamos ao senhores alunos o trabalho do sr. Aff. Eduardo Reidy, por ser o único que se aproxima dos verdadeiros princípios são e honestos da arquitetura moderna, obedecendo a composição dos demais projetos ao falso modernismo que esta diretoria deseja combater.

Lucio, ao publicar a nota, mostrava aos alunos que o trabalho de Reidy⁴⁰⁴, classificado em 2º lugar era o único alvitado pela nova recomendação de ensino, apesar da seleção de um trabalho sob os auspícios do *Beaux-Arts* ter se classificado em 1º. O diretor, com essa ação, não apenas desmereceu o trabalho de Waldimir Alves de Souza, como também explicitou **“a existência de dois modernismos, um honesto e são, outro malsão e desonesto; e mais, a possibilidade de os srs. arquitetos Memória, Saldanha, Felipe Reis, membros da aludida comissão, preferirem o segundo de tais modernismos”**.⁴⁰⁵

A nota do diretor foi publicada na íntegra pelo *Diário Carioca*, em 24 de abril de 1931, que ressaltava ainda que o propósito do diretor também era o de constranger seus colegas de Congregação, desmerecendo suas considerações e decisões conjuntas. O rascunho dessa nota de Lucio Costa foi encontrado dentre os documentos de seu acervo pessoal, e está apresentada a seguir, na Figura 351. De todas as formas, ele buscava interferir na Escola, para que todos lhe seguissem extremamente à risca a única

⁴⁰² *Diário da Noite*, matéria “O ‘Donativo Caminhoá’ na Escola de Bellas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 17 abr. 1931, p.3.

⁴⁰³ *Diário Carioca*, matéria “Scisão do Futurismo? Uma papeleta do diretor da E.N. de B.A.”, editorial. Rio de Janeiro, 24 abr. 1931, p.6.

⁴⁰⁴ Affonso Eduardo Reidy, formado pela ENBA em 1930, aos 21 anos, já tendo trabalhado junto a Agache e seu plano urbanístico do Rio de Janeiro, em finais da década de 1920, foi contratado por Lucio para ser professor auxiliar, junto de Warchavchik na cadeira de Composição de Arquitetura (BRITO, 2014).

⁴⁰⁵ *Ibidem*, grifo nosso.

arquitetura que agora merecia ser praticada: a do Movimento Moderno. O resto, para o diretor, era apenas passado a ser esquecido.

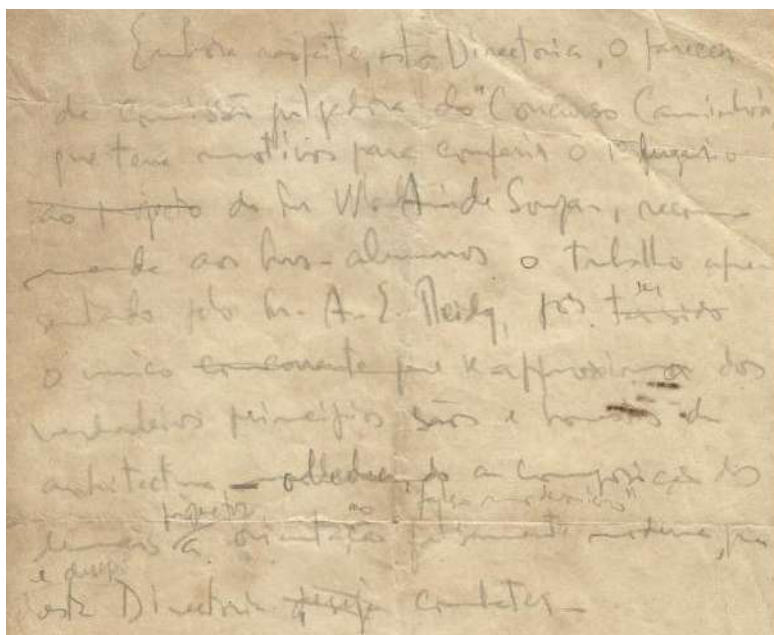


Figura 351 – Lucio Costa - rascunho da nota redigida por Lucio Costa e afixada na ENBA para recomendar o trabalho de Affonso Eduardo Reidy, classificado em 2º lugar no Prêmio Donativo Caminhoá. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (código IV A 02-00123 L).

Durante a permanência de Lucio na ENBA, um dos mais notáveis e comentados feitos do diretor foi a organização da 38ª Exposição Geral de Belas Artes, ou o Salão Revolucionário, como ficou popularmente conhecida a tradicional mostra artística anual. Com uma face moderna, trazendo artistas como Candido Portinari, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Lasar Segal, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral⁴⁰⁶, os periódicos eram só elogios à exposição, que atraiu grande público. Mario de Andrade e Manuel Bandeira⁴⁰⁷ publicaram matérias exaltando o feito. Segundo Lucio, esta exposição “foi o ‘canto do cisne’ da tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país, e, no que se refere à arquitetura, da reintegração plástica – ou seja da arte – na nova tecnologia construtiva (COSTA, 1995, p.71).

De fato, como ressalta Pinheiro (s/d., p.10), Lucio, “certamente ciente da oposição que iria enfrentar, parece ter optado por nunca consultar os órgãos representativos da Escola – Congregação e Conselho Técnico e Administrativo – a respeito de nenhum assunto – ferindo frontalmente, assim, o recém promulgado regimento universitário.” O diretor também optava por não comparecer às reuniões do Conselho Universitário, “ignorando completa e deliberadamente a recém-instaurada estrutura burocrática da instituição – cuja implantação constituía o objetivo precípua de sua nomeação ao cargo” (PINHEIRO,

⁴⁰⁶ *O Jornal*, matéria “XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 06 set. 1931, p.17.

⁴⁰⁷ *Diário Nacional*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1931.

s/d., p.10). Por ter ainda Lucio negado “reger uma das cadeiras recém-criadas, quando para isso foi convidado”⁴⁰⁸, certamente foi “para a congregação da Escola o ponto nevrálgico” (SANCHES, 2005, p.78) contra a permanência do arquiteto no cargo. Se não lhe interessava ser professor, por quê queria tanto ser diretor?

Todos estes acontecimentos, somados à insatisfação dos professores com as diretrizes adotadas por Lucio na Escola, incluindo a transfiguração completa do tradicional Salão anual de Belas Artes, culminaram na representação, por unanimidade, da Congregação da ENBA⁴⁰⁹ junto ao Conselho Universitário para “[...] que se dê cumprimento ao que dispõe aquele estatuto, em seu artigo 27, para que tenham existência legal e se exerçam em toda sua plenitude, na aplicação inadiável, os dispositivos primordiais que a lei exara no Art. 29 e 30 e seus incisos, do referido Decreto nº 19.851 do ano vigente.” (PEDERNEIRAS, 1931, apud PINHEIRO, s/d., p.11).

Este artigo 27 determinava que

[...] o Diretor dos Institutos Universitários Federais – órgão executivo da direção técnica e administrativa – será nomeado pelo Governo, que escolherá, de uma lista tríplice na qual serão incluídos os nomes de três professores catedráticos, em exercício, do mesmo Instituto, dois deles eleitos por votação uninominal pela respectiva Congregação e eleito o terceiro pelo Conselho Universitário (LASCEBA, apud PINHEIRO, s/d., p.11)

Dessa forma, Lucio não sendo professor, não poderia sequer concorrer a um dos nomes a lista tríplice a ser indicada ao Governo para escolha. Foi então comunicado pelo reitor da Universidade do Rio de Janeiro, à qual a ENBA agora vinculava-se, da necessidade de convocar uma reunião da Congregação para indicação dos nomes que iriam compor esta lista, mas mostrou-se contrário:

por entender que a Congregação não tinha autoridade para tomar tal medida [compor uma lista tríplice], uma vez que eu havia sido nomeado pelo chefe do governo provisório de acordo com o decreto n.19398 de 11 de novembro de 1930, officiei ao sr. Reitor pedindo permissão para prestar e receber os esclarecimentos que julgava necessários antes de convocar a Congregação.⁴¹⁰

⁴⁰⁸ MEMÓRIA, Archimedes. Ata da sessão da Congregação da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, em 17 de março de 1954, p.8.

⁴⁰⁹ *O Jornal*, matéria “A Escola de Belas Artes perante a Universidade”, editorial. Rio de Janeiro, 05 set. 1931, p.9.

⁴¹⁰ COSTA, Lucio. O caso da Escola de Bellas Artes. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 set. 1931, p.3.

Lucio então no dia 10 de setembro de 1931 se reúne com o Conselho Universitário, “perante o qual desenvolve incisiva crítica à Congregação da ENBA”⁴¹¹, e segundo Rodolpho Chambelland, julgando-se “o único destinado a salvar o futuro da Escola, o que mereceu do professor da Escola de Minas esta frase lapidar: ‘É, então, v. ex. o Messias...’”⁴¹². Não obtendo resultado, ao fim da fala de Lucio o Conselho deliberou “ordenar novamente a eleição imediata dos professores dentre os quais será escolhido o futuro diretor da Escola.”⁴¹³ Isolado, sem apoio nem da Congregação, nem do Conselho Universitário, nem do Ministro Francisco Campos, que ressaltou que o arquiteto não tinha mais na ENBA nenhuma investidura especial⁴¹⁴, o arquiteto pede então demissão no dia seguinte⁴¹⁵, e em seu lugar assume interinamente o professor Rodolpho Chambelland⁴¹⁶, aquele que havia anos antes encomendado a Lucio o projeto de sua residência e ateliê, que seria de fato o primeiro projeto construído do arquiteto, ainda em 1921. Chambelland, avesso às transformações que Lucio implementara na Escola, também recorreu aos jornais algumas vezes para relatar a situação pela qual passava a instituição. Como diretor interino, procede a convocação da Congregação para que possam votar em possíveis candidatos ao cargo de diretor, devendo consolidar uma lista tríplice para ser enviada ao chefe do Governo Provisório.

O ideal de ensino de Lucio Costa estava atrelado às influências do exterior. Isto é, com as vanguardas modernas da arte ocidental; com o construtivismo na Rússia pré-revolucionária; a Holanda e o neoplasticismo; a Bauhaus; o racionalismo das formas; o lema “a forma segue a função” de Luis Sullivan; os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – Ciam’s e sobretudo, os projetos dos alemães Walter Gropius e Ludwig Mies van der Rohe. Portanto, Lucio Costa estava afinado com o espírito moderno da época e as renovações das linguagens artísticas no começo do século 20, logo era este novo espírito que o arquiteto pretendia inserir no ensino da Escola Nacional de Belas Artes sob sua direção. (CAVALCANTE, 2021, não paginado).

⁴¹¹ *O Jornal*, matéria “A direção da Escola de Belas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 12 set. 1931, p.4.

⁴¹² CHAMBELLAND, Rodolpho. A nova direção da Escola Nacional de Belas Artes. In: *O Jornal*, 17 set. 1931, p.11.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ *apud* CHAMBELLAND, Rodolpho. A nova direção da Escola Nacional de Belas Artes. In: *O Jornal*, 17 set. 1931, p.3.

⁴¹⁵ *Diário de Notícias*, matéria “Escola de Belas Artes: pediu demissão o Sr. Lucio Costa”, editorial. Rio de Janeiro, 12 set. 1931, p.6.

⁴¹⁶ *O Jornal*, matéria “A direção da Escola de Belas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 12 set. 1931, p.4.

Os alunos, em considerável número a favor da manutenção de Lucio Costa no cargo de diretor, entram em greve, e por meio do Diretório Acadêmico enviam um memorial ao Ministro da Educação e Saúde Pública ressaltando como a reforma do ensino instituída por Lucio era benéfica, e solicitando: "que seja mantido nas suas funções de diretor desta Escola o arquiteto Lucio Costa com independência de ação bastante a permitir que ele desenvolva a orientação didática capaz e eficiente que, em tão boa hora se propôs dar aos nossos cursos."⁴¹⁷ Foi neste período que Frank Lloyd Wright visitou o Brasil e proferiu sua palestra nas dependências da ENBA, a partir de convite do Diretório Acadêmico, tendo em sua fala inflamado ainda mais os estudantes contra o ensino tradicionalista: "Eles estão preocupados com a composição, não com a verdadeira criação"⁴¹⁸. Diversos outros notáveis nomes saíram em favor de Lucio, a exemplo de Rodrigo Melo Franco de Andrade⁴¹⁹, Graça Aranha, Manoel Bandeira⁴²⁰ e Mario de Andrade, que destacava que "se a habilidade de Lucio Costa consistiu em contratar professores de valor indiscutível, a ironia foi justamente em coloca-los do comparsaria com a decrepitude do já existente na Escola"⁴²¹. Por outro lado, outras notas de jornais atentavam para o óbvio:

Os estudantes, que assumiram atitude hostil para com a Escola, deveriam pesar cuidadosamente tudo isso. De um lado está um diretor que se demitiu, com cuja demissão concordaram o governo e o Conselho Universitário, e que não poderá ser readmitido, se é isto que acaso desejam, sem ferir em cheio dispositivo claro da lei. De outro, há a nomeação do futuro diretor, que ainda se não sabe quem será, uma vez que só amanhã a Congregação da Escola que não tem preferências por estas ou aquelas tendências artísticas para indicar dois nomes e o Conselho Universitário um, todos três professores catedráticos em exercício.⁴²²

O próprio Lucio Costa posteriormente ressaltou que "o apoio de grande parte desses estudantes era interesseiro. Os maus alunos, reprovados constantemente, queriam se

⁴¹⁷ NUNES, Luiz. Memorial entregue ao Ministro da Educação e Saúde Pública. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1931, p.3.

⁴¹⁸ WRIGHT, Frank Lloyd. "Visionando a arte de amanhã", entrevista. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 out. 1931, p.1.

⁴¹⁹ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. O caso da Escola de Belas Artes. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 set. 1931, p.4.

⁴²⁰ BANDEIRA, Manuel. Belas Artes. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 out. 1931, p.2.

⁴²¹ ANDRADE, Mario de. Escola de Belas Artes. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 07 out. 1931, p.2.

⁴²² *O Jornal*, matéria "A direção da Escola de Belas Artes", editorial. Rio de Janeiro, 13 set. 1931, p.4.

vingar dos professores.”⁴²³ A Congregação, reunida em 14 de setembro de 1931, em caráter extraordinário, para proceder à escolha de dois nomes, dentre os docentes, elege os professores Flexa Ribeiro e Archimedes Memória para compor a lista tríplice⁴²⁴, juntamente com Rodolpho Chambelland (GALVÃO, 1954, p.22), escolhido pelo Conselho Universitário. Assim, em 16 de setembro, Archimedes Memória é nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Archimedes, que desde meados da década de 1920 já vinha desenvolvendo modificações para o currículo da ENBA, principalmente no que se refere à necessidade por ele percebida de mais disciplinas de caráter prático, tendo inclusive relatado isso em algumas entrevistas, como visto, já era há tempos fortemente cogitado para o cargo de diretor. Ainda em 1926 sucessivas matérias de jornais enfatizavam que os alunos o desejavam neste cargo (SANTOS, 1960, p. 19 das notas finais), tendo, entretanto, sido nomeado na época José Marianno Filho, em um mandato que durou apenas um ano.

O professor Rodolpho Chambelland, após a nomeação de Archimedes ao cargo, destacou que Lucio havia sido “nomeado diretor provisoriamente”, em face às modificações que vinha promovendo o Governo Provisório, e que “decretada a organização Universitária Brasileira foi a Escola incorporada à Universidade do Rio de Janeiro”⁴²⁵, devendo então agora se sujeitar às disposições da Universidade, que incluíam a conformação da lista tríplice indicada ao Governo. De acordo com Chambelland, Lucio não só havia contratado professores estrangeiros sem informar o Conselho Universitário, como também os impediu de submeter as ementas de suas disciplinas ao Conselho, para aprovação.

Logo da nomeação de Archimedes para o cargo, os jornais trataram de buscar a opinião de José Marianno Filho, que tanto havia falado sobre a atuação de Lucio Costa como diretor:

Reputo excelente a escolher 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

⁴²³ COSTA, Lucio. “Destruí algo que existia”, entrevista a Haifa Y. Sabbag. In: *AU Arquitetura e Urbanismo*, n.5. São Paulo: Pini, abr. 1986, p.19.

⁴²⁴ *O Jornal*, matéria “A direção da Escola de Belas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 15 set. 1931, p.16; *Correio da Manhã*, matéria “Para Diretor da Escola de Belas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 15 set. 1931, p.3.

⁴²⁵ CHAMBELLAND, Rodolpho. A nova direção da Escola Nacional de Belas Artes. In: *O Jornal*, 17 set. 1931, p.3.

Congregação capazes de realizar o milagre de trazer a paz ao seio do velho instituto de ensino artístico, agitado pelos últimos acontecimentos.⁴²⁶

José Marianno, entre um professor radicalmente transfigurado ao modernismo, e outro ainda pautado no ensino tradicionalista *Beaux-Arts*, preferia sem dúvida a segunda opção: "A julgar pela [orientação] que ele [Archimedes] tem dado ao seu curso, só se deve esperar de sua cultura uma grande liberdade. Como verdadeiro arquiteto, ele tem o dever de ser atualista. Mas ser atualista (digo atualista, para não usar de outras expressões em uso) não é preciso ser ignorante"⁴²⁷. Marianno empregou a palavra atualista para se referir ao novo Movimento Moderno, ressaltando que Archimedes não coibiria os estudantes de apreenderem as variadas orientações que agora rondavam o ensino de arquitetura, por mais que também não tivesse "compromisso algum com o movimento chamado colonial".⁴²⁸ A ENBA, segundo ele, estava agora em boas mãos, lembrando que foi a partir dos trabalhos dos alunos de Archimedes, expostos durante o IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, que a Escola teria sido premiada, pela primeira vez, com a Grande Medalha de Honra, até então nunca distribuída.

A respeito de Lucio, Marianno, em texto publicado em *O Jornal*, citava o projeto da residência Ernesto Gomes Fontes, já em construção, em estilo neocolonial, à preferência do proprietário, como já apontado, para dizer que Lucio, logo ao ser demitido da direção da ENBA, voltava a projetar sob os auspícios do estilo que o alçara à fama:

Eis senão quando, sorrateiramente, o sr. Lucio Costa fez a mochila, e voltou cabisbaixo ao arraial de onde emigrara. Com a mesma facilidade com que traiu a causa que esposara, para se fazer diretor da Escola de Belas Artes, perdida a partida, se afastava dos amigos incômodos, voltando ao arraial onde conquistara os primeiros louros.

Não se admirem, pois, os inexperientes moços, que ele instigou, contra a causa que fora sua, se dentro de poucas semanas eu puder anunciar, que se deu início à construção de um solar brasileiro, para os lados da Tijuca, de autoria do sr. Lucio Costa, o apóstata da causa tradicionalista. Ao proprietário da futura construção, que se reservou o direito de escolher o estilo de sua casa, ele terá dito:

- Mas o senhor tem toda razão. No meio dessa floresta, envolvido pela vegetação, seria um crime, construir uma habitação de fisionomia

⁴²⁶ MARIANNO Filho, José. Matéria "A nova direção da Escola de Belas Artes", entrevista. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 set. 1931, p.3.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ *Ibidem*.

moderna. O estilo colonial está a calhar. E depois, intimamente, é o que mais me seduz...

Que me dirão os jovens estudantes, que se deixaram engazopar pelo suposto apóstolo da causa modernista, quando eu lhes apontar o sítio exato onde o sr. Lucio Costa plantará o magnífico solar, no estilo feio e forte em que vasei o Monjope?⁴²⁹

Marianno provavelmente não tinha conhecimento da segunda proposta modernista que Lucio elaborara para esta residência, que foi preterida de imediato pelo proprietário em prol do projeto neocolonial. Mas de uma forma ou de outra o projeto em construção ainda era de autoria de Lucio, e Marianno aproveitou a oportunidade para confrontar mais uma vez as atitudes do arquiteto, afinal, a ambiguidade ali presente – a defesa do Movimento Moderno ao mesmo tempo em que um projeto neocolonial de sua autoria tinha suas obras iniciadas – só fazia descredibilizar os discursos de Lucio.

A posse oficial de Archimedes como diretor da ENBA aconteceu em 18 de setembro, no gabinete do reitor da Universidade, professor Fernando de Magalhães, no Ministério da Educação⁴³⁰, contando inclusive com a presença do Padre Assis Memória. Após assinatura da posse, Archimedes seguiu para a Escola, onde foi recebido pela Congregação e demais funcionários, tendo discursado o diretor interino Chambelland, que ressaltara que “a árdua missão que, neste momento, lhe é atribuída pelo governo, é das mais penosas e cheia de dificuldades”, mas que o novo diretor “contará com a colaboração do Conselho Técnico e Administrativo e da Congregação deste Instituto”⁴³¹.

Manuel Bandeira continuou a publicar notas a favor de Lucio e contra as atitudes do Governo empossando Archimedes no cargo de diretor, inflamando ainda mais os estudantes, que continuavam em greve: “A obra notável que o arquiteto Lucio Costa vinha realizando na ENBA, no sentido de moralizar e modernizar o ensino daquela casa, acaba de ser interrompida [...]. É a mentalidade antiga que volta. [...] O sr. Archimedes Memória.. Ora, quem tem memória de semelhante Archimedes?”⁴³². O novo diretor continuava a tentar resolver a questão junto aos estudantes, tendo recebido os

⁴²⁹ MARIANNO Filho, José. Cesteiro que faz um cesto faz um cento. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1932, p.4.

⁴³⁰ *O Jornal*, matéria “A nova direção da Escola de Belas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 19 set. 1931, p.3.

⁴³¹ CHAMBELLAND, Rodolpho. A Escola de Bellas Artes já tem novo diretor. In: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 19 set. 1931, p.1.

⁴³² BANDEIRA, Manuel. A revolução e as Bellas Artes. In: *Para Todos*, Rio de Janeiro, ano XIII, n.667, 26 set. 1931, p.12.

representantes do diretório acadêmico por diversas vezes em seu gabinete, e após deles receber um memorial com as solicitações, responde:

Dentro das minhas atribuições no cargo de diretor da Escola Nacional de Bellas Artes e de acordo com os poderes que me confere o regulamento da Organização Universitária Brasileira, não me é possível assumir o compromisso de executar, sozinho, as “justas pretensões” dos srs. alunos, “apesar de ser este o meu desejo”, sem o concurso do Conselho Técnico Administrativo, ao qual estão affectas estas atribuições.

Entretanto, diante dos dignos e elevados desejos dos srs. estudantes, que são os meus, procurarei atuar conjuntamente com o Conselho para que possamos integrar a nossa escola no verdadeiro espírito universitário, libertando-a das lacunas que conheço suficientemente, enaltecendo-a dentro de sua elevada **finalidade técnica e artística** para a nossa honra e glória do Brasil.

[...]

O que pleiteiam os dignos estudantes da Escola Nacional de Bellas Artes – poderes mais amplos do que me faculta a Lei como diretor – sensibiliza-me. – e eu só tenho a agradecer tão elevada e distinta prova de confiança neste momento de reivindicações que atravessamos.

[...]

Srs. alunos, moço ainda, se assim me posso considerar, animam-me os mesmos anseios que fazem vibrar a mocidade do Brasil neste momento de reconstruir para engrandecer.

A Escola Nacional de Bellas Artes, sempre infundiu, em mim, desde os bancos acadêmicos, um entusiasmo sadio e uma crença inabalável no seu destino.

E vós jovens estudantes de hoje sereis os colaboradores da grandeza do Brasil de amanhã: para isso é preciso que todos no momento cooperem na medida dos seus esforços para que a nossa Pátria possa marchar sempre dentro da ordem, do trabalho, do progresso e atravessar, impávido, a crise que assoberba a humanidade.⁴³³

O diretor visava apaziguar os ânimos, mesmo ressaltando não poder atender nenhuma das reivindicações do Diretório, por ser apenas “um órgão executor”. Destaca que trabalhará junto ao Conselho Administrativo para que as mais adequadas soluções sejam tomadas, e pede aos alunos que cooperem, em um discurso carregado de nacionalismo e dever para com a Pátria.

Nos meses seguintes a greve geral dos estudantes continua, principalmente aqueles matriculados no 6º ano do Curso de Arquitetura, e os mesmos chegam até a intimar

⁴³³ MEMÓRIA, Archimedes. Resposta ao memorial entregue pelo Diretório Acadêmico da ENBA. In: *A Esquerda*, Rio de Janeiro, 29 set. 1931, p.1-2.

Archimedes a renunciar do cargo⁴³⁴. Em janeiro de 1932, ainda sem voltarem os alunos às salas de aula, Archimedes pede então sua exoneração da direção junto ao Ministro da Educação⁴³⁵, que entretanto é negada pelo Reitor da Universidade, justificando não ser necessária tal atitude, por já estar resolvida a questão⁴³⁶. Apaziguados os ânimos dos alunos, ao longo do ano de 1933 Archimedes consegue finalmente dar andamento aos projetos de remodelação do ensino que tanto almejava desde a década anterior. Desde 1931, ele já presidia a comissão instituída pelo reitor Fernando Magalhães para a reforma do currículo do curso de Arquitetura da ENBA, juntamente com professores da Escola Politécnica, a saber: Allyno Huguene de Mattos, Dulcideo de Almeida Pereira, José Bourdot Dutra e Mario Paulo de Britto, além do arquiteto Angelo Bruhns, (SANCHES, 2005). Nery inclui ainda como membro desta comissão o arquiteto Paulo Santos (NERY, 2013).

Por mais antagônicas que fossem as correntes que defendiam Lucio e Archimedes na disputa da direção da ENBA, ambos concordavam que se fazia necessária uma desvinculação entre o ensino artístico e o técnico. Nas palavras de Archimedes:

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 acustica, 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.⁴³⁷

A comissão se debruçou quase que exclusivamente sobre o currículo do curso de arquitetura, tendo em vista que em 1930, dos 456 alunos matriculados na ENBA, 460

⁴³⁴ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1931, p.4.

⁴³⁵ *Diário Carioca*, matéria "Pedi exoneração o diretor da Escola de Bellas Artes", editorial. Rio de Janeiro, 13 jan. 1932, p.8.

⁴³⁶ *O Globo*, matéria "O 'Fico' do professor Memória", editorial. Rio de Janeiro, 13 jan. 1932, p.1

⁴³⁷ MEMÓRIA, Archimedes. Entrevista ao *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1930, *apud* Sanches (2005, p.81), grifo nosso.

vinculavam-se a ele, “demonstrando que o curso se constituía, na verdade, como uma Escola dentro da própria ENBA” (SANCHES, 2005, p.89). No acervo pessoal de Archimedes foram encontrados alguns esquemas que elucidam a organização curricular que a comissão estruturou (Figuras 352 e 353), aclarando agora diversos aspectos a respeito dessa reforma de ensino, que antes não podiam ser devidamente estudados por não se ter “encontrado documentos sobre o trabalho da comissão” (SANCHES, 2005, p.88).

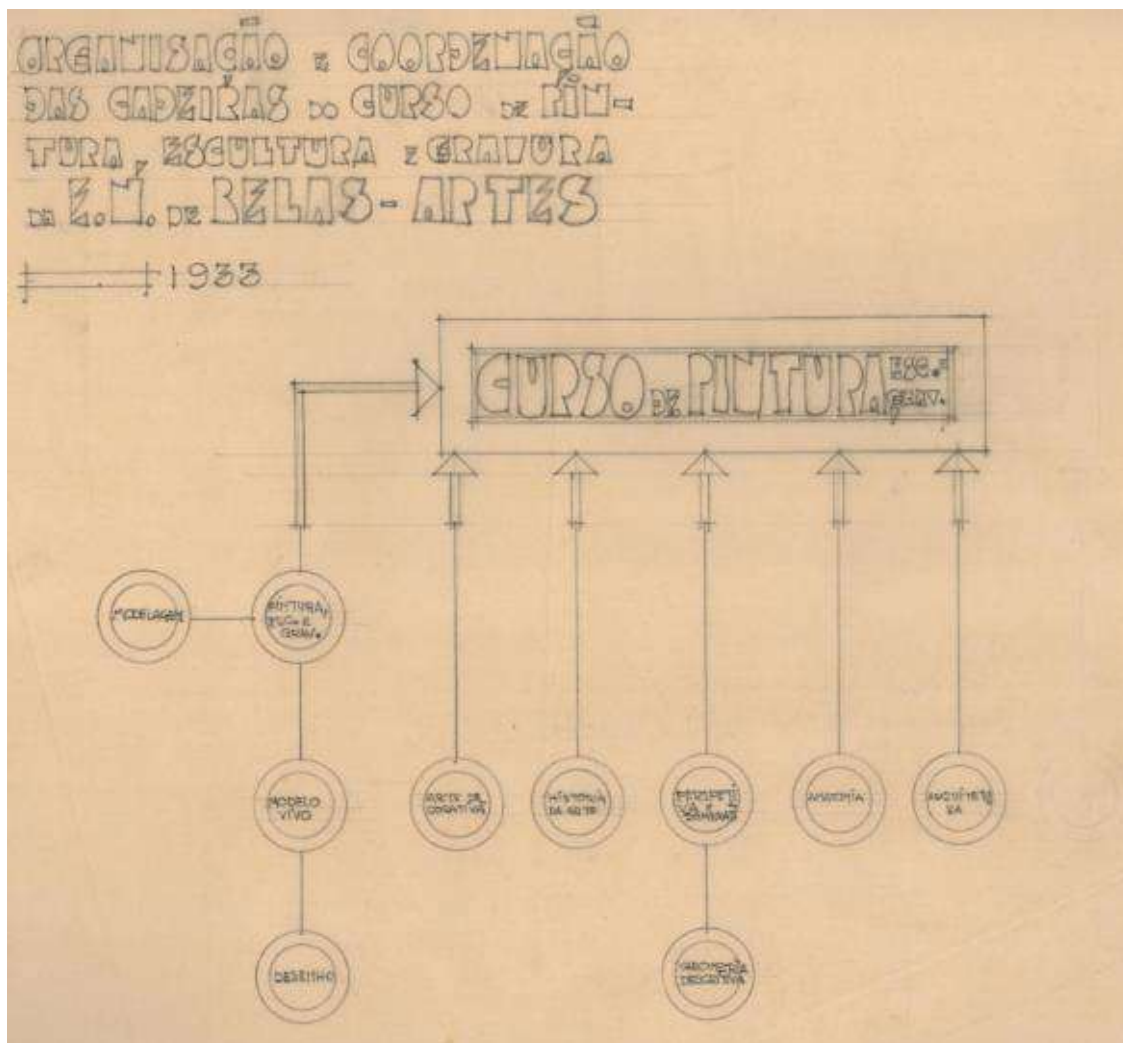


Figura 352 – Archimedes Memória - Organização e coordenação das Cadeiras do Curso de Pintura, Escultura e Gravura da E. N. de Belas Artes - 1933. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

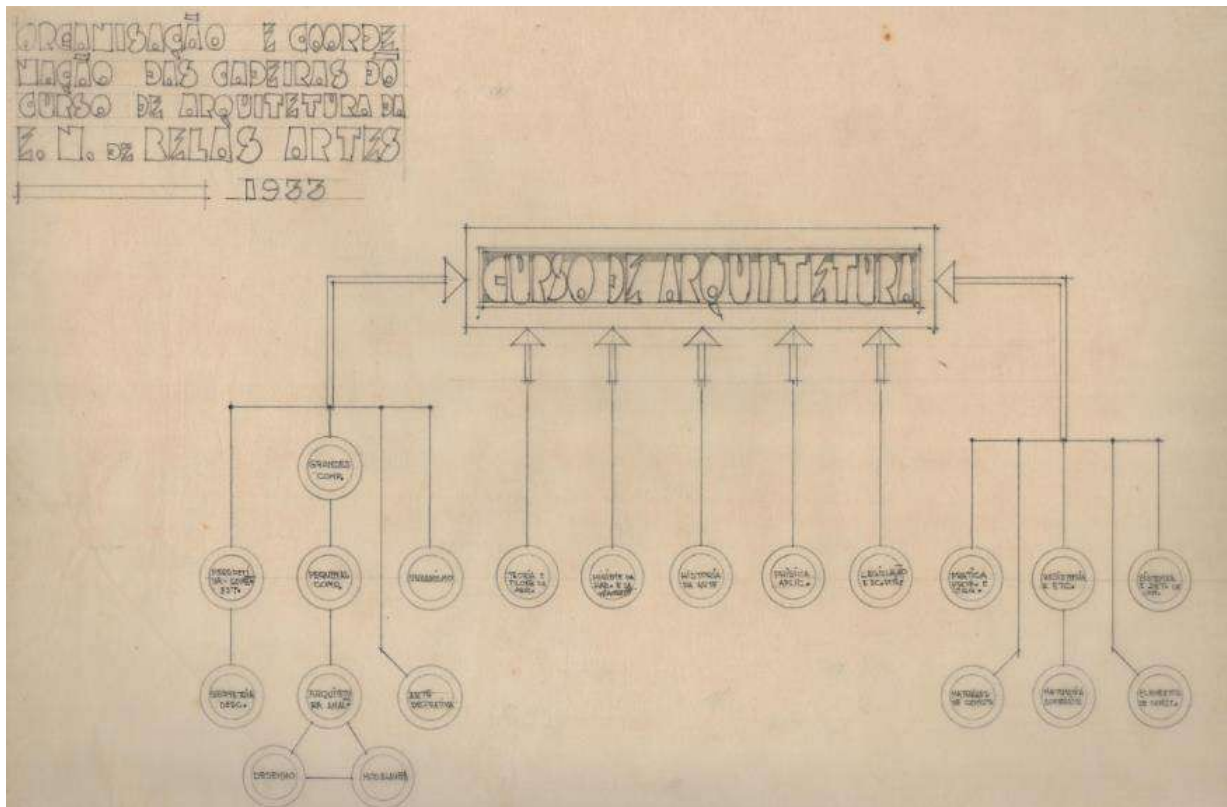


Figura 353 – Archimedes Memória - Organização e coordenação das Cadeiras do Curso de Architectura da E. N. de Belas Artes – 1933. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Os esquemas enfatizam ainda mais a dedicação da comissão sobre o curso de arquitetura, tendo em vista a complexidade de seus alicerces. Nele, dois grandes eixos dividem-se entre as disciplinas mais ligadas ao projeto de arquitetura (Grandes composições, Pequenas composições, Arquitetura analítica, Desenho, Modelagem, Perspectiva, Sombras e Estética, Geometria Descritiva, Arte decorativa, e Urbanismo), e aquelas correlatas aos materiais de construção (Prática profissional e org., Materiais de construção, Resistência dos materiais, Matemática superior, Elementos de construção, e Sistemas e detalhamento de construções). Além destas, outras disciplinas apresentam-se isoladas, em sua maioria disciplinas teóricas (Teoria e filosofia da arquitetura, Higiene da habitação e saneamento, História da arte, Física aplicada, e Legislação e ec. pol.).

Já nos cursos de Pintura, Escultura e Gravura, organizados em um único esquema, um eixo principal compunha-se das disciplinas de Modelagem, Pintura, escultura e gravura, Modelo vivo, e Desenho, e outras disciplinas estruturavam-se sozinhas ou em duplas, sendo elas Arte decorativa, História da arte, Perspectiva e sombras, Geometria Descritiva, Anatomia, e Arquitetura. De acordo com Sanches, a implementação de novas cadeiras ao curso de arquitetura ocorreu a partir da fissão de algumas disciplinas em duas, como

é o caso de Composição de Arquitetura, que agora subdividia-se entre Grandes Composições e Pequenas Composições, além da união de outras em uma única, como ocorreu com as disciplinas de Desenho de Elementos de Arquitetura e Composição de Elementos de Arquitetura, que no novo currículo fundiram-se em Arquitetura Analítica; além “da criação das cadeiras de Artes Aplicadas e de Urbanismo” (SANCHES, 2005, p.89).

Os próprios alunos notaram as alterações que o diretor Archimedes estava promovendo, **visando atribuir ao curso um caráter mais técnico**, conforme relato do então estudante Arthur Oberlaender de Carvalho, presidente do Diretório Acadêmico, em entrevista ao *Jornal do Brasil*:

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

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

Vivemos num período de instabilidade mental, numa fase de controvérsias e de inquietação. E esse estado de espírito das nações e do gênero humano não poderia deixar de referir-se sobre a Arquitetura que é a suprema expressão do equilíbrio e do caráter dos povos e das civilizações.⁴³⁸

Carvalho ressaltou também o esforço que o diretor vinha fazendo para implementar na Escola um Museu de Arquitetura Clássica, além de laboratórios com infraestrutura para o ensino técnico-científico que agora se instalava. No acervo pessoal de Archimedes foram encontrados dois desenhos de projetos elaborados pelo então diretor, em prol de reformas nas dependências da ENBA, para um pavilhão para gabinetes experimentais e aulas⁴³⁹ (Figura 354), um laboratório de materiais de construção e um laboratório de física. A criação destes laboratórios enfatizam como Archimedes objetivava, além de

⁴³⁸ CARVALHO, Arthur Oberlaender de. Os novos rumos do ensino universitário no Brasil. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1933, grifos nosso.

⁴³⁹ No acervo pessoal de Archimedes foi encontrado um pedido de orçamento realizado por ele, enquanto diretor, à Sociedade Commercial e Industrial Suíça no Brasil, para aquisição de “máquinas e aparelhos ‘Amsler’ para o Gabinete de Ensaios de Resistência de Materiais da ENBA”, documento datado de 1933, juntamente com um catálogo com fotografias dos aparelhos.

dotar a Escola de um ensino técnico, garantir que as instalações físicas do edifício pudessem corresponder às alterações curriculares, para o pleno funcionamento do organograma escolar.

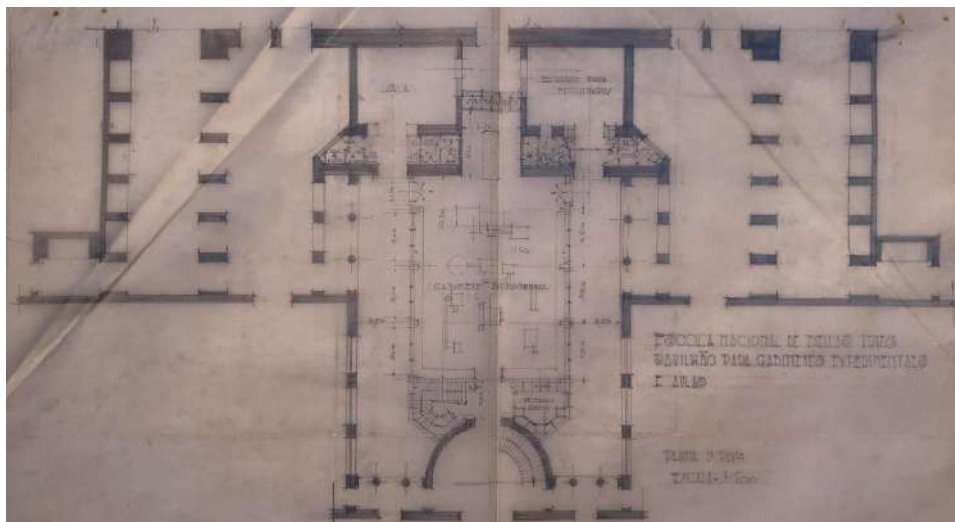


Figura 354 – Archimedes Memória - Planta do Pavilhão para gabinetes experimentais e aulas da ENBA (parte posterior do 1º pavimento do edifício) - 1933. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Em entrevista “Em torno da regulamentação da profissão dos Engenheiros”, para o *Diário da Noite*, em 1930, Archimedes já destacava a necessidade de o profissional de arquitetura mesclar o saber artístico ao técnico, não podendo ser nem apenas uma coisa, nem outra, mas uma fusão das duas:

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 da escala em que a technica e a arte se encontram em uma mesma cota.

[...]

O **architecto moderno** não pode deixar de conhecer os systemas geraes de construcção e, como tal, ignorar os problemas da physica, no que concerne á eletricidade e á acustica, os principios actuaes de hygiene, as mathematicas elementar e superior e as suas multiplas applicações na mecanica racional e na mecanica applicada ás construcções, bem como não pode ignorar a economia política, na parte que, regula as relações do homem com as coisas e os bens.⁴⁴⁰

O claro posicionamento do arquiteto também se fazia necessário por estar sendo naquele momento discutida a regulamentação da profissão dos engenheiros (civil,

⁴⁴⁰ MEMÓRIA, Archimedes. “Em torno da regulamentação da profissão dos Engenheiros”, entrevista. In: *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1930, p.1-2.

arquiteto, químico, metalúrgico, industrial, etc.), e estarem diversos arquitetos “vindo a público para declarar que, de facto, se consideravam mais artistas do que técnicos”⁴⁴¹. Ao referir-se ao “arquiteto moderno”, Archimedes vinculava a palavra a seu sentido *lato sensu*, como sinônimo de contemporâneo, e não se referindo ao novo Movimento Moderno⁴⁴².

O Quadro 3 apresentado a seguir permite comparar as disciplinas do curso de Arquitetura após as três principais reformas ocorridas na estrutura curricular da Escola Nacional de Belas Artes na primeira metade do século XX: o projeto de reforma de 1924; o Decreto n.19852, de 11 de abril de 1931 (sob o comando de Lucio Costa), e o Decreto n.22897, de 06 de julho de 1933 (já estruturado por Archimedes Memória). Um dos consideráveis retrocessos da reforma de Archimedes no ensino foi a volta do 6º ano, que havia sido extinto durante a direção de Lucio. Destaca-se também a curiosa disciplina denominada *Estilo*, integrante do 4º ano do currículo dos alunos durante a direção de Lucio.

A disciplina de Arte Decorativa, implementada por Lucio, foi mantida na reforma de Archimedes, sendo cursada no 3º e 4º anos. Ministrada pelo arquiteto Roberto Lacombe, dava ênfase à análise e composição de espaços interiores, com ornamentação tendendo quase majoritariamente para o *art déco*, como destaca Viana (2015), em seu profícuo estudo da “Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes”. Dessa forma, Archimedes promove, em 1934, junto com o Departamento Social do Diretório Acadêmico da ENBA, a 1ª Exposição de Arte Decorativa (Figura 355), evento de destaque que contou com a presença do Reitor da Universidade do Rio de Janeiro, Dr. Leilão da Cunha, além de diversos professores e estudantes⁴⁴³. Pode-se supor que com esta exposição o novo diretor tentava atingir o feito de Lucio com o Salão de 1931, que teve gigantesca repercussão, mas este evento não chegou nem próximo disso.

⁴⁴¹ *Diário da Noite*, matéria “Em torno da regulamentação da profissão dos Engenheiros”, entrevista. Rio de Janeiro, 19 jun. 1930, p.1-2.

⁴⁴² Hilde Heynen, em seu livro *Architecture and modernity: a critique* (1999), explicita as relações entre os termos modernização, modernidade e modernismo, associando este último a “tendências culturais e movimentos artísticos que respondem à experiência de modernidade” (ALENCAR, p.87-88), movimento ao qual Lucio Costa tornou-se partidário a partir de 1930.

⁴⁴³ *Revista de Arquitetura*, matéria “1ª Exposição de Arte Decorativa dos Estudantes da Escola Nacional de Belas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, n.04, 1934, p.11.

Quadro 3 – Currículo do curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes após as reformas de 1924, 1931 e 1933.

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

Fonte: Elaborado por Sanches (2005, p.79a, a partir dos documentos: Regulamento da ENBA de 01 de janeiro de 1924, Decreto no 19.852, de 11 de abril de 1931 e Decreto no 22.897 de 06 de julho de 1933, que altera as disposições do decreto no 19.852.



Figura 355 – Aspecto do público durante a inauguração da 1ª Exposição de Arte Decorativa da ENBA. Archimedes é o de terno claro ao centro. Fonte: *Revista de Arquitetura*, n.04, Rio de Janeiro, 1934, p.11.

Devido ao grande número de alunos matriculados no curso de arquitetura, já desde a primeira metade da década de 1930 se fazia crescer por entre o corpo docente a necessidade de autonomia, tendo eles por diversas vezes pleiteado a criação de uma Faculdade de Arquitetura (SANCHES, 2005), o que só aconteceria em 1945, com a fundação da Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA) da Universidade do Brasil. As reformas implementadas por Archimedes e o restante da comissão então vigoraram entre 1933 e 1945, quando a FNA reestruturou novamente o currículo, com sua separação dos outros cursos das Belas Artes.

Tão produtiva se tornara a direção de Archimedes na ENBA, que a turma de engenheiros arquitetos que se formou em 1933, durante a cerimônia de colação de grau, em janeiro de 1934, ressaltou a forma como o professor vinha dirigindo àquela Escola, a partir do discurso do orador da turma, o formando Lourival Nobre de Almeida

Manda a justiça que não esqueçamos nesta despedida o atual diretor desta Escola, professor Archimedes Memória. Julgamo-nos à vontade para fazer este ato de justiça, tanto mais quanto a turma de engenheiros arquitetos de 1933 e o professor Memória já estivemos em campos opostos, lutando por aquilo que nos parecia mais justo e mais acertado. Serenados os ânimos, o atual diretor desta Escola demonstrou ser um espírito dinâmico e realizador, encetando o desenvolvimento de um programa que ao terminar-se terá transformado este estabelecimento em um dos mais eficientes da América do Sul.⁴⁴⁴

O formando destacava que os alunos e o atual diretor já haviam se colocado em campos opostos, mas que reconheciam agora o desenvolvimento propiciado sob sua administração, além das diversas mudanças na estrutura da Escola, que de fato estavam a contribuir para situar a ENBA entre as melhores instituições da América do Sul.

⁴⁴⁴ ALMEIDA, Lourival Nobre de. Discurso de Colação de Grau dos Engenheiros Arquitetos de 1933. In: *Jornal do Brasil*, 09 jan. 1934, p.12.

Em abril de 1934, uma comissão de professores da Escola, composta por Archimedes Memória, Felipe dos Santos Reis, Adolfo Morales de Los Rios Filho, Álvaro Rodrigues, Octavio Corrêa Lima e Lucilio Albuquerque, foi a Petrópolis para uma reunião com o presidente Getúlio Vargas⁴⁴⁵, em prol de novos melhoramentos no edifício, mas principalmente para convidá-lo a participar do XL Salão de Belas Artes, que ocorreria em agosto daquele ano. Aqui tem início o estreitamento de laços entre Archimedes e Getúlio Vargas, que logo em 1936 se complicaria, no caso que envolve o concurso para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, como ver-se-á adiante.

O presidente aceitou o convite, e no dia 13 de agosto compareceu ao evento, causando grande repercussão na mídia:

A inauguração do XL Salão de Belas Artes teve uma solenidade invulgar. **Desde o governo Wenceslau Braz, o presidente da República não comparecia à Escola de Belas Artes para a inauguração do Salão.** O Sr. Getúlio Vargas, honrando, ontem, com a sua presença a abertura da nossa mais importante exposição de arte anual teve um gesto de alta simpatia para com a classe que, em retribuição, prestou a S. Excia. As melhores provas de simpatia e aplauso.⁴⁴⁶

Além do presidente, compareceram no evento o Ministro da Guerra, General Góes Monteiro, o Ministro da Agricultura, Odilon Braga, o Ministro do Exterior, Macedo Soares, o Reitor da Universidade, Raul Leitão da Cunha, além de diversas outras personalidades da República⁴⁴⁷. Após a realização do Salão, Archimedes recebe nova manifestação de solidariedade pelos alunos da ENBA, promovida pelo Diretório Acadêmico, onde foram destacados os melhoramentos que o diretor continuava a introduzir na Escola⁴⁴⁸. Os alunos agora defendiam a permanência de Archimedes como diretor da instituição:

Exmo. Sr. Professor Memoria – O corpo discente da Escola Nacional de Belas Artes, reunido em torno de um lindo movimento de fé construtiva, não podia ficar insensível a bem próxima eleição do novo diretor desta Casa, onde a técnica e a arte se entrelaçam em busca da realização de um ideal sagrado, qual seja o da beleza em todas as suas revelações!

[...]

⁴⁴⁵ *O Jornal*, matéria “O chefe do Governo em Petrópolis”, editorial. Rio de Janeiro, 03 abr. 1934, p.4.

⁴⁴⁶ *Jornal do Brasil*, matéria “O XL Salão de Belas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 14 ago. 1934, p.10, grifo nosso.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Revista de Arquitetura*, matéria “Manifestação ao prof. Archimedes Memória”, editorial. Rio de Janeiro, n.05, 1934, p.19.

Queremos professor, para garantia dos destinos desta casa um homem de ação, empreendedor, audaz no conceber e forte no executar!

Longe de nós, bem longe mesmo, a mentalidade retrógrada e traiçoeira de certos indivíduos cujas ideias são incapazes de se elevar aos parâmetros do ideal, onde as ambições humanas sejam incapazes de atingir.

Queremos um homem, cujo saber seja suplantado pela aspiração de realizar, cujas ideias estejam sempre acima do que é possível fazer, visando o aperfeiçoamento do cabedal intelectual desde mocidade entusiasta. [...]

Quem melhor indicado, portanto, para reger os destinos desta casa? O homem que discute nos bastidores rastejando sempre no terreno das ambições mesquinhas ou aquele que desprezando as conversas de corredores e de almofadas fofas vem para o terreno das realizações e, concentrado, idealiza, detalha e executa com os olhos sempre fitos na elevação moral e intelectual de seus discípulos?⁴⁴⁹

No discurso dos alunos, estes ressaltam que Archimedes, enquanto diretor, contrariando ideias mais cômodas, procedeu a concursos – ao invés de simples nomeações – para preenchimento de todas as cadeiras vagas nos cursos da ENBA, ato desde sempre solicitado pelo próprio Diretório Acadêmico. As obras que Archimedes empreendia nas instalações do edifício também foram citadas, em uma “luta do ideal contra a burocracia, luta da evolução contra a letargia”⁴⁵⁰. Enfatizavam que Archimedes tinha o apoio dos alunos “para que a Escola tenha na sua direção o homem que a ela soube se dedicar com alma de artista e visão de técnico, porque este homem é o professor, é o diretor, é a própria personificação de seus alunos”⁴⁵¹.

Archimedes, de certa forma, em seu período como diretor, havia executado alterações na ENBA que equiparavam-se exatamente a certos ideais de Lucio Costa, a exemplo da ênfase ao ensino técnico, já citada. Este aspecto, aliado aos novos laboratórios que tanto lutou para dotar a Escola, era agora reconhecido pelos estudantes:

O movimento de 1931 conseguiu, depois de uma luta que durou cerca de cinco meses, impor métodos modernos de ensino. Mas como por em prática estes métodos sem um gabinete de física, de materiais, de construção, ateliers, etc.?

O nosso atual diretor, professor Archimedes Memória, espírito empreendedor, mais que ninguém conhecedor das nossas urgentes necessidades, **multiplicou-se em atividades, conseguindo depois de**

⁴⁴⁹ ALDIGHERI, Silvio. Escola Nacional de Belas Artes – manifestação em pro do Professor Archimedes Memória. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 set, 1934, p.7.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

muito trabalho, verba para levar a efeito a adaptação do edifício e para a atualização dos gabinetes.

Todos nós somos testemunhas do esforço do atual diretor e **queremos a sua permanência no cargo que ora exerce**, até que dê por terminado o seu programa que até agora nenhum diretor desta Escola fez.⁴⁵²

Os alunos que antes se estruturavam em greve interminável, agora moviam moções de solidariedade e campanhas em prol da permanência de Archimedes na direção da Escola. O arquiteto sabia conciliar os interesses dos professores e o bom andamento do ensino às solicitações dos alunos, além da visão técnica que desde meados da década anterior já alvitava inserir no ensino. Assim, em 23 de outubro de 1934 o Presidente Getúlio Vargas assinou o Decreto que nomeava novamente Archimedes como diretor da ENBA, prolongando assim seu mandato por mais quatro anos⁴⁵³. Archimedes agora passaria a estreitar os laços também com o Ministro Gustavo Capanema, entre reuniões, conferências e solenidades recorrentes, a exemplo da homenagem ao reitor da Universidade do Rio de Janeiro, Raul Leitão da Cunha, em 1936 (Figura 356).



Figura 356 – Homenagem do Diretório Acadêmico da ENBA ao reitor Raul Leitão da Cunha (3). Também se fazem presentes, dentre outros, o Ministro da Educação Gustavo Capanema (2), e os professores Archimedes Memória (1) e Adolfo Morales de Los Rios Filho (4). Fonte: *Revista de Arquitetura*, n.26, Rio de Janeiro, 1936, p.20.

Em 16 de janeiro de 1937 chegava ao fim o segundo mandato de Archimedes como diretor da Escola, e seu discurso de despedida da direção está transcrito a seguir:

Aos senhores alunos e funcionários da Escola Nacional de Belas Artes:
Durante estes últimos cinco anos em que mais intimamente privei convosco, pude melhor compreender as nossas necessidades e, agora, posso julgar mais acertadamente das soluções a que fogem jus os vossos esforços e merecimentos, como justo preciso de vossa dedicação e capacidade. Eu vos afirmo, sob minha palavra de honra, que jamais

⁴⁵² *Ibidem*, grifo nosso.

⁴⁵³ *O Globo*, matéria “Decretos do Presidente da República”. Rio de Janeiro, 23 out. 1934, p.1.

deixarei de pensar em ser útil a nós outros, e que os apelos que várias vezes fiz a Deus, em benefício desta Escola, certamente não ficarão em vão, por que foram justos e sinceros. Infelizmente, forças ocultas e dissolventes, movidas por espíritos inferiores, que mais merecem piedade que rancor, foram os principais obstáculos na interrupção de um vasto plano, que tornaria nossa Escola um grande instituto – moral, intelectual e materialmente. Deixando, nesta data, o cargo de diretor deste estabelecimento, eu vos quero fazer um sincero apelo para que sejais disciplinados, otimistas, cooperadores e zelosos no cumprimento do dever, para que, desta forma, possais ser útil à nossa Escola e trabalhar pelo bem do Brasil.⁴⁵⁴

Desde a sua instalação no primitivo edifício de Grandjean de Montigny, o ensino acadêmico de arquitetura tem-se caracterizado por uma justaposição de ambiguidades, provocando o embate entre o “tradicional” e o “moderno”, entre o “nativo” e o “importado”, cujo resultado, sempre árduo e custoso, trouxe benefícios de um modo geral aos novos profissionais. Como afirma Uzeda (2006, p.464), “nas três primeiras décadas do século XX, a ENBA assumiria um papel catalisador de inovações, repercutindo ideias que povoaram o imaginário nacional e internacional”.

Lucio Costa representava o novo modelo de nação brasileira, tão exaltado por Getúlio Vargas, que se consolidaria ainda na década de 1930 a partir de seu projeto para a sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, que será analisado a seguir. E Archimedes, mantendo-se fiel ao ensino tradicionalista que recebera, alinhava-se de forma clara, em aspectos políticos, aos ideais de Vargas, pelo menos até aquele momento, antes de se vincular a Plínio Salgado e à Ação Integralista Brasileira.

Partindo de pontos de vista diametralmente opostos, as duas correntes irreconciliáveis criaram um impasse, cujas consequências não seria fácil prevermos. O classicismo – acadêmico ou não – não se quer abstrair dos seus compromissos ancestrais através dos quais, a arquitetura se inscreve no rol das belas-arts. A ciência moderna se abstrai do partido de beleza, para considerar o fenômeno arquitetônico em desnudo, isto é, reduzido ao esqueleto estático.⁴⁵⁵

Dessa forma, fica difícil imaginar que o ensino acadêmico de arquitetura, pautado nos moldes *Beaux-Arts* tenha desempenhado papel inferior ao seu objetivo maior: formar profissionais capacitados, com olhar crítico e perspectiva de corrente melhoramento. A

⁴⁵⁴ MEMÓRIA, Archimedes. Discurso ao fim do mandato de diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 16 jan. 1937. Discurso transcrito no Livro das Atas da Congregação da Faculdade Nacional de Arquitetura, em 1945. Livro pertencente ao Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD-FAU/UFRJ.).

⁴⁵⁵ MARIANNO FILHO, José. Judaísmo arquitetônico. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1931, p.4.

intervenção de Lucio na ENBA só fez somar, e a semente modernista que plantou durante o curto período que atuou como diretor foi germinada, mesmo que parcialmente, por seu sucessor Archimedes, em ações pontuais, tendo sempre em vista o ensino técnico, ponto comum aos dois profissionais.

3.5. Disputa entre tradição e vanguarda parte 2: *art déco*, Movimento Moderno e o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP)

A década de 1930, equiparando-se ao movimento semelhante ocorrido no início da década anterior, transfigurava novamente a plástica formal da arquitetura brasileira. E Lucio Costa encabeçava esta mudança: primeiro a partir de seus novos projetos, e em seguida implementando na ENBA um ensino afastado dos cânones tradicionais franceses. Poder-se-ia dizer que a “balbúrdia arquitetônica”⁴⁵⁶ estava de volta, transplantada a novos estilos e ideologias. A nova década também trouxe consigo nova política, ditatorial e irredutível, mascarada por trás de alguns direitos trabalhistas e incentivo a setores culturais.

Enquanto Lucio Costa abandonava de vez os preceitos de sua formação e a arquitetura neocolonial para projetar sob os ditames do Movimento Moderno, em 1930, Archimedes Memória transcendia do mesmo neocolonial àquele estilo também chamado de ‘moderno’ à época, em seu aspecto *lato sensu* (como sinônimo de ‘contemporâneo’): o *art déco*. De certa forma, segundo Günter Wiemer (2010), este estilo desponta com princípios similares aos do Movimento Moderno:

[o *art déco*] visava acabar com os formalismos estilísticos tirados de obras históricas para se apoiar em concepções novas, de formas enxutas, expressivas sob o ponto de vista dos materiais industriais empregados e atuais no que se referiam às técnicas construtivas. (WIEMER, 2010, p.9)

Para Wimer, o nome *art déco* só seria atribuído a esta corrente – iniciada ainda em finais da década de 1920 – após uma ampla revisão da historiografia da arquitetura, já na década de 1960. Uma exposição em 1966 no Museu de Artes Decorativas de Paris buscou suscitar e analisar a produção arquitetônica da Europa entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. Intitulada *Les années 25: Art déco/Bauhaus/Stijl/Espirit Nouvea*; a mostra pretendia resgatar a *Exposition Internationale des Arts Décoratives et*

⁴⁵⁶ A Noite, matéria “A balbúrdia architectonica no Rio de Janeiro”, editorial. Rio de Janeiro, 10 mar. 1926, p.1.

Industrielles Modernes, realizada em Paris, em 1925, que de fato havia consagrado o *art déco* como estilo,

fruto de uma modernidade que se fazia conciliatória, logo transformado em um fenômeno cultural total, com desdobramentos nas mais diferentes formas de expressão, como a arquitetura; o mobiliário; os objetos decorativos e/ou utilitários; a escultura e a pintura; o vestuário; a fotografia e a cinematografia; a cenografia; o desenho de moedas, medalhas e joias; as publicações e as artes gráficas em geral. (SCHLEE, 2012, p. 63)

Archimedes Memória, inclusive, foi designado pelo Ministro da Justiça, João Luis Alves, membro da comissão brasileira encarregada de representar o país nesta exposição, em setembro de 1924, juntamente com seus colegas da ENBA Flexa Ribeiro e João Baptista da Costa (sendo este o presidente da comissão), Theodoro Braga (diretor do Instituto Profissional João Alfredo), Victorino Moreira e Arno Konder (secretários da comissão)⁴⁵⁷. Chegaram a apresentar ao Ministro o programa e o orçamento previstos, mas por motivos não explicitados nos jornais da época (provavelmente ligado a questões financeiras), não viajaram para o evento. No entanto, só o fato de Archimedes ter sido designado membro desta comissão, que deveria selecionar os elementos representativos da arte nacional do período, dentre os cinco grupos principais pré-estabelecidos (arquitetura, mobiliário, ornamentos, teatro e ensino)⁴⁵⁸, já explicita sua posição de destaque no ramo, e conseqüentemente, na arquitetura *art déco* brasileira.

É sabido que no momento em que ocorria a *Exposition Internationale des Arts Décoratives et Industrielles Modernes*, o Brasil ainda colhia os frutos da Exposição Internacional do Centenário da Independência, realizada no Rio de Janeiro em 1922, e o aclamado estilo neocolonial ainda era o majoritariamente empregado nos projetos arquitetônicos país afora. O *art déco* brasileiro despontou ainda nesta década com a escultura, tendo atingido o campo de arquitetura ao longo da década de 1930, que foi quando Archimedes realmente o incorporou de fato em suas soluções projetuais. Neste tópico serão apresentados e analisados os principais projetos de Archimedes e de Lucio elaborados nesta década, ressaltando os aspectos principais adotados, que culminariam em suas respectivas propostas para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP).

⁴⁵⁷ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 set. 1924.

⁴⁵⁸ *Architectura no Brasil*, n.25, vol. V, Rio de Janeiro, nov. 1925, p.52.

A trajetória do *art déco* pode ser dividida em quatro períodos: o de formação e manifestações embrionárias, ocorrido até 1925; o de lançamento do estilo ao público e divulgação mundial, entre 1925 e 1930; o de consolidação e apogeu, entre 1930 e 1940; e o de manifestações tardias, ocorrido entre as décadas de 1940 e 1950 (CONDE; ALMADA, 1997). É exatamente dentro do período classificado por estes autores como o de consolidação e apogeu que Archimedes Memória elabora toda sua produção neste estilo. A Figura 357 apresenta um dos primeiros exemplares elaborados pelo escritório de Archimedes e Francisque Cuchet com tendências voltadas ao *art déco*, destacando-se os gradis geométricos das janelas do pavimento térreo e o sutil escalonamento da platibanda.

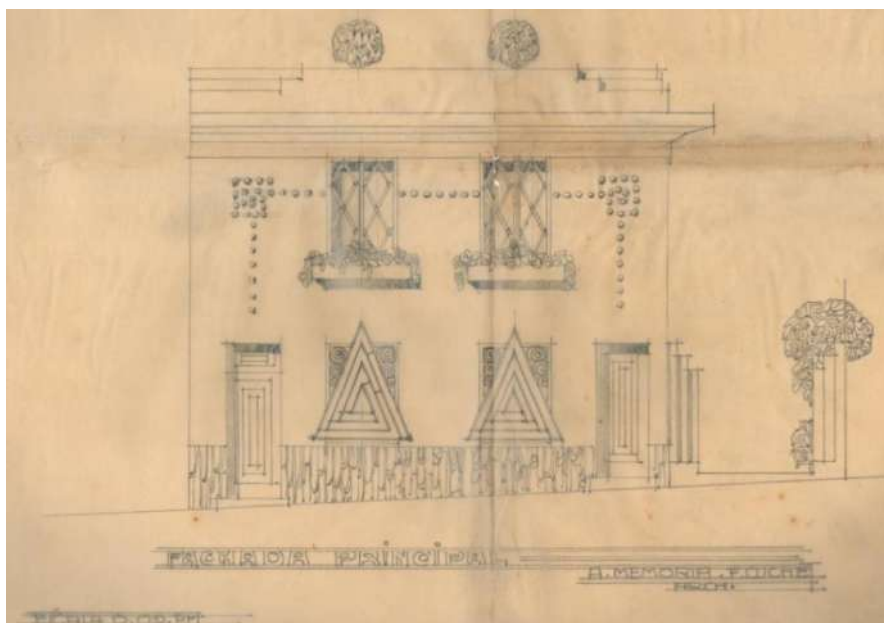


Figura 357 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Residência Porto Moutinho (fachada frontal), à rua Marinho (hoje rua Murтинho Nobre), Santa Teresa, Rio de Janeiro, c. 1930. Fonte: Acervo NPD-FAU/UF RJ.

Diversos autores, incluindo o próprio Wiemer, classificam o *art déco* (assim como o neocolonial) como uma ramificação da própria arquitetura eclética. Não seria um movimento, mas uma manifestação industrial, decorativa e artística. Conde e Almada (1997, p.9-10) enfatizam uma série de aspectos que impossibilitariam o *art déco* de classificar-se como um movimento, dentre eles a “ausência de uma doutrina teórica unificadora (manifestos, associações, publicações)”. Segundo estes autores, ao contrário do Movimento Moderno, no qual há a confluência de diversos segmentos ligados à arte, no *art déco* a unidade é mantida do começo ao fim, sem adaptações ou consideráveis mudanças estéticas e/ou funcionais. Aliás, grandes arquitetos do Movimento Moderno como Frank Lloyd Wright produziram obras sob influência do *art déco* nos primórdios de sua atuação.

Entretanto, diversos aspectos nos levam a enfatizar o *art déco* como um estilo próprio, tanto por princípios quanto por composição estética. “Mantendo-se fiel a uma série de preceitos da tradição acadêmica de fazer arquitetura, mas livrando-se do que era considerado supérfluo ou excessivo” (SCHLEE, 2012, p.61), **este estilo era o meio termo entre a abundância de ornamentos do ecletismo e a ausência total dos mesmos na arquitetura do Movimento Moderno**. A respeito da seção de arquitetura na Exposição de Paris de 1925, a revista *Architectura no Brasil*⁴⁵⁹ ressalta que a “evolução” apresentada tende à “necessidade de simplificar”, suprimindo o supérfluo: “menos cômodos na habitação e menos complicação”.

O projeto de Lucio Costa para a residência de Cesário Coelho Duarte (Figura 358), à rua Sambaíba, 66, no bairro do Leblon, Rio de Janeiro, elaborado em 1931, explicita como o arquiteto cada vez mais se distanciava de sua formação neocolonial em prol deste modernismo sem ornamentos. Foi desenhado em parceria com o arquiteto Gregori Warchavchik, autor da primeira casa modernista do Brasil⁴⁶⁰, como visto. A sociedade entre os dois arquitetos no Rio de Janeiro aconteceu no mesmo período em que Lucio assumiu a direção da ENBA, tendo convidado Warchavchik para lecionar disciplinas do novo currículo implantado.



Figura 358 – Lucio Costa e Gregori Warchavchik - Residência Cesário Coelho Duarte, à rua Sambaíba, 66, Leblon, Rio de Janeiro - 1931. Fonte: Lira (2011, p. 303).

Ao comparar este projeto de Lucio com o elaborado por Archimedes para a residência Porto Moutinho, no mesmo período, salienta-se como as escolhas projetuais de ambos

⁴⁵⁹ *Architectura no Brasil*, n. 26, vol. V, Rio de Janeiro, fev.-mar. 1921, p.101.

⁴⁶⁰ Esta residência, localizada à rua Itápolis, em São Paulo, foi projetada por Warchavchik para seu próprio uso. Mesmo sendo considerada a “primeira casa modernista do Brasil”, seu interior ainda é completamente penetrado do estilo *art déco*, tanto nos elementos de decoração quanto no mobiliário. Lucio Costa por diversas vezes em entrevistas ressaltou que seu primeiro contato com o modernismo se deu a partir desta obra, exposta em uma matéria da revista *Para Todos*, de 19 de abril de 1930, como já visto.

seguiram caminhos quase que diametralmente opostos, seja nas soluções formais, estéticas ou ideológicas.

Exatamente por inserir-se entre o neocolonial e o Movimento Moderno, há grande ambiguidade na classificação do *art déco* pelos que se dedicam ao seu estudo. Ressalta-se, contudo, que ele teve papel fundamental “enquanto último estilo acadêmico e primeira aproximação à modernidade” (DIAZ, 1997, p.55), o que, de certa forma, coloca Archimedes no caminho de uma produção arquitetônica que mais cedo ou mais tarde culminaria no Movimento Moderno, ou em algo semelhante a ele. Simplificação da ornamentação das fachadas, emprego de elementos geométricos diversos, abundante uso de arremates escalonados no coroamento dos edifícios, uso de cores suaves, em tons pastel, e principalmente as linhas verticais muito empregadas nas fachadas (na maioria das vezes visando criar o efeito de alongamento do edifício) são as principais características das composições arquitetônicas *art déco* adotadas por Archimedes em seus projetos, a exemplo do elaborado para o Concurso da sede da Associação Comercial do Rio de Janeiro (Figura 359).

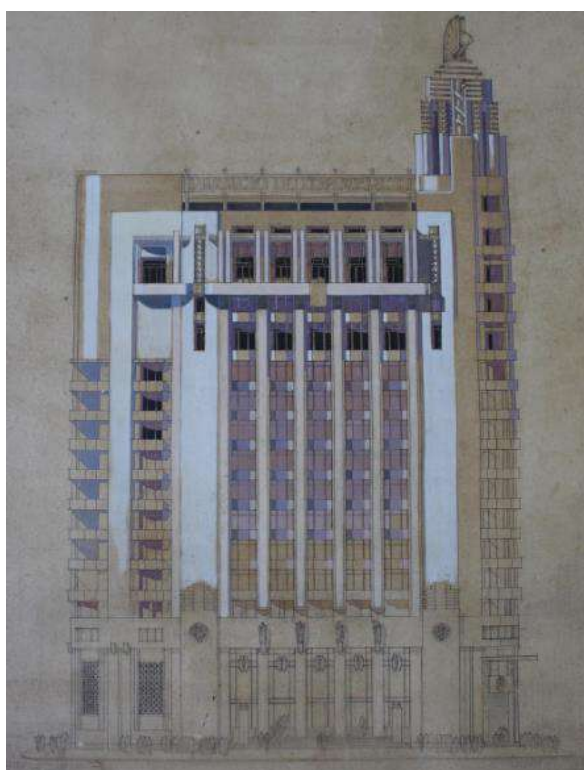


Figura 359 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - anteprojeto para a sede da Associação Comercial do Rio de Janeiro, à rua da Candelária, 9, Centro - c. 1935. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Alguns autores associam o *art déco* ao Futurismo, em concepções que invocavam a verticalidade e a megalomania, a partir do movimento surgido em 1907 na Itália, e da publicação do *Manifesto Futurista* do poeta, jornalista e ativista político Fillipo Marinetti,

em 1909 (ALVAREZ, 1992). Entretanto, mesmo estando atrelado a períodos totalitários, e diferenciando-se conceitualmente, foi sob a nomenclatura de *art déco* que muitos edifícios da década de 1930 e 1940 se consolidaram no Brasil. Marinetti, aportando no Rio de Janeiro ainda em 1926, percorreu além do Brasil, a Argentina e o Uruguai, realizando uma série de conferências. No Rio, de uma forma ou de outra despertou a atenção das classes artísticas, provocando inclusive diversas críticas dos modernistas na imprensa, em especial Mario de Andrade, principalmente por ser o estrangeiro estritamente ligado ao Fascismo. O promotor da viagem de Marinetti à América do Sul foi Niccolino Viggiani⁴⁶¹, o mesmo que havia arrematado em leilão o complexo dos pavilhões do Passeio Público, tendo inclusive encomendado a Archimedes e Francisque Cuchet o projeto de adaptação do espaço, que foi inaugurado no mesmo ano de 1926, como visto no Capítulo 2. Viggiani também tratou logo de publicar, com auxílio de Graça Aranha na organização, o livro “Futurismo – Manifestos de Marinetti e seus companheiros”, em prol da divulgação das ideias do conterrâneo italiano em solo brasileiro.

Paulo Santos, que esteve presente na conferência de Marinetti no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, descreveu o evento como um “tumulto indiscutível! Havia palmas, mas eram sufocadas pelas vaias. [...] A conferência é interrompida a cada momento... Marinetti, homem de espírito, não deixa sem réplica cada provocação” (SANTOS, 1960, p. 45-46). Conclui, entretanto, que o evento foi um absoluto sucesso.

Fato é que o Futurismo

Tentou ser esta “autêntica modernidade”: eufemisticamente tentava ser a coisa que deveria mudar, para continuar a ser o que era. Este espírito inquieto de busca a qualquer preço e de introduzir quase que pela força um movimento de novidade é [...] típico de uma vanguarda. (ALVAREZ, 1992, p. 75)

O projeto da vila operária do Exército, à rua Licínio Cardoso (atual rua Francisco Manuel, entre as ruas Capitão Abdala Chama e Avenida Dom Helder Câmara), no bairro Benfica, Zona Norte do Rio de Janeiro, elaborado em 1930, é aquele, dentre os elaborados por

⁴⁶¹ *O Jornal*, matéria “Hóspedes e viajantes”, editorial. Rio de Janeiro, 24 fev. 1926, p.6. “Niccolino Viggiani era um empresário teatral italiano, estabelecido no Brasil desde 1912. [...] É interessante pensá-lo sob a ótica do marchand, aquele que ‘coloca à venda não apenas o produto, mas o próprio produtor. O marchand torna-se a instância qualificadora, capaz de enaltecer e ‘maldizer’ o artista, pois é ele quem assegura seu trânsito pelo mercado.” (SILVA, 2012, p.75; FABRIS, 1994, p.12)

Archimedes e Francisque Cuchet, que mais se assemelha (salvas as proporções), à arquitetura Futurista; principalmente pelo emprego de blocos rígidos, com volumes arrojados, imaginativos e dinâmicos. O complexo projetado compõe-se, em sua parte frontal, por quatro pavilhões com funções de dormitório e outras atividades dos militares, sendo três interligados e um isolado, tendo ao centro um edifício também isolado (Figura 360 e 362), que culmina em uma torre. A simetria domina por completo a fachada frontal, assim como o traçado geral da planta. A representação dos blocos de pedra nesta fachada também contribui para a impressão rígida e impositiva do conjunto. Atrás destes pavilhões localiza-se a vila operária, que compreende, além de 110 edificações residenciais geminadas (Figura 363), em três pavimentos, um edifício central, com planta em formato de cruz, que abriga a igreja, duas escolas e um auditório (Figura 361).

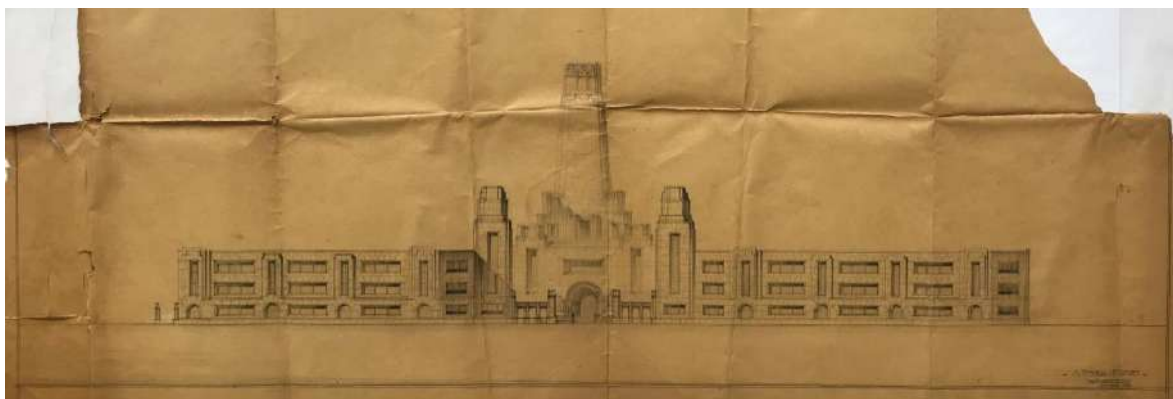


Figura 360 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Pavilhões frontais da Vila operária do Exército, à Rua Licínio Cardoso (atual rua Francisco Manuel), Benfica, Rio de Janeiro (não construída) -1930. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

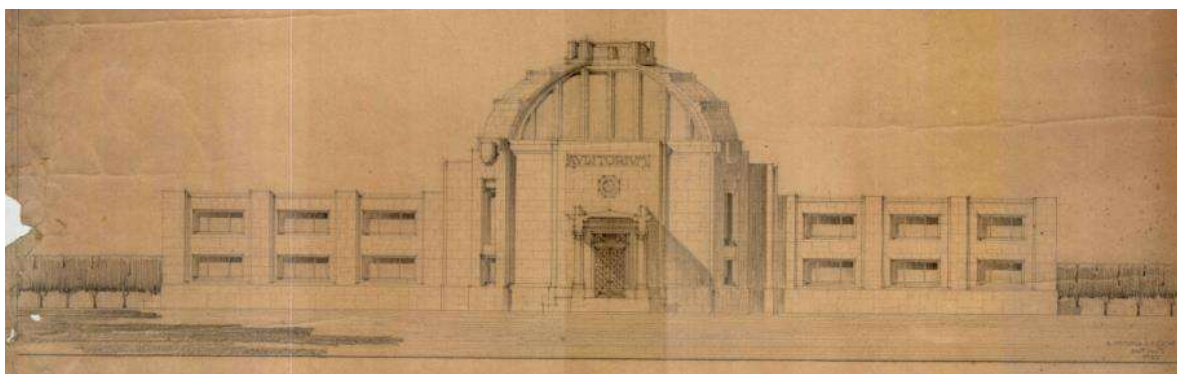


Figura 361 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Auditório e Escola da Vila operária do Exército (fachada frontal) -1930. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

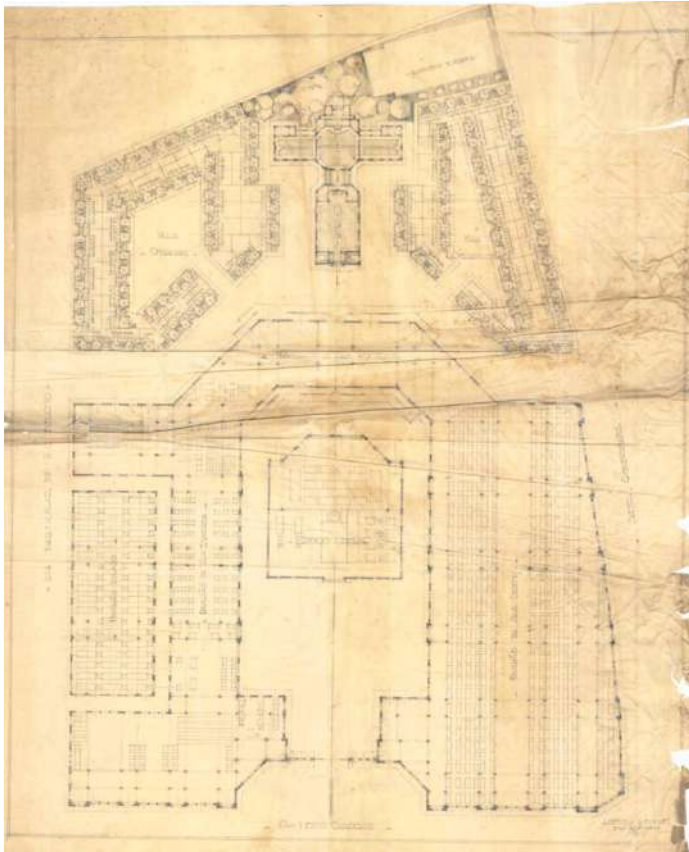


Figura 362 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Vila operária do Exército (planta do conjunto) - 1930. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

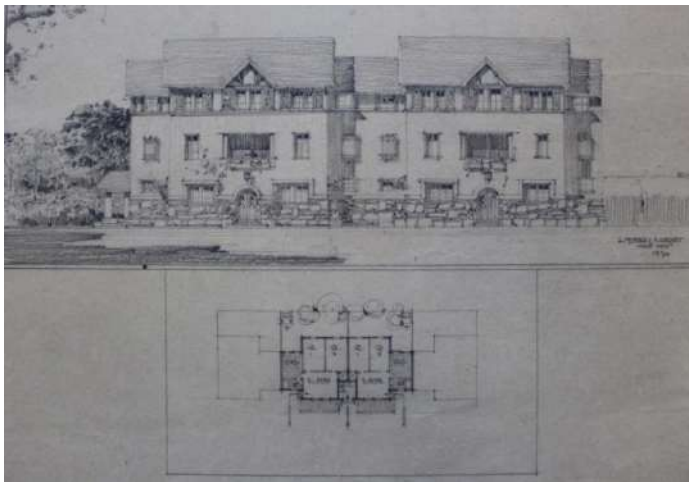
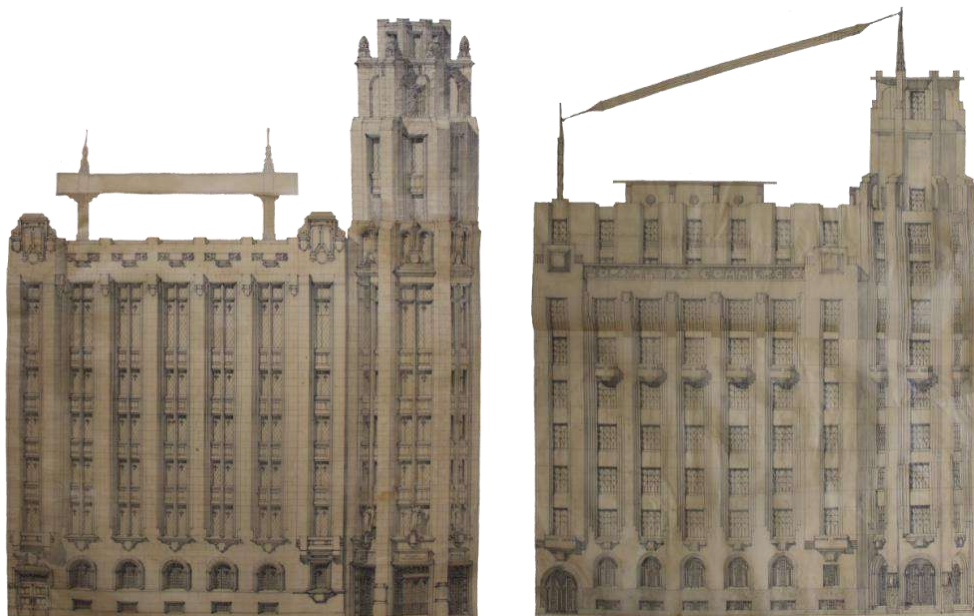


Figura 363 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - residências geminadas da Vila operária do Exército (fachada frontal e planta do pavimento-tipo) - 1930. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

Enquanto no conjunto das moradias geminadas da vila operária ainda predominavam certos aspectos do *bungalow* e da arquitetura enxaimel, em uma clara alusão ao ecletismo, ainda preferido pela maioria da sociedade civil para suas moradias, nos outros edifícios a preeminência deste pseudo-futurismo remete consideravelmente ao projeto de Alfred Agache para o Rio de Janeiro, principalmente àquela área da praça monumental, com as torres e a marcante simetria dos volumes rigidamente implantados, como visto anteriormente. O projeto desta vila operária, de enormes proporções, porém, não chegou a ser edificado.

Ao logo da década de 1930, Archimedes foi abandonando cada vez mais o ecletismo para projetar em estilo *art déco*⁴⁶², e a demanda do escritório continuava alta. De forma experimental, como comumente fazia, o arquiteto inseria elementos que remetiam às linhas e ornamentos do estilo, primeiro de forma mais acanhada, depois cada vez mais abertamente, tanto em construções de poucos pavimentos quanto em propostas de edifícios públicos e de grande porte, “estando sempre associados a um pragmatismo técnico, funcional e econômico, no sentido de barateamento da obra a partir da estilização e simplificação dos elementos” (ROSA, 2019, p.207). Estes três elementos estruturariam a política de Getúlio Vargas, transformando-a em um “gigantesco campo de experimentações da arquitetura *art déco*” (ROSA, 2019, p.207). Dos projetos nesse estilo elaborados por Archimedes destacam-se a sede do Jornal do Comércio (Figuras 364 e 365) e a Igreja de Santa Teresinha, este o maior exemplar construído pelo arquiteto em tal caráter. Estes projetos do escritório elaborados na primeira metade da década de 1930 influenciaram diretamente a composição volumétrica e plástica da proposta que o arquiteto submeteria ao concurso do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, em 1936, do qual sairia vencedor, como ver-se-á adiante.



Figuras 364 e 365 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Projeto do edifício do Jornal do Comércio (2º projeto), com duas soluções de fachada, à rua Santa Luzia, Centro, Rio de Janeiro (não executado) - 1932. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ, editado pelo autor.

⁴⁶² Um dos maiores exemplares do *art déco* no Rio de Janeiro era o Teatro João Cateano, localizado à Praça Tiradentes, cujo projeto de reforma fora elaborado pela Firma Gusmão, Dourado & Baldassini em 1931. Alejandro Baldassini, como visto, trabalhou no escritório de Archimedes e Cuchet na década de 1920, e foi considerado por Paulo Santos (1960, p.57) “o primeiro pseudo-modernista”. Hoje o edifício encontra-se completamente descaracterizado.

O *art déco* também estabeleceu relação direta com navios e transatlânticos, que representavam, assim como arranha-céus, automóveis e aviões, ares cosmopolitas, modernos e industriais. As decorações dos interiores dos transatlânticos da primeira metade da década de 1930 – destacando-se os franceses *Atlantique* (1931) e *Normandie* (1935) –, alavancaram o design naval, com rebatimentos diretos em diversas construções do período (CONDE e ALMADA, 1997). São exemplos desse rebatimento os anteprojetos apresentados pelos próprios Archimedes Memória e Lucio Costa para a sede do Clube dos Marimbás⁴⁶³, em 1932. Fundado em abril deste ano, “por frequentadores habituais da Praia de Copacabana que decidiram criar uma entidade voltada para a pesca, então, um dos mais populares esportes no Rio de Janeiro” (CARVALHO, 2017, p.41), os 36 membros do clube, influentes na sociedade carioca, a exemplo do proprietário das Organizações Globo, Roberto Marinho, logo conseguiram do Interventor do Distrito Federal, Pedro Ernesto, a doação de um terreno próximo ao Posto Seis da Praia de Copacabana⁴⁶⁴, para que ali fosse edificada a sede do Clube. Archimedes, que desde aluno da ENBA era assíduo praticante de esportes, em especial o remo; em 1932 já residia à rua Caning, bem próximo ao Posto 6, elementos que podem lhe ter despertado interesse em projetar a sede do Clube. Durante a pesquisa desta tese foram encontrados pelo menos três “anteprojetos” para a sede do Marimbás, elaborados para o concurso promovido pela mesa diretora do Clube, “ao qual concorreram os nossos mais notáveis arquitetos”⁴⁶⁵. O jornal *O Globo* destacou à época que “dentre alguns projectos apresentados pelos nossos melhores architectos, para a construção da sede, será escolhido o que melhor preencher as condições de commodidade”⁴⁶⁶.

Aspecto curioso é que as três propostas apresentadas, de autoria de Archimedes Memória e Francisque Cuchet, Lucio Costa e Gregori Warchavchik, e Attílio Corrêa Lima⁴⁶⁷ são praticamente idênticas, tanto em volumetria – remetendo ao casco de um

⁴⁶³ O nome do clube teve inspiração no *Diplodus argenteus*, uma espécie de peixe que era muito comum nas águas do Posto Seis, onde se localiza o Clube.

⁴⁶⁴ Atualmente Praça Coronel Eugênio Franco. *Jornal do Brasil*, matéria “O Club dos Marimbás”, editorial. Rio de Janeiro, 21 jan. 1933, p.5.

⁴⁶⁵ *A Noite*, matéria “o Club dos Mraimbás”, editorial. Rio de Janeiro, 29 ago. 1933, p.4.

⁴⁶⁶ *O Globo*, matéria “Mais um grande centro sportivo em Copacabana”, editorial. Rio de Janeiro, 31 mai. 1933, p.8.

⁴⁶⁷ Ackel, em sua tese de doutorado, atribui este projeto de Attílio à sede do Guanabara Yacht Club, ressaltando não ter conseguido “maiores informações sobre o projeto” (ACKEL, 2007, p.237). Devido as

navio –, quanto na planta, apresentando inclusive o volume em semicírculo na extremidade direita. Os três projetos também relacionavam diversos outros elementos que remetiam a um navio, devido ao fato de o terreno se localizar junto à água: boias nos guarda-corpos, mastro e vela.

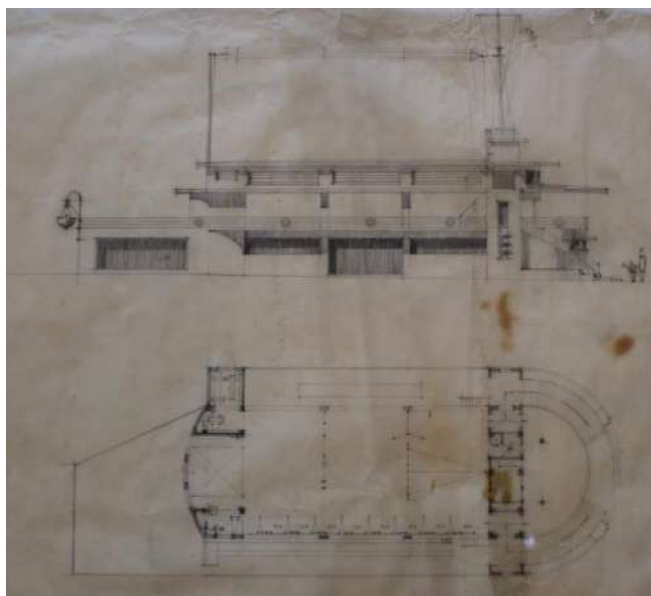


Figura 366 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - anteprojeto para o Clube Marimbás (fachada e planta) - 1932. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

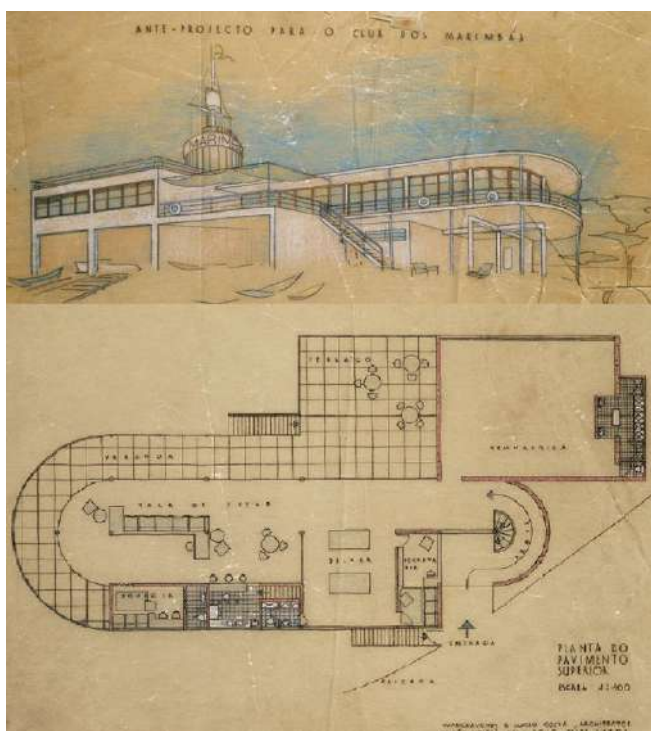


Figura 367 – Lucio Costa e Gregori Warchavchik - anteprojeto para o Clube Marimbás (perspectiva externa e planta) - 1932. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (Código III_A_40-00782_L).

diversas semelhanças com os projetos de Archimedes e de Lucio, inclusive com relação à implantação, pode-se supor que tenha sido elaborado para o concurso de anteprojeto do Clube dos Marimbás, e depois aproveitado pelo arquiteto para o Guanabara Yacht Club, que nunca foi construído.

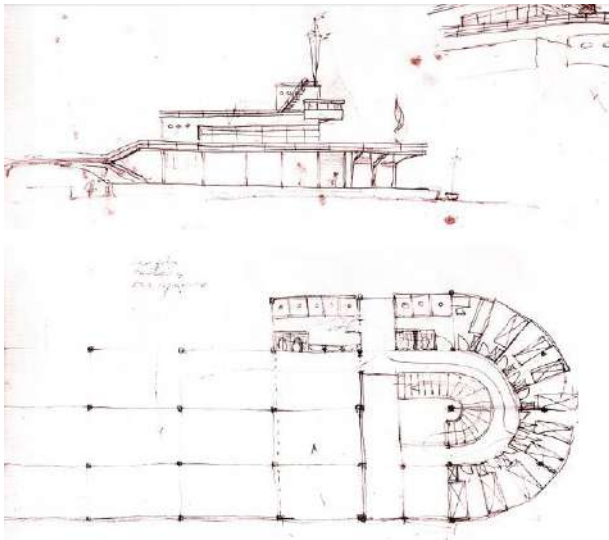


Figura 368 – Atílio Corrêa Lima - anteprojeto para o Clube Marimbás (fachada e planta) – c. 1932. Fonte: Acervo Bruno Corrêa Lima, publicado em Ackel (2007, p.307).

Em todos os anteprojetos, o pavimento inferior era dominado por um grande vão que serviria de abrigo para os barcos, além de vestiários, enquanto o pavimento superior era ocupado por atividades sociais e administrativas. As soluções projetais adotadas nas três propostas apresentadas têm elementos em vidro e ferro que remetem ao projeto da fábrica de sapatos alemã *Fagus Factory*, de Eduard Werner, Walter Gropius e Adolf Meyer. Além de ser o primeiro projeto construído de Gropius, influenciou diretamente no projeto do edifício da própria Bauhaus, da década de 1920, passando a ser adotado em projetos no Brasil em meados dos anos 1930, sobretudo por Flávio de Carvalho, em sua icônica vila na região do Jardim Paulista, em São Paulo.

A autoria final do projeto executado do Clube dos Marimbás não pode ser verificada, tendo em vista que os anteprojetos são todos de partido muito semelhante. O livro com a história do Clube, publicado em 2017, afirma ter sido utilizado o anteprojeto de Lucio e Warchavchik; entretanto, tal afirmação pode ser atribuída ao fato de que aquele momento apenas este anteprojeto era conhecido. O de Archimedes e Cuchet só foi descoberto com o levantamento de sua obra realizada junto ao acervo pessoal do arquiteto nesta pesquisa. Sabe-se que, a partir dos anteprojetos, as obras foram continuadas pelo arquiteto Paulo Antunes Ribeiro⁴⁶⁸, um dos sócios fundadores do Clube e ex-aluno de Archimedes na ENBA. Uma perspectiva do projeto final foi publicada em 1933 no jornal *O Globo* (Figura 369), não indicando, todavia, o autor do desenho. A grafia utilizada é a mesma empregada por Archimedes em todos seus

⁴⁶⁸ *A Noite*, matéria “o Club dos Marimbás”, editorial. Rio de Janeiro, 29 ago. 1933, p.4.

projetos do período, incluindo o que submeteria ao concurso do Ministério da Educação e Saúde Pública.



Figura 369 – Perspectiva do projeto final do Clube dos Marimbás, sem identificação do autor. Fonte: O Globo, Rio de Janeiro, 31 jul. 1933, p.1.

Os jornais descreveram a edificação à época da inauguração: “As instalações internas são todas excelentes e confortáveis: gymnasio, sala de estar, *hall*, *bar*, tudo é de primeira ordem. Das *terrasses* que circundam o edifício goza-se vista bellissima sobre a praia. Na parte posterior um authentic “jardim de inverno” ainda mais contribue para dar a impressão de se estar a bordo.”⁴⁶⁹ Atualmente, encontra-se bastante descaracterizado, com a ampliação do último pavimento, alteração nas esquadrias e na cobertura, em telhas de fibrocimento sobre a laje, e a inserção de um elevador junto à fachada.



Figuras 370 e 371 – Clube dos Marimbás após as obras e atualmente. O edifício parece ter incorporado elementos de todos anteprojetos apresentados. Hoje está consideravelmente descaracterizado. Fontes: Beira-Mar, Rio de Janeiro, 07 nov. 1936; *Revista do Marimbás*, ano XIX, dez. 2019, p.4.

Já o projeto da Igreja Matriz de Santa Teresinha do Menino Jesus (Figura 372), à Avenida Lauro Sodré, 83, Botafogo, junto ao chamado “túnel novo”, que liga o bairro a Copacabana, elaborado em 1933, é, sem dúvida, um dos que os arquitetos mais dedicaram tempo à elaboração. Foram mais de 480 desenhos entregues à Paróquia, pois além do templo os arquitetos projetaram a casa paroquial, ao lado direito, e algumas propostas de edifícios de uso religioso no terreno ao lado esquerdo, onde hoje está o Shopping Rio Sul. Todos outros elementos de composição também foram detalhados:

⁴⁶⁹ *Jornal do Commercio*, matéria “Club dos Marimbás”, editorial. Rio de Janeiro, 12 -13 nov, 1934, p.8.

portões, púlpitos, pias, altares, objetos sacros e símbolos dos sacramentos. Para administrar toda a papelada, Archimedes comprou um caderno, onde listou todos os desenhos, a escala adotada em cada um, e o nome da pessoa que recebeu.

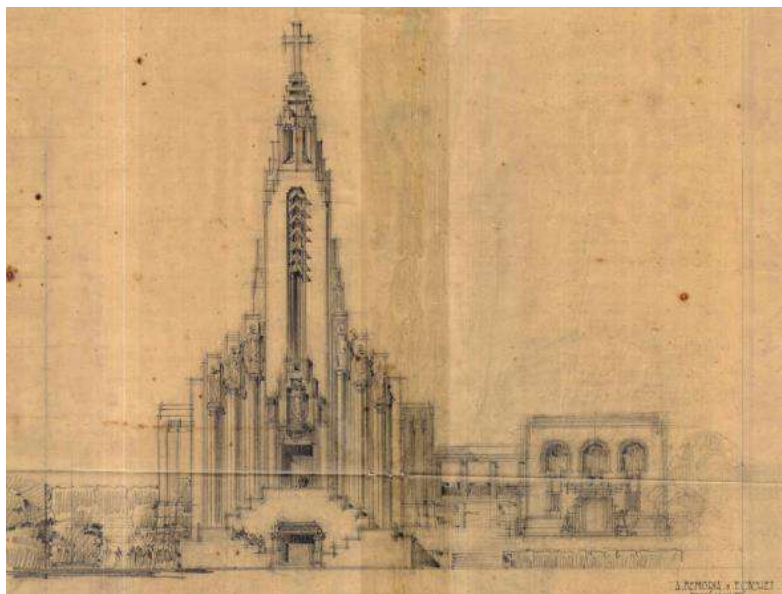


Figura 372 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Igreja Matriz de Santa Teresinha do Menino Jesus (fachada frontal) - 1933. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Este também foi um dos projetos em que os arquitetos mais estudaram a simbologia da Bíblia, empregando-a por toda a edificação, dos portais ao número de aberturas laterais. A fachada frontal caracteriza-se pelo emprego dos planos escalonados, elementos tão marcantes na arquitetura *art déco*, culminando na torre sineira central, e em seu interior as ogivas são marcadamente inseridas na cobertura e em todas as aberturas laterais, estas finalizadas com vitrais. Os arquitetos projetaram para o pavimento térreo uma capela, cujo acesso se dá ao centro da escadaria principal.

A pedra fundamental da construção da igreja foi lançada em 30 de maio de 1933⁴⁷⁰, e as obras de construção ficaram a cargo da empresa Penna & Franca. Como ressalta o jornal *O Globo*, foi a primeira igreja do Rio de Janeiro a utilizar o cimento armado em sua estrutura⁴⁷¹, alinhando-se às diretrizes que Archimedes implementava naquele período no cargo de Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, tentando associar a arte ao fazer técnico, como visto. O desenvolvimento econômico e industrial pelo qual o país passava, somado ao crescimento populacional, principalmente nas grandes cidades, propiciou uma intensa atividade construtiva, que só foi possível “graças à popularização das estruturas de cimento armado” (ROSA, 2019, p.206). A igreja foi completamente

⁴⁷⁰ *O Globo*, matéria “A futura matriz de paróquia de Santa Therezinha do Menino Jesus”, editorial. Rio de Janeiro, 03 mai. 1933, p.2.

⁴⁷¹ *O Globo*, matéria “Uma festa para Santa Teresinha”, editorial. Rio de Janeiro, 27 set. 1988, p.7.

inaugurada em 1938, e hoje quase desaparece entre o complexo do Shopping Rio Sul e os morros São João e Babilônia.

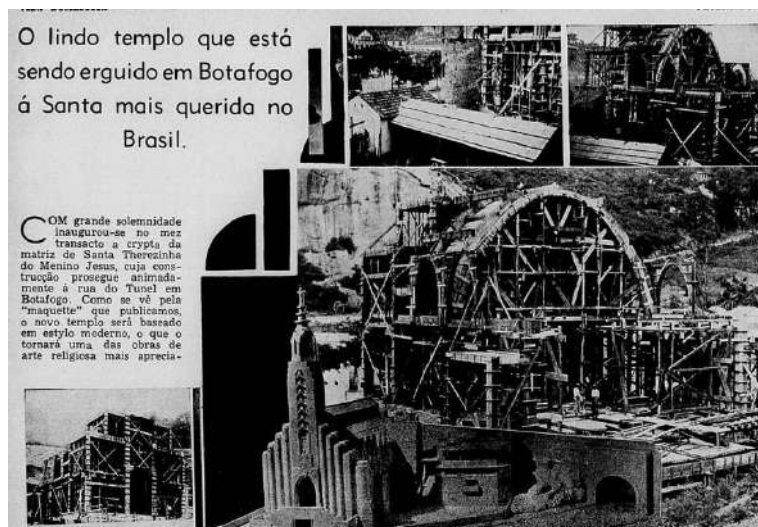
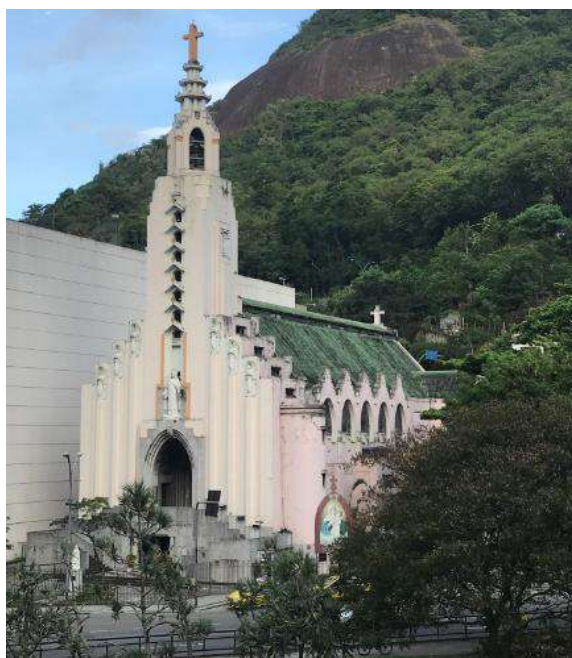


Figura 373 – Aspectos da Igreja Matriz de Santa Teresinha do Menino Jesus durante as obras de construção. Fonte: *Vida Doméstica*, n.203, Rio de Janeiro, fev. 1935, p.46.



Figuras 374 e 375 – Igreja Matriz de Santa Teresinha do Menino Jesus atualmente (exterior e nave). Fonte: Fotos do autor, 2023.

Diversos alunos de Archimedes Memória se consolidariam como profissionais através do *art déco*, como Attílio Corrêa Lima (projeto urbanístico e edifícios da cidade de Goiânia) e Raffaello Berti (projeto do edifício da Prefeitura de Belo Horizonte). Paulo Candiota, Mario Fertin de Vasconcellos e Raphael Galvão também têm construções sob as características do *art déco*, projetos estes que ajudaram a impulsionar suas carreiras ao longo das décadas de 1930 e 1940.

Dentro do estilo *art déco*, foram três as principais ramificações regionais: o tropical céco, predominante em Miami, Estados Unidos; o pueblo déco, ocorrido no sudoeste daquele

mesmo país; e o marajoara *déco*, aflorado no Brasil (CONDE e ALMADA, 1997). O responsável pela implementação do marajoara no país foi o arquiteto Edgard Pinheiro Vianna. Este havia frequentado a ENBA no Rio de Janeiro em 1914 (período em que Archimedes também era aluno da instituição), acabou se mudando para os Estados Unidos, graduando-se na *University of Pennsylvania*, em 1919. De volta ao Brasil, elaborou diversos projetos, colaborando para a disseminação de tendências estilísticas em voga no exterior, merecendo destaque seu projeto vencedor do concurso de fachadas promovido pela Prefeitura do Distrito Federal, em 1926⁴⁷², o qual tinha Archimedes Memória como jurado, como apontado no Capítulo 2. Lucio Costa inclusive considerou Vianna o grande responsável pela inserção do marajoara na arquitetura brasileira, taxando o estilo como uma “derradeira manifestação plástica inconsequente e ignorante”⁴⁷³, classificando-o como extravagante e “pretensamente inspirado na arte puríssima da cerâmica indígena”⁴⁷⁴.

Dois aspectos principais são considerados na composição arquitetônica marajoara brasileira:

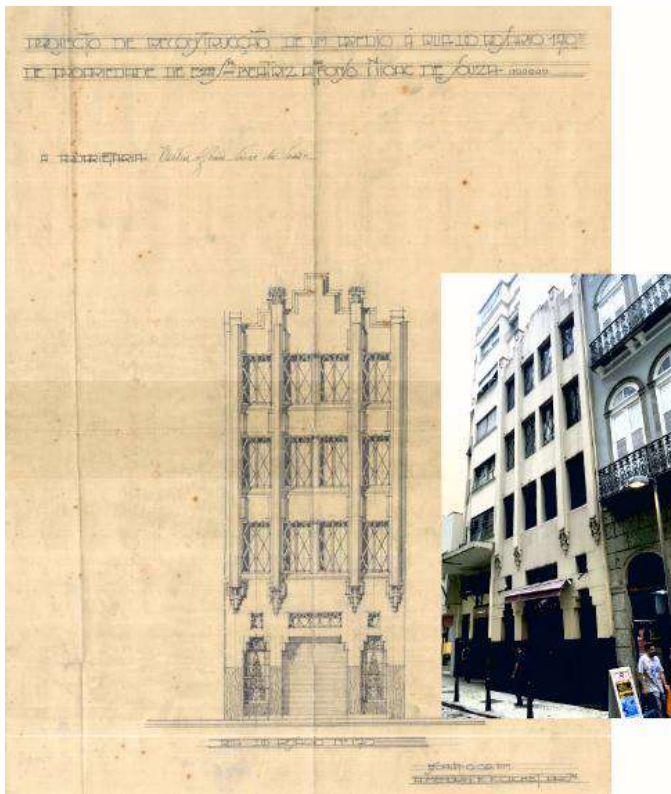
- motivos decorativos geométricos e labirínticos inspirados naquelas da cerâmica marajoara da ilha de Marajó, Pará;
- altos e baixos-relevos e estatuária (mais rara) representando o índio, a flora, a fauna amazônica. (CONDE e ALMADA, 1997, p. 15)

Apesar de Archimedes já desenvolver o marajoara em diversos de seus projetos ecléticos e neocoloniais, mesclado ao *missiones*, como visto (Sede Social do Botafogo Futebol Clube - 1926; residência do Arquiteto - 1929), a primeira manifestação *art déco* com influência do marajoara no fazer arquitetônico de Archimedes apareceu ainda em 1931, com o projeto do edifício de propriedade de Beatriz Affonso Nioac de Souza, à rua do Rosário, 170, no Centro do Rio de Janeiro (Figuras 376 e 377).

⁴⁷² *Correio da Manhã*, matéria “O concurso de fachadas promovido pela Prefeitura”, editorial. Rio de Janeiro, 03 jul. 1926, p. 8.

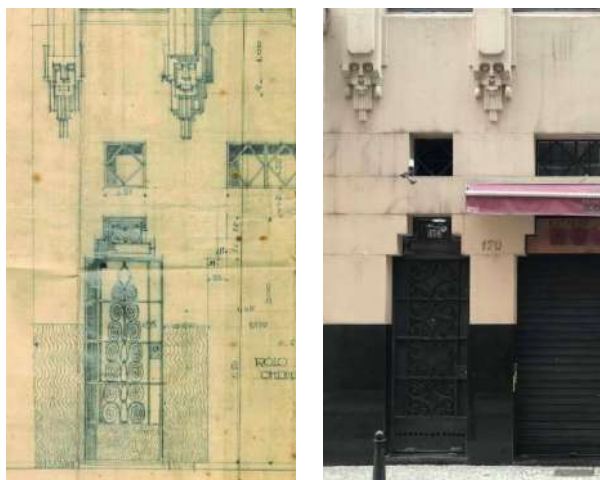
⁴⁷³ COSTA, Lucio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951, p.1; 9; 15. Este texto, que segundo Lucio foi elaborado a pedido de Carlos Drummond de Andrade e Paulo Bittencourt para a edição comemorativa do cinquentenário deste jornal, foi massivamente republicado, algumas vezes com o subtítulo “Depoimento de um arquiteto carioca” (COSTA, 1995, p.157-171).

⁴⁷⁴ *Ibidem*.



Figuras 376 e 377 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Edifício de Beatriz Affonso Nioac de Souza, à Rua do Rosário, 170, Centro, Rio de Janeiro - 1931 (projeto da fachada e foto atual). Fontes: Acervo NPD/FAU-UFRJ; Foto do autor, 2023.

No projeto deste edifício, destacam-se os elementos mais característicos do *art déco* carioca: esquadrias trabalhadas em formatos geométricos; linhas verticais ao longo da fachada, que enfatizam a ideia de verticalização do edifício, embasadas por carrancas (Figuras 378 e 379); e escalonamento do frontão. O cálculo estrutural ficou a cargo do engenheiro Humberto da Justa Menescal⁴⁷⁵, e a proprietária contratou o arquiteto Paulo Santos, que havia sido aluno de Archimedes, para fiscalizar a execução das obras, as quais também ficaram a cargo do escritório de Archimedes e Francisque Cuchet.



Figuras 378 e 379 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - detalhe da entrada do edifício de Beatriz Affonso Nioac de Souza (detalhe do projeto da fachada e foto atual). Fontes: Acervo NPD/FAU-UFRJ; Foto do autor, 2023.

⁴⁷⁵ Fundador da Associação Brasileira de Concreto, juntamente com Mario Cabral e José Furtado Simas, em 1930, que tinha a finalidade de “estudo e propaganda do concreto e do concreto armado em suas diversas modalidades” (SANTOS, 2008, p.326). Menescal também realizou o cálculo estrutural do projeto de Mario dos Santos Maia para a sede do edifício dos Correios e Telégrafos de Fortaleza, no mesmo período.

Esta edificação consta no “Guia da Arquitetura *Art Déco* no Rio de Janeiro”, publicado em 1997, onde ressalta-se que

os motivos compositivos unificam todo o seu frontispício, a ponto de destaca-lo das construções lindeiras. O dintel escalonado das portas do térreo, as esquadrias de ferro em losangos, o coroamento em degraus e as pilastras nascendo de surpreendentes carrancas estilizadas são os elementos marcantes (CZAJKOWSKI, 2000c, p.51)

Archimedes ainda elaborou um projeto de reforma do edifício em 1938, ampliando-o em dois pavimentos; este, porém, não foi executado. Seguindo a mesma linha de pensamento exposta em entrevista publicada na década de 1920 a respeito da produção de uma arquitetura de “estilo puramente nacional”⁴⁷⁶, o arquiteto busca na arte indígena marajoara motivos para compor sua arquitetura em prol de nacionalizá-la – de uma forma nova, estando superado o neocolonial –, rememorando agora não as raízes das cidades formadas no Brasil colonial, mas as tradições e feições típicas do fazer dos povos nativos. Ocupando neste período o cargo de diretor da ENBA, também estimulou a arte marajoara no meio acadêmico, a exemplo da “XXXIX Exposição Geral de Belas Artes”, ocorrida em setembro de 1933, na qual alguns alunos dos cursos de Pintura e Cerâmica buscaram nas raízes indígenas os motivos para seus trabalhos, como bem evidencia matéria publicada no *Correio da Manhã*:

Euclides Fonseca, concorrente ao prêmio de viagem em pintura enviou a esta secção sete trabalhos, “Dois pratos” e “Três vasos”, em **cerâmica, estilo marajoara**; “Pucaro” com tampa e “Vaso” em pedra sabão, **também em estilo marajoara**; estes trabalhos são dignos de menção por ser o ser autor um dos que procura aplicar os motivos da **cerâmica de Marajó**, obtendo efeitos e resultados satisfactorios, razão por que foi premiado com Medalha de Prata.

Iris Pereira apresenta “três panneaux” com **motivos dos índios Cunivó**, do Rio Ucajali – Acre, mostrando ser uma estudiosa dos nossos motivos indígenas [...].

A ausência de Corrêa Dias com sua contribuição de **cera mista marajoara** fez falta, pois seria mais um atractivo para a secção e gozo para os visitantes.⁴⁷⁷

Outro projeto do escritório sob os auspícios do marajoara é o hospital para cães, à Avenida Suburbana (hoje Avenida Dom Helder Câmara), no bairro de Benfica, Zona

⁴⁷⁶ MEMÓRIA, Archimedes. “O Palácio da Câmara não foi construído de acordo com o projecto”, entrevista. In: *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1927, p.7.

⁴⁷⁷ *Correio da Manhã*, matéria “A XXXIX Exposição Geral de Bellas-Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 24 set. 1933, p.6, grifo nosso. Esta matéria de jornal foi encontrada no acervo pessoal de Archimedes Memória, ressaltando que o arquiteto a recortou do jornal e a manteve guardada junto de seus arquivos.

Norte do Rio de Janeiro (Figura 439). Nesta proposta, elaborada em 1935, o escalonamento singelo da fachada em pavimento único une-se às marquises que avançam lateralmente à edificação, e, sobre estas, os motivos marajoaras apresentam-se formando a portada principal. Duas estátuas, um gato e um cão, ainda completam o volume. Estes motivos marajoaras serão intensamente aplicados no projeto vencedor do concurso do MESP, ressaltado adiante.

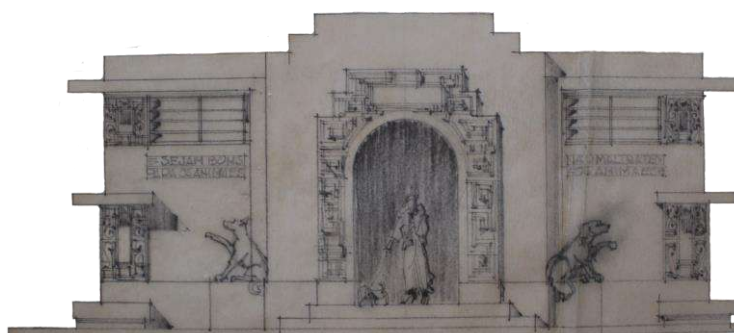
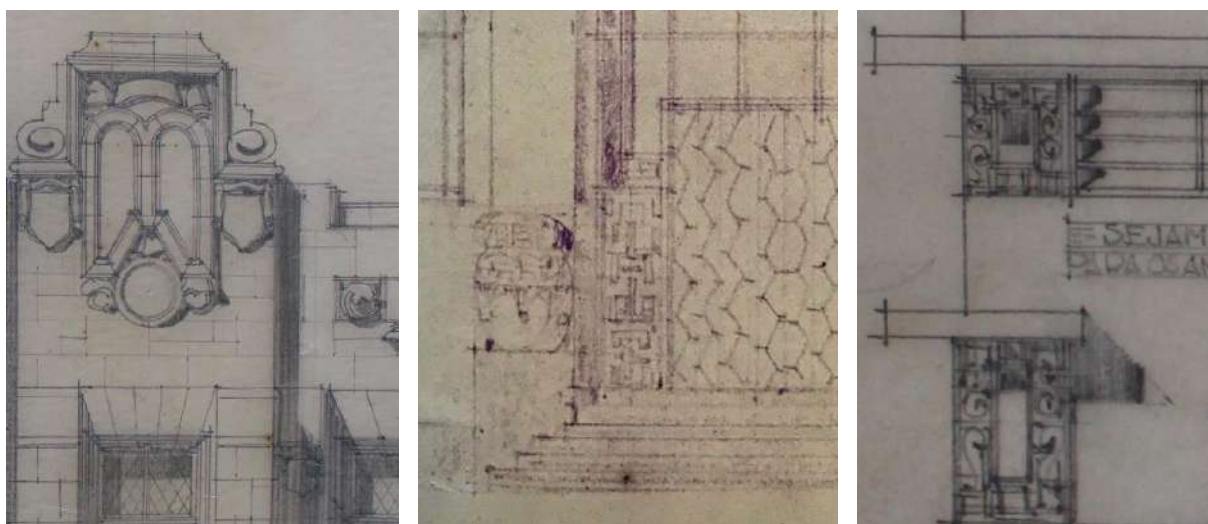


Figura 380 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Hospital para cães, à Avenida Suburbana, 545, Benfica, Rio de Janeiro (fachada frontal, não executado) - 1935. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ, editado pelo autor.

As Figuras 381 a 383 a seguir mostram os principais elementos de composição dos projetos de Archimedes e Cuchet neste período que apresentam tendência ornamental marajoara. Estes formaram as bases da composição que o arquiteto imprimiria em sua proposta para o concurso da sede do MESP, buscando, à sua própria forma, motivos nacionais para um governo nacionalista.



Figuras 381 a 383 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - detalhes marajoaras em três projetos da década de 1930: Jornal do Comércio, Correios e Telégrafos de Belém e Hospital para cães. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ, editado pelo autor.

O Art Déco no Brasil se desenvolveu a partir de programas e tipologias que representavam uma **vontade modernizadora e progressista**, tanto em edifícios públicos quanto em privados, e estando sempre associados a um pragmatismo técnico, funcional e econômico, no sentido de barateamento da obra a partir da estilização e simplificação dos

elementos. Assim, as condicionantes de racionalidade, funcionalidade e economia, impostas pela nova ordem política após a Revolução de 1930, **transformariam a Era Vargas em um gigantesco campo de experimentação da arquitetura Art Déco**, cabendo às inúmeras divisões de obras públicas, presentes nos mais diversos setores da máquina estatal, a responsabilidade de criação e execução de diferentes edifícios-tipo. (ROSA, 2019, p.207, grifo nosso)

Neste contexto, com a criação do Departamento dos Correios e Telégrafos por Getúlio Vargas, em 1931, iniciou-se uma série de obras para dotar as cidades de edifícios públicos para abrigar as agências dos Correios, com destaque para a região Nordeste do país. De acordo com Segawa (1999, p.70), "em 10 anos, o governo federal construiu 141 agências em todo o Brasil. O então Departamento dos Correios e Telégrafos, em 1932, contratou vários arquitetos no Rio de Janeiro" para este fim. Ressalta-se que neste período, o Instituto Central de Arquitetos (ICA) havia exposto ao Governo Provisório da necessidade de que os projetos de edifícios públicos fossem escolhidos através de **concursos, voltados para arquitetos brasileiros**, em prol da valorização da classe. Em um período em que diversos projetos vinham sendo entregues a profissionais estrangeiros (a exemplo do plano de remodelação da cidade, elaborado por Agache⁴⁷⁸), o ICA buscava

fazer sentir, não só ao particular, mas sobretudo ao governo, a vantagem que existe na aplicação dos serviços do architecto às edificações. Naturalmente quando elle se dirige ao governo para pleitear a intervenção do architecto, procura faze-lo demonstrando que o concurso constitue o processo de selecção mais liberal e mais acertado.⁴⁷⁹

O Governo, na pessoa do Ministro da Viação, optou por atender parcialmente o pedido do ICA: selecionou alguns arquitetos brasileiros, dentre eles Paulo Candiota, Mario Fertin de Vasconcellos, Raphael Galvão, Mario dos Santos Maia, Archimedes Memória e Francisque Cuchet, e após a manifestação favorável do ICA sobre a idoneidade e capacidade profissional destes, todos sócios do Instituto, resolveu entregar-lhes os projetos de agências pelo interior do Brasil. Justificou que entregar logo os projetos a determinados profissionais ao invés de abrir um concurso público resultaria em menos

⁴⁷⁸ A Avenida Central, à época de sua abertura, no início do século, teve considerável número de projetos – alguns deles públicos – elaborados por profissionais estrangeiros, como o próprio edifício da Escola Nacional de Belas Artes, projetado por Adolfo Morales de Los Rios. O movimento em prol de concursos de arquitetura voltados a profissionais brasileiros já vinha sendo enfatizado desde a década de 1920, a exemplo de sede da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro, caso já analisado no Capítulo 2.

⁴⁷⁹ BRUHNS, Angelo. Os sete edifícios dos Correios e Telegraphos. In: *Correio da Manhã*, 09 dez. 1932, p.4.

gastos para o Governo (além de um menor prazo para a conclusão das obras), e tendo em vista que a administração pública já gastaria além do inicialmente calculado, em prol do pagamento da tabela de honorários prevista pelo ICA⁴⁸⁰.

Este caso tem importância nesta pesquisa por ser aqui discutida a necessidade de que os edifícios de caráter público fossem elaborados a partir de concursos públicos, o que não aconteceu, nem no do edifício do Ministério do Trabalho; apenas nos projetos dos edifícios-sede dos Ministérios da Fazenda e da Educação e Saúde Pública, que será analisado adiante. Archimedes e Cuchet, encarregados pelo Governo de Vargas para elaborarem o projeto da agência dos Correios de Belém, no Pará⁴⁸¹ (Figura 384), em um terreno de esquina à Avenida Presidente Vargas, 498, no bairro Campina, tiraram proveito da localização, marcando a volumetria da edificação junto a essa esquina, onde inseriram uma torre com relógio. Na ponta desta torre, um elemento em aço liga-a até uma haste na outra extremidade do edifício, mesma solução por eles adotada no coroamento das edificações do Jornal do Comércio e do Clube dos Marimbás. Apesar da verticalidade do elemento torreal, a edificação apresenta linhas horizontalizadas, por possuir três pavimentos que estendem-se pelo terreno, além das aberturas marcadamente retangulares. A entrada, ao centro do volume, destaca-se sobre uma pequena escadaria, com vasos outros elementos em motivo marajoara junto à porta. As colunas que sustentam a marquise sobre esta entrada são decoradas com carrancas estilizadas, que também foram utilizadas pelos arquitetos no projeto do edifício de Beatriz Affonso Nioac de Souza.

⁴⁸⁰ *Correio da Manhã*, matéria “Os sete edifícios dos Correios e Telegraphos”, editorial. Rio de Janeiro, 10 dez. 1932, p.4.

⁴⁸¹ *Correio da Manhã*, matéria “Assentada a construção do edifício dos Correios e Telégrafos de Belém”, editorial. Rio de Janeiro, 22 out. 1932, p.10.

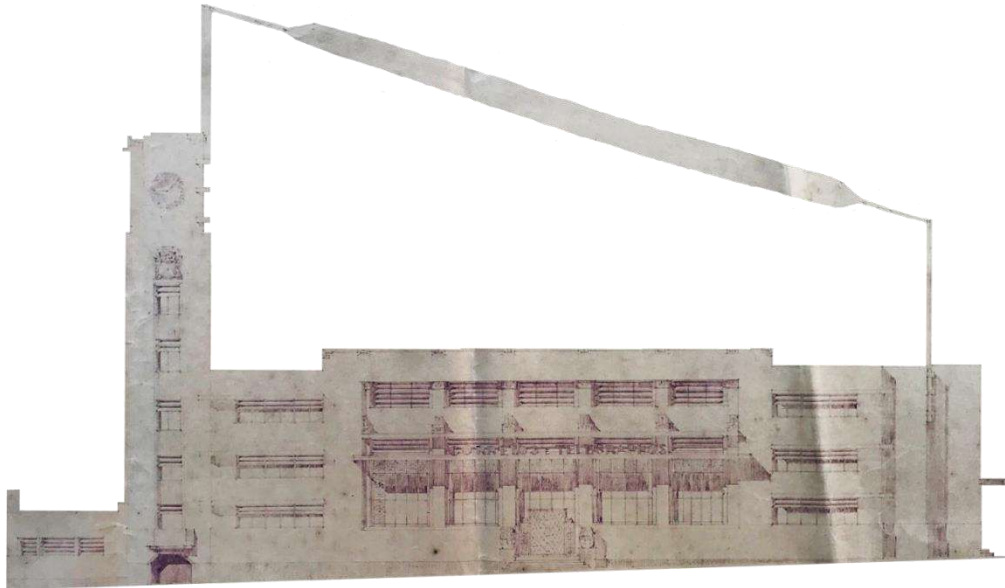


Figura 384 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Anteprojeto para o edifício-sede dos Correios e Telégrafos em Belém (fachada frontal) - 1932. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ, editado pelo autor.

O projeto que foi construído, publicado por Celma Chaves (2008) em um artigo que analisa a modernização da cidade de Belém, não é de autoria de Archimedes e Cuchet, conforme realçam os desenhos. Nele, a configuração da planta e da torre voltam-se para o lado oposto, e a grafia das pranchas não corresponde àquelas que os arquitetos comumente utilizavam em seus projetos. Talvez o fato de o projeto construído ter sido elaborado por outro profissional justifique-se à demora na construção, iniciada apenas em 1939, sete anos após o projeto de Archimedes e Cuchet, o que o tornara obsoleto. O novo projeto foi inaugurado apenas em 15 de novembro de 1942 (PEREIRA, 1999).

No entanto, por mais que este projeto não tenha sido edificado, as circunstâncias que envolvem sua elaboração são de significativa importância nesta pesquisa. Além de os arquitetos empregarem os motivos marajoaras na composição da fachada, este caso ressalta a ênfase do Instituto Central de Arquitetos pela valorização profissional e em prol de concursos públicos de arquitetura, onde só pudessem concorrer arquitetos brasileiros. Ainda na segunda metade desta década este objetivo seria alcançado, com a abertura de concurso público para dois dos principais edifícios do Governo de Getúlio Vargas.

Na Era Vargas, um novo e mais amplo “mercado” de obras públicas, distinto daquele da República Velha, começava a ser criado. Teatros, bibliotecas e palácios agora dividiam espaço com edifícios ministeriais e administrativos. A tentativa de consolidação de um “estilo estatal” predominante foi motivo de disputas acirradas entre arquitetos e

intelectuais, seja de forma isolada, seja em grupo, tal era o interesse em estabelecer a hegemonia de determinada linguagem arquitetônica como representante simbólica de uma moderna nação brasileira. Muitos arquitetos e intelectuais extrapolaram o debate em torno de ideias arquitetônicas, defendidas em concursos de projeto para a escolha de edifícios públicos, cerrando fileiras junto às figuras políticas do Estado. (ROSA, 2019, p.257)

Na esteira das reformas Varguistas que incentivaram a arquitetura *art déco*, distinguem-se também aquelas focadas nos edifícios públicos do Rio de Janeiro, principalmente às sedes dos Ministérios, destacando-se o do Trabalho, o da Fazenda, o da Guerra e o da Educação e Saúde Pública (MESP). Dos quatro, três foram projetados para a mesma área, nos terrenos resultantes do desmonte do Morro do Castelo, no Centro do Rio de Janeiro, e foram construídos entre 1936 e 1945. Apenas o Ministério da Guerra localizava-se em outra área, próximo à estação da Central do Brasil. Entretanto, o corpo administrativo que compunha cada um dos Ministérios foi o que propiciou a gigante diferença arquitetônica dos três primeiros para o edifício do MESP. Enquanto os edifícios dos Ministérios do Trabalho, da Fazenda e da Guerra foram projetados⁴⁸² segundo o *art déco*, “empregando uma linguagem monumental e tradicional na construção de suas novas instalações administrativas” (ROSA, 2019, p.212) e seguindo o ‘critério’ de se “evitar o moderno extremado por não ser próprio de edifício para repartições públicas”⁴⁸³, o da Educação foi pensado de forma diferente, pela influência dos intelectuais que compunham o corpo administrativo deste Ministério na Era Vargas.

Este *art déco* que predomina nos projetos dos Ministérios do Trabalho e da Fazenda, e também na imensa maioria dos edifícios públicos construídos durante a Era Vargas (REIS, 2014), tem predomínio de linhas verticais, de forma a alongá-los, projetando-os verticalmente na paisagem, referenciando-se sempre no arranha-céu americano, e na discussão já fomentada na imprensa carioca desde 1928, como visto. Foi tendo em mente o *art déco* e em prol do arranha-céu que Archimedes também elaborou os dois

⁴⁸² O edifício do Ministério do Trabalho (1936-1938) foi projetado por Mário dos Santos Maia, enquanto o da Fazenda (1938-1943) teve seu projeto concebido pelo arquiteto Luís Eduardo Frias de Moura e pelo engenheiro Ary Fontoura de Azambuja, em substituição ao projeto vencedor do concurso, elaborado pelos arquitetos Wladimir Alves de Souza e Enéas Silva. Ressalta-se que tanto Mário dos Santos Maia quanto Wladimir Alves de Souza haviam sido alunos de Archimedes na Escola Nacional de Belas Artes (REIS, 2014). Já o edifício do Ministério da Guerra (1935-1941) foi projetado pelo arquiteto Christiano Stockler das Neves, de São Paulo.

⁴⁸³ *Revista do Serviço Público*, matéria “O novo edifício da Alfândega do Rio de Janeiro”, editorial. Rio de Janeiro, ano 2, v. 2, n.1-2, abr.-mai. 1939, p. 110.

projetos apresentados a seguir (Figuras 385 e 386). Estes edifícios, cujos desenhos não possuem nenhuma identificação textual, impossibilitando explicitar sobre o fim exato das construções, assim como sua provável localização, tem relação direta com este período da Era Vargas, assemelhando-se muito com as características formais empregadas nos projetos levados a cabo no período. Ressalta-se, na Figura 385, a comparação entre a escala humana, quase invisível a olho nu, e a escala do edifício.



Figura 385 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Edifício não identificado, de grandes proporções - c.1933. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



Figura 386 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Alfândega, guardamoria e laboratório de análises, à Avenida Rodrigues Alves, 81, Centro, Rio de Janeiro (não executado) - c.1933. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

O projeto apresentado na Figura 386 tem grande semelhança com o projeto definitivo para a Alfândega do Rio de Janeiro (Figura 387), de autoria do engenheiro civil Aristides Ferreira de Figueiredo e dos engenheiros-arquitetos José Affonso Soares e Edson Nicoll, dois funcionários da Seção de Engenharia e Obras do Serviço Regional da Diretoria de

Domínio da União no Distrito Federal. Conforme Reis (2014, p.138), mesmo tendo sido o projeto concluído em fins de 1938, os ditames para a elaboração e construção deste edifício não tiveram que ser subordinados a um concurso público, conforme o decreto federal de dezembro de 1935 que obrigava tal ato quando se tratasse de "edifício público de grandes proporções", pois os estudos para este edifício foram iniciados ainda em 1934.

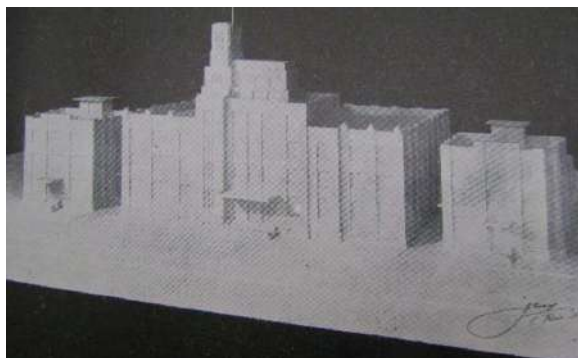


Figura 387 – Aristides Ferreira de Figueiredo, José Affonso Soares e Edson Nicoll - Alfândega, guardamoria e laboratório de análises do Rio de Janeiro (maquete). Fonte: Revista do Serviço Público, ano 2, vol. 2, n. 1-2, Rio de Janeiro, abr.-mai. 1939.

As características que mais correlacionam o projeto executado e ainda existente à Avenida Rodrigues Alves, 81, Centro do Rio de Janeiro, com o elaborado por Archimedes, além do estilo empregado, são a presença marcante de uma torre com relógio, e a solução de três edifícios independentes. Esta solução foi a encontrada para abrigar três serviços distintos: alfândega, guardamoria e laboratório de análises.

O edifício central destinava-se à alfândega, que necessitava de mais área, ladeado pelos menores, o da guardamoria à direita e o do laboratório de análises à esquerda. A relação de Archimedes com a Ditadura de Vargas, além da direção da ENBA, estreitava-se também em comissões e relatorias diversas. Destacam-se a comissão de estudos para o projeto do edifício do Ministério do Trabalho⁴⁸⁴, da qual foi escolhido presidente, tendo como membro, dentre outros, o ex-aluno do arquiteto, Affonso Eduardo Reidy, então diretor de Obras da Prefeitura do Distrito Federal; e a comissão para examinar o projeto do novo edifício da Estação D. Pedro II (Central do Brasil), elaborado por Roberto Magno de Carvalho, Geza Heller e Adalberto Szilard, em 1936⁴⁸⁵.

Outro ponto de contato (talvez o principal) entre Archimedes e Getúlio Vargas foi através do concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública

⁴⁸⁴ *A Noite*, matéria "O novo edifício do Ministério do Trabalho", editorial. Rio de Janeiro, 08 fev. 1933, p.6

⁴⁸⁵ *A Noite*, matéria "A nova estação da Central: uma comissão para examinar o projecto da fachada", editorial. Rio de Janeiro, 14 jan. 1936, p.29.

(MESP). Este concurso, “um dos dogmas da arquitetura moderna no Brasil” (BITTAR, 2005, p.5) e um dos principais responsáveis por tornar Archimedes Memória um arquiteto tão conhecido ainda em nossos dias (ao passo que na época prejudicou muito sua produção, provocando drástica diminuição do número de obras realizadas pelo escritório), já foi demasiadamente abordado e analisado em diversas obras, a saber: “Le Corbusier: riscos brasileiros” (1987), de Elizabeth Davis Harris; “Colunas da Educação” (1996), de Maurício Lissovsky e Paulo Sérgio Moraes de Sá; “Moderno e brasileiro: história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)” (2006), de Lauro Cavalcanti; “Moderno dentre modernos: a escolha do projeto do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (1935-1937)” (2011), de Luís Henrique Junqueira de Almeida Rechdan; “Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira” (2013), de Roberto Segre; e recentemente “Capanema Maru: o Ministério da Educação e Saúde”, de Sandra Branco Soares (2021). Salienta-se que abordar este caso nesta pesquisa, a ponto de merecer um tópico em separado, só se faz pertinente por haver de fato novos elementos que contribuam, se não para uma nova versão do caso, ao menos para uma que o aborde sob uma perspectiva ‘não-modernista’.

Em 1934, apenas quatro anos após a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública por Getúlio Vargas, três Ministros já haviam passado pela pasta: Francisco Campos, Belisário Pena e Washington Pires. Gustavo Capanema tomou posse em julho daquele ano, com apenas 33 anos, substituindo Pires, e acabou sendo mantido pelo presidente até o fim de sua administração, em 1945. O novo Ministro, que já havia sido vereador em sua cidade natal, no interior de Minas Gerais, Secretário de Estado e Interventor Federal interino⁴⁸⁶, era formado pela Faculdade de Direito de Minas Gerais, e tinha grande amizade com Carlos Drummond de Andrade, tendo inclusive o convidado para ser seu chefe de gabinete, ao assumir o cargo no Ministério.

Logo ao ser nomeado por Vargas, tratou de estruturar um plano para instituir a nacionalidade nos diversos setores que abrangiam o Ministério sobre seu comando:

Primeiro, haveria que dar um conteúdo nacional à educação transmitida nas escolas e por outros instrumentos formativos [...]. O segundo aspecto era, precisamente, a padronização. A existência de uma

⁴⁸⁶ *Fon Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico, Espusante*, ano XXVII, n.39, matéria “Governo de Minas”, editorial. Rio de Janeiro, 30 set. 1933, p.33.

'universidade padrão', de escolas modelo secundárias e técnicas, de currículos mínimos obrigatórios para todos os cursos [...]. O terceiro aspecto, finalmente, era o da erradicação das minorias étnicas, linguísticas e culturais que se haviam construído no Brasil nas últimas décadas, cuja assimilação se transformaria em questão de segurança nacional. (SCHWARTZMAN, 1984, p.141-142)

Neste período, como ressalta Segre (2013), as repartições do Ministério encontravam-se espalhadas pela área central da cidade, e uma das primeiras ações de Capanema foi tratar da construção de uma sede própria, onde pudesse acomodar todos os funcionários. Pedro Ernesto, interventor no Distrito Federal, ainda em 1932⁴⁸⁷ havia cedido ao então Ministro Washington Pires uma quadra dos terrenos abertos com o desmorte do Morro do Castelo, entre a ruas Pedro Lessa, da Imprensa, Araújo Porto Alegre e Avenida Graça Aranha. Os jornais logo passaram a publicar que "acaba de ser adquirido pelo governo o terreno defronte da Associação Chirstã de Moços, para ahi ser erigido o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública"⁴⁸⁸ (Figura 388).



Figura 388 – Terrenos surgidos com o desmorte do Morro do Castelo, na área central do Rio de Janeiro, já na década de 1930. Ao centro, isolado, vê-se o edifício da Associação Cristã de Moços, e em sua frente o terreno onde seria construído o edifício do MESP. Fonte: Foto de S. H. Holland. Acervo da Biblioteca Nacional.

As notas nos periódicos atentavam aos arquitetos, para que estes

desde já se arregimentem afim de conseguir do governo o concurso para o projecto, antes que o Instituto dos Sete o faça. Depois do caso dos edifícios dos Correios e Telegraphos, [...] os architectos não podem confiar na acção daquella instituição, porque ella não se bate pela causa do architecto em geral, mas age, sim, *pro domo sua*, no interesse dos próprios dirigentes.⁴⁸⁹

O "Instituto dos Sete" citado pela matéria do *Correio da Manhã*, de autoria de J. Cordeiro de Azeredo, refere-se aos sete arquitetos membros do Instituto Central de Arquitetos, aos quais o Ministro da Viação havia entregado os projetos de diversos edifícios dos

⁴⁸⁷ De acordo com Segre (2013), a escritura definitiva do terreno foi assinada apenas em 1935.

⁴⁸⁸ AZEREDO, J. Cordeiro de. O futuro edifício do Ministério da Educação. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1932, p.23.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

Correios e Telégrafos Brasil afora, ao invés de promover um concurso público como tanto desejava a diretoria do Instituto, como visto. Esta publicação sugeria ainda ao Governo:

Abrir concurso de ante-projectos, desenhados rapidamente em "croquis", sem prêmios, livremente a todos os architectos e engenheiros brasileiros. Aquelle que melhor resolver o problema, quer de planta, quer de fachada, dentro das normas da economia e esthetica, deverá ser o escolhido para organizar o projecto definitivo, fiscalisar, detalhar e apresentar todos os cálculos. Antes da obra ser executada, o architecto ou engenheiro apresentará maquettes e todos os detalhes architectonicos internos e externos. O preço será fixado em 5 por cento sobre o valor da obra.⁴⁹⁰

Azeredo, além de detalhar como deveriam ser as etapas do concurso, dizia também como o júri deveria ser organizado, em "uma commissão de architectos daqui [Rio] e dos Estados"⁴⁹¹, devendo ainda serem publicadas todas discussões e decisões do júri, para que o processo corresse sem desvios ou favorecimentos quaisquer, como havia acontecido no caso dos edifícios dos Correios.

Interessante ressaltar que esta nota, recortada do jornal, foi guardada por Archimedes em seu acervo, o que mostra que desde 1932 o arquiteto já estava por dentro da possibilidade de um concurso para o edifício do Ministério da Educação. E foi exatamente o que Gustavo Capanema fez. O então Ministro Washington Pires, à época da doação do terreno, havia indicado o arquiteto mineiro Luiz Signorelli, ex-aluno de Archimedes na ENBA e praticante do *art déco*, para a elaboração do projeto da sede do Ministério (RECHDAN, 2011); e este logo escreveu a Capanema, visando ter sua função mantida, mas foi prontamente descartado pelo novo Ministro, que já preparava as bases do edital para o concurso público.

Assim, em abril de 1935, o engenheiro Eduardo Duarte Sousa Aguiar, superintendente de Obras e Transportes do Ministério, lançou o edital para o concurso da sede da repartição, publicado no *Diário Oficial*. Nos dias que se seguiram foram diversas as matérias em jornais divulgando o feito de Capanema, e atraindo a atenção dos arquitetos para esta rara oportunidade⁴⁹². O edital destacava, dentre outros aspectos,

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² *Correio da Manhã*, matéria "A construção do novo edifício do Ministério da Educação", editorial. Rio de Janeiro, 21 abr. 1935; *A Noite*, matéria "A futura sede do Ministério da Educação", editorial. Rio de Janeiro, 27

que o concurso era voltado para “todos os architectos legitimamente habilitados ao exercício da sua profissão no Brasil”⁴⁹³, o que mostra que o Ministro levava em conta, ao menos parcialmente, os parâmetros tão solicitados pelo Instituto Central de Arquitetos desde o início da década, de que os edifícios públicos fossem destinados à elaboração de profissionais brasileiros⁴⁹⁴, tendo em vista que a Lei nº. 125 só seria promulgada por Getúlio Vargas em dezembro daquele ano⁴⁹⁵. É evidente que havia profissionais estrangeiros com registro nacional da profissão, mas naquele momento eram minoria. A seleção se faria em duas etapas, sendo que na primeira “o candidato apresentará apenas as plantas de cada pavimento e da cobertura, o desenho da fachada principal, uma perspectiva do ângulo e um corte”⁴⁹⁶, e na segunda, da qual participariam apenas cinco classificados, os concorrentes entregariam “plantas de cada pavimento e da cobertura; corte longitudinal e transversal; desenho das fachadas exteriores e interiores; desenho do “hall” e da escadaria principal; e perspectiva de ângulo, com o horizonte a dois metros de altura e a distância mínima para evitar deformações exageradas”⁴⁹⁷.

Os projetos deveriam obedecer às normativas municipais para a área onde o projeto seria construído, ou seja, deveriam adequar-se aos ditames do Plano Agache:

Desse modo, era obrigatória a ocupação compacta do quarteirão com pátios internos e com altura máxima permitida entre oito e dez andares. Além disso, no programa se definiam elementos funcionais provenientes do sistema compositivo *Beaux-Arts*, tais como os acessos nas quatro fachadas, um generoso *hall* e uma escadaria monumental identificando a entrada principal. (SEGRE, 2008, p.78)

Os concorrentes poderiam enviar mais de um projeto, mantendo-se anônimos por um pseudônimo, assim como ocorreu no concurso da Embaixada Argentina, e deveriam se manter fiéis ao partido geral do esboço elaborado na primeira etapa, caso fossem

abr. 1935; *Correio da Manhã*, matéria “Ministério da Educação - Concurso de projectos para o edificio dessa Secretaria”, editorial. Rio de Janeiro, 05 mai. 1935; *Jornal do Brasil*, matéria “Ministério da Educação”, editorial. Rio de Janeiro, 05 mai. 1935.

⁴⁹³ Diário Oficial. Superintendência de Obras e Transportes - Edital de concurrencia publica para o concurso de projectos do edificio do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro, 23 abr. 1935, p.8028.

⁴⁹⁴ Parcialmente porque partiu do próprio Capanema, ainda em 1935, a ideia de contratar o arquiteto italiano Marcello Piacentini para vir ao Brasil elaborar o projeto de uma cidade universitária aos mesmos moldes da que havia projetado para Roma (ALBERTO, 2003).

⁴⁹⁵ Apenas em 03 de dezembro de 1935 o presidente Getúlio Vargas sancionaria a Lei nº. 125, que estabelecia regras sobre a construção de edifícios públicos, ressaltando-se o Artigo 5º: “Nenhum edificio público de grandes proporções será construído sem prévio concurso para escolha do projecto respectivo”. Este mesmo artigo ressaltava que nestes concursos “tomarão parte somente profissionais habilitados legalmente”.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

classificados para a etapa final, aspecto muito semelhante ao que ocorria nos concursos da ENBA, em especial aqueles de fim de ano e os voltados aos prêmios de viagem. Para esta etapa final os classificados teriam um prazo de sessenta dias (prazo que depois foi diminuído para quarenta e cinco dias, na retificação do edital⁴⁹⁸), e os trabalhos premiados tonar-se-iam propriedade do Ministério, “perdendo o autor todos os direitos sobre os mesmos”⁴⁹⁹. O edital ainda limitava o custo da obra, que não poderia passar de sete mil contos de réis, e também indicava como se constituiria o júri do certame: pelo próprio Ministro da Educação, que também presidiria o júri; por um professor da Escola Nacional de Belas Artes; por um professor da Escola Politécnica; por um representante do Instituto Central de Arquitetos; e pelo Superintendente de Obras e Transportes do Ministério.

Os prêmios aos classificados seriam da importância de 40 contos de réis e 20 contos de réis para o primeiro e segundo lugares, respectivamente, além de seis contos de réis a cada um dos outros três classificados para a segunda etapa; entretanto o edital ressaltava que poderiam ser escolhidos menos de cinco projetos, assim como “não escolher nenhum”⁵⁰⁰. Capanema ainda incluiu no documento uma cláusula no mínimo cautelosa: “O Governo não fica com a obrigação de contractar os serviços dos architectos premiados para a execução da obra”⁵⁰¹, o que também era ambíguo, pois poderia referir-se tanto sobre a não obrigatoriedade de o Governo contratar o arquiteto do projeto vencedor para acompanhamento da construção, como também sobre a não obrigatoriedade de o Governo construir o projeto que fosse classificado em primeiro lugar.

Anexo ao edital constava o programa para o projeto, elencando todas as secretarias, diretorias, inspetorias, superintendências e demais repartições que deveriam se fazer presente nas propostas a serem apresentadas pelos candidatos. As inscrições, que se encerrariam em 31 de maio, foram prorrogadas até 15 de junho, após um abaixo-

⁴⁹⁸ Diário Oficial. Superintendência de Obras e Transportes - Edital de concorrência pública para o concurso de projectos do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (Retificação). Rio de Janeiro, 23 mai. 1935, p.10413.

⁴⁹⁹ Diário Oficial. Superintendência de Obras e Transportes - Edital de concorrência pública para o concurso de projectos do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro, 23 abr. 1935, p.8028.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ *Ibidem*.

assinado de diversos arquitetos que solicitavam mais 30 dias para a apresentação de propostas (Figura 389). Capanema, ao aceitar parcialmente o pedido, dando 15 dias a mais para o fim do prazo, subtraiu este mesmo tempo do prazo de entrega final do projeto na segunda etapa (passando de 60 para 45 dias), o que enfatiza o quão o ministro queria logo dar início às obras.

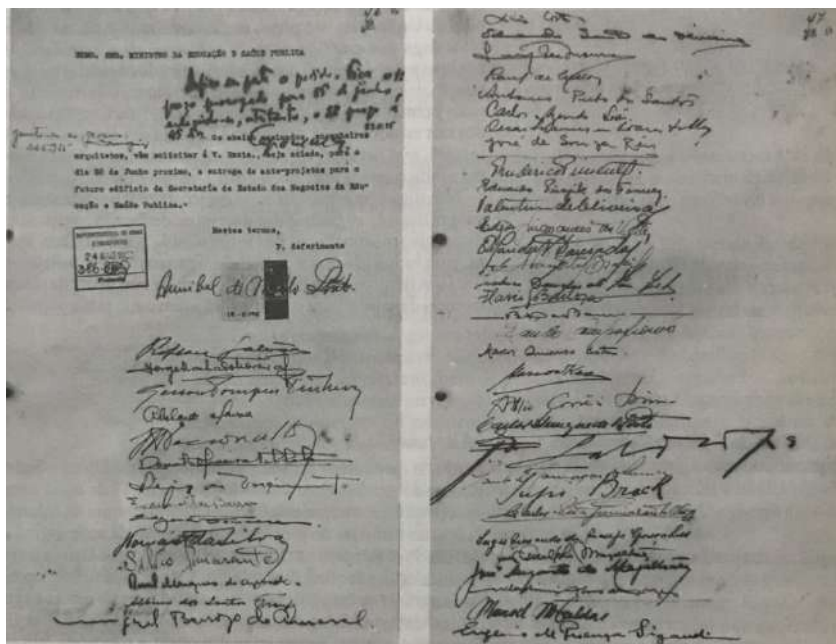


Figura 389 – Abaixo-assinado com nomes de diversos engenheiros arquitetos, solicitando a postergação do prazo final para entrega dos anteprojetos em 30 dias. Destaca-se a assinatura de Lucio Costa, a primeira da segunda folha. Fonte: Lissovsky; Sá (1996, p.7).

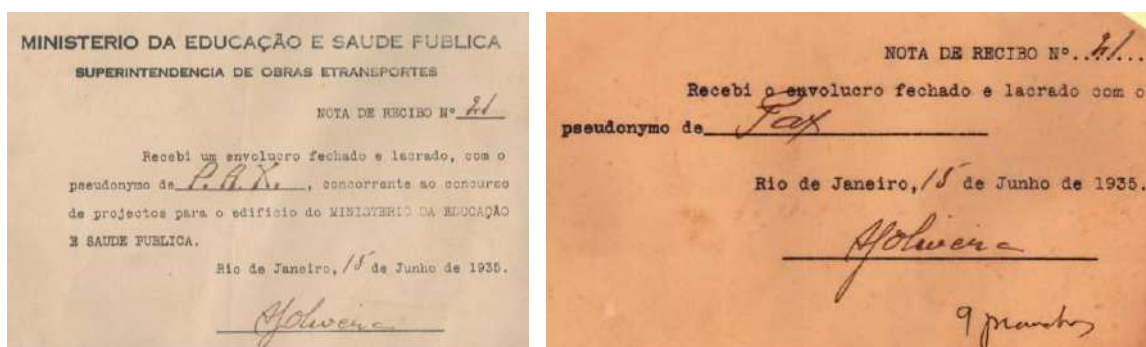
Dos arquitetos que constam no abaixo-assinado, diversos haviam sido alunos de Archimedes na ENBA: Raphael Galvão, Gerson Pompeu Pinheiro, Eugênio de Proença Sigaud, Carlos Henrique de Oliveira Porto, Abelardo Sousa, Frederico Darrigue de Faro Filho, Orlando Campofiorito, José de Souza Reis, Álvaro Vital Brazil, Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira, Attilio Corrêa Lima, Carlos Leão e até Lucio Costa. Contudo, a assinatura de Archimedes não consta na lista, o que infere que o arquiteto estava com sua proposta em estado adiantado de elaboração.

O júri, a partir do delimitado no edital, ficou assim constituído: Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde e presidente do júri; Adolfo Morales de Los Rios Filho, professor da ENBA; Natal Palladini, professor da Escola Politécnica; Salvador Duque Estrada Batalha, representante do Instituto Central de Arquitetos; e Eduardo Duarte Sousa Aguiar, Superintendente de Obras e Transportes do Ministério. Foram recebidos 35 anteprojetos. A primeira reunião do júri aconteceu dois dias depois, onde foram abertos os envelopes com os anteprojetos, que tiveram todas as pranchas rubricadas pelo presidente do júri. Esta primeira reunião contou com a presença de grande público,

incluindo “arquitetos, engenheiros, jornalistas, funcionários e chefes de serviços do ministério”⁵⁰², além do Reitor da Universidade do Rio de Janeiro e diversos outros funcionários públicos. Archimedes Memória inscreveu-se no concurso sob o pseudônimo “Pax”, que é a tradução em latim para a palavra paz. Essa palavra havia sido incorporada pelo arquiteto em diversos de seus projetos desde seus primeiros anos de atuação até aquele momento, a exemplo da sede da Câmara dos Deputados (1921), do Palácio das Festas (1921) e da Igreja Matriz de Santa Teresinha do Menino Jesus (1933), nos quais o termo aparecia em ornamentos e elementos compositivos (Figuras 390 a 392).



Figuras 390 a 392 – Palavra *Pax* presente nos projetos de Archimedes Memória: na fachada frontal da Câmara dos Deputados (atual Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro); no portal à esquerda da fachada frontal do Palácio das Festas; e em um dos vitrais da Igreja Matriz de Santa Teresinha do Menino Jesus. Fontes: Palácio Tiradentes, disponível em: <http://www.palaciotiradentes.rj.gov.br/essencial_grid/exposicao-o-rio-que-o-rio-nao-ve/>; Acervo NPD/FAU-UFRJ; Rio e Cultura, disponível em: <rioecultura.com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio.asp?patrim_cod=92>. Acesso em 20 abr. 2020.



Figuras 393 e 394 – Comprovantes de entrega do anteprojeto pseudônimo *Pax*, de Archimedes Memória, para o concurso do edifício do MESP. Na primeira imagem, o comprovante que foi entregue a Archimedes, e na segunda imagem o comprovante da comissão organizadora do concurso, que inclusive ressaltava constar o anteprojeto de 9 pranchas. Fontes: Acervo NPD/FAU-UFRJ; Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro, Processo n. 6870-35, Caixa 1, Volume 1A, p.66.

⁵⁰² *Ibidem*.

Neste anteprojeto, as nove pranchas entregues pelo arquiteto compunham-se de fachada frontal, perspectiva externa, planta do subsolo, planta do 1º pavimento, planta do 2º pavimento, planta do 3º pavimento, planta do 4º pavimento, planta de cobertura e corte pelo salão de conferências. Cabe aqui destacar dois elementos significativos a respeito deste caso: 1º) Archimedes elaborou esta proposta sozinho, e não juntamente com seu sócio Francisque Cuchet, como é comumente referenciado pelos que estudam este projeto (este erro acontece por ter o arquiteto utilizado, no envelope que identifica a autoria do projeto, o papel timbrado do escritório para assinar seu nome, abrindo margem para que Cuchet também pudesse ser associado como autor); 2º) a perspectiva massivamente republicada como sendo o projeto definitivo de Archimedes submetido ao concurso é, na verdade, o anteprojeto, submetido ainda na primeira fase do concurso.

A segunda reunião do júri do concurso ocorreu já em 05 de julho, e neste intervalo de 19 dias entre a primeira reunião e esta, os avaliadores já haviam analisado todos os anteprojetos, por vezes em duplas, às vezes individualmente, e optaram por adotar as condições impostas pelo edital como eliminatórias, o que por si só já desclassificava diversas das propostas submetidas. Assim, foram "escolhidos três anteprojetos – Pax, Minerva e Alfa"⁵⁰³, e não cinco, como se estipulava antes. Os jurados decidiram então marcar uma nova reunião para o dia 08, para que pudessem analisar detalhadamente os três projetos e proceder à classificação final. Nesta terceira reunião, de acordo com a Ata,

a comissão examinou e comparou estes anteprojetos anotando de per si suas qualidades e defeitos. Tendo sido resolvido que somente seriam classificados os anteprojetos que obtivessem votação igual ou superior a três votos, procedeu-se a apuração final, dando como resultado os três seguintes classificados: Pax, Alfa e Minerva.

Pax e Minerva obtiveram quatro votos (Morales, Batalha, Palladini e Sousa Aguiar).

Alfa obteve dois votos (Batalha e Sousa Aguiar).⁵⁰⁴

Em seguida os jurados procederam à abertura dos invólucros que identificam os autores dos projetos: "Pax, lendo o nome de Archimedes Memória - Rua Sete de Setembro, 37,

⁵⁰³ Ata da segunda reunião do júri do concurso para escolha do anteprojeto do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro, 05 jul. 1935. Disponível em: Lissovsky; Sá (1996, p.10).

⁵⁰⁴ Ata da terceira reunião do júri do concurso para escolha do anteprojeto do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro, 08 jul. 1935. Disponível em: Lissovsky; Sá (1996, p.12).

1º andar; [...] Minerva, lendo o nome de Raphael Galvão e Mario Fertin - Edifício 13 de Maio, 4º andar, sala 401; [...] e Alpha, de Gerson Pompeu Pinheiro - Rua Prudente de Moraes, 553, casa V, Ipanema.”⁵⁰⁵



Figura 395 – Os membros do júri durante a reunião de 08 de julho, na qual estabeleceram a ordem de classificação dos três projetos selecionados. Da esquerda para a direita: Gustavo Capanema, Salvador Batalha, Eduardo Sousa Aguiar, Adolfo Morales de Los Rios Filho e Natal Palladini. Fonte: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 jul.1935.

Tendo sido classificados apenas três projetos, os arquitetos não classificados expuseram sua indignação em notas nos jornais e revistas⁵⁰⁶, e foram rebatidos por Augusto de Vasconcellos Junior, presidente do Instituto Central de Arquitetos:

[...] parece estranhar que de 34 concorrentes só três hajam sido premiados. Ora, isso acontece em toda a parte. No Concurso Internacional do Pharol de Colombo, só 9 architectos foram classificados entre 536. Em Paris acaba de realizar-se um concurso de casas economicas; de 162 concorrentes, obtiveram prêmios, apenas três.

No caso especial do Ministério houve muitos desclassificados, é verdade: o que não quer dizer que muitos dos respectivos projectos carecessem de mérito. Pouco habituados à disciplina peculiar a essas provas que são raras entre nós, muitos de nossos architectos descuidaram de obedecer cuidadosamente aos imperativos do edital.

É o bastante para a eliminação, quando o júri mantem-se num ponto de vista rigoroso.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ *Ibidem.*

⁵⁰⁶ A *Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, cuja editora-chefe era Carmen Portinho, esposa de Affonso Eduardo Reidy, publicou na edição de setembro de 1935 uma nota noticiando o resultado da primeira fase do concurso e ressaltando que apenas três trabalhos haviam sido classificados, não tendo sido divulgado “o laudo da comissão esclarecendo as razões que a levaram a desclassificar os 31 anteprojetos”. Tendendo para o Movimento Moderno, a revista optou por publicar os anteprojetos submetidos ao certame por Affonso Eduardo Reidy e Jorge Machado Moreira e Ernani Mendes de Vasconcellos, ignorando as propostas que haviam sido classificadas pelo júri.

⁵⁰⁷ VASCONCELLOS JUNIOR, Augusto de. Instituto Central de Architectos. In: *Correio da Manhã*, 27 jul. 1935, p.4.



Figura 396 – Perspectiva externa dos três anteprojetos classificados pelo júri: “Pax”, (1º colocado), “Minerva” (2º colocado) e “Alpha” (3º colocado). Fonte: Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro, Processo 6870-35, Caixa 1, Volume 1A, p.90.

Definidos os três projetos classificados pelo júri, os arquitetos foram então informados que a partir de 15 de julho começava a contar o prazo de 45 dias para a entrega do projeto final, conforme estabelecido no edital e retificado por Capanema após o abaixo-assinado que concedeu mais tempo aos candidatos na primeira etapa. Assim, as propostas finais foram entregues em 29 de agosto de 1935⁵⁰⁸, cada uma com 12 pranchas⁵⁰⁹. Os arquitetos deviam manter-se fiéis às linhas gerais dos anteprojetos apresentados, desenvolvendo-os em prol de um projeto de caráter executivo.

Archimedes, curiosamente, havia sido professor de todos os outros arquitetos classificados para a segunda etapa do concurso. Das três propostas de anteprojetos, tanto a de Archimedes quanto a de Raphael Galvão e Mario Fertin de Vasconcellos

⁵⁰⁸ Diário Oficial. Superintendência de Obras e Transportes - Expediente do Sr. Superintendente. Rio de Janeiro, 15 jul. 1935, p.15431.

⁵⁰⁹ Natal Palladini, em seu parecer final sobre o concurso (LISSOVSKY; SÁ, 1996, p.22), cita a existência de uma perspectiva interna no projeto final de Archimedes para o concurso. Entretanto, as 12 pranchas que constam na listagem de desenhos que foram entregues foram localizadas nesta pesquisa, e nenhuma delas é uma perspectiva interna, o que permite supor que na verdade o membro do júri se referia ao corte transversal, pois cita a escadaria em sua descrição.

associavam-se nitidamente ao tradicionalismo *Beaux-Arts*, estando apenas o anteprojeto de Gerson Pompeu Pinheiro imbuído vagamente dos ditames do Movimento Moderno, a partir do emprego dos pilotis no pavimento térreo, permitindo a livre circulação. Pinheiro, que se formou na ENBA em 1929, portanto, anteriormente à atuação de Lucio Costa como diretor, ainda no início da década de 1930 tornara-se adepto ao Movimento Moderno, tendo sido classificado em primeiro lugar, juntamente com Affonso Eduardo Reidy, no concurso para o edifício do Albergue da Boa Vontade, em 1931, concurso este que tinha Lucio dentre os membros da comissão julgadora⁵¹⁰. O edifício por eles projetado e construído é considerado o primeiro prédio público modernista do Rio de Janeiro (BITTAR, 2005). No mesmo período já declarava ter se formado na ENBA em “um pequeno grupo que, compreendendo o erro, ansiava pela verdade; nos últimos trabalhos que fizemos no sexto ano, tentamos reagir contra os chamados princípios ‘*Beaux-Arts*’⁵¹¹. Entretanto, ao comparar o anteprojeto e o projeto final por ele submetido ao concurso do Ministério, ressalta-se que a versão final tendeu ainda mais para o tradicionalismo, abandonando quase que totalmente os pilotis no pavimento térreo, talvez por terem sido desclassificados na primeira etapa todos os projetos de cunho modernista, que não atendiam às diretrizes do Plano Agache para aquela área.

Ao final do julgamento da segunda e última etapa do concurso, Archimedes Memória foi o vencedor, ficando em segundo lugar Raphael Galvão, e Mario Fertin de Vasconcellos e Gerson Pompeu Pinheiro em terceiro. Mas antes de analisar os pareceres dos membros do júri e os desdobramentos do caso, torna-se relevante, nesta pesquisa, a priorização e análise mais detalhada do anteprojeto submetido por Archimedes ao concurso, por terem sido encontradas no acervo pessoal do arquiteto oito das nove pranchas submetidas à primeira etapa do certâmen, das quais apenas a perspectiva externa já foi publicada. Este material iconográfico inédito permite entender as soluções adotadas

⁵¹⁰ *Jornal do Commercio*, matéria “Para construção do albergue noturno”, editorial. Rio de Janeiro, 14 mar. 1931, p.3; *O Globo*, matéria “O concurso de ante-projectos para a construção de um albergue noturno”, editorial. Rio de Janeiro, 17 abr. 1931. Além de Lucio Costa, representando a direção da ENBA, também eram membros da comissão julgadora do concurso para o Albergue o Interventor no Distrito Federal, Adolpho Bergamini, o Ministro do Trabalho, Lindolfo Collor, o Diretor Geral do Departamento Nacional de Saúde Pública, Belisário Penna, o presidente do Instituto Central de Arquitetos, Nestor Egydio de Figueirêdo, o presidente do Centro Industrial do Brasil, Francisco Passos e o presidente da Comissão dos Albergues Noturnos, Serabim Vallandro.

⁵¹¹ PINHEIRO, Gerson Pompeu. A profissão do arquiteto. In: *Revista de Arquitetura*, n.1, Rio de Janeiro, mai. 1934, p.15.

inicialmente na composição volumétrica e nas plantas, que sofreram algumas significativas modificações na versão entregue na etapa final. Dessa forma, a seguir serão apresentados lado a lado os desenhos referentes ao anteprojeto e ao projeto final elaborados por Archimedes, facilitando a comparação das alterações promovidas pelo arquiteto.

Se na década de 1920 o ecletismo propiciou a conformação de um movimento em prol da nacionalidade brasileira na arquitetura, com o neocolonial de José Marianno, do qual Archimedes foi fervoroso praticante, o novo decênio trazia consigo também a visível incompatibilidade dos arquitetos para com aquela arquitetura, principalmente a partir do aperfeiçoamento das técnicas e materiais de construção (a exemplo do concreto armado). Dessa forma, o neocolonial foi paulatinamente sendo substituído, pelo menos na obra de Archimedes, pela arquitetura *art déco*, e especificamente, pelo estilo marajoara. Agora

tentava-se buscar a tradição não mais no passado português, mas nas populações indígenas da Amazônia. Essa referência, que havia sido tomada por artistas e antropólogos – Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Gilberto Freyre, Tarsila do Amaral –, resgatou as manifestações artísticas provenientes dos habitantes provenientes da ilha de Marajó, cuja reinterpretação numa abordagem moderna foi denominado estilo marajoara. (SEGRE, 2013, p.84)

E o projeto para a sede de um edifício público de grandes proporções, ainda mais um Ministério do presidente nacionalista Getúlio Vargas, era a oportunidade perfeita para consolidar o marajoara como estilo genuinamente nacional. A fachada frontal do anteprojeto de Archimedes para o concurso apresenta os mesmos motivos daqueles projetos elaborados pelo arquiteto ao longo daquela década, mesclando o marajoara com a arquitetura *art déco*, em função de sua fácil adequação às novas técnicas construtivas. O escalonamento nos dois volumes que avançam lateralmente a partir da entrada principal culmina em dois pavimentos nas extremidades da quadra, onde as aberturas horizontalizadas são marcadas por lajes que avançam sobre a calçada. Archimedes estabelece padrões a partir de quadrados e retângulos, que contribuem para a o dinamismo da fachada, dando-lhe movimento. Enquanto este escalonamento frontal assemelha-se ao adotado pelo arquiteto (resguardadas as escalas) no projeto da fachada da Igreja de Santa Teresinha, em Botafogo, a ornamentação marajoara é a

mesma dos projetos do hospital para cães e da agência dos Correios e Telégrafos de Belém.

As três portas principais da fachada frontal são resguardadas por quatro estátuas, que alcançam metade do segundo pavimento, e agregam maior imponência ao conjunto, já que o edifício não tinha um número elevado de pavimentos. Já no projeto final, quase todos os elementos ornamentais marajoaras foram descartados, tendo sido substituídos em sua maioria por linhas horizontalizadas, especialmente sobre as aberturas. Os dois grandes elementos escalonados que convergiam para a entrada frontal também foram eliminados, e agora os dois volumes que ocuparam apenas as extremidades da quadra avançam em um mesmo nível até o encontro com o volume central. Esta versão final estruturou-se na racionalização do espaço, eliminando os elementos compositivos sem caráter estrutural. A entrada principal tornou-se ainda mais robusta, com o prolongamento dos três vãos das portas até a cobertura do último pavimento, imprimindo maior verticalidade ao conjunto.

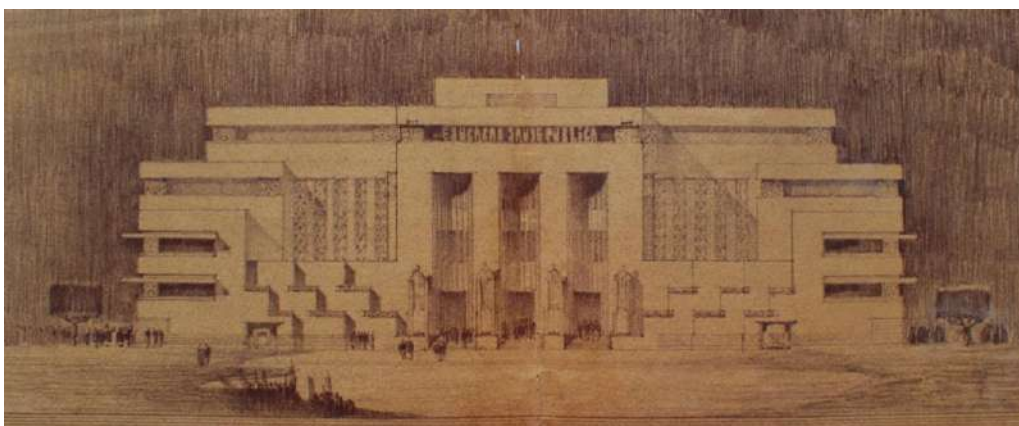
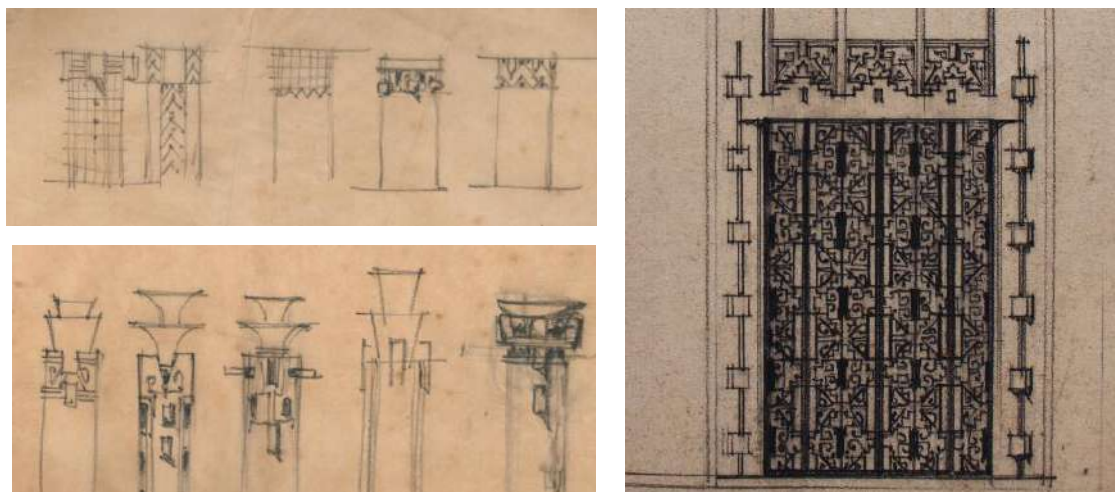


Figura 397 – Archimedes Memória - Ministério da Educação e Saúde Pública (anteprojeto, fachada frontal) - 1935. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



Figura 398 – Archimedes Memória - Ministério da Educação e Saúde Pública (projeto final, fachada frontal) - 1935. Fonte: Harris (1987, p.63).



Figuras 399 a 401 – Archimedes Memória - Ministério da Educação e Saúde Pública (rascunhos com elementos ornamentais em estilo marajoara) - 1935. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

As perspectivas revelam ainda mais como o arquiteto substituiu a ornamentação e o escalonamento pelas linhas horizontais (nos volumes das extremidades, em dois pavimentos), e verticais (nos volumes centrais, em quatro pavimentos). Com essa solução, ao mesmo tempo em que o edifício espalha-se pelo largo terreno, ele mostra sua imponência nos eixos centrais mais elevados das quatro fachadas. De fato, o projeto final perdeu em aspectos plásticos, a exemplo do quase desaparecimento do jogo de volumes, mas Archimedes buscava exatamente com essa ‘simplificação’ do conjunto aproximar-se das propostas modernistas, pautadas na “forma segue a função”, além de conseguir também assim manter-se dentro do orçamento estipulado pelo edital. A perspectiva do anteprojeto foi (e ainda é) o desenho mais divulgado a respeito do concurso, sendo atribuída como a versão final do projeto de Archimedes, vencedor do certâmen.

Porém, a partir da pesquisa documental, e do intercruzamento das fontes, pode-se localizar a perspectiva da que realmente corresponde ao projeto elaborado na segunda etapa, publicada uma única vez, no jornal *A Noite*, em 21 de outubro de 1935, que ressalta a racionalização do conjunto. Por não ser conhecida esta perspectiva da versão final, os diversos autores que analisaram e discutiram o caso deste concurso muitas vezes nomearam erroneamente os desenhos das fachadas, ora inferindo se tratar da fachada frontal, ora da posterior. Ao encontrar o desenho da perspectiva final, esta pesquisa permite então elucidar corretamente o desenvolvimento do projeto pelo

arquiteto e as soluções alvitadas nesta versão final que lhe rendeu o primeiro prêmio no concurso.



Figura 402 – Archimedes Memória - Ministério da Educação e Saúde Pública (anteprojeto, perspectiva externa) - 1935. Fonte: Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro, Processo 6870-35, Caixa 1, Volume 1A, p.90.

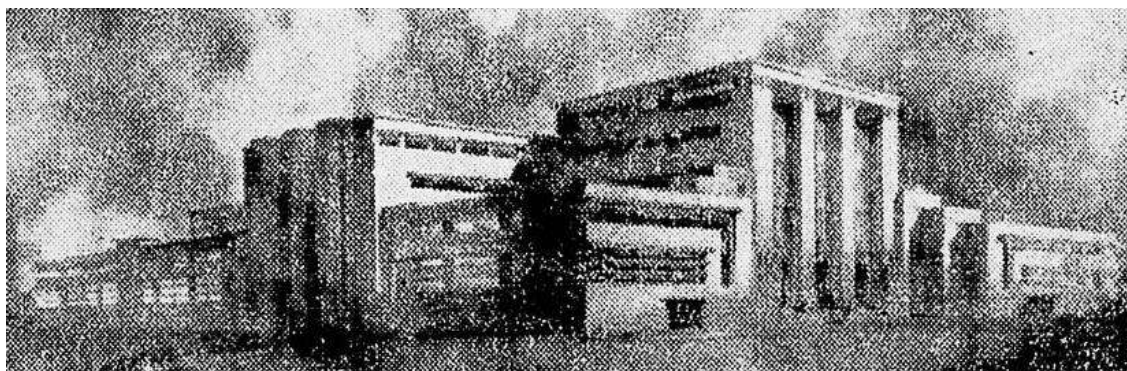


Figura 403 – Archimedes Memória - Ministério da Educação e Saúde Pública (projeto final, perspectiva externa) - 1935. Fonte: *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 out. 1935, p. 33.

Na composição fachadística certos elementos ainda podem associar o anteprojeto apresentado ao projeto da Vila operária do Exército, elaborado por Archimedes e Cuchet em 1930, já analisado neste Capítulo. Os blocos rígidos, em volumes arrojados e dinâmicos e a simetria completa na fachada frontal e na planta geral também contribuem para uma leve associação deste projeto com a arquitetura do *Manifesto Futurista* de Marinetti, e mais ainda, com a arquitetura fascista do italiano Marcello Piacentini⁵¹² (TOGNON, 1996). Outros edifícios de mesmo aspecto também acabavam de ser construídos no Rio de Janeiro naquele período, a exemplo da Biblioteca Municipal Getúlio Vargas, à rua General Câmara, projetada por Elisário Bahiana (demolida), e da

⁵¹² “O arquiteto italiano Marcello Piacentini dedicava-se ao estudo da arquitetura vernacular italiana e à composição pitoresca, projetando, a partir de formas clássicas, edifícios imponentes que seriam logo vinculados a uma retórica patriótica. Os arquitetos Gregori Warchavchik, Lina Bo e Rino Levi foram alunos de Marcello Piacentini na Scuola Superiore di Architettura di Roma, ainda na década de 1920: todos eles trabalhando depois no Brasil.” (UZEDA, 2006, p.421).

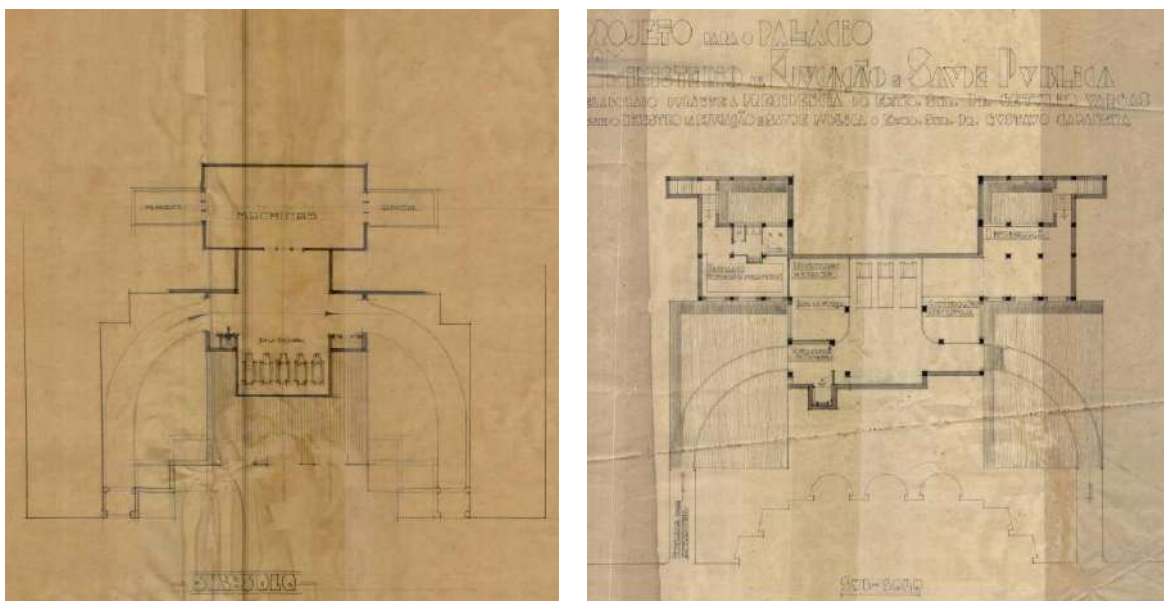
sede do jornal Correio da Manhã, à Avenida Gomes Freire, projeto de Pedro Latif e Cesar Mello Cunha (Figuras 404 e 405). Marcados pela verticalidade tanto nos blocos da fachada quanto nas aberturas, estes edifícios de uso similar ao do projeto do Ministério (salas, repartições, etc), serviam bem aos seus fins.



Figuras 404 e 405 – Biblioteca Municipal Getúlio Vargas, projeto de Elisário Bahiana (1928); Sede do jornal Correio da Manhã, projeto de Pedro Latif e Cesar Mello Cunha (1930). Fontes: Reis (2014, p.54); *Architectura: mensário de arte*, ano II, n.11, Rio de Janeiro, abr. 1930, p.27.

A solução adotada por Archimedes para a planta, em formato de cruz, seguia todas as diretrizes do Plano Agache, o qual o arquiteto tanto conhecia, por ter participado ainda no começo da década da comissão incumbida de estudar sua implementação na cidade do Rio de Janeiro, fato já mencionado aqui. Este também foi um dos aspectos que contaram a favor da classificação de seu projeto, seguindo à risca as regras do edital do concurso. Por ser a quadra muito extensa, devendo o projeto ocupar todo o terreno, e visando ter as aberturas necessárias à ventilação e ao arejamento dos corredores e salas, Archimedes criou quatro pátios internos, dois menores na frente e dois maiores ao fundo, que foram mantidos nas duas versões do projeto. Da fachada principal duas rampas acessam o subsolo (Figuras 406 e 407), uma para entrada e outra para saída de veículos, utilizando-se do espaço criado com os dois pátios frontais. No subsolo, que foi detalhado no projeto final, além da garagem para três veículos, localizam-se as casas de máquinas: energia elétrica, refrigeração e comunicações pneumáticas, além de um vestiário para os funcionários. Duas escadas laterais levam ao primeiro pavimento, além

de um elevador exclusivo para uso do Ministro, que o levava direto a seu gabinete, no segundo pavimento.



Figuras 406 e 407 – Archimedes Memória - Ministério da Educação e Saúde Pública - planta do subsolo (anteprojeto e projeto final) - 1935. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

O primeiro pavimento, ou pavimento de acesso, com área de 4.724 metros quadrados (Figuras 408 e 409), possui acesso em suas quatro fachadas, ainda seguindo as diretrizes do Plano Agache. Um amplo vestíbulo dá acesso ao hall principal. No anteprojeto, as escadarias haviam sido divididas em duas, colocadas lateralmente ao vestíbulo, e de frente a este o arquiteto havia posicionado um enorme balcão com as funções da portaria. A modificação deste cenário no projeto final conferiu um ar ainda mais palaciano ao edifício, com a solução tradicional de situar a escadaria no centro do edifício, onde passaria a figurar como elemento escultural. Quatro elevadores sociais acessam os pavimentos, além do elevador de uso exclusivo do Ministro, e ficam dispostos em frente à portaria e ao balcão de protocolo.

Atrás da escadaria o localiza-se o salão de conferências, mantido no mesmo local em ambos os projetos. A circulação de ar neste salão foi facilitada por estar inserido exatamente entre os dois pátios posteriores. A respeito dos setores técnicos do Ministério, neste pavimento, ao lado esquerdo estão as salas da Diretoria de Assistência Hospitalar, da Diretoria da Defesa Sanitária Internacional da Capital da República e a Divisão de Obras Gráficas; já o lado direito é ocupado pela Diretoria dos Serviços Sanitários dos Estados, pela Diretoria de Assistência a Psicopatas e Profilaxia Mental, pela Diretoria de Proteção à Maternidade e à Infância, além da biblioteca, mapoteca e

depósito de publicações. O arquiteto tentou concentrar neste pavimento os setores com maior fluxo de pessoas, além daqueles que necessitavam de maior carga estrutural, a exemplo do salão de conferências e da biblioteca.

No segundo pavimento, ocupando 3827 metros quadrados (Figuras 410 e 411), tem na parte fronteira central o gabinete do Ministro e a sala das audiências, além da secretaria e sala da espera. A escadaria principal segue no núcleo do edifício, e atrás dela está o vão do salão de conferências, que possui pé-direito duplo. As galerias deste salão, existentes no anteprojeto, foram eliminadas do projeto final, muito provavelmente tendo em vista manter a proposta dentro do valor orçamentário estipulado, pois apenas a execução da estrutura destas galerias demandaria considerável quantia, e Archimedes já havia trabalhado em pelo menos dois projetos com galerias desse tipo: os edifícios do Conselho Municipal e da Câmara dos Deputados. Aqui figuram, ao lado esquerdo, a Superintendência do Ensino Industrial, a Inspeção Geral de Estudos Emendativos, a Inspeção Geral de Ensino Comercial, e a Superintendência de Obras e Transportes. No lado direito estão a Inspeção Geral do Ensino Secundário, a Inspeção Geral do Ensino Superior e a Diretoria Geral o Expediente.

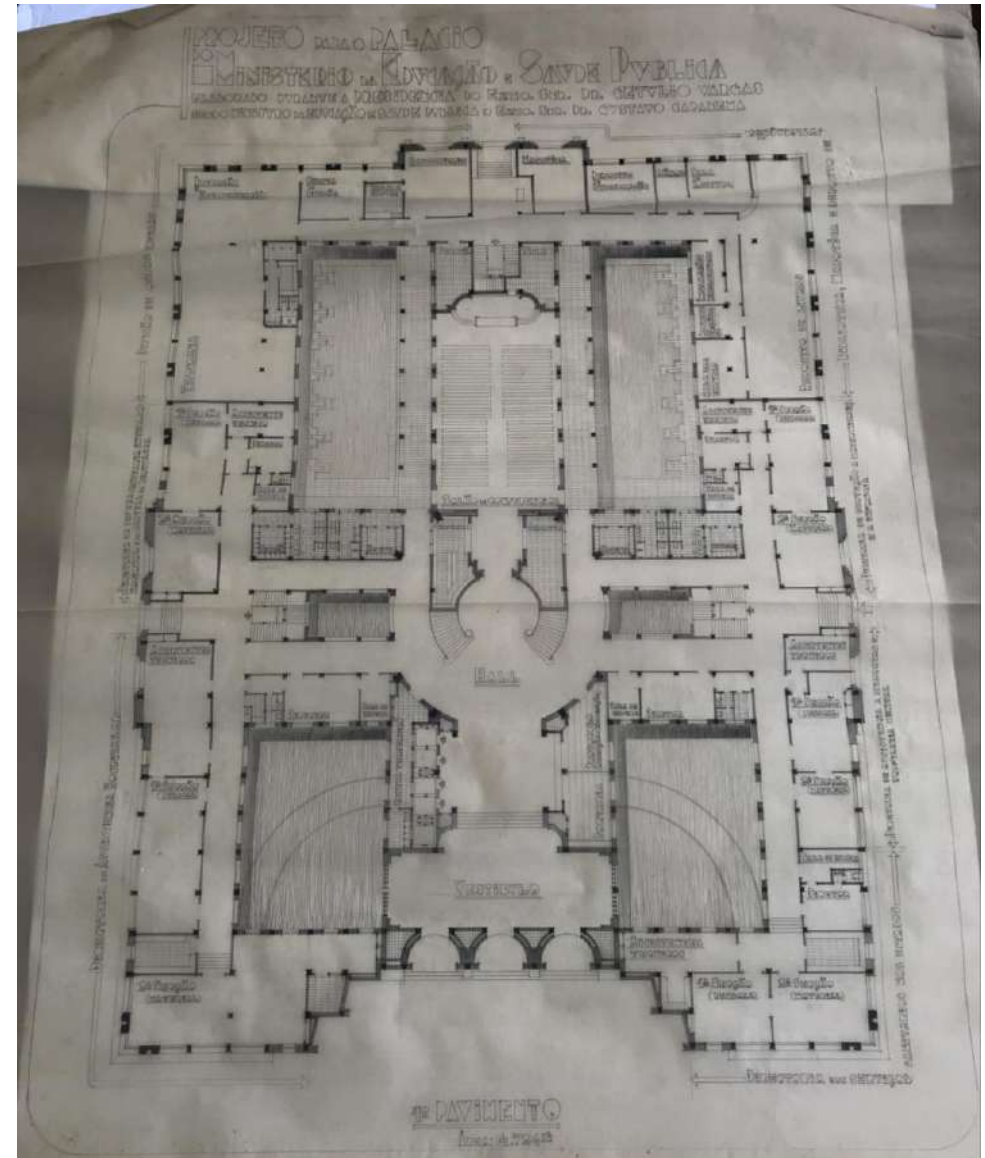
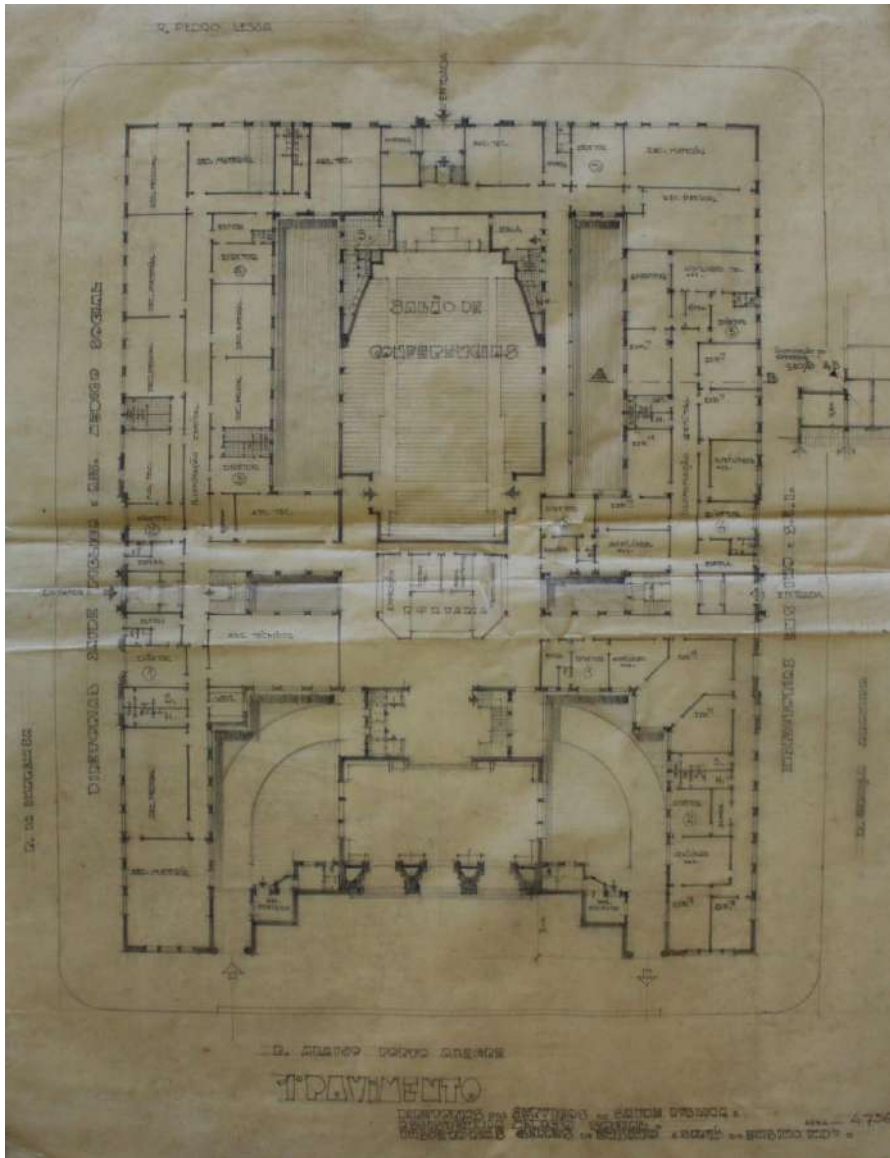
O terceiro pavimento conforma área ainda menor, em 2400 metros quadrados (Figuras 412 e 413), tendo em vista que a partir dele as extremidades do edifício não mais são edificadas. Daqui em diante a planta tem exatamente o formato de cruz, figurando ao centro um grande vão, e o acesso a esse pavimento, no projeto final, não acontece mais pela escada central, mas por duas laterais. Esta medida foi tomada por Archimedes por este já ser um andar com bem menos circulação de pessoal, não necessitando da escadaria nas proporções da que acessava os dois primeiros pavimentos. Na parte frontal e lateral direita deste pavimento fica localizada a Diretoria Geral de Contabilidade, que ocupa metade de todo pavimento. A outra metade então é preenchida pela Procuradoria dos Feitos e pela Diretoria Geral de Informações, Estatísticas e Divulgação. No anteprojeto Archimedes utilizou a laje do segundo pavimento como terraço, com acesso a partir das fachadas laterais e posterior; entretanto esta solução não mais figura no projeto final, talvez pela bem estruturada divisão dos setores, que impossibilitavam a abertura de acesso a essas lajes; talvez em

prol de economizar no orçamento, pois para que estas lajes pudessem se tornar área útil, obras deveriam ser feitas, sobretudo em prol de guarda-corpos e iluminação.

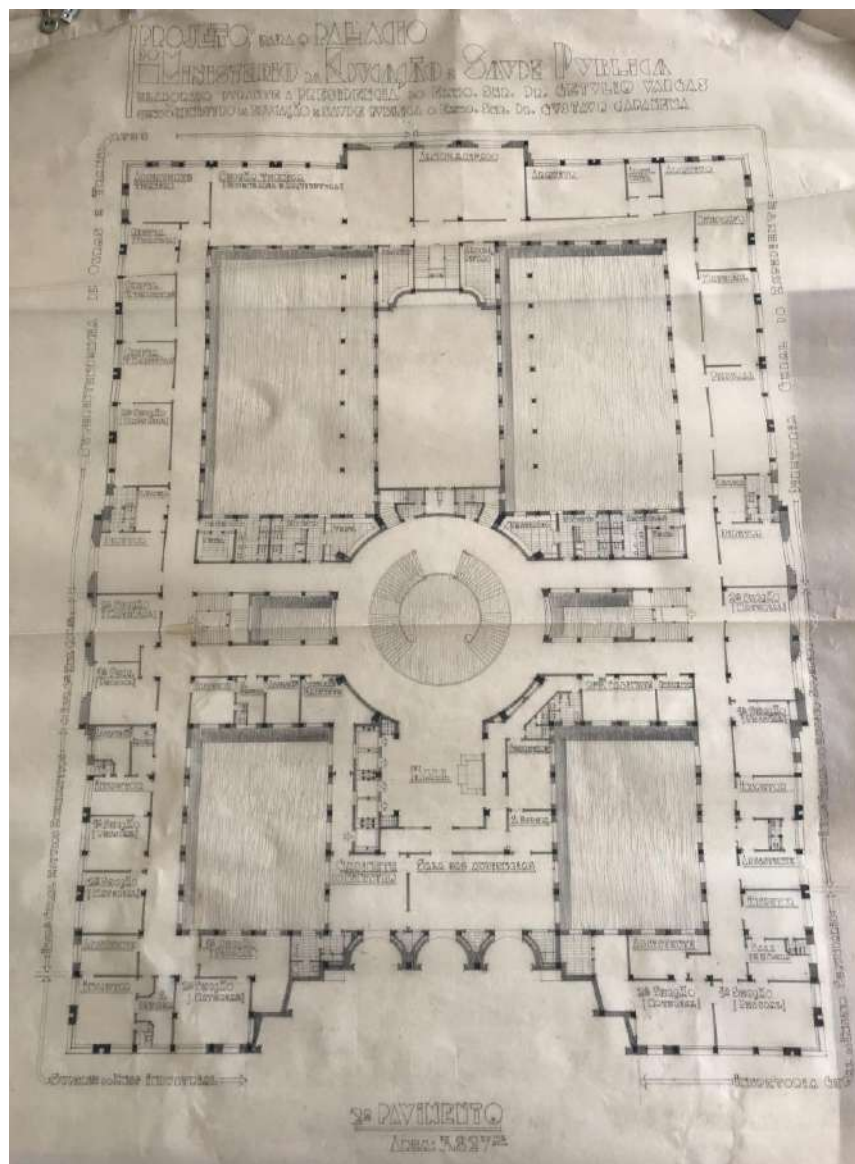
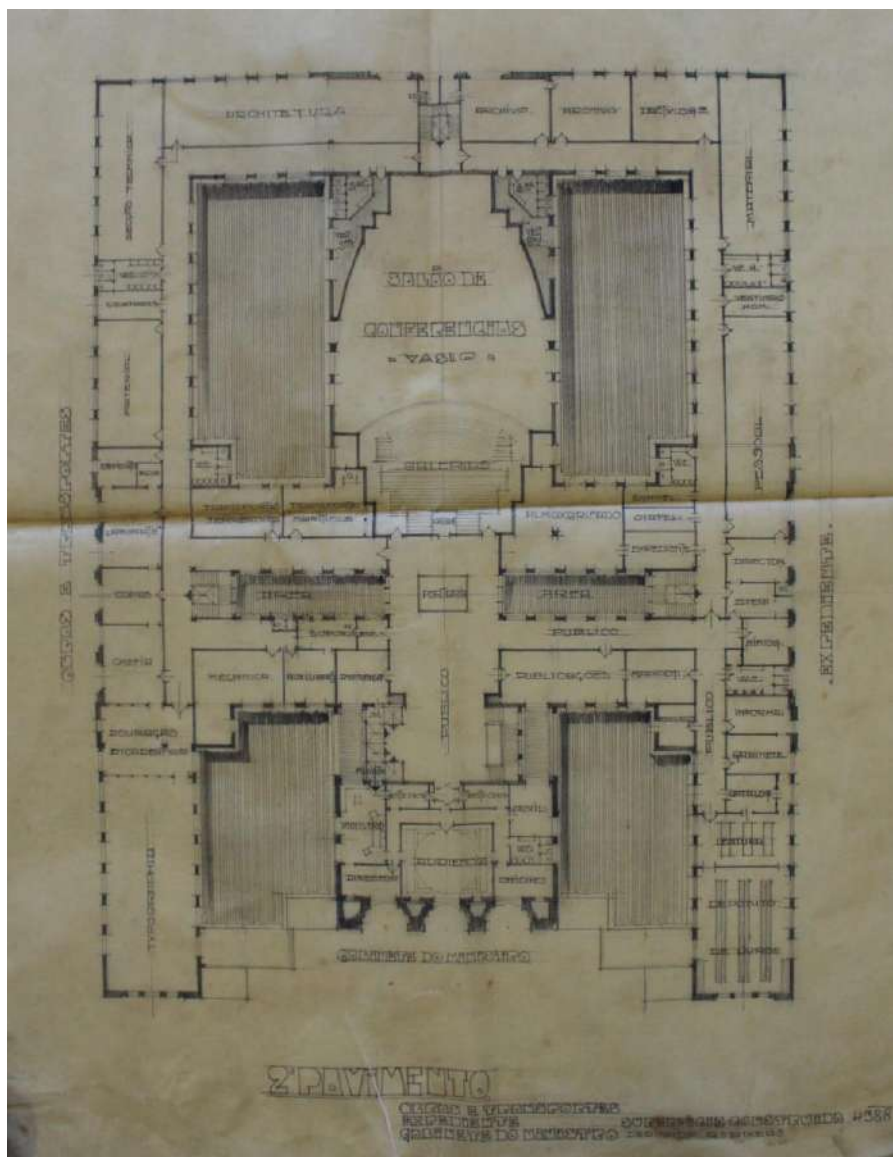
O quarto pavimento, do qual só a planta do projeto final foi encontrada (Figura 414), ocupando a mesma área do terceiro, estão os Conselhos Técnicos (parte frontal), a Diretoria Nacional de Educação (lateral esquerda), a Diretoria de Saúde e Assistência Médico-Social (parte posterior), e o restaurante, com área muito inferior à necessária para atender aos funcionários do edifício.

As plantas de cobertura tanto no anteprojeto quanto no projeto final (Figuras 415 e 416) apresentam as caixas de máquina dos elevadores, e no projeto final ainda se destaca o elemento circular que engloba a grandiosa escadaria, que sobressai ao volume, destacando-se na fachada posterior. Este elemento auxilia na plena circulação de ar no cerne do edifício, ao mesmo tempo que permite a entrada de luz natural, e amplia a área dos corredores de circulação próximos à escadaria. Archimedes sempre se utilizou da simbologia na maioria de seus projetos, e acredita-se que o emprego da planta em formato de cruz neste caso não tenha sido mera coincidência.

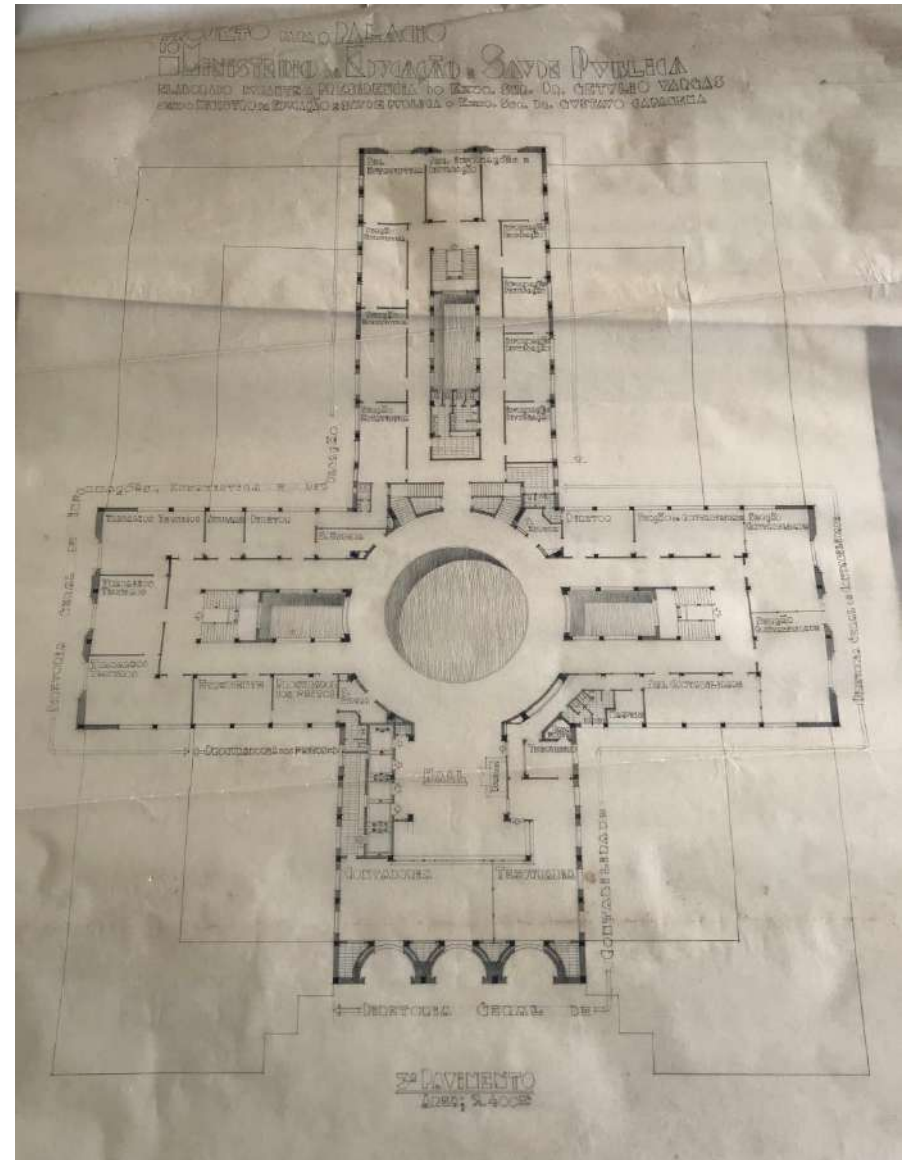
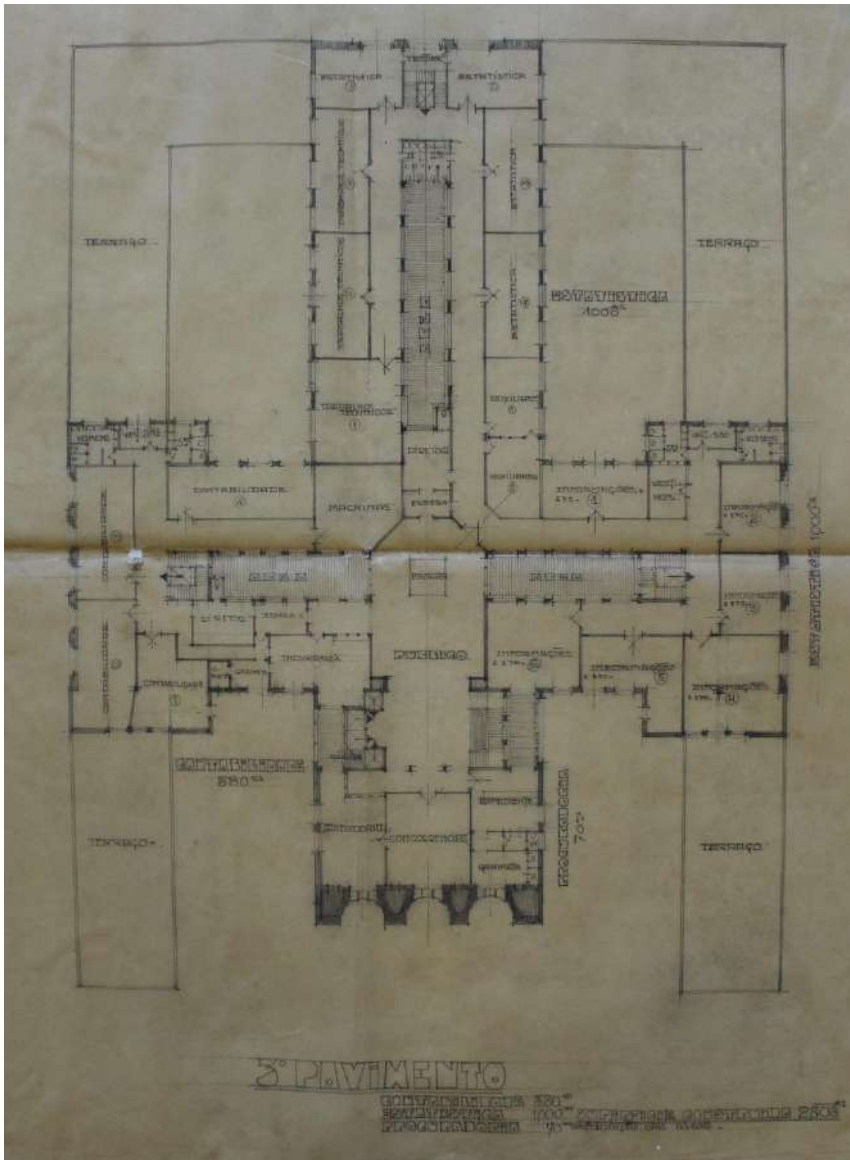
Os cortes longitudinais (Figuras 417 e 418) ressaltam três das principais modificações empreendidas por Archimedes do anteprojeto ao projeto final: a primeira delas é a eliminação da ornamentação interna, também em estilo marajoara, existente no anteprojeto no vestíbulo, nos balcões da portaria e, principalmente, nas paredes laterais e no palco do salão de conferências. Os elementos escalonados que conectavam as paredes às lajes dos pavimentos também foram eliminados, no processo de racionalização da obra; a segunda mudança, já citada, é a retirada da galeria do salão de conferências, além da planificação do piso deste espaço, que no anteprojeto era inclinado rumo ao palco; e a terceira modificação considerável é a da escadaria monumental ao centro do edifício, criando um grande vão, cujo término junto à cobertura parece consolidar um sistema natural para captar correntes de vento, visando auxiliar a circulação natural de ar no interior do Ministério.



Figuras 408 e 409 – Archimedes Memória - Ministério da Educação e Saúde Pública - planta do 1º pavimento (anteprojeto e projeto final) - 1935.
 Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



Figuras 410 e 411 – Archimedes Memória - Ministério da Educação e Saúde Pública - planta do 2º pavimento (anteprojecto e projeto final) - 1935.
 Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



Figuras 412 e 413 – Archimedes Memória - Ministério da Educação e Saúde Pública - planta do 3º pavimento (anteprojeto e projeto final) - 1935.
 Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

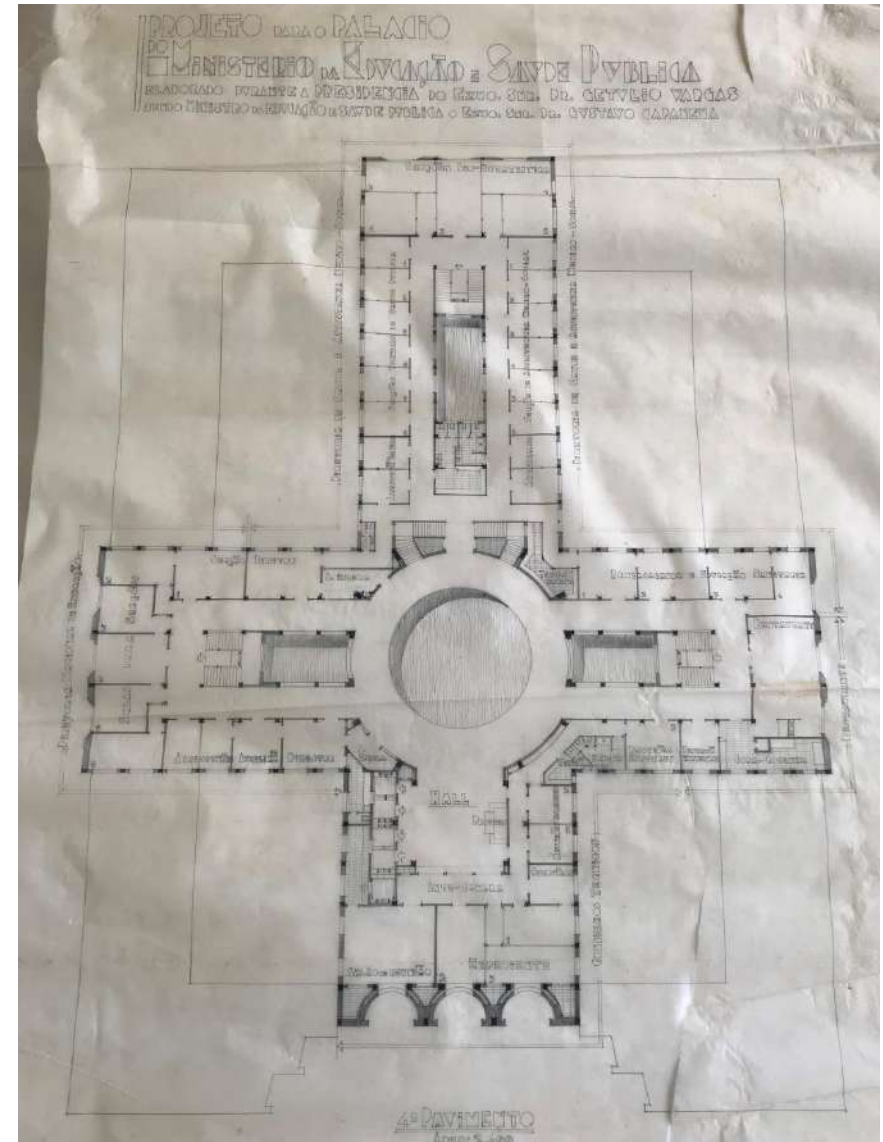
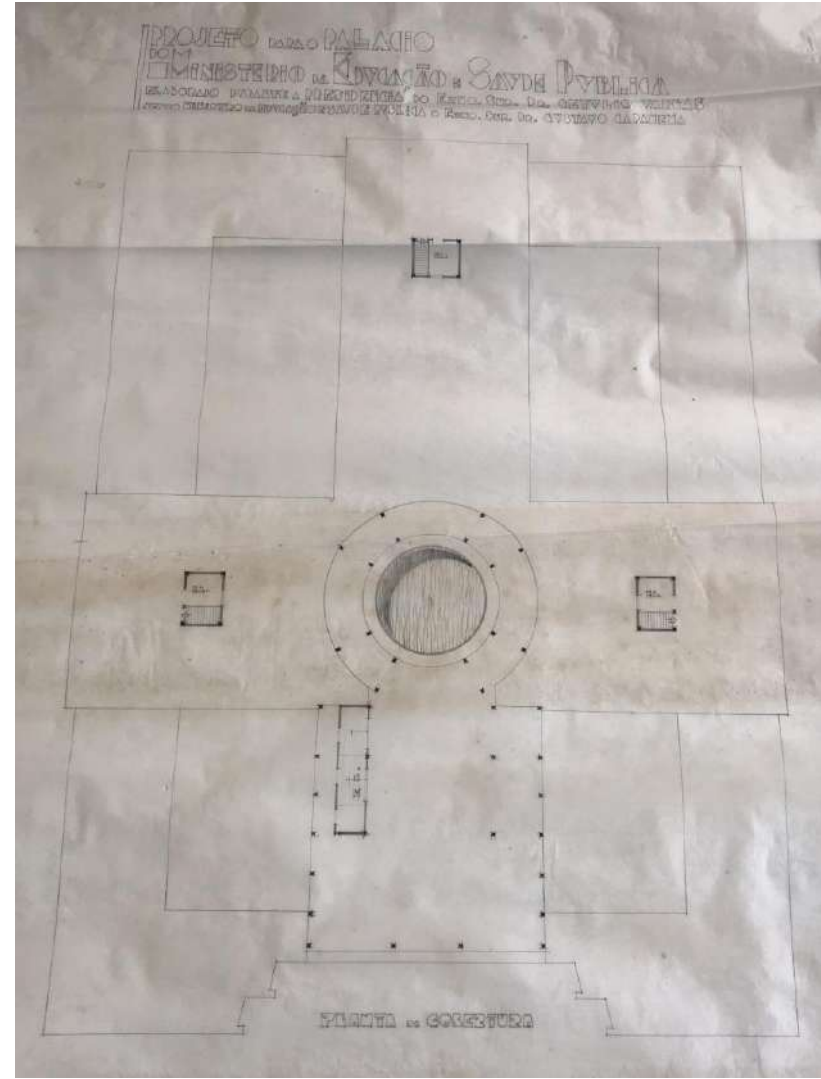
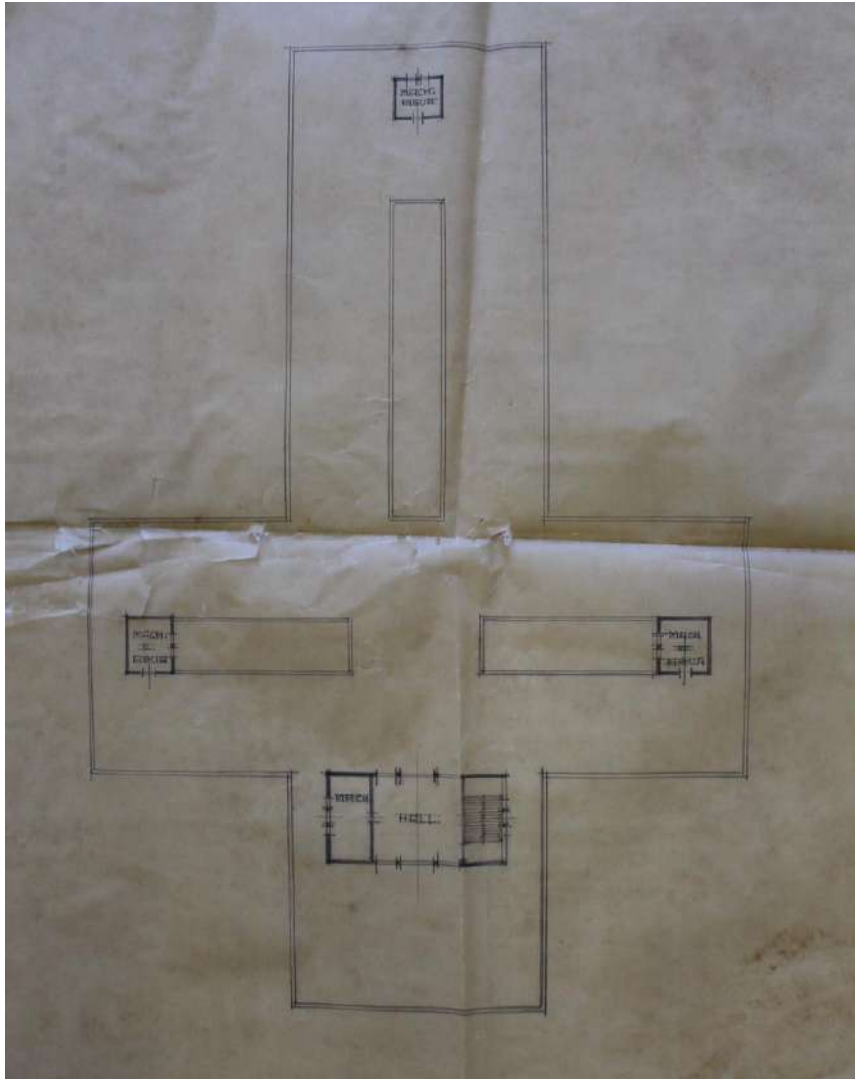
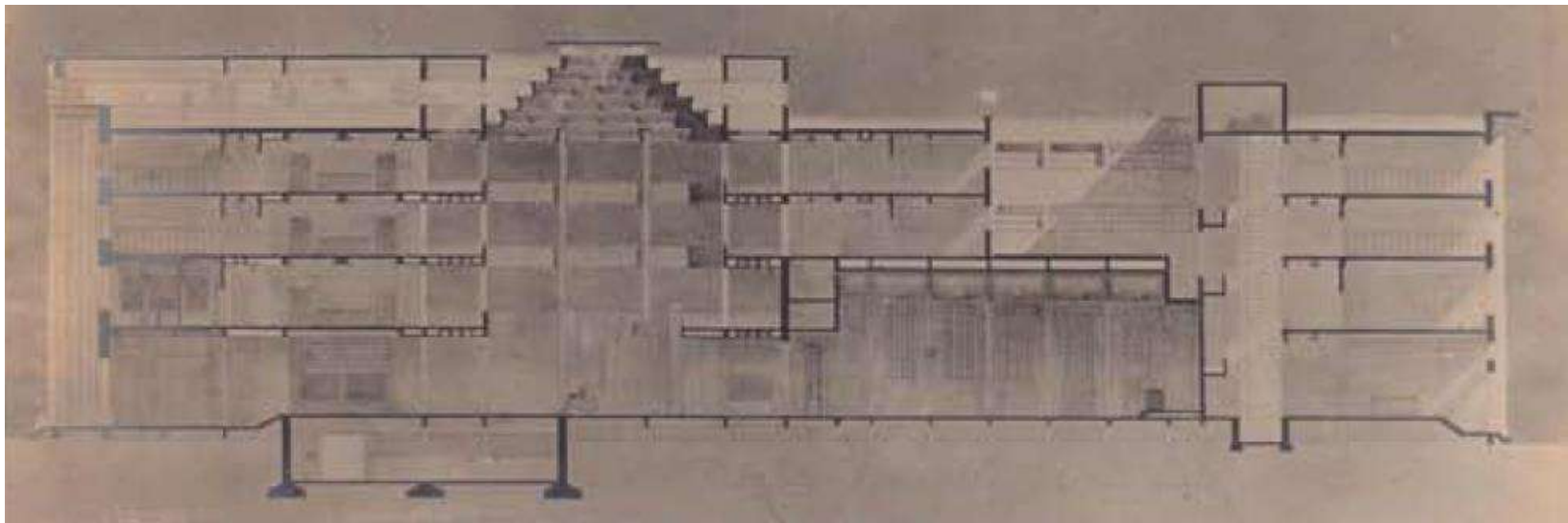
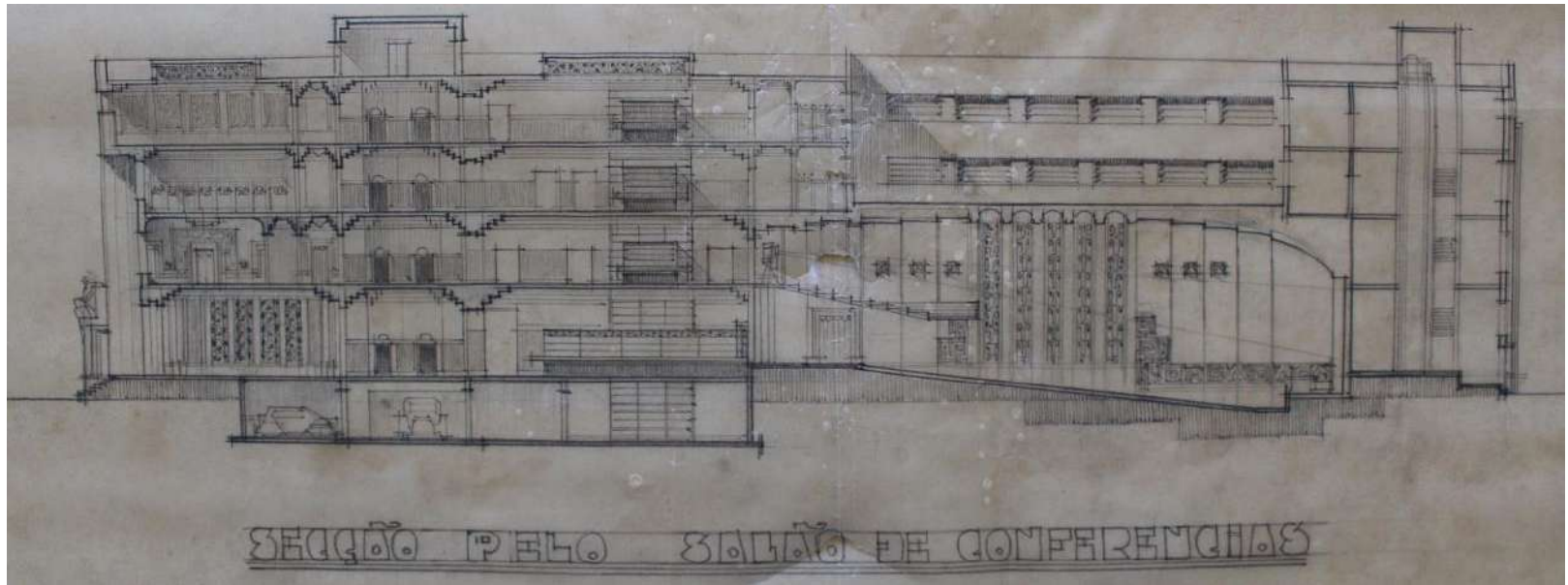


Figura 414 – Archimedes Memória - Ministério da Educação e Saúde Pública - planta do 4º pavimento (projeto final - não foi encontrada a planta do anteprojeto para este pavimento) - 1935. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



Figuras 415 e 416 – Archimedes Memória - Ministério da Educação e Saúde Pública - planta de cobertura (anteprojeto e projeto final) - 1935. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



Figuras 417 e 418 – Archimedes Memória - Ministério da Educação e Saúde Pública - corte longitudinal (anteprojeto e projeto final) - 1935. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

O corte transversal (Figura 419), que passa pelo hall central, evidenciando a escadaria e as duas caixas de escadas laterais, expõe ainda a porta de acesso ao salão de conferências. O grande vão gerado nos pavimentos superiores a partir da escadaria é sem dúvida o maior destaque do interior deste projeto, e a ornamentação que foi eliminada de quase todo o interior ainda se mantém, mesmo que suavizada, no teto escalonado deste saguão, culminando nas aberturas indiretas na laje, que permitem a entrada de ar, no sistema criado pelo arquiteto para ventilação interna.

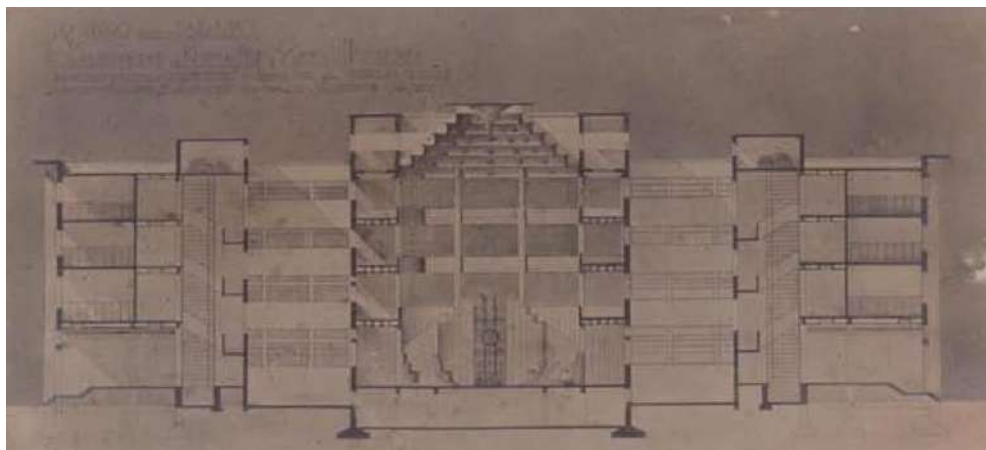


Figura 419 – Archimedes Memória - Ministério da Educação e Saúde Pública - corte transversal pelo hall (projeto final) - 1935. Fonte: Lissovsky; Sá (1996, p.17).

Ao mesmo tempo em que Archimedes tendia para a racionalidade do projeto, abandonando quase toda ornamentação marajoara e adotando linhas horizontais e verticais para marcar a composição das fachadas – muito mais fáceis de serem executadas em concreto armado –, a feição do conjunto ainda associava-se ao tradicionalismo do *Beaux-Arts*, como se pode notar ao comparar a fachada lateral direita do projeto final do Ministério com a mesma fachada do projeto de Archimedes e Cuchet para a sede da Câmara dos Deputados, elaborado quatorze anos antes, em 1921. Os elementos que estruturam a plástica volumétrica são extremamente semelhantes (Figuras 420 e 421): uma forma em menor altura na fachada principal, que avança frontalmente (em azul); maior número de pavimentos no volume frontal, visando conferir robustez ao conjunto (em roxo); colunas verticais que marcam o centro da fachada lateral, do térreo até o último pavimento (em vermelho); um elemento marcadamente circular ao centro do edifício, a partir do qual toda a planta é estruturada (em amarelo); e número menor de pavimentos na parte posterior, impondo ainda mais potência à fachada principal (seta verde). Archimedes metamorfoseara para um projeto

art déco protorracionalista as diretrizes que adotava em seus projetos ecléticos *Beaux-Arts*. A planta ainda apresentava diversos pontos em comum com seu projeto para a Vila Militar do Exército, já apresentado, principalmente no volume central do conjunto, que também estrutura toda a divisão dos pavilhões.

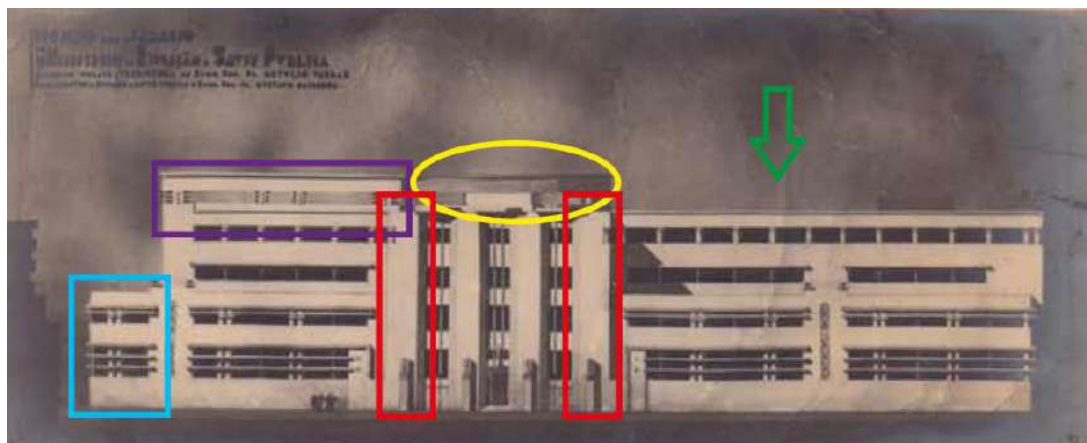


Figura 420 – Archimedes Memória - Ministério da Educação e Saúde Pública - fachada lateral direita (projeto final) - 1935. Fonte: Lissovsky; Sá (1996, p.17).

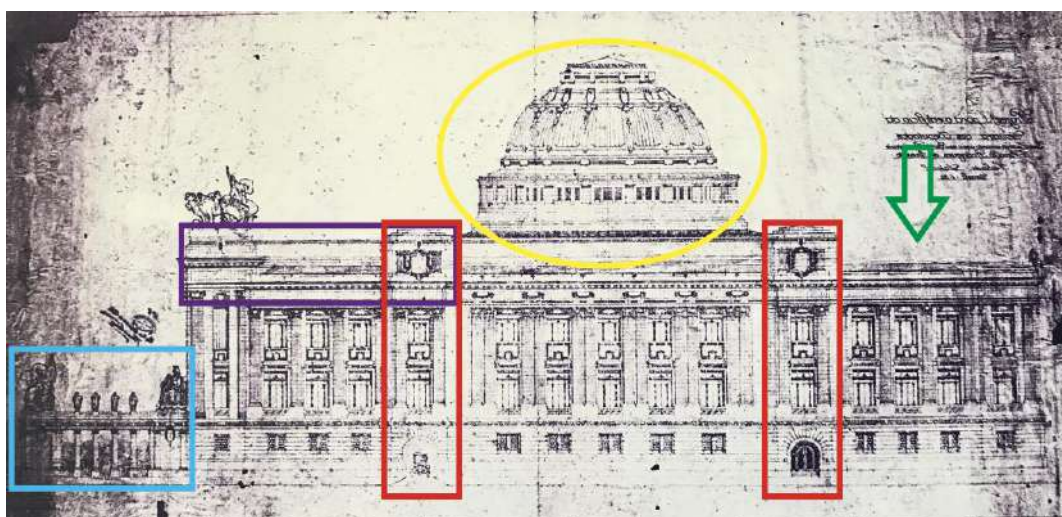


Figura 421 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Câmara dos Deputados - fachada lateral direita - 1921. Fonte: Acervo Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro.

No período próximo ao fim do prazo para entrega dos projetos finais pelos três classificados no concurso, Capanema solicitou a amigos diplomatas que moravam no exterior (o embaixador brasileiro na Itália, José Roberto de Macedo Soares, e o encarregado de negócios em Washington, Fernando Lobo) o envio de informações a respeito de como se organizavam as estruturas administrativas públicas nos países de primeiro mundo. Assim, recebeu relatórios detalhados que indicavam “uma distribuição interna eficiente dos edifícios, o predomínio dos espaços contínuos sem divisões internas, a existência de uma organização hierárquica mínima dos funcionários” (SEGRE,

2008, p.79), além de outros aspectos que propiciavam, a partir da arquitetura, maior produtividade dos funcionários, e mínimo deslocamento. Fernando Lobo relatou ainda que havia visitado o *Justice Department* de Washington, onde havia

água potável filtrada e gelada em todas as salas, cor adequada das paredes, iluminação calculada cientificamente, ótimas instalações sanitárias, mobiliário novo, *standart*, colocado nas salas de acordo com desenho prévio, dispositivo para aspiração dos detritos em cada andar, rede telefônica interna e externa (exatamente igual à que foi instalada em Minas) [...].⁵¹³

ou seja, tudo de mais inovador que se dispusesse no mercado. Lobo ainda listou alguns itens aos quais o Ministro “deveria concentrar a sua atenção”⁵¹⁴ no que se refere ao projeto da sede do Ministério: almoxarifados e garagem deveriam localizar-se no porão; apenas os diretores gerais deveriam ter gabinetes próprios, enquanto a maioria dos funcionários deveriam trabalhar em um espaço coletivo, “salas abertas, podendo servir para qualquer dos grandes serviços administrativos ou técnicos”. Junto a seu relato, Lobo ainda remeteu um pequeno croqui, onde demonstrava que as salas ocupavam um espaço amplo, com um corredor que perpassava todo o andar, e ao centro do pavimento um enorme saguão (Figura 422), solução bem semelhante à adotada por Archimedes tanto no anteprojeto como na versão final submetida na segunda etapa do concurso.

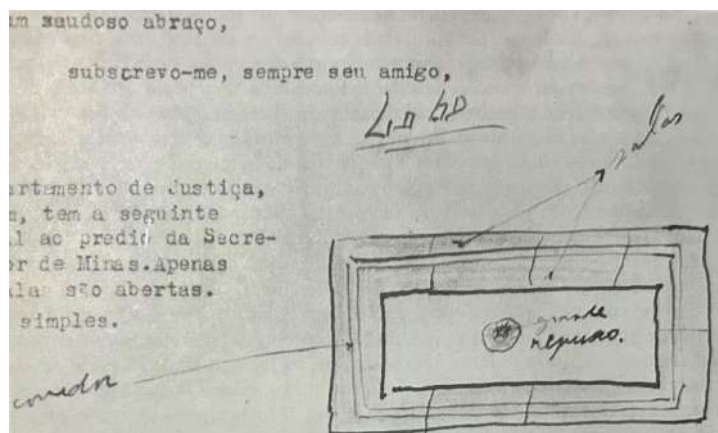


Figura 422 – Croqui de Fernando Lobo a Gustavo Capanema elucidando como se organiza o *Justice Department*, em Washington. Fonte: Lissovsky; Sá (1996, p.14).

Na reunião de encerramento do concurso, em 1º de outubro, Gustavo Capanema deu início aos trabalhos logo ressaltando que não tinha analisado os projetos detalhadamente, tendo deixado esta função sob a responsabilidade do corpo técnico do

⁵¹³ LOBO, Fernando. Carta a Gustavo Capanema. Washington, 24 ago. 1935. Publicada em Lissovsky; Sá (1996, p.13).

⁵¹⁴ *Ibidem*.

júri⁵¹⁵. Sousa Aguiar tomou a palavra para expor o caso das publicações que haviam sido feitas na *Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, cuja editora-chefe era Carmen Portinho, esposa de Affonso Eduardo Reidy, que havia participado do concurso e não sido classificado. De acordo com Sousa Aguiar,

em alguns artiguetes desta revista, alguns arquitetos que se apresentaram ao certame procuraram mostrar que comissão não escolheu os seus planos simplesmente por “não acompanhar a evolução da arte de construir e por isso concorrer para ser edificado em 1935 um palácio público cuja forma foi condenada em 1934 pelos arquitetos da Europa”.

[...]

Este caso tomou um caráter quase religioso. Ao examinarem uma planta, os moços da corrente moderna julgam-na logo imprestável quando nela vislumbram uma área interna e apontam então o caso de Praga, da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, artiguete parcialmente traduzido pelo arquiteto Reidy, na *Revista da Directoria de Engenharia*. O trabalho pouco esclarece que justifique a preferências dos autores pelas áreas externas; diz apenas que “os espaços das áreas internas, ordinariamente sombrias e perdidas nós os damos ao público, anexando-os às ruas e parques”.⁵¹⁶

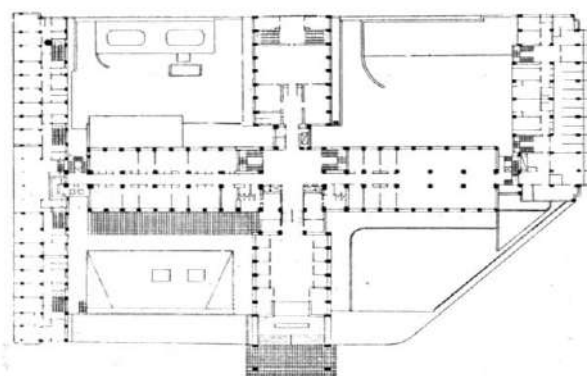
Aguiar, além de destacar a fúria dos arquitetos do Movimento Moderno quanto à desclassificação de seus projetos, citou o exemplo do projeto para a Caixa de Aposentadorias de Praga (Figuras 423 e 424), publicado propositalmente naquela edição da revista por Reidy, na qual um concurso havia sido feito, e o projeto que acabou sendo construído fora elaborado por arquitetos que desprezaram as diretrizes do edital, que segundo Aguiar, feria até a “ética profissional”⁵¹⁷. Em seguida, relatou a respeito dos pátios internos que o projeto de Archimedes criava, que segundo os mesmos arquitetos partidários do modernismo tornavam a proposta por si só obsoleta, e que estes pátios deveriam, na verdade, serem voltados para as áreas externas, propiciando a criação de praças e outros espaços públicos. E concluiu que este aspecto em específico “não comporta discussão; penso que tanto se pode fazer um excelente projeto com áreas interiores, como sem elas; isso depende do plano diretor da cidade em que se vai construir. O que eu não podia deixar de fazer era redigir o edital de acordo com as leis

⁵¹⁵ Ata da reunião de encerramento do concurso para escolha do anteprojeto do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro, 01 out. 1935. Disponível em: Lissovsky; Sá (1996, p.16; 19).

⁵¹⁶ AGUIAR, Eduardo Duarte Sousa. Parecer final a respeito dos projetos classificados na segunda etapa do concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro, 01 out. 1935. Disponível em: Lissovsky; Sá (1996, p.20).

⁵¹⁷ *Ibidem*.

da Prefeitura, sobretudo em se tratando de serviço oficial.”⁵¹⁸ Aqui ele destacava novamente as diretrizes adotadas pela comissão como passíveis de eliminação dos concorrentes: a adequação dos projetos às regras do Plano Agache para aquela área. Como os projetos modernistas naquele momento não se submeteram à rigidez do Plano, foram em consequência eliminados. Nota-se, no projeto da Caixa de Aposentadorias, a planta sob o mesmo partido do projeto de Archimedes para o Ministério, em formato de cruz, diferenciando-se, naquele caso, por terem os arquitetos optado por um edifício com maior número de pavimentos, o que possibilitou que a área dos quatro pátios fosse estendida até a calçada, sem construções que os enclausurasse.



Figuras 423 e 424 – Edifício da Caixa de Aposentadorias de Praga, projeto dos arquitetos Josef Havlíček e Karel Honzík. Fontes: Pinterest; Disponível em: <[https://www.pinterest.es/pin/502151427177948056/?amp_client_id=CLIENT_ID\(\)&mweb_unauth_id=&from_amp_pin_page=true](https://www.pinterest.es/pin/502151427177948056/?amp_client_id=CLIENT_ID()&mweb_unauth_id=&from_amp_pin_page=true)>; Stavba Roku. Disponível em: <<http://www.stavbaroku.cz/printDetail.do?Dispatch=ShowDetail&siid=1582>>. Acesso em 15 ago. 2022.

O engenheiro ainda tirou proveito do exemplo suscitado pelos próprios modernistas para embasar seu parecer, que classificou Archimedes Memória em 1º lugar:

O projeto Archimedes Memória tem sobre os demais a vantagem da ótima regulação térmica natural e a solução excelente da circulação. A circulação cruciforme é preconizada pelos arquitectos Havlicek e Honzik autores da Caixa Geral de Aposentadorias de Praga. Dizem elles: "Esta forma, segundo nossos estudos, corresponde melhor à necessidade de uma administração. Offerece as vantagens de ter as comunicações curtas, acessíveis no hall central, no meio da cruz. Todas as extremidades de comunicação podem ser percebidas do hall central.”⁵¹⁹

Finalizando seus argumentos, Sousa Aguiar destacou que o projeto de Archimedes foi o único, dentre os três classificados para a segunda etapa, que se manteve dentro do

⁵¹⁸ *Ibidem.*

⁵¹⁹ *Ibidem.*

orçamento máximo estipulado de 7.000:000\$000, condição esta também eliminatória, segundo o edital.

Quadro 4 – Orçamento dos projetos finais dos três classificados no concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública

| Autor do projeto | Orçamento |
|-----------------------------------------------|----------------|
| Archimedes Memória | 6.675:000\$000 |
| Raphael Galvão – Mario Fertin de Vasconcellos | 7.795:000\$000 |
| Gerson Pompeu Pinheiro | 8.631:000\$000 |

Fonte: Lissovsky; Sá (1996, p.21)

Assim, procedeu à classificação dos concorrentes: primeiro lugar, Archimedes Memória; segundo lugar, Raphael Galvão e Mario Fertin de Vasconcellos; e terceiro lugar, Gerson Pompeu Pinheiro. Adolfo Morales de Los Rios Filho seguiu o voto de Sousa Aguiar, declarando-se “inteiramente de acordo [...] para não repetir a mesma opinião por outras palavras”⁵²⁰.

Cabe aqui dizer que a mesma revista da Prefeitura do Distrito Federal, que propositalmente publicou em 1935 o projeto da Caixa de Aposentadorias de Praga e os anteprojetos do concurso para a sede do Ministério da Educação que se vinculavam ao Movimento Moderno, havia publicado, em novembro de 1933, o projeto do Cine-Ipanema, de autoria de Raphael Galvão (Figuras 484 e 485), 1º lugar no concurso realizado pela Companhia Brasileira de Cinemas. Sobre este projeto, em estilo marajoara (portanto, o mesmo que Archimedes havia empregado em sua proposta para o concurso da sede do Ministério), a revista ressaltava que:

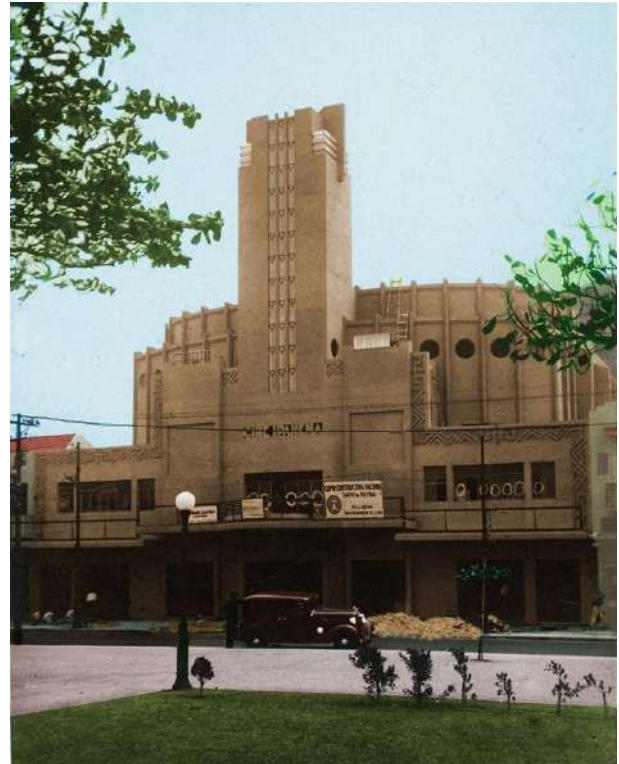
O Cine-Ipanema será em **estilo moderno**, de construção em cimento armado, onde foram aproveitadas exteriormente todos os montantes da sua estrutura por motivos decorativos. A sua ventilação de fácil solução corresponde perfeitamente ao ponto de vista econômico. A fachada, como se vê, é inteiramente lisa, desprovida de ornatos [o que não é verdade, principalmente ao observar as bordas da fachada frontal, que apresenta elementos decorativos muito semelhantes aos empregados no projeto de Archimedes para o Ministério].

Tem como motivo dominante, uma torre encimada por motivos luminosos e ladeada por pilones também como motivos luminosos e que permitirão a aplicação de cartazes dos filmes. A marques central de

⁵²⁰ RIOS FILHO, Adolfo Morales de Los. Parecer final a respeito dos projetos classificados na segunda etapa do concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro, 08 out. 1935. Disponível em: Lissovsky; Sá (1996, p.21).

forma elítica será provida de um espaçoso terraço. **O embasamento será em cerâmica com motivos indígenas de Marajó.**⁵²¹

Nota-se aqui a classificação do projeto como "em estilo moderno". Há ainda a valoração do prédio a partir de seu aspecto construtivo e seus elementos inspirados "na arte indígena da Ilha de Marajó", em uma composição à época elogiada, mas que apenas dois anos depois seria repudiada pelo mesmo periódico, ignorando o projeto de Archimedes classificado no concurso do edifício-sede do Ministério, em prol dos projetos vinculados ao Movimento Moderno que foram desclassificados.



Figuras 425 e 426 – Projeto do Cine Ipanema publicada na Revista da Directoria de Engenharia, em 1933, e foto colorizada do edifício após a construção. Fontes: *Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, ano II, n.7, Rio de Janeiro, nov. 1933, p.4; Arquivo Nacional, s/d.

De volta aos pareceres dos membros do júri, Natal Palladini, classificando em primeiro lugar o projeto de Raphael Galvão e Mario Fertin de Vasconcellos, em segundo lugar o projeto de Archimedes Memória, e em terceiro o projeto de Gerson Pompeu Pinheiro; destacou que Archimedes, em sua proposta, havia elaborado "algo de notável. Considerando a planta do andar térreo, do vestíbulo e, em continuação, o hall, formam um conjunto agradável. [...] Dignos de consideração são os poços de ventilação."⁵²² Mesmo entendendo ser excessiva a área de circulação nos pavimentos, ressaltava que

⁵²¹ *Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, ano II, n.7, Rio de Janeiro, nov. 1933, p.4; 6, grifo nosso.

⁵²² PALLADINI, Natal Parecer final a respeito dos projetos classificados na segunda etapa do concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro, 02 out. 1935. Disponível em: Lissovsky; Sá (1996, p.21).

"no terceiro e quarto pavimento a planta transforma-se em cruz latina revelando o seu autor ser um experimentado artista"⁵²³. A respeito da volumetria do conjunto, o engenheiro notou considerável melhora em comparação ao projeto inicial, mas a seu ver a pouca altura do edifício prejudicava demasiadamente sua necessária imponência. Já sobre o volume central, por onde se daria o acesso ao Ministério, o qual considerou "feliz criação do artista"⁵²⁴, em seu ponto de vista "não forma conjunto, apesar do evidente esforço do seu autor, traduzido pelos gigantes collocados em cada lado"⁵²⁵; dessa forma, não considerava composição volumétrica apropriada para um edifício público.

Salvador Batalha, representante do Instituto Central de Arquitetos junto ao júri, o último a apresentar seu parecer, votou da seguinte maneira: para primeiro lugar, o projeto de Gerson Pompeu Pinheiro; para segundo lugar, o projeto de Raphael Galvão e Mario Fertin de Vasconcellos; e para terceiro lugar o projeto de Archimedes Memória; sobre o qual listou diversos problemas, dentre eles "excesso de áreas; escadaria principal desproporcionada em relação ao hall; salas de formas bizarras, consequências das formas exteriores pré-concebidas; soluções construtivas difíceis, e portanto, caras e precárias; oito elevadores"⁵²⁶. Ainda sobre o projeto deste, disse que a solução plástica externa do edifício era de "um pavilhão de exposição"⁵²⁷, e não de um Ministério. O arquiteto claramente fazia referência ao tradicionalismo *Beaux-Arts* do qual Archimedes tanto era adepto, ao pressupor que o arquiteto havia primeiro elaborado a volumetria externa, adequando a planta a esta posteriormente. O resultado geral dos pareceres dos membros da comissão julgadora foi o seguinte:

⁵²³ *Ibidem.*

⁵²⁴ *Ibidem.*

⁵²⁵ *Ibidem.*

⁵²⁶ BATALHA, Salvador Duque Estrada. Parecer final a respeito dos projetos classificados na segunda etapa do concurso para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro, 04 out. 1935. Disponível em: Lissovsky; Sá (1996, p.24).

⁵²⁷ *Ibidem.*

Quadro 5 – Resultado final do concurso para o projeto da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública

| Arquitetos concorrentes Júri | Archimedes Memória | Raphael Galvão e Mario Fertin de Vasconcellos | Gerson Pompeu Pinheiro |
|----------------------------------|--------------------|-----------------------------------------------|------------------------|
| Adolfo Morales de Los Rios Filho | 1º lugar | 2º lugar | 3º lugar |
| Eduardo Duarte de Sousa Aguiar | 1º lugar | 2º lugar | 3º lugar |
| Natal Palladini | 2º lugar | 1º lugar | 3º lugar |
| Salvador Duarte Estrada Batalha | 3º lugar | 2º lugar | 1º lugar |

Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Ao término do concurso, Sousa Aguiar comunicou o resultado ao Ministro Gustavo Capanema, em ofício de 11 de outubro de 1935. Natal Palladini, entretanto, resolvera adotar outro cálculo para proceder ao resultado, atribuindo nota 3 a cada voto em primeiro lugar, nota 2 a cada voto em segundo lugar, e nota 1 a cada voto em terceiro lugar, o que consolidaria um empate entre os projetos de Archimedes e Raphael Galvão e Mario Fertin, com 9 pontos cada um. Sousa Aguiar remeteu este documento escrito por Palladini ao Ministro, que logo o descartou, por considerar que “não houve empate na votação, razão por que nada tenho que decidir”⁵²⁸. Dessa forma, em dezembro de 1935 são tomadas as providências para pagamento dos respectivos prêmios aos três arquitetos, que ocorreu em 02 de janeiro de 1936.

De acordo com Segre (2013, p.85), “em termos de expressão plástica, sem dúvida alguma o projeto de Memória era o melhor dos premiados, além de incluir soluções climáticas e funcionais supostamente corretas, segundo afirmaram os membros do júri”. No entanto, Capanema pareceu não se convencer que aquela arquitetura era a expressão da nação e do desenvolvimento do país. O Ministro havia acabado de contratar o arquiteto italiano Marcello Piacentini⁵²⁹, muito ligado a Mussolini, para projetar o campus da Universidade do Brasil, aos mesmo moldes de seu recente projeto para a Universidade de Roma. Segundo o relato do próprio Capanema, em uma reunião com Piacentini, ao mostrar-lhe os projetos que estavam classificados para a etapa final do concurso, antes ainda do resultado final do júri, o italiano teria lhe dito, a respeito do

⁵²⁸ CAPANEMA, Gustavo. Resposta ao ofício de Eduardo Duarte de Sousa Aguiar. Rio de Janeiro, 28 out. 1935. Disponível em: Lissovsky; Sá (1996, p.24).

⁵²⁹ De acordo com Segre (2013, p.93), a contratação de Piacentini por Capanema seguiu “uma sugestão do professor de medicina Aloísio de Castro”.

projeto de Archimedes, o mais "tradicional" dentre os concorrentes: "Eu não o faria. O senhor tem toda a razão. Isso não serve, definitivamente."⁵³⁰ Acontece que os próprios projetos de Piacentini eram todos pautados em formas clássicas que resultavam em edifícios imponentes "vinculados a uma retórica patriótica" (UZEDA, 2006, p.421). Um dos próprios edifícios que o arquiteto acabara de construir para a Universidade de Roma, o da biblioteca, possuía exatamente a mesma feição do projeto de Archimedes: fachada tripartida, com volume central destacado, por onde se dá o acesso principal (Figura 427).



Figura 427 – Marcello Piacentini - Biblioteca da Universidade de Roma "La Sapienza". Fonte: Twitter Sapienza Università di Roma. Disponível em: <<https://twitter.com/sapienzaroma/status/980077314942881792?lang=zh-Hant>>. Acesso em 10 ago. 2022.

De acordo com Segre, Piacentini, ao ver as outras propostas submetidas ao concurso de anteprojetos, teria "se detido diante dos painéis de um dos projetos eliminados, afirmando que um deles constituía uma solução melhor que os selecionados para a decisão final: era o projeto apresentado por Lucio Costa e Carlos Leão" (SEGRE, 2013, p.93). Lucio, que havia inclusive assinado a petição em que diversos arquitetos solicitavam maior prazo para entrega dos anteprojetos, documento já apresentado, concorreu ao certâmen (RIBEIRO, 2005, p, 117; SEGRE, 2013, p.81; MARTINELLI, 2017, p. 28), sob o pseudônimo MESP, juntamente com Leão, seu sócio à época, apesar de diversos autores relatarem não ter o arquiteto submetido proposta à seleção. O documento em que Lucio assinou pedindo a protelação do prazo também corrobora para que o arquiteto tivesse participado. Contudo este anteprojeto de Lucio nunca foi encontrado. Segre, em seu livro sobre o edifício do Ministério, elenca alguns possíveis fatores que podem ter contribuído para o desaparecimento do anteprojeto de Lucio: "talvez ele tenha apresentado uma solução acadêmica, respeitando as bases da

⁵³⁰ PIACENTINI, Marcello *apud* CAPANEMA, Gustavo. Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação. In: *Módulo Brasil Arquitetura*, Rio de Janeiro, 1985, p.28-32.

convocatória, e depois quis eliminar qualquer rastro dela” (SEGRE, 2013, p.81). Esta suposição faz certo sentido, pois se o arquiteto – que naquele período já havia amadurecido seus traços modernistas, em projetos como o Conjunto Residencial para Operários (1932), na Gamboa, e a proposta para o Conjunto Habitacional de Monlevade (1934) – tivesse projetado algo sob os auspícios do modernismo, certamente teria chamado a atenção de Carmen Portinho e Reidy, que teriam publicado a proposta do ex-diretor da ENBA na *Revista da Directoria de Engenharia*. Outra suposição de Segre gira em torno exatamente do fato de Capanema ter recorrido a Lucio em prol de que ele elaborasse um novo projeto, após o elogio de Piacentini à sua proposta inicial submetida ao concurso. Lucio então teria preferido eliminar os vestígios de seu anteprojeto dos arquivos, evitando assim de ser acusado “de ter sido perdedor no concurso e logo assumir a responsabilidade do novo projeto” (SEGRE, 2013, p.81).

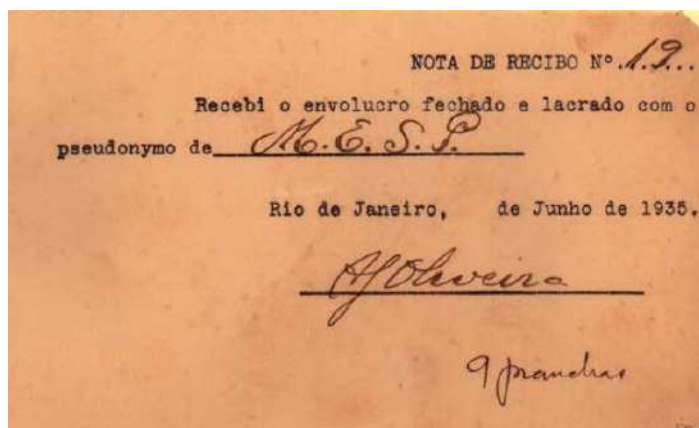


Figura 428 – Comprovante de entrega do anteprojeto pseudônimo MESP, de Lucio Costa e Carlos Leão, para o concurso do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, ressaltando constar o anteprojeto de 9 pranchas. Fonte: Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro, Processo 6870-35, Caixa 1, Volume 1A, p.66.

Naquela época, Costa tinha um alto prestígio entre os membros da vanguarda política de Vargas, especialmente depois da crise criada na ENBA pelo grupo de professores tradicionalistas e de sua expulsão do cargo de diretor. Sua figura destacada foi enfatizada quando se organizou a equipe de profissionais que colaboraria com Piacentini no projeto da Cidade Universitária. Ao serem solicitadas, no mês de setembro, às diferentes instituições sugestões de nomes dos candidatos para essa equipe, Costa apareceu na lista do Sindicato Nacional de Engenheiros, do Instituto Central de Arquitetos e do Diretório Acadêmico da ENBA. Ou seja, do grupo da vanguarda carioca, era o líder indiscutível. (SEGRE, 2013, p.93)

Apesar de nos documentos oficiais junto ao processo administrativo da construção do edifício constar a data de 25 de março de 1936 na comunicação que Capanema enviou a Lucio o convite para que ele elaborasse o novo projeto, neste mesmo documento o Ministro já iniciava o texto “confirmando nossos entendimentos anteriores sobre o

assunto”⁵³¹, o que revela que os dois já haviam conversado antes daquela data sobre o arquiteto ficar responsável por uma nova solução projetual para a sede do Ministério. Ainda em novembro de 1935, o Ministro já teria entrado em contato com o interventor no Distrito Federal, Pedro Ernesto, para que este lhe desse autorização para que o novo edifício do Ministério da Educação, por sua importância e por ocupar uma quadra completa da Esplanada do Castelo, não tivesse que ter seu projeto submetido às diretrizes municipais (SEGRE, 2013). Ora, o arquiteto-chefe da Diretoria de Engenharia da Prefeitura era ninguém menos que Affonso Eduardo Reidy... Caso resolvido! Às favas com o Plano Agache!

De acordo com Lissovsky e Sá (1996, p.17), ainda 08 de janeiro de 1936 Lucio, que considerava a proposta de Archimedes “um projeto medíocre, marajoara”⁵³², já enviava a Capanema a sua proposta de trabalho, “isto é, dois meses antes de ter sido formalmente convidado a apresentá-la”, proposta esta que Capanema manteve em seu arquivo pessoal, não fazendo parte do processo administrativo da construção do edifício. A esse fato soma-se a Lei n.193, promulgada por Getúlio Vargas, e assinada também por Gustavo Capanema, em 17 de janeiro de 1936, na qual, além de autorizar o Poder Executivo a constituir uma conta no Banco do Brasil, com a quantia de 3.000:000\$000 “para serem aplicados nas despesas da construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública”⁵³³, elencava que “a construção do edifício do Ministério independe da observância da formalidade constante do art. 5º da lei n.125 de 3 de dezembro de 1935”⁵³⁴, exatamente aquele artigo que enfatizava que “Nenhum edifício público de grandes proporções será construído sem próprio concurso para escolha do projeto

⁵³¹ CAPANEMA, Gustavo. Carta ao arquiteto Lucio Costa. Rio de Janeiro, 25 mar. 1936. Disponível no processo administrativo da construção do Ministério da Educação e Saúde Pública, junto ao Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro, Processo 6870-35, Caixa I, Vol. 1B, p.124.

⁵³² COSTA, Lucio. “Destruí algo que existia”, entrevista a Haifa Y. Sabbag. In: *AU Arquitetura e Urbanismo*, n.5. São Paulo: Pini, abr. 1986, p.18.

⁵³³ BRASIL. Lei Nº 193, de 19 de janeiro de 1936. Autoriza a constituição, no Banco do Brasil, de uma conta especial de 3.000:000\$000, para serem aplicados nas despesas da construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro, RJ, 1936. Disponível no processo administrativo da construção do Ministério da Educação e Saúde Pública, junto ao Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro, Processo 6870-35, Caixa I, Vol. 1B, p.123.

⁵³⁴ *Ibidem*.

respectivo.”⁵³⁵ Dessa forma, Lucio, mesmo tendo sido eliminado do concurso, conseguia tornar-se o principal agente do plano de nacionalismo de Capanema.

Capanema então passou a buscar argumentos técnicos que embasassem a não construção do projeto de Archimedes, classificado em primeiro lugar, ao mesmo tempo em que Lucio já iniciava a formação da equipe para elaboração do novo projeto. Em 04 de março de 1936, o Ministro envia comunicação ao Ministro das Relações Exteriores Maurício Nabuco e ao engenheiro civil e sanitário Francisco Saturnino Rodrigues de Brito, anexando o projeto de Archimedes Memória, classificado em primeiro lugar, em prol de que estes elaborassem pareceres, com “razões técnicas pormenorizadas”⁵³⁶ se “o projecto “Pax”, que obteve o primeiro lugar, atende às exigências de uma organização racional do serviço público, no que diz respeito a conforto, propriedade, eficiencia e outros quaesquer requisitos indispensaveis ao bom funcionamento da administração.”⁵³⁷

Saturnino de Brito envia um longo parecer ao Ministro, em 10 de março, no qual analisa aspectos de “orientação, insolação, heliotermia, anemometria, distribuição dos compartimentos relativamente a estes dados e algumas condições de conforto e instalações sanitárias”⁵³⁸; e assim como Mauricio Nabuco, considera que “o projeto premiado em primeiro lugar, qualquer que seja seu valor estético, não satisfaz aos requisitos higio-sanitários que se devem exigir em um moderno Ministério de Educação e Saúde Pública”⁵³⁹.

Em 18 de março de 1936 Capanema submete ainda o projeto de Archimedes à apreciação da Inspetoria de Engenharia Sanitária do Ministério da Educação e Saúde Pública, e o diretor Domingos da Silva Cunha também elabora um parecer de oito

⁵³⁵ BRASIL. Lei Nº 125, de 03 de dezembro de 1935. Estabelece regras sobre a contrucção de edifícios públicos. Rio de Janeiro, RJ, 1935. Disponível no processo administrativo da construção do Ministério da Educação e Saúde Pública, junto ao Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro, Processo 6870-35, Caixa I, Vol. 1B, p.121.

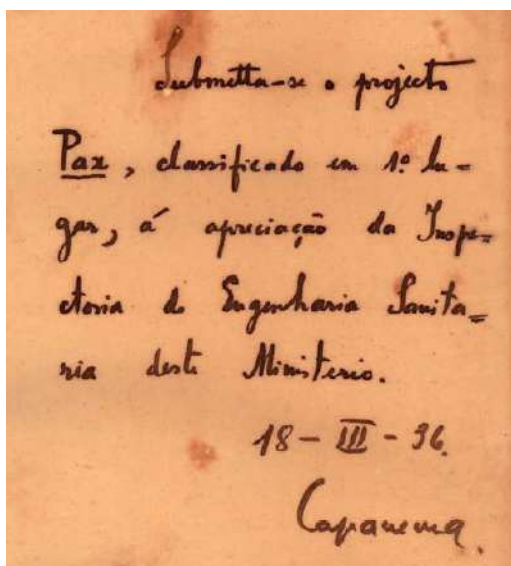
⁵³⁶ CAPANEMA, Gustavo. Correspondência a Maurício Nabuco e a Saturnino de Brito. Rio de Janeiro, 04 mar. 1936. Disponível no processo administrativo da construção do Ministério da Educação e Saúde Pública, junto ao Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro, Processo 6870-35, Caixa I, Vol. 1B, p.91-94.

⁵³⁷ *Ibidem*.

⁵³⁸ BRITO, Francisco Saturnino Rodrigues de. Parecer sobre o projeto classificado em primeiro lugar no concurso de projetos para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro, 10 mar. 1936. Disponível no processo administrativo da construção do Ministério da Educação e Saúde Pública, junto ao Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro, Processo 6870-35, Caixa I, Vol. 1B, p.95-96.

⁵³⁹ *Ibidem*, p.101.

páginas, no qual diversos aspectos, como o partido arquitetônico do edifício, a distribuição interna dos diversos setores do Ministério pelos pavimentos, as condições de iluminação e insolação no interior, as instalações sanitárias, vestiários, escadas, elevadores e casas de máquinas. O engenheiro conclui que “o edifício projetado não deverá ser construído, se o Governo quer, realmente, além de satisfazer perfeitamente às suas necessidades de administração, possuir uma notável obra de arquitetura, digna da nossa cultura artística”⁵⁴⁰.



Submeta-se o projecto
Pax, classificado em 1º lu-
gar, á apreciação da Inspe-
ctoria de Engenharia Sanita-
ria deste Ministerio.
18-III-36.
Capanema.

Figura 429 – Comunicação de Gustavo Capanema à Inspetoria de Engenharia Sanitária do Ministério da Educação e Saúde Pública, submetendo o projeto Pax à análise. Fonte: Disponível no processo administrativo da construção do Ministério da Educação e Saúde Pública, junto ao Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro, Processo 6870-35, Caixa I, Vol. 1B, p.107.

Já em 25 de março de 1936, tendo em mãos todos os pareceres que invalidavam a proposta de Archimedes, Capanema finalmente remete os três projetos premiados no concurso à Superintendência de Obras e Transportes do Ministério da Educação e Saúde Pública, em prol de seu arquivamento. Data deste mesmo dia o documento já citado em que o Ministro entra em contato com Lucio, para que o arquiteto procedesse à “elaboração de um edifício para sede desta Secretaria de Estado”⁵⁴¹, solicitando também que este já lhe remetesse “o preço pelo qual o Ministério poderá adquirir esse vosso trabalho.”⁵⁴²

Archimedes, inconformado com a arbitrariedade de Capanema, e percebendo que não teria seu projeto vencedor do concurso construído, endereçou uma carta ao presidente

⁵⁴⁰ CUNHA, Domingos da Silva. Parecer apresentado a Gustavo Capanema referente ao projeto “Pax”, classificado em 1º lugar no concurso de projetos para o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro, 24 mar. 1936. Disponível no processo administrativo da construção do Ministério da Educação e Saúde Pública, junto ao Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro, Processo 6870-35, Caixa I, Vol. 1B, p.115.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

⁵⁴² *Ibidem*.

Getúlio Vargas, na qual descrevia todo o trâmite desde a abertura do certame, e enfatizava que

Acabamos de saber, entretanto, com grande surpresa nossa, que o sr. Ministro da Educação, tendo encomendado, sem concorrência, ao arquiteto Lucio Costa, vários projetos, entre eles o do futuro palácio para sede do ministério, acaba de autorizar que lhe seja paga por este projeto a importância de cem contos de réis, segundo informações que me chegaram ao conhecimento. E sobre de ponto esta surpresa por se não encontrar justificativa desse ato na moral comum, de vez que se sabe ter sido o arquiteto Lucio Costa desclassificado na primeira prova daquele concurso.⁵⁴³

Ao mesmo tempo em que se indignava com os 100 contos de réis que seriam pagos a Lucio Costa pelo projeto, se a ele foram pagos menos da metade, no prêmio do concurso, ressaltava a falta de ética do colega de profissão, que mesmo não tendo se classificado nem na primeira etapa do concurso, agora era o escolhido do Ministro para o projeto a ser executado. Archimedes apelava também para a política, pois pelo menos desde 1934 já flertava com o Integralismo, como será visto adiante, e assim citava a sociedade de Lucio com Gregori Warchavchik, "judeu russo de atitudes suspeitas"⁵⁴⁴, que havia lecionado na ENBA no período em que Lucio figurava como diretor, e que segundo Archimedes ainda contribuía, juntamente com Lucio, para inflamar os estudantes à rebeldia, mesmo após terem sido desligados da Escola.

Sobre Capanema, Archimedes discorria ao presidente que o Ministro tinha conhecimento das atividades de Lucio, além de vários outros "filiações ostensivas à corrente modernista que tem como centro o Clube de Arte Moderna, célula comunista cujos principais objetivos são a agitação no meio artístico e a anulação de valores reais que não comunguem no seu credo." Considerando o corpo de funcionários do Ministério chefiado por Capanema quase todo composto por "elementos deletérios"⁵⁴⁵ cujo patrono era "Carlos Drummond de Andrade, chefe do gabinete do ministro", o arquiteto rogava ao chefe da nação para que defendesse o "Tesouro Nacional", em uma tentativa de coibir o pagamento de tão alta quantia pelo projeto de Lucio. Finaliza a carta pedindo que o presidente "alente a arte nacional que ora atravessa uma crise

⁵⁴³ MEMÓRIA, Archimedes. Carta ao presidente Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 1936. Publicada posteriormente em *Módulo Brasil Arquitetura*, n.40, Rio de Janeiro, set. 1975, p.21-22.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

dolorosíssima, próxima do desfalecimento”⁵⁴⁶. Talvez ao alento a que se refere Archimedes seja que se cumpra o resultado do concurso, construindo o seu projeto classificado, na luta que tratava para manter vivo o tradicionalismo *Beaux-Arts*, que estava, em suas próprias palavras, “próximo do desfalecimento”. A respeito dos funcionários do Ministério, os “modernistas na repartição”, como bem classificou Lauro Cavalcanti (2000), estes seriam também, no ano seguinte, responsáveis pela criação do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional, e, sob o comando também de Lucio Costa, selecionariam os bens da nação aptos à preservação, ignorando a produção eclética, ao mesmo tempo em que protegeriam os imóveis modernistas recém-construídos, como será visto no Capítulo 4.

Capanema, que desejava um Ministério que exalasse a feição da nacionalidade do Brasil do século XX, autorizado por Vargas, que ignorou a carta de Archimedes, permitiu a Lucio formar uma comissão, com alguns outros arquitetos que haviam sido desclassificados no concurso, e mais alguns que estavam desenvolvendo projetos pautados na arquitetura do Movimento Moderno, para “fazer uma coisa corajosa, interessante. Vale a pena. Comporemos uma Comissão, com esses rapazes, encarregada de fazer um projeto do Palácio do Ministério da Educação e Saúde Pública, livremente. Vamos dar-lhes oportunidade de fazer uma coisa avançada.”⁵⁴⁷ Lucio conformou então um grupo com Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Ernani Mendes de Vasconcellos (estes os que tomaram parte no concurso) e Oscar Niemeyer, e o caso do concurso do Ministério acabou tendo o mesmo desdobramento do concurso para a Caixa de Aposentadorias de Praga, nas palavras dos arquitetos Josef Havlíček e Karel Honzík:

Foi assim que propusemos ao instituto um projeto desprezando completamente aquelas condições [as do edital] e respeitando somente o desenvolvimento natural do plano. Nossos concorrentes, arquitetos mais reverentes, temendo a recusa da municipalidade, procuraram encerrar o programa no quadro tradicional. Foi de tal forma evidente em nossos planos e nossa maquete que, coisa inesperada, a direção da Caixa de Aposentadorias de Praga aceitou nossa ideia. Restava, ainda,

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

⁵⁴⁷ CAPANEMA, Gustavo. Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação. In: *Módulo Brasil Arquitetura*, Rio de Janeiro, mai. 1985, p.28-32.

persuadir a municipalidade. As negociações duraram mais de um ano. Tornou-se necessário recorrer ao Ministério dos Trabalhos Públicos.⁵⁴⁸

Só que no caso de Lucio e equipe, eles já tinham, logo que foram contratados, a permissão da municipalidade para romper as normativas de construção para aquele terreno, item acertado por Capanema (a partir de sugestão de Lucio) logo ao alvitrar a recusa ao projeto que saíra vencedor do concurso. E assim, livres das amarras do Plano Agache, o grupo de arquitetos elaborou um projeto que

forçou-se em incorporar os preceitos racionais de Le Corbusier, em flagrante contraste com o anacronismo marajoara de Archimedes Memória. Ademais, sintetizava os trabalhos rejeitados de Reidy e Moreira-Vasconcellos, propondo uma estrutura em U baseada nos cinco pontos básicos de Le Corbusier, um auditório trapezoidal, fachada envidraçada e quebra-sol. [...] A entrada se localizava no meio do bloco central e projetava-se por entre as alas laterais. Dessa forma, ficava rodeada por um pátio de três lados. (HARRIS, 1987, p.68)

Enquanto Archimedes empregava o marajoara na valorização da cultura e tradição de um povo brasileiro, Lucio e equipe buscaram no novo Movimento Moderno a nacionalidade que almejavam, a partir da narrativa do próprio Lucio que correlacionava a estrutura e simplicidade das formas da arquitetura do século XVIII à do novo movimento, sendo as duas frutos nacionais do sistema construtivo e do meio, assunto para o próximo Capítulo.

A equipe tentou consolidar uma proposta completamente pautada nos cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier (Figuras 430 a 432), mas o academicismo ainda pulsava, e “as proporções eram acanhadas, o espaço desigual, e sombras de monumentalidade acadêmica habitavam os vazios e a escadaria central” (HARRIS, 1987, p.75). Os pátios internos, tão criticados no projeto de Archimedes, foram abolidos, mas os dois volumes laterais que se prolongam sobre pilotis tornaram a volumetria muito pesada.

⁵⁴⁸ HAVLÍČEK, Josef; HONZÍK, Karel. “Caixa de Aposentadorias de Praga” In: *Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, ano IV, n.18, Rio de Janeiro, set. 1935, p.509-510.

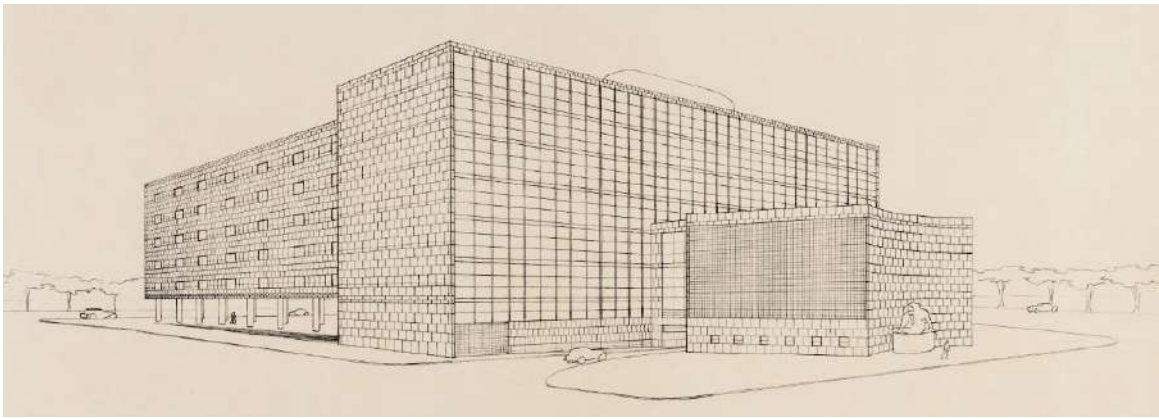
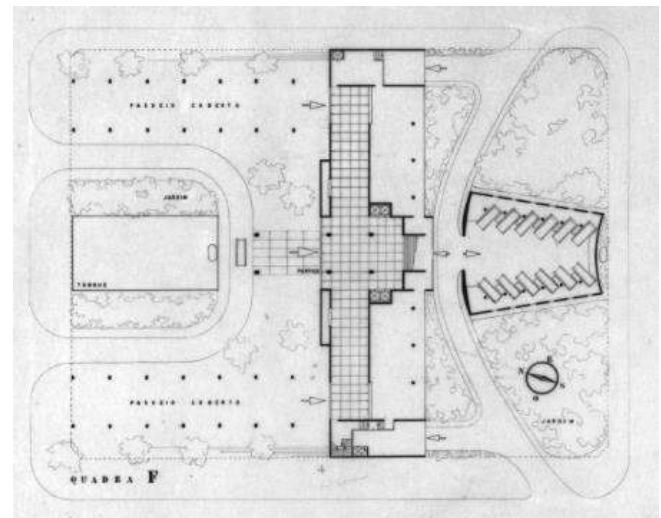


Figura 430 – Lucio Costa, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Ernani Mendes de Vasconcellos - Primeiro projeto elaborado para a sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (perspectiva externa a partir da fachada posterior) - 1936. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



Figuras 431 e 432 – Lucio Costa, Jorge M. Moreira, Carlos Leão, Affonso E. Reidy, Oscar Niemeyer, Ernani M. de Vasconcellos - Primeiro projeto elaborado para a sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (perspectiva externa a partir da fachada frontal e planta do pavimento térreo) - 1936. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Capanema submeteu este projeto também à análise de diversos técnicos, especialmente o engenheiro Saturnino de Brito, que elaborou novamente um considerável relatório, no qual ressaltou que achava inadequada a adaptação do projeto aos princípios corbuseanos, principalmente por considerá-los premissas de um “estilo europeu minoritário e de futuro duvidoso” (HARRIS, 1987, p.75). Após receber os outros pareceres, o Ministro entendeu que se quisesse um projeto que adotasse de fato os princípios da arquitetura de Le Corbusier, tinha que consultar o próprio arquiteto franco-suíço. As Figuras 433 a 435 a seguir apresentam a reconstituição digital elaborada nesta tese da volumetria do anteprojeto e do projeto final de Archimedes, vencedor do concurso, e da primeira proposta de Lucio Costa e equipe, ressaltando que em ambos os

projetos os arquitetos pautavam suas propostas em soluções que ocupassem uma maior área da quadra, mais horizontalizada, no caso de Archimedes, e tendendo à verticalidade, no caso de Lucio.

Nesta pesquisa, a análise do projeto final da sede do Ministério não será aprofundada, por já ter sido amplamente discutida, e por a análise aqui proposta centrar-se nas propostas iniciais de Archimedes e de Lucio para o edifício, representantes do ensino *Beaux-Arts* e do desenvolvimento de uma arquitetura modernista nacional.

Após a chegada de Le Corbusier, supostamente com o intuito principal de uma série de conferências no Rio de Janeiro, o arquiteto encontrou-se com o grupo brasileiro que estava trabalhando em prol do novo projeto, e ao ser apresentado à composição que tinham estabelecido, Le Corbusier apelidou o projeto de "múmia" (SEGRE, 2013, p.150), criticando a sua rigidez e a simetria que ainda persistia nos arquitetos. Lucio e seus colegas, que já empregavam com facilidade a plasticidade da arquitetura do Movimento Moderno nos projetos residenciais, obtendo consideráveis resultados, ainda mostravam-se presos à estrutura do ensino *Beaux-Arts* em projetos de grande porte, aspecto que só mudaria a partir da intervenção direta de Le Corbusier. A atuação do arquiteto estrangeiro foi ainda facilitada pela já citada lei n.193 (provavelmente a partir das conversas iniciais de Lucio com Capanema), que além de revogar a necessidade de concurso público para o caso do projeto do MESP, também revogava a parte que ressaltava que "No concurso tomarão parte somente profissionais habilitados legalmente⁵⁴⁹", abrindo margem para a colaboração de Le Corbusier no novo projeto.

Ou seja, um arquiteto que não havia sido classificado no concurso foi contratado, juntamente com outros colegas que também não se classificaram, para elaborar um novo projeto para o edifício, descartando a proposta vencedora, e contando ainda com a colaboração de um arquiteto estrangeiro, o que causou grande incômodo tanto na imprensa quanto nas associações de classe, destacadamente o Instituto Central de Arquitetos. Os jornais comentavam o caso:

O sr. Gustavo Capanema está saindo melhor do que a encomenda. Veja-se, por exemplo, o caso a construção do palácio para o seu ministério.

⁵⁴⁹ BRASIL. Lei Nº 125, de 03 de dezembro de 1935. Estabelece regras sobre a construção de edifícios públicos. Rio de Janeiro, RJ, 1935. Disponível no processo administrativo da construção do Ministério da Educação e Saúde Pública, junto ao Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro, Processo 6870-35, Caixa I, Vol. 1B, p.122.

Aberta a concorrência, e nomeada uma comissão escolhida já a dedo para a atribuição dos prêmios, foram eles, como se esperava, concedidos aos três candidatos apontados entre os nove [sic] pretendentes inscritos [...] Acontece, porém, que o ministro da educação não gosta de contrariar a ninguém. **E então que fez? Apenas isto: convocou os seis rapazes não classificados, alguns sem a responsabilidade sequer de “um pé-direito aí pela cidade”, e contratou com eles a execução do palácio de seu ministério.** Parece-nos que, em matéria de sem-cerimônia, isso deixa tudo quanto já havia na matéria, num chinelo...⁵⁵⁰

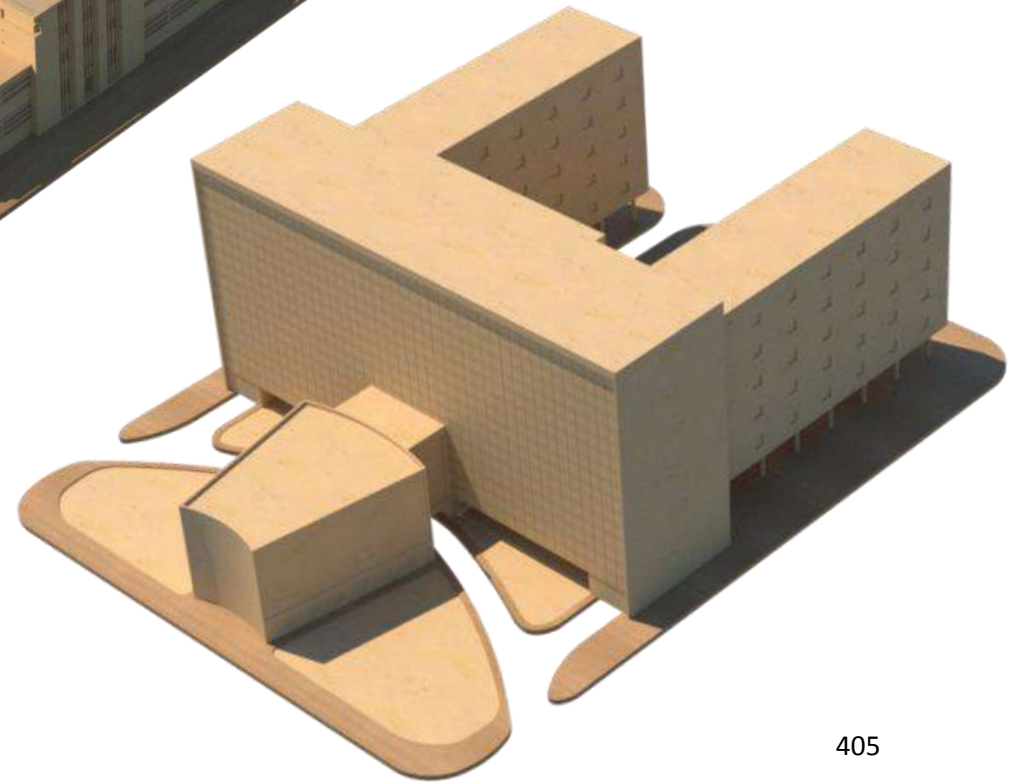
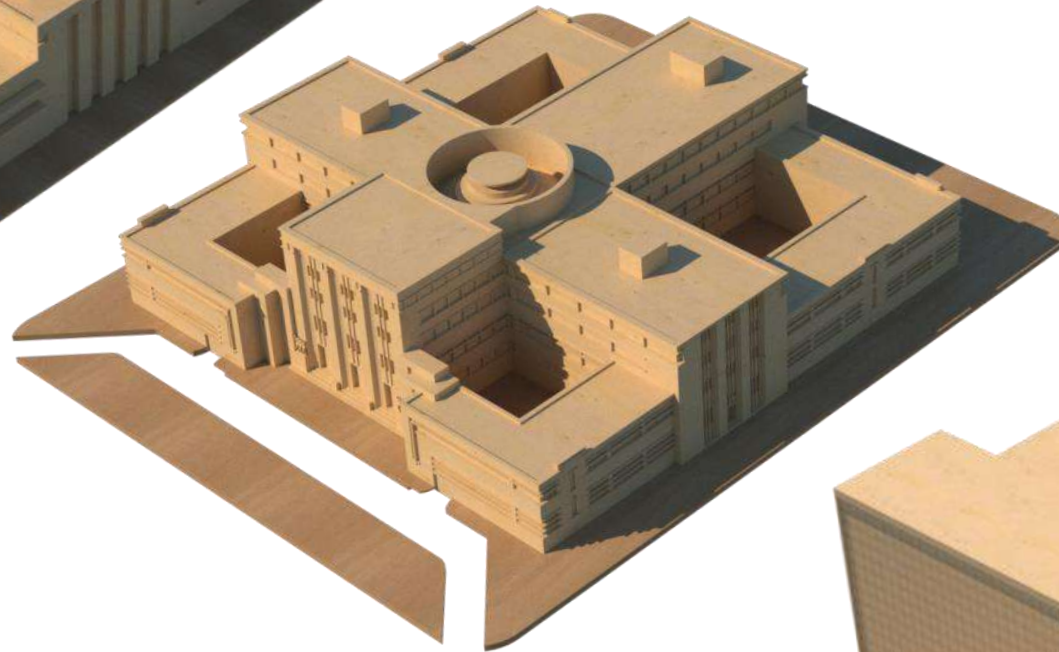
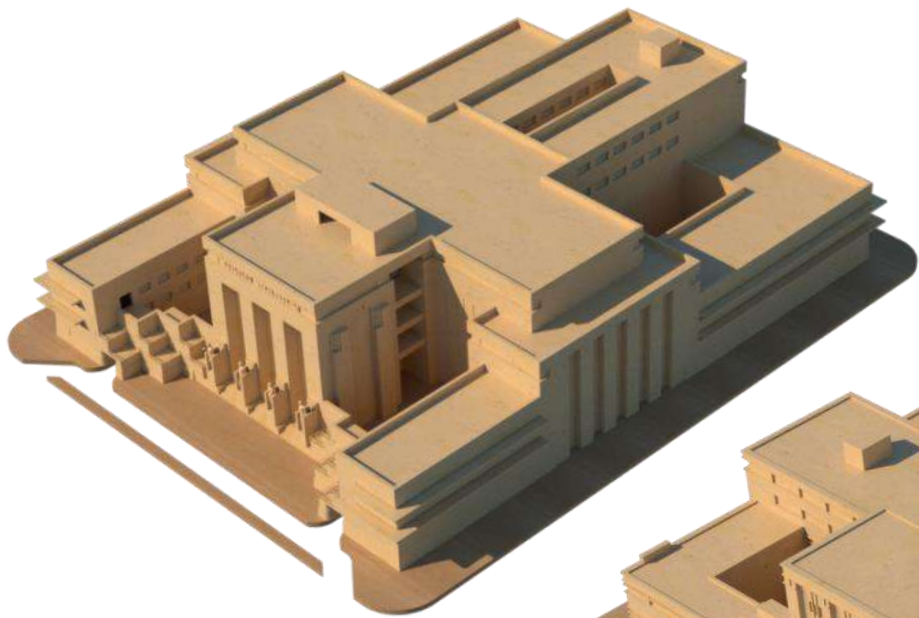
Junto à elaboração do projeto, após uma série de reuniões, que incluíram a sugestão de outro terreno, mais próximo à Baía de Guanabara, que logo foi refutada por já estar o local inicialmente proposto disponível, a equipe finalmente consolidou a proposta que foi de fato executada. Nesta versão final (Figuras 436 a 439), a assimetria do conjunto, com a implantação do auditório na lateral do edifício principal, tornando o conjunto assimétrico, conformou um jogo de volumes que passou a permitir a livre circulação no pavimento térreo, entre os pilotis, com a criação de amplos espaços públicos dentro do próprio terreno, elemento desde o início suscitado pelos arquitetos, ao criticarem os projetos classificados no concurso.

De acordo com o memorial descritivo do projeto final,

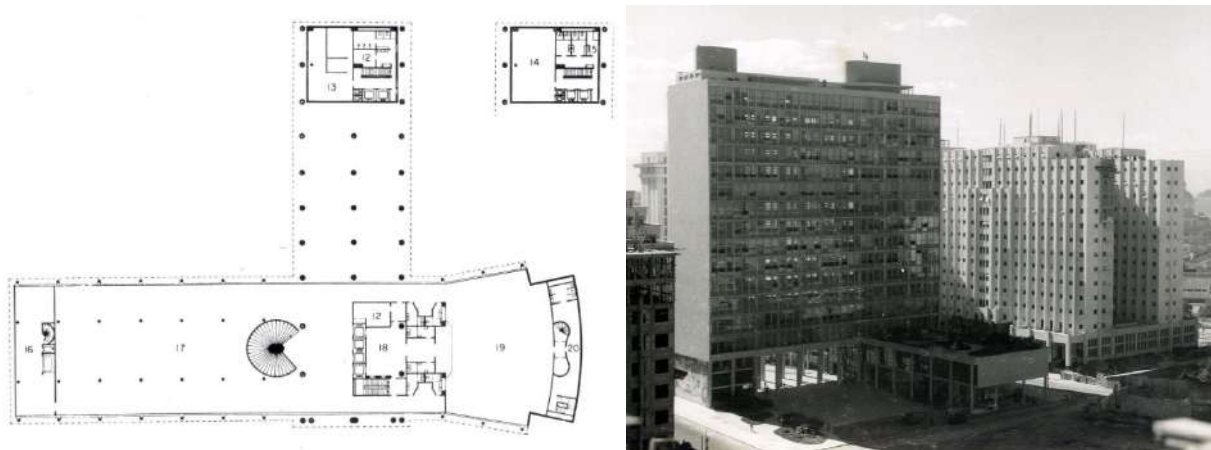
O partido escolhido desenvolve-se em altura, deixando livre em grande parte o terreno. Esta solução que difere das construções comuns entre nós representa um aproveitamento racional do terreno, pois, recuando o bloco cerca de 60 m dos prédios fronteiros, foi possível aumentar o número de pavimentos de modo a obter-se a mesma área que seria conseguida com uma construção, que, ocupando maior parte do terreno, teria obrigatoriamente menor altura, devido às posturas municipais. Com este partido criamos um espaço livre necessário em torno do prédio que, localizado numa quadra circundada por ruas relativamente estreitas e de construções no alinhamento, fica em posição de destaque em relação aos demais edifícios. A solução adequada permitiu assim criar uma grande esplanada no pavimento térreo que, além de realçar a imponência do edifício, poderá ser utilizada para cerimônias de caráter cívico cultural, de acordo com a finalidade do Ministério.⁵⁵¹

⁵⁵⁰ *Correio da Manhã*, matéria “Tudo em família...”, editorial. Rio de Janeiro, 10 mar. 1936.

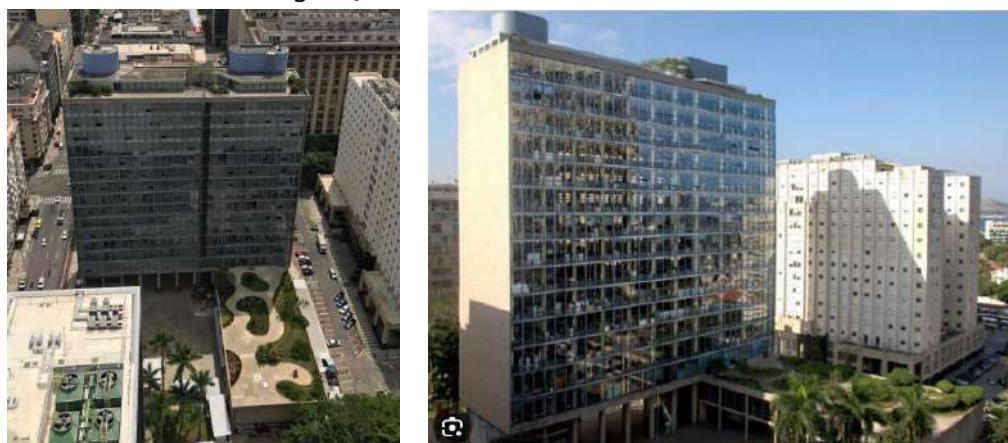
⁵⁵¹ COSTA, Lucio, MOREIRA, Jorge Machado; LEÃO, Carlos; REIDY, Affonso Eduardo; NIEMEYER, Oscar. VASCONCELLOS, Ernani Mendes de. Memorial descritivo do projecto para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública a ser construído na Quadra F da Esplanada do Castello. Disponível em: Xavier (1962, p.57-58).



Figuras 433 a 435 – Ministério da Educação e Saúde Pública - Maquete digital do anteprojeto e do projeto final de Archimedes Memória, e do 1º projeto de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Machado Moreira e Ernani Mendes de Vasconcellos. Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.



Figuras 436 e 437 – Lucio Costa, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Ernani Mendes de Vasconcellos – Projeto final da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (planta do primeiro pavimento - 1936) e foto do edifício após a inauguração. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



Figuras 438 e 439 – Lucio Costa, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Ernani Mendes de Vasconcellos - Edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (atualmente Palácio Gustavo Capanema). Fontes: Foto do autor, 2022; Foto de Oscar Liberal, acervo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

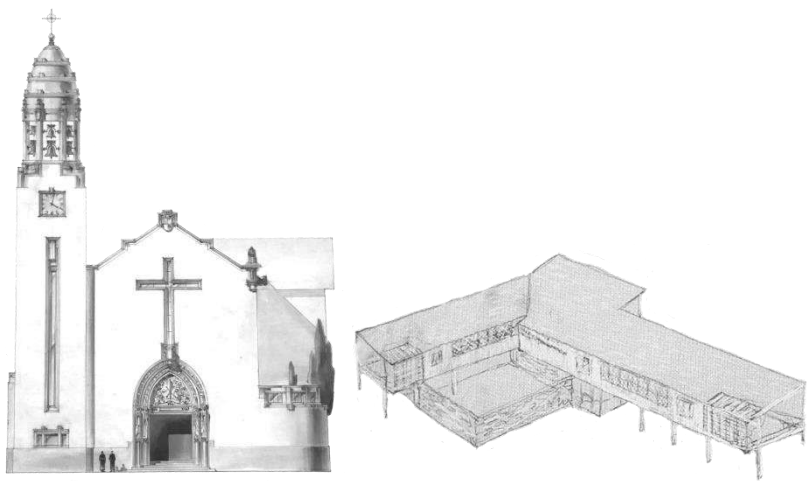
A ruptura de Lucio com o neocolonial e o *Beaux-Arts* no início da década atingiu seu ápice com o projeto do Ministério, que catapultaria o arquiteto, junto com o movimento que agora fazia parte, diretamente ao primeiro plano da arquitetura brasileira. O projeto para a residência Ernesto Gomes Fontes, no início da década de 1930, foi o canteiro experimental de Lucio, que, somado à sua passagem pela direção da ENBA, semearam os ideais que ao longo da segunda metade da década teriam uma melhor aceitação da sociedade, proporcionando diversos outros grandes empreendimentos nas décadas seguintes. Com o fim das obras do edifício, Lucio enfim materializara o Movimento Moderno em sua mais perfeita composição, e assim, declarou: **“Destruí uma coisa que, bem ou mal, existia: o tradicional ensino acadêmico. Não restou nem uma coisa**

nem outra.⁵⁵² O próximo passo era consolidar a identidade da nação, por meio de um órgão de patrimônio que elegeesse os bens do passado do país aptos a serem preservados, assim como a garantia da permanência desta nova arquitetura, que também seria tombada “novinha em folha”, como será visto no Capítulo seguinte. Archimedes, desacreditado dos preceitos que defendia tão fervorosamente até aquele momento, se enveredaria pela política logo após o episódio do concurso, candidatando-se a vereador e deputado. Ao mesmo tempo, também testaria alguns princípios da arquitetura modernista, conformando projetos protomodernos que seriam refutados pelos clientes, o que contribuiu para o arquiteto ter permanecido projetando sob os auspícios do tradicionalismo.

⁵⁵² COSTA, Lucio. “Destruí algo que existia”, entrevista a Haifa Y. Sabbag. In: *AU Arquitetura e Urbanismo*, n.5. São Paulo: Pini, abr. 1986, p.19.

CAPÍTULO 4

ARQUITETURA BRASILEIRA PÓS-MESP: A DEFINITIVA SUPERAÇÃO DO *BEAUX-ARTS* PELO MOVIMENTO MODERNO



CAPÍTULO 4. ARQUITETURA BRASILEIRA PÓS-MESP: A DEFINITIVA SUPERAÇÃO DO *BEAUX-ARTS* PELO MOVIMENTO MODERNO

4.1. Casas sem dono: testes e descobertas

O projeto do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) foi um divisor de águas na carreira de Lucio Costa. Se até aquele momento o arquiteto havia produzido poucos projetos, desde o *turning-point* em seu modo de ver e praticar a arquitetura, ocorrido em 1930, no período imediatamente posterior à construção do MESP, diversos empreendimentos de grande porte foram entregues em suas mãos. Mas naquele intervalo que compreende sua saída da direção da Escola Nacional de Belas Artes e o convite de Capanema para o projeto definitivo do Ministério (1932-1935), Lucio passou por um período que ele mesmo classificou posteriormente como "*chômage*", desemprego em francês (COSTA, 1995, p.82). E foi nessa época que elaborou diversos projetos de "casas sem dono", para terrenos fictícios.

Archimedes também passou por experiência parecida, só que exatamente após o caso do concurso do MESP. Uma série de fatores ocorridos ao longo da década de 1930 podem explicar o que o levou a testar (timidamente) a arquitetura do Movimento Moderno:

1ª) o ensino por ele promovido, desde que assumiu a direção da ENBA, que passou a enfatizar a técnica, inserindo disciplinas práticas já nos primeiros anos do curso de arquitetura;

2º) a adoção de algumas premissas de racionalidade já no projeto final do concurso do MESP;

3º) a considerável diminuição da demanda projetual do escritório, após o caso do concurso, e conseqüente ascendência do Movimento Moderno.

Archimedes, que na década de 1920 foi considerado o arquiteto número um do país⁵⁵⁴, tendo elaborado neste período cerca de 135 projetos, já nada década de 1930 não

⁵⁵³ Na página anterior: Archimedes Memória - Santuário Cristo Redentor, no Rio de Janeiro (1941); Lucio Costa - residência Thomaz Oscar Pinto da Cunha Saavedra, em Petrópolis (1941). Fontes: Acervo NPD/FAU-UFRJ; Wisnik (2001, p.74).

⁵⁵⁴ *A Reforma*, matéria "O Ceará 'por fora'", editorial. Acre, 22 mar. 1925, p.3.

projetou nem metade deste número. Todos estes fatores levaram o arquiteto a elaborar suas primeiras propostas pseudo-modernistas, em experimentos ora em “casas sem dono”, ora como segunda solução a projetos inicialmente elaborados em *Beaux-Arts*, em prol de atender um maior número de clientes, abrangendo assim a atuação do escritório.

Nos projetos de Lucio, que foram pensados para terrenos convencionais, de doze metros de frente por trinta e seis de fundo, o arquiteto ressaltou posteriormente que na ocasião estudou “a fundo as propostas e obras dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, - sobretudo este, porque abordava a questão no seu tríplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico, ou seja, o *plástico*, na sua ampla abrangência” (COSTA, 1995, p.83). Ele destacou ainda que “o problema arquitetônico parecia então indissolúvelmente entranhado no problema social, porquanto oriundos da mesma fonte – a revolução industrial do século XIX –, e esse vínculo de origem conferia sentido ético à tarefa em que estávamos empenhados”⁵⁵⁵. Os projetos das casas sem dono foram encadernados e distribuídos nas bancas de jornal do Rio de Janeiro, para que ali fossem comercializados, por quinze mil réis.

A **Casa Sem Dono nº. 1** (Figuras 440 e 441), elaborada ainda na época de sua parceria com Gregori Warchavchik, apresenta boa composição volumétrica, com o pavimento superior sustentado por pilotis, na porção frontal do terreno, que também proporcionam a conformação de uma varanda aberta na entrada (aspecto tão valorizado por Lucio nas residências do século XVIII), onde cadeiras de jardim e plantas dividem espaço com um pequeno espelho d’água artificial. A garagem, aos fundos do terreno, tem o acesso facilitado pela lateral direita, sem construções. A edificação foi pensada de forma a se abrir para o céu, com um amplo pátio no pavimento superior, ao centro da planta, propiciando além de um espaço social – para o caso dos proprietários em que o terreno não tivesse área aos fundos – uma melhor circulação de ar e luz natural no interior do imóvel. A esse respeito, diz Brito que

Nesse projeto o partido dos pátios é fundamental, sendo a metragem total dos espaços abertos quase igual à área fechada. No térreo é um pequeno ambiente semi-coberto contíguo à sala de jantar, junto a um muro semicircular que, disposto no virtual eixo da planta, concentra a

⁵⁵⁵ COSTA, Lucio. Relato pessoal. In: *Módulo Brasil Arquitetura*, n.40, set. 1975, p.40.

perspectiva interna do ambiente. O muro de forma curva esconde as dependências de serviço detrás, e também auxiliou para configurar dois pequenos pátios ligados à garagem e aos serviços. (BRITO, 2014, p.316)

Mais uma vez apresenta-se a questão dos pátios nos projetos modernistas, neste caso voltados para dentro de forma justificada, por se tratar de projeto residencial, e assim, particular. O fato deste pátio central não apresentar-se como terraço-jardim talvez justifique-se por ser uma solução mais barata de ser executada, e ele ainda apresenta uma espécie de toldo retrátil, para adaptar-se aos diversos usos que o espaço poderia ter.

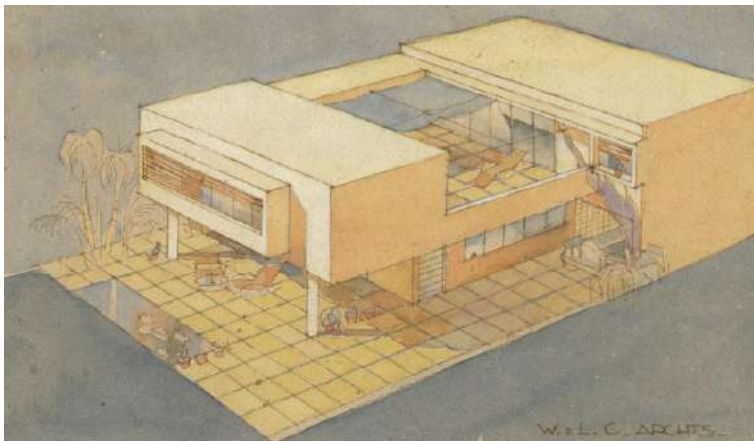


Figura 440 – Lucio Costa e Gregori Warchavchik - Casa sem dono nº. 1 (perspectiva aquarelada inicial) - c.1932-1935. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (código III A 48-03074 L).

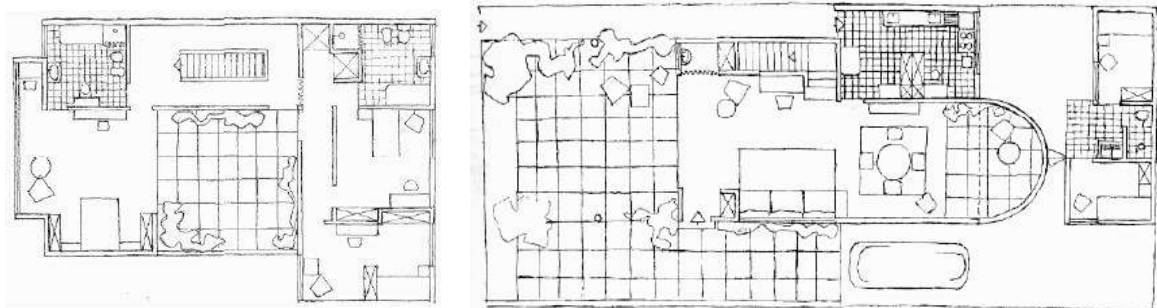


Figura 441 – Lucio Costa e Gregori Warchavchik - Casa sem dono nº. 1 (plantas dos pavimentos térreo e superior) - c.1932-1935. Fonte: Costa (1995, p.84-85).

As janelas horizontalizadas, inseridas em volume saliente na fachada frontal, lembram as que Archimedes adotaria em seu projeto para o concurso do MESP. A vegetação, para além dos jardins externos, se faz presente em diversas áreas do interior; esta, de aspecto tropical, Lucio aplicaria na maioria de seus projetos desta década. Ao que parece, por mais que este projeto tenha sido iniciado na época da parceria de Lucio com Warchavchik, o arquiteto finalizou o projeto sozinho, pois no livro "Registro de uma vivência", em que reúne sua compra completa, não faz menção ao colega quando cita este projeto. E a versão final da volumetria, apresentada na Figura 442, apresenta algumas pontuais, mas significativas alterações, como a eliminação do espelho d'água

frontal, substituído por ainda mais vegetação, um afinamento nas esquadrias, que agora parecem ser de madeira, e a estrutura aparente, que segue abaixo das paredes em direção aos pilotis. Entretanto, continua o protagonismo dos pátios e das aberturas salientes.



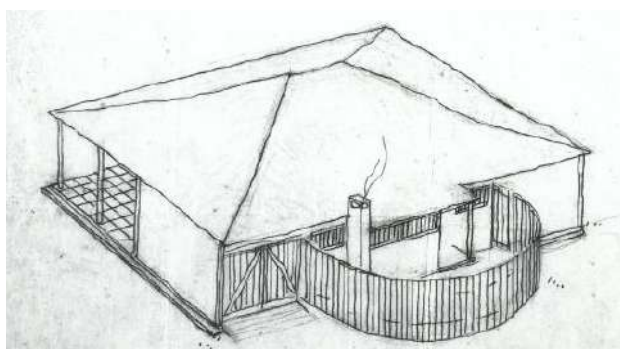
Figura 442 – Lucio Costa e Gregori Warchavchik - Casa sem dono nº. 1 (perspectiva final) - c.1932-1935. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (código III_A_27-00704_L).

Lucio também adota aqui pela primeira vez um elemento que se fará presente em diversos outros projetos: a rede. Ela é o ponto de repouso mais marcante na varanda, junto a cadeiras e à natureza propiciada pelo maciço jardim, remetendo ao sossego da casa de interior. A rede, associada “com meditação fundamental no modo de habitar nativo, que está diretamente relacionado com a representação do mobiliário ícone do indígena” (BRITO, 2014, p.319), vem de certo modo substituir aquele outro mobiliário português em estilo manuelino que Lucio sempre empregava em seus projetos neocoloniais. Com este singelo elemento, “uma espécie de *long chaise* ‘tupiniquim’” (BRITO, 2014, p.319), o arquiteto tenta nacionalizar a arquitetura corbusiana, para que a residência, ao mesmo tempo em que se adequa ao estilo internacional em voga, incorpore elementos representantes da cultura e cotidiano brasileiros. Neste projeto, Lucio também desenha cama e cadeiras tubulares (Figuras 443 e 444), estas que muito remetem ao modelo Cesca, projetado em 1928 por Marcel Breuer, ex-aluno e professor da Bauhaus, aspecto que destaca como o arquiteto tentava fugir do estereótipo do mobiliário português.



Figuras 443 e 444 – Lucio Costa e Gregori Warchavchik - Casa sem dono nº. 1 (perspectivas do interior) - c.1932-1935. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (código III A 48-03074 L).

Outro elemento neste projeto que, juntamente com a varanda, associa a arquitetura do interior à morada da cidade grande, é a pequena área circular na parte posterior do pavimento térreo; o qual prolonga o ambiente para o exterior, de forma limitada, criando um jardim de inverno (Figura 445). Lucio no mesmo período empregou esta solução no projeto da casa de campo de Fábio Carneiro Mendonça, na zona rural do município de Valença, no estado do Rio de Janeiro (Figura 446).



Figuras 445 e 446 – Lucio Costa e Gregori Warchavchik - Casa sem dono 1 (maquete digital) - c.1932-1935; Lucio Costa - Residência Fábio Carneiro Mendonça (perspectiva) - 1934. Fontes: Maquete elaborada por Flavio Papi para a Exposição Lucio Costa - Arquiteto, no Museu Nacional (DF), 2010; Acervo Casa de Lucio Costa (código III A 07-00846 L).

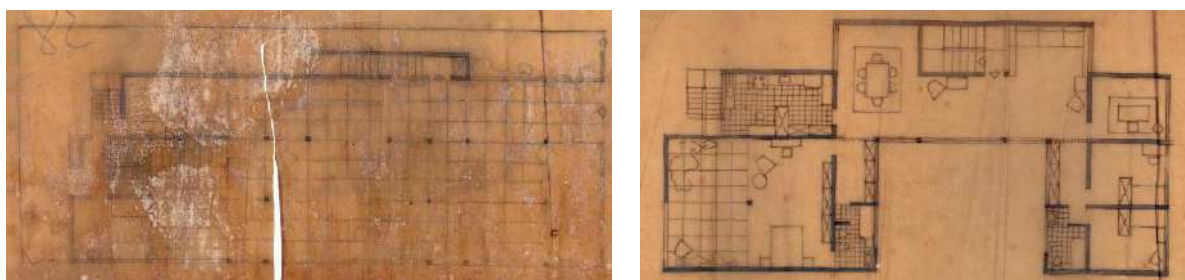
Já a **Casa Sem Dono nº. 2** (Figuras 447 e 448), projetada apenas por Lucio, após o término da sociedade com Warchavchik, apesar de muitos pontos em comum com a casa nº.1, como a rede, a garagem na lateral e o pátio, se estrutura basicamente toda sobre pilotis, logrando ao pavimento térreo apenas os acessos e o setor de serviço. A ampla área livre criada sob os pilotis e margeando o pátio lateral pode ser utilizada tanto em eventos festivos quanto em momentos de relaxamento.



Figuras 447 e 448 – Lucio Costa - Casa sem dono nº. 2 (perspectiva isométrica e perspectiva a partir do pátio) - c.1932-1935. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (códigos III A 27-01109 L e III_A_27-00703_L).

O jogo de volumes interpostos formando três principais conjuntos auxilia na circulação interna ao mesmo tempo em que delimita a área do pátio central. Lucio ensaiou um terraço-jardim ao colocar no terceiro pavimento guarda-corpos e laje, entretanto este

espaço não apresenta nenhuma vegetação, que aparece com abundância no pavimento térreo, ao redor da edificação. A solução da abertura frontal é bem similar à da casa sem dono nº. 1, mas sem o prolongamento frontal. No pavimento superior, o volume frontal é ocupado por dois quartos, um banheiro e uma pequena sala; no volume central inserem-se uma sala de estar, o *hall* com a escadaria de acesso e a sala de jantar, todos integrados à ampla abertura para o pátio; e finalmente, no volume posterior, o maior quarto, com banheiro e *closet*, e uma varanda particular voltada para a fachada posterior (Figuras 449 e 450). Uma escada atrás da cozinha liga este pavimento à área de serviço, no pavimento térreo.



Figuras 449 e 450 – Lucio Costa - Casa sem dono nº. 2 (plantas dos pavimentos térreo e superior) - c.1932-1935. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (código III A 27-01109 L).

No interior desta edificação Lucio adota o mesmo mobiliário da casa sem dono nº.1, mas vai além: junto às cadeiras Cesca, desenha também a poltrona Barcelona, de Mies Van der Rohe, e a Chaise LC4, de Le Corbusier e Charlotte Perriand. O emprego deste mobiliário de vanguarda visava ressaltar o design adotado pelo arquiteto no projeto arquitetônico: casa modernista com mobiliário modernista, intrinsecamente conectados.

Lucio elaborou ainda um terceiro projeto de casa sem dono, de solução semelhante à casa nº. 2. Os elementos instituídos por Lucio nestes projetos foram refinados e adotados pelo arquiteto ao longo de toda sua trajetória, cada vez mais carregados de simbolismo que remetesse a elementos tipicamente nacionais. Varandas, pátios, vegetação e amplas aberturas são características recorrentes de sua obra. De acordo com Brito (2014), a iniciativa da venda destes projetos em bancas de jornal não teve sucesso, pois apenas um álbum foi comprado por um amigo. Em meados de 1930, a população ainda desejava projetos com as características das casas ecléticas da virada do século, sendo que este público foi o último a aderir de fato à arquitetura do Movimento Moderno. De acordo com Lucio, **“A clientela continuava a querer casas de**

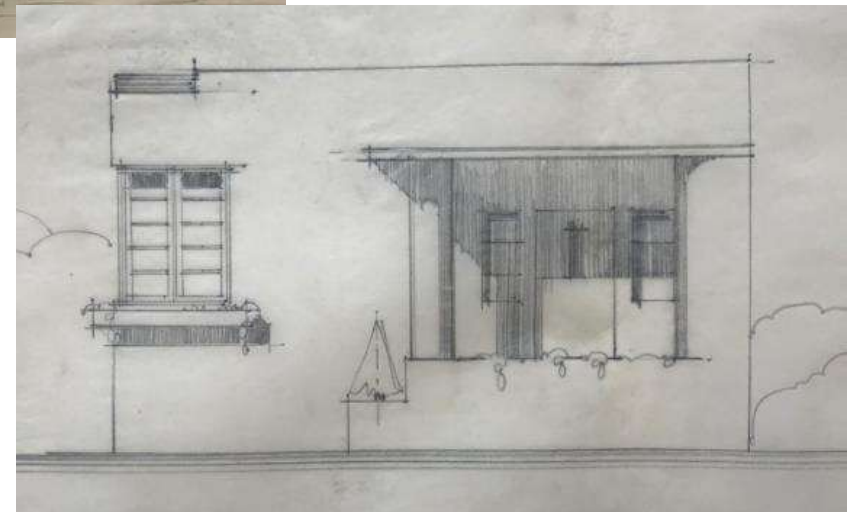
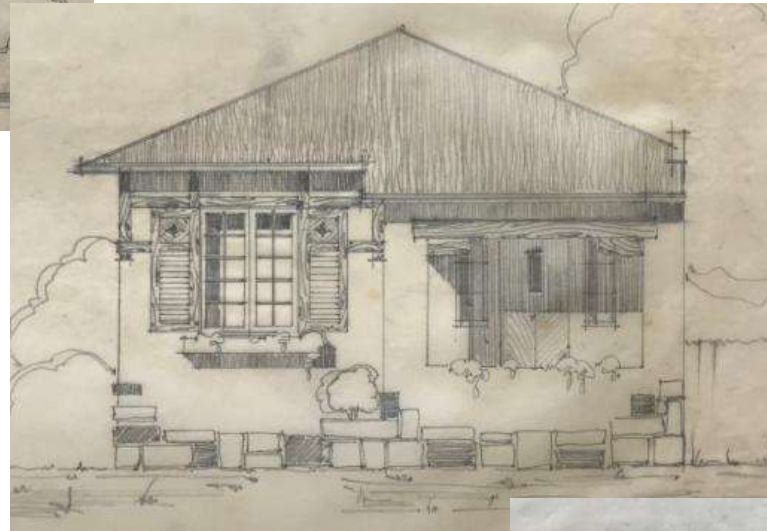
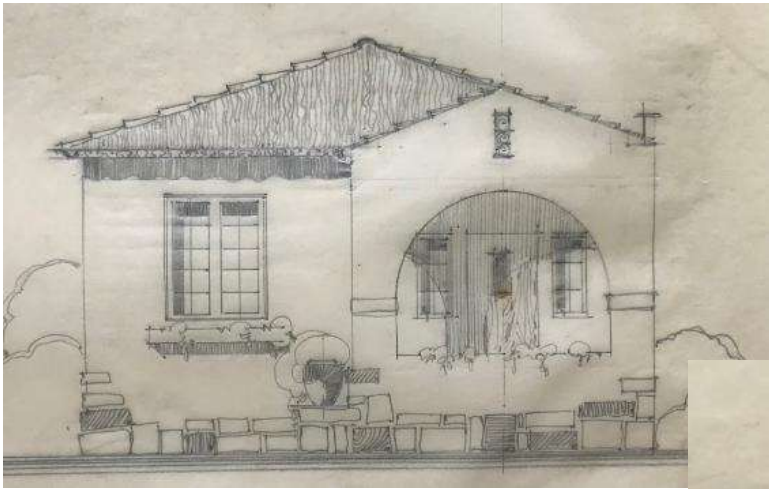
“estilo” – francês, inglês, “colonial” – coisas que eu então já não conseguia mais fazer.” (COSTA, 1995, p.83, grifo nosso).

Archimedes, entretanto, ainda as fazia com gosto. O período crítico que Lucio enfrentou logo antes do projeto do MESP, Archimedes experimentava-o na fase imediatamente posterior ao concurso. Segundo seu neto, Péricles Memória Filho

O episódio da farsa do concurso do Ministério da Educação e Saúde Pública calou fundo em suas convicções, principalmente sob o foco ético-profissional. [...] Os “eleitos” souberam, a partir deste “ato de força” (como chamara), denegrir a imagem de Archimedes e de todos os demais arquitetos do passado, alcunhando-os de “retrógrados”, “academicistas” e “velhos professores”, líderes de uma arte antiquada e elitizada, de forma a obterem da opinião pública e da sua classe o reconhecimento de suas ideias “não ecléticas”. (MEMÓRIA FILHO, 2008, p.106-107)

Em face de todos estes acontecimentos, Archimedes buscou alternativas para manter o escritório em funcionamento, ainda em sociedade com Francisque Cuchet, e atrair novos clientes. Uma dessas alternativas foi elaborar, em meados de 1936, versões em estilos diferentes para a mesma residência, em terrenos fictícios, assim como fizera Lucio no início da década. Partindo do mesmo programa, e até mantendo quase as mesmas aberturas, o arquiteto consolidou até três soluções de fachada para o mesmo projeto, soluções estas que adotavam exatamente a mesma planta. Para a **Casa Sem Dono nº. 1**, apresentada nas Figuras 451 a 453 a seguir, com terreno medindo dez metros de largura, nota-se como a composição fachadística foi nitidamente perdendo a ornamentação, substituindo o arco pela reta. O frontão existente na varanda da primeira solução deu lugar a um telhado com caída simples, expondo o beiral na segunda solução; em contrapartida esta segunda proposta apresenta muito mais elementos ornamentais próximos à janela, como as próprias venezianas trabalhadas, e um acabamento em enxaimel próximo ao beiral do telhado.

Estas duas primeiras soluções enquadram-se no ecletismo *Beaux-Arts*, nas típicas residências que na década de 1930 eram vinculadas no periódico *A Casa*, e que ainda atraíam a atenção de um público com menos poder aquisitivo, principalmente as famílias que haviam acabado de comprar um terreno nos novos loteamentos surgidos nas áreas mais afastadas do Centro. A terceira solução elaborada por Archimedes, que será categorizada como pseudo-modernista, já se apresenta – a partir dos mesmos



Figuras 451 a 453 – Archimedes Memória - Casa sem dono nº. 1: versões *Beaux-Arts* e pseudo-modernista (fachadas frontais) - c.1936. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

arranjos das outras propostas –, ausente de ornamentação, pautada em linhas retas e laje plana, incluindo até uma coluna semelhante aos pilotis modernistas. A janela, inserida bem à borda da fachada, obriga a estrutura da laje a se readequar, criando o balanço necessário à sustentação desta abertura (aqui vê-se o claro emprego da técnica e da estrutura sem camuflagem).

A planta (Figura 454), que tem como programa uma sala, dois quartos, dois banheiros, sendo um externo, uma cozinha e uma pequena área, adapta-se facilmente às três soluções de fachada, necessitando de pequena modificação na proposta pseudo-modernista, por causa do posicionamento da janela frontal. Nota-se pela planta que o terreno de dez metros de largura ainda comporta uma entrada lateral para veículo, além de um jardim frontal, ficando a residência junto ao limite lateral direito. Enquanto os quartos possuem medidas iguais, com área de nove metros quadrados cada um, a sala possui doze, e a cozinha seis. O pé-direito geral é de três metros, entre o piso e o forro, o que permite boa circulação de ar. O fato de os cômodos terem medidas mínimas é mais um elemento que permite supor que estas propostas de casas sem dono estavam sendo elaboradas para os novos loteamentos destinados às classes média e média-baixa.

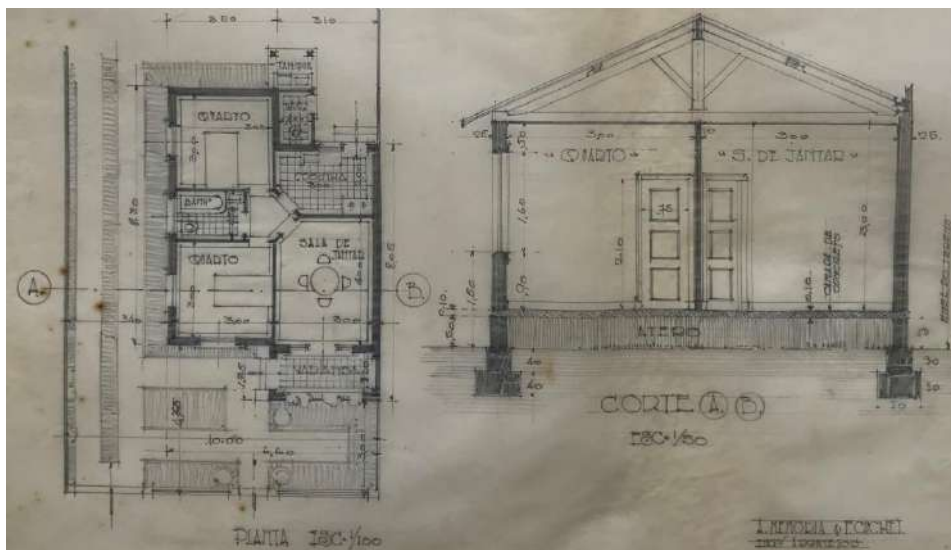


Figura 454 – Archimedes Memória - Casa sem dono nº. 1: versões *Beaux-Arts* e pseudo-modernista (planta e corte) - c.1936. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Já no projeto da **Casa Sem Dono nº. 2**, Archimedes elaborou apenas uma versão *Beaux-Arts* – um tipo de chalé com fachada em detalhes enxaimel –, e duas propostas pseudo-modernistas (Figuras 455 a 458), uma delas contando inclusive com uma janela de *maxim-ar*, bem característica dos projetos modernistas que seriam elaborados anos depois por Jorge Machado Moreira. Ao passo que a segunda solução apresenta uma

coluna que sustenta a laje sobre a varanda, a terceira tem um conjunto de janelas basculantes que preenche toda a fachada da área que volta-se para a sala de visitas. Destas duas, pseudo-modernistas, sem dúvida a última é a que mais absorveu os elementos praticados até então pelos arquitetos do Movimento Moderno. As três opções são representadas com considerável número de plantas, assim como fez Lucio em suas propostas de casas sem dono.

Na planta, o acesso pela fachada frontal leva a uma pequena varanda, por onde se chega à sala de estar, com oito metros quadrados de área; em seguida à sala de jantar, com quase doze; os dois quartos ainda, localizados entre o banheiro, possuem aproximadamente nove, e, além da cozinha, há um pequeno cômodo externo e uma área de serviço. De fato, esta residência possui área bem maior que a casa sem dono nº. 1, e ao compará-la à terceira, constatar-se-á que Archimedes projetou três soluções de planta para três possíveis orçamentos, sendo o da casa nº. 1 o mais simples, e o da casa nº. 3 o mais caro.

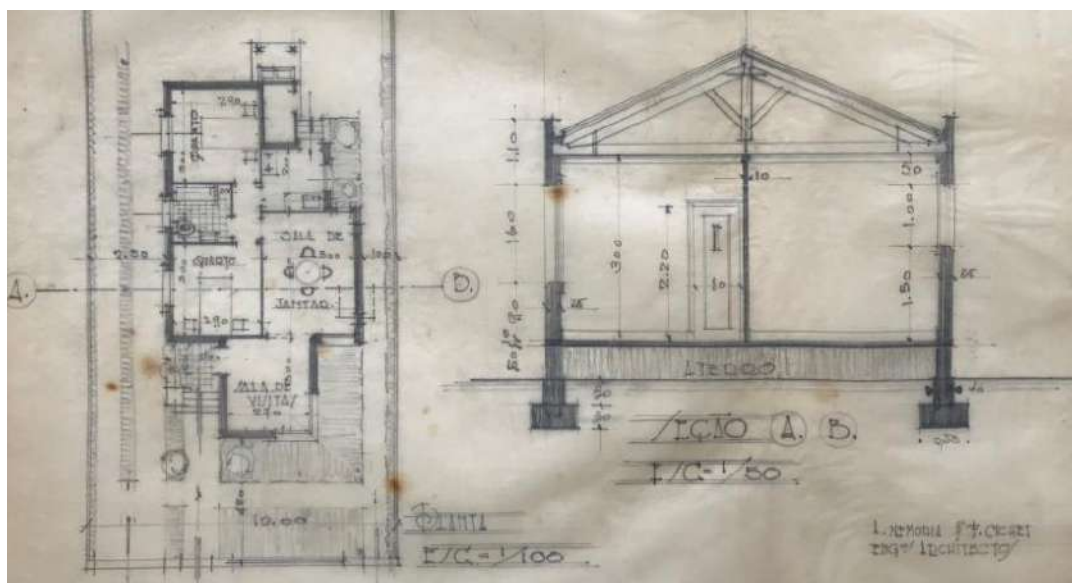
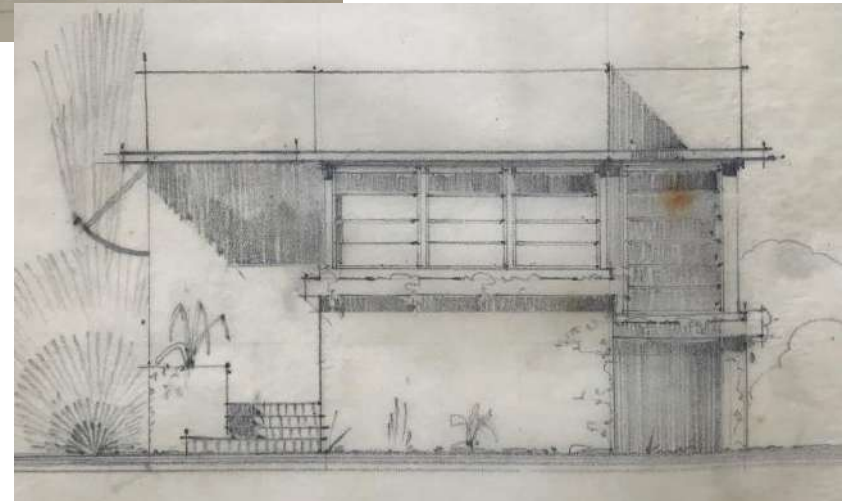
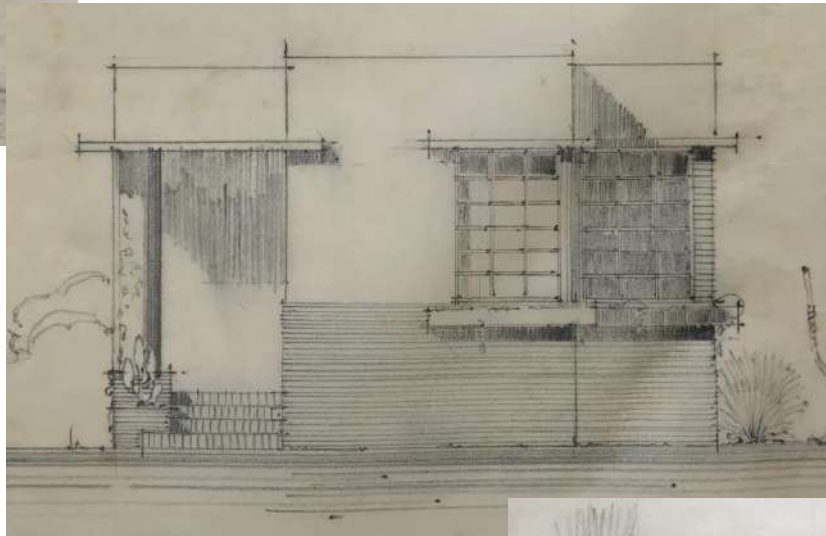
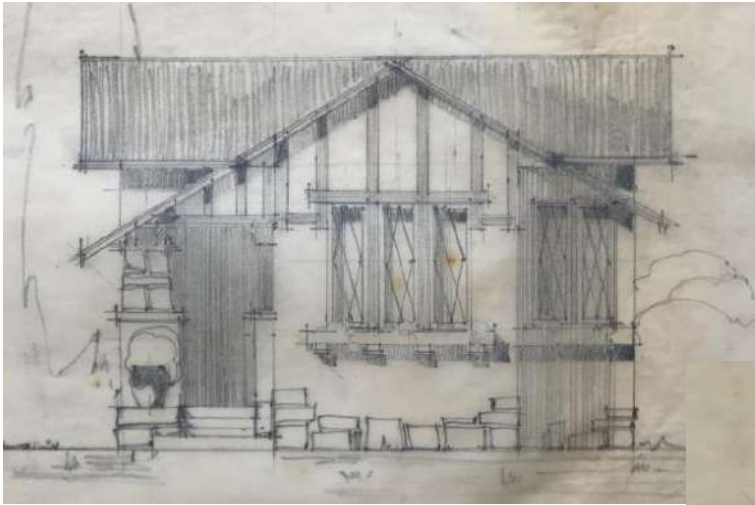


Figura 455 – Archimedes Memória - Casa sem dono nº. 2: versões *Beaux-Arts* e pseudo-modernista (planta e corte) - c.1936. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



Figuras 456 a 458 – Archimedes Memória - Casa sem dono nº. 2: versões *Beaux-Arts* e pseudo-modernistas (fachadas frontais) - c.1936. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

A **Casa Sem Dono nº. 3** (Figuras 459 a 462), a mais cara e com maior área construída das três propostas, também teve predomínio das versões pseudo-modernistas, com duas soluções, além da solução tradicional em *Beaux-Arts*. Esta, em arquitetura enxaimel, apresenta telhado em quatro águas, além de uma varanda descoberta sobre a entrada principal. Já as fachadas pseudo-modernistas, com emprego de laje plana e sobrevergas em argamassa marcando os vãos, ressaltam-se pelo jogo de volumes, estando o volume central mais à frente, como pode ser notado na planta. O programa da residência divide-se em sala de visitas, de seis metros quadrados, sala de jantar, de doze, e um gabinete/escritório, com entrada independente, com área semelhante à da sala de jantar. Ao fundo localizam-se o lavabo e a cozinha. No pavimento superior, a área íntima, o *hall* dá acesso a três quartos, dois de nove metros quadrados e um de doze, além do banheiro. A planta apresentada na Figura 459 refere-se exatamente à fachada da primeira solução pseudo-modernista, podendo facilmente se adaptar às outras duas fachadas, apenas modificando-se as aberturas frontais.

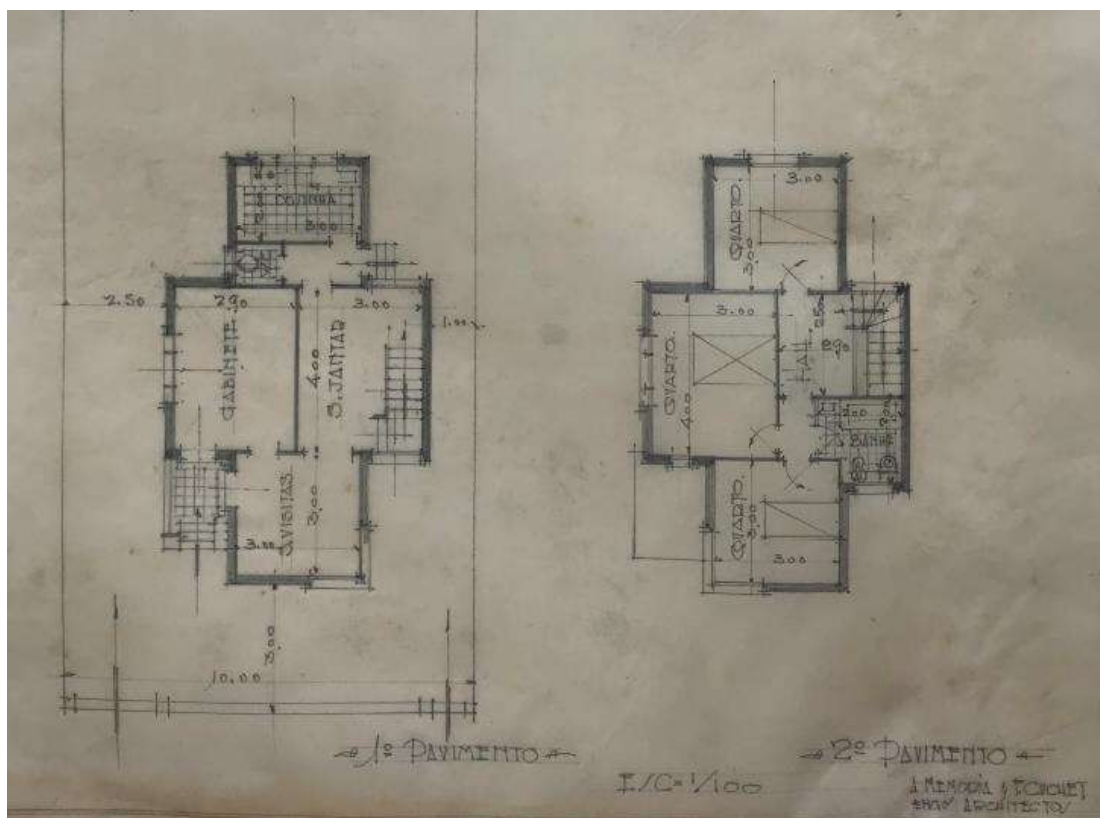
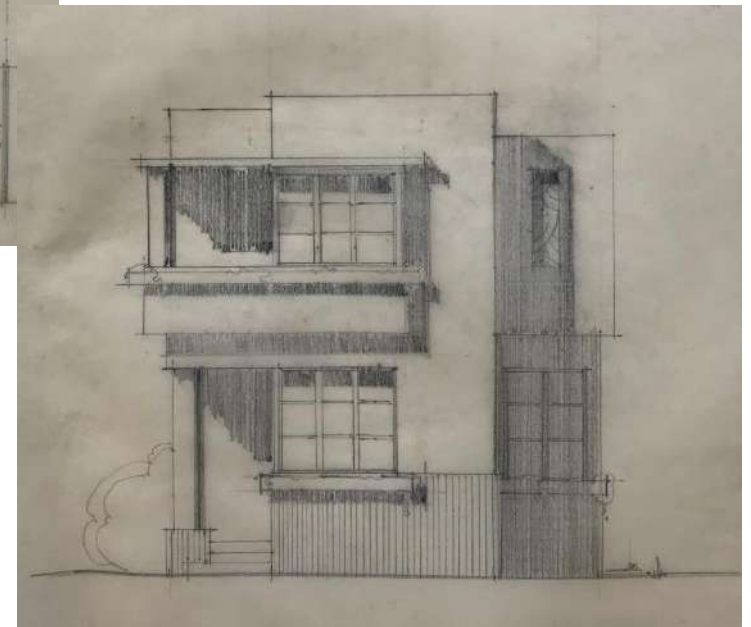
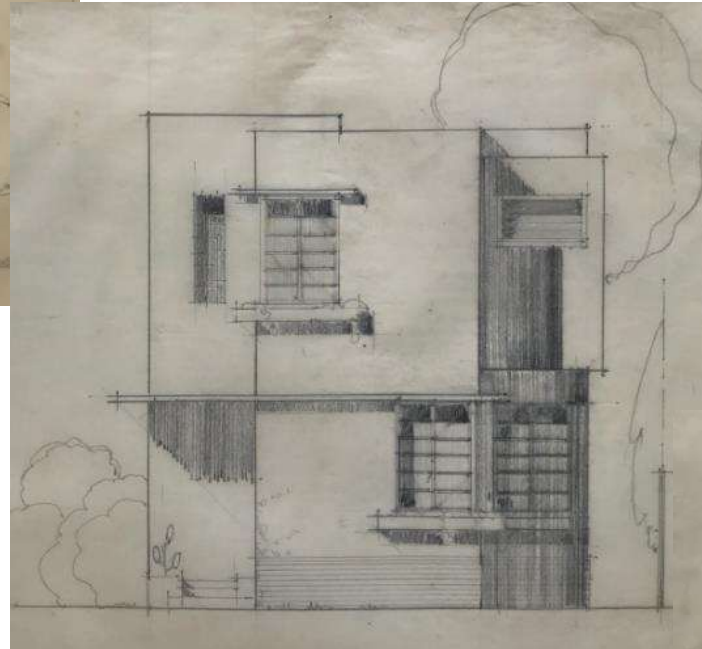
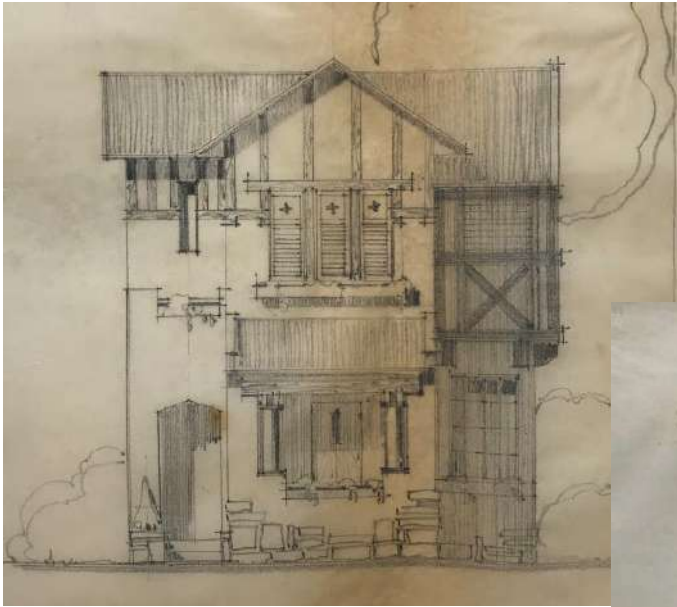


Figura 459 – Archimedes Memória - Casa sem dono nº. 2: versões *Beaux-Arts* e pseudo-modernista (plantas do 1º e 2º pavimentos) - c.1936. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

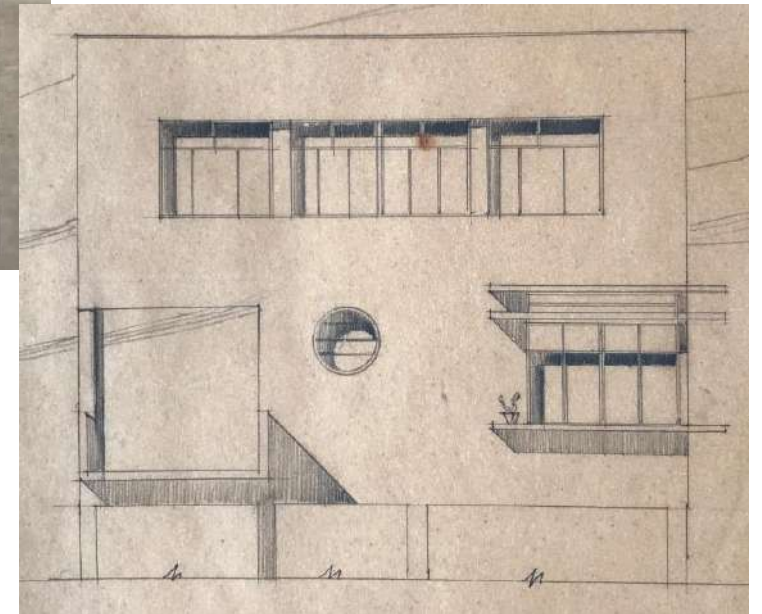
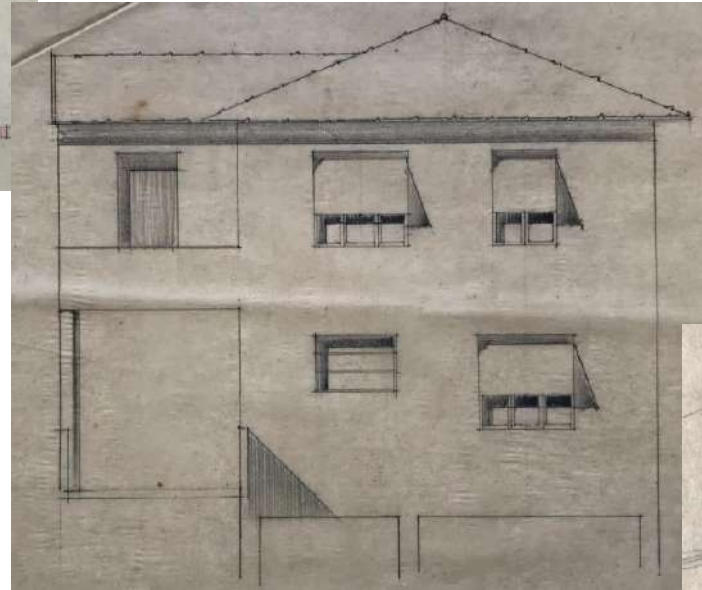
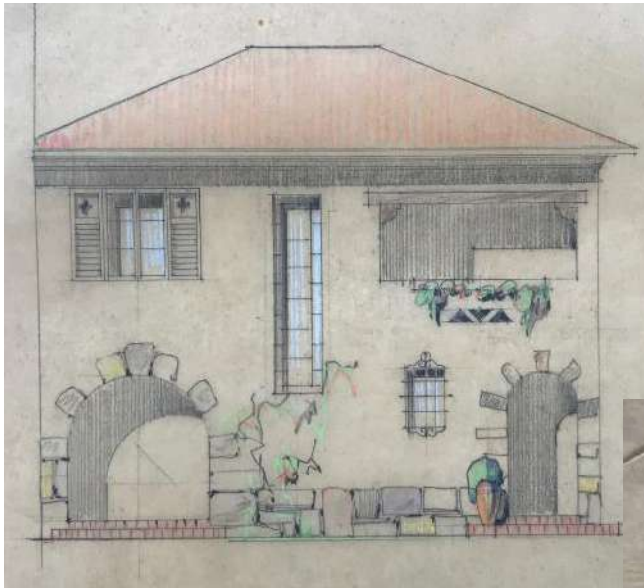


Figuras 460 a 462 – Archimedes Memória - Casa sem dono nº. 3: versões *Beaux-Arts* e pseudo-modernistas (fachadas frontais) - c.1936. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Após ensaiar o pseudo-modernismo nestas três soluções de casas sem dono, em clara transposição dos ditames tradicionalistas *Beaux-Arts* para o novo movimento, Archimedes, vê uma oportunidade de colocar em prática esta possível nova forma de projetar. Seu escritório foi contratado por Semiramis Bueno de Carvalho para elaborar o projeto de sua residência, em terreno à rua Almirante Alexandrino, 408, Santa Teresa, Rio de Janeiro. Assim como fez Lucio Costa no início da década, com as duas versões para a residência Ernesto Gomes Fontes, Archimedes e Cuchet elaboram três versões para a composição fachadísticas desta residência (Figuras 463 a 465), tangenciando paulatinamente do neocolonial não mais ao pseudo-modernismo, mas ao protomodernismo, na terceira versão, onde a residência não mais possui telhas, é coberta por laje, as aberturas dominam a fachada do pavimento superior, e uma pequena laje se sobrepõe sobre a ampla janela do pavimento térreo. A casa aparece sobre pilotis, mas apenas porque o terreno insere-se em declive com relação ao nível da rua.

Em ambas as soluções o programa das plantas apresenta, no pavimento térreo a varanda, sala de estar, sala de jantar, cozinha e garagem; esta presente apenas na segunda e terceira soluções. Já no pavimento superior estão localizados os três quartos, um banheiro e o terraço, além do *hall* com a escada. Não se sabe se os arquitetos chegaram a apresentar as três propostas para a proprietária, ou se elegeram aquela que melhor resultado lhes apresentava. O que se sabe é que o contrato para a construção chegou a ser elaborado, entre a proprietária e a empresa Andrade Lima & Cia., constando nele inclusive o caderno de encargos; entretanto, não foi localizada nenhuma edificação construída com características semelhantes a nenhuma das propostas no endereço que consta neste contrato, o que leva a imaginar que o projeto nunca tenha saído do papel.

Uma análise mais minuciosa da fachada protomodernista permite assimilá-la aos projetos do Movimento *De Stijl*. Iniciado na Holanda ainda em 1917 pelo pintor Piet Mondrian e pelo também pintor e arquiteto Theo van Doesburg. De forte influência cubista, este movimento, baseado em um manifesto, como tantos outros, pregava o fim do individualismo, das tradições e dos dogmas. Um tanto quanto contraditório Archimedes adotar em seus novos projetos a arquitetura de um movimento que pregava



Figuras 463 a 465 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - residência Semiramis Bueno de Carvalho (três versões para a fachada frontal) - 1937. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

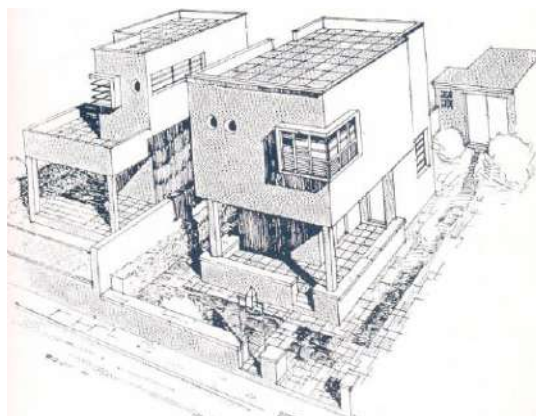
exatamente o fim das tradições, mas como o arquiteto gostava de experimentar, e sempre fez isso desde sua transição do eclético para o neocolonial, como visto; e além disso, destituindo o movimento dos ideais e tendo em vista apenas o resultado plástico da proposta, o aspecto nada mais é que um *art déco* ainda mais simplificado.

Com a valorização das linhas ortogonais e das formas primárias, o *De Stijl* também prima pelos ângulos retos e pelo racionalismo na composição das obras, sejam elas artísticas ou arquitetônicas. Na arquitetura, a luminosidade e os espaços abertos, somados à estética livre e funcional configuram o estilo. A terceira versão do projeto para a residência de Semiramis Bueno de Carvalho tem, dessa forma, elementos que remetem ao projeto da Casa Schröder, projetada por Gerrit Rietveld, ainda em 1923, na Holanda.



Figura 466 – Gerrit Rietveld - Casa Schröder, na periferia de Utrecht, Holanda (projetada em 1923). Fonte: De Stijl: um novo olhar sobre a arquitetura, 2011. Disponível em: <<http://destijlthac.blogspot.com/2011/05/rietveld.html>>. Acesso em 20 mar. 2022.

Esta terceira versão de fachada de Archimedes e Cuchet para residência também ocorreu em um momento que as revistas de arquitetura no Brasil publicavam diversos projetos sob influência do De Stijl, a exemplo da residência projetada pelos ex-alunos de Archimedes, Paulo Pires e Paulo Santos, cuja foto foi publicada na capa da revista *Arquitetura e Urbanismo* de 1937 (Figura 467).



Figuras 467 e 468 – Paulo Pires e Paulo Santos - residência publicada na capa da revista *Arquitetura e Urbanismo* de 1937; Projetos de residências publicados na revista *A Casa*. Fontes: *Arquitetura e Urbanismo*, n. 4, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1937 (capa); *A Casa*, ano XIV, n.134, Rio de Janeiro, jul. 1935, p.25.

Se para Lucio o período *chômage* propiciou estudos sobre as obras dos mestres do modernismo na Europa, a fim de traduzi-los, adaptá-los e testá-los nos projetos residenciais e institucionais, não obtendo um imediato retorno positivo da clientela, assim como não conformando edifícios de boa plástica; no caso da primeira versão do projeto do MESP, para Archimedes este momento de experimentação, que aconteceu alguns anos depois, propiciou nova adaptação do arquiteto a novos estilos e tendências, principalmente aqueles que mais vinham sendo alvo de publicações nas revistas especializadas do país. Ao mesmo tempo que Lucio não mais conseguia projetar sob o direcionamento *Beaux-Arts*, Archimedes – que tentava adaptar-se ao novo movimento –, consolidou pelo menos mais onze projetos de residências neste mesmo *Beaux-Arts* até o final da década de 1940. Após o concurso do MESP a carreira de Lucio começaria a decolar novamente, com diversos projetos, alguns inclusive de grande porte, sendo o próprio edifício do Ministério a vitrine de sua arquitetura, servindo como propaganda em prol de sua contratação, promovendo e internacionalizando a nova arquitetura brasileira.

4.2. Archimedes e a Ação Integralista Brasileira

Somada às experimentações pseudo e protomodernistas de Archimedes nas Casas Sem dono, outra atitude tomada pelo arquiteto no período imediatamente posterior ao concurso do MESP, foi consolidar ainda mais sua posição política, que já vinha sendo ensaiada desde o início da década. Em 1932 filiou-se a Ação Integralista Brasileira (AIB), logo após seu surgimento, como membro da área cultural (MEMÓRIA FILHO, 2008). A AIB formou-se a partir de ideais e posicionamentos difundidos em dois meios: o jornal *A Razão*, onde trabalhava o jornalista Plínio Salgado, e a Sociedade de Estudos Políticos (SEP), organização instituída por Salgado para “congregar intelectuais e lideranças políticas contrárias aos modelos de cunho liberal ou socialista” (BARBOSA, 2006, p.67). Sua conformação também foi respaldada nos efeitos da quebra da Bolsa de Nova York, ocorrida em 1929.

Ainda em 1932, Salgado propôs à SEP que fosse criada esta comissão denominada Ação Integralista Brasileira, com o propósito de transmitir à população, as diretrizes e doutrinas deste movimento, em prol principalmente de atrair novos seguidores. E assim,

o líder da AIB redigiu o Manifesto dos Integralistas, ou “Manifesto de Outubro”, que tinha em São Paulo sua principal base, apesar do confronto direto deste estado com o Governo Provisório de Getúlio Vargas.

O Manifesto de Outubro assinalava a influência de uma concepção espiritualista cristã que definia o progresso moral como a finalidade superior do ser humano: Deus dirige o destino dos povos. O homem deve praticar sobre a terra as virtudes que o elevam e o aperfeiçoam. O homem vale pelo trabalho, pelo sacrifício em favor da família, da Pátria e da Sociedade. (BARBOSA, 2006, p.69).

Com o lema “Deus, Pátria e Família” (FAUSTO, 2015, p.301), a AIB, movimento da extrema-direita, era fundamentada em valores morais e religiosos, possuindo inclusive aspectos antisemitas. Outra atitude tomada pelos chamados “camisas-verdes” para divulgar suas ideias foi consolidar equipes de “bandeiras” para percorrer os diversos estados brasileiros realizando palestras e eventos a favor de sua campanha doutrinária. Os jovens eram os que mais se seduziram por este movimento político, o mais próximo do Fascismo italiano que ocorreu no país. Além de Archimedes, que era genro de Benno Treidler, pintor alemão radicado no Brasil, outros conhecidos membros da AIB eram Miguel Reale e Gustavo Barroso, este seu conterrâneo, diretor do Museu Histórico Nacional e membro da Academia Brasileira de Letras.

Alguns congressos organizados por Plínio Salgado foram refinando as diretrizes da AIB ao longo dos primeiros anos da década de 1930, e o movimento foi transformado em partido político em 1934, “embora a propaganda doutrinária o apregoasse como movimento de cultura” (BARBOSA, 2006, p.75). Foi neste momento que Archimedes então concorreu a Deputado Federal⁵⁵⁶ pelo novo partido. A ligação do arquiteto com o catolicismo, realçada pelos projetos de igrejas, cada vez mais recorrentes em seu escritório, levou-o também a abraçar a causa integralista. Um dos locais preferidos pelos integralistas para divulgação de suas ideias eram exatamente as igrejas católicas, onde distribuíam panfletos ressaltando, dentre outras coisas, que no regime soviético “o incesto será considerado ato legítimo.”⁵⁵⁷ De acordo com o *Jornal do Povo*,

O fim do prospecto é amedrontar as mães de família, enfileirando motivos sobre o que acontecerá quando vier o regimen soviético. Depois caem na propaganda: as mães devem enviar os filhos, os

⁵⁵⁶ *Jornal do Brasil*, matéria “Os Integralistas e o próximo pleito”, editorial. Rio de Janeiro, 05 out. 1934, p.10.

⁵⁵⁷ *Jornal do Povo*, matéria “Manifesto dos Integralistas aos catholicos”, editorial. Rio de Janeiro, 09 out. 1934, p.3.

maridos, os irmãos, os parentes, os cosinheiros, para as fileiras integralistas.⁵⁵⁸

A união de núcleos fascistas com autoridades religiosas visava principalmente respaldar os ideais demasiadamente absurdos, que eram justificados por serem “a vontade de Deus”. A Figura 469 apresenta uma das reuniões entre os Integralistas do Rio de Janeiro, onde se vê, além de Archimedes, o monsenhor Aloysio Masella e o cardeal-arcebispo do Rio Sebastião Leme, lideranças religiosas locais, e Francisco Campos, “fascista confesso”⁵⁵⁹ e primeiro ministro da Educação e Saúde Pública do Governo de Getúlio Vargas, responsável por colocar Lucio Costa na direção da ENBA, em 1930, e Fernando de Magalhães, reitor da Universidade do Rio de Janeiro.



Figura 469 – Da esquerda para a direita: Fernando de Magalhães, monsenhor Aloysio Masella, cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro Sebastião Leme, Francisco Campos e Archimedes Memória.

Fonte: *Jornal do Povo*, Rio de Janeiro, 09 out. 1934, p.3.

O símbolo do movimento integralista, criado por Plínio Salgado, inspirava-se na suástica nazista (Figura 470), assim como a saudação de mão levantada, batizada de “Anauê”, uma fútil desculpa indigenista, em prol da valorização dos povos tradicionais do Brasil, e assim, da nação. O Integralismo, assim como a política de Getúlio Vargas, também valorizava em certo aspecto este nacionalismo, combatendo o comunismo e o liberalismo econômico, em um discurso autoritário. A Figura 471, desenhada por Archimedes, representa o tradicional cumprimento dos camisas-verdes, em clara alusão ao “*heil Hitler*” (salve Hitler, em alemão).

⁵⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁵⁹ *Ibidem.*



Figuras 470 e 471 – Capa da partitura “Anauê! Anauê”, marcha integralista, com o símbolo do movimento, o sigma (Σ); Archimedes Memória - representação de um membro da Ação Integralista Brasileira realizando a saudação de mão levantada, denominada “Anauê”. Fontes: Lago (2014, p.203); Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Plínio Salgado, ao reunir em Petrópolis, no interior do Rio de Janeiro, em 1935, todas as lideranças nacionais do movimento, criou a oportunidade perfeita para Archimedes – que já estase mostrava insatisfeito com as decisões do Governo Vargas – participar mais ativamente das decisões e encaminhamentos a serem adotados tanto na estrutura interna da AIB, quanto nas eleições vindouras de 1938. Esta reunião, que reviu o sistema burocrático estruturado no primeiro Congresso da AIB, alterou os seis departamentos já existentes, transformando-os em secretarias, às quais somaram-se outras quatro novas (BARBOSA, 2006). Acredita-se ser desse período o esquema apresentado na Figura 471, encontrado no acervo pessoal de Archimedes Memória, que foi parcialmente apagado, restando apenas a estrutura hierárquica sem preenchimento. A partir da análise do documento, pode-se ler o título e subtítulo, que foram escritos a lápis e apagados: “Côrtes do Sigma – Supremo Conselho Integralista”. O círculo superior, de onde partem todas as subdivisões, tinha os dizeres “Chefe Nacional”, além do tradicional símbolo “ Σ ”. Os dez retângulos em branco ao lado esquerdo inferior do círculo provavelmente se referiam às dez secretarias da AIB. Este documento, que atesta a efetiva participação de Archimedes na reorganização e reestruturação da Ação Integralista Brasileira, em 1936, em atitude análoga a uma resposta do arquiteto ao descaso de Vargas para com o concurso do MESP, também o insere em um importante órgão dentro do movimento: a Câmara dos Quarenta (Figura 472).

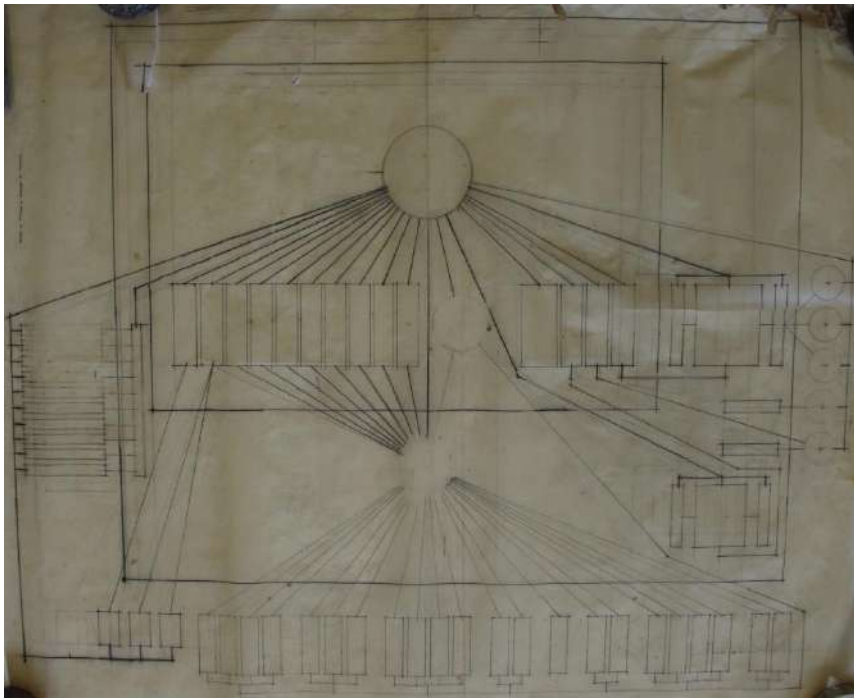


Figura 471 – Archimedes Memória - Côrtes do Sigma - Supremo Conselho Integralista. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

A estrutura organizacional da AIB era reflexo de sua ideologia e anunciava "o futuro" Estado Integral. Podemos caracterizá-la como uma estrutural burocratizada e rigidamente hierarquizada (multiplicidade de órgãos, funções e papéis)" verticalizada (demarcando os níveis nacional, regional e municipal) e centralizada na figura do chefe. **A Câmara dos Quarenta [...] era o embrião de um sistema corporativo.**⁵⁶⁰

Composta por médicos, advogados, engenheiros, professores, diplomatas, industriais, comerciantes, funcionários de órgãos públicos e militares; todos homens, "personalidades de projeção social, moral e intelectual, sugeridas pelo conselho supremo e designadas pelo chefe nacional"⁵⁶¹. A Câmara dos Quarenta tinha subestruturas diversas, em comissões especializadas que versavam sobre assuntos designados por Plínio Salgado.

⁵⁶⁰ Cadernos Nossa História. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1995, p.32, grifo nosso.

⁵⁶¹ TRINDADE, Héliqio. Verbete Câmara dos Quarenta. In: Fundação Getúlio Vargas, CPDOC. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/camara-dos-quarenta>>. Acesso em 16 ago. 2022.

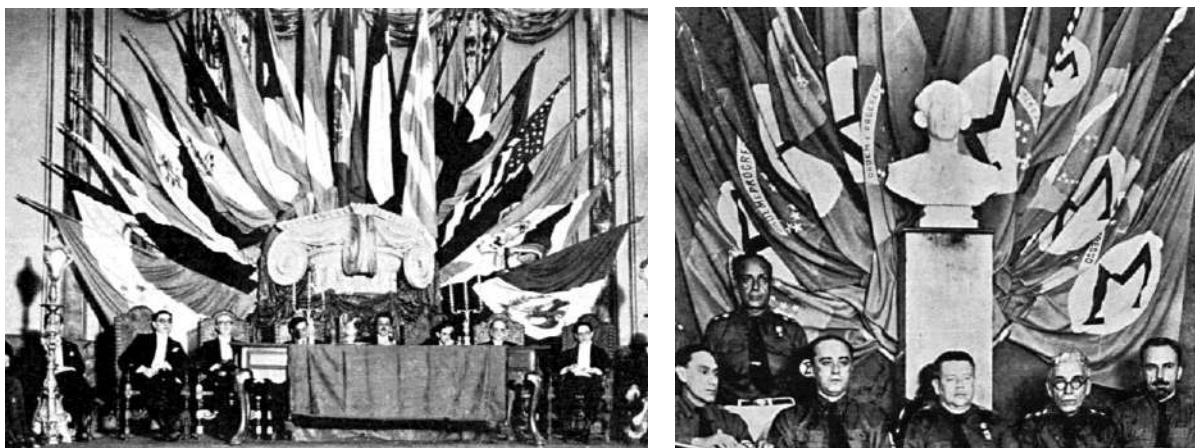
A camara dos quarenta



Figura 472 – Membros da Câmara dos Quarenta. Archimedes Memória é o quinto da terceira fileira. Fonte: *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 mai. 1938, p.12.

Archimedes também tomou parte no I Congresso Integralista da Província da Guanabara, que ocorreu na sede da AIB, à Travessa do Ouvidor, 28, Centro do Rio de Janeiro, em entre 12 e 14 de julho de 1935. Neste evento, ficou responsável pela decoração do salão nobre do Instituto Nacional de Música, onde aconteceu a palestra de encerramento de Plínio Salgado. Os elementos compositivos do cenário principal se assemelham muito aos adotados pelo arquiteto na decoração do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos (Figuras 473 e 474), que ocorreu no Rio de Janeiro, em 1930, no qual Archimedes foi o presidente da Comissão da IV Exposição Pan-Americana de Arquitetura, e Lucio Costa membro da Comissão de Recepção e Festas.⁵⁶²

⁵⁶² *O Paiz*, matéria “IV Congresso Pan-Americano de Architectos”, editorial. Rio de Janeiro, 01 jun. 1929, p7.



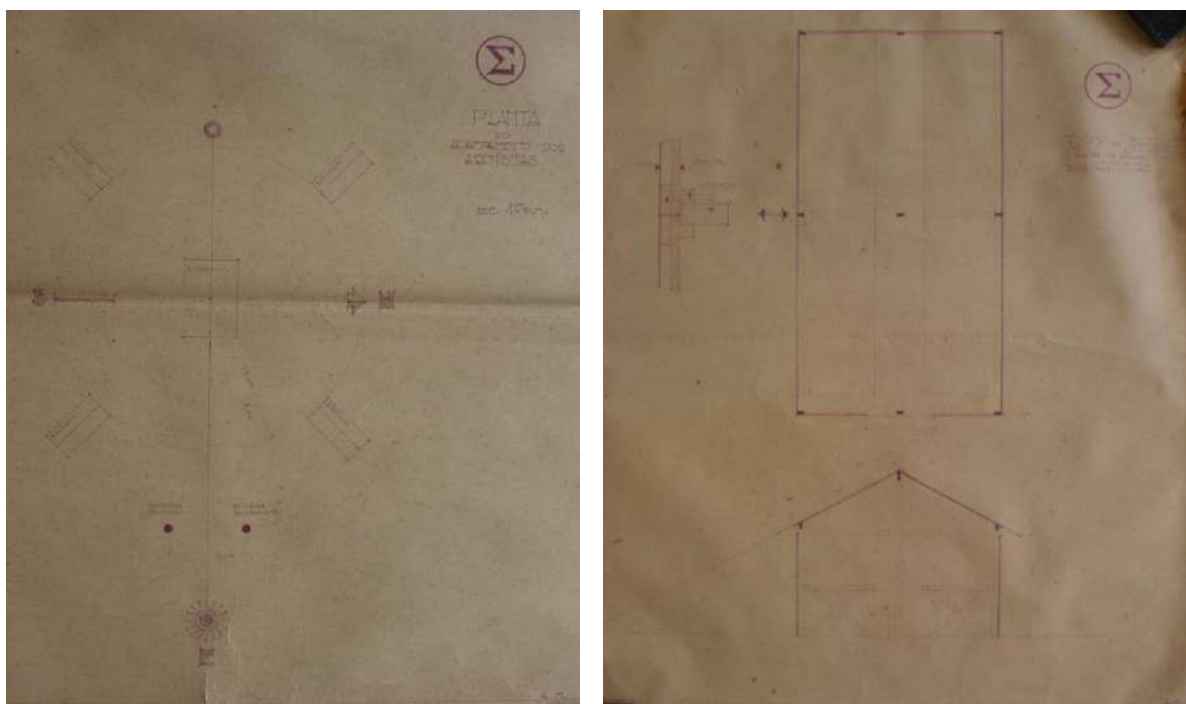
Figuras 473 e 474 – Decorações semelhantes no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, de 1930, e no I Congresso Integralista da Província da Guanabara, em 1935. Fontes: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1930, p.3; Acervo pessoal do autor.

Vargas, que estava no poder desde o início da década, primeiro no Governo Provisório (1930-1934), depois no Governo Constitucional (1934-1937), foi comunicado por Gustavo Barroso, Miguel Reale e outros integrantes da AIB que Plínio Salgado seria o candidato do partido às eleições de 1938. Apoiado por Archimedes, e pautado em um discurso nacionalista, que “possuía um sentido cultural e político que se opunha às influências cosmopolitas deturpadoras da autonomia da nação” (BARBOSA, 2006, p.73), Salgado explicitava em seus pronunciamentos e textos a repulsa ao capitalismo e ao comunismo, por serem ambos pautados em aspectos materiais em detrimento dos espirituais⁵⁶³.

O número de membros da AIB só fazia aumentar, saltando de 20.000 em 1933 para 1.352.000 militantes em 1937. A propaganda, a associação a jornais e revistas [principalmente *A Offensiva* (1934-1938) e *Anauê!* (1935-1937), e o movimento panfletário que Archimedes realizava desde 1934 colaboraram diretamente para esta consolidação do partido no território nacional. Como ressalta Ribeiro, “enquanto a repressão voltava-se desde o início do Governo Vargas para os comunistas e outros grupos (artistas, intelectuais, imigrantes que faziam parte dos países do Eixo), os quais eram constantemente perseguidos, humilhados, tendo muitos torturados e mandados para presídios distantes” (RIBEIRO, 2003,p.1), os integralistas tiveram campo aberto para realizarem comissões, fundarem núcleos regionais e jornais por todo o país. Talvez tenha

⁵⁶³ Em 30 de junho de 1930 Archimedes escreveu um texto, por ele nunca publicado, intitulado “A busca do conceito do ‘Belo’: o despertar da religiosidade”, onde analisava os “meios que nos conduzirão à compreensão do belo e as suas manifestações, as expressões da arquitetura espiritual e material”. Este material foi publicado por seu neto Péricles Memória Filho, apenas em 2008.

sido em prol de angariar o apoio da classe artística que Archimedes elaborou, em maio de 1937 – já no cargo de chefe do Departamento Nacional de Artes Construtivas da AIB – o projeto apresentado nas Figuras 475 e 476, um “Acampamento dos Artistas”, para reunir membros desta classe adeptos ao Integralismo em um acampamento, afastado da zona urbana e de possíveis curiosos, para discutirem questões em torno da adesão destes membros ao movimento. A prancha 1 apresenta a planta geral, indicando o posicionamento de cinco barracas, quatro em um círculo e uma maior ao centro, dispostas de acordo com as coordenadas geográficas, além de também indicar os locais para mastros da bandeira nacional e da bandeira integralista. Já a prancha 2 traz a planta e corte das barracas (com capacidade para quatro camas), além de um detalhe da fixação da lona junto à madeira. Em ambas as pranchas constam as iniciais de Archimedes (A.M.) no canto inferior direito, junto da data. Infelizmente destes desenhos só existem no acervo as cópias heliográficas, já bastante apagadas pela ação do tempo.



Figuras 475 e 476 – Archimedes Memória - projeto para o Acampamento dos Artistas (implantação, planta da barraca, corte transversal e detalhe) - 1937. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

O anúncio oficial da candidatura de Plínio Salgado à presidência foi feito em sessão das Côrtes do Sigma, em 12 de junho de 1937, no qual ele “pronunciou o discurso intitulado “O Cristo e o Estado Integral”, enfatizando os valores de cooperação e solidariedade cristã, que legitimava o seu ideal de Estado” (BARBOSA, 2006, p.74). Neste período, a

política no Brasil já se encaminhava para a radicalização, incluindo o próprio presidente Vargas, que deveria seguir as instruções da Constituição de 1934 e organizar novas eleições diretas. Além de Plínio Salgado, representante da extrema direita, concorriam ao cargo de presidente José Américo de Almeida, escritor, ex-ministro de Vargas, apoiado pela grande maioria dos governadores estaduais, e Armando de Sales Oliveira, então governador de São Paulo, representante das oligarquias do estado.

Vargas, que publicamente se mostrava favorável à ocorrência das eleições, já arquitetava um golpe junto aos setores militares do governo, com apoio inclusive de alguns estados. A primeira ação em prol de obter o apoio da população foi a criação do Plano Cohen, um falso documento que anunciava a descoberta de uma conspiração comunista que estava em curso no Brasil. Este documento foi elaborado por Olímpio Mourão Filho, capitão do exército e chefe do estado-maior da milícia da AIB. Dessa forma, o presidente, além de não ter considerável resistência ao não seguir a Constituição de 1934, conseguiria com sua permanência no poder desmobilizar os setores da esquerda no país, e a ação militar forçada perseguiria estes grupos e dissolveria todas as organizações contrárias ao governo. Apoiado inclusive por integralistas, em novembro de 1937 Vargas, além de suspender a Constituição (e assim, as eleições de 1938), tornou ilegais todos os partidos políticos, inclusive a AIB. Tinha início o período que ficou conhecido como Estado Novo, ditadura que perduraria até 1945.

Por mais que Getúlio e os integralistas fossem contra o comunismo, o presidente, ao cancelar das eleições que poderiam levar Plínio Salgado ao poder, e ainda proibir a existência de partidos políticos, propiciou atrito com os membros da AIB, que tentaram tomar o poder, em 1938, no episódio que ficou conhecido como Intentona Integralista. O Palácio Guanabara, residência do presidente, foi atacado a tiros por diversos camisas-verdes, incluindo um membro da extinta família imperial brasileira. Pelo menos dez pessoas morreram neste confronto⁵⁶⁴, e outras 1.500 foram detidas, sendo posteriormente torturadas e julgadas. Plínio Salgado e Gustavo Barroso, principais líderes do movimento àquele momento, foram excluídos dos processos por falta de provas, tendo sido Salgado preso e exilado por Getúlio Vargas apenas um ano depois.

⁵⁶⁴ *Folha da Manhã*, matéria "O presidente Getúlio Vargas colaborou na defesa do Palácio Guanabara", editorial. São Paulo, 12 mai. 1938, p.1.

Logo após o ataque frustrado ao Palácio Guanabara, o presidente fez um discurso no Palácio do Catete, no qual, além de ressaltar o apoio popular que recebeu no caso, criticava diretamente os integralistas:

Existia até há pouco um credo político que disfarçava os seus appetites de sinistro predomínio com as invocações mais caras e arraigadas em nossas consciências: - Deus, Pátria e Famillia. Mas a impostura foi desmascarada. Em nome de Deus que ordena o amor e o perdão aos próprios inimigos ninguém pode assaltar e trucidar; a Pátria exige a união de todos os brasileiros empenhados em trabalhar pelo seu engrandecimento; e a Família é a incompatível com a violação de lares adormecidos, maculados pelo violencia e a brutalidade de assassinos.⁵⁶⁵

Os demais membros da AIB e da Câmara dos Quarenta que não foram presos nem exilados, incluindo Archimedes, tentaram manter-se afastados da vista da Ditadura de Vargas, e assim o movimento se extinguiu. Apenas em maio de 1945, meses antes da deposição do presidente pelo Golpe Militar, os integralistas publicaram uma "carta aberta à nação brasileira", assinada por diversos de seus ex-membros, inclusive Archimedes e Gustavo Barroso, na qual destacavam seus principais objetivos, quando da criação do movimento, e listavam uma série de "injuriosas e caluniosas imputações"⁵⁶⁶, em prol de limparem o nome e o passado dos camisas-verdes, tidos como inimigos da nação por Vargas.

Dois fatos curiosos que aconteceram durante o período em que Archimedes era diretor da ENBA mereceram ser ressaltados. O primeiro foi o furto de telas importantes da pinacoteca da Escola, ocorrido nos primeiros meses de 1935, que rapidamente fez com que o Conselho Nacional de Belas Artes sugerisse ao governo o afastamento de Archimedes do cargo de diretor⁵⁶⁷. Em seguida, um grupo de alunos invadiu as dependências da Sociedade Brasileira de Belas Artes, que funcionava em uma das salas da ENBA, e depredou todo o espaço, destruindo telas e mobiliário ali existente. Algumas matérias da época ressaltavam que "o sr. Archimedes Memória estava a par dos acontecimentos e fora avisado de que a invasão da sede da Sociedade Brasileira de

⁵⁶⁵ VARGAS, Getúlio. Discurso no Palácio do Catete após a Intentona Integralista. In: *Correio Paulistano*, matéria "A victoria é espírito". São Paulo, 15 mai. 1938, p.4.

⁵⁶⁶ *Correio da Manhã*, matéria "Carta aberta à nação brasileira - A extinta "Ação Integralista Brasileira" no tribunal da opinião pública". Rio de Janeiro, 08 mai. 1945, p.5.

⁵⁶⁷ *O Jornal*, matéria "O Conselho Nacional de Belas Artes pediu a substituição temporária do sr. Archimedes Memória", editorial. Rio de Janeiro, 18 set. 1935, p.5.

Belas Artes estava marcada para a tarde de ontem”⁵⁶⁸, e que “o ato tem o beneplácito da direção da Escola de Belas Artes e explicaram que isto foi feito em represália à atitude assumida por alguns membros da sociedade quando do roubo de quadros na referida Escola.”⁵⁶⁹

O reitor da Universidade, Raul Leitão da Cunha, informado por Archimedes do ocorrido, ordenou o fechamento da Escola para uma melhor averiguação de todo o caso. Instaurou inclusive uma comissão para receber denúncias a tomar as medidas cabíveis. A esse respeito,

Falava-se, na Escola, que o movimento de indisciplina dos alunos havia sido insuflado por **elementos adeptos do extremismo**, alguns dos quais pertencentes à própria Escola. Há, porém, uma grande maioria não partidária dessa opinião, preferindo acreditar que o gesto tenha sido motivado por outras causas que inquérito fatalmente irá revelar⁵⁷⁰

De acordo com o próprio Archimedes, em entrevista a *O Jornal*,

Essa hostilidade dos alunos da Escola pela Sociedade Brasileira de Belas Artes e outras instituições instaladas na Escola, como por exemplo o Conselho Nacional de Engenharia e Arquitetura, o Conselho Regional e o Núcleo Bernardelli, vem de longe e não sei a que atribuir. Os dois conselhos são os órgãos centralizadores da profissão do engenheiro e do arquiteto e os seus membros são homens de extraordinário valor e desprendimento que nele trabalham exaustivamente sem qualquer retribuição. Não concebo má vontade de estudantes de um estabelecimento que forma arquitetos, como é o nosso, contra os que cuidam da defesa e da regularidade da profissão. Quanto ao Núcleo Bernardelli, é uma sociedade de moços paupérrimos, que muitas vezes não tem dinheiro nem para um café. Fazem arte com sacrifício e apenas por devotamento. Como seriam hostilizados?⁵⁷¹

O diretor ressaltou ainda que a atitude dos vândalos se deu por não concordarem com a presença de outras instituições no espaço da ENBA, que já era exíguo para o corpo discente, que só aumentava. Entretanto, ao finalizar a entrevista, o redator da notícia destacou na matéria publicada no jornal que:

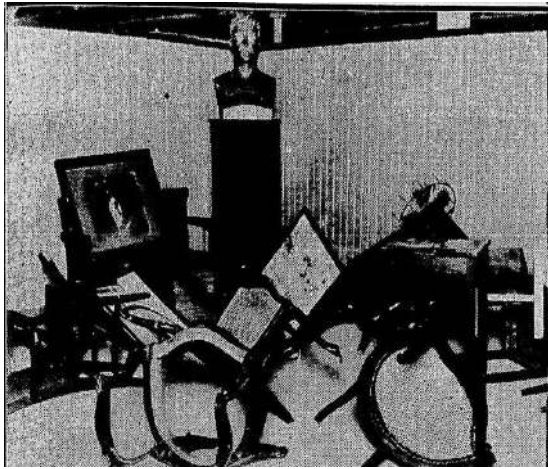
⁵⁶⁸ *Correio da Manhã*, matéria “Alumnos da Escola de Bellas Artes invadem e depredam a sede S.B.B.A. - Como se verificou a invasão”, editorial. Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 28 set. 1935, p.5.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ *Correio da Manhã*, matéria “Os acontecimentos na Escola de Bellas Artes - Em consequencia, foi ordenado hontem, pelo reitor, o fechamento por tempo indeterminado”, editorial. Rio de Janeiro, 06 nov. 1935, p.3, grifo nosso.

⁵⁷¹ MEMÓRIA, Archimedes. Entrevista a *O Jornal*, matéria “Fechada por ordem do reitor da Universidade a Escola Nacional de Belas Artes”. Rio de Janeiro, 06 nov. 1935, p.3.

O professor Archimedes Memória havia encerrado a entrevista. Levanta-se para despedir-se de nós. Só então percebemos um pormenor que, a meia luz do gabinete em que nos achávamos havia impedido de ver desde logo: **o nosso entrevistado envergava a camisa verde do Integralismo, de que é fervoroso partidário.** [Figura 478]⁵⁷²



Figuras 477 e 478 – Sede da Sociedade Brasileira de Belas Artes, após ser depredada; Archimedes Memória dando entrevista ao repórter de *O Jornal* sobre o caso. Fontes: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 set. 1935, p.5; *O Jornal*, Rio de Janeiro, 06 nov. 1935, p.3.

A associação de Archimedes ao Integralismo já lhe rendia desavenças, que se agravaram quando passou a ocupar o cargo de diretor. Entretanto, após a conclusão do inquérito policial, ficou comprovado os quadros da pinacoteca da ENBA haviam sido furtados pelo argentino André Dagleis e pelo uruguaio Jacob Vigodor, que em depoimento ressaltaram que o restaurador da Escola, Thomas Glycerio, lhes havia facilitado o acesso às obras, justificando “as telas iriam desaparecendo e o director da Escola seria demitido.”⁵⁷³ Os ladrões enfatizaram ainda que Glycerio não estava interessado em nenhuma parte do dinheiro da venda dos quadros, e que “seu desejo era unicamente a retirada ou afastamento do sr. Archimedes Memória da direcção da Escola.”⁵⁷⁴ Era um período turbulento, logo após a longa greve dos estudantes, e dos atritos entre o Diretório Acadêmico e a Congregação.

Enquanto Archimedes era associado ao nazi-fascismo e à extrema direita, Lucio era indiretamente vinculado pela mídia e por opositoristas aos partidos de esquerda. Na própria carta que Archimedes havia escrito ao presidente Vargas em 1936, relatando

⁵⁷² *O Jornal*, matéria “Fechada por ordem do reitor da Universidade a Escola Nacional de Belas Artes”. Rio de Janeiro, 06 nov. 1935, p.3, grifo nosso.

⁵⁷³ *Correio da Manhã*, matéria “O furto de quadros da Escola Nacional de Bellas Artes”, editorial. Rio de Janeiro, 07 nov. 1935, p.3.

⁵⁷⁴ *Ibidem*.

sobre o caso do concurso do MESP, ele deixava claro seu posicionamento integralista ao citar o sócio de Lucio, Gregori Warchavchik como um "judeu russo de atitudes suspeitas"⁵⁷⁵, além de considerar também comunistas os vários "dos filiados ostensivos à corrente modernista que tem como centro do Clube de Arte Moderna, [...] cujos principais objetivos são a agitação no meio artístico e a anulação de valores reais que não comunguem no seu credo"⁵⁷⁶.

Matérias publicadas nos jornais após a dissolução do concurso do MESP relacionavam Le Corbusier aos partidos ditos comunistas: "Surgiu uma certa corrente à qual se filia o sr. Le Corbusier, que ainda recentemente esteve nesta cidade, corrente esta que pretende realizar no campo da arquitetura esse internacionalismo que os ortodoxos do marxismo em outros tempos intentaram realizar no terreno político"⁵⁷⁷. Esta específica matéria, publicada n'*A Offensiva*, periódico de teor totalmente integralista, criticava o discurso de um professor e paraninfo da turma de arquitetos de 1937, cujo nome não foi citado, o qual acusavam de praticar o "bolchevismo arquitetônico":

Ora, nada mais perigoso de que essa orientação tão esquisitamente vermelha de certos professores da Escola de Belas-Artes. Se há uma coisa em que se fixe o espírito da raça é na arquitetura, é na pintura, é na confecção dessas obras duradouras que atravessam os séculos para patentear aos pósteros o grau de civilização e cultura das gerações antevas.⁵⁷⁸

O autor do texto finaliza a publicação realçando a urgente necessidade de "uma medida saneadora"⁵⁷⁹ que extirpasse o comunismo do ambiente universitário, onde existe uma "mocidade ávida de cultura e de saber"⁵⁸⁰. A esse respeito também relatava José Marianno Filho, ressaltando não ter Lucio Costa realizado grandes mudanças no "programa anárquico que idealizara"⁵⁸¹ para a ENBA, no curto período que dela foi diretor. Entretanto, ainda segundo José Marianno, "a semente má, a tiririca do bolchevismo, encontrou na inexperiência dos jovens, terreno propício à germinação. O

⁵⁷⁵ MEMÓRIA, Archimedes. Carta ao presidente Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 1936. Publicada posteriormente em *Módulo Brasil Arquitetura*, n.40, Rio de Janeiro, set. 1975, p.21-22.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

⁵⁷⁷ *A Offensiva*, matéria "Esquerdismo Arquitetônico", editorial. Rio de Janeiro, 16 jan. 1937.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ MARIANNO FILHO, José. Revoltante mystificação. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1936, p.4

estilo sem pátria só alastrava pela cidade.”⁵⁸² Assim como Archimedes, Marianno citava Warchavchik como um dos responsáveis pela inserção de Lucio no “cordão comunista, mais por espírito de novidade, do que propriamente, por participação consciente no movimento”⁵⁸³. **Archimedes e Lucio, já em campos opostos na prática de suas arquiteturas, um tradicionalista *Beaux-Arts* e um modernista ávido, agora situavam-se também como adversários no âmbito político**, embora Lucio nunca tenha se posicionado formalmente como comunista ou apoiador dos partidos de esquerda no Brasil.

4.3. O ensino *Beaux-Arts* como base para o Movimento Moderno: os arquitetos da Escola Carioca

A historiografia recente tem destacado o papel fundamental das correntes e do ensino *Beaux-Arts* na formação da primeira geração de arquitetos modernistas (EGBERT, 1980). Se este ensino tinha na arte a principal protagonista até aquele momento, a partir do início da década de 1930 ela cederia lugar à técnica, com o lema “a forma segue a função” de Louis Sullivan.

Os arquitetos modernos, tendo a firme intenção de trabalhar de acordo com os nossos princípios, não podem deixar de considerar as academias oficiais [...] como instituições que obstruem o caminho do progresso.

Essas academias, por definição e por função, são as guardiãs do passado [...].

As academias corrompem a vocação do arquiteto em sua própria origem. Seu ponto de vista é incorreto e suas consequências incorretas.

Portanto, para garantir a prosperidade do país, o Estado deve arrancar o ensino da arquitetura das mãos das academias. (STEVENS, 2003, p.123)

De acordo com Venâncio Filho (1980), o modernismo no Brasil surge a partir do embate direto entre os arquitetos e as diretrizes estéticas e técnicas do século XIX, que ainda predominavam nos projetos, mesmo com o advento do movimento neocolonial, que tinha um discurso pautado no nacionalismo, mas repetia os métodos do ensino tradicionalista. Foi propiciado por aquele momento de “balbúrdia arquitetônica”, onde as experimentações das diretrizes das ordens clássicas esgotaram as possibilidades, e a arquitetura virou um amontado de referências, muitas vezes desconexas e supérfluas.

⁵⁸² *Ibidem.*

⁵⁸³ *Ibidem.*

Os ateliers da ENBA, nas décadas de 1920 e 1930, vinculados à cadeira de Grandes Composições de Arquitetura, o carro-chefe do Curso Especial, tinham Archimedes como professor titular, desde o falecimento de seu ex-professor e tutor Heitor de Mello. E foram nestes ateliers, tendo como referências básicas os livros *Traité D'Architecture*, de Louis Cloquet, e *Traité Théorique et Pratique de L'Arte de Bâtir*, de Jean-Baptiste Rondelet, além das pranchas das sessões de arquitetura dos *Concours du Grand Prix de Rome*, da *École des Beaux-Arts* de Paris que se formaram os maiores arquitetos do Movimento Moderno brasileiro, cujo estilo ficou classificado como "Escola Carioca" (LUCCAS, 2006, p.1).

Já se sabe que o curto período que Lucio Costa permaneceu na direção da Escola Nacional de Belas Artes foi crucial para amadurecimento dos alunos, pois o arquiteto, que naquele momento também iniciava uma série de estudos sobre as práticas do exterior, pautadas em Le Corbusier, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright, tentou mudar radicalmente a metodologia de ensino da ENBA. De forma autoritária, transformou "os valores conservadores da época, extinguindo cânones europeus" (MALACRIDA, 2010, p.75), incluindo tudo relacionado aos *Concours du Grand Prix de Rome*, fatores que acabaram causando sua rápida demissão, cerca de um ano depois. Archimedes, que o substituiu no cargo, atuou de forma pacificadora, mantendo certos princípios já consolidados na virada do século, mas também promovendo uma reforma curricular, dando prosseguimento a aspectos técnicos da arquitetura, e correlacionado teoria e prática nos laboratórios que criou.

O curso de Arquitetura da ENBA, que na primeira década do século XX não formava nem uma dúzia de alunos, na década de 1930 já detinha mais que o dobro dos outros cursos das Belas Artes juntos. Neste período

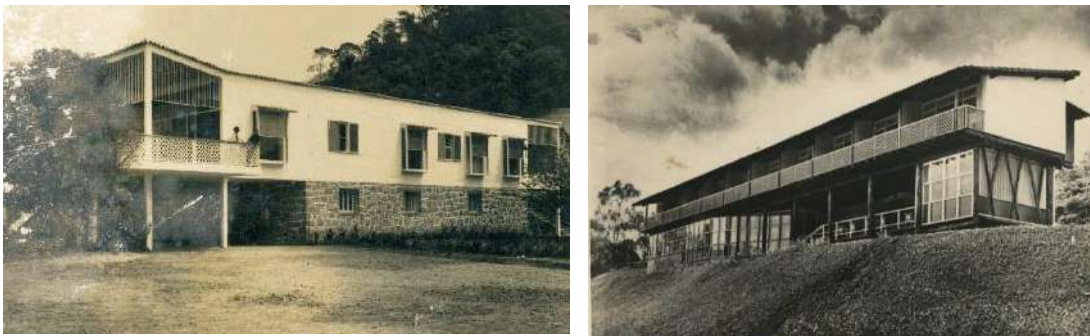
A arquitetura passou de uma categoria do Sistema de Belas Artes a uma posição nova. A ruptura com o passado se efetivou na prática social e a arquitetura moderna se impôs na história. A verdadeira concepção de uma arquitetura moderna implicou na rejeição do estilo clássico definido na imitação de formas do passado. [...]

Na concepção funcionalista, a arquitetura moderna implementou as técnicas de engenharia comercial e industrial em todos os âmbitos da construção, desde igrejas até moradias coletivas. **Todas as formas deveriam expressar, doravante, o uso para o qual foram criadas.**

Assim a vanguarda da arquitetura moderna ganhou espaço no campo da cultura. (MALACRIDA, 2010, p.94, grifo nosso)

Tais transformações e o engrandecimento e reconhecimento da profissão de arquiteto levariam o curso de Arquitetura a se desvincular das Escolas de Belas Artes e das Politécnicas, a partir da década de 1940, galgando sua autonomia dentro do ambiente universitário. A “revolução” semeada por Lucio na ENBA em 1930, de acordo com o próprio arquiteto, era “o meio de vencer a encosta, levando-nos de um plano árido a outro, ainda fértil” constituindo-se ainda como “o meio penoso de alcançar outro equilíbrio, conforme com a nova realidade que, inelutável, se impõe” (COSTA, 1995, p.109).

E é na década de 1940 que Lucio, após aprimorar a plástica de sua arquitetura modernista, com o projeto final do edifício do MESP e o contato direto com Le Corbusier, produz a mais referenciada arquitetura da Escola Carioca. Três projetos deste período exprimem o caráter ao mesmo tempo inovador e nacionalista do arquiteto: a residência Thomaz Oscar Pinto da Cunha Saavedra (1941 - Figura 479), em Petrópolis; o Park Hotel São Clemente (1944 - Figura 480), em Nova Friburgo; e principalmente, o Parque Eduardo Guinle (1943 - Figura 481), no Rio de Janeiro.



Figuras 479 e 480 – Lucio Costa - Residência Thomaz Oscar Pinto da Cunha Saavedra, em Petrópolis, e Park Hotel São Clemente, em Nova Friburgo. Fontes: Fotos de Vosylius e Marcel Gautherot. Acervo Casa de Lucio Costa (códigos III A 25-00790 L; III_A_43-03755_L).

Enquanto os dois primeiros tinham dimensões mais modestas e caráter temporário, respectivamente, o projeto do Parque Eduardo Guinle incorporava com maestria os cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier, e serviria como um ensaio para o projeto das superquadras que Lucio elaboraria para o concurso de Brasília, na década seguinte. Constitui-se o projeto de seis edifícios majoritariamente residenciais, margeando o terreno da antiga residência de Eduardo Guinle e sua família; um majestoso palacete eclético, hoje residência do Governador do Rio de Janeiro. Lucio, que convenceu os

herdeiros de Guinle a não adotarem um projeto já elaborado de “prédios de estilo *afrancesado* para “combinar” com o palácio,” (COSTA, 1995, p.205), em sua já corriqueira atitude contra o ecletismo, sugeriu “uma arquitetura contemporânea que se adaptasse mais ao parque do que à mansão, e que os prédios alongados, de seis andares, fossem soltos do chão e dispusessem de “*loggias*” [varandas] em toda a extensão das fachadas, com vários tipos de quebra-sol [...]. Foi o primeiro conjunto de prédios construídos sobre pilotis (COSTA, 1995, p.205). Dos seis edifícios, apenas os três primeiros foram edificados.

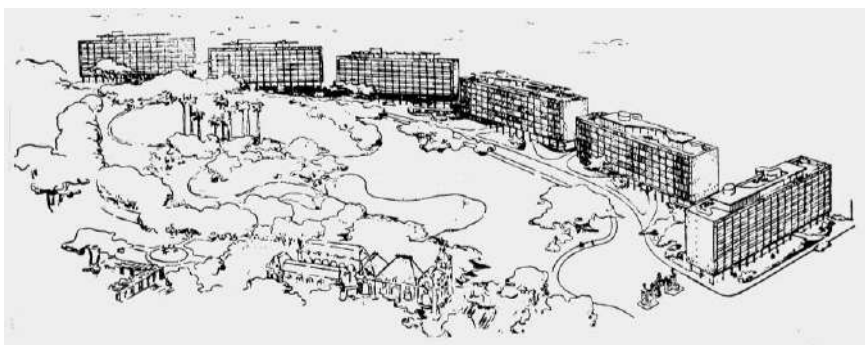


Figura 481 – Lucio Costa - Conjunto de edifícios do Parque Guinle, no Rio de Janeiro (perspectiva do conjunto) - 1943. Fonte: Acervo Casa de Lucio Costa (código III_C_04-03881_L).



Figura 482 – Lucio Costa - Conjunto de edifícios do Parque Guinle atualmente. Fonte: Foto de Nelson Kon, sem data.



Figuras 483 a 485 – Detalhes da fachada, dos pilotis e do interior de um dos apartamentos do conjunto do Parque Guinle. Fonte: Fotos do autor, 2022.

Ao longo da década de 1940 o modernismo foi se consolidando cada vez mais como a arquitetura oficial de seu tempo, tendo Lucio à frente, como referencial, junto de Oscar Niemeyer, após a inauguração do edifício do MESP. De acordo com Lauro Cavalcanti, esta posição dominante finalmente alcançada pelos modernistas, após mais de uma década de embate com a corrente tradicionalista, deu-se a partir das seguintes medidas:

a construção de monumentos estatais para o Estado Novo, a instauração de Serviço de Patrimônio responsável pela constituição de um capital simbólico nacional – com a seleção e a guarda das obras consideradas monumentos nacionais – e, finalmente, a proposição de projetos de moradias econômicas, para a implantação, no país, de uma política de habitação popular (CAVALCANTI, 2006, p.10).

Ao que se refere aos monumentos nacionais, já foi massivamente analisado o caso do concurso do edifício-sede do MESP, e no tópico a seguir discutir-se-á a atuação do IPHAN, principalmente a partir da visão de Lucio, em prol da seleção e preservação de duas arquiteturas: a colonial e a modernista, fadando o ecletismo a uma massiva onda de demolições. A exposição *Brazil Builds – Architecture New and Old 1652-1942*, ocorrida em 1943 no Museu de Arte Moderna (MoMA) em Nova York, foi organizada pelo arquiteto Philip Goodwin, que ao visitar o país para registrar as construções, foi recepcionado por ninguém menos que Gustavo Capanema, que estava inclusive acompanhado pelo primeiro time de modernistas: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Atílio Corrêa Lima, Marcelo Roberto e o pintor Cândido Portinari. Por aí já se sabe a quais estilos teve foco a exposição: o colonial, representando o passado da nação, e o modernista, representando o presente e o futuro, a partir das mesmas bases do colonial. Lucio, que já trabalhava no IPHAN nesta época, teve papel fundamental na escolha dos bens de caráter patrimonial que comporiam o catálogo, deixando assim de fora toda a produção eclética nacional da virada do século XIX e das primeiras décadas do século XX.

De acordo com Cavalcanti, apesar de o modernismo ter chegado ao Brasil através da migração, do retorno de jovens estudantes ao país e da força de vontade pela renovação nacional, tanto do governo quanto dos estudantes, a arquitetura modernista brasileira se diferencia das demais por alguns aspectos, a saber:

a boa condição econômica do Brasil, o desejo de o governo buscar uma base para a capital federal e uma brilhante geração de intelectuais e arquitetos, com penetração nas brechas do aparelho cultural do estado,

que transformaram o estilo em uma nova linguagem, inconfundivelmente brasileira e universal. (CAVALCANTI, 2006, p.12-13)

Além de Lucio Costa, Archimedes foi professor de toda uma geração de arquitetos formados entre as décadas de 1920 e 1930, que consolidaram a essência desta Escola Carioca. O Quadro 6 a seguir ressalta estes profissionais, o ano de formação na ENBA, e os principais projetos modernistas que elaboraram, maiores exemplares desta arquitetura que propiciou a internacionalização do Brasil.

Quadro 6 – Arquitetos modernos formados pela Escola Nacional de Belas Artes

| Arquitetos modernos formados na ENBA | Ano de Formação | Principais obras/projetos arquitetônicos |
|-----------------------------------------------------------------|-----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Lucio Costa (Toulon, 1902 – Rio de Janeiro, 1998) | 1922 | Ministério da Educação e Saúde, 1936-1945; Residencial Parque Guinle, 1948; Plano Piloto de Brasília, 1957. |
| Attilio Corrêa Lima (Roma, 1901 – Rio de Janeiro, 1943) | 1925 | Plano diretor para Niterói, 1930; Plano urbanístico de Goiânia, 1933-1935; Estação de Hidroaviões, 1937-1938. |
| Paulo Antunes Ribeiro (Rio de Janeiro, 1905 - s.l. 1973) | 1926 | Edifício Caramuru, 1946; Hotel Amazonas, 1947; Hotel da Bahia, 1951. |
| Afonso Eduardo Reidy (Paris, 1909 – Rio de Janeiro, 1964) | 1930 | Ministério da Educação e Saúde, 1936-1945; Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (Pedregulho), 1946; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), 1952. |
| Wladimir Alves de Souza (Belém, 1908–Rio de Janeiro, 1994) | 1930 | Casa de Raymundo de Castro Maya, 1957; Banco Moreira Salles; Banco Lar Brasileiro. |
| Carlos Leão (Rio de Janeiro, 1906 – 1983) | 1931 | Ministério da Educação e Saúde, 1936-1945; Casa de Homero Souza e Silva, 1956; Hospital de Campo Grande. |
| Luís Carlos Nunes (Rio de Janeiro, 1909 – 1937) | 1933 | Escola Rural Alberto Torres, 1935; Leprosário de Miruelra; Caixa d'Água de Olinda. |
| Jorge Machado Moreira (Paris, 1904 – 1992) | 1932 | Ministério da Educação e Saúde, 1936-1945; Edifício residencial Antônio Ceppas, 1952; Faculdade de Arquitetura e Reitoria da UFRJ, 1955-1957. |
| Alcides da Rocha Miranda (Rio de Janeiro, 1909 – 2001) | 1932 | Casa de Celso da Rocha Miranda, 1942; Jockey Club Brasileiro, 1946; Fábrica/Oficinas, 1948. |
| Álvaro Vital Brazil (São Paulo, 1909 – Rio de Janeiro, 1997) | 1933 | Edifício Esther, 1936; Edifício do Banco da Lavoura, 1951; Edifício Clemente de Faria. |
| Ernani Vasconcellos (Rio de Janeiro, 1912 – 1988) | 1933 | Ministério da Educação e Saúde, 1936-1945; Residência José Barbosa; Sítio Penachaves. |
| Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro, 1907 – 2012) | 1934 | Conjunto Arquitetônico da Pampulha, 1942-1944; Ministério da Educação e Saúde, 1936-1945; Palácios de Brasília, 1956-1960. |
| Hélio Uchoa (Rio de Janeiro, 1913 – 1971) | 1934 | Edifício residencial Luís Felipe, 1945; Hotel Balneário do Forte, 1952; Casa Chanin Aghayen, 1953. |
| Carlos Ferreira (Rio de Janeiro, 1906 – 1996) | 1935 | Casa de campo em Petrópolis, 1941; Casa do arquiteto, 1949; Parque aquático da Sociedade Esportiva Palmeiras, 1951. |
| MMM Roberto. Rio de Janeiro Marcelo (1908-1964) | 1930 | Sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), 1935; Sede do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB), 1941-1944; |
| Milton (1914-1953) | 1934 | Edifício Marquês de Herval, 1953; |
| Maurício (1921-1996) | 1944 | Edifícios residenciais do Parque Guinle, 1950-1962. |
| Jorge Ferreira (Paris, 1913 – Rio de Janeiro, 2007) | 1937 | Restaurante do Instituto Oswaldo Cruz, 1948; Dormitório para o colégio Pedro II, 1948; Casa de Stanislaw Kozłowski, 1954. |

Fonte: Cavalcante (2020, não paginado).

Durante a implementação (de forma impositiva) do Movimento Moderno no Brasil, o ensino *Beaux-Arts* como um todo parecia pouco adequado aos desafios impostos pela divisão entre as artes e a ciência e a técnica. A arte clássica, muitas vezes tida como a grande vilã do *Beaux-Arts*, esteve presente na formação de todos estes arquitetos que viriam a se tornar adeptos do Movimento Moderno. O próprio Le Corbusier formou-se sob estes mesmos princípios. Foi essa arte que "possibilitou, que deu a consciência, da necessidade da mudança do paradigma clássico para o moderno e para o contemporâneo" (MALACRIDA, 2010, p.220). "A questão é que na história da arquitetura o passado é referência para o estudo do projeto, mas já não serve necessariamente como modelo" (*Ibidem*, p.101). E por mais que a ENBA e seus professores tradicionalistas tentassem se adaptar e reformular aspectos do currículo e da infraestrutura física da Escola, os mesmos se tornariam insipientes frente à nova estrutura desprovida de maquiagem das edificações, e dos preceitos da "forma segue a função".

4.4. Lucio Costa e a identidade da nação: colonial e Movimento Moderno, ecletismo como hiato

As construções em estilo eclético foram amplamente criticadas por escritores, pensadores e arquitetos brasileiros, sobretudo a partir da década de 1920. A experiência do ecletismo no âmbito nacional foi vista por diversas gerações como reproduções de estilos arquitetônicos inseridos no passado europeu. Mário de Andrade, Monteiro Lobato, entre outros, escreveram artigos se posicionando contra o que eles consideravam como a "cidade europeia" no Brasil. Defendiam a arquitetura Barroca mineira como a verdadeira representante do caráter nacional. Frente a ela, as construções de inspiração europeia se tornavam inadequadas para o cenário tropical. Para esses modernos, que influenciaram a primeira fase de atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), apenas a arquitetura do período colonial deveria ser considerada patrimônio digno de preservação.

Mário de Andrade, em 1936, por encomenda do Ministro da Educação Gustavo Capanema, elabora o anteprojeto para criação de um serviço de patrimônio no Brasil. No ano seguinte, a 30 de novembro, é criado o Decreto-Lei 25/1937, organizando a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e regulamentando o mecanismo do

tombamento no país. Capanema nomeia Rodrigo Melo Franco de Andrade, advogado, escritor e jornalista, que já havia sido chefe de gabinete de Francisco Campos, como visto, para dirigir o IPHAN em um momento marcante tanto para as Artes – com o Movimento Moderno, ao qual os intelectuais que criaram o órgão eram adeptos –, quanto para a política – com a instauração do Estado Novo, em 1937, e o início da Ditadura de Getúlio Vargas, quando o Estado passou a ser o representante legítimo dos interesses da nação, entendido com “indivíduo coletivo” (FONSECA, 2005).

As políticas implantadas inicialmente pelo IPHAN foram centradas no tombamento e na criação de uma revista que desse visibilidade e respaldo ao novo órgão. Assim, ainda em 1937, com a promulgação do Decreto-Lei, criaram-se os quatro livros do tomo, nos quais começaram a se registrar os bens que iam sendo objeto de tombamento. A criação de uma revista do órgão, segundo Márcia Regina Romeiro Chuva (2009), visava, a partir do debate entre intelectuais e protagonistas da instituição, por meio de notícias, artigos e polêmicas na grande imprensa, somado ao caráter legitimador e divulgador de um “conhecimento especializado prescrito pela agência do Estado”, uma forma de proteção do patrimônio brasileiro. Adotada como prioridade nos tombamentos, a produção colonial brasileira, considerada manifestação de uma autêntica tradição nacional (BUENO *et al*, 2017, p. 9) foi, através da revista do IPHAN, perpetuada como legitimamente brasileira. Como Aponta Nascimento, “a relação entre materialidade e escrita da história esteve lado a lado das justificativas por proteções legais dos bens selecionais [para tombamento]” (2016, p. 123). Assim, “a história da arquitetura era operacionalizada também por meio das fontes (no caso bens culturais) disponibilizados às gerações futuras” (NASCIMENTO, 2016, p. 123).

Castriota (2009) destaca que nos primeiros tombamentos empreendidos pelo IPHAN, busca-se o “valor artístico” de um bem como justificativa necessária a seu tombamento, muito mais do que o “valor histórico” do conjunto, sua trajetória e acontecimentos configuradores de um espaço socialmente construído. A Arte, e a estética, sobrepõem-se de maneira extrema sobre a História e as relações estabelecidas no meio urbano.

O espaço editorial do IPHAN – a “menina dos olhos de Rodrigo”, como disse Lucio Costa – era sem dúvida, “um locus de ação bastante distinto”, quando comparado com a área técnico-administrativa e o Conselho Consultivo (CHUVA, 2009). Sérgio Micelli (1987)

aponta que a criação do órgão, importante capítulo da história intelectual e institucional da geração moderna, foi um passo decisivo da intervenção governamental no campo da cultura e o lance acertado de um regime autoritário empenhado em construir uma 'identidade nacional'.

A estrutura montada na Capital Federal, então Rio de Janeiro, foi articulada em duas divisões técnicas: a Divisão de Estudos e Tombamento (DET) – Seção de Arte, Seção de História, e Arquivo Central – e a Divisão de Conservação e Restauração (DCR). A equipe era formada por nomes como Lucio Costa, Alcides da Rocha Miranda, Carlos Drummond de Andrade, José de Souza Reis, Luís Saia, Mário de Andrade, Paulo Thedim Barreto, Renato Soeiro, entre outros. Lucio, que se manteria à frente da Divisão de Estudos e Tombamento do IPHAN do momento de sua criação até aposentar-se, em 1972, teve função decisiva na definição dos critérios de seleção dos monumentos a serem legalmente preservados, bem como em intervenções em obras de restauração.

Em sua análise da história do IPHAN, Maria Cecília Londres Fonseca (2005) divide a atuação do órgão entre suas fases "heroica" (1937-1967) e "moderna" (1967-1979). A fase heroica abrange a permanência de Rodrigo Melo Franco de Andrade como presidente do órgão, e foi a mais árdua em termos de trabalho, dentre formação de equipe, seleção de obras e estabelecimento de diretrizes. Como destaca Luís Saia, um dos diretores regionais do órgão,

Quando o governo criou o Sphan, em 1937, a experiência brasileira nessa matéria era, no mínimo, de validade discutível. Continha, é certo, muito amor, mas era também de pouco respeito. Muito amor por romantismo, pouco respeito por desconhecimento. [...] a criação do Sphan representou, entretanto, uma recolocação mais realista e mais culta do problema, conduzido pelo que havia de mais apto e atual em matéria de arquitetura e artes plásticas. [...] Em primeiro lugar, a definição legal consubstanciada no Decreto-lei nº. 25 [...]. Em segundo lugar, os nomes que frequentaram a equipe de direção sob a responsabilidade de R.M.F. de Andrade [...], era o que havia de mais representativo no pensamento vanguardista do Brasil. [...] Em terceiro lugar [...] foi a seleção de equipes de trabalho incumbidas de interpretar, em termos de pesquisa, estudos e obras, os problemas do Sphan; arquitetos, artistas plásticos, pesquisadores, fotógrafos, engenheiros, etc., profissionais aos quais coube a tarefa do trabalho de campo. Tão grande foi esse trabalho e tão pouca era a gente disponível que não poderia ser levado a cabo sem a ajuda de amadores da velha guarda que desde a primeira hora se acostaram ao Sphan e aí acolheram nova orientação, prestando um serviço admirável e insubstituível:

- a) inventariar o que existia de amostragem mais significativa da formação brasileira;
- b) socorrer urgente, e salvar alguns monumentos que estavam profundamente atingidos pela ruína e ameaçavam perecimento completo;
- c) introduzir na normalidade nacional, inclusive e principalmente no campo jurídico, não apenas a figura do "tombamento" e suas consequências, especialmente aquelas que representavam algum gravame caindo sobre a propriedade privada. (SAIA, 1980, p. 17)

O depoimento esclarece os objetivos iniciais e os três principais pontos acertados do projeto. Em um primeiro momento pode-se pensar que a escolha de um advogado como presidente de um órgão que busca preservar a Arte, a Arquitetura e a História nacional soa um tanto confusa; mas Andrade consolidou um corpo de funcionários tão diverso e atento aos seguimentos da sociedade que o projeto avançou de forma plena e segura.

Cabe destacar o instrumento mais importante citado por Saia, o tombamento. De acordo com Cêça Guimaraens,

O instrumento jurídico de proteção ao patrimônio natural e cultural denominado tombamento representa o ato de inscrever os bens de natureza material e imaterial, portadores de referência à identidade, à nação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, tomados individualmente ou em conjunto, em um dos Livros de Tombo do Iphan, ou da forma apropriada às prescrições das instâncias estaduais e municipais competentes. (GUIMARAENS, 2002b, p. 60)

De fato, o tombamento "mantinha o direito de propriedade dentro dos moldes estabelecidos pela Constituição de 1934, isto é, submetendo o individual ao coletivo" (REIS, 2012, p. 114). Consolidava a visão de um tempo e de uma história apadrinhados como vitais para a sociedade. Cabe destacar que Minas Gerais, considerada um dos maiores berços da nacionalidade, teve prioridade na proteção dos conjuntos, ao invés de bens isolados, pelo caráter de ambiência homogênea que apresentava até então. O próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade destacara que:

A maior concentração dos monumentos que integram o patrimônio histórico e artístico nacional está localizada em Minas Gerais. A despeito de só o povoamento de território mineiro ter principiado depois de decorridos dois séculos desde o descobrimento do Brasil, poucas décadas bastaram para que esta área fosse enriquecida de bens culturais em número maior e com feição mais expressiva do que as demais regiões do país. (ANDRADE, 1969, p. 11)

Em 1946 passa a vigorar o Decreto-Lei 8.534, que reestrutura o IPHAN. Márcia Chuva (2009) aponta que essa reformulação, após o fim do Estado Novo, visou estabelecer um controle mais rígido das ações empreendidas pelo órgão, institucionalizando procedimentos. As duas Divisões do órgão, de Estudos e Tombamento, e de Conservação e Restauração, subordinavam-se a Seção de Arte e de História, e a de Projetos e Obras, respectivamente. A Seção de Projetos e Obras, cujo foco girava em torno de reparações e restaurações dos bens e conjuntos tombados no Brasil, era a que mais recebia verbas, mesmo que escassas (CHUVA, 2009).

Já em 1967, portanto, em sua fase "moderna", com a aposentadoria de Andrade, assumiu a presidência do IPHAN Renato de Azevedo Duarte Soeiro, que ocupou o cargo até 1979. Este período foi marcado pela atuação voltada aos museus e casas históricas, como apresentado na Portaria nº. 230, de 26 de março de 1976. Também destacam-se os grandes impasses ocorridos nessa época na preservação dos conjuntos e edificações históricas, pois o Brasil passava por 'modernizações' que provocaram certa repulsa da população em geral pelo velho e tradicional.

Fonseca ressalta neste período era iminente ao IPHAN "demonstrar que os interesses da preservação e os do desenvolvimento não são conflitantes, pelo contrário, são compatíveis" (2005, p. 160). O turismo então, configurar-se-ia como o ponto chave entre o valor cultural e o econômico nas cidades. Desse período cabe destacar o Compromisso de Brasília, documento aprovado em um encontro de diversos setores estaduais e municipais em Brasília, em 1970. Promovido pelo Ministério da Educação e Cultura, o Compromisso objetivou "a extensão da responsabilidade pela proteção dos bens culturais de valor regional aos Estados e Municípios" (REIS, 2012, p. 128), e assim descentralizar e dividir, de certa forma, a tarefa da proteção patrimonial num país de tamanho continental.

4.4.1. Narrativas ortodoxas: modernismo e colonial

Ao analisar a história do IPHAN, pode-se perceber o total direcionamento da política oficial de proteção do patrimônio em torno das arquiteturas colonial e modernista. Até a década de 1970, das 600 edificações tombadas no país, 529 eram do período colonial. Silvana Rubino afirma que nos primeiros anos de atuação do órgão:

O país que foi passado a limpo formando um conjunto de bens móveis e imóveis tombados tem lugares e tempos privilegiados. Este conjunto documenta fatos históricos, lugares hegemônicos e subalternos, mapeando não apenas um passado, mas o passado que essa geração tinha olhos para ver e, assim, deixar como legado.

[...] o SPHAN desenvolveu suas atividades de modo marcadamente desigual. O conjunto dos bens tombados desenha um mapa de densidades discrepantes nas diversas regiões, períodos e tipos de bens, formando conjuntos fechados e finitos. (RUBINO, 1996, p. 97)

A ênfase em traçar uma linha direta – entre o colonial e a nova arquitetura modernista – sobre a história da arquitetura brasileira era tão marcante que projetos modernistas foram tombados antes mesmo de estarem suas obras concluídas, a exemplo da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte; ou poucos anos após sua construção, como o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro.

Antoine Compagnon, a respeito da interpretação dos modernistas sobre o passado colonial, e sua exata correlação com a 'nova arquitetura', estabelece as "narrativas ortodoxas" (1996, p. 44), escritas sempre "em função do desfecho ao qual querem chegar [...] e que serve para legitimar uma arte contemporânea que, no entanto, quer estar em ruptura com a tradição" (CASTRIOTA, 2009, p. 139-140). Verdadeiro paradoxo.

Somados a Lucio Costa, outros dois personagens configuram-se, assim, cada um a seu modo, como peça-chave nessa inter-relação século XVIII-século XX. São eles Sylvio de Vasconcellos e Paulo Ferreira Santos. Seus textos, "Documentação Necessária" (1937), "Construções Coloniais em Minas Gerais" (1956) e "Constantes de Sensibilidade na Arquitetura do Brasil" (1975), respectivamente, em conjunção às suas atuações individuais, expõem quase que de forma irrefutável a historiografia da arquitetura que visavam consolidar.

- **Lucio Costa**

Para que tenhamos uma arquitetura logicamente nossa, é mister procurar descobrir o fio da meada, isto é, recorrer ao passado, ao Brasil-colônia. Todo esforço nesse sentido deve ser recebido com aplausos.⁵⁸⁴

Em seu texto "Documentação Necessária", ainda em 1937, na primeira edição da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Lucio Costa caracteriza a

⁵⁸⁴ COSTA, Lucio. A alma dos nossos lares: porque é errônea a orientação da architectura no Rio. In: *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1924, p.1.

arquitetura da colônia recém-descoberta pelos portugueses como algo novo, a partir da adaptação das técnicas conhecidas a um novo ambiente:

Ora, a arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interesse maior que a "erudita" [...] É nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, a vontade, à vontade ela se desenvolve naturalmente adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de "make-up", uma saúde plástica perfeita - se é que podemos dizer assim.

Tais características, transferidas – na pessoa dos antigos mestres e pedreiros "incultos" – para a nossa terra, longe de um mau começo, conferiram, desde logo, pelo contrário, à arquitetura portuguesa na colônia, esse ar desprezioso e puro que ela soube manter, apesar das vicissitudes por que passou, até meados do século XIX. (COSTA, 1937, p. 31)

E vai além, ao destacar a ausência de maneirismos e exageros presentes na arquitetura portuguesa, colocando as construções brasileiras como superiores:

Sem dúvida, neste particular se observa o "amolecimento" notado por Gilberto Freyre, perdendo-se, nos compromissos de adaptação ao meio, um pouco daquela "carrure" tipicamente portuguesa; mais em compensação, devido aos costumes mais simples e à largueza maior da vida colonial, e por influência, também, talvez, da própria grandiosidade do cenário americano, – certos maneirismos preciosos e um tanto arbitrados que lá se encontram, jamais se viram aqui. (COSTA, 1937, p. 31-32)

Em referência à morada tradicional brasileira, em seus primórdios, ele explicita que

A nossa casa se apresenta assim, quase sempre, desataviada e pobre [...]. Contudo, afirmar-se que ela nenhum valor tem, como obra de arquitetura, é desembaraço de expressão que não corresponde, de forma alguma, à realidade.

Haveria, portanto, interesse em conhecê-la melhor, não propriamente para evitar a repetição de semelhantes leviandades ou equívocos – que seria lhes atribuir demasiada importância –, mas **para dar aos que de tempos a esta parte se vêm empenhando em estudar de mais perto tudo que nos diz respeito**, encarando com simpatia coisas que sempre se desprezaram ou mesmo procuraram encobrir, **a oportunidade de servir-se dela como material de novas pesquisas** [...]. (COSTA, 1937, p. 31-32, grifo nosso)

Nota-se aqui a paixão e predileção de Costa pela arquitetura do século XVIII, ao enfatizar que os arquitetos modernos deveriam buscar nas moradias do período as bases para a arquitetura de sua época, porém, sem reproduzi-las *ipsis litteris*.

Ainda em "Documentação Necessária", ao consolidar o colonial e a arquitetura moderna como complementares, Lucio critica o neocolonial, – estilo ainda vigente, sob o qual havia se formado – por considerá-lo um "artificial processo de adaptação" visando resgatar "os elementos já sem vida da época colonial" (COSTA, 1937, p. 39). A arquitetura moderna seria a continuação da "boa tradição", seria "a evolução que estava normalmente se processando" (COSTA, 1937, p. 35) evolução esta que teria sido interrompida pelo neocolonial:

Foi quando surgiu, com a melhor das intenções, o chamado movimento tradicionalista de que também fizemos parte. Não percebíamos que a verdadeira tradição estava ali mesmo, a dois passos, com os mestres de obras nossos contemporâneos; fomos procurar, num artificial processo de adaptação – completamente fora daquela realidade maior que cada vez mais se fazia presente e a que os mestres se vinham adaptando com simplicidade e bom senso – os elementos já sem vida da época colonial: fingir por fingir, que ao menos se fingisse coisa nossa. E a farsa teria continuado – não fora o que sucedeu. (COSTA, 1937, p. 39)

Para Lucio, a morada colonial, com sua "justeza de proporções" e "saúde plástica perfeita" (COSTA, 1937, p. 31) deveria constituir-se como base para os arquitetos contemporâneos. No artigo da primeira edição da *Revista do Patrimônio*, além de instituir seus preceitos acerca da preservação e de qual modelo arquitetônico merecia ser preservado, o arquiteto coloca o mestre-de-obras como personagem essencial no saber-fazer dessa arquitetura. Associa o trabalho prático e funcional que o pedreiro adota na composição da casa como "um processo evolutivo em direção aos princípios genéticos do Movimento Moderno" (BAETA, 2003, p. 41).

Baeta, na relação da 'evolução linear' da arquitetura estabelecida por Lucio Costa, ressalta:

O incremento gradativo da fenestração na fachada das residências no sentido do ritmo horizontal, por exemplo, vai incondicionalmente derrocar na janela rasgada "ao longo" – quarto ponto da arquitetura de Le Corbusier – confirmando o mecanismo de desenvolvimento da arquitetura pregado por Costa. [...] Para a casa assumir o estágio final de evolução a partir da estrutura de ferro utilizada no espaço exterior do edifício, só seria preciso incorporar o esqueleto independente do concreto armado da arquitetura moderna que, por sua vez, traria consigo vantagens plásticas, funcionais e de racionalização para a arquitetura – o pilotis, a planta livre, a fachada livre. (BAETA, 2003, p. 41)

Ao que Costa chama de "evolução" (1937, p. 35) da arquitetura (Figura 486), entre relação de aberturas e os mestres-de-obras, dita

Nas casas mais antigas, presumivelmente nas do século XVI e durante todo o século XVII, os cheios teriam predominado, e logo se compreende por quê; à medida, porém, que a vida tornava mais fácil e mais policiada, o número de janelas ia aumentando; já no século XVIII, cheios e vazios se equilibram, e no começo do século XIX, predominam francamente os vazios; de 1850 em diante as ombreiras quase se tocam, até que a fachada, depois de 1900, se apresenta praticamente toda aberta, tendo os vãos, muitas vezes, ombreira comum. O que se observa, portanto, é a tendência evidente para abrir sempre e cada vez mais. (...) Verifica-se, assim, portanto, que os mestres de obras estavam, ainda em 1910, no bom caminho. Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feiosas todas as novas possibilidades da técnica moderna, como, além das fachadas quase completamente abertas, as colunas finíssimas de ferro, os pisos de varanda armados com duplo T e abobadilhas, as escadas também de ferro, soltas e bem lançadas (...). (COSTA, 1937, p. 36-37)

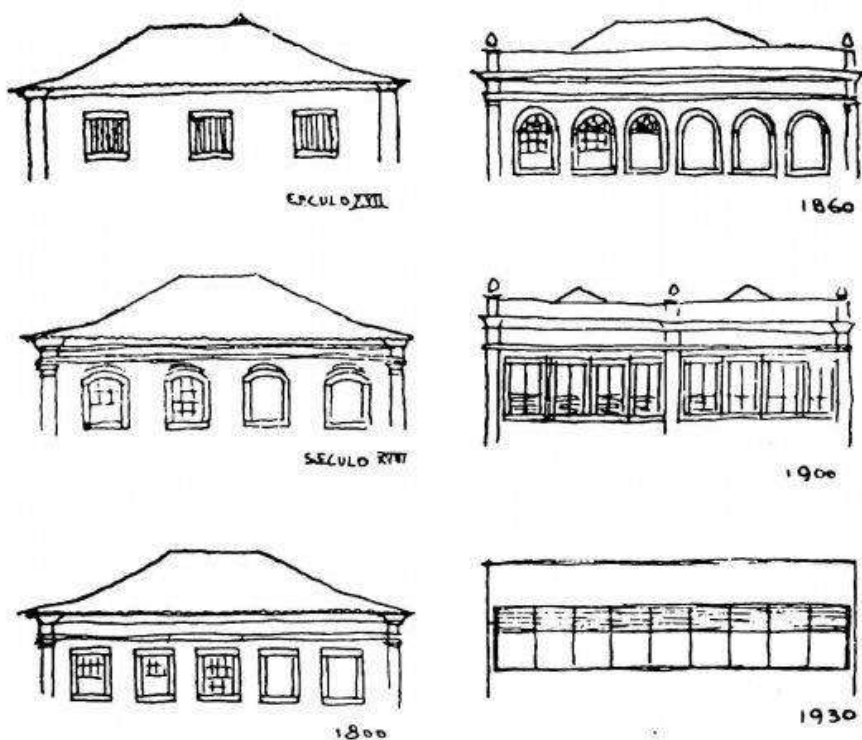


Figura 486 – Lucio Costa - croquis exemplificando a 'evolução' dos vãos das edificações. Fonte: Costa (1937, p. 36-37).

Nota-se a ausência da composição neocolonial no desenho de Costa, talvez em função de firmar o Movimento Moderno e apagar o considerado equívoco do movimento precursor. O arquiteto conclui assim que a arquitetura modernista, num ato comum 'evolucionista', que não foi captado pelo ecletismo, absorveu o aprendizado do colonial e, além disso, consolidou não só o fazer arquitetônico de seu tempo, mas a correta conexão deste com o passado.

A publicação do artigo no primeiro número da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* tem papel simbólico: pretende determinar o caminho correto para a pesquisa histórica em arquitetura no país e, conseqüentemente, a política correta de preservação do patrimônio artístico nacional. (PUPPI, 1998, p. 23)

- **Sylvio de Vasconcellos**

Arquiteto do Patrimônio em Minas, Sylvio de Vasconcellos esteve à frente do cargo de Chefe (que corresponde hoje ao de superintendente) do 3º Distrito do IPHAN entre 1939 e 1969, sendo o primeiro a ocupar tal posição no estado. Atuou veementemente em prol das cidades históricas mineiras e da preservação do legado setecentista do ciclo do ouro. Nascido em Belo Horizonte em 1916, cursou o ginásio no Colégio Santo Antônio, em São João del-Rei (BRASILEIRO, 2008), o que lhe possibilitou um contato direto com a arquitetura setecentista do país desde muito jovem. Dentre seus principais textos destacam-se "Vila Rica: Formação e Desenvolvimento" (1956), "Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos" (1961) e "Construções Coloniais em Minas Gerais" (1956)⁵⁸⁵, este que será agora objeto de análise, atendo-se à sua "Arquitetura Residencial".

Ainda na apresentação do texto, Vasconcellos estabelece algumas premissas básicas, cabendo destacar sua afirmação pela ausência de uma arquitetura brasileira, e sim uma arquitetura implementada pelos portugueses de acordo com o disponível no novo ambiente brasileiro, conferindo-lhe "o caráter de luso-brasileira" (VASCONCELLOS, 1983, p. 37). Destaca também a presença portuguesa sendo muito mais marcante e transformadora no território brasileiro, especificamente em Minas Gerais, em oposição à tão divulgada migração paulista para aquele estado. Segundo Vasconcellos, mesmo tendo os paulistas desbravado o território mineiro, não o consolidaram; não fixavam-se por muito tempo em certa área, estavam sempre em busca de ouro; já os portugueses, "menos afoitos, se contentavam com o disponível certo, acomodando-se mais à nova terra que tantas promessas oferecia" (VASCONCELLOS, 1983, p. 37).

Ainda na introdução, citando indiretamente a arquitetura eclética, Vasconcellos esboça uma crítica: "Mundanismo muitas vezes exagerado e decorrente do novo gosto, racionalizado, no século XIX, mas que de fato aflora da ostentação, do luxo e dos

⁵⁸⁵ Originalmente apresentado no Primeiro Seminário de Estudos Mineiros, na Universidade de Minas Gerais, em 1956 e republicado em Vasconcellos (1983, p. 35-61).

arranjos "irreais" originados do Renascimento, mas aplicados com intuíto absolutamente diversos" (1983, p. 39).

Já com relação à arquitetura residencial propriamente dita, o arquiteto esboça o que chama de "evolução" (VASCONCELLOS, 1983, p. 41), assim como fez Lucio Costa. Descreve a composição da casa urbana, mas demonstra ênfase e peculiar interesse na relação que estabelece entre a arquitetura rural colonial e aquela modernista, em Minas Gerais.

Ergue-se a construção sobre esteios de madeira, pelo menos na sua parte da frente, ficando a posterior ao nível do terreno, solução permitida pelos aclives naturais que não se corrigem. A varanda interessa a quase toda a fachada cuja composição se define no ritmo de seus apoios verticais repetidos. [...] Aliás, as casas de fazendas mineiras são amplas em todos os sentidos, esparramadas nos terrenos, com grandes peças largamente ventiladas e iluminadas, sejam quarto, salas ou varandas. [...] A parte baixa da construção não se fecha por paredes. Quando muito, com balaústres de secção quadrada postos losangularmente [...]. (VASCONCELLOS, 1983, p. 43-44)

E conclui que, "plasticamente desataviadas e singelas, mas agenciadas em boas proporções, harmonicamente dispostas", a arquitetura doméstica conforma

composições claras, limpas, definidas, bem moduladas e rítmicas, ostentando uma saúde plástica perfeita no dizer de Lucio Costa. Se lhes falta a ênfase que civilizações mais apuradas conferiram às suas moradias, será exatamente nesta despreziosa beleza, nesta fisionomia não maquilada, que devemos buscar seu valor e importância. Aliás, não é outro o caminho que vem presidindo as melhores realizações da nossa arquitetura contemporânea. (VASCONCELLOS, 1983, p. 44)

Comparando-as às palavras de Lucio Costa:

É nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de "make-up", uma saúde plástica perfeita – se é que podemos dizer assim. (COSTA, 1937, p. 31)

Discursos semelhantes a arquitetos contemporâneos em prol de uma arquitetura fundadora e outra revolucionária, Lucio e Vasconcellos adotam o "viés estético, derivado de uma visão historiográfica bastante específica" (CASTRIOTA, 2013, p. 80). O mais peculiar do texto de Vasconcellos, no que tange a esta pesquisa, é o croqui que o acompanha (Figura 487), onde estabelece relação direta entre a composição da edificação rural mineira a uma típica edificação onde se fazem presentes os cinco pontos

da 'nova arquitetura', em especial o emprego de pilotis, liberando o espaço do pavimento térreo, e a fachada com grandes aberturas. A conclusão do texto também dá o tom modernista ao destacar a ausência de ornamentos, a "fisionomia não maquilada" como pistas e diretrizes do século XVIII deixadas a serem redescobertas na "arquitetura contemporânea" (VASCONCELLOS, 1983, p. 44).

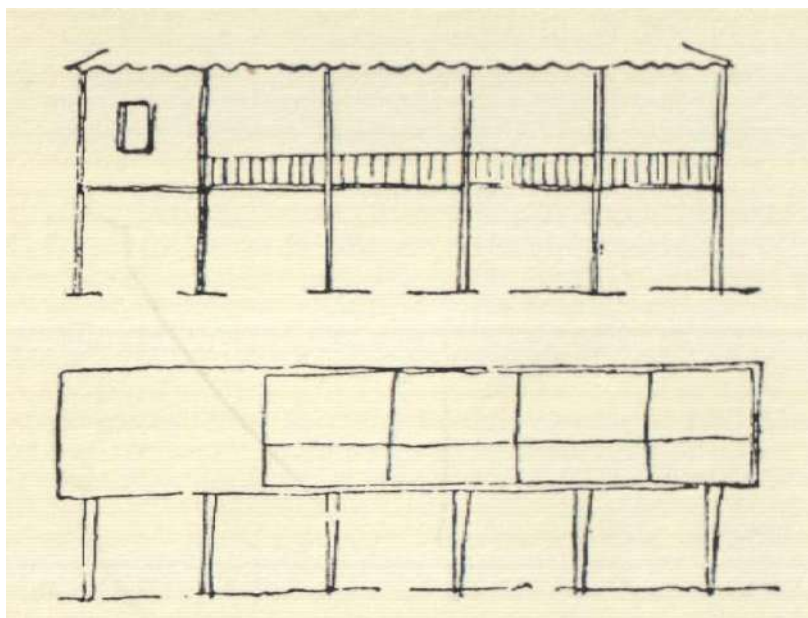


Figura 487 – Desenho de Sylvio de Vasconcellos, relacionando os partidos da arquitetura rural setecentista e da modernista. Fonte: Vasconcellos (1983, p. 43).

Ao classificar a arquitetura produzida entre fins do século XIX e início do XX como um "hiato entre o colonial e o modernismo" (BRASILEIRO, 2008, p. 3) – assim como Lucio Costa –, ainda mais vivendo em uma cidade como Belo Horizonte, que já nasceu eclética, foi como Chefe do IPHAN em Minas que Vasconcellos consolidaria seu pensamento e sua visão acerca do que valia a pena preservar. Indicado também por Rodrigo Melo Franco de Andrade, consolidou as primeiras ações efetivas em torno da preservação de Ouro Preto, e, obviamente, do casario colonial.

Ainda, tendo a cidade como expressão estética, as intervenções de Vasconcellos pretendiam restabelecer ali a visão de conjunto, principalmente ao olhar distante, do panorama central do lugar. Atacou veementemente o ecletismo e suas platibandas e ornamentos, respaldando-se em Lucio Costa. Ao recriar, de certa forma, a prática da restauração, sistematizou as ações e as replicou por entre as cidades com conjuntos setecentistas tombados nacionalmente no estado. Pode-se dizer, dessa forma, que o Sylvio intelectual complementava na prática o Sylvio gestor do patrimônio (BICALHO *et al*, 2006).

Em 1964, em plena Ditadura, foi afastado da Escola de Arquitetura da UFMG. Mudou-se para o Chile, onde lecionou na universidade local. Retornou ao Brasil tempos depois ao ser absolvido do inquérito, retomando as aulas na UFMG, por breve período, até ser aposentado compulsoriamente pelo Ato Institucional n. 5. Exilou-se nos Estados Unidos a partir de 1969, atuando como Especialista em desenvolvimento urbano nas Organizações dos Estados Americanos, em Washington e na Cidade do México. Faleceu no exílio em 1979 (BRASILEIRO, 2008).

- **Paulo Ferreira Santos**

Complementando Costa e Vasconcellos, Paulo Santos, implementador e professor da cadeira de Arquitetura no Brasil na Faculdade Nacional de Arquitetura, atual UFRJ (SANCHES, 2005), em seu texto “Constantes de Sensibilidade na Arquitetura do Brasil”, publicado em 1988, combina os elementos coloniais e modernistas a partir de desenhos, instituindo uma lógica direta entre os itens de composição presentes em cada um. O que difere Santos dos outros dois autores é exatamente o trato que dá à arquitetura eclética, considerando-a importante integrante da historiografia brasileira, como expõe na divisão de seu livro “Quatro Séculos de Arquitetura”. Dessa forma,

[...] a obra de Santos aparece muitas vezes como uma espécie de aprofundamento de alguns temas que Costa só tangenciou. [...] sua produção apresenta um espírito bem mais científico e menos panfletário ao se comparar à fase militante inicial de Lucio Costa. (BAETA, 2003, p. 47)

Ao considerar o ecletismo como um período de experimentações, com diversas discussões que, a seu ver auxiliaram o Movimento Moderno, Santos posicionou-se favoravelmente ao tombamento da Avenida Rio Branco⁵⁸⁶, no Rio de Janeiro, um dos berços do ecletismo no país, num embate com o próprio Lucio Costa, como membro do Conselho Consultivo do IPHAN (1955-1981). Entretanto, colaborou no estabelecimento das duas arquiteturas – a colonial e a modernista – como soberanas e 'nacionais', ao justificar, como seus contemporâneos, estarem na arquitetura colonial as maiores

⁵⁸⁶ A esse respeito, conferir SANTOS, Paulo Ferreira. Relatório da Proposta de Tombamento do Conjunto Arquitetônico: Rio Branco (Avenida), compreendendo: Palácio Monroe, Biblioteca Nacional, Escola de Belas Artes, Derbi Clube, Jockey Clube, Clube Naval, Teatro Municipal, Assembleia Legislativa. Rio de Janeiro - Guanabara. Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Processo nº. 860-T-72. IPHAN/DET. Seção de História. Relator: Paulo F. Santos. Rio de Janeiro, 18 out. 1972. Acervo pessoal Paulo Ferreira Santos, Biblioteca Paulo Santos, Paço Imperial.

premissas do Movimento Moderno. Santos é conhecido como o arquiteto defensor do eclético, e de fato o foi, não deixando, contudo, de associar colonial e moderno como diretamente conectados.

Ao considerar também "que cada época histórica carrega sempre atrás de si o peso de uma tradição que porfia por persistir, em competição com as novas ideias que vão surgindo, (...) cuja apreciação exigia do historiador, acima de tudo, isenção" (SANTOS, 1986), o arquiteto advogava tanto em favor do tradicional quanto do moderno. Mas, como aponta Sanches,

Apesar de Paulo Santos, em seu desejo de escrever obra sólida de história da arquitetura, não haver demonstrado propriamente comprometimento com um projeto de nação, o interesse em analisar a arquitetura e o urbanismo sob a perspectiva sociocultural mostra seu envolvimento com a questão da brasilidade. (SANCHES, 2010, p. 23)

As constantes, em seu texto, configuram-se muito mais como relações entre culturas e sociedades, sendo a arquitetura um dos resultados concretos dessas relações. Constantes, na arquitetura, mesmo com grandes rupturas temporais, "porque as modificações que foram recebendo não alteraram o fundamental, que se manteve íntegro e válido: o caráter, o espírito" (SANTOS, 1988, p. 66).

o próprio Palácio da Alvorada em Brasília, a despeito das diferenças de estilo, pertence à estirpe de Columbandê, a mesma serena grandeza, a mesma nobreza desparatosa, e um não sei quê de indefinidamente brasileiro a provar que, mais do que a forma, o que importa é a tradição, é o espírito; é ele que, se sobrepondo às continências efêmeras de cada momento da História dos povos, perpetua no tempo as *constantes de sensibilidade nacional*. (SANTOS, 1988, p. 66)

E, assim, ao correlacionar, ainda, a Casa Bandeirante, do século XVII, em São Roque, São Paulo, a Fazenda Columbandê, de finais do século XVIII, em São Gonçalo, Rio de Janeiro, e o Palácio da Alvorada, do século XX, em Brasília (Figura 488), Santos consolida uma 'evolução' ajustada e concisa ao fim que objetiva:

A Casa Bandeirante é fechada, protegida contra o meio ainda hostil, com um alpendre ao centro; em Columbandê, em tempos mais amenos, a casa abre-se num extenso avarandado; no Palácio da Alvorada, conjugam-se a varanda de Columbandê com o alpendre aberto da Casa Bandeirante. Em todas três, capela externa, à distância. (SANTOS, 1988, p. 66)

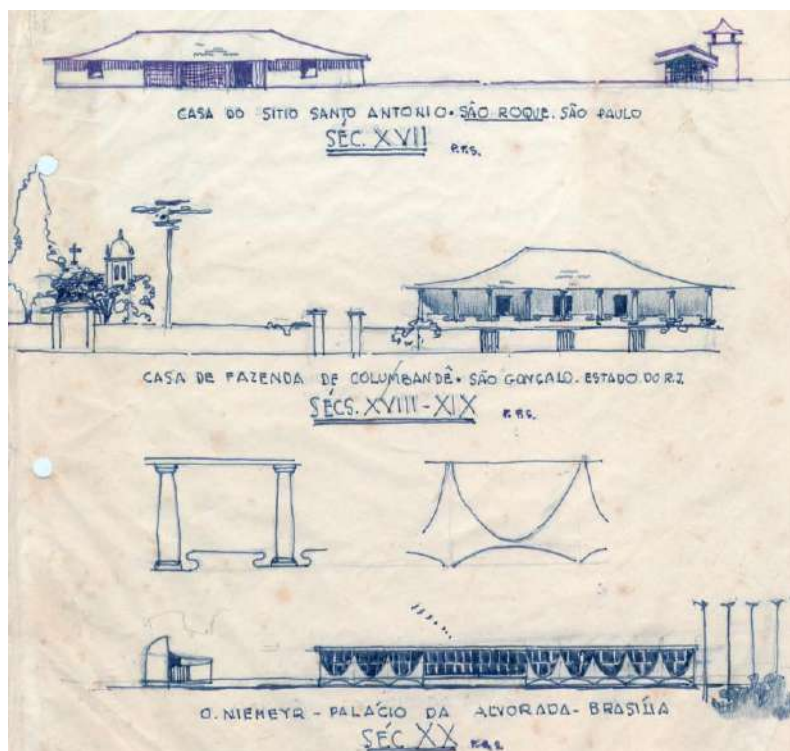
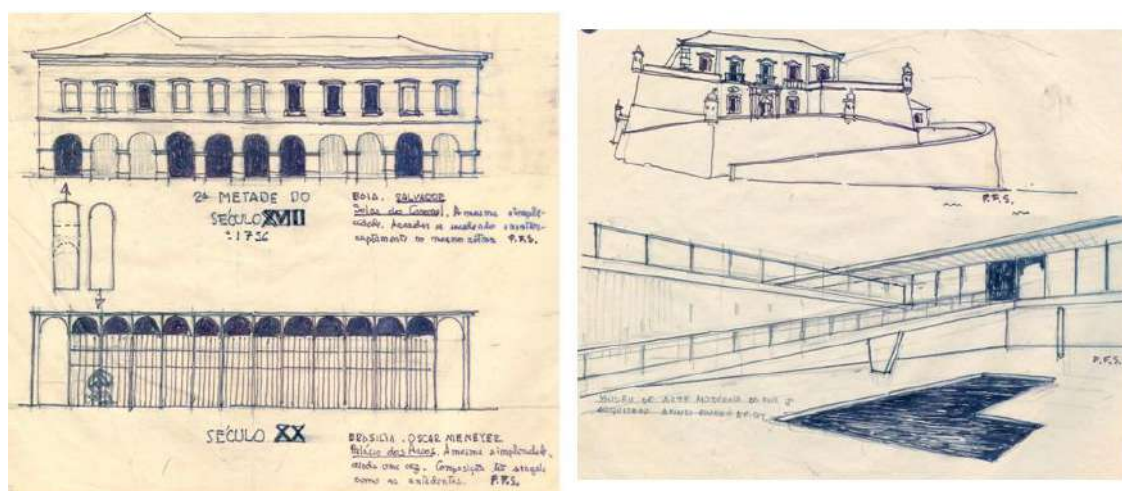


Figura 488 – Desenho de Paulo Santos comparando a composição da Casa Bandeirante do século XVII, em São Roque (SP), da Fazenda Columbandê, do século XVIII, em São Gonçalo (RJ), e do Palácio da Alvorada, do século XX, em Brasília. Fonte: Santos (1988, p. 53).

Elementos pormenorizados também constam na análise de Santos, como a relação entre cheios de vazios do Solar do Coronel, em Salvador, do século XVIII, e do Palácio do Itamaraty, em Brasília, que adota a mesma composição plástica, expandindo ainda mais as aberturas (Figura 489); ou ainda entre as rampas de acesso do Palácio dos Governadores, de Ouro Preto, setecentista, e a rampa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy (Figura 490). A explícita comparação em desenhos retoma a "narrativa ortodoxa" de Compagnon (1996, p. 44), conformando uma explanação concisa escrita sempre em função do desfecho almejado.



Figuras 489 e 490 – Desenhos de Paulo Santos comparando as aberturas do Solar do Coronel, do século XVIII, em Salvador, ao Palácio do Itamaraty, do século XX, em Brasília; e comparando a rampa de acesso ao Palácio dos Governados de Ouro Preto, do século XVIII, à rampa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, construído no século XX. Fonte: Santos (1988, p. 57; 68).

Dessa forma, como destaca Sanches, em sua visão historicista, Paulo Santos "reconhecia a relatividade dos juízos de valores em contraposição aos princípios canônicos de valoração" (2010, p. 19), a partir "do pressuposto de que cada período da História da Arte tem direito de ter seu próprio estilo e deva ser apreciado, em todos os seus aspectos, em função da carga de cultura que se nutre e das ideias estéticas por que se expressa" (SANTOS, 1960). Em suma, o arquiteto e teórico considerava que mesmo os edifícios de clara matriz estrangeira apresentavam características em busca de um nacionalismo emergente, ao passo que a arquitetura constitui-se como produto da cultura, e que "a História não se constituiu por saltos" (SANTOS, 1986), referindo-se à relação direta estabelecida por quase todos modernistas da plasticidade e funcionalidade entre o fazer arquitetônico do século XVIII e do século XX.

Mesmo concordando com Santos "que o sentido evolutivo da história legitimava tanto a arquitetura tradicional como a moderna", percebendo "similitudes entre a arquitetura colonial – expressão do caráter do povo – e a arquitetura ditada pelos cânones modernos, que permitiam aproximar o processo construtivo de pau-a-pique ao de concreto armado (SANCHES, 2010, p. 18), Lucio Costa "considerava o ecletismo na arquitetura como produto do revivescimento das formas do passado sem significação cultural" (SANCHES, 2010, p. 20), constituindo não um período da História da Arte, e sim um "hiato" (COSTA, 1972, não paginado), que interrompia o processo histórico de transformação da arquitetura.

4.4.2. Quatro ações de Lucio Costa em prol do projeto de "nação brasileira"

Na política de Lucio Costa, podem ser consideradas três ações principais visando consolidar o projeto de "nação brasileira": a **salv guarda** da arquitetura colonial existente; a **remodelação** da arquitetura considerada espúria, de modo a integrá-la à paisagem; e a **consolidação** da 'nova arquitetura' moderna. A estas três ações soma-se outra, consequência direta do *modus operandi* que o arquiteto conformou no IPHAN: a **demolição** da arquitetura eclética 'bastarda'.

*** Salv guarda da arquitetura colonial existente**

No comando direção da Divisão de Estudos e Tombamento (DET), logo no primeiro ano da criação do IPHAN,

talvez Lucio Costa tenha sido o único a participar das três instâncias de entesouramento do passado nacional (que trazem embutidas instâncias de esquecimento): arquiteto intelectual mas também funcionário estável, ele elegeu o que tomar, como cuidar da obra tombada e como explicar e situar a obra tombada, assim como aquela que não merecia tal inscrição. Nesse sentido, talvez até mais do que Mário ou Rodrigo, Lucio tenha encarnado o papel de intelectual total e polivalente do Sphan e certamente muitas das chaves de entendimento das premissas que orientaram a tradução do vago decreto num conjunto de bens tombados estejam em sua abrangente atuação. (RUBINO, 2002, p. 9)

Estes quatro Livros do Tombo instituídos no Decreto-Lei 25/1937 (História, Belas-Artes, Artes Aplicadas e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico⁵⁸⁷) registraram os tombamentos que centraram-se inicialmente nos estados do Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e Minas Gerais, totalizando, até 1945, 386 bens. O preconizado no anteprojeto de Mário de Andrade foi substancialmente alterado no Decreto, consolidando o "patrimônio de pedra e cal". Enquanto Rodrigo Melo Franco de Andrade enfatizava o critério histórico do patrimônio em seus textos, Lucio Costa contrabalanceava a favor do critério artístico.

Como aponta Rubino, "o período histórico de eleição para os tombamentos do Sphan situa-se entre os séculos XVI e XVIII, sendo o período entre o XIX e o término da Primeira República o oposto disso" (2002, p. 14). Quando coubesse tombamento a um bem do século XIX, em ato raro, justificava-se por seu caráter excepcional, **apesar** de ser deste século. Ao ser inscrito em um dos Livros do Tombo, "o bem passa a fazer parte do modelo reduzido de um país imaginado" (RUBINO, 1996, p. 98).

Minas Gerais, cuidada pessoalmente por Andrade, filho da terra, consolidou 165 bens na época em que ele presidia o órgão. Destes, 96 do século XVIII. São João del-Rei, agraciada com a primeira inscrição no livro de Belas-Artes, reforça o caráter de conjunto

⁵⁸⁷ "Categorias assim definidas pelo Decreto-Lei 25/1937: 1º) no livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia ou popular [...]; 2º) no livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica; 3º) no livro do Tombo das Belas-Artes, as coisas de arte erudita nacional ou estrangeira; 4º) no livro do tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras" (RUBINO, 2002, p. 10).

que configurava uma obra como importante representante da Arte para o Patrimônio⁵⁸⁸.

O levantamento de Rubino na Tabela 3 ressalta:

O conjunto eleito revela o desejo por um país passado, com quatro séculos de história, extremamente católico, guardado por canhões, patriarcal, latifundiário, ordenado por intendências e casas de câmara e cadeia, e habitado por personagens ilustres, que caminham entre pontes e chafarizes. (RUBINO, 1996, p. 98)

Tabela 2 – Bens tombados pelo IPHAN entre 1938 e 1967 de acordo com sua data de construção

| Século | Nº. | % |
|------------------|------------|---------------|
| Sem data precisa | 36 | 5,2 |
| XVI | 45 | 6,5 |
| XVII | 101 | 14,7 |
| XVIII | 377 | 54,7 |
| XIX | 124 | 18,0 |
| XX | 6 | 0,9 |
| Total | 689 | 100,00 |

Fonte: Rubino (1996, p. 102).

Lucio Costa teve papel central na escolha destes bens, ao aceitar ou negar pareceres de tombamento à frente da Divisão de Estudos e Tombamento, sem repressão ou questionamento algum. Destacam-se também os pareceres de tombamento emitidos pelo arquiteto em favor de edifícios modernistas e contra edificações ecléticas, assunto que será detalhado mais adiante.

* **Remodelação da arquitetura 'espúria'**

"O purismo que Costa persegue o impede de compreender o ornamento como elemento indissociável da arquitetura" (BAETA, 2003, p. 39). Em uma espécie de guerra contra os ornatos sem função estrutural, apenas como adornos, Lucio inicia sua atuação na homogeneização principalmente das cidades tombadas na primeira leva do IPHAN, de modo a configurar conjuntos "íntegros".

Nesse aspecto, o caso mais elucidativo envolvendo o arquiteto é o do edifício do Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto (Figura 491). Edificado sob os preceitos da arquitetura eclética, sofreu posteriormente intervenção orientada pelo arquiteto do IPHAN, tornando-se modelo da homogeneização estilística almejada para as "cidades

⁵⁸⁸ Nome dado ao IPHAN pela população das cidades tombadas e também por diversos dos técnicos envolvidos na atividade de preservação.

iphanianas" (GUIMARAENS, 2002b, p.191) em Minas Gerais. Faz-se pertinente, então, explicitar aqui seu histórico, do surgimento à mutilação, esta que logo tornar-se-ia recorrente também em São João del-Rei.

Inaugurado em 25 de março de 1887, com muita pompa e presença do então Presidente do estado Crispim Bias Fortes (SILVA, 2009), em arquitetura eclética, o edifício do Liceu contava com salas de aula e oficinas de prática visando a formação de jovens, em sua maioria de classe média baixa, para sua inserção qualificada no mercado de trabalho. Em uma Ouro Preto que acabara de receber a estrada de ferro,

O Liceu seria uma instituição da modernidade, signatário ideológico das lutas sociais e políticas que buscavam romper com um passado tradicional, o qual maculava a imagem civilizatória do novo regime republicano e da nova cidade, moderna e progressista, que pretendiam consolidar. (SILVA, 2009, p. 113)



Figura 491 – Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto em 1898. Foto de J. Brandi. Fonte: Arquivo Público Mineiro, s/d. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=2959>. Acesso em 10 ago. 2022.

Reafirmando "a figura do trabalhador como a essência da sua existência" (SILVA, 2009, p. 87), a construção do edifício do Liceu "representou a efetivação da apropriação do ensino dos ofícios pelo aparato escolar" (SILVA, 2009, p. 94). O prédio serviu também como base para reuniões de grupos de trabalhadores e outras categorias sociais. Em 1906, passados vinte anos de sua inauguração, o Liceu já contava com mais de 3.000 alunos matriculados, numa média de 163 por ano.

Com a consolidação do Liceu na sociedade ouro-pretana, o corte do auxílio do estado a partir da segunda década do século XX, associado ao desinteresse dos sócios em sua manutenção mergulharam a instituição em uma crise financeira em 1939. Com o prédio em estado de arruinamento, um novo corpo de diretores, eleitos em 1946, buscaram junto ao IPHAN recursos para seu restauro, ao qual Rodrigo Melo Franco de Andrade em

resposta, ressaltou não ter recursos, pela urgente necessidade de aplicar a verba existente no órgão "em obras que são reclamadas urgentemente em proveito de edifícios de valor histórico e artístico nos Estados do Norte".⁵⁸⁹

Esgotados os meios para salvar o Liceu, seus sócios decidem por sua venda, que se deu em 26 de abril de 1953, a Vicente Ellena Tropa (SILVA, 2009). O edifício, que já vinha sendo sondado para ali ser instalado um cinema, teve solicitações de intervenções enviadas pelo novo proprietário ao IPHAN, em prol de ampliar e adaptar o velho edifício para o novo uso. Assim, mesmo com parecer de José de Souza Reis, técnico do órgão, constatando que o edifício "já se encontra integrado no ambiente local e não seria conveniente alterá-lo", Lucio Costa posiciona-se: "Acho muito conveniente a demolição ou completa reforma do edifício do Lyceu. A construção ali do cinema, com aproveitamento do acentuado declive do terreno, daria ensejo a que se eliminasse a *arquitetura bastarda* desse edifício"⁵⁹⁰. E continua:

Enquanto o arquiteto Souza Reis desaconselha qualquer alteração no prédio do Lyceu **eu recomendo a sua demolição ou completa reforma, pois ainda não se apagou da minha lembrança a impressão penosa que o edifício me causou**, juntamente com o do Banco, quando conheci Ouro Preto em 1923⁵⁹¹.

Aqui nota-se a opinião pessoal de Lucio sobre o edifício e o estilo que possuía como sendo o único motivo para a intervenção, e a completa ausência de embasamento teórico que a justificasse, assim como falta de coerência entre os próprios funcionários, adotando posições diametralmente opostas a respeito de atos de restauro. Tendo sido iniciadas as obras do cinema a partir dos fundos, ficando a fachada para ser modificada por último, Lucio encaminha um parecer com anotações e um croqui de como deveriam ocorrer as obras de intervenção na fachada frontal do Liceu (Figura 492). Consta no parecer: "entendo que, feita obra no prédio, se deve procurar **atenuar o seu aspecto bastardo** eliminando-se os frontões e a platibanda e uniformizando-se os arcos"⁵⁹².

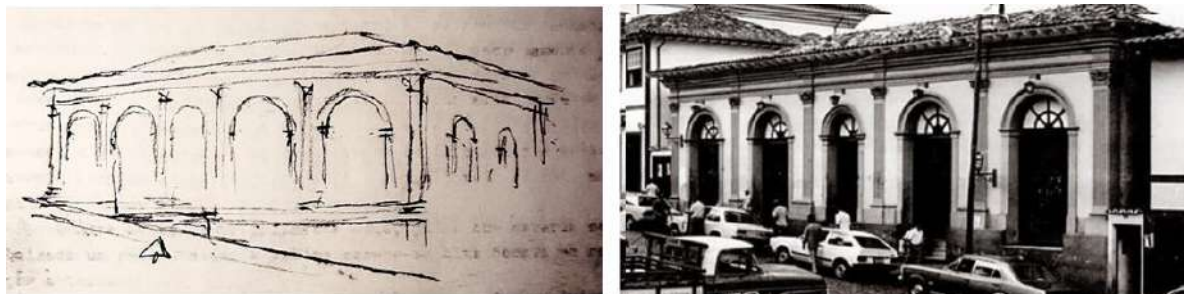
⁵⁸⁹ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Carta a Benedito Saraiva, diretor do Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto. O documento está transcrito em: Anjos (1998, s/p.).

⁵⁹⁰ COSTA, Lucio. Informação s/nº. Rio de Janeiro, 10 de maio de 1954. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0218, Pasta 0946.

⁵⁹¹ REIS, José de Souza; COSTA, Lucio; SOEIRO, Renato. Informação nº. 247. Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1954. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0218, Pasta 0946, grifo nosso.

⁵⁹² COSTA, Lucio. Informação nº. 84, a José de Souza Reis. Rio de Janeiro, 29 de maio de 1956. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0218, Pasta 0946, grifo nosso.

um segundo pavimento na edificação vizinha ao edifício do agora cinema⁵⁹³. Incluída na lista de obras do Plano Especial de Ouro Preto, o resultado, um edifício de caráter pseudo-colonial (Figuras 495 e 496), também tornar-se-ia prática comum em outras cidades formadas no século XVIII e tombadas pelo IPHAN.



Figuras 493 e 494 – Croqui de Lucio Costa orientando a remodelação da fachada do Liceu, em 1956, e o prédio após as obras, já como cinema, na década de 1980. Fontes: Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0218, Pasta 0946; Jornal O Tempo, 2016. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/cidades/cine-vila-rica-em-ouro-preto-ser%C3%A1-revitalizado-1.1343566>>. Acesso em 05 de ago. 2020.



Figuras 495 e 496 – Prédio do Liceu em fase final das obras para cinema, com grande volume na parte posterior; e a solução encontrada por Vasconcellos com a construção de um segundo pavimento na edificação vizinha, em 1959. Fonte: Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0218, Pasta 0946.

Há ainda outros exemplos de remodelações em edificações ecléticas de Ouro Preto como aquela ocorrida no Banco do Comércio, situado ao lado do Chafariz dos Contos, ou a do Fórum, na Praça Tiradentes, ou ainda a do Grupo Escolar Marília de Dirceu, todas envolvendo também a atuação de Costa, aconselhando e direcionando as atitudes do chefe do 3º Distrito, Sylvio de Vasconcellos.

Os exemplos ouro-pretanos tornam clara a arbitrariedade nas intervenções para a definição de um núcleo histórico, que deveria ser 'íntegro', não importando quão falso

⁵⁹³ VASCONCELLOS, Sylvio de. Ofício nº. 500. Belo Horizonte, 26 de junho de 1958. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0218, Pasta 0946.

fosse. Servindo como modelo para as intervenções que viriam a seguir, foi ainda em 1954 (ano que Lucio opina pela demolição ou remodelação do prédio do Liceu) que ocorre a primeira das intervenções do IPHAN sobre o ecletismo em outra cidade mineira tombada, São João del-Rei. É um dos casos mais emblemáticos da atuação do IPHAN nesta cidade em busca da paisagem homogênea tão alvitrada pelo órgão.

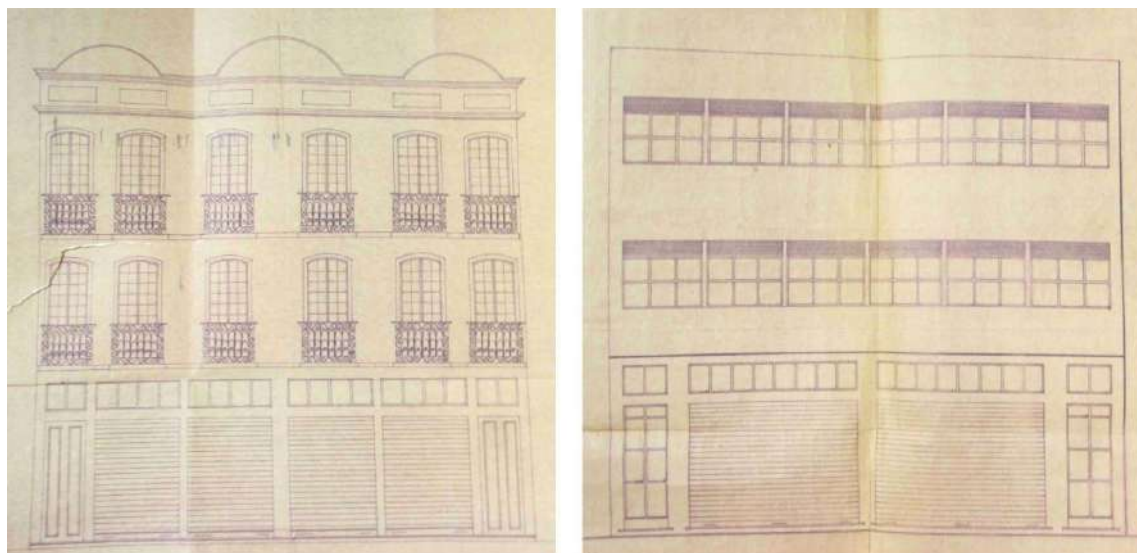
A edificação à Rua Arthur Bernardes, 99, assobradada, com cinco vãos em cada pavimento, configura-se como modelo típico das áreas centrais das cidades históricas: estabelecimento comercial no andar térreo e residência no andar superior (Figura 497). Seu proprietário, almejando aumentar a área construída do imóvel, remeteu solicitação⁵⁹⁴ ao IPHAN em 15 de maio de 1963, apresentando duas propostas de fachada (Figuras 498 e 499) e fotografias da edificação. Decorridos quinze dias, José de Souza Reis (o mesmo técnico avesso à remodelação do Liceu de Ouro Preto) ditou o parecer informando que as opções de fachada apresentadas "alteram substancialmente o prédio existente, não só acrescentando-lhe um pavimento, como ainda aumentando-lhe a extensão"⁵⁹⁵.



Figura 497 – Sobrado à rua Arthur Bernardes, 99 (ao centro), em 1963, antes das obras do IPHAN. Ao fundo, sobrado da Prefeitura Municipal. Fonte: Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

⁵⁹⁴ TAIER, José Jorge. Requerimento para aprovação de projeto para edificação à rua Arthur Bernardes, 99, em São João del-Rei. São João del-Rei, 15 de maio de 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

⁵⁹⁵ REIS, José de Souza. Parecer sobre a solicitação de obras à edificação à rua Arthur Bernardes, 99, em São João del-Rei. Rio de Janeiro, 31 de maio de 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.



Figuras 498 e 499 – Soluções de fachadas eclética e modernista para a edificação à Rua Arthur Bernardes, 99, enviadas pelo proprietário ao IPHAN. Fonte: Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

Ainda em maio, o prefeito municipal de São João del-Rei, Nelson José Lombardi, apelou ao presidente do IPHAN para que analisasse com especial atenção o pedido do proprietário, que deseja construir "suntuoso prédio"⁵⁹⁶. Andrade respondeu informando que o pedido não poderia ser atendido, pois implicaria na demolição de edificações dentro da área tombada. Sugeriu ao prefeito que o proprietário entre em contato com o IPHAN para conciliar seus interesses às diretrizes de preservação do órgão⁵⁹⁷. Em junho o proprietário encaminhou telegrama a Andrade pedindo permissão para demolir partes internas da edificação, alegando risco de desabamento⁵⁹⁸, obtendo como resposta que a demolição interna só poderia acontecer caso o prédio fosse todo escorado previamente, garantindo sua estabilidade⁵⁹⁹ (talvez prevendo que o proprietário almejasse o arruinamento do prédio para depois ter o pedido de reforma aprovado).

Em 16 de junho de 1963 o prefeito Lombardi encaminhou novamente carta ao presidente do IPHAN solicitando a aprovação do projeto da edificação à rua Arthur Bernardes, 99, apresentando agora fotografias de quatro edificações "novas" dentro da

⁵⁹⁶ LOMBARDI, Nelson José. Prefeito de São João del-Rei. Carta s/nº. a Rodrigo Melo Franco de Andrade. São João del-Rei, 22 de maio de 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

⁵⁹⁷ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Carta s/nº. a Nelson José Lombardi. Rio de Janeiro, 05 de junho de 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

⁵⁹⁸ TAIER, José Jorge. Telegrama a Rodrigo Melo Franco de Andrade. São João del-Rei, 05 de junho de 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

⁵⁹⁹ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Resposta ao telegrama de José Jorge Taier, Rio de Janeiro, 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

área tombada, alegando precedentes. Solicitou ainda, no caso da negativa da aprovação de três pavimentos para o imóvel, que o IPHAN apresentasse "uma sugestão de dois pavimentos, desde que, embora num bloco único, o prédio possa compor-se de duas residências e duas lojas. Daí a razão de meu apelo ao ilustre amigo"⁶⁰⁰.

Tão grande foi o impasse que o caso foi encaminhado a Lucio Costa. O arquiteto elaborou um croqui e um parecer:

A solução que se impõe é a recomposição da fachada com **restauro do beiral** (calha interna) e supressão das pilastras e platibandas, acrescentando-se vãos semelhantes a parte nova.

A divisão do sobrado deverá ficar condicionada ao número de vãos resultante do acréscimo pretendido. Quanto ao terreno os vãos deverão ser mantidos na mesma cadencia, podendo-se, porém, caso se julgue conveniente, recuar a fachada da loja criando-se um pórtico, protegido a noite por grades a meia altura, removíveis.

A fachada mais recuada poderá ser então tratada livremente (terá um partido de acesso). Esta solução foi aplicada na Via del Corso, em Roma, com sucesso, e também deveria ser adaptada em São João sempre que o proprietário pretender tratamento novo, autônomo, para a fachada da loja.⁶⁰¹

O "restauro" que Lucio queria empreender nesta edificação partia dos mesmos princípios da intervenção que Archimedes e Cuchet fizeram no complexo do antigo Arsenal de Guerra, ainda em 1922, para adaptá-lo ao Palácio das Grandes Indústrias da Exposição Internacional do Centenário da Independência, como visto no Capítulo 2. Este "restauro", baseado em Viollet-Le-Duc, criava uma edificação nova, no aspecto do casario típico da época colonial, de forma a harmonizá-lo na paisagem. Ao passo que a intervenção de Archimedes e Cuchet no complexo do Arsenal de Guerra era pautada no neocolonial como símbolo de nacionalidade, **Lucio deixou de praticar este neocolonial para praticar outro falso colonial, o estilo patrimônio**, no qual o casario do século XX se passaria pelo do século XVIII.

⁶⁰⁰ LOMBARDI, Nelson José. Prefeito de São João del-Rei. Carta s/n. a Rodrigo Melo Franco de Andrade. São João del-Rei, 16 de junho de 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

⁶⁰¹ COSTA, Lucio. Croqui de fachada e planta, e anotações sobre como proceder à respeito das obras na fachada da edificação à rua Arthur Bernardes, 99. Rio de Janeiro, s/d. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793, grifo nosso.

Em 22 de agosto de 1963 Andrade solicitou a Geraldo Rodrigues Ferreira as principais medidas da fachada da edificação⁶⁰². Em seguida encaminhou⁶⁰³ a Geraldo o croqui feito por Lucio (Figura 500), pedindo que o mostrasse ao proprietário, reiterando que ainda aguardava as medidas da edificação. A insistência em saber tal dado justificava-se por acharem os técnicos que o proprietário iria agregar um terreno vizinho à edificação em fins de aumentar a área a ser construída.



Figura 500 – Croqui e parecer de Lucio Costa orientando as obras de remodelação da fachada da edificação à Rua Arthur Bernardes, 99, Centro, São João del-Rei. Fonte: Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

⁶⁰² ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Telegrama n. 218 a Geraldo Rodrigues Ferreira. Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

⁶⁰³ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Carta n. 302 a Geraldo Rodrigues Ferreira. Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

No dia 24 de agosto, Geraldo encaminhou a Andrade um croqui com as medidas da fachada e da planta do pavimento térreo⁶⁰⁴. Em 16 de setembro, informou que a área para o projeto era apenas a da edificação existente, não havendo terreno vizinho⁶⁰⁵. No mesmo dia José de Souza Reis apresentou desenho técnico da fachada modificada (Figura 501), com acréscimo de um pavimento sob o telhado, e retirada da platibanda, expondo o beiral.

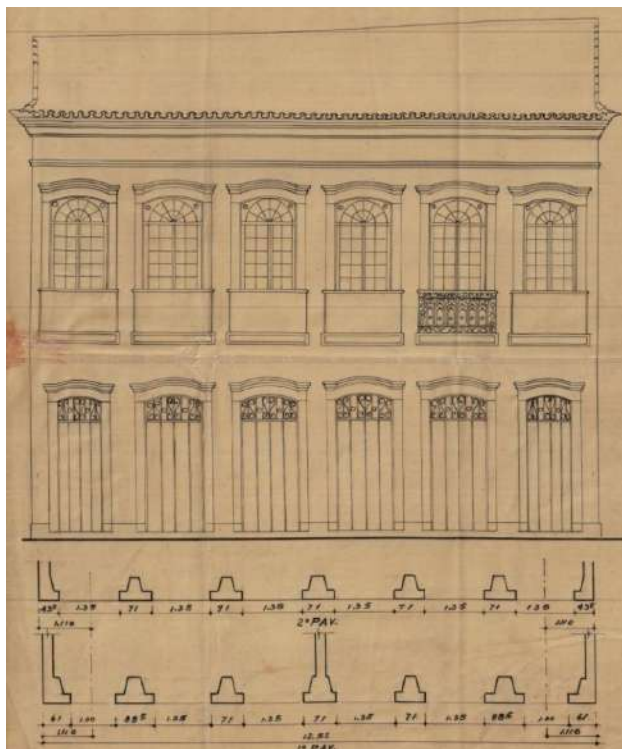


Figura 501 – José de Souza Reis - Projeto para a edificação à Rua Arthur Bernardes, 99, Centro, São João del-Rei (fachada e planta). Fonte: Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Arquivo Noronha Santos, S01543.

No dia 17 de setembro Reis encaminhou esclarecimentos à Geraldo Rodrigues Ferreira sobre a edificação - alegando que o proprietário esteve no IPHAN no Rio de Janeiro - e listando as medidas a serem tomadas nas obras:

- 1 – a inclusão de um vão tanto em baixo no andar térreo como no andar superior, afim de permitir a exata divisão do prédio em 2 partes iguais;
- 2 – a redução da largura dos 2 vãos extremos do andar térreo, uma vez que só darão acesso às escadas e não à loja, ficando porém os vãos do andar superior todos da mesma largura que têm atualmente;
- 3 – a restauração da cimalha com beiral de telhas, eliminando-se a platibanda, conforme o croqui do arquiteto Lucio Costa, desistindo-se porém de fazer a galeria à frente da loja, em virtude da alegação de falta

⁶⁰⁴ FERREIRA, Geraldo Rodrigues. Informação s/n. a Rodrigo Melo Franco de Andrade. São João del-Rei, 24 e agosto de 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

⁶⁰⁵ FERREIRA, Geraldo Rodrigues. Informação s/n. a Rodrigo Melo Franco de Andrade. São João del-Rei, 16 de setembro de 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

de vigilância para impedir a permanência noturna de desocupados com a conseqüente sujeira, etc.⁶⁰⁶

Informou ainda que o proprietário solicitou construir um pavimento recuado acima do terceiro pavimento, tendo em vista sua grande família, e avisa que tal fato ainda seria analisado por Arthur Arcuri. Este visita São João del-Rei em 21 de setembro, tendo remetido relatório a Rodrigo Melo Franco de Andrade, enfatizando que o sobrado em apreço encontrava-se isolado entre duas edificações térreas, de construção recente, que "um dia serão demolidas para no local, ser construído prédio com 2 ou 3 pavimentos"⁶⁰⁷. Encaminhou fotografia onde demarcara a diferença de altura entre os prédios (Figura 502), demonstrando-se favorável à construção em três pavimentos, sem recuo.

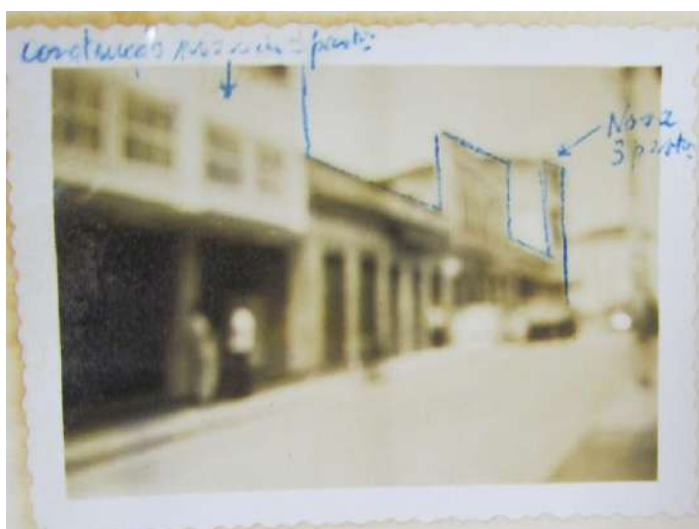


Figura 502 – Demarcação sobre foto da rua Arthur Bernardes, por Arthur Arcuri (AA505), em 21 de setembro de 1963. Fonte: Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

Em 11 de outubro, José de Souza Reis comunicou a Rodrigo Melo Franco de Andrade que não parecia certa a medida de Arcuri e que o projeto em dois pavimentos deveria ser mantido, acrescentando um terceiro pavimento apenas caso houvesse um recuo muito considerável em relação aos limites fronteiros⁶⁰⁸. Finalizou o documento alegando que a solução adotada no projeto objetivou uma perda menor para o patrimônio. Ao ser consultado novamente, Lucio Costa reiterou que "As considerações de Arcuri não procedem; deve-se manter a solução alvitrada pelo Reis quando da visita do Sr. Jorge

⁶⁰⁶ REIS, José de Souza. Carta nº. 319 a Geraldo Rodrigues Ferreira. Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

⁶⁰⁷ ARCURI, Arthur. Relatório de visita a São João del-Rei entre 17 de agosto e 21 de setembro. Juiz de Fora, 03 de outubro de 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

⁶⁰⁸ REIS, José de Souza. Esclarecimentos ao Diretor Geral do IPHAN. Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

Taier"⁶⁰⁹. Lucio elaborou um croqui com um corte de como deveria figurar o terceiro pavimento, exposto na Figura 503.

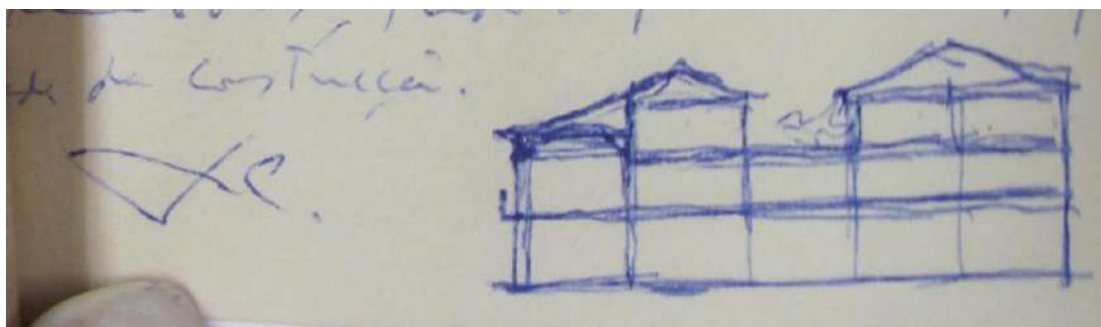


Figura 503 – Lucio Costa - Croqui mostrando em corte como deveria se configurar o terceiro pavimento recuado da edificação à Rua Arthur Bernardes, 99. Fonte: Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

Em 31 de outubro, Renato Soeiro, diretor substituto do IPHAN, informou a Geraldo Rodrigues Ferreira que a sugestão de Arcuri não foi aceita, devendo prevalecer o desenho de Reis⁶¹⁰. Em 14 de janeiro de 1964, Andrade enviou um ofício⁶¹¹ a Arcuri, informando que o proprietário do imóvel voltou ao IPHAN no Rio de Janeiro com três fotografias da edificação em obras, onde vê-se a fachada praticamente demolida (Figura 504). Tendo este solicitado mais uma vez a construção de um terceiro pavimento, Andrade o encaminhou a conversar com Reis, não tendo chegado a nenhum resultado. Tendo em vista todo o imbróglgio, o presidente do IPHAN se reuniu com José de Souza Reis e Lucio (um defensor da feição eclética e outro a favor de seu apagamento) para que analisassem o problema, e após constatarem diversas inadimplências na obra, ao comparar as fotos com o projeto apresentado, solicitaram ao prefeito de São João del-Rei a paralisação total das obras na edificação, tendo entregue aos cuidados de Arcuri

deliberar, a seu critério exclusivo, a respeito de como deverá ser concluída a reforma da frontaria da edificação, elaborando e fornecendo ao proprietário e à Prefeitura o projeto definitivo da mesma frontaria, com todas as especificações necessárias, autorizando ou não o acréscimo do terceiro pavimento pretendido, conforme desenho

⁶⁰⁹ COSTA, Lucio. Croqui de corte e anotações sobre como proceder a respeito das obras na fachada da edificação à rua Arthur Bernardes, 99, São João del-Rei. Rio de Janeiro, s/d. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

⁶¹⁰ SOEIRO, Renato. Telegrama n. 250 a Geraldo Rodrigues Ferreira, sobre obras na edificação à rua Arthur Bernardes, 99, São João del-Rei. Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1963. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

⁶¹¹ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Ofício n. 40/64 a Arthur Arcuri. Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1964. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

elucidativo a ser também executado e fornecido, em caso afirmativo [...] ⁶¹²



Figura 504 – Edificação à Rua Arthur Bernardes, 99, quase totalmente demolida, durante as obras. Fonte: Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

Em 25 de janeiro, Arcuri respondeu a Rodrigo informando que esteve em São João recentemente para visitar as obras da edificação, informando já estar quase finalizado o terceiro pavimento, afastado 4,10 metros da fachada frontal. E ressaltou ainda: "Diante do que se constata no local da obra, será difícil dar uma solução condizente com o estudo apresentado por essa Diretoria"⁶¹³. Arcuri voltou atrás, ao dizer que "o croquis apresentado por essa Diretoria deva prevalecer como solução mesmo com todas as falhas e desarmonias que a realidade impor"⁶¹⁴.

De posse do croqui inicial feito por José de Souza Reis, Arcuri elaborou então nova proposta com algumas alterações, sendo a principal delas o aumento do vão do telhado, visando criar outro pavimento sob o mesmo. Além do desenho da fachada, acompanha-a um corte com detalhamentos de alturas e do beiral (Figura 505). Assim encaminhou o desenho técnico ao proprietário Taier, juntamente com instruções para guiar as obras⁶¹⁵,

⁶¹² *Ibidem.*

⁶¹³ ARCURI, Arthur. Resposta de Ofício a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1964. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

⁶¹⁴ *Ibidem.*

⁶¹⁵ ARCURI, Arthur. Instruções e esclarecimentos sobre as alterações no projeto para a edificação à rua Arthur Bernardes, 99, São João del-Rei. Juiz de Fora, 14 de fevereiro de 1964. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

pavimento, em março, e após o mesmo ser camuflado como parte do telhado, em setembro (Figuras 506 e 507).



Figuras 506 e 507 – Registros da edificação à Rua Arthur Bernardes, 99, em São João del-Rei, durante as obras de remodelação da fachada e acréscimo de um pavimento recuado. Fonte: Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793.

Das diversas intervenções que ocorreram em São João del-Rei no período, em prol do apagamento da arquitetura eclética, esta foi a única que contou com a atuação direta de Lucio. Ressalta-se que o próprio proprietário, atento à atuação do IPHAN, nas duas propostas de fachadas inicialmente alvitradas, propôs a replicação do mesmo modelo eclético existente, mantendo-se a platibanda, ou a adoção de um partido modernista, com janelas em fita e ausência de ornamentação. Nenhuma das duas opções foi acatada: aquela por manter os preceitos do ecletismo e esta por, mesmo apresentando características modernistas, não se configurar como arquitetura de vulto, devendo-se, então, mesclar-se à paisagem. Os arquitetos modernistas por trás do IPHAN só aceitavam o emprego da arquitetura modernista dentro dos centros históricos tombados se a edificação a ser construída possuísse caráter monumental. As Figuras 508 e 509 explicitam o antes e depois das obras.



Figuras 508 e 509 – Edificação à Rua Arthur Bernardes, 99, antes e depois das obras empreendidas pelo proprietário e orientadas pelo IPHAN. Fontes: AC/RJ, Série Obras, Caixa 0278, Pasta 0793; Foto do autor, 2019.

Realça-se o emprego da palavra *restauro* por Lucio, no primeiro parecer do arquiteto a respeito do caso, em clara suposição do estado anterior do bem, tendo em vista que nenhum histórico ou fotografia da configuração anterior do imóvel (se é que um dia ele teve outra feição que não a eclética) consta junto aos arquivos das obras no IPHAN. Decorreram dois anos entre a solicitação inicial e o término da intervenção, e o resultado retornou à proposta rascunhada por Lucio, reafirmando suas atitudes e pareceres como dominantes no IPHAN. O recuo que permitiu o acréscimo de um pavimento sob o telhado de fato aumentou a área construída do edifício; entretanto, sendo a edificação vizinha em um pavimento, o impacto causado pelo oitão do telhado assemelha-se ao resultado do projeto de remodelação do Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto, assim permanecendo até hoje. Dois claros exemplos da postura adotada pelo órgão de proteção do patrimônio brasileiro, que escolheu quais bens seriam dignos de preservação, como símbolos do passado da nação, deixando de fora tudo que fosse considerado “cópias do exterior”, ocasionando consideráveis perdas de exemplares *Beaux-Arts*, tanto nestas cidades históricas quanto nos grandes centros urbanos.

* **Consolidação da 'nova arquitetura': moderno tombado, eclético renegado**

Ao mesmo tempo em que o colonial foi eleito como aquela arquitetura "genuinamente nacional", formadora da nação, o Movimento Moderno no Brasil já nasceu privilegiado, tendo diversos de seus exemplares tombados, alguns deles antes mesmo de sua efetiva inserção no meio urbano. A esse respeito podemos citar, no Rio de Janeiro, a estação de Hidroaviões (1937-1938), de Atílio Corrêa Lima, e o antigo edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública⁶²⁰ (1937-1943), parceria de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos, com consultoria de Le Corbusier, como visto. Retomamos agora a terceira das quatro ações de Lucio Costa a esse respeito⁶²¹.

Eleitas a arquitetura colonial como a 'legítima representante do passado da nação' e a modernista como a quebra com o academicismo e onde "a forma justifica a função", não sobraria espaço para o 'hiato' que seria o ecletismo. E assim, enquanto promovia-se o massacre de um, exaltava-se a outra, de todas as formas; inclusive com o tombamento. Após consolidarem o passado da nação, estudando, tombando e enaltecendo as cidades coloniais mineiras, era hora de robustecer a 'nova arquitetura'.

Manipulando as diretrizes do Tombamento a seu favor, os arquitetos modernos, à frente do movimento homônimo e do IPHAN tombaram a Igreja de São Francisco de Assis (1947), em Belo Horizonte, assim como deram parecer favorável à construção do Grande Hotel de Ouro Preto (1938-1944), ambos de autoria de Oscar Niemeyer. São casos peculiares que merecem certa atenção, aquele por consolidar obra contemporânea sem efetiva inserção e atribuição de pertencimento pela população, e este por aceitar e efetivar apenas o selecionado novo movimento arquitetônico como único modelo cabível aos projetos monumentais em núcleos históricos.

⁶²⁰ O projeto *art déco* de Archimedes Memória, ganhador do concurso para o Ministério, não tendo agradado ao ministro Gustavo Capanema, foi substituído pela proposta modernista de Lucio Costa e equipe, como visto. Mesmo não sendo o primeiro exemplar do modernismo em solo brasileiro, consagrou-se como modelo e ápice dessa arquitetura no Brasil. Ao ser solicitado seu tombamento, ainda em 1948 (o edifício foi inaugurado em 1945), o arquiteto Alcides da Rocha Miranda justificou por "tratar-se da primeira edificação monumental, destinada a sede de serviços públicos, planejada e executada no mundo em estrita obediência aos princípios da moderna arquitetura" (memorando a Lucio Costa em 08 de março de 1948).

⁶²¹ Conforme explicitado anteriormente, as quatro ações consideradas na política de Lucio Costa visando consolidar o projeto de 'nação brasileira' são: a salvaguarda da arquitetura colonial existente, a remodelação da arquitetura considerada espúria, a consolidação da 'nova arquitetura' moderna e a demolição da arquitetura eclética 'bastarda'.

O pontapé inicial para construir o Grande Hotel partiu do então prefeito Washington Dias, que, em 1938, buscando estimular a economia e dar nova vida à cidade que tinha perdido seu posto de capital do estado no final do século XIX para Belo Horizonte, recorreu a Rodrigo Melo Franco de Andrade. Após conseguir o terreno, doado pelo Estado, bem no centro do núcleo tombado, Dias deixou o projeto do hotel a cargo do arquiteto Carlos Leão, assessor do IPHAN e um dos arquitetos da sede do MESP, por indicação de Andrade.

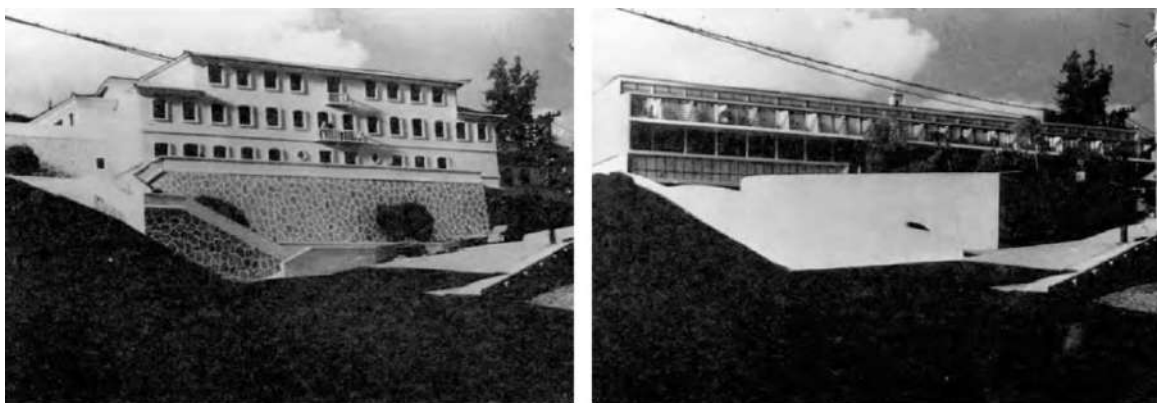
Carlos Leão, dando prioridade às "linhas tipológicas da arquitetura local de modo a obter o mínimo de contraste e o máximo de integração" (CAVALCANTI, LAGO, 1995, p. 155), formulou seu projeto em estilo neocolonial. Ao ser informado, Lucio Costa sugeriu ao presidente do IPHAN que chamasse Oscar Niemeyer para elaborar nova proposta projetual (Figuras 510 e 511), a qual, adotando o partido modernista, configura-se como "uma barra de estrutura independente de concreto com três fileiras de colunas, lajes de piso e cobertura em balanço, teto gramado e projeção retangular com uma ponta chanfrada" (COMAS, 2010, p. 1).

Obviamente já opositor do neocolonial, Lucio, em carta pessoal a Andrade, destacou, "na qualidade de arquiteto incumbido pelos CIAM de organizar o grupo do Rio e na de técnico especialista encarregado pelo SPHAN"⁶²², que

[...] a reprodução do estilo das casas de Ouro Preto só é possível, hoje em dia, à custa de muito artifício. Admitindo-se que o caso especial dessa cidade justificasse, excepcionalmente, a adoção de tais processos, teríamos, depois de concluída a obra, ou uma imitação perfeita, e o turista desprevenido correria o risco de, à primeira vista, tomar por um dos principais monumentos da cidade uma contrafação, ou então, [...] teríamos um arremedo 'neocolonial' sem nada de comum com o verdadeiro espírito das velhas construções.⁶²³

⁶²²COSTA, Lucio. Carta s/n. a Rodrigo Melo Franco de Andrade sobre o Grande Hotel de Ouro Preto. Rio de Janeiro, s/d. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Obras, Caixa 0226, Pasta 0980.

⁶²³ *Ibidem*.



Figuras 510 e 511 – Maquetes das propostas de Carlos Leão e Oscar Niemeyer para o Grande Hotel de Ouro Preto. Fonte: Motta (1987, p. 112).

Lucio, posicionando-se a favor da implementação da arquitetura modernista explicitada no projeto de Niemeyer, utiliza de justificativas como a falsa percepção do imóvel novo como um monumento antigo. Ao mesmo tempo em que repudiava os "fingimentos coloniais" propostos no projeto neocolonial de Carlos Leão para o hotel de Ouro Preto, o arquiteto estimulava a escolha do projeto modernista de Oscar Niemeyer, afirmando que este, além de não configurar um modelo errôneo, não correria o risco de ser imitado com arquitetura inferior:

E não constituirá um precedente perigoso – possível de ser imitado depois com má arquitetura – porquanto Ouro Preto é uma cidade já pronta e as construções novas que, uma ou outra vez, lá se fizerem, serão obrigatoriamente controladas pelo SPHAN que terá mesmo de qualquer forma, mais cedo ou mais tarde, **de proibir em Ouro Preto os fingimentos 'coloniais'**.⁶²⁴

Mesmo advogando contra a imitação, Lucio as realizava nas intervenções naqueles que considerava "equivocos cometidos antes da criação do SPHAN" (BAREL FILHO, 2013, v.1, p. 107), numa atitude de extrema incoerência, como nos casos do Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto e no sobrado em São João del-Rei.

E continua:

[...] o projeto do O.N.S. [Oscar Niemeyer Soares] tem pelo menos duas coisas em comum com elas [as edificações coloniais]: **beleza e verdade**. [...] De excepcional pureza de linhas, e de muito equilíbrio plástico, é, na verdade, uma obra de arte, e como tal, não deverá estranhar a vizinhança de **outras obras de arte**, embora diferentes, porque a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior [...].⁶²⁵

⁶²⁴ *Ibidem*, grifo nosso.

⁶²⁵ *Ibidem*, grifo nosso.

Entende-se, portanto, mais uma vez o ecletismo como 'não arquitetura' - para Lucio Costa, por não considerar sua preservação e manutenção nos centros históricos de origem colonial. Destaca-se também o valor de obra de arte atribuído ao projeto de Niemeyer, o que era mais valorizado por Lucio ao emitir pareceres de tombamento de bens. Conclui que

Agora, na qualidade não só de arquiteto filiado aos CIAM e de técnico especialista do SPHAN, mas, de seu amigo, sinto-me na obrigação de dizer também o seguinte:

(...) E já que você, ontem, me comunicou haver solicitado do O.N.S. [Oscar Niemeyer Soares] o estudo de uma variante que procurasse atender mais de perto às características locais ouro-pretanas – solicitação esta feita por você espontaneamente, sem, nem de leve, qualquer sugestão ou interferência minha –, me pergunto também, e ainda aqui sem perder de vista nem os CIAM nem o SPHAN, se, em casos assim tão especiais, e **dadas as semelhanças tantas vezes observadas entre técnica moderna – metálica ou de concreto armado – e a tradicional do "pau-a-pique"**, não seria possível de se encontrar uma solução que, conservando integralmente o partido adotado e respeitando a verdade construtiva atual e os princípios da boa arquitetura, se ajustasse melhor ao quadro e, **sem pretender de forma nenhuma a reproduzir as velhas construções nem se confundir com elas**, acentuasse menos ao vivo o contraste entre passado e presente [...]⁶²⁶

Nota-se, novamente, o paralelo estabelecido entre a arquitetura colonial e a modernista, agora, por sua estrutura e materiais construtivos equivalentes. Assim, o projeto de Carlos Leão foi descartado, e, expandindo o campo para a consolidação da arquitetura modernista, foi escolhido o projeto de Oscar Niemeyer, no qual Lucio destaca que "[...] tem pelo menos duas coisas de comum com elas [as velhas construções]: beleza e verdade"⁶²⁷. Retomando Antoine Compagnon, a fala de Lucio Costa mais uma vez configura uma "narrativa ortodoxa" (1996, p. 44) da modernidade, escrita em função do desfecho que se quer alcançar, servindo "para legitimar uma arte contemporânea que, no entanto, quer estar em ruptura com a tradição" (CASTRIOTA, 2013, p. 79) mesmo remetendo-se a suas premissas de plasticidade e funcionalidade.

Porém, o projeto de Niemeyer teve que sofrer alterações, sugeridas por Lucio, para adequar-se à paisagem ouro-pretana. A principal delas relacionou-se ao telhado, em laje impermeabilizada e gramada, na primeira proposta, depois em telhado de duas águas,

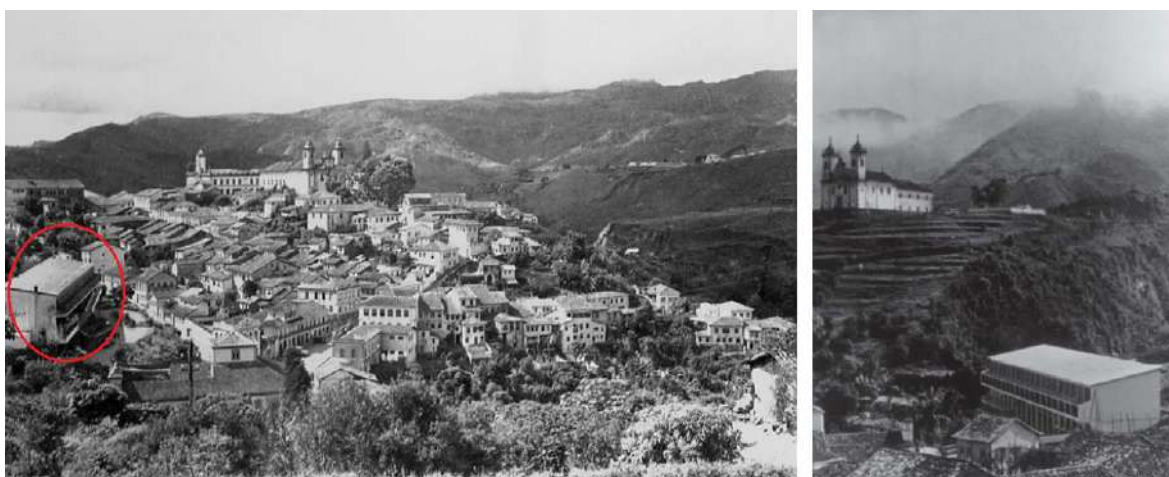
⁶²⁶ *Ibidem*, grifo nosso.

⁶²⁷ *Ibidem*.

que recobria também as varandas, inicialmente descobertas. Contudo, durante as obras o telhado acabou por ser executado em apenas uma água (MACEDO, 2008), sob orientação do engenheiro da Secretaria de Viação e Obras Públicas de Minas Gerais, Domingos Buzzati, responsável pela execução do projeto.

Para ele [Lucio Costa], no tratamento do conjunto da cidade, as casas populares menores e novas deveriam se neutralizar na paisagem, enquanto que a arquitetura excepcional nova deveria ser moderna e de 'boa qualidade', bem ao gosto das orientações dos congressos internacionais de arquitetura moderna, que frequentava então. (MOTTA, 2008, p. 14)

Como afirma Motta, tanto o edifício do Liceu (após a intervenção), quanto o Grande Hotel, estando bem próximos, "se relacionariam através da qualidade, sem imitação e sem integração, como dois volumes bem distintos e distantes (emocional e temporalmente), definitivamente pousados e acomodados na paisagem" (1987, p. 111), o que não é de fato verdade. Enquanto a obra do Liceu eliminava um "bastardo", de acordo com Lucio, camuflando-se como algo que nunca foi, o edifício do Grande Hotel, que teve que receber cobertura sobre a laje em telhas "do tipo colonial"; para integrar-se ao meio local, continuou impactando na paisagem, devido à grande massa construída e suas empenas cegas⁶²⁸, conforme mostram as Figuras 512 e 513.



Figuras 512 e 513 – Vistas parciais de Ouro Preto, destacando-se o Grande Hotel. Fontes: IBGE, 1956; IPHAN, s/d.

Esta foi a segunda grande ação⁶²⁹ do IPHAN dentro nos núcleos tombados nacionalmente. A especial atenção dada por Lucio Costa ao telhado do Hotel, em busca

⁶²⁸Sobre este assunto, conferir Comas (2010).

⁶²⁹ A primeira grande ação pode ser considerada a intervenção de Lucio Costa para o museu na área tombada das ruínas de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul.

de uma maior integração ao entorno, principalmente na visão do conjunto, justifica-se por considerar este o grande modelo a ser adotado em obras de vulto em cidades históricas.

Consolidado o fazer contemporâneo com o Grande Hotel, a próxima atitude para robustecer o Movimento Moderno seria sagrá-lo como arte. E o instrumento para tal estava bem ali, à mão, criado pelos próprios modernos: o Tombamento. Niemeyer, também responsável pelo projeto do complexo da Pampulha, em Belo Horizonte, incluindo a Igreja de São Francisco de Assis, é sagrado por Lucio, que o compara ao próprio Manuel Francisco Lisboa, o Aleijadinho:

Ambos encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto, mas de tal maneira se houveram casando de modo tão desenvolto e com tamanho engenho e graça, o refinamento e a inventiva que, na respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguraram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder-se afirmar que, neste sentido, há muito mais afinidades entre a obra de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha e a obra do Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra-prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto [...]. (COSTA, 1995, p. 199)

Ao traçar um paralelo entre a igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (1771-1794) à Igreja homônima em Belo Horizonte (Figuras 514 e 515), Lucio Costa não só consolida esta como arte, mas como arte do seu tempo, arte contemporânea, do arquiteto contemporâneo. A partir de suas obras, iniciadas em 1943, parte do projeto encomendado ao arquiteto pelo prefeito Juscelino Kubitchek⁶³⁰, Niemeyer utilizou da plástica proporcionada pelo concreto armado para obter o formato abobadado que tornou-se símbolo de seus projetos. Foi, entretanto, esse formato peculiar que causou indignação às autoridades eclesiásticas mineiras, que não consideravam a edificação digna de uma igreja, por apresentar composição tão ímpar, nada ortodoxa. Assim, o edifício não foi consagrado, permanecendo desocupado e sem uso por 14 anos, o que ocasionou seu "estado de ruína precoce".

⁶³⁰ O prefeito, ao visitar Ouro Preto, encantou-se com o projeto do Grande Hotel (CAVALCANTI, 2001), fato que talvez tenha o estimulado a convidar Oscar Niemeyer para o projeto da Pampulha.



Figuras 514 e 515 – Igrejas de São Francisco de Assis de Ouro Preto e da Pampulha, respectivamente. Fonte: fotos do autor, 2021.

Logo ao ser informado do fato, Lucio propôs o tombamento do bem, destacando "[...] o louvor unânime despertado por essa obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural do mundo inteiro, particularmente da Europa e dos Estados Unidos" e "o valor excepcional desse monumento", que "o destina a ser inscrito, mais cedo ou mais tarde, nos Livros do Tombo, como monumento nacional [...]"⁶³¹. Menos de um mês depois o pedido já estava aprovado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 05 de novembro de 1947. Nota-se a parcialidade do arquiteto e técnico do IPHAN, tanto com referência à obra modernista quanto à predileção de sua consagração no meio urbano, mesmo estando suas obras interrompidas e ainda havendo ausência do valor artístico e/ou histórico do edifício, que nem em uso se encontrava.

A notícia do tombamento do bem "foi recebida com assombro pelos mais conservadores". Seu tombamento foi entendido "nos ciclos mais conservadores, como claro sinal do aparelhamento comunista da DPHAN, instituição que se tornava refúgio de artistas" (PEREIRA, 2009, p. 133). Aproveitando-se da situação, os jornais são-joanenses não perderam tempo: opositores à atuação do órgão na cidade, reproduziram campanha iniciada nos jornais de Belo Horizonte:

⁶³¹ COSTA, Lucio. Parecer de tombamento da Igreja de São Francisco de Assis, da Pampulha, em Belo Horizonte. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Tombamento, Processo n. 373-T-47, 08 out. 1947, p.1.

Escreve-nos de Belo Horizonte "um assinante", dando notícia de que o SPHAN considerou tombada a "Igreja" de S. Francisco da Pampulha, obra do arquiteto Niemeyer com desenhos de Portinari. Estanha o leito que sendo "histórico e artístico" aquele serviço federal, venha ele agora a proteger o que pode ser considerada uma das "maravilhas" da arte moderna, mas que o povo católico de Belo Horizonte e de Minas (não o catolicismo de fachada) tem na conta de zombaria dos símbolos cristãos, tanto mais que hoje não é segredo para ninguém a finalidade comunizante de certos "artistas modernos" como Portinari.⁶³²

No caso do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública, a proposta de tombamento, escrita em 3 de março de 1948 pelo técnico do IPHAN Alcides da Rocha Miranda – o mesmo que havia mapeado em São João del-Rei todas edificações ecléticas existentes dentro do perímetro de tombamento, que a seu ver, descaracterizam o conjunto –, ou seja, apenas um ano após o término das obras, embasava-se, para além do ponto de vista artístico, sob um aspecto "histórico, sendo de toda conveniência colocá-la sob a proteção do Decreto-Lei n.25"⁶³³. Aspecto histórico de um edifício que acabara de ser inaugurado... O "de acordo" de Lucio veio logo em seguida, no dia 08 de março.

Os tombamentos do edifício do Ministério e da Igreja da Pampulha representaram, de fato, mais um momento de auto-consagração da arquitetura modernista no Brasil, do que da proteção de bens artísticos ou históricos, tendo em vista o estado incompleto do imóvel, no caso da Igreja da Pampulha. Dessa forma, explana-se: arquitetos que fundaram um movimento (o qual eles mesmos intitularam, impondo-se à historiografia), tendo, na repartição idealizada por eles próprios, total controle sobre os bens a serem escolhidos como de interesse nacional (que deveriam ser preservados, assegurando sua transmissão à posterioridade), perpetuando um "passado válido", garantindo a perpetuação da sua arquitetura, *brand-new*, ainda nem assimilada, não inserida no cotidiano e no imaginário da sociedade, algumas vezes sequer finalizada, e portanto, desprovida de caráter patrimonial.

⁶³²Diário do Comércio, n. 2969. Matéria "Sob a proteção do SPHAN a Igreja da Pampulha", editorial. São João del-Rei, 24 dez. 1947, p. 1.

⁶³³ MIRANDA, Alcides da Rocha. Proposta de Tombamento do edifício-sede do Ministério da Educação. Rio de Janeiro, 03 mar. 1948. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Tombamento, Processo n. 0375-T-48, Vol. 1, 03 mar. 1948, p.1.

* **Demolição da arquitetura eclética 'bastarda'**

A variedade proporcionada pelo ecletismo classificava-o como menos importante e como um subproduto arquitetônico, sobretudo para arquitetos do IPHAN, em especial Lucio Costa, à frente da Divisão de Estudos e Tombamento (DET). Assim, todo bem a que era cogitada a proteção a partir do instrumento do Tombamento passava pela avaliação do arquiteto, que, em seus pareceres, classificava as edificações fruto do ecletismo como "mediócras" (PESSÔA, 1999, p. 275). De acordo com Patetta (1987), nos primórdios de sua concepção, a composição plástica do ecletismo tinha sua intencionalidade explícita. Os elementos que compunham a volumetria dos edifícios correspondiam ao tipo de prédio: se prédio público, ornatos X; se edificações de moradia, ornatos Y. Entretanto,

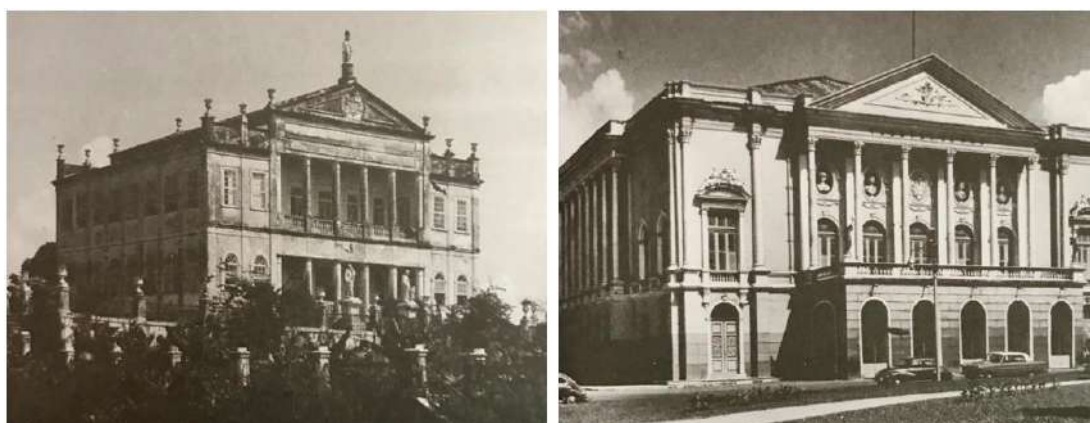
A burguesia emergente [...] não conseguiu ater-se a esse tipo de regra e limite, fazendo uso indiscriminado e excessivo de todo o repertório estilístico, levando, com o passar do tempo, à banalização da produção eclética. É a exacerbação do decorativismo. [...] É possível, dessa forma, concordar com a hipótese de que é a arquitetura clássica que permanece subjacente ao decorativismo eclético - e, de certa forma, a todos os estilos -, a mesma que é retomada pelo modernismo. Ou seja, nunca deixamos de ser clássicos. (PATETTA, 1987, p. 12)

Ao receber pedido de tombamento de bens imóveis ou monumentos com características passíveis de vinculação à arquitetura eclética, na grande maioria dos casos Lucio adotava uma das seguintes opções: negação do tombamento ou estímulo à demolição do bem. Em seus pareceres, o arquiteto se referia a diversos desses monumentos como "curiosidade artística", a exemplo do pedido de tombamento do Convento da Sagrada Família, em Salvador (1949 - Figura 516) e do Teatro da Paz, de Belém (1963 - Figura 517). Ou ainda "curiosidade arquitetônica", como no caso do pedido de tombamento do portão do cemitério de Arez, no Rio Grande do Norte (1962 - Figura 518), ao qual Lucio parece brincar no parecer ao sugerir que "[...] o capuchinho frei Herculano andou pelo Oriente antes de vir para o Brasil", fazendo referência às características peculiares do monumento⁶³⁴. A esse respeito, cabe destaque também à

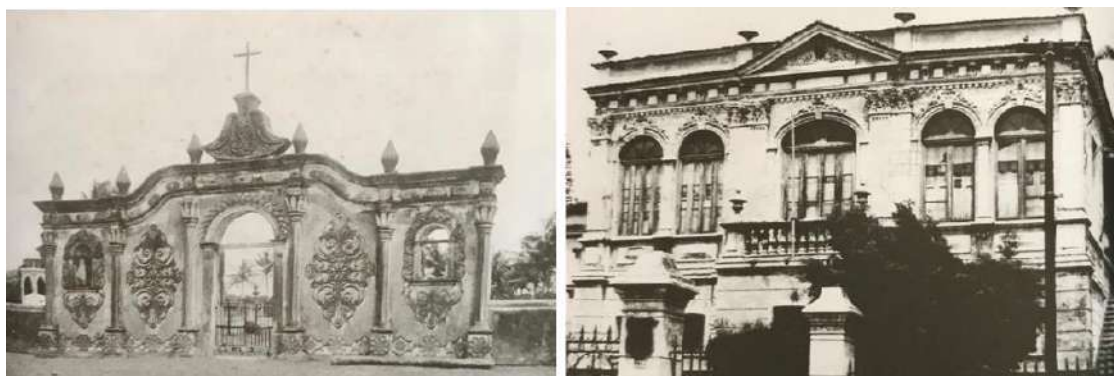
⁶³⁴A respeito do parecer de tombamento do Convento da Sagrada Família, conferir Pessôa (1999, p. 83; 120). Sobre o Teatro da Paz, ver Pessôa (1999, p. 190; 233). Já sobre o parecer de tombamento do portão do cemitério de Arez, ver Pessôa (1999, p. 187; 229).

negativa de tombamento da casa à Avenida João Pinheiro, 372, em Belo Horizonte, sede do Arquivo Público Mineiro (Figura 519), justificada pelo "interesse histórico limitado"⁶³⁵.

Ao tornar a arquitetura racionalista fruto desta linha evolutiva de vigorosa plasticidade, ele empresta-lhe também a condição de monumento a ser protegido para as gerações futuras, operação inédita, que necessita do tom circunspecto do pedido de tombamento preventivo da igreja da Pampulha, 1947, o primeiro possivelmente no mundo, de uma obra moderna e ainda não acabada e que possibilitará medida semelhante para o marco recém-inaugurado do edifício do Ministério da Educação e Saúde. Era fundamental garantir às gerações futuras a legítima arquitetura do século XX e, portanto, combater as contrafações das obras pseudo-modernas [...]. (PESSÔA, 1999, p. 18)



Figuras 516 e 517 – Convento da Sagrada Família, em Salvador e Teatro da Paz, de Belém. Fonte: Pessôa (1999, p. 120; 233).



Figuras 518 e 519 – Aspectos do portão do cemitério de Arez, no Rio Grande do Norte, e do prédio do Arquivo Público Mineiro, em Belo Horizonte. Fonte: Pessôa (1999, p. 229; 254).

Em outros casos o arquiteto deixava claro seu ponto de vista a respeito do estilo dos edifícios e agia de forma parcial. Sobre o pedido de tombamento, em 1978, do antigo Pavilhão dos Estados, construído para a Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922, projeto do arquiteto Hipólito Gustavo Pujol Júnior, o qual Lucio

⁶³⁵ Parecer de tombamento da Casa à Avenida João Pinheiro, n. 372, sede do Arquivo Público Mineiro. *In*: Pessôa (1999, p. 213; 254).

considerava "almanjarra de concreto, coroada por uma cúpula, situada entre o cais e a esplanada do Castelo, [...] e que já nasceu bastarda para a Exposição de 1922"⁶³⁶. "Por sua falta de estilo por sua desproporção, por sua feiúra congênita" o arquiteto concluía que "o bem não possui atributos necessários para inclusão no acervo histórico e artístico da nação"⁶³⁷.

Dos mais de 70 edifícios ecléticos da Avenida Rio Branco, no Rio, sobraram dez, tendo sido inclusive demolidos os dois maiores representantes da arquitetura de Heitor de Mello naquele logradouro: as sedes sociais do Derby e do Jockey Club, esta que já havia inclusive sido elogiada por Lucio pela solução adotada, no partido da esquina, como visto⁶³⁸. Em São Paulo, das mansões da Avenida Paulista, restaram quatro. Mário de Andrade, a respeito de seu estado natal, enfatizava: "Vagar assim, pelos mil caminhos de São Paulo, em busca de grandezas passadas, é trabalho de fome e de muita, muita amargura. Procura-se demais e encontra-se quase nada" (ANDRADE, 1997, p. 24). Belo Horizonte, fundada no final do século XIX, e predominantemente eclética, também sucumbiu. Teve o Teatro Municipal demolido, assim como diversos conjuntos de casas ecléticas. Até hoje, na capital mineira, o IPHAN só tombou o conjunto arquitetônico da Pampulha, fruto do próprio Movimento Moderno, como visto⁶³⁹.

Nesse discurso excludente, com todas estas perdas da arquitetura eclética Brasil afora, um dos casos mais simbólicos é o do Palácio Monroe (Figura 520). Projetado para ser o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de 1904, em Saint Louis, nos Estados Unidos, onde ganhou o Grande Prêmio de Arquitetura, foi edificado em estrutura metálica para que pudesse ser desmontado e trazido ao Brasil, sendo remontado no Rio de Janeiro,

⁶³⁶ COSTA, Lucio. Problema Mal Posto. 19 de novembro de 1972. *In*: Pessoa (1999, p. 278).

⁶³⁷ COSTA, Lucio. Processo de Tombamento do prédio do Ministério da Agricultura, no Rio de Janeiro. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Tombamento, Processo n. 982-T-78, de 1978.

⁶³⁸ Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Tombamento, Processo n. 860-T-72, 18 de outubro de 1972. O pedido de tombamento englobava os prédios da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes, do Teatro Municipal, da Antiga Caixa de Amortização, do Palácio Monroe, do Derby Clube, do Jockey Clube, do Palácio Pedro Ernesto, do Clube Naval e do Tribunal de Justiça. Lucio Costa, que já havia se aposentado, redigiu um parecer explicitando que o Eclétismo fixava-se fora da linha legítima da evolução arquitetônica. Classificou os prédios como medíocres, insignificantes e de presença estorvante. Após grandes embates, foram tombados apenas a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Teatro Municipal e o prédio da Antiga Caixa de Amortização.

⁶³⁹ Cabe ressaltar também o livro 'Templos modernos, templos ao chão', de Marcus Mariano Gonçalves da Silveira (2011), onde o autor apresenta casos de igrejas coloniais demolidas em diversas cidades do Brasil em prol da construção de templos modernistas, entre as décadas de 1940 e 1960.

dois anos depois, em área privilegiada próxima à Biblioteca Nacional e ao Teatro Municipal. Seu nome foi dado pelo Barão do Rio Branco em homenagem ao quinto presidente da República dos Estados Unidos da América, James Monroe.



Figura 520 – Palácio Monroe, s/d.
Fonte: Ferrez (1983, p. 191).

Abrigou a III Conferência Internacional Pan-Americana (1906), a Câmara dos Deputados (1914), foi sede da Administração Geral da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil (1922), e funcionou como Senado Federal entre 1925 e 1960, quando este se transferiu para Brasília. Em 1973, durante as obras do metrô, o trajeto dos túneis foi desviado, passando lateralmente ao Palácio, de forma a preservar o edifício, tendo sido desmontada apenas uma de suas escadarias durante as escavações.

A partir desta época começa a ser cogitada a demolição total do edifício: uns diziam que o mesmo já estava por demais modificado; outros clamavam por mais áreas verdes na região. Todos argumentos sem respaldo, tendo em vista que a área era uma das que mais possuía espaços com essa característica – tais como o Passeio Público, a Praça Marechal Floriano Peixoto e a Praça Paris. A Figura 521 a seguir explicita a maciça presença dessas diversas áreas verdes próximas ao Monroe, principalmente ao compará-las ao restante da área central.

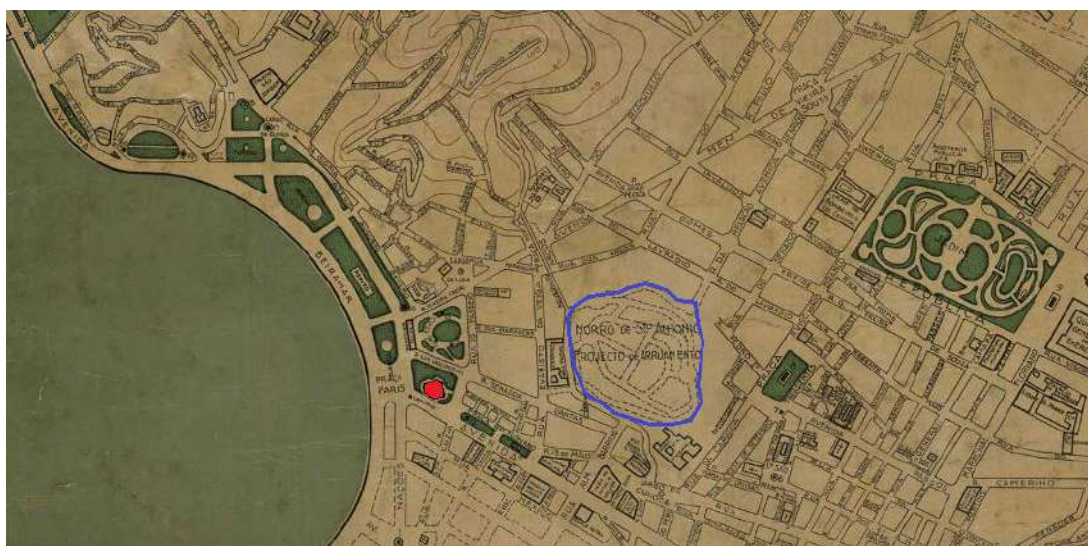


Figura 521 – Recorte de mapa de 1932 da área central da cidade do Rio de Janeiro, destacando-se em verde as áreas verdes/parques existentes, e em vermelho o Palácio Monroe. A Baía de Guanabara ainda alcançava a Avenida Beira Mar, antes do desmorte do Morro de Santo Antônio, delimitado em azul. Fonte: Blog Foi um Rio que passou, 2011. Disponível em: <<http://www.rioquepassou.com.br/2011/12/28/mapas-da-cidade-anos-30-e-50/>>. Acesso em 10 ago. 2023. Modificado pelo autor, 2023.

Mesmo com o adensamento da área central, nas décadas posteriores, todas áreas verdes destacadas acima foram mantidas, ainda além, mais que duplicaram seu perímetro, com a inauguração do Aterro do Flamengo, em 1965, criado sobre a baía de Guanabara a partir do desmorte dos morros do Castelo e de Santo Antônio, em um total de um milhão e duzentos mil metros quadrados de área.

Em seu estudo, elaborado em junho de 1975, por ocasião da possibilidade de demolição do Monroe, a Divisão Técnica Especializada de Urbanismo do Clube de Engenharia indagava: "Deve existir outra razão mais forte que esta [a de necessidade de áreas livres]. Seria de estética? De perspectiva? Ou, simplesmente, de ponto-de-vista? Questão opinativa. **Questão de gosto. Gosto não se discute**"⁶⁴⁰. Surgiu então a justificativa de aproveitamento da área do Palácio e do jardim para construção de um estacionamento, a que também é rebatida pelo Clube de Engenharia, ao realçarem que o espaço gerado mal resolveria o problema de vagas na área central da cidade, e que a construção de um edifício-garagem ali romperia totalmente com a paisagem.

Seu tombamento chegou até a ser cogitado, poucos anos antes, juntamente com os outros prédios ecléticos da Avenida Rio Branco, porém o parecer de Lucio Costa, em

⁶⁴⁰ LOBO, Durval. Chefe divisão de Urbanismo do Clube de Engenharia. Relatório sobre o Palácio Monroe. Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1975. Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro - Série Inventário, Caixa RJ264/3/01, Pasta 01ª, grifo nosso.

1972, acabou por levar o órgão a excluí-lo da lista. Lucio, mesmo já aposentado das atividades do IPHAN, escreveu nos autos do processo: "Os próprios [prédios] federais serão naturalmente preservados, com exceção do Monroe que já perdeu toda e qualquer significação e deve ser demolido em benefício do desafogo urbano"⁶⁴¹.

"Le Corbusier tinha horror àquele prédio, achava que tinha de ser retirado dali, porque segundo ele era um exemplo do que não se deve fazer em arquitetura" (COSTA *apud* BORTOLOTTI, 2015, s/p.). Costa teve apoio de outros arquitetos e urbanistas, como Maurício Roberto, Wladimir Alves de Souza e Pedro Teixeira Soares, este secretário do Conselho de Planejamento Urbano do Rio de Janeiro, que, em matéria do jornal *O Globo* de julho de 1974 ressaltou: "Não existe razão alguma para se manter de pé um monstrengo daquele, reminiscência e sobra de uma exposição do início do século. Mas em termos de Cinelândia ele é apenas um detalhe, talvez o mais insignificante"⁶⁴².

O próprio diretor do IPHAN à época, Renato Soeiro, mostrava-se a favor da demolição. Até mesmo Paulo Santos, membro do conselho consultivo do IPHAN, e o responsável por levar ao órgão o pedido do Clube de Engenharia e do Instituto de Arquitetos do Brasil pela manutenção da edificação, acabou por aceitar uma possível demolição do palácio: "Proponho o tombamento da massa, melhor diria do prisma envolvente, ou melhor ainda do limite do gabarito. O Palácio Monroe, com as mutilações que está agora sofrendo por causa do metrô, melhor será votá-lo mesmo à demolição, para desafogo da área, como sugere mestre Lucio Costa"⁶⁴³. A grande preocupação girava em torno do novo edifício que poderia ser construído no terreno, mais especificamente em sua volumetria, e no impacto da mesma na paisagem. Vê-se, aqui, que a transferência do Senado e as obras do metrô serviram apenas como justificativas para a imposição dos ideais desses arquitetos: abaixo o ecletismo! Mesmo advogando em favor do tombamento da Avenida Rio Branco, Paulo Santos aqui mostra-se subordinado à opinião do "mestre" Lucio Costa.

⁶⁴¹ COSTA, Lucio. Apontamentos para a resposta ao Ofício n. 50, p. 72, do Clube de Engenharia. 04 de setembro de 1972. In: Pessoa (2000, p.272).

⁶⁴² SOARES, Pedro Teixeira. "Conselho Urbano é pela demolição do Monroe", entrevista. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 09 de julho de 1974, p. 9.

⁶⁴³ SANTOS, Paulo. "Diretor do Patrimônio apóia demolição do Monroe", entrevista. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 de julho de 1974, p. 7.

O Monroe foi sendo dilapidado aos poucos, tendo diversas de suas partes vendidas (dois dos quatro leões em mármore de carrara, assinados pelo arquiteto italiano Vaccari Sonino, o portão de ferro da entrada principal, uma estátua de anjo, um vitral de mais de dez metros quadrados, entre outros, para um fazendeiro em Uberaba, Minas Gerais, que somam mais de 400 mil cruzeiros; os outros dois leões para o artista plástico Francisco Brennand; o vitral do plenário para um restaurante da Barra da Tijuca; o anjo que guarnecia a cúpula para um artista gaúcho). Seu fim se deu em 1976, mesmo após diversos manifestos e abaixo-assinados pela sua manutenção. Na área, hoje denominada Praça Mahatma Gandhi, há um grande chafariz no local onde ficava o Palácio, que leva seu nome. A área, que até pouco tempo era gradeada, hoje pelo menos teve esta barreira removida, propiciando maior uso pela população (Figuras 522 e 523).



Figuras 522 e 523 – Palácio Monroe, em 1968, e a Praça Mahatma Gandhi com o chafariz Monroe atualmente. Fontes: Blog Experimentarte, 2011. Disponível em: <<https://laryssafgc.wordpress.com/2011/03/12/rio-de-janeiro-446-anos-de-historia/>>. Acesso em 25 set. 2022; Almanaque Virtual, 2015. Disponível em: <<http://almanaquevirtual.com.br/cronica-da-demolicao/>>. Acesso em 25 mai. 2022.

A tendência se espalhou por todo o país, resultando em demolições em massa nas cidades de Salvador, Recife, Belo Horizonte e São Paulo. Nesta última, o amplo processo de demolição de edificações levou à perda quase total dos casarões ecléticos da cidade, formada em grande parte por imigrantes. Nas palavras de Rubino:

A inexistência do século XX paulista apaga os rastros das massas de imigrantes que substituíram a mão-de-obra escrava nas fazendas de café. O ciclo econômico que prosperou na Primeira República é esquecido e, junto com ele, paradoxalmente, a intensa experiência urbano-industrial que permitiu à capital paulista abrigar um movimento de arte moderna, que uma vez rotinizado, está na história anterior da própria política cultural brasileira. (RUBINO, 1996, p. 102)

A ação contundente de Lucio Costa no IPHAN buscou dar continuidade ao processo

iniciado pelo arquiteto ainda em 1930, de valorização e consolidação da arquitetura do Movimento Moderno. Seu ponto de vista a respeito do ecletismo não pertencer à “linha evolutiva da arquitetura brasileira”, delineada ainda em 1937 em seu texto *Documentação Necessária*, como visto, permanecia o mesmo na década de 1970, quando enfatizou que o IPHAN havia excluído “da sua alçada o ecletismo-acadêmico por considerá-lo fora da linha legítima da evolução arquitetônica”⁶⁴⁴.

Assim, o ecletismo foi completamente descartado, excluído de textos oficiais e tratado como um hiato na historiografia da arquitetura brasileira. Na visão dominante dos técnicos do Patrimônio, a preservação de uma arquitetura advinda de padrões do exterior em nada tinha a contribuir para o passado e história do país, e sua demolição mais que plausível, se fazia necessária em prol do surgimento de terrenos onde a nova arquitetura do Movimento Moderno pudesse se solidificar. Se nas grandes cidades esse era o maior motivo da demolição do ecletismo, nos núcleos primitivos do século XVIII seu apagamento urgia para tornar estes ambientes cenários intocáveis, em aspectos idealizados de como teriam sido estes núcleos antes da chegada da estrada de ferro e da mão-de-obra imigrante. As intervenções nas edificações ecléticas, que neste caso centraram-se sobretudo no entorno imediato dos bens tombados individualmente, também visavam assegurar a relevância daquele bem eleito como patrimônio. E assim seguiu o modernismo.

4.5. A definitiva superação do *Beaux-Arts* pelo Movimento Moderno

Entre o final da década de 1930 e os anos 1940, Archimedes buscou alternativas que o mantivessem fiel à corrente que tanto defendeu por toda a vida: o *Beaux-Arts* e a arquitetura tradicionalista. Ao longo de sua trajetória o arquiteto foi adaptando seu fazer arquitetônico em prol das sucessivas demandas do mercado, atreladas às novas tecnologias construtivas, tentando ao máximo associá-las aos seus princípios. Evitando sempre o novo Movimento Moderno, por ter sido este um dos responsáveis pelo descarte de seu projeto vencedor do concurso do MESP, Archimedes viu na arquitetura religiosa um meio de continuar propagando o ensino tradicionalista que continuava a defender na ENBA: os projetos de igrejas, que em sua maioria ainda adotavam partidos

⁶⁴⁴ COSTA, Lucio. Problema Mal Posto. 19 de novembro de 1972. In: Pessoa (1999, p. 277).

clássicos, tendo em vista sua representatividade junto à sociedade. Apenas em 1950 o arquiteto de fato consolidaria sua primeira construção pautada nos ditames de Le Corbusier: um sítio de sua propriedade, construído afastado da zona urbana, como um canteiro experimental tardio do arquiteto.

4.5.1. Arquitetura religiosa: a última tentativa de Archimedes de se manter fiel ao *Beaux-Arts*

A experiência consolidada de Archimedes no projeto da Igreja Matriz de Santa Teresinha do Menino Jesus, em 1933, somado à sua fé, que era igualmente aplicada junto à Ação Integralista Brasileira, levaram o arquiteto a redirecionar sua atuação no escritório para este campo projetual, após o caso do concurso do MESP. Ao mesmo tempo em que crescia consideravelmente a demanda por novas edificações de cunho religioso no Brasil, entre as décadas de 1940 e 1950, esta arquitetura era a que mais mantinha as mesmas características compositivas desde seus primeiros exemplares construídos no Brasil: telhado em duas águas, uma ou duas torres sineiras e uma suntuosa entrada frontal, aspectos que facilitariam a Archimedes a aplicação dos ditames tradicionalistas dos quais continuava adepto.

O arquiteto agora voltava às suas origens, pois seu primeiro projeto construído havia sido a Igreja Matriz de São Sebastião, em sua terra natal, no Ceará, como visto no Capítulo 1, projeto este muito influenciado pela arquitetura de seu professor e um dos maiores representantes do *Beaux-Arts* brasileiro do início do século XX: Adolfo Morales de Los Rios. Durante a década de 1920, Archimedes continuava em contato com a arquitetura religiosa, tendo projetado e executado a reforma do altar-mor da maior igreja do Rio de Janeiro, a de Nossa Senhora da Candelária, em 1927, junto de seu sócio Francisque Cuchet, além de ter elaborado outro projeto monumental para um templo religioso em 1928, que nunca saiu do papel (Figura 524).



Figura 524 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Projeto de igreja monumental não identificada (1928). Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Após o destaque internacional dado a seu projeto da Igreja de Santa Teresinha, publicado na revista *Fede e Arte*, do Vaticano (RAMOS, 2008), e de seu enclausuramento “no Mosteiro de São Bento, por seis meses, para aprofundar seus estudos em filosofia, religião e espiritualidade, acabando por desenvolver sólida base na linguagem da arquitetura de templos católicos” (MEMÓRIA FILHO, 2008, p.108), episódio que se deu em função do resultado do concurso do MESP, Archimedes passou a dedicar quase metade de seu tempo no escritório a projetos nesta área.

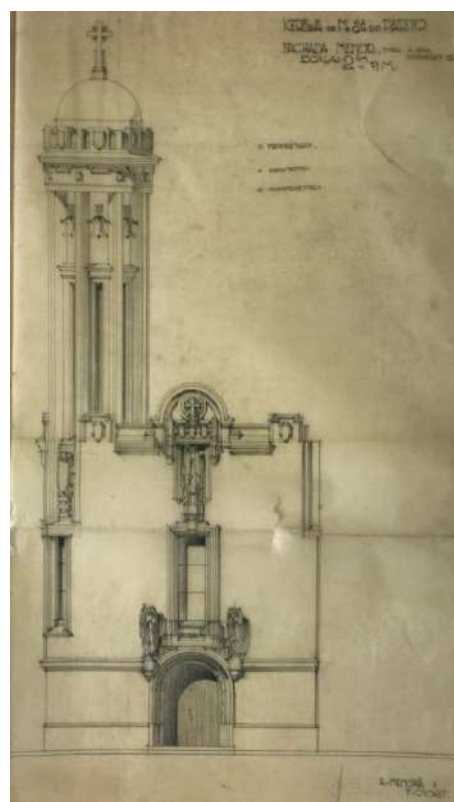
De acordo com seu neto, Péricles Memória Filho, ele

mergulhou mais fundo em seus estudos de filosofia e religião e procurou ainda mais o relacionamento com clérigos, oferecendo projetos para construção de novos templos e de reformas internas de naves e altares, em todo o Brasil. Chegou a participar de alguns retiros espirituais [...], especializando-se no estudo da simbologia litúrgica nos componentes prediais da Igreja Católica.. [...] Seu temperamento passou a ser angustiado, certamente pela noção do quanto ainda havia por aprender no estudo de temas tão pouco palpáveis, ilógicos e frios, frente às matérias técnicas de sua formação. A sua sensibilidade artística e de criação, no entanto, foram fortes o suficiente para fazê-lo perceber o quanto ainda poderia contribuir nesta linguagem. (MEMÓRIA FILHO, 2008, p.110)

Tendo como referências básicas a “Bíblia Sagrada, obras de debates sobre os Evangelhos, Buda, Kardec, tarô, ciências ocultas e outras” (MEMÓRIA FILHO, 2008, p.110), além da obra do filósofo indiano Jiddu Krishnamurti, cujos discursos correlacionavam assuntos como meditação, a natureza da mente, liberdade, revolução

psicológica, relações humanas, conhecimento, as origens do pensamento e a consciência da mudança positiva na sociedade global; Archimedes também centrou seus estudos em um dos principais livros do chefe maior da Ação Integralista Brasileira, Plínio Salgado, a obra *A vida de Jesus*. Esta foi a forma que o arquiteto encontrou de se manter ligado aos ditames da AIB, mesmo após a dissolução do movimento por Getúlio Vargas.

O projeto de Archimedes para a Igreja de Nossa Senhora do Parto, em uma das várias reformas que sofreu este templo, desde sua construção, no século XVIII, foi a principal obra empreendida pelo arquiteto após o concurso do MESP, em 1936, ano em que o escritório teve menos de dez projetos elaborados. Esta igreja, localizada à rua Rodrigo Silva, 7, esquina com a rua São José, no Centro do Rio de Janeiro, que já havia sido reformada por seu ex-professor Gastão Bahiana, em 1907, em feição neoclássica e torre neomourisca (Figura 525), nas mãos de Archimedes transfigurou-se ao estilo *art déco* (Figura 526). É um dos projetos menos conhecidos de Archimedes, e não foi encontrada nenhuma fonte que citasse esta sua obra, talvez pelo breve período em que permaneceu de pé.



Figuras 525 e 526 – Igreja de Nossa Senhora do Parto - Foto do templo após o projeto de reforma de Gastão Bahiana, realizado em 1907; e projeto de reforma de Archimedes Memória e Francisque Cuchet (1936). Fontes: Foto de Augusto Malta, Acervo da Biblioteca Nacional; Acervo NPD/FAU-UFRJ.

A obra, iniciada quando Archimedes e Francisque Cuchet ainda eram sócios, foi finalizada apenas por Archimedes, tendo em vista a cisão dos sócios em setembro de 1938, ficando sob sua responsabilidade todos os projetos em desenvolvimento naquele período. No acervo do arquiteto foi encontrada uma significativa quantidade de desenhos, além da seguinte passagem, que foi transcrita em uma das paredes da igreja:

A ermida de N. S. do Parto
Que se erguia desde o S. XVI
Na várzea de N. Senhora
Foi por João Fernandes
Restaurada neste lugar

Incendiada em 1789
E reformada no mesmo ano
Um século e meio depois
Renovou-a a piedade dos fiéis
No ano do senhor de 1939⁶⁴⁵

Sobre esta igreja, sem citar o arquiteto, Augusto Maurício, em sua obra "Templos históricos do Rio de Janeiro" (1946), descreveu a igreja durante as obras:

O seu aspecto interior é moderno, e se veem delineados nas paredes laterais quatro altares, sendo dois de cada lado da nave. Neles estão N. S. das Dores, Sagrado Coração de Jesus, S. José, Santa Terezinha, Santo Antônio e outras imagens que ainda não estão dispostas definitivamente em seus lugares.

À entrada, à direita, está uma bela imagem de N. S. da Piedade, e à esquerda um grande crucifixo pendente da parede.

No altar-mor, junto ao muro do fundo, sobre um painel à feição de tapete, vê-se a história da imagem da Virgem do Parto, salva das chamas [...]. (MAURÍCIO, 1946, p. 133-134, grifo nosso)

A plástica do *art déco* iniciada nos templos religiosos por Archimedes em 1933 com a Igreja de Santa Teresinha se aperfeiçoava na Igreja de Nossa Senhora do Parto, principalmente por neste caso a edificação inserir-se em terreno de esquina, mantendo-se a verticalidade da construção na torre, que poderia ser vista de ambas as ruas.

⁶⁴⁵ Anotação de Archimedes Memória em uma folha, servindo de base para a transcrição que se faria na edificação.

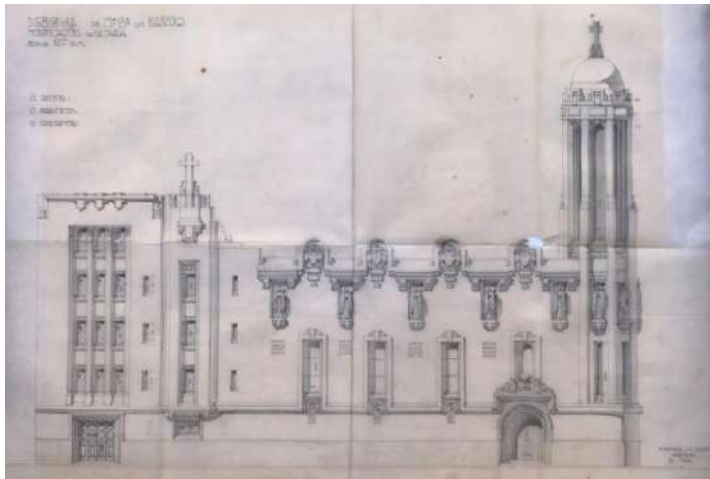
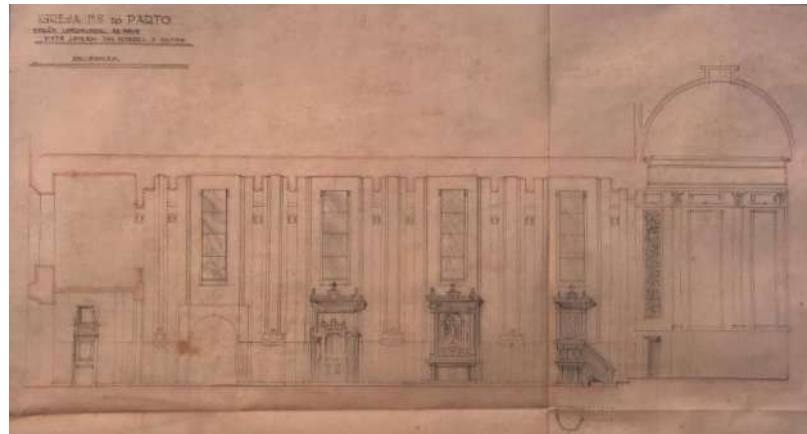
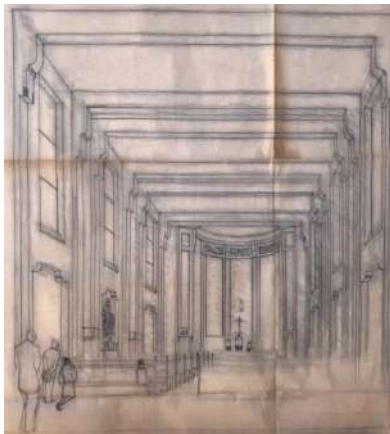


Figura 527 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Igreja Nossa Senhora do Parto, fachada lateral para a Rua São José (1936). Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



Figuras 528 e 529 – Archimedes Memória e Francisque Cuchet - Igreja Nossa Senhora do Parto - perspectiva do interior e corte longitudinal, vendo-se os altares laterais e o púlpito (1936). Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

Por inserir-se em um terreno típico da área central, estreito e comprido, Archimedes buscou no projeto suavizar a pouca largura da nave interior marcando-a com as linhas atravessadas entre as paredes laterais e o teto, além de consolidar o altar em estrutura circular, com pé-direito bem maior que o da nave, facilitado por uma cúpula. Em 1939, já estava praticamente concluída, faltando apenas a edificação da torre, conforme mostra a foto da Figura 530.



Figura 530 – Archimedes Memória - Igreja de Nossa Senhora do Parto, ainda sem a torre. Fonte: Maurício (1946, p. 130).

Ainda no final desta década de 1930 a igreja sobreviveu à demolição de grande parte de seu entorno (Figura 531), arrasado em prol da abertura da Avenida Nilo Peçanha, entre a rua México e a Avenida Rio Branco. Nesta época o *art déco* já competia em número com o ecletismo ainda existente no Centro, vencendo-o em altura. Sua demolição precoce, entretanto, não demoraria a chegar. Com a constante verticalização desta região, entorno imediato da área resultante do desmonte do Morro do Castelo, na década de 1950 sua robusta estrutura em concreto armado foi posta abaixo, a golpes de marreta, conforme ressaltam as Figuras 532 e 533, e em seu lugar foi edificado um arranha-céu de aproximadamente vinte e quatro andares, sustentado por pilotis, tendo sido cedida à igreja uma das lojas comerciais criadas no pavimento térreo do edifício, onde o templo funciona até hoje.

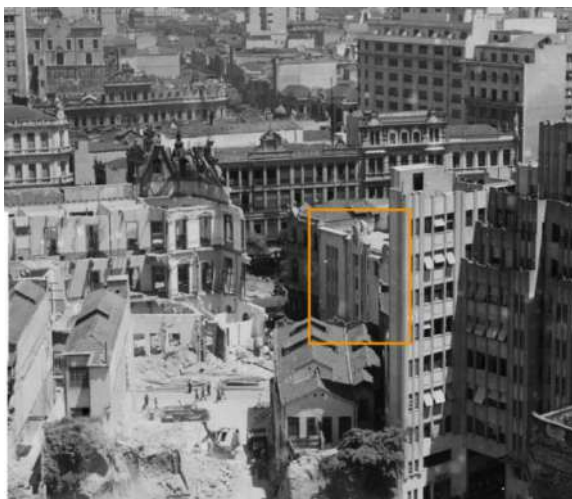


Figura 531 – Vista parcial do centro do Rio de Janeiro em outubro de 1939, destacando-se a fachada lateral da Igreja de Nossa Senhora do Parto, ao centro, e diversas edificações sendo demolidas. Fonte: Foto de Aristógon Malta, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.



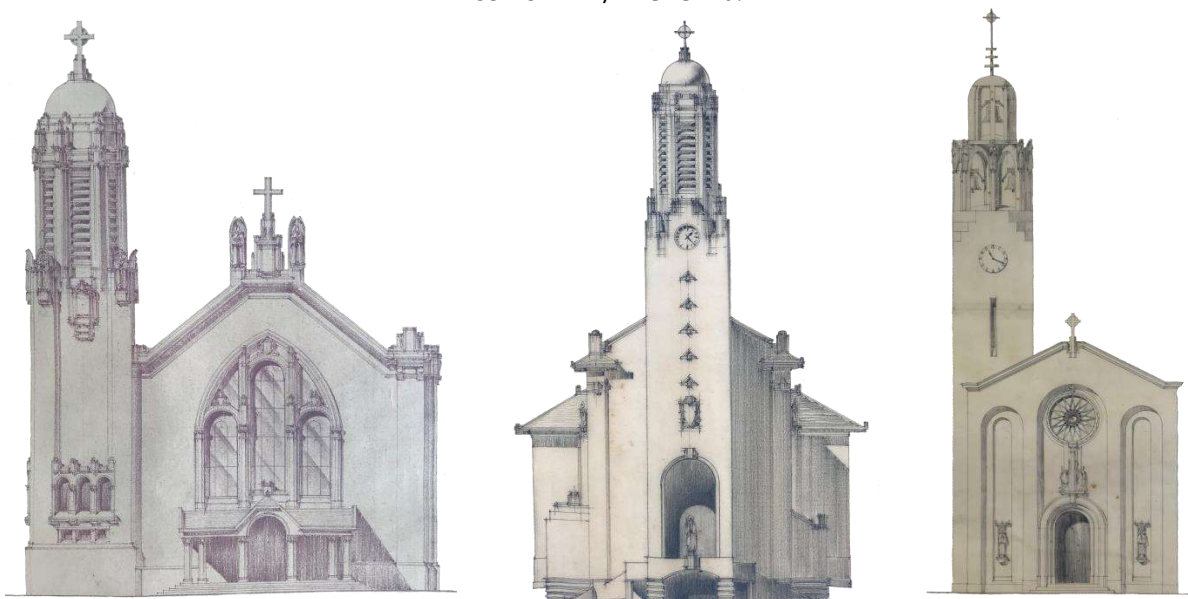
Figuras 532 e 533 – Aspectos da demolição da Igreja de Nossa Senhora do Parto, na década de 1950. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Nos anos seguintes, Archimedes continuou se aprofundando em seus estudos na arquitetura religiosa, com auxílio de seu filho Thales Memória, também arquiteto, que em 1959 defenderia a tese intitulada *A força da Permanência na arquitetura religiosa*, na

qual analisava exatamente o caráter imutável de certos aspectos da composição formal da arquitetura de templos religiosos do Brasil⁶⁴⁶. Entre 1937 e 1955, Archimedes elaborou pelo menos dez projetos deste tipo, entre novas igrejas, reformas e projetos de altares⁶⁴⁷. As Figuras 534 a 539 explicitam as mais características destas obras.



Figuras 534 a 536 – Archimedes Memória - projetos religiosos: Capela da Usina Salgado, em Ipojuca, Pernambuco (1938); Santuário Cristo Redentor, em Laranjeiras, Rio de Janeiro (1941); Igreja do Sagrado Coração de Jesus, em Juiz de Fora, Minas Gerais (1942 - não executado) Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.



Figuras 537 a 539 – Archimedes Memória - projetos religiosos: Igreja não identificada, no Paraná, (1943); Igreja Matriz de São José, em Caxias, Rio Grande do Sul (1944 - não executado); Cenáculo São João Evangelista, em Juiz de Fora, Minas Gerais (1955) Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

⁶⁴⁶ MEMÓRIA, Thales. A força da permanência na arquitetura religiosa. Tese à livre docência da Cadeira de Grandes Composições de Arquitetura da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, mai. 1959.

⁶⁴⁷ Além dos projetos apresentados, Archimedes elaborou a reforma da Igreja Matriz de São João Batista da Lagoa, em Botafogo, Rio de Janeiro (1939), o projeto do altar-mor da Capela do Colégio Santa Maria, no bairro Floresta, em Belo Horizonte (1939), e o projeto do altar-mor da Capela do Convento Carmelo São José, em Petrópolis (1940).

Os projetos de cunho religioso realmente possibilitaram o prolongamento da atuação de Archimedes junto ao escritório, mas até mesmo o *art déco* cada vez mais vinha perdendo a preferência dos clientes, e o modernismo passou a consolidar projetos também de igrejas e demais edifícios religiosos, principalmente a partir da onda de demolições de igrejas do século XVIII, conforme bem ressalta Silveira em seu livro “Templo modernos, templos ao chão: a trajetória da arquitetura religiosa modernista e a demolição de antigos templos católicos no Brasil” (2011). Na década de 1950, a partir de sociedade com os filhos, Archimedes diminuiria quase que totalmente sua produção arquitetônica, atuando de forma muito pontual, e passando a dedicar-se quase que exclusivamente à docência na já Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA), como será ressaltado em seu último projeto elaborado. Em 1950, após a drástica queda projetual do escritório, de 135 produções na década de 1920, para apenas dezesseis, na década de 1940, o arquiteto resolve finalmente testar o modernismo em todos os seus aspectos, a partir de um projeto experimental, que será explicitado a seguir.

4.5.2. Canteiro experimental tardio: o projeto do Sítio Nosso Retiro

No final da década de 1940, estando as técnicas e principalmente a plástica *Beaux-Arts* superadas por completo pelo Movimento Moderno, que considerava os revestimentos com elementos consagrados pela tradição clássica um atraso às “máquinas de morar” que deveriam prezar pelo funcionalismo e racionalismo, Archimedes resolve enfim testar na prática esta linguagem, que no passado já havia sido considerada corruptora da moral e dos bons costumes (CAVALCANTI, 2006). Acredita-se que todos os acontecimentos marcantes desde o início da década de 1930 – destacadamente a disputa pela direção da ENBA e o concurso do MESP –, e em especial, a grande diminuição projetual do escritório, na década de 1940, tenham contribuído substancialmente para esta atitude do arquiteto, que relutara até aquele momento, mesmo tendo elaborado algumas propostas pseudo e protomodernistas no final da década de 1930.

Archimedes comprou um amplo terreno em Santa Isabel, São Gonçalo, afastado do grande centro urbano, para ali projetar sua casa de veraneio, o Sítio Nosso Retiro. Longe dos holofotes da imprensa e de outros possíveis curiosos, o arquiteto esboça um

modelo retangular, na parte mais alta do terreno, onde emprega quatro dos cinco pontos da arquitetura moderna, aqueles criados e difundidos por Le Corbusier⁶⁴⁸, considerados vitais para a “existência da experiência moderna” dos edifícios (POLIZZO, 2010, p.92): planta livre, fachada livre, pilotis e janelas em fita, deixando de fora apenas o terraço jardim.

Infelizmente no acervo não foram encontrados os desenhos completos deste projeto, apenas alguns detalhes que ao menos explicitam estes preceitos corbusianos. A edificação, de frente voltada para o leste, possui em seu programa três quartos, sala de estar, sala de jantar, dois banheiros, copa e cozinha, distribuídos em dois pavimentos. No terreno, Archimedes plantou diversos pés de laranja, em alusão aos existentes no sítio em que nasceu e passou parte da infância, no interior do Ceará.

Das duas pranchas encontradas, ambas em cópias heliográficas, representando detalhes da construção, ressaltam-se o pilotis, as janelas em fita e a cobertura em laje plana. Archimedes, que sempre buscou detalhar minuciosamente seus projetos, sobretudo os elaborados para seus projetos particulares, a exemplo de sua residência em Ipanema, no projeto do Sítio Nosso Retiro detalhou até o encaixe das janelas em fita entre a fachada frontal e a lateral, de forma a obter uma melhor vedação do ambiente. Os dois pilotis frontais podem ser notados na planta do pavimento superior, apresentada na Figura 540, logo atrás das janelas em fita. Aqui o arquiteto ousou na solução adotada, ao ligar as janelas em fita desde a fachada frontal até metade da fachada lateral, sem interrupções, solução esta possibilitada pelo emprego do pilotis. Os cinco detalhes elaborados para os encaixes e vedações das janelas em fita estão discriminados na planta, e apresentados na Figura 541.

⁶⁴⁸ Estes preceitos foram publicados por Le Corbusier na revista francesa *L'Esprit Nouveau*, em 1926, mas já estavam “implícitos no esquema Dom-nio de 1914” (POLIZZO, 2010, p.92), esquema este apresentado no Capítulo 1 desta tese.



Figura 540 – Archimedes Memória - Sítio Nosso Retiro - detalhe da planta da sala de estar com pilotis e janelas em fita, demarcando os detalhes (02/1950). Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

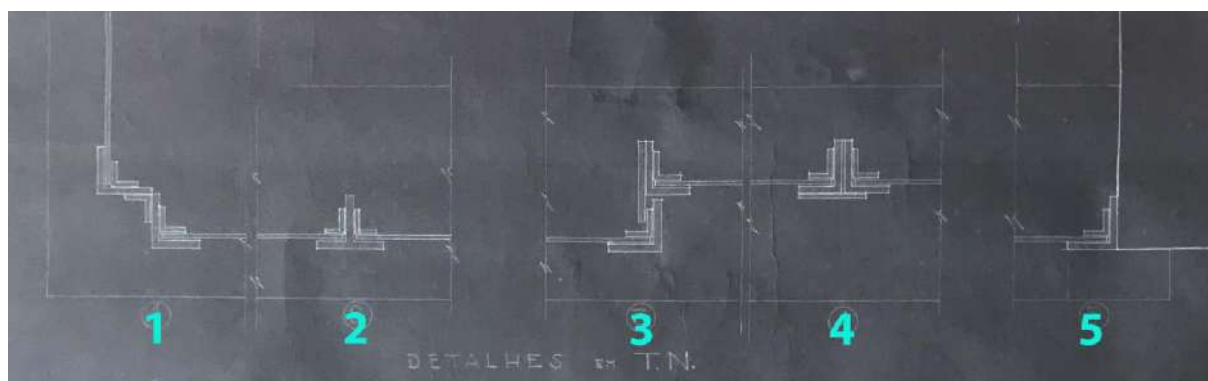


Figura 541 – Archimedes Memória - Sítio Nosso Retiro - detalhes de encaixe e vedação das esquadrias das janelas em fita (02/1950). Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

Este pavimento principal apresenta pé-direito de 2,60m. Os detalhes da elevação das janelas em fita e o corte ressaltam a amplitude desta abertura frontal, assim como a estrutura, que aparece no corte perpendicular a esta fachada (Figura 542). Com guarda-corpo de setenta centímetros, os panos de vidro possuem altura de quase dois metros, chegando até a laje, e largura frontal de 8,70 metros na fachada frontal, e 3,85 metros na fachada lateral.

O arquiteto optou pelo emprego do telhado em telhas tipo capa-canal sobre a laje, talvez prevendo a difícil impermeabilização que o terraço-jardim precisaria, além da constante manutenção, que seria impossibilitada tendo em vista que era uma residência para descanso da família em alguns finais de semana, e não de uso constante. A Figura 543 detalha, além do encontro da laje com a estrutura do telhado (cujo caibro centra-se

sobre o pilotis), a estrutura de correr das janelas em fita, na parte superior, e seu encaixe inferior, sete centímetros acima do piso, junto a uma pequena calha interna para impedir a entrada de água.

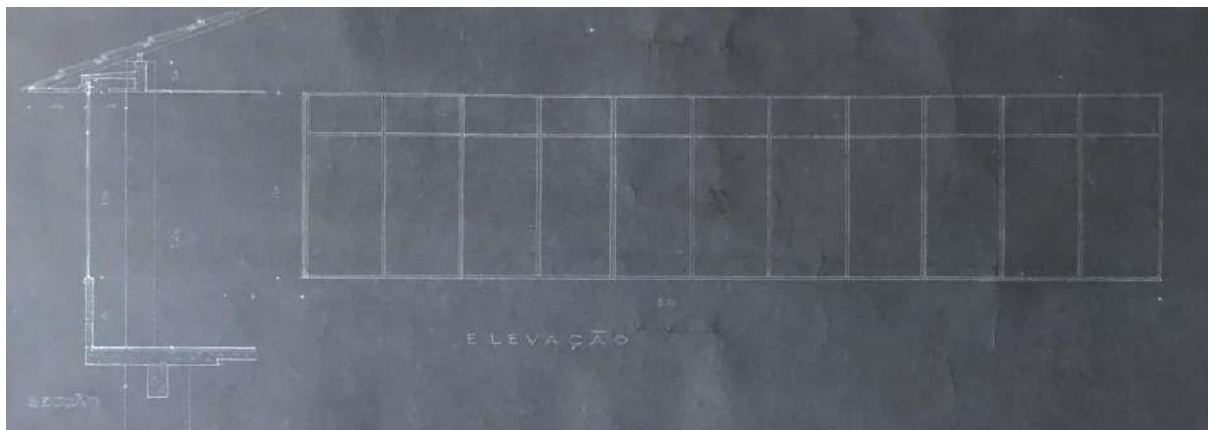


Figura 542 – Archimedes Memória - Sítio Nosso Retiro - elevação das janelas em fita da fachada frontal e corte (02/1950). Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

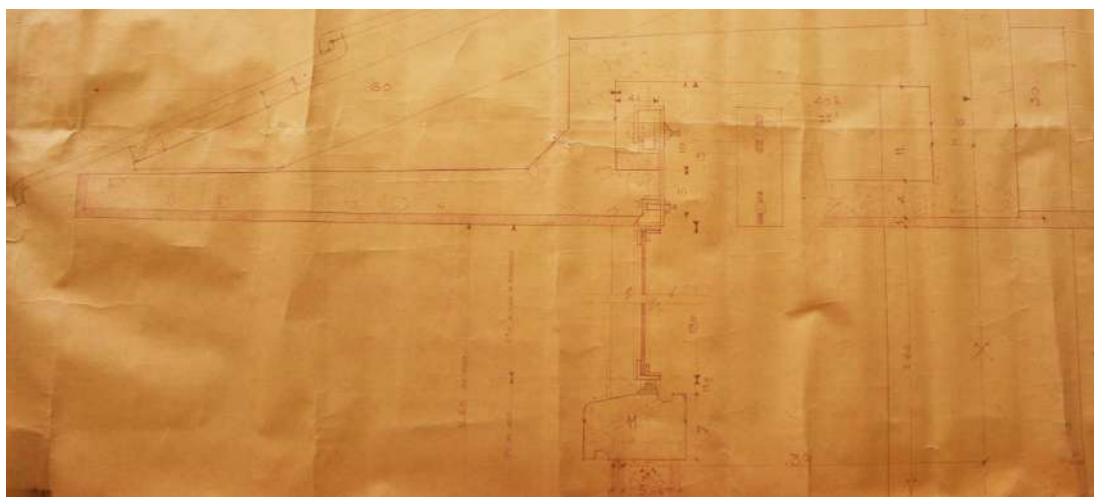


Figura 543 – Archimedes Memória - Sítio Nosso Retiro - corte detalhando o encaixe de correr das janelas em fita e o telhado sobre a laje (02/1950). Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

Apesar de o projeto ter sido elaborado em 1950, as obras foram sendo executadas de forma lenta, sendo concluídas depois de 1957. A Figura 544, a única foto existente da edificação, mostra a fachada frontal, exatamente a examinada nos desenhos anteriores, onde pode-se ver os dois pilotis, o guarda-corpo e o vão onde seria inserida as janelas em fita, tanto na fachada frontal quanto na lateral. Em primeiro plano os diversos pés de laranja plantados por Archimedes, que já preenchem o amplo terreno no entorno da casa principal do sítio. Com a morte prematura do arquiteto em 1960, o uso desta residência foi extremamente limitado. A família vendeu a casa há muitos anos, e infelizmente, mesmo com a ajuda do neto de Archimedes, Péricles Memória Filho, não foi possível encontrar o exato local da construção, pois a região já está densamente

ocupada, então não se pode afirmar se a residência ainda está ou não de pé.



Figura 544 – Sítio Nosso Retiro durante a construção, em 1957. Na foto vê-se as fachadas frontal e lateral direita, além dos pés de laranja plantados por Archimedes ao redor da edificação. Fonte: Acervo pessoal de Péricles Memória Filho.

Finalmente Archimedes adotava a funcionalidade como única premissa, eliminando todo e qualquer elemento de caráter apenas ornamental do projeto. Talvez aqui estava pondo fim à “luta acirrada entre a arquitetura funcional e a arquitetura decorativa, entre a corrente clássica de Memória e a moderna de Lucio Costa.”⁶⁴⁹

A plástica corbusiana se perdeu no conjunto volumétrico, principalmente pela adoção do telhado em telhas cerâmicas, que tornou a construção mais parecida com uma simples casa rural de meados do século XX. O fato de existirem no acervo apenas duas pranchas, detalhando exatamente os pontos menos usuais da arquitetura até então praticada por Archimedes permite supor que o arquiteto tenha elaborado com riqueza de detalhes apenas estes dois desenhos, de forma a obter um resultado mais fiel possível às premissas da arquitetura do Movimento Moderno. Cerca-se de curiosidade as circunstâncias em que este projeto foi elaborado, principalmente por ter o arquiteto procurado um terreno afastado do grande centro urbano para experimentação desta já consolidada arquitetura. Apesar disto, esta pode ser considerada mais uma das experimentações que o arquiteto tanto fazia em seus projetos, principalmente nos residenciais, desde a década de 1920; e mais ainda neste caso, o Sítio Nosso Retiro pode ser tomado como um canteiro experimental tardio, onde Archimedes testou, estudou e consolidou a técnica e a plástica do modernismo, mesmo que só ele e sua família tenham visto o resultado.

⁶⁴⁹ Anuário da Faculdade Nacional de Arquitetura. “Comemoração do 19º aniversário – Faculdade Nacional de Arquitetura”. Rio de Janeiro, Universidade do Brasil, 1964, p.131.

4.6. Da ENBA à FNA: o traço final de Archimedes

Atuando sozinho no escritório desde 1938, em 1952 Archimedes associou-se a seus dois filhos Péricles e Thales, abrindo a firma Archimedes Memória & Filhos LDTA., e os filhos tomaram a frente dos negócios da família, ficando o pai mais disponível para dedicar-se quase que exclusivamente à sua atuação como professor da ENBA. Continuava a ministrar a principal disciplina, Grandes Composições de Arquitetura, participando também da Congregação da Escola e de diversas comissões, destacando-se a comissão julgadora do concurso à cátedra de Arquitetura no Brasil, em 1949, que possibilitou a entrada de Paulo Santos como professor (SANCHES, 2005, p.147) e a comissão de Ensino, juntamente com os colegas Lucas Mayerhoffer, Paulo Santos, Wladimir Alves de Souza, Dora Alcântara, Mário Pinheiro, Luís Erasmo Moreira e José Leal⁶⁵⁰, já no âmbito da Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA), que havia sido fundada em 1945⁶⁵¹. Ainda em 1956, foi convidado para participar da comissão de planejamento da construção e da mudança da Capital Federal, junto à Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP), da qual Lucio Costa sairia vencedor do concurso para o “Plano Piloto”, no ano seguinte.

Enquanto Lucio projetava a capital que se tornaria o grande ato final do modernismo brasileiro, na parceria com Oscar Niemeyer, Archimedes tratava de esboçar a adaptação de um dos pavilhões do antigo Hospital Pedro II, na Urca, para receber os alunos da cadeira que ministrava, Grandes Composições de Arquitetura, além do curso de Urbanismo. Em 20 de janeiro de 1956, o Ministro da Saúde, professor Maurício de Medeiros, e o Reitor da Universidade do Brasil, professor Pedro Calmon Muniz de Bittencourt, firmaram acordo, no qual o Ministério cederia para uso da Universidade do Brasil as

áreas de terreno de sua propriedade, nos fundos da Avenida Pasteur, n. 296 [...], bem como **o edifício onde funciona a lavanderia do antigo Hospital de Alienados** (Hospital Pedro II). [...] A Universidade do Brasil se obriga a fazer no edifício que lhe é cedido as obras necessárias de conservação, comprometendo-se a utilizá-lo para **sede de um dos**

⁶⁵⁰ *Correio da Manhã*, matéria “Arquitetura - notícias do D.A.”, editorial. Rio de Janeiro, 29 out. 1957, p.21.

⁶⁵¹ *A Manhã*, “Primeira reunião da Congregação da Faculdade Nacional de Arquitetura”. Rio de Janeiro, 06 set. 1945, p.4. O Decreto-Lei nº.7.918, de 31 de agosto de 1945 que dispôs sobre a organização da Faculdade Nacional de Arquitetura, separando-a dos demais cursos da Escola Nacional de Belas Artes. A primeira reunião da Congregação da FNA ocorreu em 06 de setembro de 1945.

cursos da Faculdade Nacional de Arquitetura, durante esta utilização somente até que esta Faculdade se transfira para sede própria na cidade universitária, momento no qual restituirá ao Ministério da Saúde o dito edifício.⁶⁵²

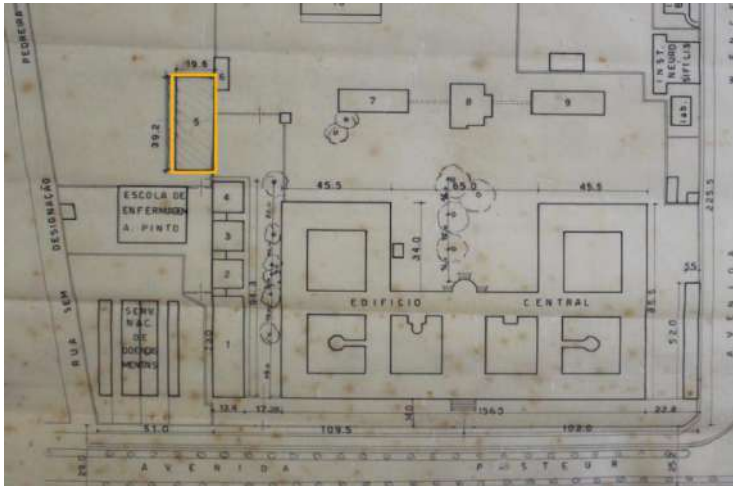


Figura 545 – Planta de situação do Hospital Pedro II, destacando-se, em amarelo, o edifício da antiga lavanderia. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

Com a autorização do governo para o uso temporário do galpão da antiga lavanderia para salas da FNA, Archimedes encarregou-se do projeto, no mês seguinte, tomando como base levantamentos elaborados por Oswaldo Santos, que foram encomendados pelo reitor da Universidade (Figuras 546 e 547). Medindo cerca de vinte metros de largura por quarenta metros de comprimento, o galpão possuía algumas divisões internas, além de quatro grandes tanques, onde eram lavadas as roupas dos doentes, e uma caixa d'água. Com amplas aberturas, nos mesmos moldes do edifício principal, com quase quatro metros de altura, o espaço recebia bastante iluminação natural, e o pé-direito de quase sete metros permitia ampla circulação de ar.

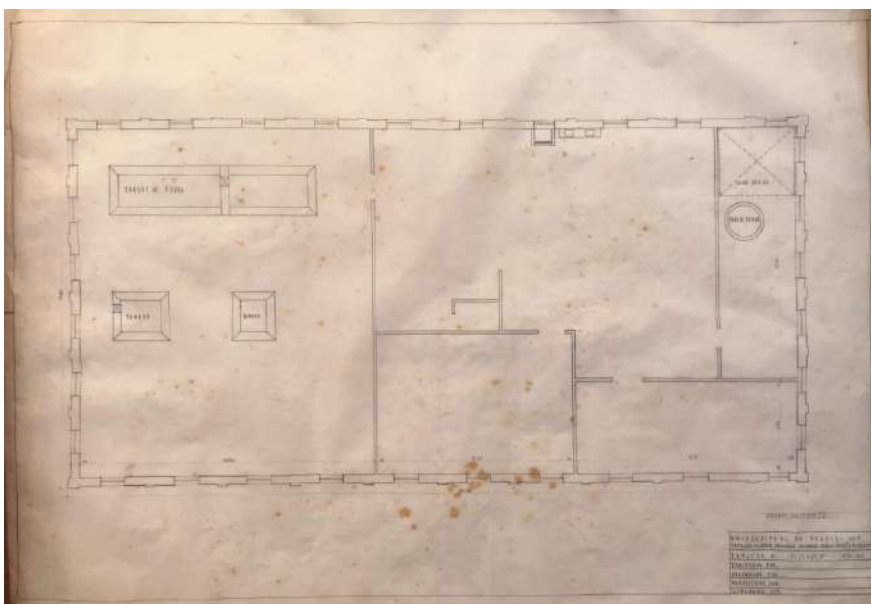


Figura 546 – Oswaldo Santos - levantamento da antiga lavanderia do Hospital Pedro II (planta), em prol de sua adaptação para uso da FNA. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

⁶⁵² BRASIL. Diário Oficial, “Ministério da Saúde”, Rio de Janeiro, sexta-feira, 27 jan. 1956, p. 1658, grifo nosso.

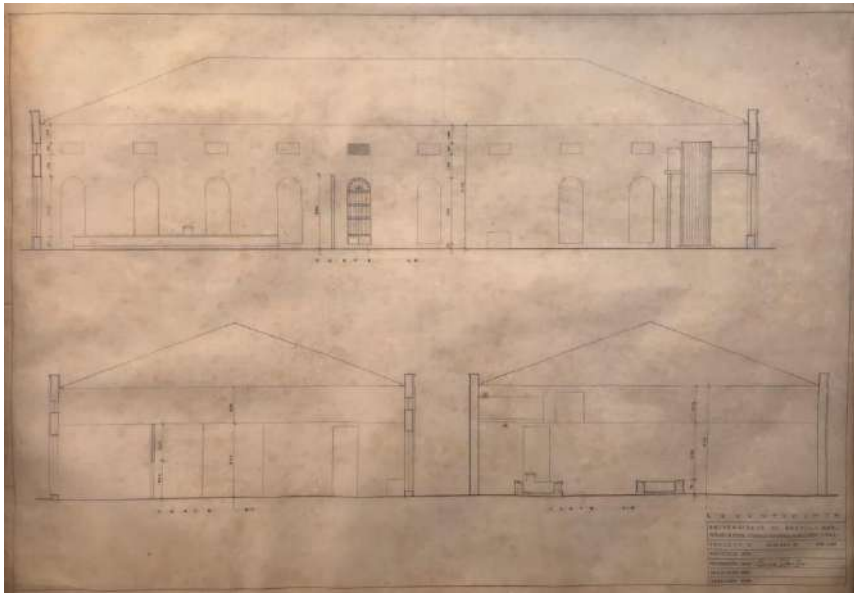


Figura 547 – Oswaldo Santos - levantamento da antiga lavandeira do Hospital Pedro II (cortes), em prol de sua adaptação para uso da FNA. Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

No projeto, Archimedes dividiu o amplo espaço interno do galpão em três blocos menores (Figura 548): no primeiro as salas dos professores e dos assistentes, além de banheiros para os professores e alunos, armários do tipo escaninhos, e uma pequena sala de aula. No bloco central, foi projetado um amplo auditório para o curso de Urbanismo, com 172 metros quadrados e 144 lugares. E no terceiro e último bloco, medindo 252 metros quadrados, foram dispostas as pranchetas (medindo 2,00 metros por 1,10 metros) para uso dos alunos da cadeira de Grandes Composições de Arquitetura, ministrada por Archimedes, e dos alunos do curso de Urbanismo.

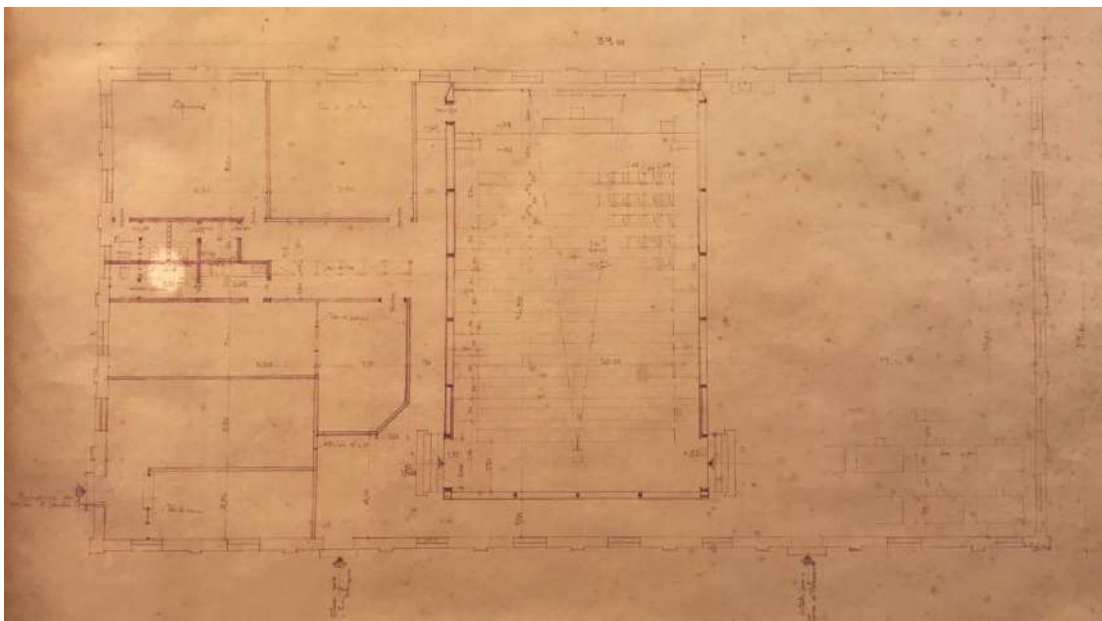


Figura 548 – Archimedes Memória - planta de adaptação da antiga lavandeira do Hospital Pedro II para a cadeira de Grandes Composições de Arquitetura e curso de Urbanismo da FNA (02/1956). Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

O arquiteto teve grande preocupação com a acústica no interior do auditório do curso de Urbanismo, tendo elaborado pelo menos oito desenhos analisando a reverberação do som em seu interior (Figuras 549 e 550). Este foi o primeiro passo para a independência edilícia da FNA, pois foi o primeiro espaço do curso conquistado para seu uso exclusivo, seguido do laboratório de ensaio de materiais de construção, do professor Mauro Viegas⁶⁵³. Posteriormente, este galpão seria batizado de “Pavilhão Archimedes Memória”⁶⁵⁴, ainda tendo Archimedes como professor da principal disciplina, em homenagem e reconhecimento a seus anos de dedicação à arquitetura e à sua contribuição para a FNA. Hoje este pavilhão, rebatizado de “Nilton Campos”, abriga o Instituto de Psicologia da UFRJ.

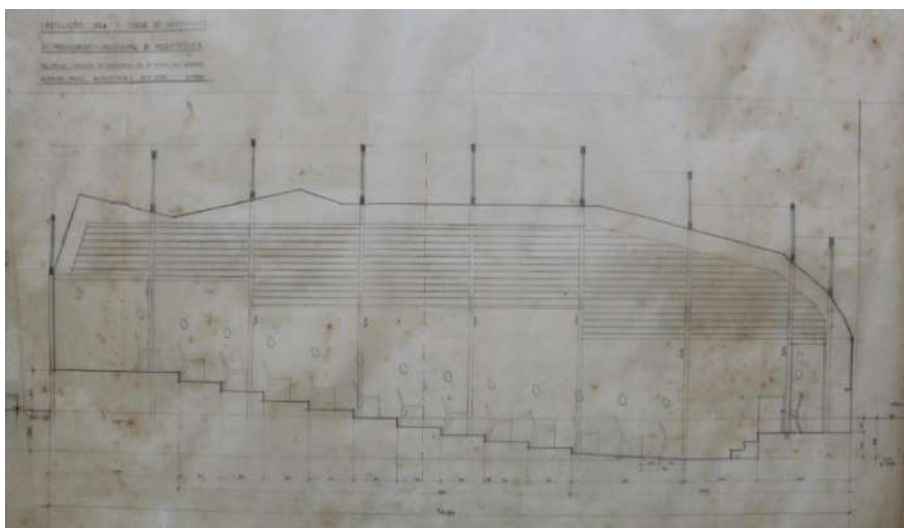


Figura 549 – Archimedes Memória - corte longitudinal do auditório do curso de Urbanismo da FNA, na antiga lavandeira do Hospital Pedro II (03/1956). Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

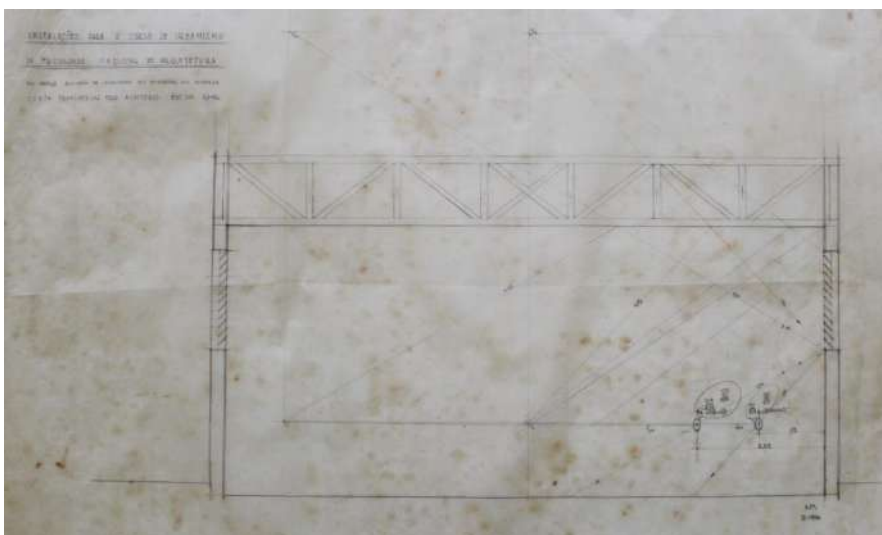


Figura 550 – Archimedes Memória - corte transversal do auditório do curso de Urbanismo da FNA, na antiga lavandeira do Hospital Pedro II, com estudos de acústica (02/1956). Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

⁶⁵³ *Correio da Manhã*, matéria “O negócio é o seguinte: Arquitetura e Rosa-dos-Ventos? Realizações”, editorial. Rio de Janeiro, 29 mai. 1955, p. 96.

⁶⁵⁴ *Correio da Manhã*, matéria “Notícias do D.A. Attilio Corrêa Lima”, editorial. Rio de Janeiro, 08 mai. 1960, p.32.

O texto a seguir, publicado no *Correio da Manhã*, ressalta bem a dedicação de Archimedes ao ensino e à Faculdade, assim como a simbologia que envolvia toda sua ação projetual consolidada.

Acima de qualquer dúvida a Arquitetura no Brasil tem aberto horizontes e ditado rumos. [...] A Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, a mais caçula unidade universitária, vai em breve completar o seu primeiro decênio. Sua década de glória mesmo. Não foi sem certa predestinação poética que o ano universitário inaugurou-se auspiciosamente para a Faculdade Nacional de Arquitetura que um dia merecerá um capítulo lírico burocrático nas minhas memórias.

[;...]

Primeiramente aconteceu o Pavilhão de Grandes Composições de Arquitetura, batizado com justiça com o nome do seu catedrático Archimedes Memória. **Conheço o professor Memória há cerca de dez anos. Sempre na sua postura digna de mestre, seu conhecimento profundo de tudo e sua dedicação ao ensino. Figura austera, de respeito e veneração.** Por um erro de perspectiva julgava-o um homem acabado no sentido de que tivesse realizado sua obra, cumprindo sua missão e hoje, como de direito, almejava apenas sombra e água fresca. Merecia nossa admiração.

Diante do entusiasmo adolescente com que se dá ao empreendimento de novas obras de dotar a sua muito Arquitetura do melhor, confesso meu engano e mais do que admiração, merece o professor Memória, ternura. Sua obra é uma obra de amor. De homem prático e poeta. À semelhança daqueles vulcões que se dizem extintos e por cima é todo neve, mais no âmago corre o fogo sagrado, é o professor Memória, todo primavera.

[...]

Tanto o Pavilhão Archimedes Memória, como o laboratório de ensino, são apenas primeiros passos de uma grande jornada que se completará com o Museu de Arquitetura Comparada e Escultura Decorativa, o Laboratório de Física Comparada, o Museu técnico, etc., e chego a ouvir o professor Memória com sua voz mansa e seus olhos brilhantes enumerando o amanhã com aquela fé e segurança dos vaticinadores.

[...]

Assim como as abelhas, esses homens, cômicos de sua missão, vão construindo a grandeza espiritual da Pátria e a Arquitetura vai marcando os rumos do mais belo e do melhor.⁶⁵⁵

Dois anos depois, entre 1958 e 1959, Archimedes ainda apresentaria dois estudos de reflexões sonoras para uma sala de aula e um anfiteatro da futura sede da FNA, quando já se planejava o campus da Ilha do Fundão, buscando sempre colaborar com o curso e com o futuro dos alunos de arquitetura. Estes estudos, elaborados pelo arquiteto muito

⁶⁵⁵ JAF, Van. O negócio é o seguinte: Arquitetura e Rosa-dos-Ventos? Realizações. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 mai. 1955, p.96, grifo nosso.

provavelmente a partir do projeto de 1957 de Jorge Machado Moreira⁶⁵⁶ para a FNA – tendo em vista as semelhanças em ambos (Figuras 551 a 553) –, foram suas últimas contribuições ao campo da arquitetura, tendo sido entregues à direção da faculdade à época, conforme anotações na parte inferior das pranchas.

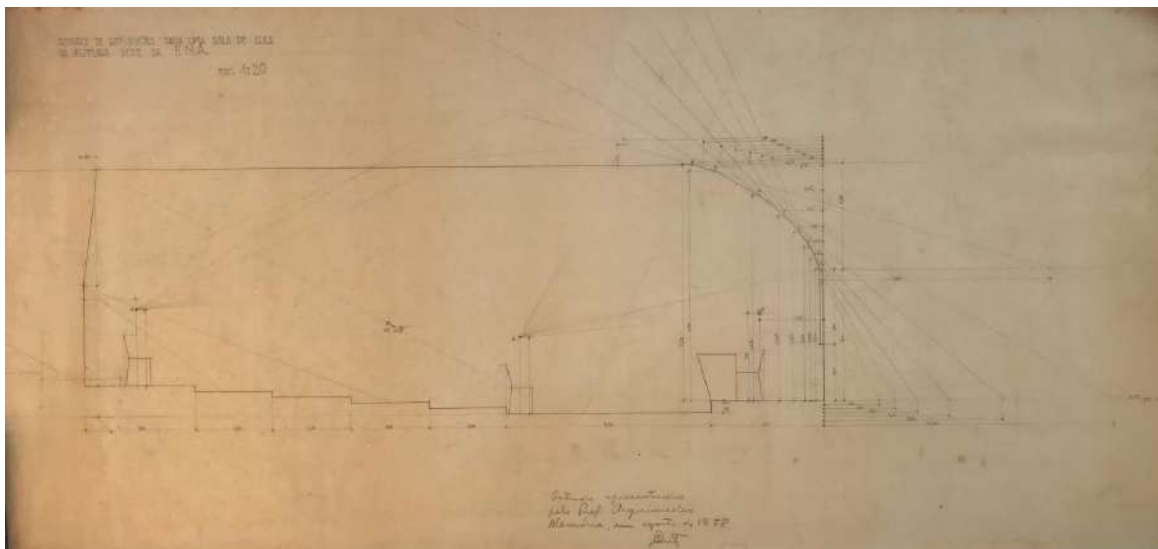


Figura 551 – Archimedes Memória - estudo de reflexões sonoras para uma sala de aula da futura sede da FNA (07/1958). Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

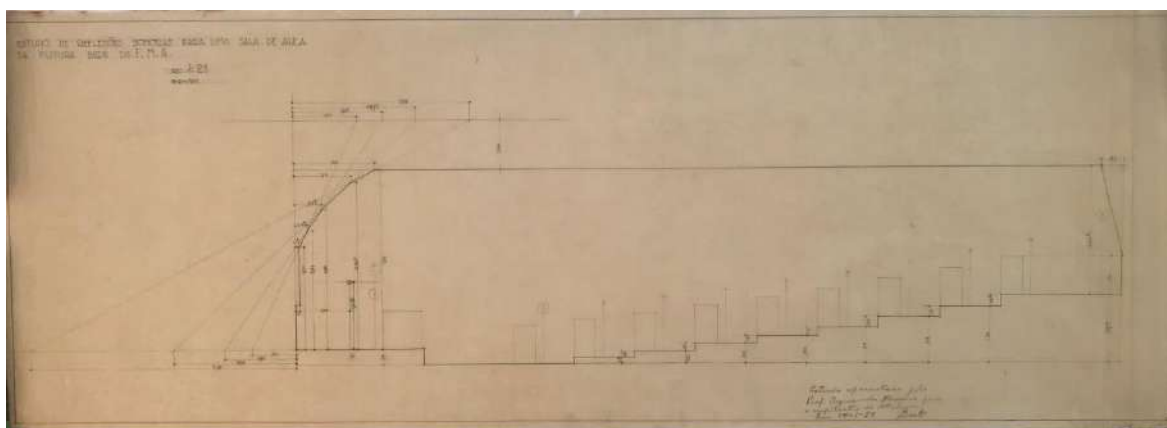


Figura 552 – Archimedes Memória - estudo de reflexões sonoras para um anfiteatro de 100 lugares da futura sede da FNA (09/01/1959). Fonte: Acervo NPD-FAU/UFRJ.

⁶⁵⁶ Lembrando que Jorge Machado Moreira havia sido vice-presidente do Diretório Acadêmico à época da complicada demissão de Lucio Costa da direção da ENBA, tendo inclusive se posicionado diversas vezes contra Archimedes e a favor da recontração de Lucio, em prol do banimento do ensino *Beaux-Arts* da Escola.



Figura 553 – Sala de aula da atual Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, projeto de Jorge Machado Moreira. Fonte: FAU/UFRJ. Disponível em: <<http://www.fau.ufrj.br/infra-estrutura-2/>>. Acesso em 20 ago. 2022.

Archimedes faleceu em sua residência⁶⁵⁷, em Ipanema, em 20 de setembro de 1960, de um acidente vascular cerebral (AVC), aos 67 anos, enquanto executava sua sessão diária de exercícios físicos na sala de banhos e ginástica (MEMÓRIA FILHO, 2008), no mesmo ano em que Lucio Costa inaugurava Brasília, “cidade que inventou” (COSTA, 1995, p.278), deixando para a posteridade uma centena de edifícios construídos, e muitos outros projetos não executados, agora disponíveis para análises e formulações de sua “arquitetura ideal”.

Com o falecimento do professor Archimedes Memória [...] **desaparece a figura mais representativa da arquitetura brasileira de tradição europeia**, particularmente francesa. Discípulo predileto e continuador de Heitor de Mello, manteve o cetro com a maior firmeza e carinho. **Muito embora de uma outra escola foi professor acatado da geração moderna, que conta tantos elementos, inclusive de renome internacional, à frente Lucio Costa, com a sua glória já consolidada.**⁶⁵⁸

A Igreja de Santa Terezinha, projeto de sua autoria, recebeu seu corpo para ser velado na cripta, estando presente no velório inclusive o próprio Lucio Costa⁶⁵⁹, que com respeito pelo profissional e mestre, foi prestar suas últimas homenagens. Foi enterrado no Cemitério São João Batista.

Archimedes Memória tinha a sua técnica e dentro dela era perfeito. Foi o último, creio, da geração, que os Lucio Costa, Niemeyer, Reidy, Bernardes e outros poucos vieram suplantam. **Teve, porém, o seu mérito, sustentando, durante tantos anos, a sua escola.**⁶⁶⁰

⁶⁵⁷ Archimedes foi velado na cripta da Igreja Matriz de Santa Terezinha do Menino Jesus, em Botafogo, projeto de sua autoria, e enterrado no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, no dia 21 de setembro de 1960.

⁶⁵⁸ *Correio da Manhã*, matéria “Professor Archimedes Memória”, editorial. Rio de Janeiro, 22 set. 1960, p.2, grifo nosso.

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁶⁰ MAGALHÃES, Anderson (pseudônimo *All Right*). Archimedes Memória. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 set. 1960, p.2, grifo nosso.

Em 1961, a Faculdade Nacional de Arquitetura finalmente se transferiu para o prédio projetado exclusivamente para o curso de Arquitetura e Urbanismo, tornando-se a primeira das Faculdades da então Universidade do Brasil a funcionar totalmente no campus da Cidade Universitária, na Ilha do Fundão⁶⁶¹. A mudança ocorreu antes mesmo das obras estarem completamente terminadas, e com ela fechava-se um ciclo, de disputas entre ecléticos e modernos, entre a arte e a técnica, entre o belo e o útil, entre Archimedes Memória e Lucio Costa.

⁶⁶¹ O atual edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, projetado por Jorge Machado Moreira, possui um auditório batizado com o nome de Archimedes Memória.



Figura 554 – Alunos retirando os bancos e pranchetas do Pavilhão Archimedes Memória, no Campus da Praia Vermelha, para a mudança para o novo edifício da Faculdade Nacional de Arquitetura, na Ilha do Fundão. Fonte: *Correio da Manhã*, 02 jul. 1961, p.2.

CONSIDERAÇÕES

CONSIDERAÇÕES

A análise da vida e obra de Archimedes Memória, pautada no academicismo *Beaux-Arts*, permitiu nesta pesquisa o aprofundamento a respeito de sua produção, entre projetos construídos e propostas descartadas, que ajudaram a reconstituir as diretrizes e o viés adotados pelo arquiteto ao longo dos quarenta anos que atuou junto ao escritório e na docência na ENBA/FNA. A pluralidade de estilos empregada em seus projetos ressalta ao mesmo tempo o método da experimentação e a mesclagem estilística que aprendeu com o professor e mentor Heitor de Mello. De residências a arranha-céus, de palácios de festas a embaixadas de nações, de clubes esportivos a templos religiosos, Archimedes incorporou em seus projetos, à sua maneira, muitas vezes a contragosto de técnicos e colegas acadêmicos, as tendências populares e o hibridismo das primeiras décadas do século XX, período caracterizado por muitos de 'balbúrdia arquitetônica'.

A doação do acervo do arquiteto por sua família ao Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU/UFRJ, acervo este intocado desde sua morte, em 1960, permitiu um melhor dimensionamento da produção elaborada por este profissional. Dos cerca de 243 projetos por ele desenvolvidos, menos de vinte são realmente conhecidos, e a catalogação empreendida nesta pesquisa situa sua obra e os meandros dos estilos que adotou: do eclético ao protomodernismo, entre neocolonial, futurismo, *art déco* e marajoara, tendo ele também ensaiado os cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier.

Os jornais e revistas, campos heurísticos privilegiados, auxiliaram em diversos momentos na construção da narrativa desta pesquisa, através das notas e dos textos de opinião dos arquitetos, publicados ao longo das décadas analisadas. Por conterem muitos textos que expressam as opiniões dos agentes, para além da abordagem acadêmica muitas vezes imparcial das publicações técnicas, estes folhetins permitiram a construção de uma visão crítica acerca da linha historiográfica da arquitetura brasileira, a carioca em particular.

A interlocução estabelecida com Lucio Costa foi suscitada porque este foi uma figura de primeira importância para arquitetura brasileira do século XX, contemporâneo de Archimedes: foi seu aluno na ENBA, concorreram nos concursos da Embaixada Argentina e do edifício-sede do Ministério da Educação, e ocupou a Direção da ENBA logo antes de Archimedes, tornando-se símbolo da arquitetura do Movimento Moderno anos

depois. Esta interlocução também visou contrapor as duas correntes que se mantiveram em voga entre a primeira metade do século XX, o *Beaux-Arts* e o Movimento Moderno, até a maciça consolidação deste, com a inauguração de Brasília. Contudo, Archimedes é o principal personagem analisado nesta tese, em função tanto da escassez de publicações a seu respeito, quanto por se ter tido a oportunidade de analisar uma fonte primária inédita, exposta na iconografia apresentada ao longo deste trabalho.

Por mais que em muitos momentos as duas correntes empregadas no fazer arquitetônico deste período tenham agido de forma confrontante, Archimedes tentou aproximar, à maneira de outros, a arte da técnica e da ciência, sobretudo no período em que dirigiu a ENBA, a partir da instalação de gabinetes experimentais para aulas práticas, propiciando também diversas reformas na infraestrutura física da Escola, após a demissão de Lucio do cargo, como visto no Capítulo 3. Neste mesmo período também elaborou alguns projetos experimentais onde adotava premissas do funcionalismo e da Bauhaus. Mas no início da década de 1930 a demanda por construções “de estilo” predominava entre os clientes e tanto Archimedes quanto Lucio mostraram-se cientes desta demanda, tendo Lucio permanecido alguns anos com escassa produção projetual, por não mais conseguir vincular sua arquitetura ao *Beaux-Arts*.

O levantamento da produção arquitetônica do “Escritório Técnico Heitor de Mello - Archimedes Memória e Francisque Cuchet, engenheiros arquitetos” aclarou o custo da insistência de Archimedes em permanecer tradicionalista: se na década de 1920 o escritório elaborou 143 projetos, na década seguinte este número caiu para 78, tendo sido elaborados na década de 1940 apenas 16 projetos. Tal decadência projetual se deve tanto ao fatídico caso do concurso do edifício-sede do Ministério da Educação, quanto à imediata resposta de Archimedes a este episódio, tornando-se adepto do Integralismo e enveredando-se pelos ideais de Plínio Salgado, que pretendia consolidar um país aos moldes da Alemanha de Adolf Hitler.

Para driblar esta decadência e manter-se ativo, as estratégias adotadas pelo arquiteto foram maior dedicação ao ensino e projetos de cunho religioso, projetos estes que se justificam por dois fatores: a religião era uma das bases da Ação Integralista Brasileira; e a arquitetura religiosa possuía aspecto volumétrico e solução plástica bem convencional,

facilitando a adoção dos preceitos *Beaux-Arts*, possibilitando também o prolongamento de sua prática projetual aos moldes tradicionais.

Archimedes foi responsável, junto com outros mestres da ENBA, pela formação de toda a primeira geração de arquitetos que viriam a se vincular ao Movimento Moderno, destacando-se, além de Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Atílio Corrêa Lima, Carlos Leão, Jorge Machado Moreira e Oscar Niemeyer, permitindo afirmar que o *Beaux-Arts* e o Movimento Moderno, por mais que se posicionassem como opositoras, possuíam pontos também complementares, na junção da arte, da ciência e da técnica. Afinal, foram a metodologia e as técnicas deste *Beaux-Arts* que estruturaram a base de todos estes primeiros modernistas.

O Movimento Moderno, entretanto, colaborou para com a decadência do ensino e da prática *Beaux-Arts* na arquitetura, notadamente através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na pessoa de Lucio Costa, que empreendeu, mesmo que indiretamente, a partir do final da década de 1930, uma campanha contra a arquitetura eclética: primeiro ao considerá-la um “hiato” na historiografia da arquitetura brasileira, tendo inclusive a excluído de seu texto basilar das arquiteturas que faziam parte da história do país; segundo por ter negado, durante quase quarenta anos, o tombamento de edificações ecléticas junto ao órgão federal de preservação, propiciando uma massiva onda de demolições país afora, ocasionando perdas irreparáveis, a exemplo da sede social do Jockey Club e do Solar Monjope, ambos no Rio de Janeiro. Um duplo projeto de esquecimento deste estilo, seja na narrativa historiográfica, seja nos exemplares a serem preservados da demolição.

Outros agentes importantes nesta pesquisa, Heitor de Mello, José Marianno Filho, Francisque Cuchet, Alfred Agache e até mesmo Frank Lloyd Wright colaboraram, cada um à sua maneira, na consolidação do ideário *Beaux-Arts* em Archimedes. Na ENBA, nas reuniões do Rotary Club ou até mesmo no próprio Escritório Técnico Heitor de Mello estes profissionais refinaram, com críticas, sugestões e indagações a arquitetura por ele praticada. Archimedes e Lucio, situados em cercanias diversas, algumas vezes diretamente opostas, possibilitaram, em suas produções, a diversificação da prática do projeto de arquitetura no Brasil do século XX, ampliando o entendimento atual dos estilos e movimentos arquitetônicos que permeiam a nossa historiografia. Os dois

arquitetos, ao conciliarem o universal e o nacional, mesmo baseando certos preceitos nas raízes brasileiras (sejam elas indígenas ou coloniais), bebiam da base francesa, seja no *Beaux-Arts*, seja em Le Corbusier. É fato que Archimedes não é sinônimo de arquitetura eclética na mesma medida em que Lúcio é sinônimo do Movimento Moderno no Brasil. Entretanto, como um dos praticantes e defensores do ecletismo na então capital da República, Archimedes foi o responsável por projetos importantes como a Câmara dos Deputados, hoje um dos maiores exemplares deste estilo ainda existentes na área central da cidade.

O projeto do Sítio Nosso Retiro, em 1950, seu canteiro experimental tardio, permitiu que Archimedes enfim compreendesse as vantagens da arquitetura do Movimento Moderno, no que diz respeito à economia da construção, e nas relações entre a forma e a função. Não se acredita que Archimedes tenha tomado gosto por esta metodologia projetual, por serem poucos seus projetos protomodernistas ou modernistas, todos não construídos; mas por ter experimentado esta linguagem, mesmo que sutilmente, e longe do grande público, permite inferir que, assim como Lucio, ele talvez estivesse disposto a se adaptar. Mas se adaptar sem negar seu passado. Apenas flunar, como fez do eclético ao neocolonial, e do neocolonial ao *art déco*. **Olhos no futuro, tomando o passado como referência.** Talvez ele só precisasse de mais tempo, e tempo era tudo o que ele não tinha, mesmo que não soubesse...

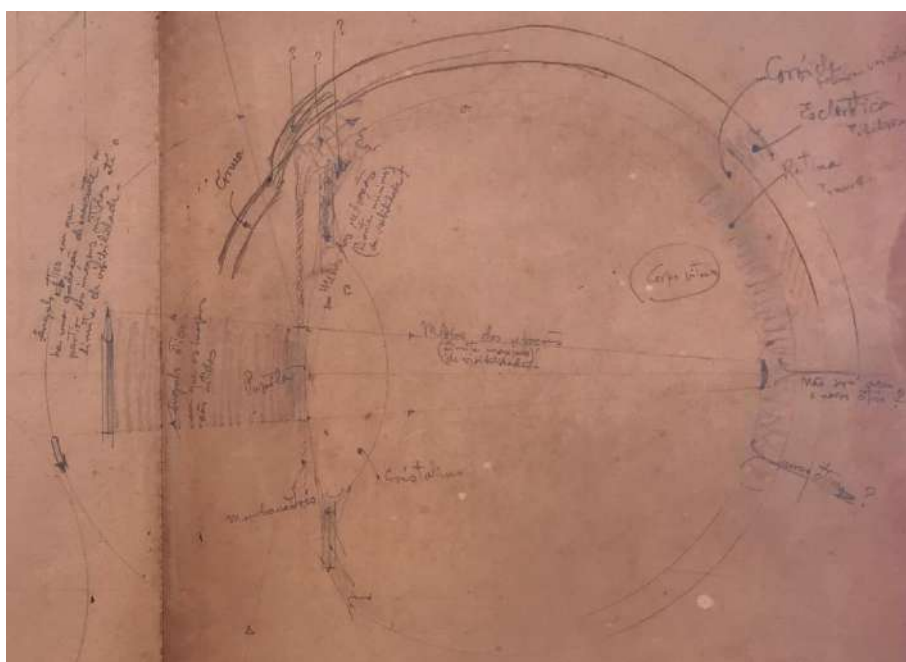


Figura 555 – Archimedes Memória - estudo do globo ocular. Fonte: Acervo NPD/FAU-UFRJ.

APÊNDICES

PONTOS DE CONTATO

Entre Archimedes Memória e Lucio Costa

ARCHIMEDES MEMÓRIA



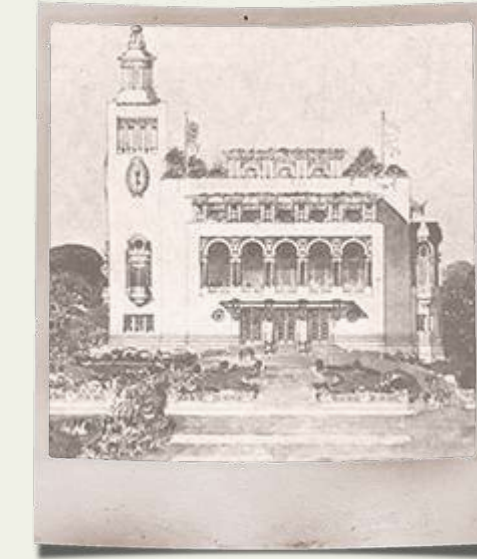
Organiza o Salão de Belas Artes da ENBA, juntamente com Rodolpho Amoedo e Rodolpho Chambelland

Projeta a residência Antonio Joaquim Peixoto de Castro

Projeta sua residência, em Ipanema, Rio de Janeiro

2º lugar no concurso para o edifício da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro

Entrevista ao Jornal "O Paiz", sobre "O arranha céu e o Rio de Janeiro"



1928 1929



Assume a direção da ENBA, substituindo Lúcio Costa e promove nova reestruturação curricular

Projeta a Vila Operária do Exército, no Rio de Janeiro

Presidente da Exposição do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos

Projeta a residência Laura Porto Moitinho

Membro da comissão do Prêmio Donativo Caminhoá, premiando o aluno Wladimir Alves de Souza

Membro da comissão de revisão do Plano Agache

Anteprojeto para o Club Marimbás

1º lugar no concurso para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública

Anteprojeto para a Associação Comercial do Rio de Janeiro

Membro do comitê executivo do V Congresso Pan-Americano de Arquitetos

Projeta a residência Semiramis Bueno De Carvalho, primeiro em estilo neocolonial, depois em um tipo de protomodernismo

Membro da Comissão Consultiva do projeto da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro

Projeta a residência Napoleão casa rural

Projeta as "Casas sem dono" (versões neocoloniais e protomodernistas)

Projeta a residência Severino Pereira da Silva

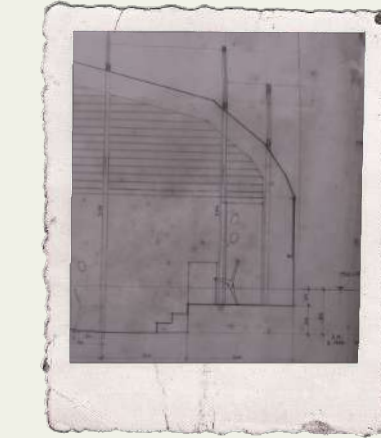
Projeta os edifícios residenciais Santa Helena e Santo Alberto, em Laranjeiras, Rio de Janeiro

Projeta a Igreja Matriz de São José, em Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul

Concurso para o edifício anexo do Conselho Municipal do Rio de Janeiro (edifício de escritórios)

Projeta seu sítio, em São Gonçalo, Rio de Janeiro, seu "canteiro experimental da arquitetura modernista", com janelas em fita e pilotis

Projeta o Pavilhão do Curso de Urbanismo e da Cadeira de Grandes Composições de Arquitetura da Faculdade Nacional de Arquitetura, na Urca, Rio de Janeiro



Projeta a Igreja Cenáculo São João Evangelista, em Juiz de Fora, Minas Gerais

1950 1955 1958

DÉCADA DE 1910

DÉCADA DE 1920

DÉCADA DE 1930

DÉCADA DE 1940

DÉCADA DE 1950

LUCIO COSTA

1917: Matricula-se no Curso Geral da Escola Nacional de Belas Artes

1920: Torna-se aluno de Archimedes na ENBA na disciplina de Desenho de Ornatos e Composições Elementares de Arquitetura



Torna-se estagiário de Archimedes, colaborando no projeto do Pavilhão das Grandes Industrias



1921: 1º projeto construído, elaborado enquanto aluno da ENBA - Residência Rodolpho Chambelland

1922: Novamente aluno de Archimedes na ENBA, na disciplina Composição de Arquitetura

Projeta a residência Raul e Olga Pedrosa

Expõe dez projetos elaborados com Fernando Valentim, no Salão de Belas Artes da ENBA

Forma-se engenheiro arquiteto, agraciado com a pequena medalha de ouro

Assina carta dos alunos da ENBA defendendo Archimedes no caso do projeto do Jockey Club

Projeta a residência Laura Porto Moitinho

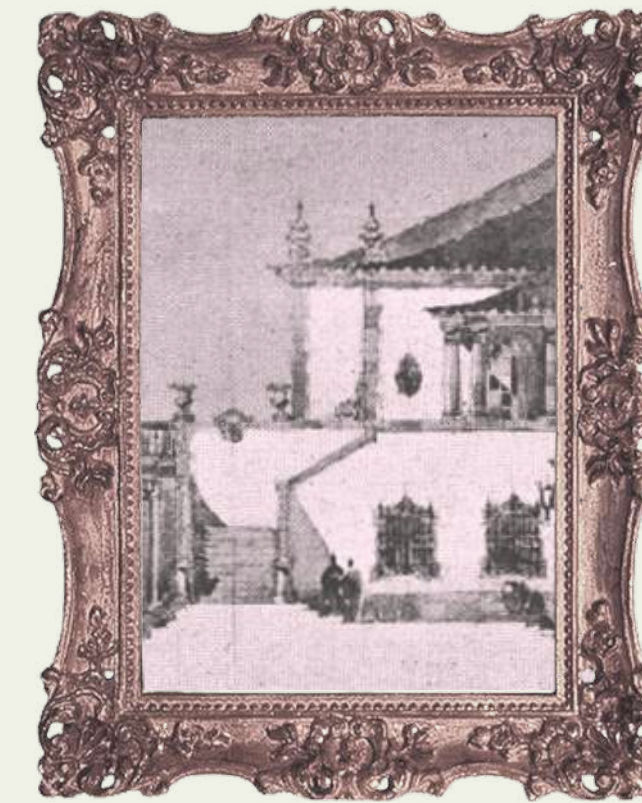
Elabora a implementação do Teatro de Brinquedo no Beira-Mar Casino

1924: 1º e 4º lugares no concurso para o edifício da Embaixada Argentina no Rio de Janeiro

1926: Entrevista ao Jornal "O Paiz", sobre "O arranha céu e o Rio de Janeiro"

1927: Projeta a residência de seu sogro, Modesto Guimarães, em Petrópolis, Rio de Janeiro, onde residiria

1928



1930: Membro da Comissão de Recepção e Festas do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos

Projeta a residência Ernesto Gomes Fontes, primeiro em estilo neocolonial, depois sob os preceitos do movimento moderno

Assume a direção da ENBA e promove a reestruturação curricular

1931: Membro da Comissão de revisão do Plano Agache

Recomenda aos alunos o projeto modernista de Afonso Eduardo Reidy, não selecionado pela comissão do Prêmio Donativo Caminhoá

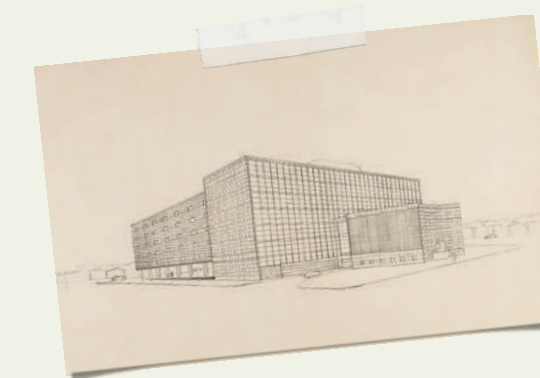
1932: Anteprojeto para o Club Marimbás

Projeta as "casas sem dono"

Projeta a residência Fábio Carneiro de Mendonça casa rural

Projeta o Conjunto Habitacional Monlevade, em Minas Gerais

1934



1935: Concurso para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública

Anteprojeto para a Associação Comercial do Rio de Janeiro

Anteprojeto para a Cidade Universitária da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro

1936

1937: Projeta os edifícios residenciais do Parque Eduardo Guinle, em Laranjeiras, no Rio de Janeiro

Projeta a residência Thomaz Oscar Pinto da Cunha Saavedra, em Petrópolis

Parabeniza o interventor do Distrito Federal pela decisão de demolir os Pavilhões do Passeio Público

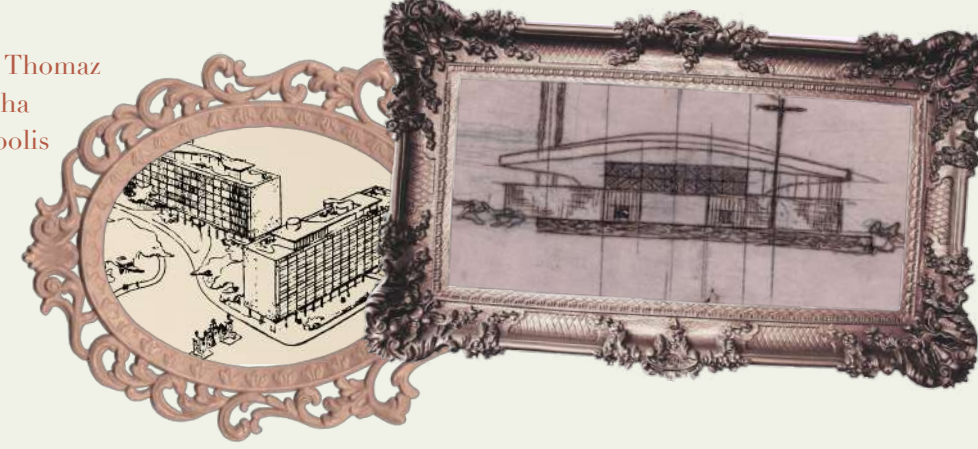
1940

1941: Projeta a Capela do Cônego, em Nova Friburgo, Rio de Janeiro

Projeta a Igreja Nossa Senhora de Copacabana, no Rio de Janeiro

1943

1945: Projeta a Igreja Nossa Senhora de Copacabana, no Rio de Janeiro



1953

1954: Projeta a sede social do Jockey Club Brasileiro (edifício de escritórios)

O ESTILO SOB SUSPEITA: ARQUITETURA E MODERNIDADE EM ARCHIMEDES MEMÓRIA E LUCIO COSTA

DIEGO NOGUEIRA DIAS

APÊNDICE III
PROJETOS DE ARCHIMEDES MEMÓRIA
DÉCADAS DE 1930, 1940 E 1950

Foram utilizadas fotografias para ilustrar os projetos que foram construídos e desenhos para aqueles que não foram construídos ou que a localização não foi encontrada. Os projetos em que não foram encontrados nem desenhos e nem fotografias estão representados pelos quadros em branco.

- LEGENDA**
- AUTORIA:**
- ARCHIMEDES MEMÓRIA E FRANCISQUE CUCHET
 - ARCHIMEDES MEMÓRIA
 - △ ARCHIMEDES MEMÓRIA E FILHOS
 - ARCHIMEDES MEMÓRIA E OUTROS

- PROJETO:**
- COM DOCUMENTAÇÃO ICONOGRÁFICA INÉDITA
 - SEM NENHUM DESENHO
 - SEM NENHUM DESENHO E FOTOGRAFIA
 - COM GRANDE NÚMERO DE DESENHOS/CONSIDERÁVEL APROFUNDAMENTO
 - EM QUE REALIZOU TAMBÉM O CÁLCULO ESTRUTURAL
 - ELABORADO PARA CONCURSO
 - NÃO EXECUTADO
 - DEMOLIDO
 - PARCIALMENTE DEMOLIDO
 - SEM CONFIRMAÇÃO DE CONSTRUÇÃO/EXISTÊNCIA
 - SEM CONFIRMAÇÃO DE AUTORIA

| | | | | | | | | | |
|------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| 1930 | | | | | | | | | |
| 1931 | | | | | | | | | |
| 1932 | | | | | | | | | |
| 1933 | | | | | | | | | |
| 1934 | | | | | | | | | |
| 1935 | | | | | | | | | |
| 1936 | | | | | | | | | |
| 1937 | | | | | | | | | |
| 1938 | | | | | | | | | |
| 1939 | | | | | | | | | |

| | | | | | |
|------|--|--|--|--|--|
| 1940 | | | | | |
| 1941 | | | | | |
| 1942 | | | | | |
| 1943 | | | | | |
| 1944 | | | | | |
| 1945 | | | | | |
| 1946 | | | | | |
| 1947 | | | | | |
| 1948 | | | | | |
| 1949 | | | | | |

| | | | |
|------|--|--|--|
| 1950 | | | |
| 1951 | | | |
| 1952 | | | |
| 1953 | | | |
| 1954 | | | |
| 1955 | | | |
| 1956 | | | |
| 1957 | | | |
| 1958 | | | |
| 1959 | | | |

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

INSTITUIÇÕES E ARQUIVOS

- Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ) – Prefeitura do Rio de Janeiro.
- Arquivo Nacional (AN) – Governo Federal, Rio de Janeiro.
- Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) – Prefeitura Municipal de Belo Horizonte.
- Arquivo Público Mineiro (APM) – Governo do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 03 set. 2021.
- Câmara dos Deputados do Rio de Janeiro – Palácio Tiradentes, Rio de Janeiro.
- Casa de Lucio Costa. – Arquivo digitalizado do arquiteto Lucio Costa. Instituto Antonio Carlos Jobim. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/>>. Acesso em 22 de julho de 2020.
- Centro Cultural do Patrimônio Paço Imperial – Biblioteca Paulo Santos, Rio de Janeiro.
- Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural de Belo Horizonte (CDPCM) – Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Belo Horizonte.
- Departamento Histórico Diocesano Padre Gomes – Diocese de Crato, Ceará.
- Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) – Governo Federal, Recife.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – Arquivo Central, Rio de Janeiro.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – Centro de Documentação e Informação, Belo Horizonte.
- Museu Dom João VI – Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Museu Histórico Nacional (MHN) – Arquivo Histórico, Rio de Janeiro.
- Núcleo de Pesquisa e Documentação (NPD) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Paróquia de São Sebastião – Diocese de Sobral, Ipu.

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

- ACKEL, Luiz Gonzaga Montans. Atílio Corrêa Lima: uma trajetória para a modernidade. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- AGACHE, Alfred Hubert. Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação e embelezamento. Paris: Foyer Brésilien, 1930.
- ALENCAR, Aurélia Tâmisia Silvestre de. Archimedes Memória: “O futuro ancorado no passado”. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.
- ALVAREZ, Maurício. Este sólido e imponente edifício. Niterói: Cromos, 1992.

- AMORIM, Flávia Pereira; TÂNGARI, Vera Regina. Estudo Tipológico sobre a Forma Urbana: conceitos e aplicações. In: Revista Paisagem e Ambiente: ensaios. USP: São Paulo, 2006, n. 22, p. 61-73.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Palestra proferida em Ouro Preto em 1º de julho de 1968, no aniversário de 257 anos da elevação da localidade à categoria de Vila. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 17, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1969, p. 11-26.
- ANDRADE, Mario. A Capela de Santo Antônio. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.26, Rio de Janeiro, 1997, p.24-33.
- ANJOS. C.A.V. O liceu de artes e ofícios. Uma história que se reconstrói. 1998 (mimeo).
- Anuário da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, ano I, n.1, 1958.
- ARGAN, Giulio Carlo. Progetto e Destino. Milão: Saggiatore, 1955, p. 75-79.
- ATIQUE, Fernando. De "casa manifesto" a "Espaço de desafetos": os impactos culturais, políticos e urbanos verificados na trajetória do Solar Monjope (Rio, anos 20 – anos 70). In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 29, n.57, jan. abr. 2016, p.215-234.
- BAETA, Rodrigo Espinha. A Crítica de Cunho Modernista à Arquitetura Colonial e ao Barroco no Brasil: Lúcio Costa e Paulo Santos. In: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, 2003, v. 10, n. 11, p. 35-56.
- BARBOSA, Jefferson Rodrigues. A ascensão integralista brasileira (1932-1937). In: Revista de Iniciação Científica da FFC, v. 6, n. 1/2/3, 2006, p.67-81.
- BAREL FILHO, Ezequiel. Lucio Costa em Ouro Preto: a invenção de uma "cidade barroca". Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra (PT), 2013.
- BARROS, Mariana Gonçalves Monteiro de. Marc Ferrez e o Rio de Janeiro de seu tempo. Tese (doutorado em História) – Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- BEHNE, Adolf. L'architettura funzionale. Parma: Vallecchi, 1968.
- BERTI, Mario. Raffaello Berti: projeto memória. Belo Horizonte: Silma Mendes Berti/AP Cultural, 2000.
- BICALHO, Carlos H.; BRANDÃO, Mariana G.; OLIVEIRA, Françoise G.. Conjunto Arquitetônico Sylvio de Vasconcellos. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 2006.
- BITTAR, William. Formação da arquitetura moderna no Brasil (1920-1940). In: Anais do 6º Seminário DOCOMOMO Brasil, Niterói, 2005, p.1-12. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%20%20pdfs/William%20Bittar.pdf>>. Acesso em 20 ago. 2022.
- BITTENCOURT, José Neves. Uma proposta (talvez nem tão...) mirabolante. Pela musealização dos Anais do Museu Histórico Nacional. In: Anais do Museu Histórico Nacional, n.42, Rio de Janeiro, 2010, p.11-23.
- BORELLI, Ana. Rio de Janeiro Perdido. São Paulo: Tix Editora, 2019.
- BORTOLOTTI, Marcelo. Demolição de prédios históricos foi motivada por arquitetos modernistas. In: Revista Época, 2015. Disponível em:

<<http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2015/03/bdemolicao-de-predios-historicosb-foi-motivada-por-arquitetos-modernistas.html>>. Acesso em 10 de maio de 2021.

BRASIL. Decreto nº 11.749, de 13 de outubro de 1915. Reorganiza a Escola Nacional de Bellas Artes. Actos do Poder Executivo. Distrito Federal, DF. Acervo do Museu D. João VI, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1915, p. 372-397.

BRASILEIRO, Vanessa Borges. Sylvio de Vasconcellos: um arquiteto para além da forma. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

BRITO, Samuel Silva de. Lucio Costa: O processo de uma modernidade. Arquitetura e projetos na primeira metade do séc. XX. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidade Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2014.

BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo, Perspectiva, 1981.

BUENO, Fernanda Alves de B.; SCHETTINO, Patrícia T. J.; PASCOAL, Gabriela S.; RIBEIRO, Paula. Reflexão sobre a produção arquitetônica em Ouro Preto da segunda metade do séc. XIX ao início do séc. XX: reconhecimento e preservação. In: Encontro Internacional Arquimemória 5. Salvador: UFBA, 2017.

CABRAL, Pedro Henrique Ramos. O nacionalismo brasileiro na égide do Estado Getulista. Monografia (Graduação em Ciência Política) – Instituto de Ciência Política, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

CAMPOFIORITO, Italo. Olhares sobre o moderno: arquitetura, patrimônio, cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

CANEZ, Anna Paula; BRINO, Alex Carvalho; ALMEIDA, Marcos. Originais e redesenhos em análise: as versões não construídas de Lucio Costa e Oscar Niemeyer do Pavilhão de Nova Iorque. In: *arq.Urb*, n. 9, 2013, p. 44-55. Disponível em: <<https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/356>>. Acesso em 03 dez. 2020.

CANEZ, Anna Paula; PELLEGRINI, Ana Carolina; ALMEIDA, Marcos. Quatro casas de Lucio Costa: registros de uma viagem. In: ____, 2015. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/68120278-Quatro-casas-de-lucio-costa.html>>. Acesso em 20 ago. 2020.

CANO, Wilson. Da década de 1920 à de 1930: transição rumo à crise e à industrialização no Brasil. In: *Revista Economia*, v.13, n.3b, Brasília, set.-dez. 2012, p.897-916. Disponível em: <https://www.anpec.org.br/revista/vol13/vol13n3bp897_916.pdf> Acesso em 12 ago. 2022.

CARLUCCI, Marcelo. As casas de Lucio Costa. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

CARVALHO, Claudia S. Rodrigues de. Preservação da arquitetura moderna: edifícios de escritórios no Rio de Janeiro construídos entre 1930-1960. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARVALHO, Ney. Clube dos Marimbás: uma história à beira-mar. Rio de Janeiro: Amplifica, 2017.

CASCO, Ana Carmen Amorim Jara. A alegoria do eclético. In: GUIMARAENS, Cêça (Org.). *Arquitetura e Movimento Moderno*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro,

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programas de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2006, p. 257-263.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. Patrimônio Cultural: conceitos, políticas instrumentos. São Paulo: Annablume, 2009.

CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). Arquitetura da Modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CASTRO, Alder Homero Fonseca de. Resgate de uma dívida: o tombamento do MHN, seu prédio e acervo. In: Anais do Museu Histórico Nacional, vol.34. Rio de Janeiro: O Museu, 2002 p.21-36.

CAVALCANTE, Julia. Da discência à docência: arquitetos modernos na Escola Nacional de Belas Artes. In: Arqtextos, São Paulo, ano 21, n. 250.01, Vitruvius, 2021. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/21.250/8014>>. Acesso em 20 ago. 2022.

CAVALCANTI, Lauro; LAGO, André Correa do. Ainda moderno? Arquitetura brasileira contemporânea. In: Arqtextos, São Paulo, ano 06, n. 066.00, Vitruvius, nov. 1995. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/06.066/404>>. Acesso em 15 fev. 2021.

CAVALCANTI, Lauro (Org.). Modernistas na repartição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Minc – IPHAN, 2000.

CAVALCANTI, Lauro. Moderno e brasileiro: história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CAVALCANTI, Lauro. Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CHAVES, Celma. Arquitetura, modernização e política entre 1930 e 1945 na cidade de Belém. In: Arqtextos, São Paulo, ano 08, n. 094.06, Vitruvius, mar. 2008. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/08.094/161>>. Acesso em 20 ago. 2022.

CHIAVARI, Maria Pace. Rio de Janeiro: preservação e modernidade. Rio de Janeiro: Sextante, 1998.

CHUVA, Márcia R. R. Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (Anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

COLQUHOUN, Alan. Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Da atualidade de seu pensamento. In: Revista AU n. 38. São Paulo: Pini Editora, out-nov. 1991, p. 69-74.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Feira Mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. In: Arqtexto, n. 16. Porto Alegre, 2010, p. 56-97.

COMAS, Carlos Eduardo Dias (Org.). Lucio Costa e as Missões: um museu em São Miguel. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS; IPHAN/12°SR, 2007.

COMPAGNON, Antoine. O trabalho da citação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONDE, Luiz Paulo Fernandez; ALMADA, Mauro. Panorama do *art déco* na Arquitetura e no Urbanismo do Rio de Janeiro. In: PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Guia da Arquitetura *art déco* no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Index, 1997.

COSTA, Angyone. A inquietação das abelhas. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927. Disponível em:

- <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac_arquivos/rc_entrevista.pdf>. Acesso em 20 dez. 2022.
- COSTA, Lucio. Arquitetura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COSTA, Lucio. Arquitetura brasileira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Cadernos de Cultura, 1952.
- COSTA, Lucio. Autobiografia. In: XAVIER, Alberto (Org.). Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração. São Paulo: Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987, p. 331-332.
- COSTA, Lucio. Documentação Necessária. In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937, p.31-39.
- COSTA, Lucio. Ensino do desenho. Revista Cultura, n.1, livreto anexo. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1948.
- COSTA, Lucio. Entrevista para o jornal Folha de São Paulo, 1995. In: NOBRE, Ana Luiza (Org.). Lucio Costa: Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- COSTA, Lucio. Lucio Costa: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, Lucio. NOBRE, Ana Luiza (Org.). Lucio Costa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- COSTA, Lucio. Problema mal posto (manuscrito – 2 páginas). Rio de Janeiro, 1972. Acervo Casa de Lucio Costa, disponível em: <https://www.jobim.org/lucio/bitstream/handle/2010.3/1095/V_D_02-00771_L.pdf?sequence=5>. Acesso em 10 abr. 2022.
- COSTA, Maria Elisa (Org.). Acervo Lucio Costa: Achados. Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2009.
- COSTA, Maria Elisa (Org.). Com a palavra, Lucio Costa. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). Guia da Arquitetura *art déco* no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000c.
- CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000a.
- CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000b.
- CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.
- DANTAS, André Dias. Os Pavilhões Brasileiros nas Exposições Internacionais. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- DIAZ, Humberto Eliash. O *art déco* no Chile: último estilo acadêmico e primeiro estilo moderno. In: *Art déco* na América Latina. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny – PUC/RIO, 1997, p. 55-58.
- DINIZ, Anamaria. O itinerário pioneiro do urbanista Attílio Corrêa Lima. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- DUNLOP, C. J. Rio Antigo - volume 1. Rio de Janeiro: Editora Rio Antigo, 1958.

- EGBERT, Donald Drew. *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- EL-DAHDAH, Farès. Brasília – The Project of Brasília. In: ROBBINS, E.; EL-KHOURY, R. (Eds.). *Shaping the City: studies in History, Theory and Urban Design*. London: Routledge, 2004.
- ENCICLOPÉDIA BARSÁ UNIVERSAL. São Paulo: Barsa Planeta Internacional, 1981.
- ERMAKROFF, George. *Rio de Janeiro 1900 –1930: uma crônica fotográfica*. Rio de Janeiro: G. Ermakroff, 2003.
- FABRIS, Annateresa. *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, 1987.
- FARIAS FILHO, Antonio Vitorino. *O discurso do progresso e o desejo por uma outra cidade: imposição e conflito em Ipu (1894-1930)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2009.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Ed. USP, 2015.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
- FERREZ, Marc. *O Álbum da Avenida Central*. São Paulo: Editora Ex Libris Ltda, 1983.
- FONSECA, Ingrid C. L.; BARBOSA, Eliane; CURI, Camila; PORTO, Maria Maia. Uma casa de Lucio Costa em Laranjeiras – Aspectos Ambientais observados na década de 30 e nos dias atuais. In: *Anais do 7º Seminário Internacional NUTAU 2008: Espaço sustentável – inovações em edifícios e cidades*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www.usp.br/nutau/CD/152.pdf>>. Acesso em 11 ago. 2020.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc- IPHAN, 2005.
- FRACALOSSI, Igor. *Clássicos da Arquitetura: Parque Eduardo Guinle - Lucio Costa*. In: *ArchDaily Brasil*. 17 dez. 2011. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-14549/classicos-da-arquitetura-parque-eduardo-guinle-lucio-costa>>. Acesso em 4 ago. 2020.
- FREITAS, Maria Luiza de. *Cenas da metrópole brasileira: um preâmbulo pelo imaginário arquitetônico dos arranha-céus em fins da década de 1920*. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (Orgs.). *Oitocentos: Arte brasileira do Império à República – Tomo 2*. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte, 2010, p. 452-468.
- FROTA, Lélia Coelho. *Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1993.
- FLYNN, Maria Helena de Moraes Barros. *Concursos de Arquitetura no Brasil 1850-2000*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- GALVÃO, Alfredo. *Alunos premiados da Escola Nacional de Belas Artes*. In: *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1960, p.31-51.
- GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro [sem editora], 1954.

GEOFFROY, Nora Guimarães. O brilho do equívoco em Lucio Costa. In: TERRA, Carlos Gonçalves (Org.) Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2006, p.153-171.

GINZBURG, Carlo. Microstoria: due o tre cose che so di le. In: Quaderni Storici, v. 86, 1994, p. 511-539.

GINZBURG, Carlo. Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia. Turin: Einaudi, 1986, p. 158-209.

GUIMARAENS, Cêça. Arquitetura: um relato histórico no Brasil. Conselho Regional de Engenharia e Agronomia de Mato Grosso, 2012. Disponível em: <<https://www.crea-mt.org.br/portal/arquitetura-um-relato-historico-no-brasil/>>. Acesso em 10 ago. 2021.

GUIMARAENS, Cêça. Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996.

GUIMARAENS, Cêça. O problema do estilo na ideia de museu. In: Anais do Museu Histórico Nacional, vol. 34. Rio de Janeiro: O Museu, 2002a, p.37-50.

GUIMARAENS, Cêça. Paradoxos Entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002b.

GOMBRICH, Ernst. Style. 1968. Disponível em: <https://monoskop.org/images/1/19/Gombrich_Ernst_1968_2009_Style.pdf>. Acesso em 20 mar. 2020.

GONÇALVES, Denise S. Morales de Los Rios: um estudo de caso da arquitetura eclética do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

GOODWIN, Philip L. Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

GROPIUS, Walter. Eight Steps Toward a Solid Architecture. "Architectural Forum 100", fev.1954, p. 156-157.

HARRIS, Elizabeth Davis. Le Corbusier: Riscos Brasileiros. São Paulo: Nobel, 1987.

HECK, Márcia. Casas Modernas Cariocas. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

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

IMPRESSÕES do Brasil do século vinte: sua história, seu povo, seu commercio, industria e recursos. London: Lloyd's greater britain publishing, 1913.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. IAB 80 anos no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

IRIGOYEN, Adriana. Wright e Artigas: duas viagens. Cota: Ateliê Editorial, 2002.

JARDIM, Paulo. Um abrigo: uma tese da nova arquitetura. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ. Rio de Janeiro, 2002, p. 119-126.

KATINSKY, Julio Roberto. Lucio Costa. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, v.12, 1972, p. 33-71.

KESSEL, Carlos. Arquitetura neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade. Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2008.

- KESSEL, Carlos. Suntuoso palácio, infecto bairro: a implantação do Museu Histórico Nacional do bairro da Misericórdia. In: Anais do Museu Histórico Nacional, vol. 30, Rio de Janeiro: O Museu, 1998, p.235-244.
- LAGO, Pedro Corrêa do (Org.). *Brasiliana IHGB*. Rio de Janeiro: Capivara, 2014.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- LEVY, Ruth. A exposição do centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 1920. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010.
- LEVY, Ruth. A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca do início dos anos 20. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004, p. 38-43.
- LEVY, Ruth. *Entre palácios e pavilhões: a arquitetura efêmera da Exposição Nacional de 1908*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.
- LIMA, Fábio José Martins. *Por uma Cidade Moderna: Ideários de Urbanismo em jogo no Concurso para Monlevade e nos projetos destacados da trajetória dos técnicos concorrentes (1931-1943)*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- LIMA, Sérgio J. F. de Sousa; CAMPOS, Adalgisa A.; Vasconcelos, Maria de F. *A Arquitetura Eclética e sua Integração com a Arquitetura Colonial de São João del-Rei*. São João del-Rei: Sphan/Pró-Memória, 1985. Arquivo do Museu Regional de São João del-Rei (datilografado).
- LIRA, José. *Warchavchik: Fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac e Naify, 2011.
- 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.
- LLOBERA, Teresa Rovira (Org.). *Documentos de arquitectura moderna en América Latina 1950-1965. Vivienda social en Argentina, Brasil, Chile y México*. Barcelona: Casa Amèrica Catalunya, Grupo de Investigación FORM, 2010.
- LUCAS, Luís Henrique Haas. A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre. In: *Arquitextos*, ano 7, jun. 2006. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.073/346>>. Acesso em 12 ago. 2022.
- MACEDO, Danilo Matoso. *Da Matéria à Invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais – 1938-1955*. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008.
- MALACRIDA, Sérgio Augusto. *O Sistema de Ensino Belas-Artes no Curso de Arquitetura da École des Beaux-Arts de Paris em sua tradição e ruptura: legado de saber e de poder*. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.
- MALTA, Marize. A casa e as múltiplas versões do moderno em revista. In: *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 9, n. 2, jul.-dez., 2016, p.217-238.
- MARIANNO FILHO, José. *À margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro: Est. de Artes Graph. C. Mendes Junior, 1943a.
- MARIANNO FILHO, José. Entrevista. In: COSTA, Angyone. *A inquietação das Abelhas*, 1927.
- MARIANNO FILHO, José. *Debates sobre estética e urbanismo*. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Mendes Junior, 1943a.
- MARIANNO FILHO, José. *Influências Muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1943b.

- MARTINELLI, Francesca Damalgro. Entre o concreto e o papel: a memória arquitetônica do Palácio Gustavo Capanema. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2017.
- MARTINS, Francisco de Assis. Histórico da Paróquia de São Sebastião do Ipu. Academia Ipuense de Letras, Ciências e Arte, fev. 2017. Disponível em: <<https://academiaipuense.com.br/publicacoes/artigos/1327-historico-da-paroquia-de-sao-sebastiao-do-ipu>>. Acesso em 15 ago. 2022.
- MAURÍCIO, Augusto. Templos históricos do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert Limitada, 1946.
- MELLO, Joana. Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007.
- MELLO JÚNIOR, Donato. Um campus universitário para a cidade do Rio de Janeiro. In: Arquitetura Revista, v.2, 1º semestre. Rio de Janeiro: FAU-UFRJ, 1985, p. 52-72.
- MEMÓRIA FILHO, Péricles. Archimedes Memória: o último dos ecléticos. Rio de Janeiro: Editora e Livraria Brasil Ltda., 2008.
- MICELLI, Sergio. SPHAN: Refrigério da Cultura Oficial. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 22. Rio de Janeiro: SPHAN; pró- Memória, 1987.
- MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, [1956] 1999.
- MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 22, 1987, p. 108-122.
- MOTTA, Lia. Ouro Preto: de Monumento Nacional a Patrimônio Mundial. In: SORGINE, Juliana. Salvemos Ouro Preto: a campanha em benefício de Ouro Preto, 1949-1950. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008, p. 12-17.
- NASCIMENTO, Flávia Brito do. Patrimônio Cultural e escrita da história: a hipótese do documento na prática do IPHAN nos anos 1980. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 24, n. 3, set.-dez. 2016, p. 121-147.
- NASCIMENTO, Ana Paula. Engenharia e sociabilidade: a trajetória de Samuel das Neves no Rio de Janeiro. In: 19&20, v. XII, n. 1, Rio de Janeiro, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/apn_sneves.htm>. Acesso em 20 fev. 2021.
- NERY, Juliana Cardoso. Falas e ecos na formação da arquitetura moderna no Brasil. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- NOBRE, Ana Luiza (Org.). Lucio Costa: Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- OLIVEIRA, Sonia Maria Queiroz de. Planos urbanos do Rio de Janeiro: Plano Agache. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2009.
- OSÓRIO, Matheus. Lucio Costa: o projeto moderno. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade do Porto, Porto (PT), 2012.
- PAOLI, Paula Silveira de. Entre Relíquias e Casas Velhas: A arquitetura das reformas urbanas de Pereira Passos no Centro do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.
- PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa (Org.). Ecletismo na arquitetura brasileira. São Paulo: Nobel, 1987, p. 8-27.

PEREIRA, Honório Nicholls. Permanências e transformações nas cidades- monumento: teatro social e jogos de poder (São João del-Rei, 1937-1967). Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

PEREIRA, José Ramón A. Introdução à História da Arquitetura: das origens ao século XXI. Porto Alegre: Bookman, 2010.

PEREIRA, Margareth da Silva. Os correios e telégrafos no Brasil: um patrimônio histórico e arquitetônico. São Paulo: MSP/Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, 1999.

PEREIRA, Sonia Gomes. A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia. In: Estudos Ibero-Americanos, PUC-RS, v. XXXI, n. 2. Porto Alegre, dez. 2005, p. 143-154.

PESSÔA, José Simões de Belmont. A persistência de uma ideia: Sagres e os riscos dos monumentos modernos de Lucio Costa. In: Arqtextos, ano 15, dez. 2014. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/15.175/5374>>. Acesso em 22 fev. 2021.

PESSÔA, José Simões de Belmont; ARAÚJO, Maria Silvia Muylaert. Vila Operária da Gamboa, 1933/83. In: _____. Rio de Janeiro, 1983, p. 52-55.

PESSÔA, José Simões de Belmont (Org.). Lucio Costa: Documentos de trabalho. Rio de Janeiro: Iphan/Minc, 1999.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Arquitetura residencial verticalizada em São Paulo nas décadas de 1930 e 1940. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, vol. 16, n. 1. São Paulo, jan-jun. 2008, p.109-149. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142008000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 14 dez. 2020.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Lucio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes. In: Anais 11º Seminário Docomomo Brasil, Recife, 2016, p.1-20. Disponível em: <<https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Maria-Lucia-Bressan-Pinheiro.pdf>>. Acesso em 12 ago. 2021.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no Debate Cultural dos anos 1920 no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2011.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Relatório de Pesquisa: Trajetória das ideias preservacionistas no Brasil – a década de 1930. Texto 3 – Lucio Costa. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, s/d. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5234267/mod_resource/content/1/LUCIO%20COSTA.pdf>. Acesso em 03 dez. 2020.

PIRES, Paulo Ewerard Nunes. Discurso proferido por ocasião do 18º aniversário da Faculdade Nacional de Arquitetura ao inaugurar o medalhão com a efígie do Professor Archimedes Memória. In: Anuário da Faculdade Nacional de Arquitetura, ano 6, n. 6, Rio de Janeiro, 1963, p.79-83.

POLIZZO, Ana Paula. A estética moderna da paisagem: a poética de Roberto Burle Marx. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

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

- RAMOS, Flávia Rudge. Fé e Modernidade: Arquitetura e Arte em Igreja Paulistana. In: 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/igreja_sp.htm>. Acesso em 16 ago. 2022.
- RAMOS, Renato Menezes. "O Restaurante Assyrio é Persa... e o Café Mourisco também", de Adolfo Morales de los Rios: Comentários e Anotações. In: 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/persa_rmr.htm>. Acesso em 15 ago. 2022.
- RECHDAN, Luís Henrique Junqueira de Almeida. Moderno dentre modernos: a escolha do projeto do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (1935-1937). São Paulo: Annablume; FAPESP, 2011.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. Quadro da Arquitetura no Brasil, São Paulo: Perspectiva, 2000.
- REIS, Luiz Fernando. O feito e o efeito: as memórias e as representações da preservação do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico do Sêrro - MG. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.
- REIS, Márcio Vinicius. O *art déco* na Obra Getuliana: moderno antes do modernismo. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- REZENDE, V. F.; ALVES, G. A. A Comissão do Plano da Cidade: reflexões sobre um modelo e sua contribuição à cidade do Rio de Janeiro. In: Anais do VIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, Niterói, 2004.
- RIBEIRO, Leisa Alves. O integralismo em São Paulo (1932- 1937): sob o olhar do DEOPS. In: II Encontro Nacional de Pesquisadores do Integralismo, Porto Alegre, 2003.
- RIBEIRO, Mario de Azevedo. Histórico da construção do Hipódromo Brasileiro 1920-1926. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.
- RIBEIRO, Otavio Leonídio. Carradas de Razões: Lucio Costa e a Arquitetura Moderna Brasileira (1924-1951). Tese (Doutorado em História Social da Cultura), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- RIBEIRO, I. Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitetura. Porto: FAUP, 1994.
- RICCI, Claudia Thurler. A Escola Nacional de Belas Artes - Arte e técnica na construção de um espaço simbólico. In: 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/ctricci_enba.htm>. Acesso em 20 dez 2022.
- RIOS FILHO, Adolfo Morales de Los. Figura, vida e obra de Adolfo Morales de Los Rios. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1959.
- ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. O ecletismo e seus contemporâneos na arquitetura do Rio de Janeiro. In: CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 5-26.
- RODRIGUES, Bernard Cunha. Ângelo Murgel: trajetória singular (1932-1939). Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- RODRIGUES, José Wash. Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.
- ROSA, Gabriel Botelho Neves da. Arquitetura e poder: a formação do campo arquitetônico como base constitutiva de um pensamento moderno, nacionalista e autoritário na

- arquitetura brasileira (1914-1945). Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2019.
- RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil Passado. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº. 24. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1996, p. 97-105.
- RUBINO, Silvana. Lucio Costa e o patrimônio histórico e artístico nacional. In: Revista USP, n. 53, São Paulo, 2002, p. 6-17.
- SÁ, Marcos Moraes. A mansão Figner: o ecletismo e a casa burguesa no início do século XX. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.
- SAIA, Luís. Artigo publicado na revista Arquitetura, nº. 17, em 1977. In: Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: uma trajetória. Brasília: SPHAN/pró-Memória, 1980, p.17. Disponível em:<[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural(1).pdf)>. Acesso em 20 abr. 2022.
- SANCHES, Maria Ligia Fortes. Construções de Paulo Ferreira Santos: a fundação de uma historiografia da arquitetura e do urbanismo no Brasil. Tese (Doutorado em História Social da Cultura), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- SANCHES, Maria Ligia Fortes. Construções de Paulo Santos. In: Anais do I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro: ANPARQ, 2010.
- SAMPAIO, Carlos. Memória histórica: obras da Prefeitura do Rio de Janeiro. Lisboa: Lumen, 1924.
- SANT'ANA, Thais Rezende da Silva de. A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth da Silva. Le Corbusier e o Brasil. São Paulo: Tessela; Projeto Editora, 1987.
- SANTOS, Paulo Ferreira. Constantes de sensibilidade na Arquitetura do Brasil. In: Arquitetura Revista, v. 6, Rio de Janeiro, 1988, p. 52-71.
- SANTOS, Paulo Ferreira. Interação do passado e presente no processo histórico da Arquitetura e do Urbanismo. In: Arquitetura Revista, v. 4, Rio de Janeiro, 2º semestre 1986, p. 3-9.
- SANTOS, Paulo Ferreira. Presença de Lucio Costa na arquitetura contemporânea do Brasil (manuscrito - 131 páginas). Biblioteca Paulo Santos, Paço Imperial. Rio de Janeiro, 1960.
- SANTOS, Paulo Ferreira. Quatro séculos de arquitetura. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1981.
- SANTOS, Paulo Ferreira. Urbanismo e Arquitetura no Rio de Janeiro Republicano. In: Jornal do Brasil (Caderno do IV Centenário), 09 dez. 1965, p.291-303.
- SANTOS, Roberto Eustáquio. A armação do concreto no Brasil: História da difusão da tecnologia do concreto armado e da construção de sua hegemonia. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

- SANTUCCI, Jane. Os pavilhões do Passeio Público: Theatro Casino e Casino Beira-Mar. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Prefeitura, 2005.
- SARTORIS, Alberto. Encyclopédie de L'Architecture Nouvelle: Ordre et Climat Américains. Milan: Ulrico Hoepli, 1954, p. 177-178.
- SCHLEE, Andrey Rosenthal. Processo de Tombamento do Edifício "A Noite", Praça Mauá, Rio de Janeiro. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Processo 1648-T-12, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/28_1%20Primeiro%20arranha-c%3%A9u%20brasileiro%20%C3%A9%20tombado%20pelo%20IPHAN.pdf>. Acesso em 01 fev. 2023.
- SCHWARTZMAN, Simon. Tempos de Capanema. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Paz e Terra, 1984.
- SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil 1900-1990. São Paulo: EDUSP, 1999.
- SEGRE, Roberto. Ministério da Educação e Saúde: ícone urbano da modernidade brasileira, 1935-1945. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2013.
- SERAPIÃO, Fernando. Escola Carioca. São Paulo: Editora Monolito, 2016.
- SEVERO, Ricardo. A Arte Tradicional no Brasil. In: Sociedade de Cultura Artística. Conferências 1914-1915. São Paulo: Typographia Levi, 1916.
- SILVA, Aline Fogaça dos Santos Reis e. As traduções esquecidas: o Manifesto do Futurismo em Natal e Salvador. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- SILVA, José Solon Sales e. O cemitério revisitado. São Paulo: Editora Baraúna, 2018.
- SILVA, Lucílio Luís. Educação e trabalho para o progresso da nação: o Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto (1886-1946). Dissertação (Mestrado em Educação Tecnológica) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.
- SILVA, Maria Angélica da. As casas da memória. In: Revista AU n. 38. São Paulo: Pini Editora, out-nov. 1991a, p. 78-85.
- SILVA, Maria Angélica da. As formas e as palavras na obra de Lucio Costa. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991b (mimeo).
- SILVEIRA, Marcus Marciano Gonçalves da. Templos modernos, templos ao chão: a trajetória da arquitetura religiosa modernista e a demolição de antigos templos católicos no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- SIQUEIRA, Luciane de. Casas ecléticas no Rio de Janeiro "Belle Époque": Botafogo de 1910 a 1920. Rio de Janeiro: Papel Virtual Editora, 2000.
- SLADE, Ana. Arquitetura moderna brasileira e as experiências de Lucio Costa na década de 1920. Dissertação (Mestrado em História e Teoria da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- SOARES, Sandra Branco. Capanema Maru: o Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro: Jauá, 2021.
- SOBREIRA, Fabiano José Arcadio. Dinâmicas do jogo - concursos de arquitetura em revista: 1935 a 1971. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

STEVENS, Garry. O círculo privilegiado: fundamentos sociais da distinção arquitetônica. Brasília: UnB, 2003.

TAVARES, Denis Pereira. "É esse conjunto que importa preservar, no seu todo." Negociação e conflito na implantação de uma política de preservação patrimonial em Minas Gerais (1937-1967). Tese (Doutorado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

TEIXEIRA, Maria Renata de A. G. A Microhistória como metodologia no processo educacional: uma nova abordagem no ensino de História na Educação Básica. *In: Anais do XIX Encontro Regional de História*. Belo Horizonte: ANPUH, 2014. Disponível em: <http://www.encontro2014.mg.anpuh.org/resources/anais/34/1401409212_ARQUIVO_PROJETOSEEFAEANPUH.pdf>. Acesso em 02 dez. 2021.

TERRA, Alcione. Heitor de Mello: trajetória e contribuição profissional na cidade do Rio de Janeiro no período da Primeira República. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

TOGNON, Marcos. Arquitetura Fascista e Estado Novo: Marcello Piacentini e a tradição monumental no Rio de Janeiro. *In: L. C. de Queiroz; R. Pechman. (Org.). Cidade, Povo e Nação - gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 157-164.

UZEDA, Helena Cunha de. Ensino acadêmico e modernidade: o curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes: 1890-1930. Tese (Doutorado em História e Crítica da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VALLE, Arthur. Instalação nas Exposições Gerais de Belas Artes durante a 1a. República. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/egba_instalacao.htm>. Acesso em 12 ago. 1922.

VASCONCELLOS, Sylvio de. Construções coloniais em Minas Gerais. 1956. *In: VASCONCELLOS, Sylvio de. Arquitetura: dois estudos*. Goiânia: MEC/UCG, 1983.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. *In: BRITO, Ronaldo; VENÂNCIO FILHO, Paulo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

VIANA, Marcele Linhares. Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes: inserção, conquista de espaço e ocupação (1930-1950). Tese (Doutorado em Artes Visuais), Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

VIANNA, Ernesto da Cunha de Araújo. Barroco Modernizado. *In: Crônicas de Araújo Vianna em "A Notícia" e "Renascença"*. Rio de Janeiro, 1942.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, vol. 6. Paris: B. Bance, 1863.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. Restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000

XAVIER, Alberto (Org.). Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração. São Paulo: Pini/ASBEA/Fundação Vilanova Artigas, 1987.

XAVIER, Alberto (Org.). Levantamento sobre Lucio Costa. Brasília, 1976. Disponível em: SLADE, Ana. Arquitetura moderna brasileira e as experiências de Lucio Costa na década de

1920. Dissertação (Mestrado em História e Teoria da Arte), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p. 204-213.

XAVIER, Alberto (Org.). Lucio Costa: sobre arquitetura. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

WEIMER, Günter. O conceito de *art déco*. In: Revista UFG, ano XII, n.8, jul. 2010, p. 9-13.

WISNIK, Guilherme. Guilherme Wisnik: Lucio Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ZANINI, Walter (org.). História da Arte no Brasil. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

ZEIN, Ruth Verde. A arquitetura da Escola Paulista Brutalista. Tese (Doutorado em Arquitetura), Programa Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

